АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ С
Институт литературы имени М. Абегяна

История новой армянской литературы

ТОМ ПЯТЫЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ
ЕРЕВАН

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. Աբեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտ



ՀԱՅ ՆՈՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՏՈՐ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ
1979

«Հայ նոր գրականության պատմության» 5-րդ հատորը գրել են՝ Էդվարդ Զրբաշյանը («Ներածություն», «Դարասկզբի հայ քննադատները», «Հովհաննես Թումանյան», «Մխթար Մխեթարեանը»), Սարիբեկ Մանուկյանը («Մարքսիստ քննադատանը», «Երվանդ Օտյանը», «Հակոբ Հակոբյանը», «Պրոլետարական գրականության մյուս ներկայացուցիչները»), Գարեգին Հովճաննիսյանը («Ավետիք Իսահակյանը»), Սերգեյ Սարինյանը («Առաջ Յարճանյան—Սիամանթո», «Վահան Տերյանը»), Ստեփան Զորյանը («Դանիել Վարուժանը»), Լևոն Ասատրյանը («Վահան Թեքեյանը», «Այլ դրամատուրգները»), Վլադիմիր Կիրակոսյանը («Այլ բանաստեղծները», «Ռուբեն Սևակը»), Հակոբ Մարգարյանը («Երուխանը», «Իսուբեն Զարդարյանը»), Աշոտ Օհանյանը («Այլ արձակագիրները»), Աւետաշես Հակոբջանյանը («Ամանձարը»), Սևակ Արզումանյանը («Զապել Եսայանը»), Կարլեն Դանիելյանը («Հայ գյուղագրությունը 1900—1910-ական թվականներին»), Էդվարդ Զրբաշյանը («Լևոն Շանթը»), Հովճաննես Ղազարյանը («Շուշանիկ Կուրղինյանը»), ժամանակագրությունը կազմել է Սաւեթ Շտիկյանը։

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԿՈԼԵԳԻԱ

Ս. Ն. Սարինյան (գլխավոր խմբագիր),
Ս. Բ. Ադարաբյան, Ա. Մ. Ինճիկյան,
Վ. Ս. Նալբանդյան, էդ. Մ. Զրբաշյան

Գիրքը հրատարակության են էրաշխավորել գրախոսներ՝ ՀՍՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս Ս. Տ. Ղանալանյանը և բանասիրական գիտությունների դոկտոր Գ. Հ. Հակոբյանը

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՅ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԸ, ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ XX ԴԱՐԻ ՍԿԶԲԻՆ

1

Հայ նոր գրականության պատմության եզրափակիչ ժամանակաշրջանն նգրկում է *XX դարի առաջին երկու տասնամյակները (1901—1920)։ Այդ ամենամյակի առանձնացումը, իբրև գրականության պատմության մի հատուկ և ներքուստ միասնական փուլ, պայմանավորված է հասարակական-քաղաքական կյանքի և գեղարվեստական զարգացման նոր առանձնահատկություններով, որոնք ձևավորվեցին այդ տարիներին։*

Հայտնի է, որ XIX—XX դդ. սահմանագծում կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացումը, ինչպես Արևմուտքում, այնպես էլ Ռուսաստանում, քևակոխեց իր բարձրագույն՝ մոնոպոլիստական կապիտալիզմի փուլը։ ...Հին կապիտալիզմին,— գրում էր Վ. Ի. Լենինը,— վերջնականապես փոսարինել է նորը. այս ժամանակը հենց XX դարի սկիզբն էր։ Այսպիսով, որ հարյուրամյակի հետ սկսվեց նաև իմպերիալիզմի և պրոլետարական հեղափոխությունների դարաշրջանը, որը Ռուսաստանում ավարտվեց 1917 թ. հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխությամբ, իսկ Հայաստանում՝ 1920 թ. նոյեմբերին, սովետական իշխանության հաստատումով։

XX դարի սկիզբը մի ժամանակաշրջան էր, երբ կապիտալիզմի խաղաղ, ստեհձանական առաջընթացը փոխարինվել էր բուռն զարգացմամբ, հասարակական կյանքի սուր հեղաբեկումներով և անցումներով։ 1902 թ. Լենինը գրում էր. «Մենք փոթորկալից ժամանակներ ենք ապրում, երբ Ռուսաստանի պատմությունն առաջ է թալլում յոթմղոնանոց քայլերով, յուրաքանչյուր տարին երբեմն ավելի շատ բան է նշանակում, քան խաղաղ ժամանակաշրջանների տասնամյակները»[2]։ Իսկ մի փոքր անց Ստ. Շահումյանը բոլշևիկյան «Կայծ» թերթում գրում էր. «Հեղափոխական շարժումը մի քանի տարվա ընթացքում մարդկանց քաղաքական գիտակցությունը զարգացնելու տեսակետից անում է այն, ինչ որ կյանքի խաղաղ, նորմալ ընթացքը անկարող է անել տասնյակ տարիների ընթացքում»[3]։

Ահա թե ինչու նշված քսանամյակի ներսում առկա են հասարակական կյանքի մի քանի «միկրոշրջաններ», որոնք էապես տարբերվում են իրարից։

---

1 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 22, 1951, էջ 259։

2 Վ. Ի. Լենին, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 6, 1972, էջ 466։

3 Ստ. Շահումյան, Երկեր (Երեք հատորով), հատ. 1, 1955, էջ 235։

Թուրական առաջին հեղափոխության նախապատրաստման և ծավալման բուռն տարիներին հաջորդեց ցարական ռեակցիան, հեղափոխական շարժումների և տրամադրությունների ժամանակավոր տեղատվությունը։ 1910 թ. սկսված հեղափոխական նոր վերելքի ժամանակաշրջանին հաջորդեցին համաշխարհային իմպերիալիստական պատերազմը, փետրվարյան բուրժուա-դեմոկրատական հեղափոխությունը և Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխությունը։ Հասարակական կյանքի դինամիկ զարգացումն ու սուր անցումները, բնականաբար, իրենց անմիջական ազդեցությունն են թողել նաև գրական-պատմական պրոցեսի վրա։

XX դարի արշալույսին հայ հասարակական միտքը ևս ակտիվորեն խորհրդածում էր անցյալի և ապագա զարգացման ուղիների մասին։ Մամուլի էջերում հանդագումարի էին բերվում XIX դարի՝ գիտական մեծ հայտնագործությունների և տեխնիկական վիթխարի առաջադիմության, հասարակական-փիլիսոփայական նոր ուսմունքների և գեղարվեստական խոշորագույն արժեքների ստեղծման ժամանակաշրջանի արդյունքները, խոսվում էր նոր դարում մարդկության հեռանկարների մասին։ Մի հատուկ հոգեկան ցավ ու տագնապ էր հնչում մտորիկ անցյալում հայ ժողովրդի կրած փորձություններ և նրա առջև բացվող նոր ուղիների մասին խորհելիս։ Գնահատումներն ու կանխատեսումները, բնականաբար, կատարվում էին հասարակական տարբեր դիրքերից, որոնց վրա կանգնած էին մամուլի այս կամ այն օրգանը կամ հեղինակը։

Այսպես, Վենետիկի միաբանության օրգան «Բազմավեպը» խիստ հոռետեսորեն էր գնահատում XIX դարի արդյունքները, իսկ ազգային կյանքում տեսնում էր գրեթե համատարած հետադիմություն («Ջրջան մը՝ որուն գնդեցիկ արշալույսր տխուր վերջալույս մը ունեցավ»), որի հետևանքով «ներկայիս մենք գմեզ կը գտնենք ողորմելի, լքյալ, ճնշված, քայքայված, այլասերված»։ Յուրովի հասկանալով հասարակական առաջադիմության գաղափարը, հոդվածագիրն իր խոսքն ավարտում էր այսպես. «Նոր դարու մուտքին մեջ, մենք կգգանք կորովի, արիության, գիտության, բարեշրջման անհրաժեշտությունը. մենք կրզգանք վերակենդանության պետքը...»[4]։

Շատ ավելի որոշակի էր արտահայտվում պահպանողական «Նոր դարը» իր խմբագրական հոդվածում։ Մարդկության դժբախտության պատճառը տեսնելով կրոնական հավատի անկման մեջ, Թևրքը նոր դարի հեռանկարները կապում էր հին ըմբռնումների վերականգնման և հաղթանակի հետ. «Առանց հավատի կոպիտ նյութապաշտության մեջ ընկած մարդկությունը մատերիալիզմի տղմի մեջ բոլորովին խորասուզվելուց հետո, առաջ պիտի գա ռեակցիան, պիտի կենդանանա մարդկության մեջ հավատը, իդեալիզմը, որին և հակվելով մարդկությունը պիտի հոգին գերագասե նյութից»[5]։

Ջմյուռնիայի «Արևելյան մամուլը» հատուկ ընդգծում էր XIX դարի վերջին մարդկության տառապող մեծամասնության և «ոսկվո գերակշռություն» նվաճած «փորրագույն մասի» օրըստօրե ուժեղացող հակադրությունը։ Թևրքը ցավով էր նշում, որ նոր դարի շեմին «բուն մարդը, բարոյական մարդը ամե-

---

4 Հ. Ս. Երեմյան, *Մեր ազգր և բարքը 1500—1900։*— «Բազմավեպ», 1901, № 1, էջ 1,5։

5 *Նոր դարը և նոր տարին։*— «Նոր դար», 1901, 1 Հունվարի, № 1։

նեն վատթարագույն վիճակին» է հասել և «անանունության, հոռի կրքից, մոլությանց ու ցոփությանց անդունդը կր դիմե...»[6]:

Բուրժուական հասարակության դեմ այս ռոմանտիկ պոռթկումների կողքին բոլորովին այլ էր «Մշակ» թերթի կամ «Մուրճ» ամսագրի դիրքորոշումը: Դավանելով աստիճանական առաջադիմության լիբերալ գաղափարները, նրանք համոզմունք էին հայտնում, որ նոր դարում մարդկությունն ընթանալու է բարոյական և տնտեսական բարեվաճման ուղիով: «...Կարելի է հավատալ,— գրում էր «Մուրճը» խմբագրական հոդվածում,— որ կամաց-կամաց կոչնչանան մարդկանց բաժանող նախապաշարմունքներն ու մոլությունները, և համամարդկային բարօրության գաղափարը ժողովուրդների հասկացողությունների մեջ ժամանակի ընթացքում ավելի ընդարձակ գրավումներ կանե»[7]:

XX դարն անվանելով «տեսչանքների և հույսերի դար», լիբերալ «Մշակը» սպասում էր, որ այն «պետք է պատասխան տա մեր հասարակական հարցերին և լուծե մի շարք գործնական հանգույցներ»[8]*, Իսկ հասարակական իդեալի ապազասակարգային ըմբռնման հողի վրա կանգնած մշակական հեղինակներից մեկը՝ Տ. Հովհաննիսյանը, ապագայի ընթացքը պատկերացնում էր այսպես. «Ջսպասենք, ուրեմն, իդեալական կյանքի իրագործման XX դարում և ցանկանանք միայն, որ մարդկությունը անշեղ և անհետադարձ առաջադիմե այս դարի ընթացքում և իր ճանապարհին բարձրանա մի նոր, ավելի բարձր զագաթի վրա, որից ավելի պայծառ երևա իդեալի ուղեցույցը լույսը»*[9]*, Նույն ոգով «Մշակին» էջերում հանդես էր գալիս Լեոն, իսկ Հ. Առաքելյանը նույնիսկ հույս էր հայտնում, որ «XX դարում ծագելու է ազատության, երջանկության արշալույսը, երբ, դուշե «գայլը և գառնիք ի մի ճարտկեսցին»*[10]*,*

Դարամուտի մամուլի այս արձագանքները միաժամանակ որոշ պատկերացում են տալիս հայ հասարակական կյանքի այն տարբեր մտայնությունների և հոսանքների մասին, որոնք ձևավորվել էին դեռ XIX դարի երկրորդ կեսին: «Երկու դարի արանքում» գտնվող հայ հասարակության խոհերն անցյալի և ապագայի մասին բանաստեղծորեն արտահայտեց Հովհ. Թումանյանը, նոր Հարյուրամյակի առաջին իսկ օրր գրելով.

Ինչպես երկու ահեղ սարեր՝
Պատում են մեզ երկու դարեր—
Մեկի կուռ հեքիաթ հին-հին,
Մյուսի կուռ լուռ ու մըթին,
Ում մեջ՝ նյանց նեղ արանքում
Լաց ենք լինում, սիրում, խընդում...
Ավա՜ղ, կանցնեն սեր, խինդ ու լաց,
Եվ խղճալի աճյուն կտրած,
Մեզ կրփակեն երկու դարեր,
Ինչպես երկու ահեղ սարեր:

---

6 Նոր չրջան:— «Արևելյան մամուլ», 1901, № 1, էջ 3—4:
7 Մեր ընթերցողներին:— «Մուրճ», 1901, № 1, էջ 9—10:
8 Քսաներորդ դարի մուտքը:— «Մշակ», 1901, № 1:
9 Տ. Հ., Արձագանքներ:— «Մշակ», 1901, № 1:
10 Հ. Առաքելյան. XIX դարի ոգին:— «Մշակ», 1901, № 6:

«Երկու դարերի» պատկերը բանաստեղծի համար, անշուշտ, ոչ միայն բնական հաջորդականությամբ իրար հետևող ժամանակների մարմնացումն էր, այլև սոցիալական և ազգային կյանքի այն յուրահատուկ, արտակարգ բարդ ու դժվարին պայմանների, որոնց մեջ գտնվում էր հայ հասարակությունը XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին՝ իրականության մեծ հեղաբեկումների դարաշրջանում։

Կապիտալիստական արտադրության և բուրժուական սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների զարգացումը նոր հարյուրամյակի սկզբին, նախորդ տարիների համեմատությամբ, ավելի արագ ընթացք ստացավ։ Թեև Անդրկովկասն ու մասնավորապես Արևելյան Հայաստանը առաջվա նման ընդհանուր առմամբ մնում էին ցարական կայսրության թույլ զարգացած գաղութային ծայրամասերից մեկը, բայց արդյունաբերության և բուրժուական հարաբերությունների բուռն աճը այստեղ ևս դարձավ հասարակական կյանքի որոշիչ հատկանիշը։ Ճիշտ է, Արևելյան Հայաստանում չկային Բաքվի կամ Թիֆլիսի նման խոշոր արդյունաբերական քաղաքներ՝ պրոլետարական հոծ զանգվածներով։ Սակայն հայտնի է, նախ, որ հենց այդ քաղաքներում էր զարգանում ինչպես արդյունաբերական հայ բուրժուազիան, այնպես էլ հայ ազգի պրոլետարիատը, որոնք այդտեղ էին հավաքվում հայաբնակ գավառներից։ Համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին Թիֆլիսի բնակչության 38 և Բաքվի բնակչության մոտ 20 տոկոսը հայեր էին։ Բաքվում այդ ժամանակ կար 16 հազար հայ բանվորություն, իսկ Թիֆլիսի արդյունաբերական խոշոր ձեռնարկություններում հայերը կազմում էին բանվորների 40 %-ից ավելին։ Ընդհանուր առմամբ 1914 թ. Անդրկովկասում հայ բանվորների թիվը հասնում էր մոտ 30 հազարի[1]։

Մյուս կողմից, դարասկզբին արագ թափով զարգանում էր նաև Արևելյան Հայաստանի տարածքում գտնվող արդյունաբերությունն իր երկու հիմնական ճյուղերով՝ պղնձի և գինու-կոնյակի։ Ջանգեզուրի և մանավանդ Ալավերդու պղնձահանքերն ավելի ու ավելի էին գրավում ռուսական և արտասահմանյան մոնոպոլիստական կապիտալի ուշադրությունը։ Արդեն 1905 թ. պղնձի արտադրությունը Հայաստանում, 1900 թ. համեմատությամբ, աճեց ավելի քան երկու անգամ, իսկ համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին այն հասավ 342 հազար փթի։ Դա կազմում էր ամբողջ ռուսական կայսրության մեջ 1913 թ. արտադրված պղնձի մոտ 17 տոկոսը։ Ալավերդու և Ղափանի պղնձարդյունաբերության մեջ աշխատող բանվորների թիվը հասնում էր վեց հազարի։

Բուռն աճի և համակենտրոնացման պրոցեսը ներգրավեց նաև գինու և կոնյակի արտադրությունը, ուր հայ արդյունաբերողների կողքին առաջատար դիրքերը պատկանում էին ռուս հայտնի կապիտալիստ Շուստովի ձեռնարկություններին։ Տեխնոլոգիայի կատարելագործման և արտադրության ընդլայնման շնորհիվ համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին, 1900 թ. համեմատությամբ, արդյունաբերության այդ ճյուղի համախառն արտադրանքն աճեց 2,7 անգամ։

---

[1] Հայաստանի տնտեսական զարգացման և բնակչության մասին այս և ստորև բերվող մյուս տվյալները քաղված են հետևյալ գրքերից. Օ. Ե. Տ ու մ ա ն յ ա ն, Экономическое развитие Армении, ч. I, Ереван, 1954, Մ. Հ. Ա ղ ա ն ց, Հայաստանի ժողովրդական տնտեսությունը և հայ տնտեսագիտական միտքը XX դարի սկզբին, Երևան, 1968։

Արդյունաբերության և ապրանքաշրջանառության արագ աճին նպաստում էր երկաթուղային տրանսպորտի զարգացումը։ 1899 թ. ավարտված Թիֆլիս—Ալեքսանդրապոլ—Կարս երկաթգծից հետո շահագործման հանձնվեցին Ալեքսանդրապոլ—Երևան (1902) և Երևան—Ջուլֆա (1908) երկաթուղիները։ Այդ երկաթգծերի ընդհանուր երկարությունը հասնում էր 400 կիլոմետրի։

Այս բոլորով հանդերձ, դարասկզբին Արևելյան Հայաստանը մնում էր գերազանցապես ագրարային ետամնաց երկիր, որի բնակչության մոտ 90 %-ը գյուղացիությունն էր կազմում։ Գյուղական կյանքի հայտնի չարիքները՝ հողազրկություն, աղքատություն և տգիտություն, ֆեոդալական շահագործման բարբարոս ձևեր, ոչ միայն չվերացան, այլև ավելի սրվեցին, միանալով կապիտալիզմի ներթափանցման հետևանքով առաջացած հակասությունների հետ։ Գյուղացիության ճնշող մեծամասնությունը հողազուրկ կամ սակավահող էր, ստիպված էր աշխատել պետական («տերունի») հողերի վրա, որոնք Երևանի նահանգում կազմում էին ընդհանուր հողատարածության 70 %-ը։ Լավագույն հողային տարածությունները պատկանում էին կալվածատերերին և եկեղեցիներին կամ պետության կողմից առանձնացվում էին իբրև, այսպես կոչված, «վերաբնակեցման հողային ֆոնդ», որը նախատեսվում էր Ռուսաստանից կովկաս տեղափոխվող ազգաբնակչության համար։

Դարասկզբին ցարական կառավարության հրապարակած նոր օրենքները Անդրկովկասում տարվող ագրարային քաղաքականության մասին, մասնավորապես տերունի հողերի փրկագնման 1912 թ. օրենքը, նպատակ ունեին արագացնել գյուղի բուրժուականացման պրոցեսը, ամրապնդել գյուղական կուլակության տնտեսական դիրքերը։ Արևելահայ գյուղի քայքայման և դասակարգային չերտավորման ընթացքն ուժեղացավ աննախադեպ չափերով։ Հողազուրկ գյուղացիությունը մասսայաբար լքում էր հայրենի տները, աշխատանք որոնելով Անդրկովկասի և Ռուսաստանի արդյունաբերական կենտրոններում, հաճախ էլ հասնելով արտասահման։ Բավական է ասել, որ նախապատերազմյան 1912 և 1913 թթ. միայն Երևանի նահանգից մշտական կամ ժամանակավոր աշխատանքի համար արտագնացության է դիմել ավելի քան 35 հազար մարդ։

Այս բոլորի հետևանքով իմպերիալիզմի դարաշրջանում չատ ավելի ակներև դարձավ հայ ժողովրդի պատմական կեցությանն այնպիսի մի առանձնահատկություն, ինչպիսին էր աշխարհագրական մասնատվածությունը, ցրվածությունը։ Հայ առևտրական և արդյունաբերական բուրժուազիայի, ինչպես և բանվոր դասակարգի մեծագույն մասը գտնվում էր Հայաստանի սահմաններից դուրս։ Նույնիսկ Անդրկովկասում գանգվածային հայկական բնակչության դոտիները բաժանված էին իրարից։ Արևելյան Հայաստանը, ուր ընդհանուր առմամբ ապրում էր շուրջ մեկ միլիոն մարդ, վարչականորեն տրոհված էր Երևանի, Թիֆլիսի, Ելիզավետպոլի նահանգների և Ղարսի մարզի միջև։

Սակայն ազգային մասնատվածությունը, տնտեսական ետամնացությունն ու լճացումը շատ ավելի մեծ չափերի էին հասել Արևմտյան Հայաստանում։ Եթե կովկասահայ կյանքը դարասկզբին տնտեսական և սոցիալական առաջադիմության որոշակի նշաններ էր ցույց տալիս, ապա այստեղ՝ սուլթանական դաժան կեղեքման ու մասսայական կոտորածների պայմաններում, այդ մասին խոսք լինել չէր կարող։ Բեռլինի կոնգրեսից և «հայկական

հարցի» միջազգային ասպարեզ դուրս գալուց հետո սաստկացած հալածանքները, մանավանդ 90-ական թվականների զանգվածային ջարդերը, մեծ չափեր ընդունած արտագաղթը դեպի Կովկաս և արտասահմանյան հեռավոր երկրներ հանգեցրին Թուրքիայում հայկական բնակչության զգալի կրճատման։ Վահան Տերյանը 1917 թ. նոյեմբերին գրած և սովետական կառավարությանը ներկայացրած «Թուրքահայաստանի մասին» զեկուցագրում ասում էր. «...Հայերը, որոնք իրենց հարազատ երկրում, Հայաստանում, դեռևս XVII դարում կազմում էին ամբողջ ազգաբնակչության 98 տոկոսը, ունենալով 2 տոկոս մուսուլման ազգաբնակչություն, 1914 թվին արդեն կազմեցին Հայաստանի ամբողջ բնակչության միայն 42 տոկոսը... Բայց և այնպես, պատերազմի սկսվելուց առաջ հայերը կազմում էին Հայաստանի ազգաբնակչության ամենամեծ թիվն ունեցող ազգային խումբը»[12]։

1912 թ. Օսմանյան կայսրության մեջ ապրող հայերի քանակը արդեն 600 հազարով պակաս էր, քան դրանից 30 տարի առաջ՝ 1882-ին։ Այդ քանակն այժմ կազմում էր երկու միլիոն մարդ, ընդ որում միայն սրանց կեսն էր բնակվում բուն հայկական վիլայեթներում։ Մնացած հայերն ապրում էին Կիլիկիայում և Թուրքիայի ուրիշ մասերում, Կ. Պոլսում, Իզմիրում և այլ քաղաքներում։ Հենց այդ քաղաքներում էլ առաջվա նման շարունակում էր ապրել և գործել հայ կոմպրադորական բուրժուազիան, որի հարստացումը, բնականաբար, չէր կարող որևէ ազդեցություն ունենալ բուն Արևմտյան Հայաստանի տնտեսական և կուլտուրական առաջընթացի վրա։ Սրագրելով հարմար պահին հայ ազգաբնակչության վերջնական տեղահանության ու բնաջնջման դիվային պլաններ, թուրքական կառավարությունը ամեն արգելք ստեղծում էր նման առաջադիմության հնարավորությունն իսկ խափանելու համար։

Այսպիսով, իմպերիալիստական պատերազմի նախօրյակին աշխարհում ապրող մոտ չորս ու կես միլիոն հայությունը առաջվա նման զրկված էր ազգային ու տերիտորիալ միասնությունից և կանգնած էր պատմական դաժան փորձությունների դեմհանդիման։ Իզուր չէ, որ խորհելով հարազատ ժողովրդի վիճակի մասին, Հովհ. Թումանյանը 1913 թ. գրած մի բանաստեղծության մեջ այսպես էր բնութագրում այդ վիճակը. «Հողմերի առջև ցրված, հալածված, Քարքար գարկված, տանջված ու հյուծված...»։ Սակայն, խոռոպիս հավատալով իր ժողովրդի կենսական ու հոգևոր ուժերին և հայրենիքի մոտալուտ վերածնմանը, Թումանյանը նույն թվականին գրած մի այլ բանաստեղծության մեջ ասում էր.

Թևեփուկ բախտը մեզ շատ հարվածեց
Երկար դարերով, ահեղ հարվածով,
Թևեփուկ էսպես ցրվեց, տարածեց
Ջրեց հողիով, փրեց ծովիծով,

Վկա է սակայն բովանդակ երկիր,
Որ մենք կարևեր ապրում ենք կրկին,
Եվ ուր հասնում է հայի գիրքն ու գիր—
Կենդանի է դեռ հայության ոգին։

---

12 Վ. Տերյան. *Երկերի ժողովածու (երեք հատորով), հատ. 3. 1963, էջ 500։*

Այս տողերով բանաստեղծն արտահայտում էր դեմոկրատական լայն խավերի լավատեսական աշխարհընդունումը, որն այնքան անհրաժեշտ էր հայրենիքին և ժողովրդին սպասող ապագա մեծ փոփոխությունների ժամանակ։

2

Երկու դարերի սահմանագծին վճռական տեղաշարժեր կատարվեցին ռուսական և անդրկովկասյան ողջ հասարակական կյանքում։ Արդեն 80-ական թվականներից Ռուսաստանը դարձել էր, Ֆ. Էնգելսի բնութագրմամբ, «հեղափոխական շարժման առաջավոր ջոկատը Եվրոպայում»։ 1895 թ. Վ. Ի. Լենինի կազմակերպած «Բանվոր դասակարգի ազատագրման պայքարի միության» գործունեությամբ սկսվեց ռուսական ազատագրական շարժման նորագույն՝ պրոլետարական փուլը, իրագործվեց սոցիալիզմի միացումը բանվորական շարժման հետ։ Հիմնադրվեց Ռուսաստանի սոցիալ-դեմոկրատական բանվորական կուսակցությունը, իսկ 1903 թ. ձևավորվեց բոլշևիզմը որպես քաղաքական մտքի հոսանք և քաղաքական կուսակցություն։ Եվ արդեն նոր դարի արշալույսին՝ 1901 թ. հունվարին Լենինն ազդարարեց. «Բայց ներկայումս գազանության ու բռնության հայեցողությունից տանջված ամեն մի ազնիվ մարդու հայացքը դեպի ինքն է գրավում ժողովրդի նոր հուժկու շարժումը, շարժում, որն ուժեր է հավաքում, որպեսզի ջնջի ամեն մի գազանություն ռուսական երկրի երեսից և իրականացնի մարդկության լավագույն իդեալները»[13]։

XX դարի սկզբի քաղաքական-գաղափարական կյանքի կարևորագույն երևույթը լենինիզմի, իբրև սոցիալ-փիլիսոփայական ուսմունքի, ձևավորումն էր, ուսմունք, որը ծնվելով Ռուսաստանում, սկզբից ևթ ձեռք բերեց միջազգային նշանակություն։ Նոր պատմական պայմաններում՝ իմպերիալիզմի և պրոլետարական հեղափոխության դարաշրջանում, լենինիզմը զարգացրեց ու խորացրեց մարքսիստական տեսությունը նրա երեք բաղկացուցիչ մասերով (փիլիսոփայություն, քաղաքատնտեսություն և գիտական սոցիալիզմ)։ Սա լիովին վերաբերում է նաև լենինյան գեղագիտությանը, որը հանդես եկավ իբրև գրականության և արվեստի վերաբերյալ մարքսիստական հայացքների զարգացման բարձրագույն աստիճան։ Հասարակության առաջավոր ուժերի ձեռքում այդ ուսմունքը դարձավ հզոր զենք՝ ինչպես անցյալի կուլտուրական ժառանգությունը գնահատելու, այնպես էլ գեղարվեստական զարգացման վրա ներգործելու համար։

Ամենից առաջ, Վ. Ի. Լենինը զարգացրեց մարքսիստական դրույթներն արվեստի հասարակական բնույթի, նրա դասակարգայնության և գաղափարականության մասին։ Դրա արդյունքը հզավ գրականության կուսակցականության լենինյան ուսմունքի ստեղծումը։ Պատահական չէ, որ այն մշակվեց դասակարգային նրակոտ պայքարի բովում, ռուսական առաջին հեղափոխության ամենալարված պահին (1905 թ. նոյեմբեր), Լենինի «Կուսակցական կազմակերպություն և կուսակցական գրականություն» հոդվածում։ Այս փաստն ինքնին գրականության դասակարգային նշանակության պերճախոս վկայությունն է։ Լենինի ըմբռնմամբ, ինչպես քաղաքականության և փիլիսոփայության, այնպես էլ

---

13 Վ. Ի. Լենին. Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 4, 1975, էջ 524։

գեղարվեստի բնագավառում, «խիստ կուսակցականությունը բարձր-զարգացած դասակարգային պայքարի ուղեկիցն է ու հետևանքը»[14]:

Դրա հետ մեկտեղ գրականության կուսակցականության դրույթը նախորդ և ժամանակակից գեղարվեստական զարգացման խոր ընդհանրացման հետևանքն էր: Կյանքի գեղարվեստական արտացոլման արմատական հատկանիշներից մեկը,— նրա գաղափարական ուղղվածությունն ու սոցիալական բովանդակությունը,— հասարակական լարված պայքարի իրադրության մեջ արտահայտվում է արվեստի բացահայտ կուսակցականության ձևով: Բայց եթե բուրժուական արվեստի ներկայացուցիչները սովորաբար ձգտում են քաջքնել իրենց կախումը տիրող դասակարգից, ապա նոր, սոցիալիստական արվեստի բնորոշ գծերից մեկն այն է, որ նա ուղղակի հռչակում է իր կապը բանվոր դասակարգի և ողջ աշխատավոր ժողովրդի պայքարի ու ձգտումների հետ: Լենինն իր հոդվածում հիմնավորեց «համապրոլետարական գործի մի մասը» կազմող և «իսկապես ազատ, բացահայտորեն պրոլետարիատի հետ կապված գրականության» պատմական և գեղարվեստական օրինաչափությունները: Միաժամանակ, Լենինը հենց սկզբից զգուշացնում էր գրական գործը գաղափարախոսական կյանքի մյուս ձևերի հետ մեխանիկորեն նույնացնելու վտանգից: Գեղարվեստի բնագավառում, ասում էր նա, «անպայման անհրաժեշտ է ապահովել անձնական նախաձեռնության, անհատական հակումների առավել ազատություն, մտքի ու երևակայության, ձևի ու բովանդակության ազատություն»[15]: *Այսպիսով, կուսակցականության լենինյան ըմբռնումը գրողի հասարակական և անձնական իրավունքների ներդաշնակ զուգակցման, նրա տաղանդի և նախասիրությունների ազատ դրսևորման, գեղարվեստական թեմաների և ոճերի, ժանրերի ու ձևերի լայն բազմազանության հիմքն է:*

«Կուսակցական կազմակերպություն և կուսակցական գրականություն» հոդվածում և ուրիշ ելույթներում Լենինը բնութագրեց այն ժամանակ արդեն ձևավորվող նոր, սոցիալիստական արվեստի հիմնական գծերը՝ կապը սոցիալիզմի գաղափարների հետ, աշխատավոր զանգվածների ձգտումներն արտահայտելու, նրանց հասկանալի և սիրելի լինելու կոչումը, լավատեսությունը և ապագայի հավատը: Այդ հատկանիշները Լենինը տեսնում էր, նախ և առաջ, Մաքսիմ Գորկու ստեղծագործության մեջ, որին անվանում էր «խոշորագույն ներկայացուցիչը պրոլետարական արվեստի»[16]:

Ռեակցիայի և նրան հաջորդող տարիներին Վ. Ի. Լենինի ծավալած պայքարը՝ նորագույն իդեալիստական հոսանքների հարձակումներից մարքսիստական փիլիսոփայության դրույթները պաշտպանելու ուղղությամբ, ինչպես նաև արտացոլման ու ճանաչողության տեսության և մարքսիստական դիալեկտիկայի հարցերի բազմակողմանի մշակումը «Մատերիալիզմ և էմպիրիոկրիտիցիզմ», «Փիլիսոփայական տետրեր» և այլ աշխատություններում, ուղղակի կապվում էին նաև գեղագիտության խնդիրների, դասական և ժամանակակից արվեստի գնահատման սկզբունքների հետ: Այդ կապի փայլուն օրինակ են Լենինի հոդվածները Լ. Ն. Տոլստոյի մասին, ուր առանձին ցայտունությամբ երևում են գեղարվեստական երևույթների ըմբռնման լե-

---

14 Վ. Ի. Լենին. Երկերի լիակատար ժողովածու. Հատ. 12, 1977. էջ 159:
15 Նույն տեղում, էջ 121—125:
16 Վ. Ի. Լենին. Երկեր, հատ. 16, 1950. էջ 268:

նինյան սկզբունքի յուրահատկությունը և խորությունը։ Մեծ գրողի աշխարհայացքն ու ստեղծագործությունը Լենինը դիտում էր հասարակական հարաբերությունների բարդ համակարգում՝ «ռուսական հեղափոխության բնույթի և նրա շարժիչ ուժերի տեսակետից», իբրև դարաշրջանի էական կողմերի և որոշակի պատմական օրինաչափության արտացոլում։ Ահա թե ինչու Լենինյան հոդվածների հիմնական հարցը Տոլստոյի և հեղափոխության կապի բացահայտումն է, թե, ինչպես հայտնի է, մեծ գրողը ո՛չ ուղղակի պատկերել է ռուսական հեղափոխության դեպքերը, ո՛չ էլ դավանել հեղափոխական գաղափարներ։ Բայց Լենինը և Տոլստոյին անվանում էր «ռուսական հեղափոխության հայելի», որովհետև նրա ստեղծագործության և հայացքների մեջ օրյեկտիվորեն արտացոլվել են բուրժուադեմոկրատական հեղափոխության նախապատրաստության դարաշրջանի պատմական հակասությունները։

Այս առումով տեսական-մեթոդաբանական մեծ նշանակություն ունի Լենինի այն միտքը, որ «...եթե մեր առջև իրոք մեծ գեղագետ է, ապա նա պետք է իր երկերի մեջ արտացոլեր հեղափոխության էական կողմերից գոնե մի քանիսը»[17]։ Սա նշանակում է, որ այն դարաշրջանում, երբ հասարակական կյանքի զարգացումն ընթանում է հեղափոխության նախապատրաստման նշանաբանով, երբ կյանքի բոլոր հարցերն ի վերջո հանգում են այդ հիմնական խնդրին, մեծ գրողը չի կարող անցնել նրա կողքով և չարտացոլել այն։ Կիրառելով այդ դրույթը, Լենինը ցույց տվեց, որ իր ծագումով ու դաստիարակությամբ ազնվական ավագանուն պատկանող Տոլստոյն իր ստեղծագործության և աշխարհայացքի ներքին հակասություններով, ուժեղ և թույլ կողմերով, վերջին հաշվով արտահայտում էր ռուս նահապետական գյուղացիության կենսապայմանների ու ձգտումների՝ Ռուսաստանի պատմության բարդանցումային շրջանում։ Դրանով Լենինը ուղենիշ օրինակ տվեց գրականագիտության համար՝ գրողի ժողովրդայնությունը և սոցիալական դիմանկարը որոշելու ոչ թե կենսագրական փաստերով և ուրիշ արտաքին հատկանիշներով, այլ ստեղծագործության ներքին բովանդակությամբ, իրականության հետ ունեցած բարդ և բազմակողմանի կապերով։

Դասական և ժամանակակից գրականության գնահատման համար սկզբունքային նշանակություն ունեցավ նաև Լենինյան դրույթը յուրաքանչյուր ազգային կուլտուրայի մեջ «երկու ազգային կուլտուրայի» առկայության մասին։ Քանի որ ամեն մի ազգության մեջ կան շահագործողներ և աշխատավորներ, ասում էր Լենինը, ուստի ազգային կուլտուրան ևս չի կարող միասնական լինել, այն ևս ներքուստ երկփեղկված է երկու հակադիր մասի՝ տիրապետող խավերի բուրժուական, ետադեմ կուլտուրան և աշխատավորների դեմոկրատական, սոցիալիստական կուլտուրան։ «Քննադատական դիտողություններ ազգային հարցի մասին» հոդվածում (1913) Լենինը գրում էր. «Կա՛ երկու ազգային կուլտուրա յուրաքանչյուր ազգային կուլտուրայի մեջ։ Կա Պուրիշկևիչների, Գուչկովների և Ստրուվեների վելիկոռուսական կուլտուրա,— բայց և կա վելիկոռուսական կուլտուրա, որը բնորոշվում է Չերնիշևսկու և Պլեխանովի անուններով»[18].

---

17 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 15, 1950, էջ 242։

18 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 20, 1950, էջ 20։

Լենինյան գեղագիտական դրույթները դեռ հեղափոխությունից առաջ թափանցեցին հայ իրականության մեջ, դարձան այն տեսական հիմքը, որի վրա հենվում էր հայ մարքսիստական գրականագիտությունը։ Ստեփան Շահումյանի, Սուրեն Սպանդարյանի և նրանց հետևորդների գրական-քննադատական ելույթներում լենինյան դիրքերից տրվում էր հայ, ռուս և համաշխարհային գրականության մի շարք երկերի բնութագիրը, նշվում էին պրոլետարական արվեստի զարգացման ուղիները։

Բանվոր դասակարգի ազատագրական պայքարի առաջին քայլերը և մարքսիստական գաղափարների տարածումը հայ հասարակության մեջ սկսվում են անցյալ դարի վերջերից[19], 1898 թ. Անդրկովկասի տարբեր վայրերում կազմակերպվում են հայ բանվորների մարքսիստական խմբակներ, իսկ 1902 թ. Ստ. Շահումյանի ղեկավարությամբ ստեղծվում է «Հայ սոցիալ-դեմոկրատների միությունը», որի հրապարակած Մանիֆեստն արժանացավ Լենինի ջերմ հավանությանը։ Համառուսական բուրժուադեմոկրատական հեղափոխության նախապատրաստման անմիջական շունչը հասավ նաև հայ հասարակությանը։ Բանվորական գործադուլներ տեղի ունեցան Ալավերդում, Ալեքսանդրապոլում, Ղարսում և Հայաստանի այլ վայրերում։ 1903 թ. Լոռու շրջանում բռնկվեց Հաղպատ գյուղի ապստամբությունը պետական և կալվածատիրական վայրագ շահագործման դեմ։ Հակացարական հեղափոխական տրամադրություններ ի ուժեղացմանը օբյեկտիվորեն նպաստեց 1903 թ. հունիսի 12-ի ցարական օրենքը հայ եկեղեցուն պատկանող հողերն ու գույքը բռնագրավելու մասին։ Հայ ժողովրդի լայն խավերն այդ օրենքի մեջ իրավացիորեն տեսան ոչ միայն բացահայտ կողոպուտի մի ակտ, այլև հայկական դպրոցն ու կուլտուրան չալածելու ցարական քաղաքականության բռնի իրագործման անսքող փորձ։ Հակացարական միտինգների ու ցույցերի, ռազմական գործադուլների, հակացարական ցույցերի և զինված ընդհարումների՝ մեկը մյուսին հետևող մակընթացությունները ու տեղատվությունները դարձան 1905—1907 թթ. արևելահայ հասարակական կյանքի ամենից բնորոշ գծերը[20]։

Սակայն հայկական և ընդհանրապես անդրկովկասյան իրականության մեջ քաղաքական վիճակն այդ շրջանում շատ ավելի բարդացավ հայ-ադրբեջանական արյունալի ընդհարումների պատճառով։ Այդ ընդհարումները, երկրամասի հեղափոխական ուժերը չլատելու նպատակով, հրահրում էին ցարա-

---

19 Տե՛ս Վ. Ա. Ավետիսյան, Հայ հասարակական մտքի զարգացման մարքս-լենինյան փուլի սկզբնավորումը, 1976։ Խ. Հ. Բարսեղյան. Մարքսիզմի տարածումը Հայաստանում, հատ. 1, 1967, հատ. 2, 1975։

20 Տե՛ս Ս. Ազոյան, Ռևոլյուցիոն շարժումները Հայաստանում 1905—1907 թթ., 1955։ Գ. Ա. Մուրադյան, Հայաստանը ռուսական առաջին ռևոլյուցիայի տարիներին, 1964։

կան կառավարությունն ու նրա ձեռքին խաղալիք դարձած նացիոնալիստական կուսակցությունները։ Հովհ. Թումանյանը, որն այդ տարիներին վիթխարի չանքեր թափեց ազգամիջյան կռիվներին վերջ տալու համար, 1906 թ. գրում էր. «Հիրավի, այսքան տգեղ, այսքան լիրբ, այսքան անիրավ, հրեշական կռիվ, ինչ որ թուրք-հայկականն է, դժվար թե եղած լինի»[21]։

Նախորդ տասնամյակներում երբեք, թերևս, հայ իրականության մեջ այնպես անմիջական չէր եղել գաղափարական և գեղարվեստական կյանքի կապը հասարակական տեղաշարժերի հետ, ինչպես ռուսական առաջին հեղափոխության նախապատրաստության և ծավալման տարիներին (1901—1907)։ Իմպերիալիզմի դարաշրջանի այդ առաջին ժողովրդական հեղափոխությունը մեծապես նպաստեց այն բանին, որ մեզանում ևս շատ ավելի որոշակի դարձան դասակարգային ուժերի, քաղաքական հոսանքների և կուսակցությունների սահմանազատումը և հակադրությունը։ Հասարակական ամբողջ միտքն ու մամուլը, կարելի է ասել, էլեկտրականացած էին։ Այդ տարիներն իրենց խոր ու անչնչելի հետքը թողեցին նաև հայ գրականության պատմության մեջ։ Անշուշտ, գրողներն իրենց աշխարհայացքի և ստեղծագործության առանձնահատկություններին համապատասխան, տարբեր կերպ էին ընկալում և հասկանում տեղի ունեցող հեղափոխության դեպքերը։ Սակայն առաջավոր գրականության գրեթե բոլոր ներկայացուցիչների համար բնորոշ էր այն, որ նրանք ոչ միայն խոր համակրանքով էին հետևում, Թումանյանի խոսքերով ասած. «Ռուսաստանի ազատագրական մեծ կռվին»[22], այլև նրա հետ էին կապում սոցիալական և ազգային առաջադիմության իրենց իդեալները։ Դրա վկայությունն են ոչ միայն հայ պրոլետարական գրական հոսանքը, որ ձևավորվեց հենց այդ տարիներին, այլև դեմոկրատական գրականության բազմաթիվ փաստեր։ Նշված ժամանակաշրջանում են ստեղծվել հասարակական վերելքի և պայթարի տրամադրություններով ոգեորված այնպիսի գործեր, ինչպես Վ. Տերյանի «Փշե պսակ» շարքը, Ալ. Շատուրյանի «Բանվորուհու օրորը», Ավ. Իսահակյանի «Ազատության զանգն» ու «Հացի երգը» («Ծ՛լ, աշխատավոր ստրուկ ժողովուրդ...»), «Գարիբալդիականը» և «Շաքրո Վալիշվիլի» պատմվածքները, Վ. Փափազյանի այլաբանական զրույցները («Վիշապը», «Ըմբոստի մահը»), «Գյուղից» պատմվածքների շարքն ու «Ծայրը» դրաման։ Հայ դասական գրականության շատ նշանավոր դեմքեր, ինչպես Թումանյանն ու Շիրվանզադեն, Աղայանն ու Նար-Դոսը, տարբեր ձևերով ինքնուրույն կամ թարգմանական գեղարվեստական երկերով, ուղղակի կամ այլաբանորեն, իրենց հրապարակախոսությամբ կամ հասարակական գործունեությամբ արձագանքեցին ժամանակի բուռն դեպքերին։ Որոշակի են ռուսական հեղափոխության ազդեցության հետքերը նաև արևմտահայ գրականության վրա՝ սկսած Ա. Արփիարյանի «Մինչ է՞րբ» և «Ոսկի ապրանքեան» վիպակներից մինչև Ե. Օտյանի երգիծանքի և հրապարակախոսության մեջ արտահայտված համապատասխան մոտիվները, մինչև Ա. Յարճանյանի (Սիամանթո) «Ջա՛րկ, Կովկաս» հակացարական բանաստեղծությունը[23]։

21 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, 1945, էջ 298—299։

22 Նույն տեղում. էջ 299։

23 Նշված և համանման երևույթների մանրամասն ևկարագրությունը և բնութագիրը տե՛ս Ա. Ասատրյանի «Հայ գրականությունը և ռուսական առաջին հեղափոխությունը» գրքում (Երևան, 1956)։

1907 թ. կեսերից սկսված ցարական ռեակցիան, իր բոլոր սարսափներով, մասսայական ձերբակալություններով ու հետապնդումներով, գաղափարական տարբերացությամբ և հոգեբանական խառնաշփոթությամբ անմիջական արտահայտություն գտավ նաև Հայ իրականության մեջ։ Բավական է ասել, որ պաշտոնական տվյալներով միայն Երևանի նահանգում 1908 թվականին ձերբակալվել է մոտ 7 հազար, իսկ 1911-ին՝ մոտ 8 հազար մարդ[2]։ Հետապնդումների ենթարկվեցին նաև Հայ մտավորականության շատ ներկայացուցիչներ, այդ թվում նաև գրողներ։

Սակայն բռնապետության բոլոր չարչարերը հասարակական զարգացման ձլհակավոր ուղղությունը փոխել չէին կարող։ Նույնիսկ ստոլիպինյան ռեակցիայի ամենամռայլ պահերին հասարակական առաջավոր միտքը շարունակում էր տենդագին աշխատել, որոնել փրկության նոր ուղիներ, իսկ խոր ընդհատակ քաշված սոցիալ-դեմոկրատական կազմակերպությունները Ստ. Շահումյանի, Ս. Սպանդարյանի և մյուս հավատարիմ լենինյանների ղեկավարությամբ Հայ աշխատավորներին նախապատրաստում էին ապագա հեղափոխական մարտերի համար։ Վ. Տերյանի «Վերադարձ» բանաստեղծության (1910) խոսքերով ասած, հեղափոխական գաղափարներով տոգորված գրականության նպատակը նույնպես ուղղված էր մի խնդրի՝ «զինելու նորից գնդերը ցրիվ, մեռած սրտերը կյանքի կոչելու և բորբոքելու զայրույթ ու կռիվ»։

Եվ այդ ժամանակը չհապաղեց. արդեն 1910—1911 թթ. սկսվեց հեղափոխական շարժումների նոր վերելքը։ Բանվորական գործադուլներ եղան նաև Երևանում ու Ջանգեզուրում, Ալավերդում և այլուր, շատ գավառներով անցավ ըմբոստացումների նոր ալիքը։ Հեղափոխական տրամադրությունների վերելքին զգալի չափով նպաստեցին նաև հակացարական էլույթները Արևելյան Հայաստանի տարածքում տեղադրված զորամասերի մեջ։

Ինչ վերաբերում է արևմտահայ հասարակական և գրական կյանքին, ապա գարասկզբին, մինչև համաշխարհային պատերազմի ծագումը, այն ունեցավ երկու հիմնական շրջան, որոնց բաժանող սահմանագիծը 1908 թ. Երիտթուրքական հեղաշրջումն էր։

Նոր դարի սկզբին արևմտահայ հասարակայնությունը դեռ գտնվում էր 1894—1896 թթ. մասսայական ջարդերի զարհուրելի տպավորության տակ։ Քաղաքական, տնտեսական և հոգևոր կյանքի բոլոր կողմերի վրա ամուր իջել էր մոտ 400 հազար անմեղ զոհերի արյամբ ներկված «Կարմիր Սուլթանի» բռունցքը։ Հատկապես անբարենպաստ պայմաններ էին ստեղծվել մամուլի և գրականության զարգացման համար։ Արևմտահայ նշանավոր գրողների մեծագույն մասը ստիպված էր տարագրել Թուրքիայից դուրս։ Տարբեր ժամանակներում արտասահման էին մեկնել Ա. Արփիարյանը, Ե. Օտյանը, Ա. Չոպանյանը, Գր. Զոհրապը, Վ. Թեքեյանը, Երուխանը, ավելի երիտասարդներից՝ Ա. Յարճանյանը (Սիամանթո), Դ. Վարուժանը, Ռ. Սևակը և շատ ուրիշներ։ Իսկ բուն Թուրքիայում իշխում էին համատարած հետապնդման ու հալածանքի մթնոլորտը, իր խստության և դաժանության մեջ անհեթեթության հասնող գրաքննության օրենքները։ Հայկական մամուլում արգելված էր

---

[2] «Հայաստանի Կոմունիստական կուսակցության պատմության ուրվագծեր», Երևան, 1967, էջ 119։

խոսել այն ամենի մասին, ինչ ուղղակի կամ անուղղակի կարող էր առնչվել հայրենիքի, ազատության, դեմոկրատական իրավունքների հետ։ Հասարակ և հատուկ անունների, բայերի և ածականների մի բավական ստվար խումբ դարձրվել էր «օրենքից դուրս»։ 1908 թ. Թուրքական հեղափոխության օրերին Ջմյուռնիայի «Ազատ մամուլ» շաբաթաթերթն այսպես էր բնութագրում սուլթան Համիդի տիրապետության տարիներին հոգեբանական իրավիճակը. «Մրտագող երկյուղ մը, հետապնդող վախ մը, դմեզ հալածող սարսափ մը ամեն կողմեն կպաշարեր մեզի... Խրոխտ ու կոպիտ պաշտոնյաներ, շահամոլ և վատ մատնիչներ, քսու և անխիղճ լրտեսներ կվխտային մեր շուրջ, մեր ծծած օդին, մեր խմած ջուրին, մեր գործատեղիին և նույնիսկ մեր բնակարանին մեջ»[25]։

Բռնապետական պայմանները, բնականաբար, կաշկանդում էին նաև բուն Թուրքիայի տնտեսական և քաղաքական զարգացումը, երկիրը պահում էին միջնադարյան ետադիմության և խավարի մեջ։ Ահա թե ինչու գնալով աճում էր ոչ միայն Թուրքիայում ճնշված ժողովուրդների՝ հայերի, հույների, սլավոնների, արաբների, այլև Թուրք հասարակության որոշ խավերի դժգոհությունը սուլթանիզմի վարած քաղաքականությունից։ Այդ պայմաններում քաղաքական կյանքի թատերաբեմում առաջին պլան մղվեց, այսպես կոչված «երիտասարդ Թուրքերի» շարժումը, կամ, այլ կերպ ասած, «Իթթիհադ վե Թերաքգը» («Միություն և առաջադիմություն») կուսակցությունը, որին հաջողվեց 1908 թ. ամռանը հեղաշրջում կատարել և գրավել իշխանությունը։ Երկրի կառավարումը փաստորեն անցավ նորելուկ Թուրք բուրժուազիայի առավել ակտիվ, ռազմամոլ շրջանների ձեռքը, որոնք ձգտում էին Թուրքիայի հետագա զարգացումը տանել կապիտալիստական ուղիով, ավելի սերտորեն կապել իմպերիալիստական տերությունների քաղաքականության հետ։ «ԵրիտԹուրքերի» հեղափոխությունը փաստորեն մի վերնախավային հեղաշրջում էր, որի հետևանքով որոշ չափով փոխվեց միայն երկրի պետական վերնաշենքը, առանց ժողովրդի տնտեսական և քաղաքական կյանքի էական փոփոխության։ Խոսելով դարասկզբի պորտուգալական և Թուրքական հեղափոխությունների մասին, Լենինը նշում էր, որ «...նրանցից ո՛չ մեկը, ո՛չ էլ մյուսը «ժողովրդական» չեն, որովհետև ժողովրդի մասսան, նրա վիճաբար մեծամասնությունը ակտիվ, ինքնուրույնորեն, իր սեփական տնտեսական ու քաղաքական պահանջներով նկատելի կերպով հանդես չի եկել այդ հեղափոխություններից և ո՛չ մեկի մեջ»[26]։

Ճնշված ազգերի ուժերն իրենց կողմը գրավելու համար «ԵրիտԹուրքերն» սկզբում հռչակեցին ժողովուրդների «եղբայրություն և իրավահավասարություն» լոզունգը, իհարկե, «միասնական Թուրք պետության» սահմաններում։ Բայց արդեն 1909 թ. գարնանը Ադանայում 30 հազար հայերի կոտորածը ցույց տվեց, որ ազգային հալածանքի համիդյան ձևերը փոխարինվել են մի ավելի նենգ ու դաժան քաղաքականությամբ, որի վերջնական նպատակն է «մեծ և միասնական հայրենիքի» պանԹուրքիստական գաղափարի իրագործումը՝ բոլոր ոչ-Թուրք ազգերի բռնի ասիմիլացման կամ ֆիզիկական բնաջնջման ճանապարհով։

---

25 «Ազատ մամուլ», 1908, № 30, էջ 697։

26 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 25, 1951 էջ 537։

2 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

ՀՍՍՌ-ԱԳԱ ՍՍՀ

Այնուամենայնիվ, իրենց իսկական նպատակները քողարկելու համար «երիտթուրքերը» մի կարճ ժամանակ առերես հանդուրժեցին հայ հասարակական կյանքի, մամուլի և գրականության որոշ աշխուժացում, որը նկատվում է համաշխարհային պատերազմին նախորդող տարիներին (1908—1914)։ Արտասահմանից Կ. Պոլիս վերադարձավ տարագիր հայ գրողների և արվեստագետների մեծ մասը, սկսեցին հրատարակվել մի շարք նոր գրական պարբերականներ։ Գրական-կուլտուրական կյանքի աշխուժացման ցայտուն արտահայտություններից մեկն էլ 1913 թ. Էսայան Սանուց միության կազմակերպած «Գրական ասուլիսների» շարքն էր և դրանց հիման վրա լույս ընծայած վեց գրքույկները[27]։ Սակայն, գեղարվեստական ուժերի այդ կարճատև համախմբումը ի վերջո բացասական հետևանք ունեցավ, քանի որ պատերազմի սկզբում հեշտացրեց թուրք չարդարարների խնդիրը՝ արևմտահայ մտավորականներին ձերբակալելու և ոչնչացնելու դիվային պլանի իրականացման գործում։

Համաշխարհային պատերազմին նախորդած տարիներին հայ ժողովրդի ազգային ճակատագրի, ներկայի և ապագայի հարցերը ոչ միայն օրակարգից չէին հանվել, այլև գնալով ավելի սուր բնույթ էին ստանում։ Ազգային պահանջմունքներից, հաճախ նույնիսկ կուլտուրական ինքնավարությունից զրկված հայ ժողովուրդը շարունակում էր բաժանված մնալ նաև տերիտորիական պես։ «Խոսքը վերաբերում է մի ճնշված ժողովրդի, որը դժբախտություն ունի գտնվելու թուրքական բռնապետության Սցիլլայի և ռուսական բռնապետության Խարիբդայի արանքում»,— հայ ժողովրդի վիճակի դրամատիզմը այսպես էր բնութագրել Ֆ. Էնգելսը դեռ 1894 թ. «Կոմունիստական կուսակցության մանիֆեստի» հայերին թարգմանության առթիվ Հովսեփ Աթաբեկյանին գրած նամակում[28]։ Այդ պայմաններում հայ ժողովրդի պայքարն իր ազգային իրավունքների համար ձեռք էր բերում առաջադիմական բովանդակություն, միաձուլվում էր դեմոկրատական ազատությունների համար մղվող ընդհանուր պայքարի խնդիրների հետ։ Ազգային ճնշման բացառիկ ծանր պայմաններում գտնվող հայ ժողովուրդը, անշուշտ, պատկանում էր այն ազգություններին բվին, որոնց գոյության յուրահատկությունը նկատի առնելով Վ. Ի. Լենինը 1916 թ գրում էր. «Հայրենիքը» այստեղ դեռ չի երգել իր ամբողջ պատմական երգը, «Հայրենիքի պաշտպանությունը» այստեղ դեռ կարող է լինել դեմոկրատիայի, մայրենի լեզվի, քաղաքական ազատության պաշտպանությունը ճնշող ազգերի դեմ, միջնադարի դեմ...»[29]։

Սակայն, այս ընդհանրությամբ հանդերձ, հայ ժողովրդի երկու հիմնական հատվածների վիճակը էապես տարբեր էր։ Ռուսական կայսրության սահմաններում նա ազատ էր ֆիզիկական բնաջնջման սպառնալիքից, որն արևմտահայության կյանքի ամենօրյա իրողությունն էր։ Կապը ռուսական առաջավոր կուլտուրայի և ռուս ժողովրդի ազատագրական պայքարի հետ Հայաստանի լավագույն զավակներին հնարավորություն էր տալիս ազգային հար-

---

27 «10-ական թվականների պրոլետար գրական կյանքի և քաղաքական մտքի մասին հարուստ պատկերացում են տալիս Հ. Ջ. Սիրունու հուշերը՝ «Երբ գարուն էր 1913-ին...» («Սովետական գրականություն», 1966, № 10, 11)։

28 К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 39, 1966, стр. 271.

29 Վ. Ի. Լենին. Երկեր, հատ. 23, 1951, էջ 38։

ցի լուծմանը մոտենալու համադեմոկրատական դիրքերից։ Թուրքիայում ֆեոդալական նոտմնացության, կրոնական ֆանատիզմի և ազգային լարված քշնամանքի պայմաններում այդպիսի հնարավորություն չկար։ Ահա թե ինչու դարասկզբին, ինչպես և նախորդ տասնամյակներում, սկսած Բեռլինի վհհաժողովի ժամանակից, և՛ միջազգային ասպարեզում, և՛ ազգային շրջանակներում «Հայկական հարց» ասելով հասկանում էին ամենից առաջ արևմտահայության վիճակը, նրա ազատագրության կամ գեթ ֆիզիկական ոչընչացման վտանգից փրկելու խնդիրը։

Երկար ընդմիջումից հետո այդ հարցը կրկին եվրոպական դիվանագիտության օրակարգի մեջ մտավ համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին։ Նորից առաջադրվեցին Թուրքիայի հայկական վիլայեթներում բարենորոգումներ անցկացնելու, բնակչության կյանքի և գույքի անձեռնմխելիության, կուլտուրական զարգացման հնարավորություններ ապահովելու հարցերը։ Սակայն իմպերիալիստական պետությունները, ձգտելով զիջումներ ստանալ 1912—1913 թթ. բալկանյան պատերազմների հետևանքով էլ ավելի թուլացած Օսմանյան կայսրությունից, «Հայկական հարցի» կապակցությամբ ևս հետապնդում էին իրենց տնտեսական և ռազմա-ստրատեգիական նպատակները։ Արևմտյան Հայաստանն իր աշխարհագրական դիրքով հետաքրքրում էր իմպերիալիստական առումներով բոլոր մասնակիցներին։ Կայզերական Գերմանիան՝ դեպի Միջագետք և Պարսկաստան թափանցելու վազեմի ձգտումով, Անգլիան՝ Պարսից ծոցի նավթաբեր շրջաններում ամրապնդվելու, Ֆրանսիան՝ Սիրիան ու Կիլիկիան իր գերիշխանությանը ենթարկելու պլաններով,—բոլորն էլ յուրովի աշխատում էին խանգարել ռուսական ցարիզմի կողմից Հայկական բարձրավանդակը նվաճելու ծրագրերին։ Այնուամենայնիվ, 1914 թ. հունվարին հաջողվեց ստորագրել ռուս-թուրքական համաձայնագիր՝ հայկական վիլայեթներում անցկացվելիք բարենորոգումների մասին, որոնք պետք է իրագործվեին եվրոպացի տեսուչների հսկողությամբ։ Սակայն շուտով սկսված համաշխարհային պատերազմը անհնար դարձրեց նույնիսկ այն համեստ միջոցառումները, որոնք նախատեսվում էին այդ պայմանագրով։

Մյուս կողմից, նախազգալով մոտալուտ պատերազմի չունչը, «երիտ-թուրքերի» կառավարությունը ուժեղացրեց հակահայկական հալածանքները. սկսեց կազմել «Հայկական հարցը» սրով լուծելու և մեկընդմիշտ ասպարեզից հանելու հանրաբևական ծրագրեր։ Ամեն ինչ արվում էր «շրջթայական ռեակցիայի» սկզբունքով։ Թալանն ու կոտորածը առաջ էին բերում դիմադրության փորձեր, իսկ սրանք էլ պատրվակ էին դառնում նոր, ավելի դաժան հալածանքների համար։ Ընդամին, միջազգային ասպարեզում «արդարանալու» համար թուրք կառավարող շրջանները օգտագործում էին այն ստահոդ վարկածը, թե այդ բոլորը սոսկ արտաքին միջամտության արդյունք էր։ Մի կեղծիք, որը սրամիտ կերպով մերկացրել է միջազգային բանվորական շարժման ականավոր գործիչ Ռոզա Լյուքսեմբուրգը։ Դեռ 1896 թ. «Ազգային պայքարը Թուրքիայում և սոցիալ-դեմոկրատիան» հոդվածում նա գրում էր. «Այն պնդումները, թե Թուրքիայում տեղի ունեցած ապստամբություններն ու ազգային կռիվները իբր ցարական կառավարության գործակալների կողմից արհետականորեն ստեղծված պուտչեր են, նույնքան խորհրդատ են, ինչքան և բուրժուազիայի այն պնդումները, թե ժամանակակից բանվորական ողջ շարժումը սոցիալ-դեմոկրատական մի քանի խառնակիչների գործն է... Դի-

վանագիտությունը տվյալ դեպքում մի վառվող տաշեղ է նետում դարերի անարդարությունից և շահագործումից լեռան չափ դիզված բոցավառ նյութի մեջ։ Այստեղ գործ ունենք պատմական, բնական անհրաժեշտությամբ կատարվող մի պրոցեսի հետ»[30]։

Նախապատերազմյան տարիներին հայ հասարակական միտքը մի հատուկ ակտիվությամբ էր քննարկում հայրենիքի ապագայի, մասնավորապես արևմտահայության փրկության ուղիների հարցը։ Մամուլի էջերում նորից բախվում էին տարբեր կողմնորոշումների կրողները։ Հայ դեմոկրատական մտավորականության շատ ներկայացուցիչներ տարբեր ուղիներով հանգում էին այն մտքին, որ հայ ժողովրդի ազատագրման միակ հուսալի ուղին կարող է լինել դաշինքն ու համագործակցությունը Ռուսաստանի առաջադիմական ուժերի հետ։ Տեսնելով այն խոր վիհը, որ կա ցարական բռնապետության և ռուս հասարակության դեմոկրատական խավերի միջև, նրանք Հայաստանի փրկության հեռանկարը կապում էին ռուսական ազատագրական շարժման հաղթանակի հետ։ 1912—1914 թթ. հայոց հարցի լուծման ուղիներին նվիրված մի ամբողջ հոդվածաշարով հանդես եկավ ռուսական կողմնորոշման ամենահամոզված ու հետևողական պաշտպաններից մեկը՝ Հովհ. Թումանյանը, հիմնավորելով այն միտքը, թե ինչու «հայ ժողովուրդը պետք է լիներ ռուսի հետ և իր կյանքի, գույքի ու պատվի ապահովության նույսը պետք է կապեր Ռուսաստանի հաջողության հետ»[31]։ 1913 թ. հունվարին Գրիգոր Զոհրապը՝ արևմտահայ մտավորականության կենտրոնական, ամենաազդեցիկ դեմքերից մեկը, գրում էր. «Մեր գլխավոր հենարանը հայկական հարցում Ռուսաստանն է՝ հարևանության իրավունքով և շահագրգռվածության աստիճանով... Ռուսաստանը երիտասարդ երկիր է, ապագա ունեցող պետություն, և այն ձրնշումը, որի մասին այնքան շատ են խոսում, միշտ չէ, որ տիրապետելու է Ռուսաստանում»[32]։ Նույն միտքը քաղաքական ավելի հստակ հակացությունների լեզվով արտահայտում էր Վահան Տերյանը՝ 1914 թ. գարնանը, «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման մեջ. «Ռուսիայի ապագան ինձ համար աներկբայելի է։ Եվ կապելով իմ լավագույն հույսերը ռուս առաջավոր դեմոկրատիայի հույսերի և իմ բաղձանքները նրա բաղձանքների հետ, ես չեմ տարակուսում, որ չեմ հիասթափվելու»[33]։ Յուրովի այդ մտքին էր հանգում նաև մեծ կոմպոզիտոր Կոմիտասը, 1912 թ. դեկտեմբերի 25-ին Ա. Չոպանյանին հասցեագրած նամակում առանց տատանման հայտարարելով. «Ուրեմն չի՛ք փրկություն արտաքո Ռուսիո»[34]։

Դարասկզբի տնտեսական և քաղաքական բարդ իրադրությունը էական փոփոխություններ մտցրեց հայ հասարակական մտքի հոսանքների, կուսակցությունների բնույթի և փոխհարաբերությունների մեջ։ Ավելի բացահայտ և որոշակի դարձավ սոցիալական տարբեր խմբերի հակադիր կողմնորոշումը իրադարձությունների բարդ շրջապտույտում։ Պատմական թատերաբեմում

30 Ռոզա Լյուքսեմբուրգ. Ազգային պայքարը Թուրքիայում և սոցիալ-դեմոկրատիան. «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1971, № 2, էջ 143։

31 Հ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 4, 1951, էջ 235։

32 Մեջբերումը Ջ. Կիրակոսյանի «Առաջին համաշխարհային պատերազմը և արևմտահայությունը» գրքից. 1967, էջ 82։

33 Վահան Տերյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 2, 1961, էջ 292։

34 «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958, № 1, էջ 264։

հայ բանվոր դասակարգի և նրա մարտական կուսակցության՝ սոցիալ-դեմոկրատական (բոլշևիկյան) կազմակերպությունների երևան գալով հայ իրականության վաղեմի հոսանքների՝ բուրժուական լիբերալիզմի և ազգային պահպանողականության հակադրությունն ու պայքարը նոին պես մղվեցին։ Այժմ արդեն նրանք չէին, որ արտահայտում էին հասարակական զարգացման հիմնական միտումները, այլ դասակարգերի և քաղաքական կուսակցությունների, առաջին հերթին՝ պրոլետարիատի և բուրժուազիայի գնալով խորացող պայքարը։ Ստ. Շահումյանը դեռ 1906 թ. բոլշևիկյան «Կայծ» թերթի առաջին համարում այդ մասին գրում էր.

«Նախկին կղերապահպանողական «ազգասիրության» տեղ երևան է գալել մեր մեջ, մի կողմից, բուրժուական լիբերալիզմը, որ թեև չի ուզում և չի կարող բաժանվել այդ կղերական «տիրացուական» «ազգասիրությունից», բայց հետզհետե իր էությամբ, իր բովանդակությամբ մոտենում է եվրոպական բուրժուական լիբերալիզմին. մյուս կողմից, որ ամենաբնորոշ գիծն է մեր նորագույն կյանքի, որ ամբողջովին նորություն է հայկական իրականության մեջ,— երևան է եկել այն սոցիալ-հարաջացքը, որ կոչվում է սոցիալիզմ և որի կրողն է բանվոր դասակարգը, պրոլետարիատը։ Թե՛ բուրժուական լիբերալիզմը և թե՛ պրոլետարական սոցիալիզմը ունեն մեր կյանքում իրենց ավելի կամ պակաս որոշված արտահայտիչները, իրենց քաղաքական կուսակցությունները, որ դեկավարում են համապատասխան դասակարգերի բարքական կռիվը, որ աշխատում են մարմնացնել իրականության մեջ այդ դասակարգերի հասարակական-քաղաքական իդեալները»[35]։

Դարաշրջանի և հայ հասարակության այդ հիմնական կոնֆլիկտի համեմատությամբ բուրժուական և մանրբուրժուական զանազան հոսանքների ներքին պայքարը, որ հաճախ սուր և աղմկոտ ձևեր էր ընդունում, վերջին հաշվով, արդեն երկրորդական նշանակություն ուներ, վերաբերում էր ոչ թե հասարակական զարգացման արմատական հարցերին, այլ միայն նրանցների գործելակերպի եղանակներին։ «Ոչ մի իդեալ, ոչ մի լոզունգ չեք գտնի դուք այն կատաղի կռվի մեջ, որ մղում են միմյանց դեմ կադետ, ազատամիտ մշակականները և guasi-սոցիալիստ դաշնակցականները,— գրում էր Ստ. Շահումյանը։— Պայքարը մղվում է բացարձակորեն միմիայն անձնավորությունների շուրջը, կրում է զուտ քաֆեյական բնավորություն... Մշակական և դրոշակական,— դրանք, չնայած իրենց փոխադարձ հայհոյանքներին, միևնույն մեդալի երկու կողմերն են, միևնույն բուրժուազիայի հարազատ զավակները, այն միակ տարբերությամբ թերևս, որ նրանց մի մասը սիրահար է քնքուշ ժպիտների, մյուսը՝ բռունցքի ու վառոդի»[36]։

Ճիշտ է, ռուսական առաջին հեղափոխության շրջանում առերևույթ ինչ-ինչ փոփոխություններ մտան դաշնակցական կուսակցության ծրագրի և գործելակերպի մեջ։ Այդ կուսակցությունը, որն սկզբում ընդունում էր միայն արևմտահայության ազատագրության համար պայքարելու անհրաժեշտությունը, իսկ Անդրկովկասում ծավալված հեղափոխական շարժումներին հայերի մասնակցությունը դիտում էր իբրև «դավաճանություն «տաճկահայ դատի» նկատմամբ, այժմ փոխեց իր տակտիկան։ Տեսնելով հեղափոխական

---

35 Ստ. Շահումյան, Երկեր (երեք հատորով), հատ. 1, 1955, էջ 124—125։

36 Նույն տեղում, էջ 250—251։

տրամադրությունների բուռն վերելքը և վախենալով կորցնել ամեն մի ազդեցություն աշխատավորական խավերի վրա, դաշնակցությունը, որը, Ստ. Շահումյանի բնութագրմամբ, հայ հասարակության մեջ «ամենից ավելի անակզբունք և ռեակցիոն», «խայտաբղետ տարրերից արհեստականորեն կազմված»[37] կուսակցությունն էր, փորձեց յուրացնել սոցիալիստական լոզունգներ, հանդես գալ պրոլետարիատի «ղեկավարի» դերում։ 1907 թ. Վիեննայից իր համագումարում դաշնակցությունն իրեն հռչակեց «հեղափոխական սոցիալիստական կուսակցություն» և նույն թվականին Շտուտգարդի կոնգրեսում ընդունվեց II ինտերնացիոնալի շարքերը։ Սակայն այդ ամենը, իհարկե, չէր կարող թաքցնել դաշնակցության սոցիալական էությունը, բուրժուազիայի շահերին ու նպատակներին ծառայելու իրողությունը։ «Ես,— դաշնակցության մասին գրում էր Ստ. Շահումյանը,— այժմ իրեն անվանում է «հեղափոխական» և «սոցիալիստական» կուսակցություն, որպեսզի կովի հեղափոխության ու սոցիալիզմի դեմ»[38]։ Դաշնակցական կուսակցությունն անվանելով սոցիալական տարբեր շերտերից կազմված «մի մեխանիկական ագրեգատ, մի անասելի խառնուրդ», Ս. Սպանդարյանը միաժամանակ շատ որոշակիորեն խոսում էր նրա բուրժուական բնույթի մասին, գրելով. «Այդ guasi-սոցիալիստական «Դաշնակցությունը» ամեն կերպ աշխատում է անջատել հայ բանվորությանը ուրիշ ազգերի պրոլետարիատից և, օգտվելով այդ բաժանումից. շահագործել այդ մասսան իր բուրժուական նպատակների համար»[39]։

Հեղափոխական բուռն դեպքերի ազդեցության տակ որոշ տեղաշարժեր կատարվեցին նաև հնչակյան կուսակցության մեջ։ Թեև սկզբնական շրջանում հնչակյանները գրական որոշակի դեր խաղացին հայ իրականության մեջ մարքսիստական գրականության և գաղափարների տարածման գործում, բայց սկզբից ևեթ դա մանրբուրժուական ազգային կուսակցություն էր, որի գործունեության հիմնական ծրագիրը նույնպես կապվում էր Արևմտյան Հայաստանի ազատագրության հետ։ Իր հիմնադրումից մեկ տասնամյակ անց՝ 1898 թ. հնչակյան կուսակցությունը պառակտվեց երկու մասերի, որոնցից մեկը կոչվեց «Վերակազմյալ հնչակյան կուսակցություն»։ 1905 թ. հնչակները իրենց պաշտոնապես անվանեցին «սոցիալ-դեմոկրատական կուսակցություն», փորձելով զուգակցել ազգային պայքարը Թուրքիայում և դասակարգային պայքարն Անդրկովկասում։ Սակայն հնչակյան կուսակցության քաղաքական ծրագրի և սոցիալական կազմի խայտաբղետությունը, բնականաբար, պետք է հանգեցներ նրա ազդեցության թուլացման և շարքերի կազմալուծման։ Հայտնի է, մասնավորապես, որ հնչակյան կուսակցությանը հարած շատ բանվորներ ու մտավորականներ ժամանակի ընթացքում հեռացան նրանից և մտան սոցիալ-դեմոկրատական բանվորական կուսակցության շարքերը։

Հեղափոխական շարժման վերելքների և վայրէջքների շրջանում հայ բոլշևիկյան կազմակերպությունները ոչ միայն ղեկավարում էին աշխատավորների պայքարը ցարիզմի և բուրժուակալվածատիրական կարգերի դեմ, այլև ձգտում էին ազատել մասսաների գիտակցությունը ազգային բուրժուական և մանրբուրժուական կուսակցությունների, ինչպես նաև «կովկասյան

37 Նույն տեղում, էջ 49, 307։

38 Նույն տեղում, էջ 290։

39 Ս. Սպանդարյան. Երկեր (Երկու հատորով). հատ. 1. 1959, էջ 48, 53։

բունդիզմի» տիպիկ դրսևորումը հանդիսացող հայ «սպեցիֆիկյան» կազմակերպության գաղափարական ազդեցությունից։ Այդ պայքարն իր լավագույն արտահայտությունն է գտել Ստ. Շահումյանի, Ս. Սպանդարյանի, Բ. Կնունյանցի, Ալ. Մյասնիկյանի և մյուս ականավոր բոլշևիկ-լենինյանների հրապարակախոսական ելույթներում։ Հայ իրականության մեջ ևս բոլշևիզմը քաղաքական մտքի այն հոսանքն էր, որը ոչ միայն գիտական խորությամբ արտահայտում էր հասարակական զարգացման հիմնական միտումները, այլև դարձավ հայ ժողովրդի սոցիալական և ազգային իդեալների ներդաշնակ զուգակցման լավագույն ձևը։

1914 թ. ամռանը բռնկած համաշխարհային պատերազմի հետևանքով հայ ժողովրդի կյանքում անհամեմատ ավելի բարդ և ծանր իրադրություն ստեղծվեց։ Համաեվրոպական, ապա նաև համաշխարհային բնույթ ստացած պատերազմի բռնկումը, մանավանդ 1914 թ. հոկտեմբերին պատերազմի մեջ Թուրքիայի մտնելը հայ հասարակության լայն շրջաններում առաջացրին և՛ տագնապի ու անհանգստության հոգեվիճակ, և՛ մոտալուտ ազատագրության նոր հույսեր։ «Հին պատերազմի վերջին զարկն է սա... Մեծ տառապանքի վերջին օրն է սա»,— գրում էր այդ օրերին Հովհ. Թումանյանը։ Իսկ Վահան Տերյանը 1914 թ. հոկտեմբերին մարգարեական կանխատեսությամբ ասում էր. «Անդունալի են այսպիսի մոմենտները, և դարերն են միայն ծնում իրերի այսպիսի դասավորություն։ Այսօրվա ամեն մի գործող պիտի ներչնչնված լինի այն խոր ու ծանր գիտակցությամբ, որ նա կանգնած է գալիքների ահեղ դատաստանի առաջ, որ այսօրվա ամենափոքր սխալը կարող է կորուստաբեր լինել մեր ժողովրդի ամբողջ ապագայի համար։ Պարզ պետք է լինի մեզ ամենքիս համար, որ այսօր մեր կյանքի և մահու խնդիրն է դրված հրապարակի վրա»[40]։

Պատերազմի հետևանքով ստեղծված պայմանները, դժբախտաբար, իրականություն դարձրին այն վատթարագույնը, ինչ կարելի էր կանխատեսել պատերազմից առաջ։ Օգտվելով պատերազմական խառը իրադրությունից, գտեծպնդված անպատիժ մնալու գիտակցությամբ, թուրքական ոճրագործ կառավարությունը որոշեց լիովին ի կատար ածել հայ ժողովրդի համատարած տեղահանության և բնաջնջման վաղուց մշակած ծրագիրը։ Մեծ եղեռնը իր բոլոր սարսափներով սկսվեց 1915 թվականին և շարունակվեց հետագա տարիներին։ Տասնյակ դարերով հայ ժողովրդի կողմից բնակեցված, ամեն քայլափոխի նրա պատմության, մշակույթի ու շինարարական գործունեության անհամար հետքերը պահող լեռներն ու հովիտները, գյուղերն ու քաղաքները դատարկվեցին նրա օրինական տերերից։ Արևմտահայ ազգաբնակչության մեծամասնությունը՝ մոտ մեկ ու կես միլիոն մարդ, ամենավայրագ ձևերով բնաջնջվեց, իր մահը գտնելով կանոնավոր թուրքական բանակի, ոստիկանության կամ ֆանատիկ ամբոխի սրերից ու գնդակից, հրդեհների բոցերում, սովից ու համաճարակից, միջագետքի անապատների ավազներում։ Հերոսական դիմադրության առանձին օջախները Վասպուրականում կամ Շապին-Գարահիսարում, Ուրֆայում կամ Մուսա լեռան լանջերին, իշարկ, օգնեցին փրկելու արևմտահայության մի մասը, բայց ուժերի անհավասարու-

---

40 Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու (չորս հատորով), հատ. 4, Երևան, 1925, էջ 199—200։

թյան և անջատվածության պատճառով չէին կարող արմատական բեկում մտցնել դեպքերի ողբերգական ընթացքի մեջ։ Ընդհանուր առմամբ՝ ավելի քան երկու միլիոն արևմտահայությունից փրկվեց մոտ 600 հազար մարդ, որոնց կեսը ապաստան գտավ Կովկասում, մնացածները՝ աշխարհի տարբեր երկրներում[41]։

Հայկական եղեռնը XX դարի առաջին մեծ ցեղասպանությունն էր, որը դարձավ երեք տասնամյակ անց հիտլերյան ֆաշիզմի իրագործած հրեշավոր ոճրագործությունների անմիջական նախորդն ու «ոգևորիչ օրինակը»։ Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիները դարձան հայ ժողովրդի կյանքի ամենածանր ու արյունալի, ամենամռայլ ու ողբերգական ժամանակաշրջանը, որպիսին չէր եղել նրա բազմադարյան պատմության տարեգրության մեջ։ Ռուս և եվրոպացի շատ նշանավոր հասարակական ու կուլտուրական գործիչներ իրենց բողոքի ցասկոտ ձայնը բարձրացրին այդ գարհուրելի ոճրագործության դեմ, մարդկության պատմության «սպիտակ գրքում» թողնելով հայ ժողովրդի անլուր տառապանքների և քուրք ցեղասպանների գործած վայրագությունների անհամար, անջնջելի վկայություններ։ Բավական է հիշել Ա. Ֆրանսին և Ռ. Ռոլանին, Վ. Բրյուսովին և Մ. Գորկուն, Կ. Լիբկնեխտին և Ջոն Ռիդին, Ֆ. Նանսենին ու Ֆրանց Վերֆելին և շատ ուրիշների։ Կոմունիստական կուսակցության ականավոր գործիչ Ս. Մ. Կիրովը 1916 թ. փետրվարին «Տանջահար ժողովուրդը» հոդվածում գրել է. «Օրեցօր Թուրքահայաստանից գալիս են միևնույն մղձավանջային լուրերը։ Թե ինչ են անում այնտեղ թուրքերը, այդ մասին չեն պատմի հայ կանանց ու երեխաների արցունքները, իսկ անասելի սարսափ ու տանջանքներ վերապրած հայ խաղաղ բնակչության բարբարոսաբար թափված արյունը տալիս է միայն որոշ, շատ հեռավոր պատկերացում հայ ժողովրդի Golgothայի մասին։ Գուցե միայն հետո, երբ կանգ կառնեն մարդկային արյան գետերը, նոր մի Դանտե կգծագրի միլիոնավոր մարդկանց սոսկալի տանջանքների պատկերը։ Եվ այդ պատկերը կմտցնեն մեծ պատերազմի պատմության մեջ, և ամեն մարդ չէ, որ ուժ կունենա ուշադիր դիտելու այն, որովհետև դա մի համատարած մղձավանջ կլինի»*[42]։

Արդեն պատերազմի տարիներին հարազատ ժողովրդի այդ մեծ ողբերգության մասին հայ գրողների կերտած գեղարվեստական երկերը՝ սկսած Թումանյանի ու Տերյանի հայտնի բանաստեղծություններից և Զարենցի «Դանթեական առասպել» պոեմից, ինչպես նաև հետագա տասնամյակներում «հայ դանթեականի» մասին գրված բազմաթիվ գործերը սաեք եղել են հետաքրքրության բոցաշունչ տրիբունի այդ կանխատեսման իրականացման աստիճանները։

Սակայն դեպքերը դասավորվեցին այնպես, որ Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակից և համաշխարհային պատերազմի ավարտից հետո

---

41 *Հայկական եղեռնի մասին նորագույն հրատարակություններից առավել հարուստ փաստական նյութը հավաքված է հետևյալ գրքերում.* «Геноцид армян в Османской империи». Сборник документов и материалов под редакцией проф. М. Г. Нерсисяна. Ереван, 1965. Զ. Կիրակոսյան. *Առաջին համաշխարհային պատերազմը և արևմտահայությունը*, Երևան, 1967։ Մ. Աղգամանյան. *Հայաստան, 1914—1917*. Երևան, 1969։ Ե. Գ. Ագայան. *Հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի պատմությունից*. Երևան. 1976։

42 «Геноцид армян в Османской империи», стр. 395.

Էլ հայ ժողովրդին վիճակվեց անցնել անհամար զրկանքների ու կորուստների մի նոր տատասկոտ ճանապարհ։ Սովետական իշխանության դեմ ծավալված ֆեդերալիստական ինտերվենցիայի և Անդրկովկասի նացիոնալիստական կուսակցությունների հակահեղափոխական քաղաքականության պատճառով Ռուսաստանից անջատված երկրամասը և հատկապես Հայաստանը 1918—1920 թթ. ընկան բացառիկ ծանր կացության մեջ։ Թուրքական նոր արշավանքների և կոտորածների մշտական սպառնալիքը, ազգային քշնամանքը, սովն ու համաճարակը այդ տարիներին միանգամայն իրական վտանգ էին ստեղծել նաև Արևելյան Հայաստանի և նրա ազգաբնակչության բուն գոյության համար։ Արևմտյան տերությունների մեծագործ խոստումները, որոնք երբեք գործի չվերածվեցին, դաշնակցական կառավարողների ներքին և արտաքին անհեռատես, հակաժողովրդական քաղաքականությունը, որն արտահայտվեց, հատկապես, հակասովետական բլոկին մասնակցելու և մայիսյան ապստամբության արյունալի ճնշման մեջ,— այս բոլորն էլ ավելի վատթարացրին Հայաստանի վիճակը, կանգնեցրին ազգային կործանման եզրին։ Եվ 1920 թ. սեպտեմբերին քեմալական Թուրքիայի սկսած նոր արշավանքը կարող էր, իրոք, դառնալ Հայաստանի պատմության վերջին էջը, եթե այդ պահին չհնչեր հայ ժողովրդի լավագույն զավակների պատմական բանակնության ձայնը՝ փրկություն որոնել սոցիալիստական հեղափոխության, նոր Ռուսաստանի օգնության ու եղբայրական դաշինքի մեջ։ 1920 թ. նոյեմբերի 29-ին Հայաստանում սովետական իշխանության հաստատումը այդ բանակնության հաղթանակն էր, հայ ժողովրդի սոցիալական և ազգային ազատագրման, նրա քաղաքական և կուլտուրական վերածնության սկիզբն ու անսասան հիմքը։ Արտահայտելով այդ պատմական փրկարար ակտի հետ կապված ժողովրդի հույսերը, Հովհ. Թումանյանն արդեն 1920 թ. դեկտեմբերին Հայաստանի Հեղկոմին գրած նամակում ասում էր.

«Ամենքից լրված ու հուսահատված հայ ժողովուրդը իր հայացքը դարձրեց դարձյալ դեպի Ռուսաստանը, եվ եկավ նա, նոր Ռուսաստանը... Փոքր ժողովուրդները, հիրավի, զրկված բանվորներ են ազատ ու անխիղճ իմպերիալիստական հզոր պետությունների ճանապարհների վրա։ Նոր Ռուսաստանը, որ գալիս է նրանց հանի էդ սարկական վիճակից՝ նոր դարաշրջան է բաց անում մարդկության պատմության մեջ...»[43]

Իսկ մի քանի տարի անց նշիշե Ջարենցն իր «Նորքը» պոեմում գեղարվեստորեն այսպես բնութագրեց հայ ժողովրդի պատմության այդ ամենից դրամատիկ և բախտորոշ պահը.

Եվ արդեն մոտենում էր մանգաղը
Մեր երկրի սրբազան բարդուն.
Որ կանգուն էր դեռ ցուրտ ու պաղ
Արարատյան դաշտում,—
Երբ մերիկ մի ուրիշ փրկարար
Հասավ նրան յուրտից կենսարեր—
Եվ գարնան գետի պես վարար
Ողողեց լեռնաշխարհը մեր։—

[43] Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, 1945, էջ 452—453։

Սրանք են 1901—1920 թթ. հայ հասարակական-քաղաքական կյանքի հիմնական նշանաձողերը։ Ողբերգական և հերոսական իրադարձություններով հագեցած այդ ժամանակաշրջանը նախապատրաստված էր նախորդ տասնամյակների կողմից և իր հերթին պայմանավորեց դեպքերի հետագա զարգացումը երկար ժամանակի ընթացքում։ Լրիվ չափով դա վերաբերում է նաև այդ տարիների գրական-պատմական պրոցեսին։

3

Հեղափոխության և պատերազմի դարաշրջանում բուռն վերելք ապրող հասարակական կյանքը, քաղաքական հոսանքների սուր սահմանազատումն ու պայքարը մեծ աշխուժություն մտցրին գաղափարախոսության է մշակույթի բոլոր ձևերի մեջ։ Առաջին հերթին, աննախադեպ զարգացում և տարածում ստացավ պարբերական մամուլը։ Այն դարձավ հասարակականորեն շատ ավելի ազդեցիկ ու բազմազան՝ թե՛ հրատարակությունների քանակով ու տեսակներով, թե՛ աշխարհագրական տեղաբաշխմամբ և թե՛ ընթերցող շրջանների ընդլայնման իմաստով։ Ըստ Գարեգին Լևոնյանի հայտնի մատենագիտության՝ գրայի չափով ոչ լրիվ տվյալների, հայ պարբերական մամուլն իր ծագումից (1794) մինչև XX դարի սկիզբը, այսինքն՝ ավելի քան հարյուր տարվա ընթացքում ունեցել է ընդամենը 277 անուն հրատարակություն (թերթեր և հանդեսներ)։ Այնինչ XX դարի առաջին երկու տասնամյակում (1901—1920) սկիզբ առած նոր հրատարակությունների քանակը հասնում է 722-ի, դեռ մի կողմ թողած նախկինում հիմնադրված և դարասկզբին շարունակվող թերթերն ու ամսագրերը[44]։

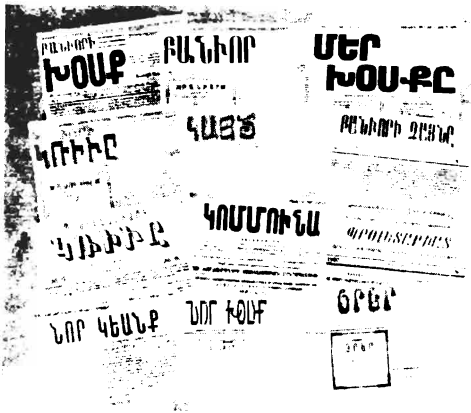
Ճիշտ է, այդ հրատարակությունների մի մասը շատ կարճ կյանք է ունեցել, երբեմն լույս է տեսել միայն 1—2 համար, բայց հրատարակությունների բանակի չեշտակի աճն ինքնին նշանակալից է. այն արտացոլում էր հասարակական և մտավոր կյանքի բուռն զարգացումը ինչպես արևելահայ, այնպես էլ արևմտահայ իրականության մեջ։ 90-ական թվականներից գործող ազգային բազմաքանակ կուսակցություններն այժմ շատ ավելի մեծ քվով թերթեր ու ամսագրեր են հրատարակում, տալագիր խոսքը դարձնելով քաղաքական պայքարի անմիջական զենք։

XX դարի սկիզբը հայ մամուլի պատմության մեջ նշանավորվեց սոցիալ-դեմոկրատական, բոլշևիկյան ուղղության հրատարակությունների երևան գալով։ Մշտական հետապնդման և դրաքննության պայմաններում գրանք հաճախ խափանվում էին՝ դեռ հազիվ լույս աշխարհ եկած։ Այսպես, հայերեն առաջին սոցիալ-դեմոկրատական թերթը՝ «Պրոլետարիատը», ունեցավ միայն մեկ համար (1902 թ. հոկտեմբեր), ուր հրապարակվեց «Հայ սոցիալ-դեմոկրատների միությանն» մանիֆեստը։ «Բանվորի ձայն» թերթը (1906)

---

44 Տե՛ս Գարեգին Լևոնյան, *Հայոց պարբերական մամուլը*, Երևան, 1934։ Ըստ ավելի նոր և լրիվ տվյալների՝ 1794—1905 թթ. սկիզբ առած հայկական թերթերի ու հանդեսների թիվը եղել է 377, իսկ 1901—1920 թթ.—974 (տե՛ս «Հայ պարբերական մամուլի մատենագիտություն», կազմեց Ա. Ալիքսանյան, Երևան, 1970, էջ 479—497)։ Համամասնությունը, ինչպես տեսնում ենք, ըստ նոր աղբյուրների նույնն է՝ 20 տարվա ընթացքում երկու և կես անգամ ավելի շատ թերթ ու հանդես է հրատարակվել, քան նախորդ 107 տարիների՝ միասին վերցրած։

լույս տեսավ ընդամենը երկու անգամ, «Մեր խոսքը» (1914)—միայն մեկ անգամ և այլն։ Համեմատաբար ավելի շատ համարներ ունեցան այնպիսի բոլշևիկյան թերթեր, ինչպես «Պրոլետարիատի կռիվը» (1903—1905), 1906 թ. հրատարակված «Կայծ», «Նոր խոսք», «Կոչ-դեմք» (հայերեն և ադրբեջաներեն), «Օրեր» (1907), «Պայքար» (1915—1917), «Սոցիալ-դեմոկրատ» (1917—1918) և այլն։ 1911—1912 թթ. լույս էր տեսնում առաջին հայերեն մարքսիստական հանդեսը՝ «Նոր խոսքը», որի էջերում գրականության և արվեստի հարցերը մեծ տեղ էին գրավում։ Այս և մյուս հայերեն բոլշևիկյան հրատարակությունները հիմնականում իրագործվել են Թիֆլիսում և Բաքվում, իսկ



Հայ բոլշևիկյան պարբերական մամուլի հրատարակություններ

Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո դրանք տարածվեցին նաև Կովկասի և Ռուսաստանի ուրիշ քաղաքներում (Մոսկվա, Աստրախան, Ալեքսանդրապոլ, Շուշի և այլն)։ Ընդհանուր առմամբ՝ 1902—1920 թթ. հայերեն հրատարակվել է մոտ 50 բոլշևիկյան թերթ և հանդես[45]։ Դրանց էջերում էր, որ հիմնականում ծավալվեց Հայ բոլշևիկյան հրապարակախոսությունն ու գրական քննադատությունը՝ Հանձինս Ստ. Շահումյանի, Ս. Կասյանի, Ս. Սպանդարյանի, Ա. Մռավյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Ս. Խանոյանի, Ա. Կարինյանի, Աշ. Հովհաննիսյանի և ուրիշների։

Դարասկզբին նկատելիորեն աճեցին գրական-դեղարվեստական հանդեսների քանակն ու դերը։ Ակտիվացած հասարակական կյանքի նոր պայմաննե-

---

45 *Տե՛ս* Ե. Բարսեղյան, *Բոլշևիկյան Հայ պարբերական մամուլի պատմություն (1900—1920)*, Երևան, *1956*։ Նույնի, *Բոլշևիկյան Հայ պարբերական մամուլի բիբլիոգրաֆիա (1900—1920)*, Երևան, *1959*։

րում նրանք դարձան գրականության տարածման ու պրոպագանդման ավելի գործոն միջոց։ Իզուր չէ, որ նոր դարը բացող իր առաչին իսկ համարում «Մուրճ» ամսագիրը նշում էր. «Ստեղծվել է հասարակական կյանք, իր հրատապ հարցերով և իր հետղհետե արագացող բախումով, տեմպով, ստեղծվել է ընթերցողների հոծ բազմություն կանոնավոր, սիստեմատիկական ընթերցանության պահանջով։ Ծանրաշարժ, ուշ-ուշ և անկանոն լույս տեսնող գիրքը քիչ է համապատասխանում այդ փոխված պայմաններին։ Պարբերաբար հրատարակվող ամսագիրը և օրագիրը իրանք տենց այդ պայմանների ծնունդն են և ամենից լավ են բավարարություն տալիս նոր պահանջներին»[46],

Ինչպես Կովկասում, այնպես էլ Թուրքիայում և արտասահմանում լույս տեսնող գրական հանդեսների մեծ մասը կոնկրետ կուսակցական պատկանելություն չուներ և ձգտում էր ասպարեզ տալ տարբեր հոսանքների պատկանող հեղինակների գործերին։ Հաճախ կողք-կողքի կարելի էր հանդիպել հակադիր գրական ուղղությունների արտայայտություններ՝ քննադատական ռեալիզմից մինչև սիմվոլիզմ և մոդեռնիզմ։ Հայ դեմոկրատական գրականության լավագույն երկերը նույնպես երևան են եկել այդ ամսագրերի էջերում, որովհետև, նախորդ տասնամյակների նման, այդ գրականությունը գուրկ էր ինքնուրույն հանդեսներ հրատարակելու միջոցներից։ Ձգտելով ներգրավել հեղինակային լայն կոլեկտիվ, «Մուրճ» ամսագիրը հայտարարում էր. «Ի նկատի ունենալով, որ մեր ինքնուրույն գեղարվեստական գրականության մեջ աշխատողների թիվը շատ չէ, «Մուրճը» միմիայն իր բելետրիստական բաժնում կընդունե՝ առանց գրական ուղղության ճարց ճառուցելու այնպիսի գրվածքներ, որոնք բավարարություն են տալիս խմբագրության պահանջներին և որոնք չեն պարունակում իրանց մեջ մեր ամսագրի ուղղության և աշխարհայեցողության հակառակ տենդենցիա կամ ոգի»[47],

«Մուրճ» ամսագիրը, որը շարունակում էր մնալ արևելահայ լավագույն էրական հանդեսը, 1901 թ. սկսեց իր նոր շրջանը։ Ավ. Արասխանյանը հեռացավ ամսագրից, և վերջինս անցավ ուրիշ խմբագիրների ձեռքը (Կ. Կրասիլնիկյան, Լ. Սարգսյան և ուրիշներ), որոնք ձգտեցին ընդլայնել ամսագրի աշխատակիցների շրջանակը։ Այսպես, երկար ընդմիջումից հետո «Մուրճին» նորից սկսեց աշխատակցել Հ. Թումանյանը. բավական է ասել, որ առաջին անգամ այստեղ տպագրվեցին «Սասունցի Դավիթն» ու «Դեպի Անհունը», «Փարվանան» և «Թմկաբերդի առումը»։ 1907 թ. «Մուրճի» հրատարակությունը վերջնականապես դադարեց։

Դարասկզբին շարունակվում էր նաև մի շարք ուրիշ հանդեսների հրատարակությունը, որոնք որոշակի դեր են խաղացել հայ գրականության զարգացման մեջ։ Բացի Վենետիկի «Բազմավեպից» և Վիեննայի «Հանդես ամսօրյայից», որոնք այդ շրջանում գերազանցապես բանասիրական բնույթ էին կրում, այստեղ պիտք է հիշատակել Արշակ Չոպանյանի խմբագրած «Անահիտը», որն սկսել էր լույս տեսնել 1898 թ. Փարիզում և հարատևեց մինչև 1911 թ., Կ. Պոլսի «Մասիսը» (մինչև 1908), Ջմյուռնիայի «Արևելյան մամուլը» (մինչև 1909), որը Մ. Մամուրյանի մահից հետո խմբագրում էր նրա որդին՝

---

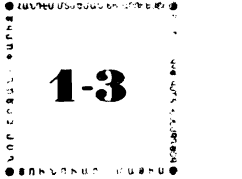
46 Տ. Հ. [Տ. Հովհաննիսյան], Գրականությունը ռուսահայերի մեջ 1900 թվին։—«Մուրճ», 1901, № 1, էջ 199։

47 Խմբագրության կտակից։— «Մուրճ», 1901, № 5, էջ 318։

Հրանտ Մամուրյանը, Տիգրան Նազարյանի «Տարաղը» (մինչև 1919), Գյուտ Ալդանյանի «Լումա» Հանդեսը (մինչև 1911), որը պատմական և բանասիրական նյութերի հետ միասին որոշակի տեղ էր հատկացնում նաև ինքնուրույն և թարգմանական գեղարվեստական երկերին, և այլն։



Սրանց կողքին երևան եկան բազմաթիվ նոր հանդեսներ, որոնց բովանդակության մեջ գրական նյութերը կարևոր տեղ էին գրավում։ Անկախ դրանց դեկավարների հետապնդած նեղ կուսակցական նպատակներից, այդ հանդեսներում տպագրված գեղարվեստական երկերը ժամանակի գրական առաջընթացի մեջ էական դեր խաղացին։ Օրինակ, Կ. Պոլսում սկսեցին լույս տեսնել «Շանթը» (1911—1919, ընդմիջումներով), «Ոստանը» (1911—1912), «Մեհյանը» (1914), Ջմյուռնիայում՝ «Հայ գրականությունը» (1911—1914), Ալեքսանդրիայում և ապա Պոլսում՝ «Շիրակը» (1905—1909), Թիֆլիսում՝ «Արորը» (1910—1912), «Նոր Տոսանքը» (1913—1915), Բաքվում՝ «Գործը» (1917) և այլն։ Հայաստանում դաշնակցական տիրապետության օրոք միակ հանդեսը, որի էջերում գրական նյութերն ինչ-որ տեղ էին գրավում, «Հայաստանի կոոպերացիա» երկշաբաթաթերթն էր։ 1920 թ. նրա էջերում հրատարակվեցին Վ. Փափազյանի, Ե. Չարենցի, Ստ. Զորյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Վ. Թոթովենցի, Վ.Նավասարդյանի և ուրիշների երկերը։



Ա. Չոպանյանի «Անահիտ» հանդեսի շապիկը

Հատկապես նշանակալից է գեղարվեստական հանդեսների հրատարակությունը, որոնք իրենց առջև խնդիր էին դնում արտացոլել ոչ միայն գրականության, այլև մյուս արվեստների վիճակն ու նվաճումները։ Դրանք նորություն էին հայ իրականության մեջ նաև իրենց շքեղ ձևավորումով, գեղանկարչական բազմագույն նյութերով։ 1901 թ. Վենետիկում սկսեց հրատարակվել «Գեղուհի» հանդեսը, որը մի քանի տարվա ընթացքում (մինչև 1910) տեղ տվեց արևմտահայ և արևելահայ շատ գրողների երկերի, թարգմանությունների, պատմաբանասիրական և քննադատական նյութերի (այդ թվում նաև Լևոյի «Ուսուցչական գրականություն» աշխատությանը), բարձր որակով տպագրված գունավոր նկարներով։ Սակայն հանդեսի խմբագիրների (Ս. Երեմյան, Մ. Պոտուրյան) կղերապաշտպանողական հայացքներն իրենց կնիքն էին դնում նյութերի ընտրության և մեկնաբանության վրա։

1903—1904 թթ. Պետերբուրգում հրատարակվեցին «Բանբեր գրականության և արվեստի» պատկերազարդ հանդեսի երկու մեծադիր հատորները՝

ականավոր պատմաբան և բանասեր Ն. Ադոնցի խմբագրությամբ։ Այդ հանդեսը չատ ավելի լայն ծրագիր ուներ, որը, սակայն, լրիվ չիրագործվեց. նրա կարճատև գոյության պատճառով։ Բայց «Բանբերի» էջերում տպագրված գեղարվեստական և քննադատական նյութերը նկատելի հետք թողեցին հայ գրականության մեջ։ Արևելահայ գրողների (Հ. Թումանյան, Ավ. Խաչակյան, Հ. Հովհաննիսյան, Վ. Փափազյան և ուրիշներ) կողքին «Բանբերում» մեծ տեղ էր հատկացվում նաև արևմտահայ գրականությանը (Ա. Արփիարյան, Լ. Շանթ, Առանձար, Ռ. Զարդարյան, Ե. Օտյան, Ա. Յարճանյան, Վ. Թեքեյան և ուրիշներ)։ Հատորների վերջում զետեղված նկարների ու քանդակների վերատպություններն ընդգրկում են ինչպես հայ, այնպես էլ համաշխարհային կերպարվեստի մի շարք լավագույն էջեր։

Արվեստի տարբեր տեսակների վիճակն էին արտացոլում նաև «Թատրոն» (Թիֆլիս, 1893—1905), «Հուշարար» (Թիֆլիս, 1907—1912), «Թատրոն և երաժշտություն» (Բարու, 1910—1917) և այլ պարբերական հրատարակությունները։



Գ. Լևոնյանի «Գեղարվեստ» հանդեսի շապիկը

Սակայն այս կարգի հանդեսներից ամենից նշանակալիցը, անշուշտ, 1908 թ. հիմնադրված «Գեղարվեստն էր, որի մտահղացումը, խմբագրությունը և հրատարակման բոլոր հոգսերը կապված են Գարեգին Լևոնյանի անվան հետ։ Սկզբում իբրև պարբերաբար հանգես նախատեսված հրատարակությունը փաստորեն վերածվեց ոչ կանոնավոր տպագրվող տարեգրքի. մինչև 1921 թ. լույս է տեսել «Գեղարվեստի ընդամենը 7 համար։ Սակայն իրենց նյութերի բազմազանությամբ և արվեստով, գեղեցիկ և նորը ձևավորմամբ, հրատարակության բարձր որակով այդ գրքերը հայ գեղարվեստական մշակույթի պատմության մեջ բացառիկ տեղ են գրավում։ «Գեղարվեստի» էջերում արձակի և չափածո երկերով հանդես են եկել ժամանակի գրեթե բոլոր հայ ականավոր գրողները։ Բավական է ասել, որ առաջին անգամ այստեղ են հրապարակվել Ավ. Խաչակյանի «Արու-Լալա Մահարի» և Հ. Հակոբյանի «Նոր աուավոտ» պոեմները։ Նկարազարդ էջերի կողքին տեղ էին գտնում երաժշտական նո-

տաներ։ Բազմապան էին նաև գեղարվեստի պատմության ու տեսության հարցերին նվիրված նյութերը, քննադատական հոդվածներն ու գրախոսությունները։ Հայ իրականության մեջ առաջին անգամ լայնորեն և մասնագիտորեն քննարկվում էին գեղեցկի և առնասարակ իրականության գեղագիտական յուրացման, գեղարվեստական պատերազմի հարցերը։ Ճիշտ է, Հանդեսի դիրքերը նշված խնդիրներում էկլեկտիկ էին, նրա էջերում տեղ էին գտնում մատերիալիստական, սոցիալիստական գեղագիտության հարցադրումներից (Չերնիշևսկի, Լունաչարսկի) մինչև ակնհայտորեն իդեալիստական հայացքները։ Սակայն այս բոլորը հայ ընթերցողին մատուցելը ինքնին որոշակի ծառայություն էր։

Դարասկզբին բավական տարածում գտավ նաև գրական տարեգրքի, ալմանախների և ժողովածուների հրատարակությունը։ Առաջին անգամ նրանց էջերում են լույս տեսել հայ գրողների շատ երկեր, նրանց կյանքի և ստեղծագործության հետ կապված այնպիսի նյութեր, որոնք մինչև այսօր էլ սկզբնաղբյուրի նշանակություն ունեն։ Այսպես, 1901 թ. Թիֆլիսում լույս տեսավ «Վտակ» գրական ժողովածուն՝ վ. Փափազյանի խմբագրությամբ, ուր հրապարակվեցին բազմաթիվ գեղարվեստական երկեր (Հ. Թումանյանի «Պոետն ու Մուսան») և գիտական-բանասիրական նյութեր։ Հետագայում հրատարակվեցին «Արցունքներ» գրական-երաժշտական-գեղարվեստական ժողովածուն (Պետերբուրգ, 1907), «Շողեր» ժողովածուն (Պետերբուրգ, 1913), որը պարունակում էր բազմաղան նյութեր՝ բանաստեղծությունից մինչև ծավալուն գրականագիտական ուսումնասիրություն (Ա. Տերտերյանի «Մուրացաններ որպես մտածող և գեղագետ»)։ «Զիթենի» ժողովածուն (Թիֆլիս, 1915) հայ գրողներն ու բանաստեղծները նվիրեցին պատերազմում վիրավորվածներին։ Սակայն այս շարքում ամենանշանակալիցը Դ. Վարուժանի և Հ. Սիրունու խմբագրությամբ 1914 թ. Կ. Պոլսում լույս տեսած «Նավասարդ» տարեգրքի առաջին և միակ հատորն է, որի գրական-գեղարվեստական և պատմական-բանասիրական բազմազան նյութերը բացառիկ արժեք ունեն հայ մշակույթի ուսումնասիրության համար։

Ավելի քան քսան տարի (1907—1928) որոշ ընդմիջումներով հարատևվեց այնպիսի մի հզակի հրատարակություն, ինչպիսին էին Թևոդիկի խմբագրած տարեգրքերը՝ «Ամենուն տարեցույց»։ Դրանք իրոք կազմում են մի «պզտիկ հանրագիտարան», ինչպես հանձնարարվում էր հրատարակչի կողմից։ Գրական ամենաբազմազան երկեր, գրողների և արվեստագետների ինքնակենսագրություններ, նամակներ, արխիվներից հանված նյութեր, բանասիրական և պատմական ուսումնասիրություններ, հազվադյուտ լուսանկարներ, գրական և առողջապահական օգտակար տեղեկություններ,— ահա Թևոդիկի տարեգրքերի ժանրային կազմի ոչ լրիվ ցանկը։ XX դարի առաջին տասնամյակների հայ գրականության, հասարակական մտքի և պատմության ուսումնասիրության համար «Ամենուն տարեցույցի» հատորները փաստական մեծ արժեք են ներկայացնում։

Ուշագրավ է հայ իրականության մեջ կանոնավոր գրական ալմանախ ստեղծելու մի փորձ էր «Գարուն» վիրագրով հրել ժողովածուների հրատարակությունը (Մոսկվա, 1910—1912)։ Առաջին երկու հատորները պարունակում էին չափածո, արձակ և գրամատիկական երկեր, իսկ հրորորդը՝ բացառապես գրական-քննադատական ուսումնասիրություններ։ Ալմանախները կազմելու և

խմբագրելու գործին ակտիվորեն մասնակցում էին մի շարք ականավոր գործիչներ (Կ. Միքայելյան, Ա. Շատուրյան, Կ. Կուսիկյան, Յ. Խանազատյան, Պ. Մակինցյան և ուրիշներ), բայց նրա իսկական ոգին Վահան Տերյանն էր, որը «Գարունի» միջոցով ցանկանում էր հայ գրականության մեջ մտցնել մի նոր տիպի հրատարակություն՝ թե՛ բովանդակությամբ և թե՛ կազմակերպման սկզբունքներով։ Հատկապես նշանակալից է ալմանախի երրորդ քննադատական հատորը, որի հեղինակների մեծ մասը (Ալ. Մարտունի, Պ. Մակինցյան, Յ. Խանազատյան, Ալ. Ռուբենի) փորձում էր մարքսիստական գեղագիտության դիրքերից վերագնահատել արևելահայ գրականության արժեքները։



«Գարուն» ալմանախի շապիկը

Համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին սկիզբ առած գրական աշխուժացումն իր արտահայտությունը գտավ նաև երիտասարդական գրական հանդեսների և ալմանախների հրատարակության մեջ։ Դրանք նպատակ ունեին խթանելու և զարգացնելու գրականության մեջ առաջին քայլերն անող երիտասարդների շնորհքը։ Առաջին և առավել նշանակալից հրատարակությունը «Պատանի» ալմանախն էր (Թիֆլիս, 1910—1915), որը խմբագրում էին Մ. Էփրիկյանն ու Ն. Մկրտչյանը. Հրատարակված մոտ երկու տասնյակ տետրերում ալմանախը երևան բերեց երիտասարդ բանաստեղծների և արձակագիրների շատ նոր անուններ։ Այստեղ է տպագրվել Ե. Չարենցի առաջին բանաստեղծությունը՝ 1917 և 1919 թթ. «Պատանին» վերանվանվեց և լույս էր տեսնում «Գրական-գեղարվեստական ալմանախ» անունով։ Ալմանախին աշխատակցում էին Ստ. Զորյանը, Վ. Թոթովենցը, Վ.Տ.-ը, Պ.Սևակը և ուրիշներ։

«Պատանի» ալմանախը բազմաթիվ հետևորդներ ունեցավ։ Տարբեր քաղաքներում սկսեցին լույս տեսնել երիտասարդական ալմանախներ ու ժողովածուներ, ինչպես Մարզվանում՝ «Բողբոջ» (1911—1914), Ալեքսանդրապոլում՝ «Երիտասարդ» (1912), «Ասպարեզ» (1912—1913), «Նոր ուղի» (1913), «Լուսագեմին» (1913), Երևանում՝ «Ճառագայթ» (1914), Բաքվում՝ «Մի՛լ» (1916) և ուրիշ պարբերական հրատարակություններ ու ժողովներ։

Ինչ վերաբերում է մանկական գրական մամուլին, ապա դարասկզբին (մինչև 1918 թ.) շարունակում էր հրատարակվել տակավին 1883 թ. հիմնադրված՝ Տիգրան Նազարյանի «Աղբյուր» պատկերազարդ ամսագիրը։ 1905 թ. սկսեց լույս տեսնել մի նոր մանկական նկարազարդ ամսագիր՝ «Հասկերը» (հրատարակվել է մինչև 1916 թ., խմբագրել են Կատարինե և Մտեփան Լիսիցյանները)։ Այդ ամսագիրը խոշոր դեր խաղաց հայ մանկական գրակա-

նուիյան զարգացման մէջ՝ շնորհիվ, առաջին հերթին, Հովհ. Թումանյանի ակտիվ աշխատակցության, որը «Հասկերի» էջերում տպագրել է իր մանկական բանաստեղծությունների, պատմվածքների ու հեքիաթների զգալի մասը։ Ամռագիրը ասպարեզ հանեց նոր շնորհալի մանկագրիների, ինչպես Ա. Ննկոյանը (Ննկո-Ապեր.), Հ. Աղաբաբը, Սիմակը, Հ. Հայրապետյանը և ուրիշներ։

Վերջապես, դարասկզբի հայ պարբերական մամուլի մեջ կարևոր նորություն էր երգիծական հրատարակությունների աննախընթաց առատությունը։ Դա ուներ իր անմիջական կենսական նախադրյալները։ Հասարակական կյանքի բուռն րնթացքը, 1905 թ. հոկտեմբերյան մանիֆեստից հետո մասամբ թույլատրած գրաբննական պայմանները երգիծանքի ակտիվացման նախադրյալ դարձան։ Եվ եթե առաջ երգիծանքը սովորաբար համեստ տեղ էր գրավում թերթերի ու ամսագրերի մի անկյունում, ապա ռուսական առաջին հեղափոխության և նրան հաջորդող տարիներին երևան են գալիս երգիծական հատուկ հանդեսներ, դառնալով հասարակական տրամադրությունների արտահայտման անմիջական և ազդեցիկ ձևերից մեկը։ Դրանցից էին «Հայելի» (Թիֆլիս, 1906—1907), «Մոփրիչ» (Պետերբուրգ, 1906—1908), «Մախալաս» (Թիֆլիս, 1913—1914) և այլն։ Արևմտահայ իրականության մեջ ևս 1908 թ. հետո մի կարճ ժամանակ աշխուժություն է ապրում նախկինում հարուստ ավանդություններ ստեղծած երգիծական մամուլը։ Կ. Պոլսում այդ տարիներին լույս են տեսնում «Կավռոշ» (1908—1924), «Խարազան» (1909—1910), «Կիկո» (1909—1914), «Ջուռնա» (1911—1912), «Մանանա» (1913—1914), Կահիրեում՝ «Ավել» (1908—1909) և ուրիշ երգիծական թերթեր ու հանդեսներ։ Ընդհանուր առմամբ՝ դարասկզբին հրատարակված հայ երգիծական մամուլի օրգանների թիվը հասնում է շուրջ չորս տասնյակի։

Սակայն առանց տատանվելու կարելի է ասել, որ դրանցից լավագույնը և ամենից ազդեցիկը եղավ «Խաթաբալա» շաբաթաթերթը, որը լույս էր տեսնում Թիֆլիսում 1906—1916 թվականներին։ «Խաթաբալան» ծնվեց ռուսական առաջին հեղափոխության բարձրացող ալիքի վրա և, մանավանդ առաջին տարիներին, արտահայտում էր ցարիզմի ու բուրժուակալվածատիրական կարգերի նկատմամբ ժողովրդական խավերի ատելությունը, քննադատական-հրապարակախոսական վերաբերմունքը։ Հանդեսի մեջ բացարձակորեն գերակշռում էր քաղաքական և սոցիալական սուր հրդիծանքը։ Մաղրի նյութ էին դառնում ցարական ինքնակալությունն իր «ականավոր գործիչներով» (Պրեզիդենտացև, Ֆուրշկևիչ, Ստոլիպին, Սուվորին, Վիտտե, Պլևե...), սահմանադիր ժողովն ու պետական դուման, ռեակցիոն բուրժուական կուսակցությունները, տիրող դասակարգերը. հոգևոր սինոդն ու կղերականությունը։ Նախկինում լրբեք քաղաքական երգիծանքը հայ մամուլում այնպիսի սուր և բացահայտ ձևեր չէր ընդունել, ինչպես «Խաթաբալայի» էջերում։

«Խաթաբալա» երգիծաթերթը հայ դեմոկրատական մտավորականության կոլեկտիվ ստեղծագործությունն էր։ Նրա հիմնադիր-խմբագիրը Աստվածատուր Երիցյանն էր, գլխավոր աշխատակիցը՝ Ալշոտ Ալթանայանը (Սալ-Ման)։ Զանազան կեղծանուններով հանդեսին աշխատակցել են Գ. Բաշինջաղյանն ու Ավ. Խահակյանը, Գ. Լևոնյանն ու Ասրպիսյո, Մ. Արազին և Մ. Դարբինյանը, Կ. Մելիք-Շահնազարյանը (Տմբալչի Խաչո) և շատ ուրիշներ։ Հանդեսի մեծ հաջողությանը (Նրա տպաքանակը հասել է մինչև 10 հազարի) մեծապես

3 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

նպաստում էին բազմաթիվ սրամիտ, վառ գծերով ու կոլորիտով բնորոշվող գունավոր նկարները։ Դրանց հեղինակներն էին Գար. Եքիյանը, Ա. Միրզոյանը և, մանավանդ, Օ. Շմերլինգը (Շլինգ), Գ. Ռոտտերը և ուրիշներ[48]։

Այսպիսով, դարասկզբի հայ պարբերական գրական մամուլն իր բազմազան տեսակներով ու ձևերով ուղղակի արտացոլում էր այն բարդ պրոցեսները, որոնք տեղի էին ունենում այդ ժամանակի գրականության մեջ։



Ախաբարայա շարաթաթերթի շապիկը

Հայ փիլիսոփայական միտքը ևս XX դարի սկզբին մտավ մի նոր փուլ՝ հարուստ որոնումներով, հակադիր ուսմունքների բացահայտ և սուր պայքարով։ Աշխարհի ըմբռնման փիլիսոփայական տարբեր կոնցեպցիաները ձևը բերեցին շատ ավելի որոշակի սոցիալական բովանդակության, դարձան ծավալվող հասարակական բախումների ուղղակի արտահայտություն։

Մարքսիստական հայացքների տարածմամբ նշանավորվեց հայ փիլիսոփայական մտքի մեծ բեկումը, նրա զարգացման որակապես նոր փուլը։ Այդ փուլը կապվում է Ստ. Շահումյանի, Բ. Կնունյանցի, Ս. Սպանդարյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Ս. Կասյանի և նրանց գինակիցների անվան ու գործունեության հետ։ Ճիշտ է, քաղաքական լարված պայքարի պայմաններում նրանք չհասցրին հայ ընթերցողին տալու դիալեկտիկական և պատմական մատերիալիզմի ամբողջական շարադրանքը։ Սակայն նրանց հրապարակախոսական և ժուռնալիստական գործունեությունը տոգորված էր մարքսիստական փիլիսոփայության հիմքերի և սկզբունքների կրքոտ պաշտպանության ու պրոպագանդման մղումով։ Իրենց աշխատություններում նրանք ծողել են մարքսիստական դիալեկտիկայի և մատերիալիզմի, աղդային հարցի լենինյան դրույթները հայ իրականության նկատմամբ ստեղծագործաբար կիրառելու փայլուն օրինակներ։

Սակայն նույն շրջանում, մանավանդ ռուսական առաջին հեղափոխության պարտությունից հետո հայ իրականության մեջ ևս նկատվում է բուրժուական փիլիսոփայության որոշակի աշխուժացում[49], խոշոր բուրժուագիտության և դաշնակցության գաղափարախոսության հետ կապված հեղինակները (Ե. Ֆրանգյան, Մ. Վարանդյան, Վ. Հորենի, Ս. Սնար, Ե. Կուզյան և ուրիշներ),

48 Տե՛ս Ս. Ֆ. Իշխանյան, XX դարի սկզբի քաղաքական երգիծանքը (ախաբարաւա հանդեսը), Երևան, 1972։

49 Տե՛ս Հ. Պարոիկյան, Հայ փիլիսոփայական մտքի պատմություն, հատ. 4, Երևան, 1965։ Վ. Ղ. Ալյան, Հայ բուրժուական փիլիսոփայության քննական վերլուծություն (XX դարի սկիզբ), Երևան, 1971։

ինչպես նաև հայ «սպեցիֆիկների» (Ֆ. Իշխանյան, Դ. Անանուն և ուրիշներ) ուժերացրին հարձակումները մարքսիզմի հիմնական դրույթների դեմ, դրանք հայտարարելով անդառնալիորեն «հնացածը և գիտության «նորագույն պահանջներին չհամապատասխանողը։ Նախորդ տասնամյակներում բուրժուական փիլիսոփայական մտքի վրա գերիշխող ւգրագմատիզմն ու գռեհիկ մատերիալիզմը, «գրական գործունեության» փառաբանումը փոխարինվելին սուբյեկտիվ իդեալիստական դրույթներով, պատմության մեջ անհատի դերի վոլյունտարիստական մեկնաբանությամբ, կանտյան ագնոստիցիզմով։ Մարքսիզմը կանտականությամբ փոխարինելու կամ Մարքսին Կանտով «լրացնելու» նրանց «հաշտեցնելու» փորձերը հայ բուրժուական փիլիսոփայության մեջ էլ դառնում են մոդայիկ։ Բնորոշ է նաև, թե ինչպիսի արագությամբ մարքսիզմի հայ ռևիզիոնիստները ընկալիցին և եռանդով պրոպագանդեցին էմպիրիոկրիտիցիզմի և նրա ռուս հետևորդների (Բոգդանով, Բազարով, Յուշկևիչ և ուրիշներ) հայացքները։

Բուրժուական նորագույն փիլիսոփայության պրոպագանդման գործում հատկապես մեծ եռանդ էր հանդես բերում Երվանդ Ֆրանգյանը։ Ռեակցիայի տարիներին իրար հետևից լույս տեսան նրա գրքույկները Շոպենհաուերի, Նիցշեի, Ն. Կ. Միխայլովսկու և հասարակագիտական հարցերի մասին, բազմաթիվ հոդվածներ մամուլում։ Ե. Ֆրանգյանի որդեգրած հայացքները գռեհիկ մատերիալիզմի և էվոլյուցիոնիզմի, սուբյեկտիվ իդեալիստական սոցիոլոգիայի և մախիզմի մի անսիստեմ խառնուրդ էր, որ նա կոչում էր «ռեալիստական փիլիսոփայություն» կամ «ֆենոմենալիզմ»։ Աշխատելով «վիր կանգնել» մատերիալիզմի և իդեալիզմի հակադրությունից, Ե. Ֆրանգյանը գիտակցության և կեցության հակադրությունից ավելի արհեստական, ոգով փաստորեն հասնում էր ֆիզիկականի և հոգեկանի գռեհիկ նույնացման. «Մենք չենք ճանաչում ֆիզիկականի և հոգեկանի «միացումն», ոչ էլ երկու «բաժանելի կողմերիս «միությունն», որովհետև նրանք, ֆիզիկականը և հոգեկանը, ըստ մեր կոնցեպցիայի, երբեք բաժանված չեն եղել, որ կարիք լիներ նրանց «միացնելուս, մի միության մեջ դնելու։ Ի սկզբանե անտի այդ երկուսը նույն են միասին, միատեղ և կազմել են մի մեծություն, անբաժանելի, անքակտելի»[50]*։*

1910 թ. Ե. Ֆրանգյանի խմբագրությամբ Երևանում լույս տեսավ «Միտք. գրատ գիտական և փիլիսոփայական ժողովածուն», որի հեղինակները իսկական արշավանք էին ձեռնարկել՝ մարքսիզմի հիմնական դրույթների հերքման և մախիզմի ու ռևիզիոնիզմի հաստատման նպատակով։ Այսպես, Արշակ Հովհաննիսյանը «Փիլիսոփայական նոր ուղղություններ ռուս մարքսիստների մեջ» հոդվածում հանդես էր գալիս էմպիրիոկրիտիցիզմի անվերապահ ջատագովմամբ։ Միաժամանակ նա բավականությամբ նշում էր, որ իբր թե մարքսիստական ուսմունքը «ուժերն ոչ տատանվում է գիտական հարվածների» տակ և որ այն «չրելուց հետո» հնարավոր է դառնում «էմպիրիկ աշխատասիրությունները ավելի գիտականորեն հիմնավորել և ստեղծել մի իսկական համապատասխան փիլիսոփայական և սոցիոլոգիական թեորիա»[51]*։*

---

50 Ե. Ֆրանգյան. Պատմափիլիսոփայություն. գիտական-փիլիսոփայական էսքիզ. Երևան. 1925. էջ 65։

51 «Միտք». գրատ գիտական և փիլիսոփայական ժողովածու։ Խմբագրեց և հրատարակեց Ե. Ֆրանգյան. Երևան, 1910. էջ 203։

«Միտք» ժողովածուի հակամարքսիստական ուղղությունն աննկատ և անպատասխան չմնաց։ Նույնիսկ լիբերալ Հ. Առաքելյանի խմբագրած «Արոր» ամսագիրն այդ գրքի մասին գրում էր. «Գալով «Միտք» ժողովածուի բովանդակությանը, նրա մեջ զետեղված համարյա թե բոլոր հոդվածներն էլ, մի շատ օրինակելի համերաշխությամբ, միևնույն կետ-նպատակին են ուղղված, այն է՝ վարկարեկ անել մարքսիզմը և նրա ավերակների վրա վերականգնել Ռուսաստանում դեռ 90-ական թվականներին անանկացած իդեալիստական աշխարհայացքը, որի ամենանշանավոր արտահայտիչն էր Ն. Միխայլովսկին»[52]։

Հայ հետևողական մարքսիստները՝ Ստ. Շահումյանը, Ս. Սպանդարյանը, Արշավիր Միքայելյանը, Սուրեն Հովսեփյանը վճռականորեն հանդես եկան մախիզմի դրսևորումների դեմ, հենվելով էմպիրիոկրիտիցիզմի և ռեվիզիոնիզմի լենինյան քննադատության վրա։ Ստ. Շահումյանը էմպիրիոկրիտիցիզմի տեսական և գործնական վնասակար էությունը բնութագրում էր այսպես. «Նույնացնել իրականությունը «գիտակցության» հետ, «գաղափարի» հետ և ապա ժխտել այդ իրականությունը հանուն վերացական «գաղափարի», հետո միստիկական ու ֆանտաստիկական կերպարանքով ներկայացնել կենդանի հասարակական պրոբլեմները և միամիտ ընթերցողների աչքերին թող փչել, շփոթություն առաջացնել անգիտակից մասսաների ուղեղներում,— ահա թե ինչ է տալիս հասարակական գիտությունների մեջ «կրիտիցիզմը», բուրժուազիայի փիլիսոփայության այդ «վերջին խոսքը»[53]։

Հին արժեքների վերագնահատումը և նոր ուղիների որոնումը բնորոշ են նաև վերլուծվող շրջանի հայագիտական աշխատանքների համար։ Թոթափելով հայոց պատմության, լեզվի և մշակույթի ըմբռնման միամիտ-աստվածաբանական և ուրիշ հակագիտական տեսակետները, հայագիտությունը կանգնում էր երևույթների իրական օրինաչափությունների բացահայտման ճանապարհի վրա։ Ի մի բերելով XIX դարի հայագիտական հետազոտությունների արդյունքները, Ստ. Մալխասյանցը նոր դարի սկզբին գրում էր. «...Տասնևինհերորդ դարը մեր պատմական-ազգային գիտակցության վերաբերմամբ մի շատ կարևոր շրջան է կազմում, որի ընթացքում պատմական ռոմանտիկ ուղղությունը հետզհետե տեղի է տալիս ռեալական ուղղության, օրորող, երազող բանաստեղծությունը՝ անողոք, սթափ իրականության։ Մեր մանկական գիտակցությունը քևսկոխում է դեպի պատանեկան հասակը, սկսում է շուրջը նայել, ծանոթանալ, համեմատել, և ահա նախկին ինքնաբավական մխրճության հաջորդում են՝ նախ կասկածներ, ապա բողոք, հետազոտություն, հիասթափություն, որոնք վերջապես տեղի են տալիս հանդարտ ինքնաճանաչողության և ասպարեզ են բաց անում եռանդուն աշխատության համար»[54]։ Այդ «եռանդուն աշխատության» արդյունքները կարելի է նկատել

---

52 «Արոր», 1910, № 3, էջ 158—159։

53 Ստ. Շահումյան, Երկեր, հատ. 2, 1957, էջ 229։ Ե. Տրանգյանի տեսական մարգանքների նկատմամբ անհաշտ դիրք է գրավել նաև Վահան Տերյանը, որը 1913 թ. մի նամակում բանաստեղծական անմիջականությամբ գրում էր. «...Եթե Տրանգյանը հայ ժողովրդի փիլիսոփան է, ապա ես չեմ ցանկանում այդ ժողովրդի բանաստեղծը լինել, և հարկավոր չէ այնչափ մի ժողովուրդ, որի «լավագույն» փիլիսոփան Տրանգյանն էր (Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, 1963, էջ 295)։

54 Ստ. Մալխասյանց, Հայագիտությունը XX դարի սկզբում։—«Մուրճ», 1901, № 1, էջ 159։

հայագիտության բոլոր ճյուղերում՝ պատմագիտության, լեզվաբանության և գրականագիտության մեջ։

Հայ պատմագիտությունը, որը XIX դարն ավարտել էր Ստ. Պալասանյանի, Ա. Գարագաշյանի և մյուսների հայտնի աշխատություններով, շարունակում էր նյութեր կուտակել՝ մեր ժողովրդի բազմադարյան ուղին ավելի խոր և համակողմանի բացահայտելու համար։ Այդ ուղղությամբ կատարվող կարևոր գործերից մեկը պատմական անհայտ վավերաթղթերի և փաստերի հրապարակումն էր, որը լայնորեն ծավալվից «Լումա», «Արարատ», «Բազմավեպ», «Հանդես ամսօրյա» և ուրիշ պարբերականների էջերում, ինչպես նաև առանձին գրքերով։ Գյուտ Ազանյանի խմբագրությամբ և ծանոթագրություններով լույս տեսնող «Դիվան հայոց պատմության» շարքը մինչև 1915 թ. ուներ արդեն 13 հատոր, ուր մեծ թվով արժեքավոր սկզբնաղբյուրներ են հրապարակվել XVIII—XIX դդ. քաղաքացիական և եկեղեցական պատմության, տնտեսական և իրավական հարաբերությունների մասին։ Հայոց պատմության (մանավորապես եկեղեցու) վերաբերյալ վիթխարի նյութ էր հավաքված Մ. Օրմանյանի «Ազգապատումիս» երեք մեծածավալ հատորներում (1912—1913, երրորդ հատորը ետմահու՝ 1927)։ Սակայն այս, ինչպես նաև մյուս պատմագիրների աշխատությունները, օրինակ Ն. Ակինյանի գործերը միջնադարում հայ-վրացական հարաբերությունների մասին, գրված էին կղերական պատմահայեցողության դիրքերից և չէին համապատասխանում գիտական պատմագրության պահանջներին։

XX դ. սկզբին հայ պատմագիտության ամենից հեղինակավոր դեմքեր դարձան Լեոն և Ն. Ադոնցը։ Բազմավաստակ Լեոն այս շրջանում իր ուժերը նվիրեց գերազանցապես պատմությանը, քեև լուծեց իր կապերը գեղարվեստական ստեղծագործությունից ու լրագրությունից։ «Ստեփանոս Նազարյանց» (2 հատորով, 1902), «Գրիգոր Արծրունի» (3 հատորով, 1902—1905), ինչպես նաև երևանի ու Ղարաբաղի հայոց քեմական դպրոցների պատմությանը նվիրված մեծարժեք աշխատությունները (1914), «Հայոց հարցի վավերագրերը» ժողովածուն (1915) ունեին գերազանցապես փաստագրական-նկարագրական բնույթ և չէին թափանցում XIX դարի հայ հասարակական կյանքի իրական բարդությունների մեջ։ Շատ ավելի արժեքավոր էր «Հայկական տպագրություն» աշխատությունը (2 հատորով, 1901—1902)։ Փաստերի հարստությունը զուգակցելով անկաշկանդ, գրիչն գեղարվեստական շարադրանքի հետ, Լեոն գծագրում էր ոչ միայն գրքի տպագրության, այլև XVI—XVIII դարերի հայ հասարակական կյանքի և գրականության լայն պատկերը։ Պատմագիտական վիթխարի գիտելիքներն ու լարված աշխատանքը Լեոին օրինաչափորեն հանգեցրին հայ ժողովրդի պատմությունը՝ հնագույն ժամանակներից մինչև XX դարի սկիզբը, ամենայն մանրամասնությամբ շարադրելու մտահղացմանը։ Չորս մեծատիր հատորների մեջ իրականացված այդ գործը դարձավ Լեոյի գրական վիթխարի ժառանգության պսակը։ Աշխատանքն ավարտվեց 1921 թ., քեև կենդանության ժամանակ Լեոյին հաջողվեց տպագրել միայն առաջին հատորը (1917), նվիրված հայ ժողովրդի պատմության հնագույն շրջանին։ Պատմագիտության բնագավառում ևս Լեոն այս շրջանում չբարձրացավ կուլտուր-պատմական դպրոցի մակարդակից, չհասավ պատմական պրոցեսի սոցիալական հիմքերի բացահայտման։ Սակայն նրա աշխատություններում հավաքված բազմակողմանի, հարստագույն նյութը, վառ

ու կենդանի շարադրանքը երկար կյանք են ապահովել նրանց համար։

Պատմագիտական մտքի խոշոր նվաճումն էր Ն. Ադոնցի «Հայաստանը Հուստինիանոսի դարաշրջանում» կապիտալ աշխատությունը (ռուսերեն, 1908)։ Համեմատաբար կարճատև մի ժամանակամիջոցի՝ VI դարի 20—60-ական թվականների պատմության վերլուծության հիման վրա գիտնականը փաստորեն տալիս էր ֆեոդալական Հայաստանի սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների, պետական և աշխարհագրական կառուցվածքի, նախարարական տների ծագման և շատ ուրիշ հարցերի բազմակողմանի բնութագիրը։ Ադոնցի աշխատությունը միջնադարյան Հայաստանի սոցիալ-քաղաքական պատմության յուրատեսակ համալսարաններն է, որն իր գիտական նշանակությունը չի կորցրել մինչև այսօր։

1912 թ. գրած մի հոդվածում (ՀՎ. Փափազյանը պատմագետի դերում»), խստորեն քննադատելով հայ լիբերալ պատմաղրության մեջ տարածում գտած հակապատմական, սենտիմենտալ դնահատումները, անցյալի դեպքերի և գործիչների անգնահատ իդեալականացումը, Ստ. Շահումյանը հույս էր հայտնում, որ «նոր մարքսիստական երիտասարդությունը... զինված պատմության մատերիալիստական ըմբռնման նոր գիտական մեթոդով», կվերագնահատի հին արժեքները և «լույս կսփռե մեր պատմական անցյալի վրա»[55]։ Իրոք, արդեն 10-ական թվականներին սկսում է ձևավորվել հայ մարքսիստական պատմագիտությունը, որը պետք է ամրապնդվեր և առաջատար դիրք նվաճեր հեղափոխությունից հետո։ Դրա արտահայտությունն էին, օրինակ, հետագայում ականավոր կուսակցական գործիչ և գիտնական դարձած Աշոտ Հովհաննիսյանի առաջին աշխատությունները՝ «Իսրայել Օրին և հայ ազատագրական միտքը» (գերմաներեն, Մյունխեն, 1914), «Պետրոս դի Սարգիս Գիլանենց. Հայ-ռուսական հարաբերությունների պատմությունից» (ռուսերեն, 1916)։ Վերջինս արժանացավ Վահան Տերյանի ջերմ հավանությանը[56]։

Հայ բանասիրության երեք հիմնական բաժիններում էլ (ժողովրդական բանահյուսության, լեզվի և գրականության ուսումնասիրություն) նկատվում է միևնույն երկկողմանի պրոցեսը՝ փաստական նյութի հավաքում, սիստեմավորում և, մյուս կողմից, առարկայի գիտական պատմությունն ու տեսությունը մշակելու ձգտում։ Գ. Սրվանձտյանից սկիզբ առած հայ բանագիտությունը և ազգագրությունը դարասկզբին եռանդով շարունակում էին ժողովրդի կերտած հոգևոր արժեքները հավաքելու, նրա կյանքի ու կենցաղի ուսումնասիրման գործը։ Այդ խնդրին էր ծառայում դեռ 1896 թ. երվանդ Լալայանի հիմնադրած «Ազգագրական հանդեսը», որը հարատևեց մինչև 1916 թ. և ունեցավ ընդամենը 26 գիրք։ Հանդեսի դեմքը որոշողը Ե. Լալայանի ուսումնասիրություններն էին հայաբնակ շատ գավառների (Բորչալու, Նոր Բայազետ, Ջանգեզուր, Գողթն, էջմիածին, Վասպուրական, Մուշ-Տարոն, Վարանդա և այլն) ազգագրության և ժողովրդական բանահյուսության մասին։ Հանդեսին մասնակցում էին նաև շատ ուրիշ գիտնականներ, որոնց ուժերը համախմբում էր 1906 թ. հիմնադրված «Հայոց ազգագրական ընկերությունը»։

1901 թ. Գրիգոր Խալաթյանի խմբագրությամբ սկսեց լույս տեսնել մի ուրիշ գիտական մատենաշար՝ «Էմինյան ազգագրական ժողովածուն»։ Մինչև

---

[55] Ստ. Շահումյան, *Երկեր*, հատ. 2, 1957, էջ 216։

[56] Տե՛ս Վահան Տերյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, էջ 363—372։

1913 թ. հրատարակված նրա ինը հատորներում բանահյուսական և լեզվական շատ հարուստ նյութ է ամփոփված։ Այդ հատորներից չորսը ամբողջովին կազմված են անխոնջ բանահավաք Սարգիս Հայկունու գրի առած ժողովրդական տեքստերից, երգերից ու վիպական պատումներից։ Բացի այդ, Հայկունին տպագրեց «Ժողովրդական առակներ կամ կենդանական վեպեր» գիրքը (1907)։ Նույն շրջանում լույս տեսան նաև Տ. Չիթունու «Մասմանց տուն» (1910), Ե. Լալայանի «Մարգարիտներ հայ բանաստեղծության» (3 հատորով, 1913—1914), Հ. Աճեմյանի «Ծաղկաքաղ Վասպուրականի հայ ժողովրդական բանահյուսության» (1917) և այլ ժողովածուներ։ Նշանակալից է հատկապես, որ Գ. Սրվանձտյանի և Մ. Աբեղյանի առաջին գրառումներից հետո նորից ուժեղացավ հետաքրքրությունը հայ ժողովրդական վեպի նկատմամբ։ Եթե մինչև 1895 թ. հրապարակվել էր «Սասնա ծռերի» 7 պատում, ապա 1898—1913 թթ. տպագրվում է ևս 15 պատում՝ գրի առնված տարբեր բարբառներով[57]։

Ինչ վերաբերում է բանահյուսության տեսական ուսումնասիրություններին, ապա այստեղ ևս կենտրոնը դառնում է ժողովրդական էպոսը։ Լույս են տեսնում «Սասնա ծռերին» նվիրված նոր աշխատություններ, ինչպես Բ. Խալաթյանի «Իրանի հնդոսները հայ ժողովրդի մեջ» (1901), «Հայ ժողովրդական դյուցազնական վեպը» (1903), Ստ. Կանայանի «Ջրջանց տուն. ազգային-ժողովրդական վեպի պատմականը» (1907) և այլն։ Սակայն տեսական բանագիտության, մասնավորապես էպոսագիտության մեջ կենտրոնական և առավել հեղինակավոր դեմքը Մանուկ Աբեղյանն էր (1865—1944), որը հիմնադրեց ծանրակշիռ խոսք ասաց նաև լեզվաբանության ու գրականագիտության մեջ։ Շարունակելով ու խորացնելով 80—90-ական թվականներին գրած իր աշխատությունների («Ազգային վեպ», «Հայ ժողովրդական հավատալիքը», «Հայ ժողովրդական առասպելները Մ. Խորենացու Հայոց պատմության մեջ» և այլն) դրույթները, Աբեղյանն ստեղծեց իր լավագույն գիտական հետազոտություններից մեկը՝ «Հայ ժողովրդական վիպը» (1908)։ Դա, անկասկած, Նախահոկտեմբերյան Հայ էպոսագիտության ամենաբարձր արտահայտությունն էր, որի մեջ պատմական, դիցաբանական, աշխարհագրական և լեզվական հարուստ նյութի հիման վրա առաջադրվում և լուծվում են շատ հարցեր՝ կապված «Սասնա ծռերի» պատմականության, դեպքերի և անունների տեղադրության, էպոսի ճյուղերի, կերպարների ու պատկերների, լեզվի, կառուցվածքի, ոտանավորի և ուրիշ հարցերի հետ։ Էպոսի բոլոր հատկանիշների ու չերտերի մեջ գիտնականը տեսնում և ցույց էր տալիս «մեր ժողովրդի դարավոր պատկերը»։

Փաստական հագեցվածությունը, բանասիրական իրողությունները խստորեն դասակարգելու և որոշակի օրինաչափություններ բխեցնելու ձգտումը հատուկ էր նաև Մ. Աբեղյանի լեզվաբանական աշխատություններին։ Դրանցից լավագույնը «Աշխարհաբարի շարահյուսությունն» էր (1912)։ Պետք է հիշատակել նաև աշխարհաբարի հոլովների հարցին նվիրված աշխատանքները (1908—1909)։ Այդ, ինչպես նաև ավելի ուշ հրատարակված «Հայոց լեզվի տեսություն» գրքով (1931) Աբեղյանը փաստորեն դարձավ արևելահայ գրական աշխարհաբարի առաջին ամբողջական և համակարգված քերակա-

57 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Ա, 1966, էջ 549։

նութ յան ստեղծողն ու ամենամեծ դեմքը՝ հինելով երիտքերականական դպրոցի, լեզվաբանության մեջ ֆորմալիստական ուղղության հետևորդ, նա գիտականորեն բացատրեց ու դասակարգեց հայ գրական լեզվի ձևաբանության և շարահյուսության գրեթե բոլոր էական երևույթները։ Ինչպես նշում է հայ լեզվաբանության պատմաբանը, Մ. Աբեղյանն առաջինն էր, որ «կարողացավ հրաժարվել գրաբարյան կամ կիսագրաբարյան քերականական սխեմաներից, աշխարհաբարի քերականությունն ուսումնասիրել ինքն իրենով ու իր մեջ, որպես յուրահատուկ համակարգ, և ստեղծել այդ համակարգն արտացոլող քերականական սխեման՝ անկախ գրաբարյան սխեմայից»[58]։



Մանուկ Աբեղյան

Դարասկզբին է ձևավորվել նաև մյուս խոշորագույն հայագետ-լեզվաբանի՝ Հրաչյա Աճառյանի (1876—1953) գիտական դիմանկարը։ Նա դասական հընդեվրոպական լեզվաբանության, Հյուբշմանի և Մեյեի հիմնադրած հայագիտական դպրոցի ամենատաղանդավոր ներկայացուցիչն էր մեր իրականության մեջ։ Թեև Աճառյանի կապիտալ աշխատությունների մեծ մասը լույս տեսավ ավելի ուշ՝ հեղափոխությունից հետո, բայց արդեն դարասկզբին նա անխոնջ աշխատանքով ոչ միայն դնում էր դրանց հիմքերը, այլև հրապարակ հանեց մի շարք մեծարժեք գործեր։ Դրանցից են՝ «Հայերեն գավառական բառարանը» (1913), որի առթիվ Հովհ. Թումանյանը հանգես եկավ ծավալուն գրախոսությամբ, «Հայերեն նոր բառեր հին մատենագրության մեջ» (1913) և, մանավանդ, «Հայ բարբառագիտություն» մենագրությունը (1911), ուր տրված է հայ բարբառների առաջին գիտական դասակարգումը։

Հայոց հին և նոր լեզուների պատմության և քերականության, ինչպես և տարբեր բանասիրական հարցերի նվիրված բազմաթիվ մեծ ու փոքր աշխատություններով հանդես եկան նաև Գ. Տեր-Մկրտչյանը, Ստ. Մալխասյանցը, Ն. Բյուզանդացին, Հ. Տաշյանը և ուրիշներ։

Նոր արժեքավոր գործերով հարստացավ նաև արտասահմանյան հայագիտությունը։ Պետերմանի, Հյուբշմանի հայտնի հետազոտություններից հետո, դարասկզբին լույս տեսան Ա. Մեյեի «Դասական հայերենի համեմատական քերականության ուրվագիծ» (1903), «Հետազոտություն հայերենի համեմատական շարահյուսության» (1898—1911) ֆրանսերեն, Հ. Պետերսոնի «Նպաստ մը հայ լեզվի պատմության» (1904), «Հայերեն և դրացի լե-

58 Էդ. Ր. Աղայան. Հայ լեզվաբանության պատմություն, հատ. 2, 1962, էջ 149—150։

զուները» (1906), 3. Կարստի «Կիլիկյան հայերենի պատմական քերականություն» (1901) գերմաներեն աշխատությունները։

Նշված գիտնականները հիմնականում բաժանում էին դասական լեզվաբանությանն այն ըմբռնումը, որի համաձայն հայերենը համարվում է անկախ հնդեվրոպական լեզու։ Բայց ահա մեր գարի սկզբին ռուսական հայագիտության ամենամեծ նրախտավորի՝ Ն. Յա. Մառի (1864—1934) կողմից այդ հարցի մասին առաջ քաշվեց մի նոր տեսակետ։ Ըստ այդ տեսակետի՝ հայերենը երկսեռ, անցման վիճակում գտնվող լեզու է, որն, այսպես կոչված, հաբեթական (կովկասյան) սիստեմից գնում է դեպի հնդեվրոպականը։ Հետագայում ստեղծված լեզվի «նոր ուսմունքի» սաղմերը պարունակող այս տեսության կողքին, որն ընդհանրապես չհաստատվեց լեզվաբանության հետագա զարգացման ընթացքում, Մառը միաժամանակ հանգես նկավ հայոց լեզվի և բանասիրության տարբեր հարցերին նվիրված արժեքավոր աշխատություններով («Հին հայերենի քերականություններ», 1903)։ 90-ական թվականներին հրատարակած «Ժողովածոյք առակաց Վարդանայ» եռահատոր դասական աշխատությունից հետո Մառը Պետերբուրգում հիմնադրեց «Հայկազունական բանասիրության տեքստեր և հետախուզումներ» շարքը։ 1900—1913 թթ. լույս տեսան այդ շարքի 13 պրակներ, որոնց մեծ մասը իր՝ Մառի ուսումնասիրություններից և հրապարակումներից էին կազմված։



Հրաչյա Աճառյան

Դարասկզբին բավական մեծ թավալով շարունակվում էին հայ հին մատենագրության, լեզվաբանության, փիլիսոփայության նորահայտ տեքստերի հրապարակումները։ Ն. Ադոնցն իր երկրորդ հիմնական աշխատության մեջ («Դիոնիսիոս Թրակացին և հայ մեկնիչները», ուսւերեն, 1915) առաջին անգամ ուղագրության հանձնեց միչնադարի մի շարք քերականագիտական աշխատանքներ, որոնք կարևորագույն նշանակություն ունեն ոչ միայն հայ լեզվաբանության, այլև գեղագիտական մտքի ուսումնասիրության համար։ Հ. Աճառյանն ու Հ. Մանանդյանը հրատարակեցին «Հայոց նոր վկաները» ժողովածուն (3 հատորով, 1902—1903), որը պարունակում էր հայ միչնադարյան գրականության, մասնավորապես վարքագրությունների, արձակ և չափածո ժամանակագրությունների մինչ այդ անտիպ մնացած բազմաթիվ տեքստեր։ Մինչև հեղափոխությունը Հակոբ Մանանդյանը (1873—1952) զբաղվում էր դերազանցապես բանասիրական աշխատանքով, հայ հին պատմիչների, փիլիսոփաների, քերականների տեքստերի քննական հրատա-

բակութեամբ («Մովսես Կաղանկատվացու պատմության ուսումնասիրությունը» գերմաներեն, 1897, Դավիթ Անհաղթին, Եվսեբիոս Կեսարացուն և ուրիշներին նվիրված ուսումնասիրությունները, «Մեկնութիւն ստորագրութեանցն Արիստոտելի» գիրքը, 1911, և այլն)։ Դրանով Հ. Մանանդյանը հող էր ստեղծում իր ապագա պատմագիտական հետազոտությունների համար։



Նիկողայոս Մառ

Դարասկզբին իրագործվեցին մեր դասական պատմիչների մի քանի գիտական հրատարակություններ՝ բազմաթիվ ձեռագրերի բաղդատությամբ. Ղազար Փարպեցու (Գ. Տեր-Մկրտչյան և Ստ. Մալխասյանց, 1904), Ագաթանգեղոսի (Գ. Տեր-Մկրտչյան և Ստ. Կանայանց, 1909), Մովսես Խորենացու (Մ. Աբեղյան և Սեթ Հարությունյան, 1913) և այլն։ Հրատարակվեցին նաև միջնադարյան աշխարհիկ ու հոգևոր գրականության մի շարք տեքստեր և ուսումնասիրություններ, ինչպես Կ. Կոստանյանի «Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը» (1910), Մ. Պոտուրյանի «Կոստանդին Երզնկացի ԺԲ դարու ժողովրդական բանաստեղծ և յուր քերթվածները» (1905), Առաքել Սյունեցու «Ադամգիրքն» (1907) ու քերթվածները (1914), Գ. Հովսեփյանի «Հովասափ Սեբաստացի» (1918), Ն. Ակինյանի «Հովհաթեան Նաղաշ և Նաղաշ Հովնաթանլյանք և իրենց բանաստեղծական և նկարչական աշխատութիւնքը» (1911), Ա. Ջոպանյանի «Նահապետ Քուչակի դիվանը» (1902), «Նաղաշ Հովհաթեան աշուղը և Հովհաթեան Հովհաթեանյան նկարիչը» (1910) և այլն։

Միջնադարի դրականության ուսումնասիրության մեջ կարևոր էջեր էին Մ. Աբեղյանի «Ս. Գրիգոր Նարեկացի» («Ազգագրական հանդես», 1916), «Ինդհանուր տեսութիւն հայոց հին բանաստեղծութեան» (1917) և ուրիշ գործեր։ Դրանով հնդհանուր նախապատրաստում էր հայոց հին դրականության լմբռնման այն ընդհանուր կոնցեպցիան, որը շատ տարիներ անց արտահայտվեց նրա հայտնի աշխատության մեջ։ Հ. Գաթրճյանից, Ստ. Պալասանյանից, Գ. Ջարբհանալյանից և մյուսներից հետո հին և միջնադարյան մատենագրության ուսումնասիրման ուշագրավ փորձ էր Ա. Ջամինյանի «Հայ դրականության պատմություն» գիրքը (1914)։

Անհրաժեշտ է հիշել նաև հայ գրերի գյուտի 1500, հայ տպագրության 400 և Մայր-Նովայի ծննդյան 200-ամյակի տոնակատարությունները, առանց որոնց չի կարելի լրիվ պատկերացնել 10-ական թվականների սկզբի հայ գրա-

կան-հասարակական կյանքը։ Առաջին անգամ էր, որ հայ ժողովրդի տարբեր հատվածներում լայնորեն նշվում էին մեր մշակույթի պատմության կարևոր տարեթվերը։ Դրանք դարձան ազգային ինքնագիտակցության բարձրացման ուժեղ գործոններ, ինչպես նաև առիթ՝ գիտական և գեղարվեստական նոր երկերի համար (Հ. Թումանյանի հոդվածաշարը Սայաթ-Նովայի մասին, Սիամանթոյի «Սուրբ Մեսրոպ» պոեմը և այլն)։

XX դ. սկզբին առաջին լուրջ քայլերը կատարվեցին նաև հայ նոր գրականության պատմագրության մարզում։ Գիտական-քննադատական միտքը ձգտում էր ի մի բերելու արդյունքները հայ նոր գրականության անցած ճանապարհի, որն սկսվել էր XVIII—XIX դդ. սահմանագծին, իսկ, ըստ որոշ գիտնականների համոզման, ավելի վաղ՝ XVIII դ. արշալույսին։ Այդ խնդիրը դարձավ դպրասկզբի հայ գրականագիտության հիմնական թեմաներից մեկը[59] և արդի նկատելիորեն անշտամփում էր ընթացիկ գրականության քննադատությունից։

Նոր գրականության պատմագրությունը սկզբում, հասկանալի պատճառներով, զարգանում էր ըստ նրա արևելահայ և արևմտահայ հյուղերի։ Լեզվի և տաղաբանական-գրական մշնոլորտի էական տարբերությունները գրականագետներին մղում էին առանձին-առանձին վերլուծելու և գնահատելու այդ երկու հյուղերի զարգացման ընթացքը։ Արևմտահայ իրականության մեջ այդ ուղղությամբ կատարված առաջին լուրջ փորձը Ա. Արփիարյանի աշխատություններն էին՝ «Պատմություն ժԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության» («Գեղունի», 1902) և «Արևմտյան հայոց արդի գրականությունը» («Բանբեր գրականության և արվեստի», 1903—1904)։ Գրականության զարգացման ընթացքը հեղինակը ներկայացնում էր ըստ տասնամյակների, մեծ տեղ հատկացնելով մամուլի օրգաններին, որոնց էջերում ծավալվել է գրական շարժումը։ Գրականության հասարակական կոչման, կյանքի հետ նրա սերտ կապի գրույթը Արփիարյանի հիմնական նկատառն էր, բայց ընդամին նա քիչ ուշադրություն էր դարձնում երկերի գեղարվեստականության հարցերին։

Արևմտահայ բանաստեղծության և պրոզայության երկու ուրույն հատվածի ամենից լրիվ ներկայացրումները տրված է Բարսեղ Սարգսյանի «Երկուհարյուրամյա գրականական գործունեություն և նշանավոր գործիչներ Վենետիկո Մխիթարյան միաբանության» (1905) և Ն. Ակինյանի «Ակնարկ մը Վիեննական Մխիթարյան միաբանության գրական գործունեության վրա» (1912) գրքերում։ Մի կողմ թողնելով կղերապաշտպանողական դիրքերից տրված գնահատականները, այստեղ հավաքված կոնկրետ նյութը մատենադիտական մեծ արժեք ունի։

Արևելահայ գրական զարգացումը պատմական հետազոտության ենթարկելու առաջին փորձերն էին Լեոյի «Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը» (1904) և Լևոն Մանվելյանի «Ռուսահայ գրականության պատմությունը», որի չորս պրակները լույս տեսան 1909—1911 թվականներին, ժամանակագրական իմաստով այդ երկու գրքերի շրջանակները գրեթե նույնն են՝ անցյալ դարի 20—30-ական թվականներից մինչև մեր դարի սկիզբը։ Սակայն կառուցվածքի, վերլուծության ոճի և բուն գնահատականների մեջ դրանք շատ տարբեր են։ Մանվելյանն իր պատմությունը առաջ

[59] Տե՛ս Ս. Սարինյան, Գրական դիտողություններ, 1964, էջ 215—235։

է տանում ըստ տասնամյակների և մտավոր շարժման հիմնական նշանաձողերի, իսկ Լեոն՝ ըստ գրական սեռերի՝ բանաստեղծություն, քաոեերգություն և վիպասանություն (այդ սկզբունքի հետադարձով նոր գրականության հիմնադրի՝ Աբովյանի ստեղծագործությունը քննվում է գրքի վերջին բաժնում)։ Լեոն հետևում է ազատ հրապարակախոսական քննադատության ոճին, իսկ Մանվելյանը՝ գրական երկերի վերապատումի և սեղմ գնահատման սկզբունքին՝ հարմարեցված դպրոցական դասավանդման նպատակներին։ Լեոն 90-ական թվականներին ասպարեզ իջած նոր գրական սերնդի ստեղծագործությունը, փորը բացառություններով, համարում էր անկման՝ ազգային-հասարակական հարցերից երես դարձնելու և «մաքուր արվեստին» տուրք տալու արտահայտություն։ Այնինչ Լեոն Մանվելյանը լիաձայն խոսում էր այն արժեքների մասին, որ իրենց հետ բերեցին Հովհաննիսյանը և Շահտուրյանը, Խումանյանը և Խահակյանը։ Ի տարբերություն Լեոյի, որը տալիս է միայն գրականության զարգացման պատկերը, Լ. Մանվելյանի գրքում բավական տեղ է հատկացվում նաև մամուլի, քաոերոնի և մյուս արվեստների քննութագրմանը։

Շուտով առաջին փորձերն արվեցին նաև հայ նոր գրականության պատմությունը իր երկու ճյուղերի միասնության մեջ ներկայացնելու ուղղությամբ։ Մ. Աբեղյանի «Ուրվագծեր XIX դարու հայոց գրականության պատմության» («Արարատ», 1908—1909) աշխատությունն ընդգրկում է միայն դարի առաջին երեսնամյակի գրաբար պոեզիան, որ թողել են Մխիթարյան բանաստեղծները և ուրիշ արևմտահայ հեղինակներ։ Արևելահայ գրականությունից փաստորեն ներկայացված է միայն Հ. Ալամդարյանը։ Ավելի լայն մտահղացում ուներ Հ. Աճառյանի «Պատմություն հայոց նոր գրականության» աշխատությունը (երեք պրակ, 1906—1912)։ Գերազանցապես փաստականակարագրական բնույթ ունեցող այդ գիրքն ընդգրկում է գրականության զարգացումը XVIII դարի սկզբից, երբ, Աճառյանի կարծիքով, ծագում է հայ հյուսիսիզմը, մինչև XIX դարի վերջերը։ Բայց այդ մեծ ժամանակաշրջանի գրականության նկարագիրը տրվում է միայն հատուկենտ հեղինակների, ամենից առաջ՝ Մխիթարյան միաբանության գրողների միջոցով։ Արևելահայ հատվածից տեղ են գտել միայն Հ. Ալամդարյանն ու Մ. Քաղիոդյանը։ Աշխարհաբար գրականությունից ներկայացված են Մ. Պեշիկթաշլյանը, Պ. Դուրյանը, Մերենցն ու Գր. Օտյանը։

Հայ նոր գրականության երկու ճյուղերի պատմությունը մեկ աշխատության մեջ ներկայացնելու առաջին ամբողջական փորձը Վրթանես Փափազյանի հայտնի գիրքն էր («Պատմություն հայոց գրականության, սկզբից մինչև մեր օրերը», 1910), որի կեսից ավելին նվիրված էր «նորագույն շրջանի» քննությանը (Աբովյանից մինչև XX դարի սկիզբը)։ Սակայն հայ նոր գրականության միասնությունը բացահայտելու ճանապարհին Փափազյանն էլ մինչև վերջ չդնաց. «ռուսահայ» և «թուրքահայ» հատվածները նրա գրքում ներկայացված են երկու առանձին բաժիններով, կողք-կողքի, որով և բացառվում է միասնական պարբերացման հնարավորությունը։ Չնայած սեղմությանը և սխեմատիզմին, որը բխում էր մեկ գրքի մեջ ամբողջ բազմադարյան հայ գրականության պատկերը ներկայացնելու խնդրից, ինչպես նաև մի շարք վիճելի կամ սխալ գնահատականներին, Վ. Փափազյանի գիրքը ժա-

մահակին որոշակի դրական դեր խաղաց ոչ միայն դպրոցական դասավանդման, այլև առարկայի գիտական պատմության հիմքեր ստեղծելու իմաստով։

Ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ մասամբ արևելահայ հեղինակների՝ մի քանի տասնյակի հասնող գրական դիմանկարների շարք ստեղծեց Մխիթարյան միաբանության հայտնի գործիչ Սիմոն Երեմյանը։ Նրա «Գրագետ հայեր» տաս ստվար հատորներից կազմված շարքը լույս տեսավ հիմնականում 1913—1914 թթ. (Հատորներից մի քանիսը տպագրվել են ավելի ուշ)։ Ո՛չ դիմանկարների դասավորությամբ (բացարձակորեն խառը և պատահական), ո՛չ էլ շարադրանքի ոճով ու մտածողությամբ Երեմյանի գրքերը պատմություն չեն կազմում, բայց նրանց մեջ հավաքված բանասիրական վիթխարի նյութը չի կարող շրջանցվել հայ գրականության (մանավանդ XIX դարի առաջին կեսի) պատմությունը հետազոտելիս։

Արևելահայ գրականության մի շարք խոշորագույն գործիչներին (Աբովյան, Նազարյան, Պատկանյան, Նալբանդյան, Մ. Շահազիզ) էր նվիրված Կարապետ Կուսիկյանի «Գրական դեմքեր» գիրքը (1912)։ Դա արևելահայ իրականության մեջ գրական դիմանկարի ժանրի առաջին հաջող դրսևորումներից էր, ուր գրականության և հասարակական կյանքի սերտ կապի ըմբռնման ոգով տրվում են հիշյալ հեղինակների անհատականության և գրական ժառանգության սեղմ, բայց վառ, հաճախ հուզականորեն հագեցած բնութագրումները։ Էսսե-դիմանկարի ժանրը հաջողությամբ կիրառում էր արևմտահայ գրականագետ-քննադատ Հրանտ Ասատուրը, որի գործերը հետագայում հավաքվեցին «Դիմաստվերներ» գրքում (1921)։

Վերջապես ավելացնենք, որ դարասկզբին չարունակում են լույս տեսնել նաև մենագրական ուսումնասիրություններ հայ նոր գրականության խոշորագույն դեմքերի մասին։ Պետրոս Դուրյանին նվիրված իր հայտնի մենագրությունից հետո Ա. Չոպանյանը գրեց «Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի կյանքն ու գործը» (1907)։ Ե. Շահազիզը հրատարակեց բանասիրական հարուստ նյութով հագեցած իր նոր աշխատությունները՝ «Խորեն արք. Գալֆայանը և Նալբանդյանի «Ազդմիքը» (1903), «Տեր-Դարբինկլ Պատկանյանց» (1910), Լեոն՝ «Մխսորոպ Քաղիգդյան» ուսումնասիրությունը («Գործ», 1917)։ Դեռ երիտասարդ, բայց արդեն մեծ վաստակի տեր Արսեն Տերտերյանի գրքերն ու հոդվածները նվիրված էին իր ժամանակի հայ գրողներին (Շիրվանզադե, Մուրացան, Նար-Դոս, Հովհաննիսյան, Թումանյան, Շանթ, Տերյան, Մեծարենց և ուրիշներ) և այդ իմաստով դրանք ավելի շատ գրական քննադատության մարզին են պատկանում, քան գրականության պատմության։ Բացառություն է կազմում Ա. Տերտերյանի «Միքայել Նալբանդյան. ազգության հրապարակախոսը» գիրքը (1910), ուր մեծ մտածողի և գրողի բնութագրերը տրված էր շատ կողմերով վիճելի դիրքերից, որոնցից ինքը՝ հեղինակը հետագայում հրաժարվեց։

Հայ նոր դրականության սկզբնավորումն ու զարգացումը ժամանակի իմաստով դեռ այնքան մոտ էին, որ դարասկզբին սերտորեն ասոնվում էին ընթացիկ գրականության հարցադրումների հետ։ Այդ իմաստով էլ գրական-պատմական ուսումնասիրությունները, ուղղակի կամ անուղղակի, դառնում էին ժամանակակից գրական պրոցեսի բաղադրիչ մասը։

4

Երկու գարի ասմանագծում որակական փոփոխություններ տեղի ունեցան նաև հայ ժողովրդի գեղարվեստական զարգացման մեջ։ Նախորդ տասնամյակների ստեղծագործական նվաճումները հիմք դարձան արվեստի գրեթե բոլոր տեսակների մի նոր, ըստ ամենայնի ավելի բարձր աստիճանի համար։ XIX դ. գրականության զարգացումից մեծ կամ փոքր չափով ետ մնացած արվեստի մյուս տեսակները՝ նկարչությունն ու քանդակագործությունը, երաժշտությունն ու թատրոնը, այժմ իրենց մակարդակով նկատելիորեն բարձրացան, զգալի չափով վերացվեց գեղարվեստական ձևերի զարգացման անհամաչափությունը։ Արդեն XIX դ. երկրորդ կեսին ստեղծված գրական և թատերական դասական կերպավորումների կողքին 900-ական և 10-ական թվականներին նույնպիսի բարձր որակ նվաճվեց երաժշտության և կերպարվեստի տարբեր ճյուղերում։ Նվ ոչ միայն գրականության հետ ամենից ավելի սերտորեն կապված արվեստը՝ թատրոնը, այլև երաժիշտներն ու նկարիչները իրենց ստեղծագործական որոնումների մեջ ուղղակի հենվում են գրական զարգացման նվաճումների և փորձի վրա։ Արվեստի բոլոր բնագավառներում հիմնական նշանաբան են դառնում ժողովրդայնության և կենսական ճշմարտացիության սկզբունքները, ազգային ոգու և ինքնատիպության հայտնաբերման ձգտումը։ Ընդ որում, ազգային արվեստի բնույթի և յուրահատկությունների ըմբռնումն այժմ մեծ մասամբ ազատվում է ռոմանտիկ-վերացական գունավորումից, ձեռք է բերում ռեալիստական բովանդակություն, հենվելով ժողովրդի պատմության, աշխարհագրական միջավայրի և կուլտուրական ավանդույթների իրական առանձնահատկությունների վրա։

Այս իմաստով շատ հատկանշական է այն բուռն հետաքրքրությունը, որ դարասկզբին ծագեց հայ ճարտարապետության պատմության նկատմամբ։ Դա ազգային-գեղարվեստական կլասիկան բացահայտելու և օգտագործելու ընդհանուր շարժման արտահայտություններից էր։ Ճիշտ է, ինքնուրույն պետականության բացակայության և տնտեսական քայքայվածության պայմաններում չէր կարող խոսք լինել ազգային ճարտարապետության արդյունավետ զարգացման մասին։ Սակայն անցյալի ճարտարապետական կոթողների ուսումնասիրությունը, որը մի առանձին թափ ստացավ համաշխարհային պատերազմին նախորդող տարիներին, ուներ ոչ միայն տեսական և ազգային-հայրենասիրական, այլև գործնական նշանակություն։ Դրանով նախապատրաստվեց ազգային ճարտարապետական ավանդների ստեղծագործական կիրառման խնդիրը, որը հեղափոխությունից հետո իրագործվեց սովետահայ ճարտարապետների, առաջին հերթին՝ Ալ. Թամանյանի կողմից։

Հայ ճարտարապետության ուսումնասիրության առաջամարտիկները եղան Թորոս Թորամանյանը և Ն. Ցա. Մառը։ Դեռ 1892—1893 թթ. սկսած Անիի պեղումները Մառն ավելի մեծ ծավալով շարունակեց 1904—1917 թվականներին։ Այդ գործի մեջ նա ներգրավեց տաղանդավոր երիտասարդ հնագետների, որոնց շարքում հատկապես նշանակալից էր Հովսեփ Օրբելու դերը։ Անիի նշանավոր ճարտարապետական հուշարձանների, առաջին հերթին՝ ս. Գրիգորի (Գագկաշեն) տաճարի, քաղաքի միջնաբերդի պեղումներից զատ, Մառը և նրա աշակերտները այդ տարիներին խոշոր գործ կատարեցին նաև Շիրակի և Լոռու, Արագածի ու Սևանի շրջաններում պահպանված կոթողների,

Հատկապես Գառնիի հնէթանասական տաճարի ուսումնասիրության ուղղությամբ։ Օգտվելով ռուսական թանկի առաջխաղացումից, Մառն ու Օրբելին պատերազմի ժամանակ պեղեցին նաև Վանի շրջանում գտնվող Թոփրակ-կալէ ուրարտական քաղաքի ավերակները։ Ն. Յա. Մառի՝ հայ ճարտարապետության նվիրված բազմաթիվ աշխատությունների պսակը դարձավ տարիներ անց հրատարակված «Անի. քաղաքի գրավոր պատմությունը և ավերակների պեղումները» գիրքը (ռուսերեն, 1934)։

Սակայն նրան հայ ճարտարապետությունը Մառի բազմազան գիտական հետաքրքրություններից մեկն էր, ապա Թորոս Թորամանյանի (1864—1934) համար այն դարձավ ամբողջ կյանքի գլխավոր գործ, որին նա նվիրաբերեց իր բոլոր ուժերը, միջոցներն ու ժամանակը։ 1903 թ. տեղափոխվելով Արևելյան Հայաստան, նա ամբողջովին մխրճվեց հայ ճարտարապետության հին և միջնադարյան հուշարձանների պեղման ու վերականգնման, չափագրման և նկարագրության աշխատանքների մեջ։ Այդ նպատակով նա ոչ միայն ակտիվորեն մասնակցեց Մառի ղեկավարած Անիի պեղումներին, այլև եղավ Հայաստանի գրեթե բոլոր անկյուններում։ Նա գիտականորեն վերականգնեց Զվարթնոցի տաճարի իրական ձևերն ու չափերը, նկարագրեց Անիի, Էջմիածնի և այլ վայրերի նշանավոր շինությունները։ Հեղափոխությունից առաջ Թորամանյանը հրապարակել է մի շարք հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, որոնց մեջ հատկապես աչքի է ընկնում «Տեկորի տաճարը» գիրքը (1911)։ Հայ ճարտարապետության ամբողջական պատմության համար նա հավաքել էր վիթխարի փաստական նյութ, որի մեծ մասը ոչնչացավ 1918 թ. բուրքական արշավանքի ժամանակ։

Գիտական գործունեության առաջին իսկ քայլերից Թ. Թորամանյանն իր առջև խնդիր էր դրել՝ հերքել օտարների և հայերի շրջանում տարածված թյուր ըմբռնումները հայ ճարտարապետության նմանողական և կրավորական բնույթի մասին, բացահայտել նրա խորապես ինքնատիպ էությունը և տեղը համաշխարհային ճարտարապետական արվեստում։ Դեռ 1905 թ. գրած մի հոդվածում նա այդ խնդիրը ձևակերպում էր այսպես. «Մեր ցեղի հանճարին չհաշխարհիկ բեկորները փլատակներու և գերեզմանական տխուր հողակույտերու տակեն ազատելով՝ ցույց տալ նաև ամբողջ գիտական աշխարհին»[60]։ Այդ նպատակը պսակվեց փայլուն հաջողությամբ։ Թորամանյանը գիտականորեն բացահայտեց հայ ճարտարապետության ազգային յուրահատկությունները, որոնք պայմանավորված են եղել ժողովրդի պատմության, միջավայրի, կուլտուրական ավանդույթների խաչավորումով։ Եվ արդեն 1913 թ. նա լիահատար հիմք ուներ նամակներից մեկում գրելու. «Մական այժմեն կարող եմ ըսել, որ հայ ճարտարապետությունը վերջնականապես մտավ եվրոպական գիտության մեջ պատվավոր տեղ ունեցող բոլոր ազգերու ճարտարապետական գիտությանց շարքը և հուսալի է, որ հետզհետե անոր աթոռը բարձրանա յուր արժանավոր տեղը»[61]։

Գերազանցապես Թ. Թորամանյանի կատարած հետազոտությունների հիման վրա էր, որ ավստրիացի նշանավոր արվեստագետ Ի. Ստրժիգովսկին գրեց և 1918 թ. հրատարակեց «Հայերի ճարտարապետությունը և Եվրոպան»

---

60 Թ. Թորամանյան, *Զվարթնոց եկեղեցին*—«Մուրճ», 1905, № 5, էջ 188։

61 Թ. Թորամանյան, *Նամակներ*, Երևան, 1968, էջ 213։

Երկհատոր գերմաներեն աշխատությունը, որի մեջ ցույց էր տրվում նաև հայ վարպետների կիրառած շինարարական ձևերի ու սկզբունքների ազդեցությունը եվրոպական իրականության մեջ։ Թորամանյանի գիտական եզրակացությունները դարձան ազգային ինքնագիտակցության խորացման խոշոր աղբյուր։ Դրա ապացույցն են նաև Հայ գրողների կովկասյան ընկերության կազմակերպած՝ Թորամանյանի դասախոսությունների առաջացրած ոգևորությունը, այդ առիթով ընկերության նախագահ Հ. Թումանյանի գրած հայտնի հոդվածները և մամուլի ուրիշ արձագանքներ։ Տարիներ անց, Ավ. Իսահակյանը մեծ ճարտարապետի խաղացած դերը բնութագրեց այսպես. «Նա ընդհուպ մոտեցել էր հայ արվեստի արմատներին, որ գտնվում են հայկական բնաշխարհում։ Նա պեղել, փորփրել էր, հետազոտել էր հնագույն արմատները, որոնցով սընվել և բարձրացել է հայ մեծ արվեստի շենքը։ Այսպիսով մեր արվեստի միտիկան, նրա մթամած խորհուրդները մերկացած էին պրպտող, թափանցող իմացականության առաջ»[62]։



Թորոս Թորամանյան

Համանման ստեղծագործական որոնումներ և մարմնավորումներ տեղի էին ունենում նաև դարասկզբի հայ երաժշտության մեջ[63]։

Դրա ամենից ցայտուն վկայությունը հայ մեծագույն երաժշտագետ և կոմպոզիտոր Կոմիտասի (1869—1935) ստեղծագործությունն է։ Թեև նա իր երաժշտական-ազգագրական գործունեությունն սկսել է 90-ական թվականներին՝ էջմիածնում և ապա արտասահմանում մասնագիտական կրթությունը շարունակելու տարիներին, սակայն դա պետք է միայն նախապատրաստական շրջան համարել Կոմիտասի գործունեության համար, որը լայնորեն ծավալվեց 1900—1914 թվականներին։ Հայ երաժշտության ազգային ինքնատիպ նկարագրի բացահայտումը, նրա յուրահատկությունների գիտական բնութագիրն ու ստեղծագործական մարմնավորումը սկզբից ևեթ եղան Կոմիտասի գործունեության գերագույն նպատակն ու պաճոսը։ Հակառակ բոլոր կարգի անտեղյակ կամ թերահավատ կարծիքներին, նա իր ստեղծագործությամբ և երաժշտական գործունեությամբ ապացուցեց, որ «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» (այսպես է վերնագրված 1913 թ. գրած նրա մի հոդվածը),

62 Ավ. Իսահակյան, Երկեր, հատ. 4, Երևան, 1959, էջ 96։

63 Տե՛ս Մ. Մուրադյան, Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում, Երևան, 1970։

և որ այն պետք է իր արժանի տեղը գրավի համաշխարհային երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ։ Այս իմաստով՝ նրա կատարած գործը դարձավ կարևորագույն օղակներից մեկը այն ընդհանուր շարժման, որ XIX դ. վերջում և XX դ. սկզբին ծավալվեց՝ հայ ժողովրդի ստեղծած հոգևոր և նյութական արժեքները հավաքելու և ուսումնասիրելու, ժամանակակից գրական-գեղարվեստական պրոցեսի մեջ ներգրավելու համար։ Կոմիտասի գործունեությունը «երաժշտական զուգահեռն է այն աշխատանքի, որ Ի. Թորամանյանն իրագործեց հայ ճարտարապետության պատմության, Գ. Սրվանձտյանը, Մ. Աբեղյանը և մյուսները՝ հայ ժողովրդական վեպի ու բանարվեստի մյուս տեսակների գրառման և հետազոտության, Հ. Թումանյանը՝ բանահյուսության տարբեր ժանրերի գրական մշակման և օգտագործման ուղղությամբ։ Սակայն եթե նշված և ուրիշ գործիչներ իրենց տաղանդը հիմնականում դրսևորեցին կա՛մ հետազոտական, կա՛մ ստեղծագործական աշխատանքի ասպարեզում, ապա Կոմիտասի ժառանգությունը օրգանապես զուգակցում է երաժշտական արվեստի բոլոր բնագավառները. ինքնուրույն ստեղծագործություն, ժողովրդական երգերի հավաքում և մշակում, երաժշտագիտական հետազոտություններ, կատարողական գործունեություն։



Կոմիտաս

Բաժանել այս բնագավառներն իրարից, ըստ էության, անհնար է, քանի որ ամեն մեկի մեջ կան բոլոր մյուսների տարրերը։ Այսպես, Կոմիտասի գործունեության ամենից ծավալուն և աշխատատար բնագավառը՝ հազարից ավելի ժողովրդական երգերի ու մեղեդիների գրառումն ու մշակումը, նրա համար երբեք չի եղել պասիվ հավաքողի գործ։ Դա միաժամանակ նաև հետազոտություն էր, ստեղծագործություն, կատարողական արվեստ։ Ազգային երաժշտության մեջ Կոմիտասը տեսնում էր ժողովրդի հոգու, բնավորության, նրա պատմության և ապրած միջավայրի բազմակողմանի արտահայտությունը։ 1905 թ. նա գրել է. «Ի՞նչ է ազգային երաժշտությունը, ի՞նչն է նյութ տալիս ժողովրդական երգերին։ Արդյո՞ք նրա հպարտ լեռները, խոր ձորերը, դաշտերը, բազմազան կլիման, պատմական հազար ու մի դեպքերն ու անցքերը, ժողովրդի ներքին ու արտաքին կյանքը.— այո՛, այս բոլորը, բոլորը նյութ են կազմում ազգային երաժշտության, մի խոսքով՝ այն ամենը, ինչ ազդում է այդ ազգի զգացմունքների և մտքի վրա»[64]։

---

64 Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, հավաքեց Ռ. Բեքլեմեչյան, 1941, էջ 9։

Հանճարեղ արվեստագիտի բնազդով և մեծ գիտնականի խորաթափանցությամբ կռահելով հայկական ժողովրդական երաժշտության գեղարվեստական յուրահատկությունը, Կոմիտասն, իբրև կանոն, մաքրում էր եղանակը խորթ ազդեցություններից և ավելորդ շերտերից, վերականգնում էր երգը իր, այսպես ասած, իդեալական ազգային-դիղգիտատական նկարագրով։ Դրանով իսկ «նա հայտնագործել է մեր ազգային երգը, հայկական երաժշտությունը, ազգային մելոսը՝ ինքնուրույն, ինքնատիպ, անաղարտ»[65]։ Կոմիտասի հիմնական գեղագիտական սկզբունքը տվյալ դեպքում այն էր, որ, ազատելով ժողովրդական մեղեդին նրա ոգուն անհարիր տարրերից, պետք էր գտնել և բուժ ամենայնի ընդգծել էականը, օրինաչափը նրա մեջ։ Դեռ 1898 թ. Մակար Եկմալյանի «Պատարագի» առիթով նա գրում էր. «Բարեփոխել նշանակում է՝ ավելորդ գեղգեղանքներ, խաղեր, դարձվածքներ և այլն, որոնք հակառակ են մեր ազգային և եկեղեցական երաժշտության ոգուն, պետք է դուրսին, մաքրվին. չպետք է դաշնակը խանգարել, այլ պարզել. ո՛չ թե նոր եղանակ ստեղծել, այլ եղանակը կանոնավորել յուր ոգու համաձայն...»[66]։

Այս ծրագիրն ամբողջովին,— ինչպես հիշելով երկու արվեստների լեզուների տարբերությունը,— համընկնում է այն սկզբունքի հետ, որ կիրառում էր Հով. Թումանյանը ժողովրդական էպոսի ու հեքիաթների, երգերի ու ավանդությունների մշակման ժամանակ։ Այդ ծրագիրն առաջին հայացքից թվում է ոչ այնքան ակտիվ-ստեղծագործական, քանի որ իր առջև խնդիր չի դնում էապես փոխելու ժողովրդական սկզբնաղբյուրի բնույթը, կառուցվածքն ու ոճը։ Բայց հենց դրա շնորհիվ էլ այդ սկզբունքը և՛ գրականության, և՛ հրաժշտության մարզում հնարավորություն էր տալիս բացահայտելու ժողովրդական ստեղծագործության բուն ոգին, նրա իրական հմայքն ու մեծությունը, մաքրելով այն գործի էության խաթարող ավելորդ տարրերից։ «Եվ շնորհքը հենց էդ պատմելու մեջն է,— գրում էր Թումանյանը,— որ իմանան ի՞նչը փոխեն, ինչը դուրս գցեն, ինչը պահեն, ինչ լեզվով, ինչ ոճով ու ինչպես պատմեն, որ և գեղեցիկ դուրս գա և ժողովրդականի համն ու հոտը չկորցնի»[67]։

Դա իր բնույթով ռեալիստական մոտեցում էր դեպի ժողովրդական ստեղծագործությունը, որը մեր իրականության մեջ հաստատվեց 90—900-ական թվականներին, մերժելով սուբյեկտիվ-քմահաճ վերաբերմունքը բանաոլվեստի ոգու և ոճի նկատմամբ, ձգտելով նրա բուն էության բացահայտմանը։ Եվ այդ պատճառով էլ ինչպես Թումանյանի, այնպես էլ Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ սկզբնաղբյուրի սյուժետային կամ ոճական տվյալներից կատարած շեղումները ոչ թե աղճատում են նրա իմաստը, այլ խորացնում և ընդգծում են էականը, բուն ժողովրդականը։ Այսպես, շարունակելով Կարա-Մուրզայի սկսած գործը, Կոմիտասը արմատավորեց քառաձայնության սկզբունքը հայ ժողովրդական երգերի կատարման մեջ։ Արտաքնապես հեռանալով նրանց առօրյա կատարման ձևերից, այդ սկզբունքը, սակայն, օգնեց ավելի խոր թափանցելու նրանց գեղարվեստական և ազգային էության խորքերը, բացահայտելու նրանց ոճի և կառուցվածքի ներքին բարդությունը։

---

65 Ավ. Իսահակյան, *Երկեր*, հատ. 4, 1959, էջ 87։

66 Կոմիտաս. *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, էջ 140։

67 Հովհ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, 1951, էջ 98։

Մաքրելով էականը երկրորդականից, Կոմիտասն իր ստեղծագործությամբ և գիտական հետազոտություններով հերքեց շատ թյուր պատկերացումներ հայ երաժշտության մասին, այդ թվում և նրա «մեղկ ու տխուր լինելու տարածված պատկերացումը։ «Մինչդեռ հայ երաժշտությունը ոչ միայն մեղկ ու տխուր չէ, այլ համակ ուժ է և կենդանություն,— ասում էր նա 1914 թվականին,— ու իր մեջ կը սնուցանե փիլիսոփայությունն իսկ, ոգին իսկ իր ցեղին, որովհետև երաժշտությունը ամենեն մաքուր հայելին է ցեղին, ամենեն հարազատն ու կենդանին անոր բոլոր արտահայտությանց մեջ — կենդանի,— որքան կենդանի է այդ ցեղը, ուժեղ,— որքան ուժեղ է իրեն ծնունդ տվող ժողովուրդը»[68]։

Կոմիտասը նորովի մեկնաբանեց ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտության փոխհարաբերությունը։ Հերքելով նրանց անհաշտելի հակադրության պատկերացումը, նա ցույց տվեց, որ հայ հին երաժշտական մշակույթի այդ երկու հիմնական ճյուղերը միասնական են իրենց արմատներով, ինչ այդ ընդհանրությունը հաճախ մթագնվել է երկարատև մշակումների և օտարամուտ ազդեցությունների հետևանքով։

Վերջապես, նոր էին նաև երաժշտության մեջ անհատականի և ժողովրդականի փոխհարաբերության կոմիտասյան սկզբունքներն ու չափանիշները։ Նրա բոլոր մշակումների և ինքնուրույն երկերի ամեն մի ելևէջի մեջ զգացվում է ստեղծագործողի հզոր անհատականությունը, որն իր կնիքն է դնում երգի տարբեր կողմերի վրա։ Սակայն նրաժշտի ստեղծագործական ոճը երբեք դուրս չի գալիս, առավել ևս չի հակադրվում ժողովրդական երգի սկզբունքներին և օրինաչափություններին, այլ հանդիսանում է նրա լավագույն կողմերի հետագա խորացումն ու խտացումը։ Ինչպես ժամանակին գրել է Կոմիտասի աշակերտ, հայտնի երաժշտագետ Սյուիրիդոն Մելիքյանը, մեծ կոմպոզիտորը «կարողացել է խորասուզվել շինականի տարերային հոգեբանության խորքերը և իր զգացմունքները միացնել նրա երգի հետ այնպիսի վարպետությամբ, որ այլևս անհնարին է դառնել, թե որտեղ է վերջանում մեկը և որտեղ է սկսվում մյուսը»[69]։

Դարասկզբի հայ երաժշտական մշակույթի երկրորդ խոշորագույն, կենտրոնական դեմքը Ալեքսանդր Սպենդիարյանն էր (1871—1928)։ Ճիշտ է, Նախիջևանի տարիներին նրա գործունեությունը հիմնականում ընթացավ Հայաստանի և Անդրկովկասի սահմաններից դուրս, հայրենի Ղրիմում և ռուսական մշակույթի կենտրոններում։ Նա լայնորեն օգտագործում էր ոչ միայն հայկական, այլև ուկրաինական, ռուսական, կալմըկական, քաթթարական ժողովրդական մեղեդիները։ Սակայն նրա և՛ մշակած, և՛ ինքնուրույն ստեղծագործություններն այդքի են ընկնում ոճական զարմանալի միասնությամբ, որը բխում էր արվեստագետի հզոր անհատականությունից, նրա հիմնական ստեղծագործական նպատակադրումից՝ գուգորել, միաձուլել արևելյան և արևմտյան երաժշտական ավանդույթները։ Սպենդիարյանի «օրինաչափությամբ» այս իմաստով ոչ թե արտաքին ոճական հրապուրանք էր, այլ նրա ստեղծագործական անհատականության բուն էությունը, որը հարստացվում և նոր աստիճանի էր բարձրացվում ռուսական և արևմտաեվրոպական երաժշտ-

---

68 Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, էջ 195։

69 Սպ. Մելիքյան, *Կոմիտասի ստեղծագործության անալիզը*, ե., 1932, էջ 31։

տության լավագույն նվաճումների յուրացումով։ Դրանով իսկ նա հայ երաժշտության մեջ մտցրեց ամենակարևոր մի նոր հոսանք, որը հետագա զարգացման մեծ հնարավորություններ։

Ժամանակի ընթացքում Ա. Սպենդիարյանը ավելի ու ավելի մերձեցավ հայ իրականությանը, ազգային երաժշտության ակունքներին։ Դա էր, որ 1916 թ. Հովհ. Թումանյանին իրավունք տվեց նրա ուղին բնութագրելու իբրև անցում «օտար երկրից դեպի հայրենի միջնորտը, արևմտյան երաժշտությունից դեպի արևելյան երաժշտություն»[73]։



Ալեքսանդր Սպենդիարյան

Սպենդիարյանը հայ երաժշտության մեջ մտցրեց մինչ այդ նրան անծանոթ ժանրեր, օգտագործելով վոկալ և գործիքային երաժշտության գրեթե բոլոր ձևվերը։ Մոտ հարյուրի հասնող նրա խմբերգերը, մեներգերն ու romանսները գրված են ինչպես հայ (Ի. Աբովյան, Ռ. Պատկանյան, Ա. Սատուրյան, Հ. Թումանյան, Հ. Հովհաննիսյան), այնպես էլ ռուս և ուկրաինացի (Պուշկին, Լերմոնտով, Շևչենկո, Նեկրասով, Ֆետ, Գորկի և ուրիշներ), արևմտաեվրոպական (Շեքսպիր, Շիլլեր, Հայնե) բանաստեղծների տեքստերի հիման վրա։ Նշանակալից է նաև բանվորական հեղափոխական երգերի («Վարշավյանկա», «Անվախ ընկերք», «Փառավորվի՛ր, մայիսյան առաջին օրս և այլն) ստեղծագործական մշակման փաստը։

Ջախսելով դաշնամուրի, չուրակի, թավջութակի և լարային կվարտետի համար գրած բազմաթիվ մեծ ու փոքր երկերի մասին, պետք է ասել, որ հայ երաժշտության մեջ Սպենդիարյանի բերած ամենամեծ ժանրային նորությունը եղավ նրա սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը։ Նա հայ սիմֆոնիկ երաժշտության իսկական հիմնադիրն է, որն իր երկերով կանխորոշեց նրա ազգային յուրահատուկ գծերը՝ արևելյան վառ գունավորում, եռանդուն ռիթմ, խոհի և կրքոտության, լիրիզմի և մասշտաբայնության օրգանական միաձուլում։ Սիմֆոնիկ երաժշտության բնագավառում, բացի մի քանի համեմատաբար փոքր պատկերներից, Սպենդիարյանի կարևորագույն երկերն են «Ղրիմի էսքիզները» (առաջին սերիա՝ 1903, երկրորդ սերիա՝ 1912)։ «Երևանի արմավենին» սիմֆոնիկ պոեմը (1905), հետագայում «Երևանյան էսյուդները» (1925)։ Սկսած 1904 թ. Ա. Սպենդիարյանի ստեղծագործական միտքը համա-

73 Հովհ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու. Հատ. 4. 1951. էջ 336։

ռորէն անդրադառնում է արևելյան-ազգային օպերա կերտելու խնդրին, երբ-ֆարտաև ու տուներից եղան համապատասխան քեմայի ու լիբրետոյի որոնումները։ Կոմպոզիտորն իր ապագա օպերայի գրական հիմքերը փնտրում էր մերթ Ալա Դդինցիկի առասպելում, մերթ լիրմոնտովյան «Բելայի» կամ պուշկինյան «Բախչիսարայի շատրվանի», Վ. Հյուգոյի «Հնդկական ավանդություններից», մերթ էլ Ղրիմի քաթարական լեգենդների («Սուլեյմանի մատանին», «Նեհնեքջան») մեջ[71]։ Սակայն ի վերջո հայ նորագույն պոեզիան՝ հանձին Հովհ. Թումանյանի «Քմկաբերդի առումը» պոեմի, դարձավ մեծ երաժշտի փայփայած մտահղացման լիարժեք գրական հիմքը։ Այդ պոեմի ազգային-հերոսական և հոգեբանական մոտիվներով գրված լիբրետոն Սպենդիարյանին մղեց ոգեշունչ ստեղծագործական աշխատանքի, որի արդյունքը եղավ 1918—1927 թթ. ընթացքում կերտված «Ալմաստ» օպերան։ «Ալմաստը» դարձավ Սպենդիարյանի սիմֆոնիկ և վոկալ ստեղծագործության բոլոր լավագույն կողմերի խտացումը, հայ ազգային օպերայի անգերազանց կոթողներից մեկը։

Ահռևասարակ՝ մեր դարի առաջին տասնամյակները եղան բուռն բուն իմաստով ազգային-ժողովրդական օպերայի ստեղծման ժամանակաշրջան։ Ճիշտ է, դեռ անցյալ դարի 60-ական թվականներին Տիգրան Չուխաջյանը գրել էր «Արշակ Բ» օպերան։ Սակայն լինելով ազգային իր պատմական նյութով, այդ օպերան որևէ չափով չէր հենվում հայ ժողովրդական մելոսի վրա, կերտված էր ավելի իտալական դասական օպերայի, հատկապես Ջ. Վերդիի գեղարվեստական սկզբունքներով։ Ազգային օպերայի պահանջը չլուծեցին նաև Չուխաջյանի կենցաղային օպերետները («Արիֆի խարդախությունը», «Լեբլեբիջին» և այլն), ինչպես նաև 90-ական թվականներին Կարա-Մուրզայի սկսած և անավարտ մնացած «Շուշան» օպերան։

Հայ ազգային-ժողովրդական օպերայի ստեղծումը հնարավոր դարձավ միայն ռեալիստական գրականության փորձի և նվաճումների, առաջին հերթին՝ Հ. Թումանյանի խորապես ազգային պոեզիայի հիման վրա։ Հատկանշական է, որ Թումանյանի «Անուշ» պոեմը գրեթե միաժամանակ ոգեշնչեց շատ երաժիշտների։ Կոմիտասն իր օպերային մտահղացումներից («Վարդան», «Սասնա ծռեր», «Քաղաքավարության վնասները»՝ ըստ Հ. Պարոնյանի համանուն վիպակի) ամենից ավելի երկար (1904—1909) աշխատել է «Անուշ» օպերայի վրա, գրելով մոտ երեք տասնյակ խմբական երգեր և արիաներ։ Համանուն օպերայի ձեռնարկեց նաև կոմպոզիտոր Եղիշե Բաղդասարյանը 1906—1909 թթ., ստեղծելով լայն տարածում գտած մի քանի երգեր ու պատկերներ։ 1919 թ. Թումանյանի պոեմը բեմադրվեց Պոլսում՝ կոմպոզիտոր Վարդան Սարգսյանի երաժշտությամբ։ Վերջապես, 10-ական թվականներին գրվեցին նաև Ա. Բաբխուդարյանի «Անուշ» սիմֆոնիկ պոեմը, Սպ. Մելիքյանի «Ախթամար» լեգենդը։

Սակայն Թումանյանի ստեղծագործության հիման վրա ավարտուն ազգային օպերայի ստեղծման խնդիրն իրագործեց Արմեն Տիգրանյանը (1879—1950)։ Նրա նշանավոր «Անուշ» օպերան առաջին անգամ բեմադրվեց 1912 թ. Ալեքսանդրապոլում՝ տեղի ինքնագործ արուհատների և նվագախմբի կատար-

մամբ։ Թեև հետագայում՝ 30-ական թվականներին օպերայի երաժշտությունը, հատկապես նրա պարտիտուրան հեղինակի կողմից ենթարկվեց էական փոփոխությունների և լրացումների, սակայն հենց սկզբից էլ այն հնչեց իբրև իսկական ժողովրդական ստեղծագործություն, միանգամից դարձավ լայն խավերի սեփականությունը։ Բանն այն է, որ, գրեթե չդիմելով ժողովրդական մեղեդիների ուղղակի օգտագործման և մշակման, Արմեն Տիգրանյանը կերտել էր մի երաժշտություն, որ խորապես ազգային և ժողովրդային է իր ոգով և ոճով, տրամադրությամբ, կոլորիտով ու կառուցվածքով։ Այդ պատճառով էլ այն գնաց դեպի ժողովուրդը, դարձավ նրան խորապես հարազատ, նրա սրտի և հոգու հետ խոսող ստեղծագործություն։

Նույն շրջանում մի շարք փորձեր են կատարվում նաև մանկական օպերայի մարզում, և գործչալ առաջատար դերը պատկանում է Հովհ. Թումանյանի հայտնի սյուժեներով գրված գործերին (Ա. Մանուկյանի «Չարի վերջը», Ս. Մուրադյանի «Շունն ու կատուն», Ե. Սարդարյանի «Պոչատ աղվեսը» և այլն)։

Դարասկզբի հայ պոեզիան, հատկապես Հ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի և Վ. Տերյանի քնարական բանաստեղծությունները առատ նյութ տվեցին նաև հայ կոմպոզիտորների երգերի ու ռոմանսների համար։ Բացի Ալ. Սպենդիարյանից, լայն մասսայականություն ստացած բազմաթիվ երգեր են ստեղծում Ա. Տիգրանյանը, Գր. Սյունին, Ն. Գալանտերյանը, Ե. Բաղդասարյանը, Ա. Տեր-Ղևոնդյանը, Ա. Մայիլյանը և ուրիշներ։

Հայկական ռոմանսի խոշորագույն վարպետներից մեկը դարձավ Ռոմանոս Մելիքյանը (1883—1935), որի երգերի գրական հիմքը ժողովրդական տեքստերն են, բայց ավելի հաճախ՝ հայ և ռուս բանաստեղծների քնարական ոտանավորները։ Հատկապես նշանակալից են Ռ. Մելիքյանի «Աշնան տողեր» և «Զմբուխտ» ռոմանսների շարքերը, որոնց մեջ օգտագործված են տարբեր հայ բանաստեղծների գործեր։ Իր երաժշտության ընդհանուր մթնոլորտով՝ դգացմունքների նրբություն և գեղեցկություն, մեղմ թախիծ ու երազանքի մոտիվներ և այլն, Ռոմանոս Մելիքյանը շփման շատ կետեր ուներ Վահան Տերյանի պոեզիայի հետ, որից և ամենից շատ տեքստեր է վերցրել իր ռոմանսների համար։

Ժողովրդական և մասնագիտական երաժշտության պրոպագանդման գործում մեծ դեր խաղացին տարբեր քաղաքներում ստեղծված հայ երաժշտական ընկերությունները։ Հատկապես կարևոր էր «Թիֆլիսի հայոց երաժշտական ընկերության» հիմնադրումը 1912 թվականին։ Ղեկավարելով «Գրական ընկերության հրաշալի քորոզ» ծնունդը, Հ. Թումանյանն իր ողջույնի մեջ գրում էր, որ նա «հատուկ կոչում ունի հավաքելու, ներդաշնակության բերելու և զարգացնելու արևելքի ու մեր ժողովրդի երգն ու երաժշտությունը — հարազատ ձայների կախարդական աշխարհը»[72]։

Հիմնականում դարասկզբին ծավալվեց մի շարք տաղանդավոր երաժիշտ-կատարողների, նրանց թվում նաև նշանավոր երգիչ Ճեմմենակ Շահմուրադյանի գեղարվեստական գործունեությունը։ Վերջապես, որոշակի ծավալում ստացան նաև երաժշտագիտական հետազոտությունները։ Այս բնագավառում, բացի Կոմիտասից, ակտիվորեն աշխատում էին Վասիլի Ղորղանյանը՝ ուսու-

---

72 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, 1945, էջ 382։

և արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության մասին բազմաթիվ ուսումնասիրություններ, ինչպես նաև «Կովկասյան երաժշտություն» գրքի (Ռուսաստան, 1901, 1908) հեղինակը, Սպիրիդոն Մելիքյանը, որի գրչին են պատկանում հայ երաժշտության հարցերին նվիրված մի շարք հետազոտություններ և նյութերի ժողովածուներ, «Դասագիրք երգեցողության» ձեռնարկը (1912), և ուրիշներ։

Հայ կերպարվեստի մեջ ևս դարասկզբին զգալի առաջընթաց տեղի ունեցավ, նվաճվից ժանրային և թեմատիկ ավելի մեծ բազմազանություն։ Ճորացան և ամրապնդվեցին ռեալիստական սկզբունքները, որ իրենց բնականությամբ և ժանրային-սյուժետային կտավներով նախկինում հաստատել էին Հ. Այվազովսկին, Վ. Սուրենյանը, Գ. Բաշինջաղյանը և ուրիշներ։ Բայց նոր փուլում հայ նկարչության մեջ ևս ռեալիզմն զգալի չափով կերպարանափոխվեց, որոշ գծեր քաղելով իմպրեսիոնիզմից և նորագույն հոսանքներից։ Ավելի սերտ ու բազմակողմանի դարձան կերպարվեստի կապերը գրականության հետ՝ ինչպես թեմաների, սյուժեների ու կերպարների փոխառման, այնպես էլ գաղափարական-գեղարվեստական խնդիրների ընդհանրության գիտակցման իմաստով։ Գ. Բաշինջաղյանը, օրինակ, այդ միասնության հիմքը տեսնում էր իսկական արվեստի հիմնական կոչման՝ ճշմարտությունը ծառայելու մեջ. «Գրականության, գեղանկարչության և քանդակագործության նպատակները նույնն են։ Այս արվեստները՝ հարազատ քույրեր են, իսկ ճշմարտությունը՝ նրանց մայրը»[73]։ Դասական ռեալիզմի սկզբունքներով գաստիարակված նկարիչը արվեստի գերագույն չափանիշը համարում էր կենսական օրինաչափությունների բացահայտումը. «...Ինչպիսի վառ հրապարակայնության տեր էլ լինի նկարիչը, նրա ստեղծագործությունը չի կարող լինել ճշմարտացիորեն գեղարվեստական, եթե նա առողջ մտքի սահմաններից դուրս լինի և նրա չհամապատասխանի իրականության օրենքներին»[74]։

1901—1920 ԹԹ. շարունակում էին ակտիվորեն աշխատել հայ խոշորագույն նկարիչներից մի քանիսը, որոնց ստեղծագործական դիմանկարն արդեն ձևավորվել էր նախորդ տարիներին։ Այսպես, Վարդգես Սուրենյանը, որը մինչև նոր դարի սկիզբն արդեն կերտել էր իր դլուխգործոցներից շատերը («Լքվածը», «Ոտանահարված սրբությունը», «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ», Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանի» նկարազարդումները և այլն), նոր փայլուն երկեր ստեղծեց գեղանկարչության, գրաֆիկայի, գրքի ձևավորման և թատերական դեկորացիայի բնագավառում։ Նա այժմ կլուտեց մեծ դրամատիզմով և հոգեբանական խորությամբ օժտված այնպիսի նկարներ, ինչպես Մկրտիչ Խրիմյանի դիմանկարը, «Մալոմենն», «Ջաքել քագուհու վերադարձը գահին», Լերմոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսի» նկարները և այլն։ Նկարիչն ավելի մոտիկից կապվեց ազգային թեմատիկային։ Դրա ցայտուն արտահայտությունը եղան հայկական հեքիաթների հյուշազի նկարազարդումները, որոնք կատարված են ազգային-պատմական կոլորիտի և ժողովրդական բանահյուսության խոր իմացությամբ։ Համաշխարհային պատերազմի տարինների Վ. Սուրենյանը կերտեց մի քանի տասնյակ նկարներ հայ դաղթա-

73 Գ. Բաշինջաղյան, Նկարչի կյանքից, 1950, էջ 143։

74 Նույն տեղում։

կանոների կյանքից, որոնք ազգային մեծ ողբերգությունը բացահայտում են զուսպ, բայց ազդեցիկ գծերով։

Իր ոճական և թեմատիկ նախասիրություններին հավատարիմ մնաց Գ. Բաշինջաղյանը, ստեղծելով հայրենի բնության տասնյակ նոր կտավներ։ Ինչպես և առաջ, դրանք մեծ մասամբ պատկերում են բնության խաղաղ, անդորր պահերը, տոգորված են քնարական մեղմությամբ և խոհական տրամադրությամբ («Անտառը աշնանը», «Ջանգիզուրի լեռներում», «Արարատը և Արաքս գետը», «Դարբայլի կիրճը», «Սանահինի ձորը» և այլն)։

Դարասկզբին ասպարեզ իջած նկարիչների նոր սերունդը հայ կերպարվեստը հարստացրեց թեմատիկ, ժանրային և ոճական նոր կողմերով։ Այդ սերնդից էր եղիշե Թադևոսյանը (1870—1936), որը Մոսկվայում բարձրագույն գեղարվեստական կրթություն ստանալուց հետո, սկսած 1901 թվականից ապրում էր Թիֆլիսում, իր բնանկարների մեծ մասի ներշնչումն ստանալով հայրենի միջավայրից։ Մյուս կողմից, բազմաթիվ ուղևորությունները Եվրոպայի և Մերձավոր Արևելքի երկրներում լայնացրին նրա արվեստի թեմատիկ շրջանակները, նրա ռեալիստական սկզբունքները հարստացրին նոր գծերով։ Որոշակի է, օրինակ, իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը նրա կտավների վրա՝ գույների, լույսի և ստվերի նորանոր հնարավորություններ բացահայտելու իմաստով։ Իրական գույներին և նյութերանգներին որքան հնարավոր է մոտ լինելու ձգտման հետ էր կապված նկարն անպայման բնության միջավայրում, «նատուրայից» կատարելու սկզբունքը (պլեներային նկարչություն), որը հայ կերպարվեստի մեջ մտցրեց Ե. Թադևոսյանը, վճռականորեն շեղվելով բնանկարը նախկին տպավորությունների հիման վրա, աշխատասենյակում կերտելու բաշինջաղյանական եղանակից։ Նրա բնանկարների ու էտյուդների, որոնց քիվն ընկնում է 500-ից, տպավորարար զուգակցում են մեղմ քնարական-բանաստեղծական մթնոլորտն ու վառ գունագեղությունը։ Նա գեղարտասում է ամառային տեսարանները, լույսով ու ջերմությամբ ողողված օրվա պահերը։ Նրան խորթ են թախծոտ շեշտերը։

*Ե. Թադևոսյանը որոշակի հակում դրսևորեց նաև դեպի սյուժետային նկարները, գերադասելով պատմական, դիցաբանական և այլաբանական թեմաները։ Դրանց միջոցով նկարիչն արտահայտում էր իր դրամատիկ ապրումները ժամանակակից կյանքի հակասությունների, անհատի և հասարակության փոխհարաբերության մասին («Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքը», «Ֆիդիաս և Ջևս», «Արտաշեսի մահը», «Քրիստոսը և փարիսեցիները», «Հանճարը և ամբոխը» և այլ նկարներ՝ ստեղծված 1901—1919 թթ.)։ Թեև քանակով փոքր, բայց արվեստի նշանակալից էջեր էին նաև Թադևոսյանի դիմանկարներն ու թատերական ձևավորումները։ Հետագայում, գնահատելով իր ավագ ընկերոջ վաստակը, Մարտիրոս Սարյանը գրել է. «Նա (Թադևոսյանը) յուրացրել էր ֆրանսիական նոր՝ իմպրեսիոնիստական արվեստի կանոնները։ Փաստորեն նա պլեներային նկարչության առաջին ներկայացուցիչն է հայ կերպարվեստի մեջ։ Ունենալով գույնի բնածին, նուրբ զգացողություն ու ջերմ լիրիզմով լեցուն հուզաշխարհ, նա կարողացավ լուսային, գունային մարդուր բրդռումներով արտացոլել հայրենի բնության աննման գեղեցկություններ»[75]։

---

[75] *«Եղիշե Թադևոսյան, ծննդյան 100-ամյակի առթիվ», 1970, էջ 6։*

Ե. Թադևոսյանի և ռուսական ռեալիստական նկարչության (Կ. Կորովին, Ա. Արխիպովի) ազդեցությամբ ձևավորվեց Սեդրակ Առաքելյանի (1884—1942) ստեղծագործական դիմանկարը։ Թեև նրա տաղանդը հիմնականում բացահայտվեց 20—30-ական թվականներին, սակայն մինչև այդ նա հաջողությամբ մասնակցում էր անդրկովկասյան և համառուսական նկարչական ցուցահանդեսներին և ստեղծել էր հարյուրից ավելի բնանկար։

Արեւելյահյ նկարչության մյուս կենտրոնական դեմքը՝ Մոհփան Ազատյանցյանը (1863—1940), իր տաղանդը դրսևորեց հիմնականում դիմանկարի մեջ։ Փարիզում և Մարսելում սովորելուց հետո, նա երկար տարիներ ապրում և ստեղծագործում էր Դոնի Ռոստովում, զբաղվելով մանկավարժական աշխատանքով։ Լինելով գերազանցապես ակադեմիական ոճի նկարիչ, Ազատյանցյանը հետևում էր արտաքինի, հատկապես դեմքի ու ձեռքերի միջոցով անհատի ներաշխարհը բացահայտելու սկզբունքին։ Թեև Ազատյանցյանը թողել է նաև բնանկարի փայլուն նմուշներ, բայց նա իր դիմանկարներում սովորաբար խուսափում էր մարդկային դեմքերը բնության ֆոնի վրա կամ իրերի շրջապատում (հիմերիկր) պատկերելու նպատակից։ Նկարչի ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացվում է բնավորության մեջ բափանցելու վրա։

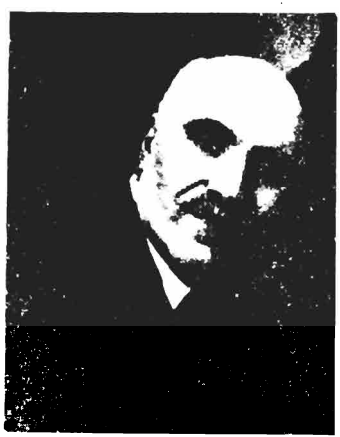
Տաղանդավոր նկարիչներ երևան եկան նաև արևմտահայ իրականության մեջ։ Սակայն քաղաքական ծանր պայմանների բերումով նրանց ստեղծագործական կյանքը մեծ մասամբ ընթանում էր Թուրքական պետության սահմաններից դուրս՝ Եվրոպայում կամ Կովկասում։ Այսպես, Վարդան Մոխոխյանի և Արսեն Շաքանյանի բնանկարներն ու ծովանկարները ստեղծվեցին և իրենց բարձր գնահատականն ստացան եվրոպական իրականության մեջ։ Պետերբուրգի և Փարիզի գեղարվեստական ակադեմիաներում ձևավորվեց Փանոս Թերլեմեզյանի (1865—1941) ինքնատիպ տաղանդը։ Նկարչության մի շարք մարզերում ծավալած անդուլ աշխատանքը նա զուգակցեց ազգային-ազատագրական պայքարի, հատկապես Հայրենի Վանի 1915 թ. հերոսական պաշտպանության մեջ ունեցած ղեկավար մասնակցության հետ։ Դևո հեղափոխությունից առաջ Փ. Թերլեմեզյանը կերտեց մեծ քանակությամբ դիմանկարներ և բնանկարներ, որոնց նյութը քաղված էր արևմտահայ և արևելահայ, ինչպես նաև արևմտաեվրոպական իրականություններից։ Դրանց շարքում կային այնպիսի հրաշալի գործեր, ինչպես «Լոռեցի հովիվը», «Կոմիտաս», «Սիփան սարը Կտուց կզուցց» և այլն։ Իզուր չէ, որ 1910 թ. Շիրվանզադեն Փանոս Թերլեմեզյանին նվիրված հատուկ հոդվածում, նշելով, որ «այդ շնորհալի նկարիչը մեկն է այն տաճկահայ փախստականներից, որոնցից յուրաքանչյուրի կյանքը մի-մի ողբերգություն է, արժանի Շեքսպիրի գրչին», ավելացնում էր. «Իբրև պեյզաժիստ՝ նկարիչը հիտացքբրական է, իբրև պորտրետիստ՝ դորեղ. Կարող եմ ասել, որ հս հայ նկարիչների և արձանագործների մեջ չեմ ճանաչում նրա չափ զորեղ պորտրետիստ»[76]։

Հայ կերպարվեստի մեջ բոլորովին նոր ոճ ու թեմատիկա բերեց էդգար Շահինը (1874—1947)։ Նրա գրեթե ամբողջ ստեղծագործական կյանքն անցավ Փարիզում, ուր հաճախ մասնակցել է նշանավոր սալոններում կազմակերպված ցուցահանդեսներին։ Գեղանկարչության մեջ կատարած առաջին փորձերից հետո Շահինը շուտով անցավ օֆորտի արվեստին (ասեղնակար

---

76 Շիրվանզադե. Երկերի ժողովածու, հատ. 10, 1962, էջ 453—454։

մետաղի և փայտի վրա), որին հավատարիմ մնաց ամբողջ կյանքում։ Թեմատիկ առումով Շահինի նկարները մեծ մասամբ կապված են եվրոպական, մասնավորապես ֆրանսական իրականության հետ և ունեն ընդգծված դեմոկրատական քնություն։ Նրա լավագույն դիմանկարների հերոսները լումպեն-պրոլետարիատի, աշխատավոր խավի մարդիկ են, որոնց խորհրդավոր դիմագծերում դրոշմվել են ոչ միայն նրանց կրած անլուր տանջանքները, այլև հոգեկան աշխարհի հարստությունը։ Դիտողի հայացքի առջև անցնում են առօրյա աշխատանքի ու կենցաղի, ժողովրդական տոների և արարողությունների պատկերներ, եվրոպական բնության և բնակավայրերի բազմապան տեսարաններ։ Նշանակալից են նաև Էդգար Շահինի կատարած գրքի ձևավորումները, որոնց շարքում՝ Ա. Ֆրանսի, Գ. Ֆլոբերի, է. Սյուի, Ժ. Հյուիսմանսի գրքերինը։



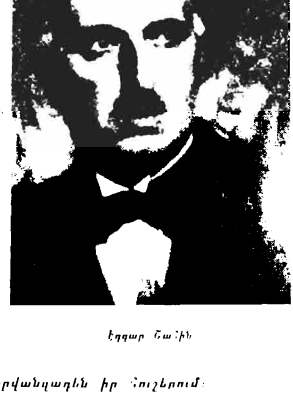
Փանոս Թերլեմեզյան

Նշենք նաև, որ դարասկզբին հանդես եկան մի շարք ուրիշ տաղանդավոր նկարիչներ ևս, որոնց ստեղծագործական կյանքի հիմնական շրջանը հոկտեմբերյան տարիներն են։ Խոսքը վերաբերում է, առաջին հերթին, Մարտիրոս Սարյանին և Հակոբ Կոջոյանին, որոնք ապագայում պիտի դառնային սովետահայ կերպարվեստի խոշորագույն դեմքերը։ Ստեղծագործաբար յուրացնելով եվրոպական նորագույն, հատկապես իմպրեսիոնիստական արվեստի նվաճումները, ինչպես նաև հայ միջնադարյան նկարչության ձևերն ու մոտիվները, Սարյանն արդեն հեղափոխությունից առաջ ստեղծեց ըստ ամենայնի ինքնատիպ մի ոճ, որը խորապես ճշմարտացի էր ոչ թե արտաքին հատկանիշներով, այլ ներքուստ՝ իրականության գույների ու տպավորությունների հարստության բացահայտման իմաստով։ «Ընդհանուր առմամբ՝ մոդեռնիստ է, բայց ոչ կույր երկրպագու անցողիկ դպրոցին»,— Սարյանի մասին գրել է Շիրվանզադեն 1914 թվականին[77]*։*

Քանդակագործության ասպարեզում առավել նշանավոր դեմքերը երկուսն էին՝ Ակոբիաս Տեր-Մարուքյանը (1871—1919) և Հակոբ Գյուրջյանը (1881—1948)։ Առաջինը հայտնի դարձավ հայ գրողների և մշակույթի գործիչների՝ Ռ. Պատկանյանի, Մ. Նալբանդյանի, Ղ. Ալիշանի, Խրիմյան Հայրիկի, Պ. Ադամյանի և ուրիշների քանդակներով։ Սակայն Տեր-Մարուքյանի ստեղծագործության պսակը դարձավ Խաչատուր Աբովյանի բյուրեղի արձանը, որը մոնումենտալ քանդակագործության առաջին դասական նմուշն էր հայ կերպարո-

77 Նույն տեղում, էջ 516։

վեպի պատմության մեջ։ Քանդակի ստեղծման առիթ դարձավ Երևանում Աբովյանի արձան կանգնեցնելու համար հայտարարված մրցանակարաշխությունն ու ժողովրդական հանգանակությունը։ Այդ դաղափարին լայնորեն արձագանքեց հայ մամուլը, նաւտուկ հոդվածներ գրեցին Թումանյանն ու Շիրվանզադեն։ «Դա մի տաղանդավոր գրողի արձան չի, դա մի անհատի արձան չի,— գրում էր Թումանյանը 1910 թ.,— դա հայ ժողովրդի վերթոտ սրտի արձանն է, որ կանգնելու է այնտեղ՝ Աբաբատի սրբազան դաշտում, սև-բուռնիներին ու դարերին ի տես, որ տեսնեն, թե բանի սուր կա ցցված նրա մեջ, քանի դարդ ու ցավ»։ Այդ պատճառով էլ, չարունակում էր բանաստեղծը, այդպիսի արձանը հարուստների փողով չպիտի կանգնեցվի, «այլ ազգի ընդհանրության», «որովհետև նա ամենքին է ու ամենքը նրա մեջ են»[78]։ Հայտարարված մրցույթում հաղթող ճանաչվեց Ա. Տեր-Մարությանի նախագիծը, որի հիման վրա նա 1910—1913 թթ. ստեղծեց իր նշանավոր արձանը՝ դասական պարկության ու վեհության. խոհի և զգացմունքի այդ հոյակապ համաձուլվածքը։ Բայց Փարիզի ձուլարանից արձանը Երևան հասավ և պատվանդանին դրվեց շատ տարիներ անց (1933), երբ նրա տաղանդավոր հեղինակը վաղուց ծոտարության մեջ մահացել էր՝ «թուքախտից կամ, ճիշտն ասած, անհոգությունից»,— ինչպես վկայում է Շիրվանզադեն իր հուշերում։



Էդգար Շահին

Մեծ մասամբ Փարիզում անցավ նաև Հակոբ Գյուրջյանի գեղարվեստական գործունեության։ Իր երկարատև ստեղծագործական ուղու ընթացքում մանավանդ 20-ական թվականների սկզբին, Գյուրջյանը կրել է իմպրեսիոնիզմի, նույնիսկ կուրիզմի և ֆուտուրիզմի առանձին կողմերի ազդեցությունները։ Բայց իր գործերի ներքին էությամբ նա միշտ մնացել է ռեալիստ՝ մեծ և ճշմարտացի, լայն ու բազմակողմանի արվեստի ջատագով։ Ահա հարցին թե ինչ գեղարվեստական ուղղության է պատկանում իր գործունեությունը, Հ. Գյուրջյանը հետագայում պատասխանել է. «Իմ արվեստը բազմանիստ է։ Ոևէ ուղղություններից ոչ մեկին չեմ պատկանում և չեմ ենթակայում ինչպե՞ս կարելի է ազատ ստեղծագործությունը տեղավորել ինչ-որ հայտնի շրջանակների և ուղղությունների մեջ... Ձեի փոփոխությունները շատ տարբեր են։ Ինչ անուն տալ նրանց և ո՞ր ուղղությանը դասել. շատ դժվար է, քանի որ բոլոր այդ ուղղությունները՝ ֆուտուրիզմ, կուրիզմ և այլն, բոլոր այդ իզմերը

[78] Հովհ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու. Հատ. 4. 1951. էջ 159։

Հարկ է մեր դարը, իզմիր, որ չգիտեին արվեստի լավագույն էյոխաների արտիստները. Նրանք արվեստ էին ստեղծում, իսկ հիմա իզմիր են ճարքում»[73]։

Այդ լայն և բազմակողմանի, հզոր ու անկաշկանդ արվեստի սկզբունքները ամենից ավելի ցայտուն արտահայտվեցին դարասկզբին կերտած այն բանդակներում, որոնց մեջ Գյուրջյանը պատկերում էր մշակույթի նշանավոր գործիչներին (Լև Տոլստոյ, Մ. Գորկի, Ա. Չոպանյան, Շալյապին, Ռախմանինով և ուրիշներ), ինչպես նաև դիցաբանական և աստվածաշնչային թեմաների մշակման մեջ («Լեդա», «Մահացող Քրիստոսը» և այլն)։ Այդ և 500-ի հասնող իր մյուս աշխատանքները բանդակագործը կտակեց Հայաստանի պատկերասրահին։



Հակոբ Գյուրջյան

1916թ. սկզբին Թիֆլիսում, գրական և երաժշտական ընկերությունների օրինակով, հիմնադրվեց նաև «Հայ գեղարվեստագետների ընկերությունը»։ Նրա հիմնադիրներն էին Վ. Սուրենյանը, Փ. Թերլեմեզյանը, Մ. Սարյանը, Հ. Գյուրջյանը, Ե. Թադևոսյանը։ Վերջինս ընտրվեց միության նախագահ։ Շիրվանզադեն և Թումանյանը չերմորեն ողջունեցին «Համակրելի ընկերության» երևան գալը, որն, ի դեպ, 1917 թ. կազմակերպեց հայ նկարիչների գործերի առաջին ցուցահանդեսը։

Դժվարին պայմաններում էր ընթանում նաև հայ թատրոնի զարգացումը, մի արվեստի, որը պահանջում է նյութական ավելի մեծ ապահովվածություն, քիչ թե շատ կայուն և բազմամյա արտիստական կոլեկտիվի ստեղծություն։ Բուրժուական հասարակության և այդպիսին մասնատվածության պայմաններում հայ թատրոնն այդ բոլորն ունենալ չէր կարող։ Ինչպես և նախորդ տասնամյակներում, մեր դարի սկզբին ևս, մինչև Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումը, հայ թատերական խմբերը չունեին կայուն կազմ և մշտական աշխատանք։ Ապրուստ վաստակելու համար նրանք ստիպված էին տարիներով թափառել ոչ միայն ռուսական կայսրության, այլև տարբեր աշխարհամասերի հայաշատ վայրերում։ Նույնիսկ արևելահայ կուլտուրայի խոշորագույն կենտրոնները՝ Թիֆլիսն ու Բաքուն, հայկական թատրոնի մշտական շենքեր չունեին, եղեկայացումներ էին տալիս մերթ այս, մերթ այն շենքում։ Հատկանշական է, որ երբ 1907 թ. նշվում էր Հովհ. Աբելյանի բեմական գործունեության 25-ամյակը, նա իր պատասխան ճառում մի ցանկություն հայտնեց. «Այսօր, իմ հոբելյանի օրը, մի խնդիր ունեմ հայ հասարակությունից, որ նա հայ դերա-

[73] «Հակոբ Գյուրջյան», 1966, էջ 17։

սանների տա մի անկյուն, մի տուն, մի սեփական թատրոն, և դա կլինի այն մեծ արձանը, որ հայ ժողովուրդը կտա հայ գեղարվեստի համար»[80].

Առավել ևս ծանր էր արևմտահայ թատրոնի վիճակը։ 1895-ից հետո հալեհին ներկայացումներն առհասարակ արգելված էին, և Մ. Մեկուչյանի նման վաստակաշատ գործիչը ստիպված էր հայ դերասանների ուժերով թուրքերենից բեմադրություններ տալ, միաժամանակ տանձնելով և՛ դերասանի, և՛ ռեժիսորի ու սիրեսների թարգմանչի պարտականությունները։ Բայց 1908 թ. հեղաշրջումից հետո էլ արևմտահայ թատրոնը դրական տեղաշարժեր գրեթե չապրեց, եթե չհաշվենք Կովկասից եկած խմբերի գաստրոլային ներկայացումները՝ Աբելյանի, Արմենյանի, Զարիֆյանի գլխավորությամբ։ Արևմտահայ դերասանական լավագույն ուժերը, առաջվա նման, իրենց տաղանդի դրսևորման համեմատաբար տանելի պայմաններ էին գտնում Անդրկովկասում (Սիրանույշ, Աբամ Վրույր, Ա. Արմենյան, Յ. Ամերիկյան, Ա. Ոսկանյան, Վ. Փափազյան և ուրիշներ)։ Իզուր չէ, որ համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին «Նավասարդ» տարեգիրքը արձանագրում էր. «Ինչ նենգով թրքահայ բեմին, մեզ ոչնչությունը կատարյալ պիտի գոնենք հոն։ Մեկ կողմե՝ թրքահայ բեմը ամայության մատնած են։ Քիչ-շատ ներկայանալի ուժերն ալ՝ խլյակներու պես կը տատանին թախտին համնելուն»[81].

Այս բոլորով հանդերձ, XX դ. առաջին երկու տասնամյակները կազմեցին մեր թատրոնի պատմության ամենափայլուն և արդյունավետ, տաղանդներով զարմանալի հարուստ մի շրջան։ Նախ, համեմատաբար ավելի կայուն հասարակական հիմքերի վրա դրվեց արևելահայ թատերական խմբերի գործունեությունը։ Դրան նպաստեց Թիֆլիսում «Հայոց դրամատիկական ընկերության» հիմնադրումը (1902), ինչպես նաև Բաքվի «Կուլտուրական միության» թատերական սեկցիան։ Պ. Ադամյանի մահից (1891) հետո առաջացած հոգեբանական դատարկը շուտով հաղթահարվեց, իրավունք տալով հայ մամուլին գրելու. «Ադամյան չունենք, բայց շնորհալի դերասաններ կան, ընդունակ շարունակելու բեմական գործը, եթե ոչ Ադամյանի փայլով, գեթ պատվավոր կիրպով»[82].

1901—1920 թթ. հայ թատրոնում գործում էր դերասանների նրեք սերունդ, նրանցից ոմանք (Գ. Պետրոսյան, Ազնիվ Հրաչյա, Գ. Տեր-Դավթյան, Մ. Մեկուչյան և ուրիշներ) արդեն հիմնականում դրսևորել էին իրենց տաղանդը, բայց շարունակում էին մասնակցել թատերական կյանքի նոր փուլին։ Դերասանների և թատերական գործիչների մյուս սերունդը, թեև ապագրեց էր մտել դարավերջին, երբեմն նույնիսկ 70—80-ական թվականներին, բայց իր տաղանդի ամբողջ մեծությամբ ու նշանակությամբ հանդես եկավ 900-ական թվականներին։ Դրանք էին Սիրանույշն ու Հ. Աբելյանը, Իս. Ալիխանյանն ու Հ. Զարիֆյանը, Օ. Մայսուրյանն ու Պ. Աւրաքյանը, Աբամ Վրույրը, Օ. Սևումյանը, Սաթենիկ Ադամյանը, Գր. Ավետյանը, Ա. Արմենյանը և ուրիշներ։ Վերջապես, դարասկզբին, հատկապես 10-ական թվականներին, ասպա-

---

[80] Ս. Մելիխեթյան, Հովհաննես Աբելյան, 1954, էջ 118։

[81] «Նավասարդ», Դրական և գեղարվեստական տարեգիրք, Ա, կազմեցին Դանիել Վարուժան և Հ. Յ. Սկրտչի, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 268։

[82] «Մուրճ», 1902, № 11, էջ 164։

րեզ իջավ արուեստական մի նոր սերունդ, որն արդեն այն ժամանակ լուրջ դեր խաղաց Հայ թատրոնի կյանքում, բայց իր գործունեությամբ կապվում է դերասանական նահապետական շրջանի հետ։ Այդ սերնդին էին պատկանում Հասմիկն ու Օլգա Գուլազյանը, Մ. Մանվելյանն ու Ամո Խարազյանը, Արուս Ոսկանյանն ու Վ. Փափազյանը, Լ. Քալանթարը և ուրիշներ։ Հայ թատրոնի պատմության նախընթաց ոչ մի շրջանում միաժամանակ չեն գործել այսքան մեծ քվով տաղանդավոր արուեստներ։

Դարասկզբի Հայ թատրոնը, հատկապես ռուսական առաջին հեղափոխության շրջանում և նրանից հետո, լուրջ քայլեր կատարեց դեմոկրատական դանգվածներին մերձենալու ուղղությամբ։ Հայ թատերական խմբերը աշխատավորների մասշելի գներով ներկայացումներ էին տալիս Թիֆլիսի տարբեր մասերում (Զուբալովի ժողովրդական տանը, Ավճալայի լսարանում, Հավլաբարի Արաբայան և Մուրացկոյի թատրոններում)։ Բաքվում Ամո Խարազյանը հիմնադրեց և 1909—1914 թթ. ղեկավարեց «Նոր դրամա» խումբը՝ առաջին աշխատավորական թատրոնը Հայ իրականության մեջ։ Թատերական ներկայացումները հասնում էին մինչև ամենահեռավոր հայաբնակ գավառները։ Դա հեղափոխության նախապատրաստման դարաշրջանում արվեստի դեմոկրատացման արտահայտությունն էր։

Նկատելի առաջընթաց կատարվեց թատերական ներկայացման, իբրև կոլեկտիվ ստեղծագործության, բոլոր տարրերի ներդաշնակության հասնելու ուղղությամբ։ Թե առաջ, Ադամյանի ժամանակ, ներկայացումը հենվում էր գրեթե միայն գլխավոր դերակատարի վրա, թերագնահատելով նրա մյուս մասնակիցներին, ապա այժմ խորապես գիտակցվեց, որ, ինչպես բազմիցս գրում էր Շիրվանզադեն իր հոդվածներում, «բեմ ստեղծողը ավելի անսամբլն է, քան բացառիկ տաղանդը», որ թատրոնի ուժը որոշվում է «դերասանական խմբի կատարյալ ամբողջությամբ»[83]։ 1913 թ. Հայտնի դերասան և ռեժիսոր Օվի Սևումյանը Հատուկ զեկուցում կարդաց Հայ թատրոնի բարեփոխման ուղիների մասին։ Զեկուցման մեջ առաջ քաշված բազմաթիվ հարցերից մեկը հենց այն էր, որ թատրոնում տիրապետող պետք է լինի «ո՛չ անհատի քմահաճույքը, այլ դևզարվեստական խաղի, ներդաշնակ անսամբլի սկզբունքը»[84]։ Այդ բմբռնումից էլնող գործիչները, բնականաբար, Հատուկ ընդգծում էին ռեժիսորական աշխատանքի, որպես միասնական անսամբլի ստեղծման գլխավոր պայմանի, նշանակությունը։ Սևումյանի նույն զեկուցման մեջ Հատուկ նշվում էր, որ իսկական ռեժիսորը պետք է լինի «արվեստագետ, անպայման հոգեբան, ստեղծագործող ուժ և ներկայացման գլխավոր պատասխանատու ղեկավար», շեշտվում էր այն միտքը, որ թատրոնն «ստեղծվում է դրամատուրգի, ռեժիսորի և դերասանական տաղանդների միացյալ աշխատանքից»[85]։ Ճիշտ է, դարասկզբի Հայ թատրոնում ռեժիսորի և դերասանի պարտականությունները դեռ հաճախ դուզակցվում էին միևնույն անձնավորության մեջ (Գ. Պետրոսյան, Ագնիվ Հրաչյա, Ի. Ալիխանյան, Օ. Սևումյան, Ա. Արմենյան, Ամո Խարազյան և ուրիշներ)։ Սակայն կարևորն այն է, որ ոչ

---

83 Շիրվանզադե. Երկերի ժողովածու, Հատ. 10, 1962, էջ 250, 317։

84 Սևումյան. Զեկուցում Հայ թատրոնի ցանկալի բարեփոխություններից անհրաժեշտությունների մասին։ Թիֆլիս, 1913, էջ 38։

85 Նույն տեղում, էջ 30—31։

միայն վերջ էր տրվել Չարցի այդ կողմի քիրագնահատմանը, այլև խորապես գիտակցվում էին ռեժիսորական աշխատանքի յուրահատկությունը, ուրույն ֆունկցիաները։ Դրա ապացույցն է հիշված և ուրիշ ռեժիսորների (Ստ. Քափանակյան, Լ. Քալանթար) գործունեությունը։

Թատրոնի և գրականության գործիչներին զբաղեցնող հիմնական հարցերից մեկը ռեպերտուարի, հատկապես ինքնուրույն ազգային դրամատուրգիայի բեմադրության խնդիրն էր։ Այդ մասին մի հատուկ կրքով ու համոզվածությամբ բազմիցս անդրադարձել է Շիրվանզադեն («Կերակրել հայ թատրոնը միայն թարգմանականով՝ կնշանակե՞ լ ենթարկել նրան չդուժախտ ստանալու և մահացման վտանգին»[86], իսկ Թումանյանն իր միտքն արտահայտել է կարճ և հատու. «Ամեն մի ժողովրդի թատրոն թատրոն է ամենից առաջ ինքնուրույն ռեպերտուարով»[87]։ Պետք է ասել, որ ընդհանուր առմամբ դարասկզբին հայ թատրոնի ռեպերտուարը հասավ նկատելի բարձրազնության և հարստության, իսկ ինքնուրույն գործերը նրա մեջ բավական մեծ տեղ էին գրավում։ Օրինակ, միայն 1912—1913 թթ. սեզոնի ընթացքում Թիֆլիսի թատերական խմբերը ներկայացրել են հայ դրամատուրգների 16 և թարգմանական 18 պիես[88]։



Սիրանույշ

Դերասանական խաղի ասպարեզում դարասկզբին տիրապետողը ռեալիզմի սկզբունքներն էին, թեև դա ամենևին չէր բացառում ստեղծագործական ամենատարբեր ոճերի առկայությունը՝ Խանշուկ Ալիխանյանի նուրբ բնարականությեղիկ խաղից մինչև Հովհաննես Չարիքյանի դրամատիկ-ողբերգական ցայտուն շեշտերը, Հասմիկի և Գրիգոր Ալթեյանի կենցաղային ռեալիզմից մինչև երիտասարդ Վահրամ Փափազյանի ռոմանտիկ-հերոսական խաղաոճը։ Սակայն այդ ժամանակի արտիստական կուլտուրայի խոշորագույն, կենտրոնական դեմքերը, անկասկած, երկուսն են՝ Սիրանույշն ու Հովհաննես Աբելյանը։

Հայ բեմի մեծագույն արտիստուհի Սիրանույշը (Մերվոբե Գանթարճյան, 1857—1932) թատրոնի աշխարհ էր մտել դեռ 70-ական թվականներին Կ. Պոլսում։ Բայց նրա ստեղծագործական կյանքի ամենաբարձր, հասուն և բարմազան շրջանն սկսվեց այն բանից հետո, երբ նա 1897 թ. հիմնականում տեղա-

---

86 Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 505 (տե՛ս նաև էջ 275, 383, 438 և այլն)։

87 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 148։

88 Տե՛ս «Նավասարդ», Կ. Պոլիս, 1914, էջ 267։

փոխվեց Կովկաս և գարձավ Բաքվի ու Թիֆլիսի թատերական իմքերի մշտական անդամը։ Պ. Ագամյանի նման, Սիրանույշի արվեստն էլ խորհրդանշում էր արևելահայ և արևմտահայ թատրոնների խնդիրների ու ճակատագրի միասնությունը։ Այդ արվեստը զուգակցում էր ամենատարբեր, մեծ ու փոքր դերերի բազմաբանաձևությունը նևրքին ոճական միասնության, ծայրաստիճան բնականությունը՝ բարձրագույն գեղեցկության, արտիստականության հետ։ Ժամանակի խորասուն հանդիսականներից մեկը՝ Դերենիկ Դեմիրճյանը, տարիներ անց այսպես էր բնութագրում Սիրանույշի խաղի էությունը. «Բարդ, կնճռոտ խնդիրներ, անելանելի հոգեվիճակ, պայքարի անհրաժեշտություն, կործանման անխուսափելիություն, կրքերի տիրապետություն, տանջանք, մրրկահույզ ընթացք—ահա Սիրանույշի շտրիխները։ Դրամատիկ, տրագիկ վիճակներ... Ջուսպ, բայց երբեք սառն, երբեք անտարբեր։ Սիրանույշն ապրում էր, այրվում, երբեմն բոցավառ, երբեմն մեղմ, երբեմն մոխիրների տակին,— միշտ անմար... Նա միայն մեծ դերերի մեջ չէր մեծ։ Նա մեծ էր ամեն դերի մեջ»[89]։



Հովհաննես Աբելյան

Հովհաննես Աբելյանը (1865—1936), իր ստեղծագործական ուղին սկսելով դեռ 80-ական թվականներից, նույնպես գեղարվեստական վարպետության և ներգործության բարձրագույն ուժի հասավ երկու դարերի սահմանագլխին։ Եվ արդեն 1907 թ. Շիրվանզադեն Աբելյանին անվանում էր «առաջնակարգ դերասան, որ այժմ չունի հավասարը հայ բեմի վրա»[90], Ագամյանից հետո ոչ մի հայ դերասան չի վիճակվել այնպիսի տիրական դիրք գրավել թատրոնի պատմության մեջ, ինչպես վիճակվեց Հ. Աբելյանին։ 90-ական թվականների վերջից նրա արտիստական գործունեությունը նշանավորեց հայ թատրոնում ռեալիստական ոճի և սկզբունքների նոր, ավելի բարձր մի աստիճան, որի մեջ Սունդուկյան-Շիշկյանական սոցիալ-կենցաղային ռեալիզմի ուժեղ գծերը միանում և հարստանում էին ազամյանական բոցավառ ռոմանտիկայի լավագույն հատկանիշներով։ Աբելյանի շնորհիվ մեր բեմում հաստատվեց լայն և բազմակողմանի ռեալիզմի սկզբունքը, որի նշանակությունն ու ազդեցությունը բացառիկ մեծ եղան ինչպես դարասկզբի, այնպես էլ հաջորդ տաս-

---

[89] Գ. Դեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 6, 1958, էջ 614—615։

[90] Շիրվանզադե. *Երկերի ժողովածու*. հատ. 10, 1962, էջ 328։

Նամյակների հայ թատրոնի համար։ «Աբելյան այն եղավ հայ իրապաշտ թատրոնի համար, ինչ որ եղավ Ադամյան հայ ռոմանտիկ թատրոնին համար»,— գրել է Ա. Ջոպանյանը դերասանի մահվան առթիվ։ Նա հայ բեմի վրա զարգացրեց «իրեն հատուկ ամբողջ գեղեցկությամբ, իր բովանդակ ընդարձակությամբ ու խորությամբ՝ բարձրորեն ըմբռնված իրապաշտ արվեստ մը»[91]։

Հայ ամենամեծ ռեալիստ դերասանը միաժամանակ դարձավ իսկական ազգային ոճի կերտողը մեր բեմի վրա։ Խոսքն ամենևին այն մասին չէ, որ Աբելյանը միայն ազգային դերեր է խաղացել։ Նրա կերտած ավելի քան 300 դերերի շրջանակը շատ լայն է, և քանակական առումով ռուսական և արևմտաեվրոպական դրամատուրգիան ակնհայտորեն գերակշռում է (այլ կերպ էլ լինել չէր կարող)։ Բայց ինչպիսի հերոսի էլ որ ներկայացրել է մեծ արտիստը, նա հանգես է եկել իբրև իր սեփական ազգային տարերքի և ոճի կրող, անջնջելի դրոշմ դնելով բոլոր դերերի վրա։ Ականավոր թատերական գործիչ և քննադատ Լ. Քալանթարը՝ «բեմական արվեստի ազգային ոճի կատարելության տեսակետից» Աբելյանին անվանելով «մեր բեմի առաջին ազգային դերասանը», 1936 թ. նրան բնութագրել է այսպես. «Աբելյանը մինչև վերջն էլ մնաց իր բնաշխարհի տիպիկ զավակը, նրա արվեստը լեռնագագաթների պես հուժկու ու վիթխարի էր, բարաժայռերի պես ցցուն ու կողմնոր, հրաբուխի պես բոցկլտող, ջրվեժի պես փարթամ, ամպրոպի պես հրացայտ ու շռնդալից»[92]։

Հ. Աբելյանի արվեստը և դարասկզբի ողջ արևելահայ թատրոնը դարձան այն կայուն հիմքն ու ժառանգությունը, որի վրա հենվելու էր եռհոկտեմբերյան հայ թատրոնի զարգացումը։

3

Դարասկզբի հասարակական-քաղաքական բարդ իրադրությունը և գեղարվեստական մտածողության մեջ երևան եկած որակապես նոր գծերն իրենց առավել ցայտուն արտահայտությունը գտան գրականության բնագավառում, Արվեստի մյուս տեսակների համեմատությամբ, այստեղ ավելի որոշակի էին գեղագիտական հակադիր ըմբռնումների առկայությունը, նրանց բազմապիսի ներթափանցումներն ու պայքարը։ Հայ նոր գրականության պատմության նախընթաց ոչ մի փուլում չէր եղել գեղարվեստական հոսանքների այնպիսի խայտաբղետ ու բարդ մի պատկեր, ինչպիսին տեսնում ենք մեր դարի առաջին երկու տասնամյակներում։

Այդ բարդությունը պայմանավորված էր ոչ միայն գեղարվեստական միտումների բազմազանությամբ, այլև նրանով, որ դարասկզբին շատ ավելի անորոշ են դառնում գրական հոսանքների սահմաններն ու տարբերիչ գծերը։ «Ձուտ ռեալիզմի» կամ «զուտ ռոմանտիզմի» ըմբռնումները, որ դասական հստակությամբ կարելի էր հանդիպել XIX դ. երկրորդ կեսի հայ գրականության մեջ, այժմ շատ ավելի հազվագյուտ են պատահում։ Դրա փոխարեն սովորական, օրինաչափ է դառնում գեղարվեստական մի մեթոդի համար «տիպական» այս կամ այն հատկանիշի դրսևորումը նաև գրական ուրիշ հոսանքների մեջ։ Սվ եթե նախկինում մեր գրականության մեջ կարող էին հանդես

---

[91] «Հովհաննես Աբելյան» (ալբոմ-ժողովածու), 1965, էջ 26—27։

[92] Լեռն Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, 1963, էջ 185—186։

3 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

գալ այնպիսի «զուարթյուն ռոմանտիկների», ինչպես Պատկանյանն ու Բաֆֆին, Մերենցն ու Տյուսաբը, կամ այնպիսի «զուարթյուն ռեալիստների», ինչպես Սունդուկյանն ու Պարոնյանը, Արփիարյան ու Շիրվանզադեն, ապա դարասկզբին նման երևույթը դառնում է գրեթե անհնարին։ Այժմ շատ հաճախ հենց միևնույն գրողի էլեկերում զուգակցվում են գեղարվեստական տարբեր մեթոդների հատկանիշները, մի բան, որն, իհարկե, չի բացառում այդ հեղինակին այս կամ այն ուղղությանը դասելու հնարավորությունը, ելնելով նրա ստեղծագործության հիմնական որակից։

Գեղարվեստական ստեղծագործության երկու հիմնական տիպերի՝ ռեալիզմի և ռոմանտիզմի հետ միասին, մեր իրականության մեջ ևս ներթափանցեցին նորագույն գրական հոսանքների ազդեցություններ։ Խոսքը վերաբերում է հատկապես սիմվոլիստական դպրոցի բավական լայն և որոշակի արտահայտությանը, ինչպես նաև նատուրալիզմի ու նորագույն մոդեռնիստական հոսանքներից ֆուտուրիզմի առանձին դրսևորումներին։ Քննարկվող ժամանակաշրջանը նշանավորվեց նաև պրոլետարական գրական հոսանքի ձևավորմամբ, որը հայ գրականության մեջ ևս ասպարեզ բերեց ստեղծագործական նոր սկզբունքներ, դեռ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից առաջ դրեց սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի հիմքերը։

Թեև 900-ական և 10-ական թվականների պատմա-գրական պրոցեսում առերևույթ ամենից ավելի ակտիվորեն գործում էին նորագույն ստեղծագործական սկզբունքների անունից հանդես եկող հոսանքները, սակայն գրականության զարգացման առավել կայուն և որոշիչ տենդենցները կապվում էին ռեալիզմի հետ։ Ընդհանուր առմամբ, պետք է սխալ և անընդունելի համարել այդ շրջանում ռեալիզմի «ճգնաժամի» և «անկման» մասին հայտնված տեսակետները, որոնք մի ժամանակ բավական տարածված էին գրականագիտության մեջ։ Ավելի ճիշտ կլինի խոսել այլևս ռեալիստական ձևերի մեջ կատարված որոշակի փոփոխությունների, նրանց թարմացման և նորացման մասին։

Դարասկզբի հայ գրականության մեջ ռեալիստական ուղղության տեղն ու դերը ճիշտ պատկերացնելու համար անհրաժեշտ է հիշել, որ այդ ժամանակ շարունակում էին ապրել և ստեղծագործել շատերը մեր խոշորագույն ռեալիստ գրողներից, որոնք իրենց երկերով հռչակվել էին արդեն նախորդ տասնամյակներում։ Թեև իրենց ստեղծագործությամբ նրանք հիմնականում կապվում են XIX դ. վերջին քառորդի գրական շարժման հետ, բայց չի կարելի անտեսել նրանց դերը նաև դարասկզբի գեղարվեստական պրոցեսում։ Այսպես, դեռ 60-ական ԹԹ. գրական ասպարեզ իջած նշանավոր գրողներից Պ. Պռոշյանը դարասկզբին գրում էր իր վերջին վիպակներն ու պատմվածքները, իսկ Ալդայանը՝ հրապարակախոսական և գրական-քննադատական հոդվածներ։ Գ. Սունդուկյանը երեք քսանամյա ընդմիջումից հետո, իրար հետևից ստեղծեց իր վերջին պիեսները («Բաղնըսի բոխչա», 1907, «Մեր և ազատություն», 1910, «Կտակ», 1912)։ Թեև գրանք ախպականացման ուժով զգալիորեն զիջում էին հեղինակի լավագույն գործերին, թեև դրամատուրգի աշխարհայացքում ուժեղացել էին լիբերալ-բարեհոգի շեշտերը, բայց Սունդուկյանի նոր երկերը, անկասկած, շարունակում էին քննադատական ռեալիզմի ավանդույթները։

Շատ ավելի նշանակալից էր նախորդ տասնամյակում իրենց ստեղծագործական ծաղկումն ապրած ռեալիստ գրողների վաստակը։

Սկսենք Շիրվանզադեից։ Թեև ռեալիզմի լայնության և քննադատական մերկացումների խորության իմաստով նա քննարկվող ժամանակաշրջանում «Քաոսին» հավասար երկեր չստեղծեց, բայց շարունակում էր մնալ հայ քննադատական ռեալիզմի կենտրոնական և ամենահեղինակավոր դեմքը՝ ինչպես իր գեղարվեստական ստեղծագործությամբ, այնպես էլ տեսական-քննադատական ելույթներով։ Բավական է ասել, որ մեր դարասկզբին հրապարակվեցին նրա գեղարվեստական արձակի վերջին ամենանշանակալից երկերը՝ «Արտիստն» ու «Վարդան Ահրումյանը», ինչպես նաև մի քանի տասնյակ մեծ ու փոքր պատմվածքներ, որոնց թվում կային գեղարվեստական սիպակատնացման անվիճելի ուժով օժտված այնպիսի գործեր, ինչպես «Կոսմոպոլիտը», «Սրճարանի հաճախորդը», «Ո՞րի է մայրը», «Վարդան Ահրումյան» և «Արտիստը» վիպակների համար ամենից էականը և ընդհանուրը (չնայած նրանց բովանդակության ու ոճի տարբերություններին) մարդկային բնավորությունը և ճակատագիրը հասարակական միջավայրով պայմանավորելու ռեալիստական հիմնարար դրույթի փայլուն իրագործումն էր։ Մի դեպքում Շիրվանզադեն բազմակողմանիորեն, կարելի է ասել՝ գիտական հետազոտության օբյեկտիվությամբ ու մանրամասնությամբ ցուցադրում էր բուրժուական գիշատիչ հոգեբանության դաստիարակման ու ձևավորման ընթացքը, իսկ մյուս դեպքում բացահայտում էր գեղարվեստական տաղանդի ողբերգական ճակատագիրը կապիտալիստական հասարակարգում, բարձր իդեալներով ապրող հոգիների կործանման անխուսափելիությունը։

Սակայն գարասկզբին Շիրվանզադե-արձակագիրն զգալի չափով իր տեղը զիջեց Շիրվանզադե-դրամատուրգին։ «Բվգինեն» դրամայի ստեղծումով (1901) գրողը վերջ տվեց թատրոնի հետ ունեցած իր տասնամյա «գժտությանը», որն սկսվել էր «Իշխանուհի» պիեսի անհաջողությունից հետո։ 1901—1916 ԹԹ. ընթացքում նա ստեղծեց շուրջ մեկ տասնյակ գրամատիկական երկեր, որոնք նոր պայմաններում շարունակում էին նրա արձակի թեմատիկ-գաղափարական գծերը և լուրջ դեր խաղացին նաև հայ թատրոնի ռեալիստական սկզբունքների խորացման գործում։ Շիրվանզադեի պիեսները հավասարարժեք չէին, առանձին դեպքերում նա հանդես էր բերում կենսական ճշմարտացիության չհասնող, ավելի հեղինակային գաղափարներով առաջնորդվող կերպարներ («Ավերակների վրա», «Արմենուհի»)։ Սակայն ոչ միայն իրենց սոցիալ-կենցաղային և ազգային-քաղաքական թեմաներով ու հարցադրումներով, այլև սյուժեի և կերպարների մտահղացման ու զարդացման ընդհանուր սկզբունքներով Շիրվանզադեի բոլոր պիեսները էլ, անտարակույս, գտնվում էին ռեալիզմի հունում։ Իսկ 1904 թ. գրած «Պատվի համար» դրաման գործավ ոչ միայն Շիրվանզադեի, այլև ողջ հայ քննադատական ռեալիզմի բարձրագույն արտահայտություններից մեկը։ Դրամայում ծավալվող իրադրությունն ու կոնֆլիկտը, հերոսների արարքները բացահայտվում են ռեալիստական մեթոդի «դասական կանոններով»՝ հերոսներին շրջապատող միջավայրի և նրանց սոցիալ-հոգեբանական ձգտումների թելադրանքով, կերպարների զարգացման ներքին տրամաբանությամբ։

Խիստ նշանակալից և արդյունավետ էր Շիրվանզադեի գործունեությունը ռեալիզմի սկզբունքների տեսական պաշտպանության ուղղությամբ։ Դրակա-

նության և արվեստի հարցերին նվիրված բազմաթիվ հոդվածներում, որ նա հատկապես ակտիվորեն գրում էր արտասահմանյան առաջին ուղևորության շրջանում (1905—1910) և 10-ական թվականներին, գրողը շարունակեց ու խորացրեց ռեալիզմի սկզբունքների պարզաբանման ու հիմնավորման գործը, որ նա սկսել էր դեռ 80—90-ական թվականներին։

Պատահական չէ, որ ռեալիզմի բնութագրման հիմնական չափանիշներից մեկը պատմական նոր պայմաններում դառնում է նատուրալիզմից նրա ունեցած արմատական տարբերությունների բացահայտումը։ Բանն այն է, որ նատուրալիստները, ձգտելով անկումային հոսանքները ռեալիզմը վարկաբեկելու համար այն հաճախ նույնացնում էին նատուրալիստական լուսանկարչության, իդեալից զուրկ, սոցացող փաստագրության հետ։ Ամենայն կրքոտությամբ Հանդես գալով այդպիսի հայացքների դեմ, Շիրվանզադեն միշտ ելնում էր ռեալիստական «ճշմարտության գյուտի» և պատկերման նատուրալիստական ճշտության սկզբունքային տարբերության ըմբռնումից։

Այս առումով հատկապես նշանակալից է 1917 թ. «Մշակ» թերթի էջերում նրա մղած բանավեճը Գ. Լևոնյանի հետ։ Շիրվանզադեն Հանդես եկավ ռեալիզմի մեջ գեղեցիկի ու ճշմարտությունը հակադրելու, նրա ուժն ու բազմազան հնարավորությունները թերագնահատելու դեմ։ Այսպես, Գ. Լևոնյանը դեռ 1913 թ. «Գեղարվեստ» հանդեսի էջերում գրել էր. «Ռեալիզմի թևերը կտրվված են, նա չի կարող ազատ շարժումներ, աղատ թռիչքներ ունենալ մեկի և նյութի արտահայտելու մեջ», «ռեալիզմը կյանքն է, որ անկատար է ու էրևրուն»[93]։ Շիրվանզադեն նույնպես ռեալիզմն ամենասերտ կերպով կապում էր կյանքի հետ, բայց դա նրա ուշքում ոչ թե ռեալիզմի «անկատարության», այլ նրա կենսունակության և բազմակողմանիության, ճշմարտության և գեղեցկության սերտ միաձուլման ապացույցն էր։ Ռեալիստ արվեստագետների համատամբր նա ձևակերպում էր այսպես. «Մենք գեղեցիկը փնտրում ենք ճշմարտության մեջ և այն ենք միայն համարում գեղեցիկ, ինչ որ ճշմարիտ է, և ճշմարտությունից դուրս՝ մենք գեղեցկություն չենք ընդունում... Կյանք և կյանք, այստեղ է և միմիայն այստեղ գեղեցկությունը, որովհետև այստեղ է ճշմարտությունը»[94]։

Հատկապես անհաշտ էին Շիրվանզադեի ելույթներն անկումային արվեստի դրսևորումների դեմ։ Դրանք նա քննադատում էր դասական, այսպես ասած, «ուղղափառ ռեալիզմի» դիրքերից։ Առանձին դեպքերում դա իր հետ բերում էր նաև ձայրահեղություններ, արվեստի մեջ ներմուծված որոշ նոր կողմերի անտեսում։ Բայց ընդհանուր առմամբ Շիրվանզադեն ճիշտ էր նկատում և դատապարտում մոդեռնիստների ամենաբնորոշ սրատեսները՝ նրանց արհամարհանքը սոցիալ բանականության ու դեղարվեստական ճաշակի նկատմամբ, հիվանդոտ կրքերի և այլասնդակ տեսարանների պատկերման հակումը, արվեստի տարրական օրենքների ոտնահարումը։ Փարիզյան նկարչական դուշտհանդեսների սեսություններից բացի, այս առումով առանձնանում են ոուս հայտնի դեկադենտ Արցիբաշևի «Խանդ» պիեսի և ֆուտուրիզմի դեմ գրած նրա հոդվածները (1913—1914)։ Նրան հատկապես մտահոգում էր հայ գրականությունն ու արվեստը մոդեռնիզմի ձայրահեղություններից հեռու պահե-

---

93 «Դեղարվեստ», գիրք 5, 1913, էջ 11։

94 Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, 1962, էջ 551—561։

լու հարցը։ Վահունու «Պատրանք» նատուրալիստական-էրոտիկ վեպի դեմ գրած հոդվածից հետո նա գրեց «Բողոքում եմ զգվանքով» և «Ահա մի ուրիշը» հոդվածները, որոնք 1912 թ. «Հորիզոն»ում և «Մշակ» թերթերի էջերում առիթ դարձան մի ամբողջ սուր բանավեճի։ Կոնկրետ գրողների ու երկերի տված առանձին ծայրահեղ գնահատականներով հանդերձ (օրինակ, Դ. Վարուժանի «Ո՞վ լալագե» բանաստեղծության առիթով գրած հոդվածում), չի կարելի չնշել Շիրվանզադեի հայացքների սկզբունքային հետևողականությունը. բոլոր դեպքերում նրա հետևյալ ու նպատակը «առողջարար ու ամենափրկիչ ռեալիզմ»ն էր։

Շիրվանզադեի գրական-քննադատական գործունեությունը դարասկզբին հայ իրականության մեջ ռեալիզմի հարցերի չուրջ ծավալված պայքարի ամենավառ էջերից մեկն էր և մեծ դեր խաղաց սրվեստի ռեալիստական հիմքերի պաշտպանության գործում։

Արձակի մյուս նշանավոր ներկայացուցիչը՝ Նար-Դոսը, դարասկզբին ավելի ամրապնդեց իր տեղը հայ քննադատական ռեալիզմի պատմության մեջ։ Վաղուց արդեն հաղթահարված էին սենտիմենտալ-ռոմանտիկ ոճի տարրերը, և գրողը հետևողականորեն կիրառում էր սոցիալ-հոգեբանական վերլուծական ռեալիզմի սկզբունքները։ Այս շրջանում ստեղծված մի շարք պատմվածքներից հատկապես նշանակալից էր «Նեղ օրերից մեկը» (1904), ուր սլնչով աչքի լընկնող «մեկ օրվա» սովորական ընթացքի, ասեք թե գեղարվեստորեն բոլորովին «չկազմակերպված» դեպքերի միջոցով ցուցադրվում էր հայ մտավորականության թշվառ վիճակը, «փոքր ժաների» լոկալ սահմաններում հանգեա էին գալիս անմոռանալի սոցիալական կերպարներ (Պատրիկյան, Դավիթ Ֆոմիչ, Ջափիկյան)։

Չի կարելի մոռանալ նաև, որ Նար-Դոսի երկու ամենածավալուն և նշանակալից վիպերը՝ «Պայքարն» ու «Մահը», թեև մտահղացված և սկսված դեռ դարավերջին, առաջին անգամ ավարտուն և ամբողջական տեսքով լույս տեսան միայն 10-ական թվականներին («Պայքարը»՝ 1911 թ., իսկ «Մահը»՝ 1912 թ.) և, հետևաբար, դարձան այդ շրջանի գրական պրոցեսի կարևոր փաստեր։ Ինչքան էլ այդ վեպերում մեծ տեղ գրավեր հերոսների (հատկապես Շահյանի և Մանեի) հոգեբանական վիճակների «ներփակ» վերլուծության միտումը, անկասկած է, որ և՛ մեկ, և՛ մյուս դեպքում Նար-Դոսի պատկերած հոգեկան դրամաները ժամանակի սոցիալական կոնֆլիկտների արտացոլումն էին և անգամ իրենց «ներվային երանգներով» համապատասխանում էին դարասկզբի բարդ, հակասական ու տագնապալի իրադրությանը։ Հայ քննադատական ռեալիզմի «հոգեբանական» ճյուղը նշված վեպերում գտավ իր ամենից ամբողջական արտահայտությունը։ Դրանք իրենց ներքին էությամբ տենդենցիոզ, բայց գաղափարական միտումը ծայր աստիճան «բաթցնող» և այդ պատճառով էլ առաջին հայացքից «դժվար հասկանալի» երկեր էին, որոնք առավել լրիվությամբ մարմնավորեցին ռեալիզմի նարդոսյան ըմբռնումը։

«Պայքար» և «Մահը» վեպերի հրատարակությունը գրողի ստեղծագործական կյանքի վերջին և ամենաբարձր վերելքն էր։ Պատահական չէ, որ հենց այդ վեպերից հետո Նար-Դոսի վաստակը հայ գրականության մեջ գտավ իր առաջին ծավալուն և արժանի գնահատականը, և նրա անունը մտավ հայ արձակի նշանավոր վարպետների շարքը։ Խոսքը 1913 թ. տպագրված՝ Արսեն Տերտերյանի հոդվածաշարի մասին է։ Ինչքան էլ ինքը՝ «հոդեբանական դրա-

լոցի» սկզբունքներին հետևող քննադատը, Նար-Դոսի ստեղծած կերպարները ենթարկում էր հոգեբանական որոշ սխեմայի, բայց գրողի ստեղծագործությունը նա գնահատում էր ռեալիստական մեթոդի չափանիշներով։ Կյանքի զգաստ դիտողականությունը և վերլուծությունը, ըստ քննադատի, Նար-Դոսի ստեղծագործական տարեքրքն է. «Նա իր շրջապատին նայում է հետաքրքիր, զննող և ամենատես աչքերով։ Նրա խորաթափանց հայացքից ոչինչ չի խուսափում։ Նա լուսանկարչի հարաղատությամբ և նկարչի աղաւոությամբ է վերարտադրում կյանքն ու իրական երևույթները։ Նրա լայն բացված աչքերի առաջ ամեն մի խորհուրդ մերկանում է, և նա տեսնում է իրերի ներքին գաղտնիքները... Պարզ, անպաճուճ և բնական են նրա պատկերները, ոչինչ արտասովոր, ոչինչ շինծու և ուռցրած նրա ստեղծագործության մեջ համարյա թե չկա»[95]։

Հայ գրողներից ոչ ոք թերևս այնպես զգայուն չի եղել գրական-գեղարվեստական ուղղությունների նկատմամբ, ինչպես Վ. Փափազյանը։ Կյանքին և գրական շարժմանը սերտորեն կապված գրողը ձգտում էր ստեղծագործաբար յուրացնել ու կիրառել գեղարվեստական այն բոլոր սկզբունքները, որոնք տվյալ պահին կարող էին նպաստել ժամանակի բարդ իրադրության և տրամադրությունների լիարժեք արտացոլմանը։ Սրանով պետք է բացատրել նրա ստեղծագործության մեջ նկատվող մի շարք շրջանների և թեմատիկ-ժանրային անցումների փաստը։ Դեռ 1904 թ. գրած մի հոդված-նամակում Վ. Փափազյանն իր անցած քսանամյա գրական ճանապարհը բաժանում էր երեք շրջանի, ընդ որում 1900 թ. սկսվող փուլը համարում էր սիմվոլիզմի շրջան. նրա հետ կապելով իր այլաբանական-փիլիսոփայական զրույցները։ Նույն նամակում գրողն ակնարկում էր, որ իր ստեղծագործության մեջ արդեն սկսվել է մի նոր փուլ, որը լինելու է «4-րդ և գուցե վերջին շրջանը»[96]։

Իրոք, 1904 թ. պետք է համարվի Փափազյանի ստեղծագործության բուն ռեալիստական շրջանի սկիզբը։ Հայ գյուղի և գավառական կյանքի զգաստ դիտարկումները նրան հանգեցրին կենսական կոնֆլիկտների ու կերպարների, գեղարվեստական մտածողության և ոճի այնպիսի ռեալիստական որակի, որպիսին նրա նախընթաց գործերում չկար։ 1904—1906 թթ. Փափազյանը պրեց և մամուլում հրապարակեց գյուղական կյանքին նվիրված իր հայտնի պատմվածքները (առանձին գրքով դրանք լույս տեսան 1913 թ.)։ Այդ գործերում առկա սիկարկային-փաստագրական տարրերը և առանձին նատուրալիստական մանրամասները, իհարկե, չեն փոխում նրանց ռեալիստական բնույթը։ Նույն շրջանին է վերաբերում նաև հայ ռեալիստական դրամատուրգիայի փայլուն արտահայտություններից մեկը՝ «Ժայռը» (բեմադրվել է 1905-ին, տպագրվել 1907-ին)։ Սոցիալական սուր հակասությունների անընդհատ պատկերումը, ժողովրդի մարդկանց՝ տառապող, բողոքող, երբեմն էլ բացահայտ պայքարի դիմող հերոսների կերպարները պայմանավորեցին Փափազյանի այդ երկերի խորապես ռեալիստական բնույթը, ցուցադրեցին նրա անմիջական կապը ռուսական առաջին հեղափոխության դարաշրջանի հասարակական վերելքի հետ։

---

95 Արամ Տեր-Ոսկյան, *Նար-Դոսի ստեղծագործությունը։—«Նոր հոսանք», 1913, № 2, էջ 410—411.*

96 «Վրթաննես Փափազյանը գրականության մասին», *1962, էջ 84։*

Վ. Փափազյանի ռեալիստական դավանանքը հաստատուն մնաց նաև ռեակցիայի շրջանի տրամադրություններն արտացոլող պատմվածքներում («Ծովափին», 1910, «Կարապների լիճը», 1911), ուր ցույց էր տրվում, թե «կյանքը, միջավայրն ու ժամանակը» ինչպես են բեկվում մարդկանց հոգեբանության մեջ, ծնում են ողբերգական իրադրություններ։ Վերջապես, այդ մասին է վկայում նաև այն անհաշտ պայքարը, որ 10-ական թվականների գրական-քննադատական հոդվածներում Փափազյանը ծավալեց հակառեալիստական արվեստի նորագույն գրսևորումների՝ ֆուտուրիզմի, «տառափամոլ զրահանության», հոգու դատարկության և ամլության դեմ։

Աշխատավորության սոցիալական դիտակցության աճն արտացոլվեց նաև արևմտահայ «իրապաշտ դպրոցի» սկզբնավորողներից մեկի՝ Ա. Արփիարյանի ստեղծագործության մեջ։ Դա երևում է հատկապես «Մինչև ե՞րբ» պատմվածքի և «Ոսկի ապրանքան» վիպակի այն նոր տարրերակներից, որոնք լույս տեսան դարասկզբին և ընդհանուր առմամբ զերծ էին Արփիարյանի առաջին գործերին բնորոշ փաստագրական «նախ ռեալիզմի» գծերից։ Սոցիալական սուր հակադրություններ վրա կառուցված այս երկերի հերոսների շուրջերում հեղինակն այժմ դնում էր կապիտալիզմը տապալելու ուղղակի կոչեր, անշուշտ, արձագանքելով ռուսական հեղափոխության կյանքի կոչած տրամադրություններին։ Դա արևմտահայ ռեալիզմի հասարակական ակտիվության արտահայտություններից մեկն էր։

Ինչ վերաբերում էր արևմտահայ ռեալիստական արձակի ամենամեծ դեմքին՝ Գրիգոր Զոհրապին, ապա բացի մի քանի նոր նովելներից («Փոստալը», «Լուսաձիները», «Մագքաղիները», «Ժամին բակը», «Անհավատարիմը» և այլն), դարասկիզբը նրա համար նշանակալից եղավ ամենից առաջ նրանով, որ նա հնարավորություն ստացավ հավաքելու և առանձին գրքերով հրատարակելու դեռ 80-ական թվականներից մամուլում հրապարակված իր նովելները։ 1909 թ. լույս տեսավ «Հեղմմտանքի ձայները» ժողովածուն, իսկ 1911-ին՝ «Կյանքը ինչպես որ է» և «Լուռ ցավերը»։ Այս հրատարակությունների շնորհիվ ավելի որոշակի դարձավ Գր. Զոհրապի տեղը արևմտահայ ռեալիստական գրականության մեջ։ Այդ մասին վկայում են թեկուզ նրա նորավեպերին նվիրված հատուկ գրական ասուլիսն ու համապատասխան գրքույկի հրատարակությունը (1913)։ Օրինակ, բանասիրվուհի Սիպիլը, հանդես գալով այդ ասուլիսի ժամանակ, Զոհրապի մասին ասում էր, որ «սքանչելի տաղանդով մը, անշուշտ, ինքն է, որ հիմքը դրած է իրապաշտ դպրոցին մեր մեջ ու շարունակած է զայն, միաժամանակ որոշակիորեն տարբերելով նրա ստեղծագործությունը ինչպես «բնապաշտ դպրոցիցն՝ նատուրալիզմից («Զոհրապ բնապաշտ գրագետ մը եղած չէ երբեք»), այնպես էլ «ռոմանթիքիզմ»-ից[97]։ Զոհրապի ստեղծագործությունը «իրապաշտ դպրոցի» շրջանակներում էր քննում նաև Վահան Թեքեյանը[98]։

Հիմնականում դարասկզբին ծավալվեց արևմտահայ ռեալիստական շարժման «կրոտեր մասնակիցներին» ստեղծագործական աշխատանքը։ Այսպես, Երվանդ Օտյանը, որը XIX դ. «փակել էր» ռեալիստական երգիծանքի այնպիսի մի փայլուն ստեղծագործությամբ, որպիսին «Հեղափոխության մակաբույծներ»

---

97 Գրական ասուլիսներ։ Բ, Գրիգոր Զոհրապի նորավեպերը, Կ. Պոլիս, 1913, էջ 14։
98 Նույն տեղում, էջ 24—25։

պատմվածքների շարքն է, հաջորդ երկու տասնամյակներում կերտեց ռեալիզմի սկզբունքները հաստատող և խորացնող նոր երկեր։ Քննադատական ռեալիզմի օբյեկտիվ վերլուծական հայեցակետի և երգիծական խտացման ու չափազանցման բազմազան միջոցների համադրությամբ Օտյանը գրեց բուրժուազիայի վարքագիծն ու հոգեբանությունը մերկացնող այնպիսի վիպակներ, ինչպես «Ազգային բարերար» և «Վաճառականի մը նամակները», որոնք եւսպարոնյանական երգիծանքի նշանակալից նվաճումներն էին։ Առհասարակ կարելի է ասել, որ վիպակն Օտյանի տաղանդի բնույթին ամենից ավելի համապատասխանող ժանրն էր։ Այդ է վկայում նաև նրա քաղաքական երգիծանքի գլուխգործոցը՝ երեք վիպակներից բաղկացած «Ընկեր Փանջունին», հատկապես դրանցից առաջինը՝ «Առաքելություն մը ի Մապլվար» (1909)։ Երգիծական չափազանցության, նույնիսկ գրոտեսկի տարրերն այդ վիպակներում հանդես եկան շատ առատորեն, դառնալով նրանց ռեալիստական բովանդակության բացահայտման համարժեք ձևը։ Ե. Օտյանի սոցիալ-կենցաղային ծավալուն վեպերի շարքը («Ընտանիք, պատիվ, բարոյական», «Ես դուրսեցի չեմ առներ», «Թաղականին կնիկը» և այլն) նույնպես ժամանակակից հասարակության ռեալիստական ընկալման արդյունք էին, թեև նրանց հեղինակն ակնհայտ տուրք էր տալիս լիբերալ-բուրժուական պատրանքներին, երբ բացասական հերոսների պատկերասրահին հակադրում էր բուրժուական նոր սերնդի ազնիվ և անշահախնդիր ներկայացուցիչների բավական արհնստական կերպարները։ Չի կարելի ժխտել նաև այդ վեպերում նատուրալիզմի որոշակի ազդեցությունը՝ մեծ մասամբ դեպքերի չափից ավելի մանրամասն, ձգձգված նկարագրություններ մեջ։ Բայց, այնուամենայնիվ, Օտյանի վեպերն իրենց արծարծած կոնֆլիկտներով և գլխավոր կերպարների տիպականացման սկզբունքներով անսպասելի պատկանում էին, առաջին հերթին, ժամանակի ռեալիստական գրական հոսանքին։

Արևմտահայ ռեալիզմի ականավոր դեմքերից էր նաև Երուխանը, որի վիպական փորձերի համեմատությամբ («Ամիրային աղջիկը» և այլն) շատ ավելի նշանակալից էին «փոքր արձակի» երկերը։ Դրանք հիմք ին տալիս նրա անունը դնելու արևմտահայ նովելի խոշորագույն վարպետների շարքը։ Թեմատիկայի աւումով Երուխանը, կարելի է ասել, դեմոկրատացրեց արևմտահայ նորավեպի նկարագիրը, նյութ դարձնելով հասարակ աշխատանքի մարդկանց՝ ձկնորսների, նավավարների, ջրկիրների, լվացարարուհիների՝ ծանր տառապանքով ու կորուստներով լեցուն կյանքը։ Շատ ավելի որոշակի արտահայտվեցին սոցիալական հակադրության, մարդկանց թշվառության մոտիվները։ Հերոսների ողբերգական վախճանը Երուխանը մեծ մասամբ հիմնավորում է ռեալիստորեն՝ սոցիալական հանգամանքների ու կապերի ներգործությամբ։ Դրա հետ մեկտեղ դժվար չէ նկատել, որ Երուխանի մի շարք նովելներում արտահայտվել են նատուրալիստական հոսանքի ազդեցությունները։ Հատկապես այն դեպքերում, երբ հեղինակը նկարագրում է ֆիզիկապես և հոգեպես խեղված մարդկանց հիվանդագին զգացմունքները, նրանց անոլատասխան սերը ուրիշ դասի և հոգեբանական ոլորտի պատկանող կնոջ նկատմամբ («Մարկոս աղորր սերը», «Կուզը», «Համրին վրեժը», «Եվնիկէն», «Քարիտեգ-ձին» և այլն)։

Որ դարասկզբին արևմտահայ ռեալիզմի, մանավանդ արձակի հնարավորություններն չէին սպառվել, վկայում են նաև մի շարք ուրիշ ստեղծագոր-

*ծուլյուններ։ Դրանցից հատկապես պետք է հիշատակվեն Ռ. Զարդարյանի, «Ցայգալույս» ժողովածուն (1910)՝ գավառական կյանքի հյուծիչ պատկերներով, Տ. Զոհրապի «Վանքը» վիպակը (1914)՝ հերոսի հոգեկան աշխարհի շատ նշմարտացի գծերով և, մանավանդ, Առանձարի երդիճական պատմվածքները, որոնց ժողովածուն «Վշտի ծիծաղ» բնորոշ վերնագրով լույս տեսավ 1905 թ.։ Կարելի է ասել, որ Առանձարի՝ բանակով փորթաքիվ, բայց որակով շատ արժեքավոր ստեղծագործությունները ոչ միայն ռեալիստական երդիճանքի սկզբունքների մարմնավորում է, այլև մի յուրօրինակ բանավեճ՝ ի պաշտպանություն ռեալիզմի։ «Նորավեպին նորավեպը», «Հոսհոսն ու ինտելիգենտը», «Տասը տարի ետքը» պատմվածքները բավական որոշակիորեն ցույց են տալիս նրա գիտակցված ռեալիստական դիրքորոշումը և անհաշտ ինանդատական վերաբերմունքը նորագույն գրական հոսանքների նկատմամբ։ Առանձարը մերժում էր բովանդակազրկությունը, ոճական սեթևեթանքները և գրքային նևրշնչումները, որոնք ուրիշ բան չեն կարող ծնել, քան «վերիվերո խառնափնթոր գաղափարներու, տարտամ զգացումներու և աղոտ պատկերներու քաոս մը»[99]։

Սակայն ռեալիզմի զարգացման ուղիները դարասկզբի հասարակական-քաղաքական բարդ պայմաններում, մանավանդ արևմտահայ իրականության մեջ, չէին կարող տարակարծությունները չառաջացնել։ Այս իմաստով հետաքրքրիր են այն վեճերը, որ մեր դարի արշալույսին տեղ գտան արևմտահայ մամուլում։ Խոսքը 1900—1901 թթ. «Մասիս» շաբաթաթերթի էջերում ծավալված բանավեճի մասին է, որի առանցքը «վաղվան գրականությանը» բնույթի և զարգացման ուղիների հարցն էր։ Վեճի մասնակիցների մի մասը (և առաջին հերթին Ռ. Պերպերյանը) զարգացման հեռանկարը կապում էին պոլսահայ գրականության հետագա բարգավաճման հետ, հենվելով այն իրողության վրա, որ XIX դ. արևմտահայ մշակույթի արժեքները մեծ մասամբ Պոլսում են ստեղծվել։ Իսկ մյուսները՝ Արտ. Հարությունյան, Ռ. Զարդարյան, Առանձար (վերջինս 1903 թ. «Մուրճ» ամսագրում տպագրված «Մեր գրականության չուրջը» հոդվածում) հանդես էին գալիս իբրև գավառական գրականության ջատագովներ։ Կ. Պոլիսը Հայաստան չէ, և պոլսահայ գրականությունն էլ չի կարող ներկայացնել ժողովրդի ողջ մշակույթը,— ասում էին նրանք։ Գրականության զարգացումը կապուն հիմքերի վրա դնելու, նրա նպակներր կենսական ավիշով լեցնելու համար անհրաժեշտ է այն մոտեցնել բուն Արևմտահայաստանի ժողովրդին, ցուցադրել նրա անկաոն աղգային նկարագիրը, կյանքն ու բարքը, օգտվել նրա բանահյուսության գանձերից։ Այդ գրագիրը ելնում էր այն ըմբռնումից, որ, ինչպես գրում էր բանավեճին սկիզբ դրած քննադատ և բանաստեղծ Արտ. Հարությունյանը, «ճշմարիտ գրականության մը ընդհանուր հատկանիշը կկայանա էապես իր ժողովրդականության մեջ»[100]։

«Հետևաբար,— նույն դիրքերից ելնելով գրում էր Ռ. Զարդարյանը,— անկեղծ հայ գրականությունը պետք էր հավատարմաբար բխած ըլլար մեր ցեղին կուրծքեն՝ հրաշխավորելու համար իր գոյությունն ու գոյության իրավունքը, այնքան օտար ու այլազան դպրությանց մեջ պատկերացնելով մեզ

---

[99] Առանձար, *Վշտի ծիծաղ*, 1947, էջ 146։

[100] Արտաշես Հարությեանց, *Գիչերվան ճամփորդը*, 1968, էջ 335։

մեր հղացումը, որուն առջև կանգ առնող որևէ անցորդ մեր մտավորական կյանքին հաջորդական բոլոր երևույթները կարդար»[101]։

Պատմական հեռավորությունից այսօր դժվար չէ նկատել, որ վիճող երկու կողմերն էլ ընկնում էին միակողմանիության մեջ, որ առկա հանգամանքներում անխուսափելի էր արևմտահայ գրականության երկփեղկումը պոլսահայ և գավառական թևերի, և որ լավագույնը պետք է լիներ նրանց ուժեղ կողմերով փոխադարձաբար իրար հարստացնելը։ Սակայն չպիտի մոռանալ, որ արևմտահայ գրականության «բարեշրջության», այն բուն հայկական հողի վրա զարգացնելու ծրագիրը կապված էր Արևմտյան Հայաստանի աղաւոգրության և վերածնության հեռանկարի հետ, որը մշակույթի լավագույն ուժերին ոգեշնչող հիմնական գաղափարն էր։ Պատահական չէ, որ տարիներ անց՝ համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին (1913) Կոմիտասը նույնպես ուղղակի արձագանքում էր «վաղվան գրականության» գրույթին, մշակույթի արդյունավետ զարգացման միակ ուղին տեսնելով բուն ժողովրդի կյանքին ըստ ամենայնի մերձենալու մեջ։ Հանդես գալով Կ. Պոլսի «Գրական ասուլիսներից» մեկի ժամանակ, մեծ արվեստագետն ասել է. «Գաղթականությունը չէ, որ սնունդ պետք է տա գրականության, գեղարվեստին, այլ բուն իսկ հայրենի հողը, ուրկե հեռացած է ան, և որուն վերադառնալու կոչ եղավ այստեղ... Հոն են շեշտերը մեր գեղարվեստին, և ոչ թե մայրաքաղաքներուն մեջ, ուրկի մենք այդ գավառը կը դիտենք իբրև խավարի վայր»[102]։

Այսպես, արևմտահայ իրականության մեջ լայնորեն արծարծվում և մտահոգություն էր պատճառում ազգային պետականության բացակայության և ժողովրդի մասնատվածության պատճառով առաջացած այն ցավալի երկփեղկումը, որ նույն ժամանակ Հ. Թումանյանն արտահայտեց «տարաշխարհիկ» և «բնաշխարհիկ» գրականության հայտնի տեսությամբ։ Երկու դեպքում էլ հարցը վերաբերում էր փաստորեն ռեալիստական գրականության բնույթին և զարգացման ուղիներին։ Սակայն XX դ. սկզբին արևելահայ գրականության մեջ այդ երկու հոսանքների հակադրությունը զգալի չափով լուծվել էր՝ հօգուտ ժողովրդի կյանքի և ոգու հետ սերտորեն կապված ուղղության։ Պատկանյանի և Շահազիզի ռոմանտիկական պոեզիան՝ ազգասիրության վերացական գաղափարներով, արդեն հաղթահարված երևույթ էր։ Այնինչ արևմտահայ գրականության մեջ, պատմաքաղաքական և աշխարհագրական պայմանների պատճառով, պոլսահայ և գավառական թևերի որոշակի հակադրությունը պահպանվեց մինչև վերջ։

Դարասկզբի հայ գրականության մեջ ռեալիզմի դերն ու նշանակությունը ավելի են ընդգծվում Հովհաննես Թումանյանի՝ այդ շրջանի ամենամեծ ու տիրական դեմքի ստեղծագործության շնորհիվ։ Մինչև նոր դարի սկիզբը Թումանյանն արդեն անցել էր ավելի քան տասնամյա գրական ճանապարհ, և արդեն այդ ժամանակ նրա ստեղծագործությունը, ռոմանտիկական ոճի որոշակի աղդեցությամբ հանդերձ, հիմնականում ռեալիստական բնույթ ուներ։ Բայց դա զգալի չափով տարերային ռեալիզմ էր, որը դեռ չուներ իր մշակված գեղարվեստական համակարգը։ Թումանյանի ռեալիզմի որակական յու-

---

101 Ռուբեն Զարդարյան, *Ծայգալուս*, *1959*, *էջ 501*։

102 *Գրական ասուլիսներ։ Դ, Ռ. Զարդարյանի «Ծայգալուսը»*, *Կ. Պոլիս*, *1913*, *էջ 36—37*։

բահատկությունը և սկզբունքային նշանակությունը ողջ հայ գրականության համար գրաևորվեցին մեր դարի սկզբին՝ 1903 թ. լույս տեսած «Բանաստեղծություններ» գրքում և դրան հաջորդած չափածո և արձակ երկերում։ Ահա թե ինչու Նրա ստեղծագործությունը առավել ամուր թելերով կապված է դարասկզբի գրական պրոցեսի հետ։

Հաստատելով ռեալիզմի իրավունքները հայ պոեզիայի մեջ, Թումանյանը, սակայն, իր մեթոդի նվաճումներով դուրս եկավ գրական մեկ առանձին տեսակի շրջանակներից և զգալի չափով կանխորոշեց ողջ հայ գրականության հետագա ընթացքը։ Թումանյանի ռեալիզմը հայրենի ողջ գրականության ու ժողովրդական բանահյուսության լավագույն կողմերի համադրությունն էր, որը ներառում է ոչ միայն նախընթաց ռեալիզմի, այլև գրական մյուս դպրոցների, առաջին հերթին՝ ռոմանտիզմի նվաճումները։ Այս իմաստով, ինչպես նաև իր գեղարվեստական ձևերի բազմազանությամբ, Թումանյանի մեթոդը կարելի է անվանել ճանապարհային ռեալիզմ։

Թումանյանի ռեալիստական համակարգին էապես բնորոշ բարձր ոռմանտիկայի շնորհիվ նրա ստեղծագործության վրա միշտ ասեք ևնածում է մի ՝ոգր ու պայծառ շունչ, նույնիսկ կյանքի ամենակոնկրետ պատկերներից բնքերցողի միտքը տանելով դեպի գեղեցիկ իդեալի ոլորտները։ Մյուս կողմից՝ և՛ ժամանակակից գյուղաշխարհը պատկերող Թումանյանական երկերի հերոսները, և՛ ֆոլկլորային հիմքի վրա կերտված գործերի կերպարները իրենց բնավորության մեջ զուգակցում են իրականն ու իդեալականը, կոնկրետ պատմականն ու հավերժականը։ Ինչելով իրենց միջավայրի և դարաշրջանի ընդհատասպատում դեմքեր, նրանք միաժամանակ մարդկային հավերժական գծերի կրողներ են և այդ իմաստով դառնում են յուրօրինակ սիմվոլներ։

Թումանյանի ռեալիզմը միշտ դիտում և պատկերում է մարդուն իրականության կենդանի հոսանքում։ Նրա կերտած բնավորություններն իրենց արարքներով և մղումներով միշտ պայմանավորված են այն կոնկրետ կենսական հանգամանքներով, որոնց մեջ ապրում և գործում են նրանք։ Թումանյանն ամենուրեք իրագործում է տիպական հանգամանքների և բնավորությունների փոխադարձ կապի ռեալիստական սկզբունքը, ինարկե, այն առանձնահատկությամբ և այն սահմաններում, որ ընձեռում էին նրա օգտագործած հիմնական ժանրերը՝ պոեմ, բալլադ, հեքիաթ, պատմվածք։ Բայց, դրա հետ միասին, նրա ստեղծագործության մեջ միշտ առկա է մարդկային գոյության վերին իմաստն ու խորհուրդը դնենալու ձգտումը։ Կենցաղն ու փիլիսոփայությունը, սոցիալական, ազգային և ժամանակային կոնկրետությունը և վերջ, գեղեցկի բուռն երազանքը զուգակցվում ու միաձուլվում են միանգամայն բնականորեն։ Այսպիսով, Թումանյանի ռեալիզմը ներկայացնում է մարդուն պատմական և սոցիալական շղթաներից իրական գծերով և միաժամանակ գնահատում է նրան կյանքի գեղեցկացման ու մարդու կատարելագործման վեհ նպատակի լույսի տակ։

Ահա թե ինչու Թումանյանն անբավարար էր համարում գրականությունը կյանքի հայելի հռչակող ավանդական տեսակետը և անհրաժեշտ էր գտնում այն լրացնել՝ կյանքի վրա գեղարվեստի հակադարձ ազդեցության, մարդու իդեալի մարմնավորման գործում նրա վիթխարի դերն ընդգծելով. «Այո՛, գրականությունը հայելի չէ լոկ,— ասել է Թումանյանը 1913 թ.,— և եթե հայելի էլ ասենք, ապա շատ տարօրինակ ու կախարդական մի հայելի է նա։

Նա ոչ միայն արտացոլում է ժամանակը և իր դեպքերն ու դեմքերը, այլև տալիս է իր լույսն ու ջերմությունը կյանքին, և ձգտում է կյանքում ստեղծել մարդու էն վեհ ու վսեմ, էն մաքուր ու անաղարտ պատկերը, որ տվել է նրան աստված, կազմված ու հյուսված բնության ամենամաքուր տարրերից[103]։

Անշուշտ, այս հայեցակետը արդյունք էր ռեալիզմի այնպիսի ըմբռնման, որը ճանաչողական նշանակության հետ միասին ըստ ամենայնի ընդգծում է նրա հասարակական ակտիվությունը և գեղագիտական ներգործուն դերը։ Սրան պետք է ավելացնել անհատի և կոլեկտիվի կապերի, հոգեբանության պատկերման նոր սկզբունքները։ Թումանյանն անհատին պատկերում, նրա հոգեբանությունը բացահայտում է կոլեկտիվ հոսանքի մեջ, հաճախ մասսայական տեսարանների, բախումների ոլորտում։ Նրա իսկական տարերքը ժողովրդական կյանքի էպիկական լայնությունն է, որի մեջ էլ նա դիտում է անհատին։ Բայց նրա պոեզիայի էպիկական հզոր պատկերները բնական հիմք են դառնում հերոսների հոգեբանության ամենանուրբ և նուրբ ծալքերի բացահայտման համար։

Թումանյանի ծառայությունը հայ ռեալիզմի պատմության մեջ այն է նաև, որ նա մեծապես հարստացրեց, շատ ավելի բազմազան դարձրեց արտացոլման գեղարվեստական ձևերն ու միջոցները։ Հայ քննադատական ռեալիզմի ողջ պատմության ընթացքում գրեթե անբաժան ուրբապետած կենսական հավաստիության, «կյանքի ձևերի» պահպանման սկզբունքը Թումանյանին բոլոր դեպքերում բավարարել չէր կարող։ Իր պոեմների, բալլադների և հեքիաթների մեջ նա լայնորեն տեղ տվեց ոչ միայն չտիպազանցումների, այլև պայմանական, ֆանտաստիկ և այլաբանական պատկերների։ Սակայն դրանք ոչ թե շեղում էին ռեալիզմից, այլ նրա արտահայտման յուրօրինակ ձևեր էին։ Այդ պայմանական պատկերները հաճախ օգնում էին շատ ավելի խոր և ճիշտ բացահայտելու երևույթների իմաստը, կյանքի օրինաչափությունները, քան դա հնարավոր էր կենսական փաստերի ուղղակի ցուցադրման ճանապարհով։ Ահա թե ինչու մենք կարող ենք ասել, որ ժողովրդի ոգին և ձգտումները ճշմարտացիորեն բացահայտելու տեսակետից դյուցազնական և սիմվոլիկ պատկերներով հագեցած «Սասունցի Դավիթը», «Թմկաբերդի առումը» կամ «Աղավնու վանքը» նույնքան ռեալիստական են, որքան «Անուշը», «Լոռեցի Սաքոն» կամ «Հառաչանքը»։ Մարդու և մարդկության կատարելագործման հումանիստական նպատակով շնչող, ֆանտաստիկ այլուժենների վրա կառուցված «Փարվանան» ու «Հազարան բլբուլը», աշխարհի տերերի հակաժողովրդական էությունը հիպերբոլիկ պատկերներով մերկացնող «Քաջ Նազարն» ու «Մի կաթիլ մեղրը» ոչ պակաս ռեալիստական են, քան ժամանակակից կյանքն իր բնական ձևերով վերարտադրող Թումանյանական պատմվածքներն ու բանաստեղծություններն։

Այսպիսով, սերտորեն կապված լինելով քննադատական ռեալիզմի հետ, Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդը միաժամանակ ուներ որակապես նոր դծեր, նշանավորում էր հայ ռեալիզմի մի նոր աստիճան։ Բուրժուական հասարակության վերլուծական պատկերումն ու մերկացումը, որը քննադատական ռեալիզմի հիմնական պաթոսն է կազմում, յուրովի արտահայտից նաև Թումանյանի ստեղծագործության մեջ։ Սակայն հիմնականը այստեղ դար-

---

103 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, 1951, էջ 240։

ձավ ժողովրդի մարդկանց բնավորությունների, նրա կյանքի քանաստեղծական կողմերի, հերոսական-էպիկական ոգու և հումանիստական աշխարհընկալման բացահայտումը, սոցիալական և ազգային մեծ ձգտումներով ապրող մարդու իդեալի կերտումը։



Դերենիկ Դեմիրճյան

Այս բոլորով, ահա, Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդը տարբերվում էր XIX դ. քննադատական ռեալիզմից և դարձավ հայ գրականության հետագա առաջընթացի կայուն հիմքերից մեկը։

Պատկերն ամբողջացնելու համար ավելացնենք, որ 10-ական թվականներին արևելահայ արձակում մուտք գործեց գրողների մի նոր սերունդ, որոնց երկերը, ոճական բոլոր տարբերություններով հանդերձ, շարունակում էին ռեալիզմի ավանդույթները։ Դրանք կարելի Միքայելյանի պատմվածքներն էին՝ հավաքված «Ղրկոնի հուշերից» (1907) և «Ջոհան երկոն» (1912) ժողովածուներում։ Այդ պատմվածքներն ոժտված էին կյանքի իրական գծերով և հաճախ հիմնված էին սոցիալական սուր հակադրությունների վրա։ Դրանք Դերենիկ Դեմիրճյանի առաջին արձակ գործերն էին («Մեփականություն», «Ժպիտը», «Տերտերը» և այլն), որոնք, ի տարբերություն դպալի չափով սիմվոլիզմի կնիքը կրող նրա բանաստեղծությունների ու պոեմների, սկզբից ևեթ ռեալիստական բնույթ ունեին։ 1917 թ. լույս տեսավ Դեմիրճյանի հռչակավոր «Ավելորդը»՝ հոգեբանական խոր ռեալիզմով հագեցած մի պատմվածք, որով հեղինակը միանդամից կանգնեց հայ նշանավոր քննադատական ռեալիստների շարքում։ 10-ական թվականներին, պարբերական ամսուսում տպագրված բազմաթիվ պատմվածքներով իր ստեղծագործական ուղին սկսեց Ստեփան Զորյանը։ 1918 թ. լույս տեսավ նրա առաջին «Տխուր մարդիկ» ժողովածուն։ Նույն շրջանում են գրված նաև «Յանկապատ», «Խնձորի այգին», «Կրակներ», «Պատերազմ» շարքերի պատմվածքների զգալի մասը։ Երիտասարդ հեղինակը բերում էր արձակի, մասնավորապես պատմվածքի նոր որակ, նրա թեմայի, հերոսի և սյուժեի նոր ըմբռնում, վարպետորեն զուգակցելով ազգային-գեղարվեստական ավանդույթներ, մասնավորապես Թումանյանական սկզբունքները չեխովյան գրականն չափանիշների հետ։ Առաջին իսկ քայլերից Ստ. Զորյանը «գոտարյուն» ռեալիստ էր՝ զերծ ռոմանտիկ-սենտիմենտալ կամ նատուրալիստական երանգներից։ Հոգեբանական նուրբ գծերի, ենթատեքստի դերի նկատելի մեծացումը հիմք չեն տալիս երիտասարդ Զորյանին համարելու իմպրեսիոնիստ, ինչպես որ սխալ էին նրա անմիջական ուսուցչին՝ Չեխովին իմպրեսիոնիզմի հետ կապելու փորձերը։

Այս է, ընդհանուր գծերով, դարասկզբի ռեալիստական գրականության պատկերը։ 1914 թ. բոլշևիկ քննադատ Արտաշես Կարինյանը «Պրավդայում»

տպագրված «Իւալիզմի վերածնունդը» հոդվածում (հրապարակված Մ. Կալինին ստորագրությամբ) ցույց էր տալիս 10-ական թվականներին ռուս գրականության մեջ կատարված նշանակալից շրջադարձը, երբ ռեակցիայի շրջանում անկումային հոսանքների լայն տարածումից հետո նորից տիրապետող էր դառնում «կոպիտ իրականությունը» պատկերող ռեալիստական ուղղությունը[104]*։ Հայ գրականության մեջ ռեալիզմի զարգացման քիչ թե շատ նկատելի ընդմիջում տեղի չունեցավ։ Դարասկզբին ևս, շարունակելով նախորդ շրջանի հարուստ ավանդույթները և բարդ կապերի մեջ գտնվելով մյուս գրական հոսանքների հետ, ռեալիզմը շարունակում էր մնալ հայ գրականության ամենից լայն և ազդեցիկ ուղղությունը։*



Ստեփան Զորյան

6

XX դ. սկզբին հաճախ ռեալիզմի (իրապաշտության) ցուցանակով էին հանդես գալիս նաև իրենց բուն էությամբ նրանից հեռու կանգնած ուրիշ գրական հոսանքներ։ Դա տեղի էր ունենում կա՛մ ռեալիզմի բնույթը սխալ հասկանալու պատճառով, կա՛մ էլ համընդհանուր ճանաչում գտած ռեալիստական ուղղության հեղինակությունից օգտվելու նկատառումով։ Հատկապես շատ էին ռեալիզմի և նատուրալիզմի սկզբունքները շփոթելու, դրանք իրար հետ նույնացնելու դեպքերը, որոնք սկիզբ են առնում 90-ական թվականներից։ Սակայն եթե դարավերջին հետաքրքրությունը նատուրալիզմի նկատմամբ մնաց հիմնականում տեսական-քննադատական մտքի ոլորտում, ապա այժմ նատուրալիստական սկզբունքները բավական որոշակիորեն արտահայտվեցին առանձին գեղարվեստական ստեղծագործությունների մեջ։

Ճիշտ է, հիմք չկա խոսելու հայ գրականության մեջ քիչ թե շատ ամբողջական նատուրալիստական հոսանքի առկայության մասին. այդպիսի հոսանք չի հղել։ Բայց չի կարելի նաև անտեսել այն իրողությունը, որ ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ արևելահայ գրականության մեջ ստեղծվում են նատուրալիզմի որոշակի կնիքը կրող երկեր։ Թեև քննադատության և իրենց՝ հեղինակների կողմից դրանք մեծ մասամբ ներկայացվում են իբրև «իրապաշտ ուղղության» արտահայտություններ, բայց դա նատուրալիզմի և ռեալիզմի որակական տարբերությունների անտեսման արդյունք էր։ Բնորոշ է նաև, որ որոշ գրողների ստեղծագործության մեջ պատկերման նատուրալիստական

104 Ա. Բ. Կաթինյան, Գրական-քննադատական հոդվածներ, Երևան, 1962, էջ 5—7։

սկզբունքները հանդէս չեն գալիս «մաքուր» և ամբողջական տեսքով, այլ զուգակցվում են մերթ ռեալիզմի, մերթ էլ ռոմանտիզմի և մանավանդ սիմվոլիզմի տարրերի ու հատկանիշների հետ։ Առերևույթ խիստ հակադիր գեղարվեստական միտումները՝ կենսական փաստերին կառչած նատուրալիստական նկարագրությունը, կերպարը ժառանգականության չափանիշով բացատրելու հակումը և իրականությունը խորհրդանիշների միջոցով մարմնավորելու սիմվոլիստական սկզբունքները երբեմն հանդես են գալիս հենց միևնույն գրողի ստեղծագործության մեջ։ Դրա օրինակները եվրոպական գրականության մեջ ժամանակին տվել են Իբսենն ու Հաուպտմաններ։

Հատկանշական է, որ նատուրալիստական սկզբունքներին հարող որոշ գրողների կապակցությամբ հաճախ ծագում էր այն հարցը, թե արդյոք կարելի՞ է նրանց ստեղծագործությունն անվանել ենթաբոլոյական, և թե ընդհանրապես կարո՞ղ է լինել «անբարոյական գրականություն»։ Այսպես, 1908 թ. առանձին գրքով լույս տեսած Ծ. Զիֆքե-Սարաֆի «Միամիտի մը արկածները» վեպի սկզբում հեղինակը, անդրադառնալով նույն հարցերին, ինքնին ավելորդ՝ համոլ տրնուքյուններու ու սին խծբծանքներու» արդյունը էր համարում «անբարոյական գրականության» մասին բուն հարցադրումը։ Երկի գնահատման միակ չափանիշը, ասում էր նա, պետք է լինի այն, թե «գիրքին մեջ կա՞ մասնիկ մը Արվեստի՝ որ այնքան ազնվացնող է, և Ճշմարտության՝ որ է այնքան ցանկալի»[105], Այսպիսով, գեղարվեստականության և ճշմարտության հատկանիշը ստեղծագործության գերազույն արդարացումն է, այն վեր է բարոյականության կամ անբարոյականության չափանիշներից։ Իդուր չէ, որ իբրև վեպի առաջին բնաբան Զիֆքե-Սարաֆը բերում էր Էմիլ Զոլայի խոսքերը. «Ճշմարտություններ միայն է մեծ, և արվեստ ուրիշ բան մը չէ բայց եթե Ճշմարտություն»։ Իսկ գրքին կցված առաջաբանում, որը նախապես տպագրվել էր «Արևելյան մամուլում» իբրև առանձին հոդված, Արտաշես Հարությունյանը Զիֆքե-Սարաֆին համարում էր «իրապաշտ գրագետ մը», որը պատկերում է «իրականությունը՝ իր անմիջապես արտաքին- առարկայական զգալիության մեջ» և միաժամանակ եռանդով մերժում էր գրողի հասցեին եղած «անբարոյականության» մեղադրանքները. «Արվեստի գործի մը բարոյական ազդեցությունները կախված են ընթերցողին ներքին բարոյական տրամադրություններեն ու հակումներեն»[106]։ Հետաքրքրիր է, որ մի քանի տարի անց Երգիծաբան Հարությունն Ալփիարը իր «Ծանիքագիտ» գրքի նախաբանում նույնպես գրում էր. «Աշխարհիս վրա և որևէ լեզվով գիրք չի կա, որ անբարոյական բլլա։ Մինակ երբեմն ընթերցողներ կան, որոնց բարոյականը հաստատ հիմերու վրա գրված չէ»[107], Իսկ Կոստան Զարյանը «Մեհյանը հանդեսում 1914 թ. գրում էր. «Պիտոր ունի՞մ արդյոք կրկնելու այն տարրական ճշմարտությունը, թե արվեստը բարոյականությենեն կամ անբարոյականությենեն դուրս է։ լավ գրված գործ մը միշտ բարոյական է»[108],

Իհարկե, սխալ կլիներ նշված գրողներին մեղադրել գիտակցաբար անբարոյականության, պոռնոգրաֆիա քարոզելու մեջ, ինչպես երբեմն գրվել է նրանց մասին։ Ընդհակառակը, «Միամիտի մը արկածները» վեպը գրված է

105 Զիֆքե-Սարաֆ. *Միամիտի մը արկածները*, կ. Պոլիս, 1908, էջ 15։
106 Նույն տեղում, էջ 11—12։
107 Ն. Ալփիար, *Ծանիքագիտ*, կ. Պոլիս, 1913, էջ 5։
108 «*Մեհյան*», կ. Պոլիս, 1914, № 5, էջ 67։

բարոյական որոշ դրույթի հիման վրա՝ բազմաթիվ սիրային արկածների և փորձությունների միջով հերոսին տանել դեպի հոգևոր-բարոյական վերածնունդ։ Դրան նա հասնում է վեպի վերջին գլխում («Օրհնված սեր»), երբ հանդիպում է աղքատ ընտանիքի զավակ, ազնիվ ու առաքինի Հայկանուշին և կազմում աշխատանքի ու փոխադարձ ըմբռնման վրա հիմնված իր ընտանիքը։ Կարելի է նույնիսկ ասել, որ վեպը գրված է որոշակի գործնական նպատակադրումով՝ հայ հրիտասարդությանը հնուս պահել ժամանակակից եվրոպական «բաղաքակրթության» այլասերված բարքերից։ Բայց դա ամենևին էլ չի ապահովում պատկերման ռեալիստական սկզբունքներ։ Չիֆթե-Սարաֆի վեպը իսկական նատուրալիստական գործ է, այդ իմաստով թերևս ամենից բնորոշ ստեղծագործությունը հայ գրականության մեջ։ Ընդ որում՝ նատուրալիզմը հանդես չի եկել առեղծագործության մակերևույթին, այսպես կոչված, «բարձր նկարագրություններ» մեջ, թեև վեպի ենման՝ հերոսի կենցաղային արկածների շարքը, կարող էր «ասպարեզ բացել» դրա համար։ Բայց հետիանգը։ ինչպես ժամանակին նկատել է Վ. Փափազյանը, «ակներև կերպով խորշում է գռեհկությունից և փողոցային նկարագրություններից»[109]։

Չիֆթե-Սարաֆի վեպի նատուրալիզմը հանդես է եկել մարդկանց պատկերման բուն նյակետի և ըմբռնման մեջ։ Գլխավոր հերոս Հովհաննես Տոնիկիը վեպի ամբողջ ընթացքում, մինչև իր վերածնունդը, բնավորության սոցիալական որոշակիություն չունի։ Նրա էության բոլոր ծալքերը գրավել է միայն սեռական կիրքը, կանանց նկատմամբ անզուսպ հակումը։ Դա ոչ թե գոյացում է, այլ ավելի շուտ ճակատագրական բնազդ, գիտակցության կողմից չկառավարվող մի բան։ Հերոսի արարքների նկարագրության հիմքում գրված է նատուրալիստական այն միտքը, որի համաձայն մարդը կույր կրքերի, բնազդների խաղալիք է։ Դա լիովին վերաբերում է նաև վեպի բազմաթիվ հերոսներին՝ սկսած սիրային խաղերի մեջ վարպետացած արկածախնդիր կանանցից մինչև մոր հետ յուրօրինակ «սիրային մրցության» մեջ մտած 12-ամյա Մարթան («Առաջին ճառագայթը» գլխում)։ Ավելացնենք սրան վեպում նկարագրվող որոշ իրադրություններ՝ ինքնին հակագեղարվեստական, վանող տպավորություն թողնող բնույթը, որ նույնպես նատուրալիստական մտահղացման արդյունք է (հատկապես «Անտին վախը», «Կնկան խաղալիք», «Հին թրե պելլե օթևերս», «Սրտի հիվանդը», «Խաղի գիշերը» գլուխները)։

Առավել ևս որոշակի է նատուրալիզմի արատավոր կողմերի արտահայտությունը Հ. Ալփիարի կենցաղային պատմվածքներում, որոնք գրված էին ֆրանսիական բուլվարային բելետրիստիկայի սկզբունքներով։ Ֆելիետոնիստը սակայն ուզում էր «փորձության ենթարկել» ընթերցողի բարոյական աշխարհը, նրա երևակայությունը տանջել կյանքի անմաքուր պատկերներով, թեկուզ և վերջում՝ ազատելով նրան այդ մղձավանջից։ Այս առումով բնորոշ օրինակներ են «Առաջին անգամը» (1908) կամ «Մաքրասեր յանքին» (1910) պատմվածքները։

Նատուրալիստական տեսությունն ու պատկերման սկզբունքները արտահայտվեցին նաև արևելահայ գրականության առանձին երկերում։ Դա շատ որոշակի երևում է, ասենք, Կարա-Էերվիշի (Հակոբ Գենջյան) օրինակով։ Ֆուտուրիզմի այս հայ երկրպագուն, որը 1914 թ. հրատարակեց «Ինչ է ֆու-

109 Վ. Փափազյան, Պատմություն հայոց գրականության, Բէյրութ, 1910, էջ 801։

տուրիզմը» գրքույկը, իր սեփական երկերի՝ օրինակ «Երվանդ Գոշ» (1911) և մանավանդ «Կյանքի չուքակը» (1917) վիպակների մեջ առատորեն տուրք էր տալիս իր «բուլվարային նախասիրություններին», սեռական «լանջքացությանն» նատուրալիստական նկարագրություններին։ Ըստ երևույթին, հենց դրա մեջ էր նա տեսնում «ապագայի արվեստի» զարգացման մայրուղիս։ Նույնը պետք է ասել Վահունու (Վահան Աբրոյանի) «Պատրանք» վեպի մասին (1911), որն արժանացավ Շիրվանզադեի անվերապահորեն խիստ քննադատությանը, գեներալ-ադյութանտ իրբև «անշնորհք պանեգիրիկ. վավաշոտության և տապանքի»[110]։ 10-ական թվականներին բավական ակտիվ գործող մի այլ արձակագիր՝ Ինենց, իր երկերում ընդգծում էր նատուրալիզմի համայր բնորոշ մի ուրիշ գիծ, հերոսների արարքները պատճառաբանելով գերազանցապես նրանց բնածին հատկանիշներով՝ ինչպես անձնական, այնպես էլ ցեղային։ Այս առումով նատուրալիզմի բնորոշ արտահայտություններ են, օրինակ, 1913 թ. «Նոր Տոսանք» ամսագրում տպագրված նրա պատմվածքները («Շերբոմոլիկները», «Կին», «Շիշկինի սերը» և այլն)։

900-ական թվականներին ակտիվորեն հանդես եկող արձակագիրներից մեկը Ավետիս Ահարոնյանն էր, որի գրական ուղին սկսվել էր նախորդ տասնամյակում։ Բազմազան էր նրա ստեղծագործության ժանրային կազմը՝ պատմվածք, վիպակ և վեպ, ակնարկ, պատկեր և ուղեգրություն, արձակ բանաստեղծություն և դրամա։ Ինչ վերաբերում է նրա գեղարվեստական սկզբունքներին, ապա դրանք այլ կերպ չի կարելի բնութագրել, քան իբրև մի շարք ոճերի խայտաբղետ խառնուրդ՝ ռոմանտիզմի և սեռետիենետալիզմի գերակշռությամբ։ Ոճական այդ հատկանիշները բխում էին գրողի աշխարհայացքից, արևմտահայության ողբերգություններ մեծ մասամբ ծայրահեղ լայկանության և ֆրազաբանության հասցված պատկերներով ներկայացնելու հակումից։ Ահա թե ինչու, չնայած ժողովրդին հուզող որոշ կենսական հարցեր բարձրացնելու ձգտմանը, Ահարոնյանի ստեղծագործական ուղին գնա մինչև հեղափոխությունը էապես շեղվում էր ժողովրդայնության սկզբունքներով զարդացող հայ առաջավոր գրականության ճանապարհից։ Այդ շեղումն ավելի խորացավ հեղափոխությունից հետո, երբ նա, իբրև դաշնակցական կուսակցության ակտիվ գործիչ և հրապարակախոս, մինչև վերջ մնաց բացահայտ հակասովետական դիրքերում։

Դարակզբի քննադատության մեջ, թեև տարբեր գաղափարական ու գիտագրիտական ելակետից, հետաքրքիր մտքեր են հայտնվել Ահարոնյանի ստեղծագործության, մանավանդ նրա գրական ուղղության մասին։ Հիշենք այդ գնահատականներից մի քանիսը։

Լևոն Ահարոնյանին համարում էր «ի բնի ռոմանտիկ, երազուն մի բնավորություն» և նրա «լացող ռոմանտիզմը, չափազանց լարված զգայնությունը» ուղիղ գծով կապում էր Աբովյանի և Վիկտոր Հյուգոյի ստեղծագործության համապատասխան հատկանիշների հետ։ Այս առումով էլ Լևոն նրան առանձնացնում էր Րաֆֆու և Պատկանյանի ստեղծագործության մարտական շիտերից, ինչպես նաև եվրոպական սիմվոլիզմի ու դեկադենտության նորագույն

---

110 Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, 1962, էջ 469։

հովերից[111]։ Լեոն, իրոք, մատնանշում էր Թերևս ամենից բնորոշը Ահարոնյանի համար։ XX դ. սկզբին նա հանդես էր գալիս իբրև դասական ռոմանտիզմի էպիգոն, նրա գեղարվեստական հարուստ համակարգից վերցնելով ու ծայրահեղությանն հասցնելով միայն լարված, մեծ մասամբ լալկանության վերածվող զգայունակությունը, պատահականի և բացատրելի պաշտամունքը, էֆեկտիվ ֆրազաբանությունը։ Բայց այդ հատկանիշները ինչ-որ չափով ներդաշնակում էին Ահարոնյանի ստեղծագործության հիմնական թեմային՝ Թուրքիայում հայկական կոտորածների սարսափների պատկերմանը, ինչպես նաև՝ այդ ողբերգական պայմաններում հայ հասարակության որոշ խավերի տրամադրությանը։ Դրանով պետք է բացատրել գրողի բերած ժամանակավրեպ ոճի որոշակի հաջողությունը ընթերցող շրջաններում։

Սակայն ռոմանտիզմի և սենտիմենտալիզմի խառնուրդով չէր սպառվում Ա. Ահարոնյանի յուրօրինակ «գրական էլլեկտիզմը»։ Արդեն Վ. Փափազյանը, նրան անվանելով «ըստ ամենայնի ռոմանտիկ գրող», որի «երգերի բոլոր լարերը հնչում են գրկաթ միակերպ, տալիս են միևնույն խազը, որ լալկան է, հուսահատեցնող, ջլատող, ահաբեկող և թմրեցուցիչ», միաժամանակ նրա ստեղծագործության մեջ տեսնում էր և՛ «իրապաշտական պատկերներ», և՛ «խորհրդանշական հատկանիշներ»[112]։ Իսկ Յոլակ Խանզադյանն իր «Ավետիս Ահարոնյան (քննական բնորոշման փորձ)» ուսումնասիրության մեջ, որն, անտարակույս, այդ գրողի մասին մեր քննադատության ամենածանրակշիռ խոսքն է առ այսօր, «անզոր ռոմանտիզմի» և «սիմոլիստներից արած ձևական փոխառությունների» կողքին ցույց էր տալիս նաև «նատուրալիստական ամենակոպիտ ներկեր» և առհասարակ Ահարոնյանի ստեղծագործության մեջ տեսնում էր «ոճերի անբնական խառնաշփոթում»[113]։

Ռոմանտիկ-սենտիմենտալ ոճը տիրապետող էր Թուրքահայության ճակատագրին նվիրված բազմաթիվ արձակ գործերում («Մրրիկի սուրբը», «Մայրերը», «Փախի տարին», «Խավարե՛ս, լուսին», «Աքաղաղը», «Սև օրեր» և այլն), ինչպես նաև սիրային սյուժե ունեցող «Լռությունը» վեպում (1904)։ 1907 թ. տպագրված «Արցունքի հովիտը» դրամայում, ինչպես նաև մի շարք արձակ գործերում («Մասիսը», «Մենավոր ծառը») այդ բոլորին ավելանում էր սիմվոլիզմի ազդեցությունը՝ իր մետերլինկյան տարբերակով։ Դա արտահայտվում էր հերոսներից ու բնության տեսարաններից յուրօրինակ խորհրդանիշներ ստեղծելու, իրական կերպարների կողքին այլաբանական դեմքեր (փերիներ, եղերամայրեր) հանդես բերելու ձևով։

Մանգամայն որոշակի են նաև նատուրալիզմի արտահայտությունները Ա. Ահարոնյանի ստեղծագործության մեջ։ 1902 թ. գրած «Էմիլ Զոլան և նատուրալիզմը» հոդվածաշարում[114] Ահարոնյանը նատուրալիզմի առաջացումը կապում էր ֆրանսական հերոսող հանրապետության շրջանում «քննադատող, պահանջող մտքի, իրական մեթոդի հաղթանակի» հետ։ Սակայն նատուրալիզմի «գիտական

---

111 Տե՛ս Լեո, Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը։ Վենետիկ—ս. Ղազար, 1904, էջ 388—413։

112 Վ. Փափազյան, Պատմություն հայոց գրականության սկզբից մինչև մեր օրերը։ Թիֆլիս, 1910, էջ 597—600։

113 Տե՛ս Յոլակ Խանզադյան, Ավետիս Ահարոնյան (քննական բնորոշման փորձ)։— «Գարուն», գրական-քննադատական ալմանախ, գիրք երրորդ, Մ., 1912, էջ 129—206։

114 Տե՛ս «Մուրճ», 1902, № № 9, 10, 11։

մեծոդը» որևէ չափով արձագանք չգտավ նրա սեփական ստեղծագործության մեջ։ Նատուրալիզմից նա լուրացրեց գերազանցապես սարսափների խտացման, կերպարները և նրանց արարքները ենթագիտակցական բնազդներով ու ճակատագրական կրքերով բացատրելու հակումը։ Մայրաստիճան լարման հասցնելով մարդկային դժբախտությունների պատկերները, Ահարոնյանն ասեք փորձության է ենթարկում հերոսների և ընթերցողի բարոյական-հոգևոր ուժերը, ձգտում է, ինչքան հնարավոր է, նրանց երկար պահել կատարյալ մղձավանջի մեջ («Հայրը», «Վա՜ց, պառավ, լա՜ց»), ցուցադրում է կյանքի զրկանքների ու սարսափների ազդեցության տակ կենդանական կրքերի տիրապետումը մարդկային արարքների վրա («Մեր ճանապարհը»)։ Նատուրալիզմի ուղղակի առատահայտություն էր նաև այն, որ հերոսների վարքագիծը սոցիալական միջավայրի տրամաբանությամբ բացատրելու փոխարեն, Ահարոնյանը հաճախ շեշտը դնում էր մարդկային «հավերժական կրքերի» վրա, սյուժեի զարգացման շարժիչ ուժը տեսնում էր ենթագիտակցության, բնազդների ոլորտում («Ուշացած սեր» պատմվածքը)։

Այսպիսով, Ահարոնյանի ստեղծագործությունը զուրկ էր ոճական ամբողջությունից և իր հիմնական հատկանիշներով չէր համապատասխանում հայ գրականության իրական առաջադիմության միտումներին։ Յ. Խանզադյանի տված բացասական գնահատականը ոչ միայն տարբեր ճաշակի արտահայտություն էր, այլև պայմանավորված էր այն համոզմունքով, որ հայ «գեղարվեստական գրականության բարգավաճման գրավականը՝ Ահարոնյանի ստեղծագործական սկզբունքների ժխտումը» պետք է լինի[115]։ Դրանով պետք է բացատրել նաև այն խիստ գնահատականները, որ Ահարոնյանի ստեղծագործությանը տվել է հայ գրականության զարգացման առողջ միտումների խորհրդանշող Վահան Տեր-յանը։ Այդ գնահատականների էությունը արտահայտված է «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման հետևյալ խոսքերում. «Ահարոնյանը չէ մեր ապագա գրականության ուղին»[116]։

Գրական այլազան ազդեցություններն ու միտումները արտահայտվեցին նաև Միքայել Մանվելյանի արձակ և դրամատիկական երկերի մեջ, որոնք պարբերական մամուլում և առանձին գրքերով սկսեցին տպագրվել 1904—1905 թվականներից։ Այդ մասին գրողը շատ տարիներ անց խոստովանել է. «Ես իմ գրականությունը սկսեցի փոքրիկ էսքիզներից՝ ինքվի բանվորական կյանքից. ինձ գրավում էր ինչ որ խեղճ էր, թշվառ ու աղքատ. առանց խորանալու պատճառների մեջ, ընկա նատուրալիզմի, մետերլինկի և սիմվոլիստների ազդեցության տակ... Լինելով հիմքում ռեալիստ, տուրք տվի նատուրալիզմին և սիմվոլիզմին։ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո կրկին դարձա իմ նախասիրություններին։ Այսօր ինձ համարում եմ ռեալիստ»[117]։

Իրոք, ռեալիզմ, նատուրալիզմ և սիմվոլիզմ,—ահա այն երեք աղբյուրները, որոնցից սնվում էր երիտասարդ գրողի ստեղծագործությունը։ Իրականության ռեալիստական տեսողությունը որոշակիորեն հանդես եկավ ոչ միայն բանվորների և կյանքի հատակում գտնվող մարդկանց մասին պատմող

---

[115] «Գարուն», գիրք III, 1912, էջ 206 (ընդգծումը հեղինակինն է)։

[116] Վահան Տեր-յան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, 1961, էջ 272։ Տե՛ս նաև՝ հատ. 3, 1963, էջ 367, 422, 437, 439 և այլն։

[117] Մեջբերումը Ս. Մարգսյանի «Միքայել Մանվելյան» գրքից, 1955, էջ 59։

ակնարկատիպ գործերում («Սև քաղաքում», «Սաբունչում», «Տաք կերակուր», «Գարեջրատունը», «Երեք կոպեկ» և այլն), ցարական բանակի բարբերին նվիրված պատմվածքներում, այլև այն երկերում, որոնց նյութը կյանքում իրենց տեղը չգտած մարդիկ, նրանց խորտակված ճակատագրերն են։ Այս առումով նշանակալից են այնպիսի կատարյալ նովելներ, ինչպես «Վարժուհին», «Ծաղրածուն», «Կայարանում», «Լրագրավաճառը» և այլն։ Սակայն սրանց կողքին Մ. Մանվելյանը գրում է նաև գործեր, որոնց հիմքը աշխարհի և մարդու միստիկ երկատման ու անէացման սիմվոլիստական գաղափարն է։ Օրինակ, Նախաշեմփեթերյան շրջանի նրա լավագույն գործերից մեկը՝ «Սպիտակ ծաղիկներ» պատմվածքը (1912) կառուցված է երկու հերոսուհիների նույնացման կամ չփոթման պատրանքի վրա։ Գերեզմանի մոտ երևացող աղջիկը ոչ միայն զարմանալիորեն հիշեցնում է իր մահացած քրոջը, այլև երևում է իբրև ուրվական կամ երազ, կորցնում իրական մարդու գծերը։ Իզուր չէ, որ պատմվածքի վերջում նա իր մասին գրում է. «Ես չկամ, ես նրա ուրվականն եմ»։

Նույնը ավելի ցայտուն կերպով տեսնում ենք Մանվելյանի մի քանի «դրամատիկական էտյուդների», հատկապես «Գանգեն» և «Դեպի փայլող լույսը» պիեսներում։ Հեղինակի ողբերգական ապրումներն այստեղ արտահայտվում են մետերլինկյան միստիկ պատկերներով։ Մոխրամանի վերածված գանգը «վերհիշում է» իր անցյալ կյանքը և կրած տառապանքները, նույնիսկ «սեր է բացատրում» երևակայական Գանգեն աղջկա անունից։ Դիմելով պիեսի հերոսին, նա ասում է. «Գանգեն մեռել է, նա գոյություն չունի, նա ապրում է միմիայն քեզ համար, նա քոնն է, քո մտքի, քո հոգու ցնորքը, քո ստեղծած կույսը, նա չկա... չկա... Նա ես եմ։ Ես քեզ սիրում եմ...»[118]; Իսկ մյուս պիեսում «փայլող լույսը» ցանկալի իդեալի խորհրդանիշ է, որին ոչ ոք չի հասնում։ Դեպի այդ լույսը տանող ճանապարհին կա մի մեծ անդունդ՝ լցված իդեալին ձգտող մարդկանց դիակներով։ Ճանապարհը կբացվի միայն այն ժամանակ, երբ անդունդը լրիվ կլցվի. «Դարերը անցնում են, բայց նա չի լցվում... պետք է լցնել, որ նորերը անցնեն անդունդը և լույսին հասնեն... Պետք է լցնել, որ ետևից եկողները անցնեն ազատ»[119]; Պիեսը ներշնչված է ռեակցիայի տարիների հոռետեսական տրամադրություններով։

Ընդհանրացնելով Մ. Մանվելյանի վաղ շրջանի երկերի հերոսների բնորոշ գծերը, Ա. Տիրտերյանը 1917 թ. գրում էր. «Իրական կյանքի ժխորը նրանք տանել չեն կարողանում, ավելի շուտ ապրում են երևակայությամբ, քան ինքնագո, տվյալ շրջապատում։ Հոգեկան հուզմունքի ազդեցության տակ երեվակայում են իրենց երբեմն մեռած, դագաղի մեջ դրված վիճակում, երբեմն՝ խելագարու երևակայության կարգացումը կցորդված է նրանց մեջ երազայնության հետ։ Թե երևակայությունը և թե երազայնությունը արդյունքն են չղայնոտ մի համակարգի, որից տանջվում են նրանց «հոն» ու ֆիզիքականը»[120]:

Այս գնահատականը հավասարապես վերաբերում է նաև այն գործերին, որոնց համար ավելի բնորոշ է նատուրալիստական մոտեցումը կյանքի պատկերման և կերպարի ստեղծման խնդրին։ Այս դեպքում Մանվելյանին ամե-

---

118 Մ. Մանվելյան, Դրամատիկական էտյուդներ, Բաքու, 1909, էջ 16։

119 Նույն տեղում, էջ 82—83։

120 «Դարձ», 1917, № 9—10, Բ մաս, էջ 225։

Ֆից ավելի մոտ էր նատուրալիստական այն դրույթը, որի համաձայն հերոսների արարքներն ու ճակատագիրը պետք է բացատրվեն ժառանգական ախտերով։ «Վերջինը» դրամատիկական էտյուդի հերոս Աբամն իր էության մեջ անքնդհատ կրում է գերդաստանի ժառանգական հիվանդության հետապնդող թեզը։ Նախազգալով իր մոտալուտ վախճանը, ընտանիքի այդ վերջին անդամն էլ ինքնասպանության է գործում։ Ժառանգական օրենքների անդառնալիության և վախճանի անխուսափելիության գաղափարը դրված է նաև «Ճակատագրոս պատմվածքի (1913) հիմքում, որը ժամանակին համարվել է Մ. Մանվելյանի «ամենալավ գործը»[121]։ Հորից ժառանգած ախտը (ալկոհոլիզմը) կործանում է ոչ միայն ավագ եղբորը և նրա երեխաներին, այլև կրտսեր եղբորը՝ Ռուբենին, որը շատ լավ հասկանում է դժբախտության արմատը, բայց անզոր է պայքարելու նրա դեմ։ «Ճակատագրից չես փախչիլ... Քո հոր անեծքը ամեն տնլ քեզ հետ է...»,— այս գիտակցությունը նրան հասցնում է անզոր հուսահատության և, ի վերջո, ինքնասպանության։

Նատուրալիզմի ուրիշ կողմերի որոշակի ազդեցությունը կարելի է ցույց տալ նաև հիվանդագին, չհագեցած կրքի («ԱչՆան ծաղիկը») կամ մարդկային ծայրահեղ դժբախտության, ետամնացության և դաժանության («Խելագարը») մասին պատմող գործերում։

Բերված օրինակները ցույց են տալիս, որ դարասկզբի հայ գրականության և՛ արևմտահայ, և՛ արևելահայ հատվածներում, նատուրալիզմն իրոք որոշակի արտահայտություն գտավ՝ երբեմն ինքնուրույն գրական ծրագրի ձևով, երբեմն՝ խառնված ուրիշ հոսանքների հետ։

7

Ռեալիզմի և նատուրալիզմի համեմատությամբ շատ ավելի բարդ ու խայտաբղետ պատկեր էին ներկայացնում այն գեղարվեստական երևույթները, որոնք ուղղակի կամ անուղղակի կապված էին ռոմանտիզմի և սիմվոլիզմի հետ։ Դարասկզբին ստեղծվեց հասարակական և գեղարվեստական այնպիսի իրադրություն, որ այդ երևույթները հաճախ նույնիսկ մղվում էին առաջին պլան, դառնում էին գրական պրոցեսի առավել ակտիվ գործոններ։ Իրոք, մի կողմից այդ շրջանի մի շարք հայ գրողների ստեղծագործության մեջ տեսնում ենք ռոմանտիկական սկզբունքների ուժեղացում, դասական ռոմանտիզմի որոշ կողմերի մի յուրօրինակ վերածնունդ։ Դրա կողքին, ինչպես արևելահայ, այնպես էլ արևմտահայ գրականության մեջ որոշակիորեն թափանցում են նաև սիմվոլիստական հոսանքի ազդեցությունները, որոնք բավականաչափ հիմք են տալիս խոսելու հայկական սիմվոլիզմի մասին։ Սակայն այդ երկու գծերը մեծ մասամբ առանձնացված չէին, նրանք գտնվում էին այնպիսի սերտ փոխադարձ կապի մեջ, որ հազիվ թե միշտ կլիներ քննել դրանք իբրև տարբեր գրական հոսանքներ։ Այդ պատճառով էլ դրանք կարելի է դիտել իբրև մեկ լայն և ընդհանուր «նեոռոմանտիկական-սիմվոլիստական հոսանք», չանտեսելով, իհարկե, նրա մեջ մտնող բազմազան երևույթների ներքին տարբերությունները։

---

[121] *Տե՛ս Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, 1963, էջ 383, 391։*

Նշված կրկնակի անվանումը արդարանում է մի քանի իմաստով։ Նախ, հայտնի է, որ XIX դ. վերջին արևմտաեվրոպական և ռուսական գրականության մեջ ձևավորված սիմվոլիստական հոսանքը, առհասարակ, իր մի շարք կողմերով սերտորեն կապված էր ռոմանտիկական գեղագիտության հետ, ռեալիզմի, նատուրալիզմի և ուրիշ դպրոցների գլխի վրայով ասեք ձեռք էր մեկնում դասական ռոմանտիզմին, նոր պատմական հիմքի վրա վերածնում էր նրա մի շարք կողմեր։ Բնականաբար, հայ գրականության մեջ հանդես եկած սիմվոլիստական երևույթները ևս զգալի չափով առնչվում էին ռոմանտիզմի ավանդույթների հետ։ Հիշենք, մանավանդ, որ հայկական ռոմանտիզմի ամենաբարձր զարգացման շրջանից՝ անցյալ դարի 70—80-ական թվականներից հետո համեմատաբար կարճ ժամանակ էր անցել, երբ երկու դարերի սահմանագլխին մեզանում սկսեցին երևան գալ սիմվոլիզմի առաջին արուեստայտություններ։ Այդ պայմաններում պատահական չէ, որ առանձին գրողների ստեղծագործության մեջ ռոմանտիկական և սիմվոլիստական սկզբունքները կարող էին միաձուլվել տարբեր եղանակներով՝ կա՛մ կազմելով զարգացման համեմատաբար ինքնուրույն փուլեր և կա՛մ հանդես գալով միևնույն ստեղծագործության, կերպարի մեջ։

Առաջինի բնորոշ օրինակ կարող է համարվել Լևոն Շանթի ստեղծագործական ուղին, որն սկսվում է 90-ական թվականներից։ Սկզբնական շրջանում գրած չափածո գործերը (բանաստեղծություններ, «Լևոնն աղջիկը» պոեմը), ինչպես նաև առաջին վիպակները («Երազ օրեր», «Դարձ», «Վերջին» և այլն) ցայտուն արտահայտված ռոմանտիկական բնույթ ունեին։ Նրանց բովանդակության համար բնորոշ չէր կենսական այս կամ այն իրադրության և կոնֆլիկտի հասարակական հիմքերի, կերպարի և հանգամանքների կապի բացահայտումը, գծեր, որոնք կազմում են ռեալիստական մեթոդի էությունը։ Հերոսների արարքների շարժիչ ուժը ոչ թե իրականության օբյեկտիվ օրինաչափություններն են, այլ հոգեկան որևէ բարձր մղում, ամեն ինչից վեր դասվող և ամեն ինչ պայմանավորող երազանքը։ Իզուր չէ, որ Շանթի լավագույն բանաստեղծություններից մեկը կոչվում է «Ես պատրանքը սիրեցի» և, կարելի է ասել, նրա ռոմանտիզմի էության խտացումն է.

Շուրջիս տափակ ու չոր կյանքն զայրացկոտ
Կանչեցի ես իդեալըս կենսածին.
Բայց հանես կծու ծաղրով անամոթ,
«Չ՛, ան միայն գրքի մեջն է պոռացին.
Ես ալ գիրքը ինձի ընկեր ընտրեցի,
Ես պատրանքը սիրեցի։

...Ինձի համար այն ժամերը քանկ եղան,
Երբ ներշնչված ստեղծեցի միշտ անգո,
Բայց անձնուրաց ազնիվ դեմքեր սիրեկան.
Երբ իրական աշխարհին մեջ միշտ դժգոհ
Իդեալի կյանքն երգել ուզեցի.
Ես պատրանքը սիրեցի[122]։

Ռոմանտիկական գեղագիտության սկզբունքները ցայտուն կերպով հանդես եկան նաև Շանթի առաջին դրամաների մեջ, որոնք գրվեցին դարասկզբին

122 Լ. Շանթ, Երգեր (1891—1894), Թիֆլիս, 1904, էջ 21—22։

և ունեին ժամանակակից թեմատիկա («Ծսի մարդը», «Ճամփու վրա», «Ուրիշի համար»)։ Դրամատիկական սյուժեն այդ գործերում կապվում է բացահայտ իրադրությունների ու դեպքերի անսպասելի և ողբերգական լուծումների միահյուսման սկզբունքով։

Բայց ահա մի քանի տարի անց, դիմելով պատմական դրամատուրգիային, Շանթը որդեգրեց և կիրառեց սիմվոլիզմի մի շարք կողմեր։ Խոսքը վերաբերում է ո՛չ միայն նրա դրամատուրգիայի գլուխգործոցին՝ «Հին աստվածներին» (1909), այլև «Կայսրը» (1914) և «Շղթայվածը» (1918) դրամաներին։ Այս երկերի սիմվոլիստական բնույթը պայմանավորված է նրանց գաղափարական և պոետիկական առանձնահատկությունների ողջ համակարգով։ Այդ է վկայում, օրինակ, աշխարհի երկատումը և դեպքերը երկու զուգահեռ՝ իրական և երևակայական պլաններով պատկերելու սկզբունքը, որը դրված է «Հին աստվածներին» սյուժեի հիմքում։ Իդեալն այդ երկերում սովորաբար բարձրացվում է խորհրդանիշի աստիճանի և իշխում է կերպարների բոլոր արարքների, հոգեբանության և ըմբռնումների վրա, դառնում է գերագույն նպատակ, ամենակուլ կիրք։ Տիպիկ սիմվոլիստական մտայնություն է նաև աշխարհը, կյանքի ողջ ընթացքը իբրև մի հավերժական շրջապտույտ, իբրև ինքնանպատակ խաղ դիտելը, որը շատ որոշակի հանգուս է գալիս, օրինակ, «Կայսրը» դրամայում։

Սիմվոլիստական շրջանը արդյունավետ եղավ գրողի ստեղծագործական կյանքում և նշանավորեց մի նոր փուլ հայ դրամատիկական գրականության և թատրոնի պատմության մեջ։ Այդ պատճառով էլ, իհարկե, ամենևին պատահական չէր այն բացառիկ լայն արձագանքը, որ «Հին աստվածները» գտան հայ իրականության հրկու հատվածներում[123]։ Գնահատականների մեծ մասում անվերապահորեն ընդունվում էր «Հին աստվածների» սիմվոլիստական բնույթը։ Այսպես, Կ. Պոլսում կայացած քննարկումից հետո ժյուրին (որի մեջ մտնում էին Կոմիտասը, Գր. Զոհրապը, Դ. Վարուժանը, Սիամանթոն, Ռ. Զարդարյանը և ուրիշներ) իր եզրակացության մեջ նշում էր, որ Շանթի դրաման «իբրև գեղարվեստական գործ կը կազմե հայ թատերական գրականության մեջ սեմպոլիք առաջին գեղեցիկ փորձը»[124]։ Նույնիսկ այս հարցում առանձին դիրք գրավող Ն. Աղբալյանը գտնում էր, որ՝ «Հին աստվածները» մի կամուրջ է ստեղծագործական իրապաշտ և սիմբոլական մտահղացումների միջև»[125]։

Սակայն վերն Շանթի վերջին դրամաներում, որոնք գրված են 20-ական թվականներին («Ինկած բերդի իշխանուհին», «Օշին Պայլը») սիմվոլիստական տարրերը նկատելիորեն տեղի են տալիս, և նորից իշխող է դառնում ուժեղ, բացառիկ անհատի և պատմության տիպիկ ռոմանտիկական ըմբռնման ընդհանուր պաթոսը։ Այսպիսով, Շանթի երկարատև ստեղծագործական կյանքում ռոմանտիկական և սիմվոլիստական սկզբունքներն ասես փոխներթափոխ հաջորդում են իրար, և դա նրանց սերտ կապի ու ազգակցության ապացույցն է։

---

123 «Հին աստվածներիս առաջին բեմադրությունների և քննարկումների մասին տե՛ս Վ. Վազարշյան, Ընկերներս, բարեկամներս և ես, Երևան, 1959, էջ 140—166։

124 Դրական առուլիսներ Ա) Լևոն Շանթի «Հին աստվածներըւ», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 36։

125 Ջոր Հոսանք, 1913, № 1, էջ 175։

Դարասկզբի հայ գրականությունը, մանավանդ պոեզիան, ավելի շատ սրինակներ է տալիս այն բանի, թե ինչպես սիմվոլիզմն ու ռոմանտիզմը միևնույն գրողի երկերում կարող են հանդես դալ նաև միաժամանակ, միևնույն ստեղծագործության ու կերպարի մեջ, առաջ բերելով մի յուրօրինակ ու բարդ համաձուլվածք։ Այդպիսի միախառնման փաստեր կարելի է նկատել Վահան Տիրյանի և Միսաք Մեծարենցի, Սիամանթոյի և Վ. Թեքեյանի, Ռ. Դեմիրճյանի ու երիտասարդ Չարենցի պոեզիայում, նույնիսկ Ավ. Իսահակյանի առանձին գործերում և Վ. Փափազյանի արձակ գրուցներում։ Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ դարասկզբի մեր գրականության մեջ չկա ոչ «մաքուր ռոմանտիզմ», ոչ էլ «մաքուր սիմվոլիզմ», այլ միշտ առկա է նրանց փոխազդեցությունը, ներթափանցումը, համաձուլումը՝ ամենատարբեր ձևերով։ Այդ պատճառով էլ հայ գրականության մեջ, ի տարբերություն արևմտաեվրոպականի և ռուսականի, դժվար է խոսել ինչպես գրողների որևէ խմբի ստեղծագործության մեջ սիմվոլիզմի ամբողջական դրսևորման, այնպես էլ նրանց կազմակերպական համախմբման մասին։

Որպես օբյեկտիվ պատմական պայմանների բերումով իր զարգացման մեջ «ուշացած գրականություն», հայ գեղարվեստական խոսքը «շտապում էր» յուրացնել գրականության նորագույն հոսանքների նվաճումները, հաճախ դրանք ազատորեն միախառնելով անցյալից եկող սկզբունքների հետ։ Այդ հողի վրա առաջացավ քննարկվող հոսանքը, որն ընդհանուր ձևով կարելի է կոչել նաև «նեոռոմանտիկական»[126]։ Այդ հոսանքի ներսում բուն ռոմանտիկական և սիմվոլիստական թևերի առանձնացումը հեշտում է սոսկ այն իրողության վրա, թե տվյալ գրողի ստեղծագործության մեջ ո՛ր միտումներն են ավելի բնորոշ՝ ռոմանտիկակա՞ն, թե՞ սիմվոլիստական։

Սկսենք ռոմանտիկական թևից։ Որո՞նք էին այն պատմահասարակական և գեղարվեստական նախադրյալները, որոնք XX դ. սկզբին հիմք դարձան ռոմանտիկական մտածողության և համապատասխան գրական ձևերի վերածընման համար։ Քննարկվող դարաշրջանում կազմավորված բարդ և հակասական կենսական հարաբերությունները, ապագայի հեռանկարի և զարգացման ուղիների հարցում ճիշտ կողմնորոշվելու անկարողությունը, ազգային ողբերգության նոյնները ալիքները միչին դեմոկրատական խավերի հոգեբանության մեջ,— իսկ դրանք կազմում էին հայ հասարակության ճնշող մեծամասնությունը,— ծնում էին ռոմանտիկական պատրանքների և հուսալքումների հոգեբանական մթնոլորտ, ստեղծված հակասությունների ելքը անհասանելի կամ իրական կենսական հիմք չունեցող ուրիշ ոլորտներում փնտրելու մտայնություն։ Դա էր ռոմանտիկական աշխարհազգացողության և համապատասխան գեղարվեստական համակարգի նոր «բռնկման» հասարակական հիմքը։ Ինչպես և գրականության զարգացման նախորդ փուլերում, դարասկզբի հայ ռոմանտիզմը ուժեղ էր ժամանակակից հասարակությունից առաջավոր անհատի դժգոհությունը և ըղդոքն արտահայտելիս, նրա հոգեբանության սմմննանուրը ծալքերը, հատկապես երազանքն ու ձգտումները բացահայտելիս։ Ռոմանտիզմի թուլությունը հանդես էր գալիս կյանքի հակասու-

---

126 Այդ հոսանքի առաջ քաշած տեսական դրույթների քննությունը տե՛ս Ստ. Թոփչյանի «Հայկական նեոռոմանտիզմի էսթետիկայի ուրվագիծ» հոդվածում (*«Հայ էսթետիկական մտքի պատմություն», հետազոտությունների ժողովածու, գիրք 1, Երևան, 1974, էջ 178—273*)։

թյուններից ելք որոնելիս, երբ նա հաճախ ընթերցողին սնում էր վհնսական հոգ չունեցող պատրանքներով։

Դարասկզբին նկատելիորեն աշխուժացած ռոմանտիկական պոեզիայի համար շատ բնորոշ է Ավետիք Իսահակյանի՝ այդ շրջանի խոշորագույն և ամենաազդեցիկ հայ պոետներից մեկի ստեղծագործությունը։ Արդեն նախահոխտեմբերյան քննադատության մեջ նկատվեց Իսահակյանի սերտ կապը ռոմանտիզմի հետ։ Օրինակ, Ալ. Ռուբենին գտնում էր, որ նրա մի շարք բանաստեղծություններ «իրանց ընդհանուր կոլորիտով, երբեմն ոոմանտիզմի. երբեմն էլ դեկադանսի ու սիմվոլիզմի դրոշմն են կրում»[127]։ Իսկ մի քանի տարի անց, Պ. Մակինցյանը շատ ավելի որոշակի գրում էր. «Ավ. Իսահակյանը ռոմանտիկ է. համաշխարհային վշտի շեշտեր են կրում նրա երգերը... Դա մեր добрый старый приятель *ռոմանտիկն է»[128]։*

Իրոք, Թեև Իսահակյանի քնարերգության մեջ կարելի է մատնանշել գործեր, որոնք իրենց տրամադրությամբ և պատկերավորության բնույթով ուղղակի հիշեցնում են «երկատված ախտիկի» սիմվոլիստական դրույթը, բանաստեղծական պատկերը խորհրդանիշի վերածելու ձգտումը (այս իմաստով բնորոշ են հատկապես «տիեզերական գանգիս» պատկեր-խորհրդանիշի վրա կառուցված բանաստեղծություններ շարքը, «Անհայտ, անորոշ, անձև տենչերով...» և այլ գործեր), բայց ընդհանուր առմամբ սիմվոլիզմը խոր ու երկարատև հետք չի թողել նրա ստեղծագործության մեջ։ Իրոր չէ, որ շատ տարիներ անց, 1926 թ. մի նամակում, Իսահակյանը անվերապահորեն մերժում էր իր որևէ ստեղծագործական կապը սիմվոլիզմի և նրա անմիջական նախորդների՝ Բոդլերի, Պոյի, Մալարմեի, Վերլենի, Վերհարնի կամ Սամենի հետ[129]։ Ընդհակառակը, տարբեր առիթներով նա բազմիցս խոստովանել է պատանեկան տարիներից սկսված ու երբեք չխամրած իր սերը անցյալի խոշորագույն ռոմանտիկ բանաստեղծների՝ Բայրոնի, Լերմոնտովի, Հայնեի, Միցկևիչի, Բարաթաշվիլու նկատմամբ, որոնք միշտ հարազատ են եղել իր «ռոմանտիկ խռովված քին» ու հաճախ դարձել են ներշնչման աղբյուր։ Այս առումով կարելի է նույնիսկ ասել, որ Իսահակյանի հոգուն միշտ ավելի մոտ ու հարազատ են եղել ոչ թե ռոմանտիզմի այն գծերը, որոնցից կարելի էր անմիջական կամուրջ նետել դեպի սիմվոլիզմն ու մյուս նորագույն հոսանքները, այլ այն կողմերը, որոնցով ռոմանտիզմն ակզբունքորեն տարբերվում էր այդ հոսանքներից։ Դա՝ ուժեղ և հպարտ, հաճախ մարտնչող անհատի կերպարն է, որը չէր կարող բնական տեղ գտնել հուսալքման ընդհանուր մթնոլորտով տոգորված սիմվոլիզմի արվեստում։ Դա մարդկային նևրաշխարհի հարստությունն ու բազմակողմանիությունը բացահայտելու ձգտումն է, պոեզիայում ազգային ոգու արտահայտման պահանջը, որը պայմանավորվոլ նաև ժողովրդական բանահյուսության նկատմամբ ցուցաբերած ակտիվ ստեղծագործական հետաքրքրությունը (ընդհանուր առմամբ սիմվոլիստների համար խորթ)։

---

127 *«Մուրճ» 1904, № 3, էջ 131։*

128 Պ. Մակինցյան, *Դիմագծեր. «Գարուն», գրական-քննադատական ալմանախ. գիրք III, Մ., 1912, էջ 346։*

129 *Ավետիք Իսահակյանի նամակներից։— «Սովետական գրականություն», 1971, № 1, էջ 138—139։*

Ինչ խոսք, Իսահակյանի ռոմանտիկ նախասիրություններ ոչ այնքան գրական ազդեցությունների հետևանք էին, որքան բխում էին իր իսկ հոգեկան խառնվածքից և ապրած հասարակական պայմաններից։ Հետևելով Իսահակյանի ստեղծագործական զարգացման ընթացքին, մենք տեսնում ենք, որ հատկապես առաջին երկու տասնամյակներում (90—900-ական թթ.) նրա պոեզիան հիմնականում ունի ռոմանտիկական բովանդակություն։ Անհատի և հասարակության, պոեզիայի և իրականության փոխհարաբերության հարցերում նա մեծ մասամբ զարգացնում է տիպիկ ռոմանտիկական հայեցակետ։ Իսահակյանի քնարերգության կենտրոնում դրված է տիրող պայմաններից խորապես դժգոհ և անվերապահորեն մերժող, հաճախ աշխարհին մարտահրավեր նետող կամ հպարտ միայնության մեջ ապրող, մերթ ընդվզող ու մերթ հուսալքվող, իբսենյան Բրանդի «ամեն ինչ կամ ոչինչ» սկզբունքով զեկավարվող մաքսիմալիստ անհատի ռոմանտիկ կերպարը։ Դասական ռոմանտիզմի ոգով բանաստեղծը բարձրացնում էր անհատ ճակատագրի և իրավունքների հարցը։ Իսահակյանի անհատապաշտությունը ոչ թե մանր բուրժուական քաղքենիական բարեկեցության ձգտում էր, այլ տիրող հասարակության, նրա բարոյական ըմբռնումների ակտիվ մերժման միջոց։ Դեռ 1893 թ. նա իր հիշատակարանում գրում էր. «Ես սիրում եմ ինքնուրույնություն, տարօրինակություն, անհատականություն. միապետ, միահեծան, ինքնիշխան, ինքնագնաց, ինքնապատան, ինքնահույս, ինքնագործ, ինքնազգաց, ինքնախոհ. «Ես» ունենալ, տիեզերքի մեջ՝ աշխարհ ունենալ, ինքնական թագավորություն...»[130]։ Իսկ երկու տարի անց՝ տիպիկ ռոմանտիկական «աշխարհստեղծման» ոգով նա ավելացնում էր. «Ես կփշրեմ բուրժուն, պետություն, փող, կղեր, գյուղ ու քաղաք, և կստեղծեմ նոր երկիր, ուր աշխատեն, ուտեն և հոգով դեպի վեր սավսրնեն»[131]։

Իսահակյանի քնարերգության մեջ ինքնատիպ կերպով արտահայտվեցին նաև ռոմանտիզմի այնպիսի բնորոշ մոտիվներ, ինչպես էլեգի և իրականության հակադրությունը՝ առաջինին տրվող ակնհայտ նախապատվությամբ, մարգարե-բանաստեղծի թեման, նույնիսկ «համաշխարհային վշտի» մոտիվները, որոնք մտածող անհատից անցնում են բնությանը, ընդունում են տիեզերական չափեր։

Իսահակյանի ստեղծագործության ռոմանտիկական մոտիվներն իրենց ամենից լրիվ ու կատարյալ արտահայտությունն ստացան 1909—1910 թթ. գրած «Աբու-լալա Մահսրի» պոեմում, որով և ավարտվեց նրա ստեղծագործական ուղու առաջին մեծ շրջանը։ Դա տիպիկ ռոմանտիկական պոեմ է և՛ իր գաղափարական բովանդակությամբ (միայնակ անհատի խռովությունը տիրող կյանքի, նրա բոլոր օրենքների և ըմբռնումների դեմ, հասարակության հետ բոլոր կապերի խզում և անդարձ հեռացում), և՛ գեղարվեստական կառուցվածքով, ժանրային բնույթով ու ոճով (շարադրանքի ծայր աստիճան քնարականություն, հերոսի վերածվելը հեղինակային գաղափարների խոսափողի կամ, այլ կերպ ասած, հեղինակի և հերոսի քնարական նույնացում)։ Ջափածոյում Ալիշանի, Պատկանյանի և Շահազիզի պոեմներից, իսկ արձակում՝ Րաֆֆու ծրագրային քաղաքական վեպերից հետո ռոմանտիզմը հայ

130 Ավ. Իսահակյան, *Հիշատակարան*, 1977, էջ 45։

131 Նույն տեղում, էջ 178։

գրականության մեջ երբեք այնպես վառ և ամբողջական ձևով չէր արտահայտվել, ինչպես «Աբու-լալա Մահարի» պոեմում։

Ավ. Խահակյանի ստեղծագործության գեղարվեստական համակարգը շատ բարդ է։ Մ՛վ առաջին շրջանի՝ ժողովրդական ոգով գրված երգերում, և՛ 1910 թ. հետո ստեղծված չափածո ու մանավանդ արձակ երկերում կարելի է ցույց տալ նաև ռեալիստական ոճի ոչ քիչ արտահայտություններ։ Բայց նախահոկտեմբերյան պոեզիայում բացահայտորեն գերիշխող էին ռոմանտիկական մեթոդի սկզբունքները։ Դարասկզբին Խահակյանը հանգես էր գալիս իբրև դասական ռոմանտիզմի ավանդույթների ժառանգորդ և շարունակող նոր պատմական պայմաններում։

Դասական ռոմանտիզմի ուղղակի արձագանքները շատ էին հատկապես նույն ժամանակի արևմտահայ գրականության մեջ։ Բնորոշ է, օրինակ, Ռուբեն Որբերյանի «Մփոանքներ» ծավալուն պոեմը (1906—1910), որը նրա «Ազատ-ման անձրը» բանաստեղծության հետ միասին կարող է համարվել «Հայկական բայրոնիզմի» վերջին և ամենացայտուն արտահայտություններից մեկը։ «Մփոանքները» և՛ բովանդակությամբ, և՛ կառուցվածքով գրված են իբրև Բայրոնի «Ջայլդ Հարոլդի» շարունակություն։ Հենց Հարոլդի ուղևորությամբ էլ Որբերյանի քնարական հերոսը շրջում է աշխարհի տարբեր ծայրերում, խորհրդածելով հարազատ ժողովրդի և հանուր մարդկության ճակատագրի մասին։

Արևմտահայ ուրիշ բանաստեղծների մոտ մենք չենք գտնի գեղարվեստական նախասիրություններ այսպիսի «միագիծ որոշակիություն», բայց ընդհանուր առմամբ նրանց ստեղծագործության ռոմանտիկական որակն ակնհայտ է։ Այսպես, քննադատությունը վաղուց թեքելյանին անվանել է և՛ սիմվոլիստ, և՛ պահնասական, և՛ իրապաշտ բանաստեղծ։ Չժխտելով համապատասխան տարրերի առկայությունը, պետք է նկատել, որ բանաստեղծի և՛ առաջին գիրքը («Հոգեր», 1901), և՛ երկրորդ՝ առավել հասուն ժողովածուն («Հրաշալի Տարություն», 1914) իրենց հիմնական որակով չեն հանգում ո՛չ պատկերից խորհրդանիշ կերտելու կամ բառի միջոցով «անտեսանելի աշխարհներ» քաշփանցելու սիմվոլիստական դրույթին, ո՛չ էլ կենսական երևույթներն իրենց օբյեկտիվ կեցությամբ ու ձևերով բացահայտելու ռեալիստական սկզբունքին։ Այդ գրքերում տիրապետող էր մի տիպիկ «ռոմանտիկական իրադրություն»՝ երազանքի ու կարոտների, հայրենի հիշողությունների և վերածնման բուռն սպասման, սիրո ու երջանկության անցողիկ պահերի բանաստեղծական մթնոլորտը։

Իսկ Ռուբեն Սևակը, որը հայտնի դարձավ պարբերական մամուլում տպագրված գործերով և «Կարմիր գիրքը» ժողովածուով (1910), արտաքուստ շատ ավելի տվյալներ ուներ իրապաշտ բանաստեղծ կոչվելու։ Այդ էն վկայում, մանավանդ, ժամանակի սոցիալական կյանքի անլուծելի հակասությունները պատկերող «Մարդերգությունը», «Այս դանակը», «Փողոց ավլողը», «Կարմիր գրոշակը» և այլ գործեր, ինչպես նաև «բժշկական աշխարհի» ցավալի իրողությունները բացող պատմվածքները («Բժիշկին գիրքն փրցված էջեր»)։ Իզուր չէ, որ նամակներից մեկում նա գրում է. «Ես ավելի իրապաշտ եմ, ամեն բանն առաջ իրականությունը գիս կը գրավի.— ամեն իրականութենն վեր մեկ իրականություն մը կը ճանչնամ ես — ապրված, դգացված կյանքը և

ոչ թե երևակայված կյանքը»[132]։ Թեև կարելի է ասել, որ սա ռեալիզմի բավական հստակ արտահայտված սկզբունք է, բայց Սևակի բուն ստեղծագործության մեջ իրապաշտությունը հիմնականում մնաց առանձին նկարագրությունների սահմաններում և չվերածվեց թիլ թե շատ ամբողջական համակարգիչ կյանքի իրական տեսարանները Սևակը ենթարկում էր որևէ գաղափարական կանխադրույթի, որն իր բնույթով իրոք ռոմանտիկ է, քանի որ նյութում է ոչ թե իրականության օբյեկտիվ օրինաչափություններից, այլ կյանքին հակադրվող բանաստեղծական իդեալից։ Ռոմանտիզմն ավելի ևս որոշակի է Սևակի լավագույն երկում՝ ոսկու բուրժուական համատարած իշխանությունը արվեստագետի հզոր երազանքով հաղթահարող «Թրուպադուրներ» բանաստեղծության մեջ, ինչպես նաև ազգային դժբախտության դրվագներ պատկերող տողերում («Ջարդին խենթը» և «Թրքուհին» պոեմները, մի շարք բանաստեղծություններ)։ Իսկույն չէ, որ այդ պոեմներում որոշակիորեն գծագրվում են հայկական ռոմանտիզմի ամենավառ երկերի՝ Բաֆֆու «Խենթը» և «Ջալալեդդին» վեպերի մի շարք կերպարների և սյուժետային վիճակների ուղղակի անդրադարձումներ։

Ավելի բարդ է Միսաք Մեծարենցի գրական դիրքորոշման խնդիրը։ Հայտնի է, որ նրա հակառակորդները բանաստեղծին մեղադրում էին հայ գրականության մեջ սիմվոլիզմի «վարակը» ներս բերելու համար, իսկ ինքը՝ Մեծարենցը վճռակատորեն մերժում էր որևէ գիտակցական կապ այդ հոսանքի հետ։ Ո՞րն է ճշմարտությունը։ Օրհնկոիվորեն, ժամանակի հասարակական և գրական մթնոլորտի բնական «ենթադրանքով» Մեծարենցն, անշուշտ, կրեց սիմվոլիստական հոսանքի որոշ գծերի ազդեցությունը («անծանոթ աշխարհներին» միստիկ անդրադարձումներ, աշխարհից փախչելու տրամադրություններ, առանձին դեպքերում՝ բառի սիմվոլացում և այլն)։ Բայց նրա համար էապես խորթ և անընդունելի մնացին այդ հոսանքի փիլիսոփայության համար բնորոշ մարդատյաց, էսակենտրոն քարոզները, ինչպես նաև ուրբանիստական նախասիրությունները։ Ինչպես դիպուկ կերպով նկատել է Ակրտաշես Հարությունյանը՝ բանաստեղծի մահից անմիջապես հետո, «Մեծարենց սիմվոլիստ ըլլալ առաջ՝ բանաստեղծ էր»[133]։ Եվ եթե ուզենք, այնուամենայնիվ, նրա նկարագիրը հանգեցնել որևէ գեղարվեստական մեթոդի, այն ամենից ավելի հշմանպատասխաներ ստեղծագործության ռոմանտիկական տիպին։

Սակայն նեոռոմանտիկական ըմբռնումների տեսակետից արևմտահայ գրականության ամենից ավելի ցայտուն և ամբողջական երևույթը դարասկզբի խոշորագույն գրական դեմքերից մեկի՝ Դանիել Վարուժանի ստեղծագործությունն է։ Եթե հետևենք ժամանակի քննադատության մեջ նրա գրական ուղղության մասին հայտնված կարծիքներին, ապա շատ ավելի խայտաբղետ պատկեր կստացվի (դասական և խորհրդապաշտ, ռոմանտիկ, բնապաշտ և այլն)։ Առանձին-առանձին այդ բոլոր բնութագրումներն էլ հաստատող փաստեր կարելի է բերել։ Բայց ամենից ավելի խոսվել է Վարուժանի ռեալիստական հակումների մասին, նա համարվել է առաջին դասականերեն իրապաշտ բանաստեղծը մեր մեջ» (Հ. Սիրունի)։ Նույնիսկ նրա քերթվածներում դիտվել

---

132 «Հայրենիք», 1928, № 4787։

133 «Կյանք և արվեստ», Ա տարի, Փարիզ, 1931, էջ 6։

է «չափազանցության տարված իրապաշտություն» (Ռ. Զարդարյան)[134], ինքը՝ Վարուժանն էլ իր տաղանդի ձևավորման համար վճռական նշանակություն էր տալիս վեհետիկյան միջավայրին, «որ առանց պատկերի մտածել կարելի չէր, և Ֆլոբերիային՝ իր «բարբարոս իրապաշտությամբ», ուր իր արվեստը ևս «հակեր է դեպի իրապաշտություն»[135]։ Մի ուրիշ համակում, գրտնելով, որ «իրապաշտությունը գիտեցկության հասնելու ամենեն ուղիղ գիծն է», նա միաժամանակ բոլոր մյուս դպրոցները դիտում էր իբրև նրա տարաբաժանումներ և հնարավոր էր համարում միաժամանակ լինել և՛ դասական ու խորհրդապաշտ, և՛ ռոմանտիկ ու դադափարապաշտ[136]։

Սակայն սիրալ կլիներ Վարուժանին համարել «գրական էկլեկտիզմի» ներկայացուցիչ և չտեսնել նրա ստեղծագործության գնդիշխող որակը։ Վարուժանն անցել է զարգացման ճեև կարճատև, բայց իր նկրքին բավականությամբ շատ հարուստ ճանապարհ, գրքից գիրք «փոխելով իր լարերն» ու «վերանորոգվելով արվեստի մեջ»։ Եվ, այնուամենայնիվ, սկսած «Սարսուռներից» մինչև «Հացին երգը», նա իր ստեղծագործության գնդիշխող միտումներով ամենից ավելի կապված է եղել ռոմանտիզմի հետ։ Գրական ուսումնասիրության շրջանում նա հատկապես տարվել է դասական ռոմանտիկների՝ Հյուգոյի, Բայրոնի, Միցկևիչի ընթերցանությամբ, ռոմանտիզմի մեջ տեսել ազգային ոգու արտահայտման լավագույն ուղին։ Դեռ 1906 թ. մի համակում նա գրել է. «Ըստ իս միայն ռոմանտիկ դպրոցն է որուն անունդր մեր ինքնատիպությունը և հայությունը պիտի չեզծանե»[137]։

Ճիշտ է, տարիների ընթացքում Վարուժանի ստեղծագործության մեջ ռոմանտիզմը էականորեն փոխել է իր բնույթն ու ձևերը։ «Սարսուռներում» (1906) այն արտահայտվում էր գերազանցապես մարդկային ծայրահեղ բեզվառության պատկերներում, որոնց հակադրվում է ազատության՝ ճեև վերապակաև, բայց բուռն, ամենազոր ձգտումը։ «Ցեղին սիրտը» գրքում (1909) Վարուժանի ռոմանտիզմն արդեն ավելի կոնկրետ կենսական ձևեր ստացավ, մարմնավորվեց սզգային քշվառության և ազատագրական պայքարի բազմաթիվ դրվագներում, տիտանական ուժով և կամքով օժտված կերպարներում (խոսքր վերաբերում է հատկապես այդ գրքում դետեղված երեք դյուցազնավիպերին՝ «Հովիվը», «Ահմեննուհին», «Եիկիա Տոհել»), իսկ Վարուժանի «գըլխավոր գիրքը»՝ 1912 թ. լույս տեսած «Հեքիաթս երգեր» ժողովածուն պարունակում էր «ապրված կյանքի» բազմաթիվ ճշգրիտ և պլաստիկ պատկերներ, որոնք կոլող էին իրապաշտության (ռեալիզմի) պատրանք ստեղծել։ Բայց պատմական և ժամանակակից իրականության ընկալման և իմաստավորման բուն ոգով ու ելակետով այն ամբողջովին ուռդորված է ռոմանտիկ աշխարհզգացումով։ Դա երեում է հատկապես հեքիաթնոսական անցյալի պատկերներում, որոնք ներկայացված են ռոմանտիկական իդեալականացման սկզբունքով։ Բանվոր դասակարգի կյանքի, տառապանքի ու պայքարի տեսարաններր նույնպես դիտված են ապագայի ռոմանտիկ հեռուների լույսի տակ («Պիտի

---

134 Գրական ասպարեներ։ Գ) Դ. Վարուժանի «Հեքիաթնոս երգերր», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 11. 42։

135 Դ. Վարուժան, Նամականի, Երևան, 1965, էջ 158, 206—207։

136 Նույն տեղում, էջ 177—178։

137 Նույն տեղում, էջ 63։

Ամպրոպը ճայթի, վառե ջահեր բարբարոս»)։ Վերջապես, Վարուժանի «վերչին մատյանը»՝ նոմանոս հրատարակված «Հացին երգը», ոչ թե նպատակ ուներ տալու արևմտահայ գյուղի իրական պատկերը, այլ ռոմանտիկ հովվերգության ոգով իդեալականացնելու նրա լուսավոր կողմերը, դրանով իսկ նորից հակադրվելով բուրժուական աշխարհի անմարդկային էությանը։ Այսպես, բոլոր գրքերի միջով իբրև տիրապետող մոտիվ անցնում է իրականությունը ակտիվորեն մերժող ռոմանտիկ աշխարհըմբռնումը, որի լույսի տակ էլ վերաբերվում է պատկերվող կյանքը, դառնալով մեծ իդեալի յուրօրինակ «արտացոլանք»։

Վարուժանի ռոմանտիզմը արևմտահայ իրականության ողբերգական հակասությունների արդյունքն էր, որոնք նրան մղում էին ոչ այնքան զբաղվելու կյանքի օբյեկտիվ ձևերի հետազոտմամբ ու պատկերումով, որքան «վերստեղծելու» այն ցանկալի իդեալի ոգով։

Արևմտահայ նեոռոմանտիզմի ամենավառ արտահայտություններից մեկը եղավ առաջին համաշխարհային պատերազմին նախորդած տարիներին ծավալված, այսպես կոչված, «հեթանոսական շարժումը»։ Նախ տարերայնորեն, իսկ հետո որոշ կազմակերպված բնույթ ստանալով, այդ տարիներին մեծ չափով ուժեղացավ հետաքրքրությունը նախաքրիստոնեական անցյալի և նրա գեղարվեստական մարմնավորման նկատմամբ։ Արևմտահայ ժողովրդի ոգեբերգական ներկան և ապագայի ավելի մոտյալ սպասումները գրողներին մղում էին որոնելու ազգային փրկության ուղիներ, ուժի և վստահության «հոգեբանական խարիսխներ»։ Դրանցից մեկը եղավ հայ հեթանոսական անցյալի նոր իմաստավորումը, որին գրեթե միաժամանակ ձեռնարկեցին մի ամբողջ խումբ գրողներ։

Միևնույն 1912 թ. լույս տեսան Լ. Շանթի «Հին աստվածները» և Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերը», որոնք կարող են համարվել այդ շարժման ամենաբարձր գեղարվեստական արտահայտությունը։ Թեև Շանթի դրամայում պատկերվում էին «հազարամյակ մը մեզմե առաջ», այսինքն՝ X դ. սկզբին կատարված դեպքեր, բայց ամբողջ ստեղծագործության միջով անցնում են հին աստվածների և հեթանոսական կյանքի երևակայական ու սիմվոլիկ պատկերներ, որոնք խորհրդանշում են ազգային առողջ ոգու և կենսական թարմ ուժի գաղափարը։ Իսկ Վարուժանի գրքում թեև ուղղակի իմաստով հեթանոսական ժամանակների պատկերմանը նվիրված էին միայն «Հարճը» պոեմը և մեկ տասնյակի չափ բանաստեղծություններ, բայց ամբողջ ժողովածուն տոգորված էր յուրօրինակ հեթանոսական ոգով։ Վերջինիս տակ հասկացվում էր այն ամենը, ինչ իր էությամբ հակադրվում էր ժամանակակից քաղքենիական պատկերացումներին, պարունակում էր տարերային մեծ ուժ և գարգացման հեռանկար։ Արտացոլելով ժամանակի պատկերացումները, քննադատներից մեկը (Էդ. Գոլանճյան) գրում էր. «Հեթանոս կը կոչվին արհասարակ բոլոր այն նյութերը, որոնք ներկային անկախ, անցյալ ժամանակներու և գեղարվեստական էությունները վայրենի հրապույրն ունին»[138]։

Վարուժանի և Շանթի երկերը հիմք տվեցին քննադատ և բանաստեղծ Հ. Սիրունյան ուղղակի գրելու. «Հեթանոսության տարին էր արդարև անցյալ տարին (այսինքն՝ 1913 թ.— խմբ.), որ նոր կյանք մի դրավ հայ լքավոր բե-

---

[138] Տե՛ս Գրական ասպիսներ։ Դ. Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերը», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 14։

մին վրա և նոր լար մը՝ հայ քնարին անկենդան թելերուն մեջ։ Երկու տաղանդավոր դիմքեր էին, երկուքն ալ անշուշտ բանաստեղծ, որոնք ներկայացուցիչներն եղան այդ շունչին, մեկը Վահե Շահի՝ իր «Հին աստվածներով» ցնցելով հայ խարխուլ բեմը, և մյուսը, Դանիել Վարուժան՝ իր «Հեթանոս երգերով» գալով նոր ածու մը բանալ հայ քերթողության անդաստանին մեջ, որ արդեն իսկ էիգեր կրներ չամայնալու համար[139]։

«Հեթանոսական շունչի» արտահայտությունը եղավ նաև Դ. Վարուժանի և Հ. Սիրունու խմբագրությամբ լույս տեսած «Նավասարդ» գրական-գեղարվեստական տարեգիրքը, որի առաջին հատորը (լույս տեսած 1914 թ. սկզբին) դարձավ նաև վերջինը։ Այդ գրքում զետեղված նյութերի մի զգալի մասը նվիրված էր հեթանոսական դարերի բանաստեղծական պատկերմանը կամ գիտական-բանասիրական ուսումնասիրություններ։ Հեթանոսական թևման արտահայտվեց նաև Վ. Թեքեյանի «Հրաշալի հարությունն» գրքի մի շարք բանաստեղծություններում («Հայրենի գրույցներու վրա»), Հ. Սիրունու «Դեպի տաճարն Հրաշքին» ժողովածվում (1914)։ Հիշենք նաև Ռ. Զարդարյանի «Բարձունքի փառաբանությունն» անավարտ պոեմը և «Բագինին փառաբանությունը» արձակ բանաստեղծությունը, ուր կան այսպիսի տողեր. «Մենք կդառնանք հին հավատքին ու կկրկրպագենք նորեն հուրին ու իր տարերային դորությանն*[140]։

Չնայած «Հեթանոսական շարժման» մասնակիցների աշխարհայացքային բոլոր տարբերություններին, այն ուներ ազգային և սոցիալական որոշ ընդհանուր արմատներ։ Ազգային առումով այդ շարժման իմաստը անցյալի հերոսական դրվագներով ներկա սերունդներին զգնորելն էր, նրանց ուժի և տոկունության դասեր տալը՝ ժողովրդի փրկության համար պետք է վերակազդել ազգային առողջ ոգին, որը, շատ մտավորականների կարծիքով, հանդես է եկել հենց մեր պատմության հեթանոսական դարերում, իսկ հետո աղճատվել ու ոչնչացել է օտար բռնակալության լծի տակ և հնազանդության քրիստոնեական քարոզների ազդեցությամբ։ Այսպիսով, հեթանոսական անցյալի դրվատումը ոչ թե հին դարերին վերադառնալու կոչ էր, այլ ծառայում էր ներկային ու ապագային, միջոց էր՝ հասնելու ազգային ինքնատիպության։

«Հեթանոսական շարժման» մեջ, մանավանդ Վարուժանի ստեղծագործում, շատ որոշակի արտահայտվեց նաև գեղարվեստական նոր որոնումների սոցիալական ենթատեքստը։ Անցյալը հակադրվում էր ժամանակակից բուրժուական իրականությանը՝ մարդուն մանրացնող, նրան կամքի, ձգտումների և զգացումների ազատությունից զրկող «օսկի հորձերին» իրականությանը։ Դա անխուսափելիորեն տանում էր դեպի ռոմանտիկ-արտապատմական հայացք անցյալի նկատմամբ, քանի որ վերջինիս մեջ Վարուժանն ու մյուս «հեթանոսները» ուզում էին տեսնել և փառաբանել այն, ինչ նրանք որոնում ու չէին գտնում ներկայի մեջ՝ անհատի ազատություն և հերոսական ոգի, նրա հոգևոր ու ֆիզիկական ուժերի անկաշկանդ զարգացում, մարդկային հարաբերությունների պարզություն և մաքրություն։ Բնորոշ են այս առումով Վարուժանի 1908 թ. մի նամակի հետևյալ տողերը. «Ոչ թե միայն մեր, այլ ամբողջ մարդկության հյուցազնական դարերուն «nostalgie»-ն (կարոտախտ—խմբ.)

---

139 «Նավասարդ», գրական-գեղարվեստական-տարեգիրք, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 220։

140 Ռ. Զարդարյան, Ցոլգալույս, Երևան, 1959, էջ 338։

ունիմ՝ ի՞րը պիտի դառնա հեթանոսությունը և հին հաղթություններ՝ զոր վաստկելու համար հերոսներ պիտոք էին՝ այլ ոչ դիվանագիտություն»[141]։ Այստեղից էլ՝ հեթանոսական անցյալի իդեալականացման որոշակի միտումները, որոնք այս կամ այն չափով առկա էին վերոհիշյալ գրողների երկերում։

Ժամանակի ազգային-սոցիալական խնդիրների հետ «հեթանոսական շարժումն» սերտ կապն էր պատճառը, որ այն բուռն վիճեր առաջացրեց 10-ական թվականների հայ իրականության մեջ։ Վ. Տերյանը իր «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման մեջ (1914) այդ շարժումն անվանեց «աուտ հեթանոսություն», կոնկրետ գնահատականներում ընկնելով ակնհայտ չափազանցության մեջ և չհասնելով երևույթների էության ու արմատների ճիշտ բացահայտման։ Իսկ Սուրխաթյանն այդ տարիներին բազմիցս հանդես էր գալիս սկիզբ առած «ձևական հեթանոսության» դեմ, նրա մեջ տեսնելով «անհատապաշտություն», «հիվանդոտ մեծամտություն» և գրողներին զգուշացնելով. «Շնորհալի բանաստեղծների համար անգամ այդ «հեթանոսությունը» մի վեմ սայթաքման պիտի լինի և վերջիվերջո նրանց ճոռոմաբան ու կեղծ-դասական պիտի դարձնե»[142]։ Տերյանն ու Սուրխաթյանը հեթանոսական միտումները մերժում էին ժողովրդայնության իմլնց ըմբռնման դիրքերից։

Հեթանոսության նկատմամբ խիստ բացասական դիրք գրավեց նաև Կ. Պոլսում հրատարակվող «Մեհյան» հանդեսը, որի էջերում Կ. Զարյանը գրում էր. «Վերադառնալ «հին աստվածներուն», ինչպես ոմանք տգիտորեն կը խորհին, ըսել է մնալ առանց ոչինչի, վասն զի անոնք իրավամբ հին են ու մեռած։ «Վերադառնալ» բառն իսկ մտային ծուլության նշան է»[143]։ Իսկ մի քանի ամիս անց նույն հեղինակը հատուկ հոդվածում («Հեթանոսությո՞ւն»), «Մեհյան» հանդեսից հեռացած Վարուժանին և նրա համախոհներին վերագրելով հեռավոր անցյալն իբր թե նույնությամբ վերականգնելու անհեթեթ տեսակետը, գրում էր. «Հեթանոսակա՞ն. ահա՛ բառ մը, որուն իմաստը չեմ ըմբռներ... Բայց, ըսե՛ք, նախնյաց այդ կրոնը, որ անտարակույս ուներ իր գեղեցիկ ու համակրելի կողմերը, ի՞նչ կապ ունի արդի կյանքին հետ և մանավանդ այն արվեստին հետ որո մենք կը փնտրենք և կը ցանկանք... Ո՛չ, բարեկամ, մենք, Մեհենականներս, հեթանոսներ չենք... մեր ուղին տարբեր է»[144]։

10-ական թվականների արևմտահայ «հեթանոսական շարժումը» չէր կարող կենսական և երկարատև լինել ոչ միայն վերահաս համաշխարհային պատերազմի արյունոտ դիպքերի պատճառով, այլև այն, որ այդ ծրագիրն ինքնին անիրագործելի էր, հենվում էր անցյալի և ապագայի մասին ունեցած ռոմանտիկ պատրանքների վրա։ Բայց այդ շարժումն այսօր էլ ուսանելի է ոչ միայն իբրև գրականության պատմության մի հետաքրքիր դրվագ, այլև այն պատճառով, որ հիմք դարձավ հայ դասական գրականության երկու նշանավոր երկերի՝ «Հեթանոս երգերի» և «Հին աստվածների» ստեղծման համար։

8

Քննարկվող հոսանքի մյուս քևն իր գեղագիտական սկզբունքներով ավելի մոտ էր սիմվոլիզմի չափանիշներին։ Նախորդ շարադրանքի մեջ արդեն

141 Դ. Վարուժան. Նամականի, 1965, էջ 151—152։

142 «Ազատ», 1914, 16 ապրիլի, № 79։

143 «Մեհյան», 1914, № 2, էջ 20։

144 «Մեհյան», 1914, № 5, էջ 65—67։

մատնանշվեցին սիմվոլիզմի ուղղակի դրսևորման օրինակներ։ Բայց դրանով չի սպառվում սիմվոլիզմի ազդեցության ոլորտը դարասկզբի հայ գրականության մեջ։

Այդ ժամանակի քննադատությունը հաճախ էր անդրադառնում սիմվոլիզմի հարցին։ Այսպես, Ն. Ադոնցը դեռ 1903 թ. հատուկ հոդվածով ձգտում էր սահմանազատել սիմվոլիզմը դեկադենտությունից։ Նրանց նույնացումը համարելով «քննադատացություն», քննադատը գրում էր. «Մենք դեկադենտության անվանենք մի հրոսակություն, որ միայն ավերումների է ընդունակ և ձեռնամուխ, սիմբոլիսմը ավերումների վրա նոր շենք կանգնելու ձգտումն է։ Եթե առաջին մի աղջամուղջ է կամ, ինչպես հավատացնում են, անկման վերջալույսի մթություն, երկրորդը՝ անտարակույս արշալույսային շառագունում է»։ Բերելով ֆրանսիացի բանաստեղծների ու տեսաբանների ասույթները սիմվոլիզմի «քնքշադրական» բնույթի, պոեզիայի միջոցով «սիմբոլների խորհրդավոր ու մթագին աշխարհը» քափանցելու մասին, Ադոնցը գրական այդ հոսանքի երևան գալը կապում էր «աշխարհիս անօրեն դժնյա կացությանց հետ, որի պայմաններում «մարդու համար միակ անխաթ ափոփանքը մնում է իր ներքին աշխարհը, անփական հոգին իր անուրջներով»[145]։

1906 թ. տպագրվեց Սիմեոն Հակոբյանի հոդվածը, որը հատկապես հետաքրքիր է ժամանակի հասարակական իրադրության հետ սիմվոլիզմի անմիջական կապի ըմբռնման իմաստով։ Արտահայտելով ռուսական առաջին հեղափոխության շրջանում քաղաքական հստակ դիրքորոշում չունեցող, հուսալքման հանձնված խավերի տրամադրությունները, քննադատը գրում էր. «Մի ծանր ու անհաղթելի սարսափ է նստած մեր սրտերի վրա. բոլոր մտքերին ու բոլոր հոգիներին տիրում է մի մթին տրամադրություն, որ կարելի է արտահայտել այսպես՝ արհավիրքի նախօրյակ»։ Սիմվոլիստների փիլիսոփայական և գեղագիտական որոնումներն այդ իրադրության ուղղակի հետևանքն են. «Հոգնած ռեալիստական աշխարհայացքից, հուսախաբված դրական փիլիսոփայությունից՝ նոքա կամենում են մի ընդհանուր թռիչքով թեվակոխել հոգեկան և մտավոր այն սահմանները, ուր ավելի դյուրությամբ են հետախուզվում հավիտենական հմայուրություններն ու տիեզերական գեղարուեստի օրենքները...»։ Ով սիմվոլիզմի հետ քննադատը կապում էր դեղարվեստի առաջադիմության հեռանկարը, գրկով. «Այս մութ, հեքիաթային, «հիվանդոտ ու «հոգնած», սակայն անկասկածելիորեն ուժեղ շարժումից է կախված եվրոպական գեղարվեստի, գուցե և սմբոզչ քաղաքակրթության ապագան»[146]։

Արևմտահայ քննադատության մեջ ևս փորձեր արվեցին մշակելու սիմվոլիզմի տեսության հարցերը, հիմնավորելու մեր առարկայական շրջապատի և «անտեսանելի աշխարհների» փոխհարաբերության այն նոր ըմբռնումը, որ առաջ քաշեց այդ հոսանքը։ Այս առումով հետաքրքիր են հատկապես «Մեհյանս հանդեսի էլուվները։ Կ. Զարյանը, օրինակ, տիպիկ սիմվոլիստական ոգով դատում էր. «Առարկաները մեզի համար տիեզերքի արծարծումներն

---

145 Ն. Ադոնց, Գրական նշմարներ. Դեկադանս և սիմբոլիսմ։—«Բանբեր գրականության և արվեստի», Ա գիրք, ՍՊՀ, 1903, էջ 159—173։

146 Ս. Հակոբյան, Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ։—«Մուրճ», 1906, № 3, էջ 79—85, № 4—5, էջ 45։

7 Հմ. նար գրակ. պատմ., հ. V

հն, մենք անոնց մէջ մեծ խորհուրդ կը նշմարենք, անոնց շունչ կուտանք, կապրեցնենք և կը լսանք աստվածային լույսով։ Առարկաները սիրել առարկաներուն համար՝ բանձրապաշտություն ըսել է, իսկ անոնց մէջ խորհուրդ նշմարելը՝ աստվածանալ ըսել է. Ես կը կարծեմ որ արվեստին հատուկ ուղին այս վերջինն է»[147]։ Իսկ Արտաշես Հարությունյանը, որ այլ դեպքերում հանդես է եկել ռեալիզմի գեղագիտության պաշտպանությամբ, նույն ամսագրի էջերում սիմվոլիզմի անհրաժեշտությունը հիմնավորում էր այսպես. «Իրականին, հասարակ իմացումով իրականին սահմանափակումներեն անդին, խորհուրդի անսահման կալվածը կա։ Աչքեր կան՝ որ կը լսեն անկե, և այդ մասին անոնց բերած վկայությունները մենք կընդունինք խորին հաճույրով, երբ չսհնկան են անոնք և թիւղորող»[148]։

Սրանք արդեն սիմվոլիզմի տեսության ուշացած արձագանքներն էին, որոնք հաճախ միաձուլվում էին ֆուտուրիզմի և մոդեռնիստական ուրիշ նորագույն հոսանքների գծերի հետ։ Իսկ ինչ ուղղակի ազդեցություն ունեցավ սիմվոլիզմը, բացի հիշյալ օրինակներից, դարասկզբի հայ գրականության վրա։ Արևմտահայ իրականության մեջ այդ իմաստով հատուկ հետաքրքրություն են ներկայացնում Ատոմ Յարճանյան-Սիամանթոյի և Ինտրայի (Տիրան Չրաքյան) ստեղծագործությունները, ինչպես նաև մի քանի ավելի երկրորդական անուններ (Հրանտ Նազարյանց, Մանիկ Պերպերյան, Էդվարդ Գոլանճյան, Մերուժան Պարսամյան, Լևոն Լարենց և ուրիշներ)։ Հրանտ Նազարյանցը, օրինակ, «Խաչված երազներ» գրքում (1912) հանդես էր գալիս իբրև սիմվոլիզմի բավական «հնացյանց հետևորդ», շատ բանաստեղծությունների հիմքում դնելով կյանքի պատկերներից ստվերներ ու խորհրդանիշներ ստեղծելու սկզբունքը։ Ի դեպ, դա չէր խանգարում, որ այստեղ դրսևորվեին նաև որոշակի ֆուտուրիստական նախասիրություններ, որոնք արտահայտվել են նաև նույն հեղինակի մի այլ գրքույկում՝ «Ֆ. Ք. Մառինեթթի և ապագայապաշտությունը» (1910)։

Անշուշտ, շատ ավելի նշանակալից երևույթ էր Ինտրայի ստեղծագործությունը, որը փաստորեն սպառվում է «Նեռաշխարհ» (1906) և «Նոճաստան» (1908) գրքերով։ Գրողի աշխարհզգացողության և գեղարվեստական մտածողության լրիվ մարմնավորումը առաջինն է՝ արձակ ձևով գրված, բայց վերին աստիճանի բանաստեղծական մտորումների, հուշերի ու երազների այդ գիրքը, որի կառուցվածքը չի ենթարկվում ոչ մի կոմպոզիցիոն սկզբունքի, բացի ինարական հերոսի հոգու ոլորտները նաև հայրենի գրականության մեջ, առաջին հերթին՝ Գրիգոր Նարեկացու «Ողբերգության մատյանը», Ինտրայի գիրքն արտահայտում էր եվրոպական սիմվոլիզմի գեղագիտության և փիլիսոփայության շատ որոշակի ազդեցությունը։ Բնության տեսարանները, ձայներն ու գույները, արտաքին աշխարհի դեպքերի ու դեմքերի առանձին ազոտ գծագրումները, քնարական հերոսի ալեկոծ ու հակասական մտքերն ու ինքնագնումները,— ամեն ինչ «Նեռաշխարհում» լցնում է մի վերին, հաճախ միստիկ իմաստով, ամեն ինչ վերածվում է անտեսանելի խորք ունեցող խորհրդանիշի։ Շրջապատի իրերից, նույնիսկ սեփական եսից բանաստեղծի միտքը

147 Կոստան Զարյան, Հեքիաթասիրություն։— «Մեհյան», 1914, № 5, էջ 67։
148 Արտ. Հարությունյան, Փետրվարներ։— «Մեհյան», 1914, № 6, էջ 82։

մեկնում է դեպի անեզրություն, դեպի «ուրիշ աշխարհների» հեռուները. «Եվ խուցս լեցնող այս իրերեն ոչ մեկը նայվածքս կրնա տանիլ ներկային, իրականին. ամենքն ալ տրտմադին, ըղձագին խորհրդանշումներ են Անեզրության։ Երևութապես տարամետ ուղղություններ՝ շավիղներու պես կը մեկնին, խուզարածին, ստվերածուփ ու լուսահանգ շավիղներու՝ որոնց չուկեան է խեղճ Լսս, ու վախճանն է Աստված»[149]։

Ինտրայի սիմվոլիզմն ու միստիցիզմը արդյունքն էին սուբեանական մոլեզնող ռեակցիայի ծանր, մղձավանջային պայմանների, որոնք պայքարի ու փրկության ուղիներ չգտնող խավերին մղում էին փախչելու «տհաճ իրականությունից», ապավինելու անուրջների ու մտապատրանքների աշխարհին։

Եթե Ինտրայի ստեղծագործությունը իր հիմնական «չափումներով» համընկնում է սիմվոլիզմի հանյահայտ սկզբունքների հետ, ապա Ատոմ Յարճանյան-Սիամանթոյի պոեզիայում գրանք արտահայտվեցին շատ ավելի բարդ ձևերով։ Բանն այն է, որ արտաքին-թեմատիկ առումով նրա ստեղծագործությունն ասնը սիմվոլիզմի կատարյալ ժլատումն է. վերջինիս առաջ քաշած սուբյեկտիվ սկզբունքի՝ անհատի ներաշխարհը ստեղծագործության կենտրոնակետ դարձնելու հայտնի պահանջի փոխարեն նա փաստորեն լիովին հրաժարվեց անհատական մոտիվներից, սեփական ճակատագրի մասին խոսելուց։ Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ քնարական հերոսն ուղղակի արտահայտում է իր կարոտն ու վերհուշը, վիշտն ու տառապանքը, ապա դա, իբրև կանոն, կապվում է ազգային արհավիրքի և աղատագրական պայքարի մոտիվների հետ։ Սա Յարճանյանի ստեղծագործության ոչ միայն հիմնական, այլև ըստ էության միակ թեման է, որն իր բնույթով համազգային, հետևաբար և խորապես օբյեկտիվ բնույթ ունի։ Ուրեմն, այս դեպքում խոսք անգամ չի կարող լինել «հոգու փղոսկրյա աշտարակի» սիմվոլիստական դրույթի կիրառման մասին։

Եվ, այնուամենայնիվ, չի կարող պատահականություն կամ թյուրիմացություն համարվել այն, որ ժամանակի բնագատումբերնը բավական միահամուռ կերպով խոսել է Սիամանթոյի սիմվոլիզմի մասին, նրան նույնիսկ համարել այդ հոսանքի առաջնեկը մեզանում։ Այսպես, «Հայրդիների» առաջին շարքի առթիվ տպված մի գրախոսականում, որի հեղինակը (Տ. Զավեն) բնագատական վերաբերմունք ուներ սիմվոլիզմի նկատմամբ («սեմբոլիզմը դեմոկրատիկ նկարագիր չունի, նա մեռած տառ է անգիտակից, տանջված, արդարության, ճշմարտության կարոտ թշվառ մասսաների համար»), Սիամանթոն համարվում էր «մեր՝ հայերիս մեջ եթե ոչ առաջին, գոնե ամենահատկանշական ներկայացուցիչ ամենաուժեղ խորհրդապաշտ բանաստեղծը»։ Եվ ապա՝ ավելի որոշակի. «Սիամանթո մեզանում սեմբոլիզմի ամենաբնորոշ ներկայացուցիչն է, և չմոռանանք ասելու, սեմբոլիստի խառնվածք ունեցող մեր բանաստեղծներից շատերը ավելի կամ պակաս կրել են արդեն նրա աղդեցությունը»[150]։

Մի քանի տարի անց «Յարճանյանի թերթողությունը» բանախոսության մեջ Դ. Վարուժանն ուղղակի գրում էր. «Ու թերթողը խորհրդապաշտ է ու միստիք։ Իբրև խորհրդապաշտ կընթանա Անրի տը Ռենիեի, Մորիս Մաթեր-

---

[149] Ինտրա. *Նեբուխաթր*, Կ. Պոլիս, 1906, էջ 20։

[150] «*Մուրճ*», 1905, № 6, էջ 137—140։

լինկի և Վերհարնի ճամփով։ Այս վերջինին հետ այն սերտ աղերսը ունի, որ երկուքին ալ խորհրդապաշտությունը (simbolisme) ծագում առած է վիպական դպրոցեն, romantisme-են։ Հյուկոյի սանձակոտոր, գունագեղ և ոգևկոչող արվեստեն շատ բան կա իրենց մեջ։ Եվ ապա, մատնանշելով ռեալիզմի ու սիմվոլիզմի էական տարբերությունը, Վարուժանն ավելացնում էր. «Բրաշաշտ արվեստը աշխարհակալությունն է Ստուկին, իսկ խորհրդապաշտը՝ հրավերն է կարելիին։ Յարմանյան անխոնջ հրավիրեց զայն և հրավիրեց ամպրոպային շեփորով»[151]։ Վերջապես հիշենք, որ Վարուժանից առաջ Ռ. Զարդարյանը ևս գրել է, թե Յարմանյանը մարմնավորում է «ներկա խորհրդապաշտությունն ու նարեկացիի մը ուժեղ ներշնչումը»[152]։

Ժամանակակիցների այս պնդումները հենվում էին պոեզիայի, բանաստեղծական պատկերի, երևույթի և այն արտահայտող բառի փոխհարաբերության այն նոր ըմբռնումների վրա, որ սկզբից ևեթ հաստատեց Սիամանթոն («նոր են այս բնբռողության բոլոր տարրերը՝ լեզուն, բառերը, բացատրությունները, հյուսվածքը»,— գրում էր Ռ. Զարդարյանը նույն նախաբանում)։ Բխելով ազգային արյունոտ ճակատագրի անմիջական և ցավագին ընկալումից և այս իմաստով լինելով իրականության հարազատ արձագանքը, Սիամանթոյի պոեզիան այդ բոլորը մարմնավորում էր սիմվոլիզմի սկզբունքներով։ Կոտորածն ու ավերը, պանդխտությունն ու հայրենի տների ամայացումը, դյուցազնական ընդվզման տեսարանները և այս ամենի վրա իշխող կատուտախտի բանաստեղծական տրամադրությունը («այդ բառին մեջ է ամբողջ քերթողը»,— ասում էր Վարուժանը նույն բանախոսության մեջ),— այս բոլորը նրա գրչի տակ դառնում էին խորհրդանիշներ։ Բառի մեջ գրեթե միշտ դրվում է մի ներքին, սովորական նշանակության սահմաններից դուրս եկող իմաստ։ Բանաստեղծը կարող է մերձիցնել և սուբյեկտիվորեն իմաստավորելով իրար հետ կապել անհարիր բառեր ու հասկացություններ։ Իրական պատկերը հաճախ ոգեղենանում է, զրկվում նյութական իմաստից և, ընդհակառակը, վերացական հասկացությունը վեր է ածվում առարկայական պատկերի։ «Բառերն իսկ իտեակականացած են, կորսնցնելով իրենց քանդրացյալ նշանակությունը և եղած են այլաբանություններ, խորհրդապատկերներ»,— Սիամանթոյի մասին գրում էր Ռ. Զարդարյանը։ Բանաստեղծի առաջին գրքի («Դյուցազնորեն», 1901) առաջին իսկ բանաստեղծության («Հուլսին ճամփան») սկիզբը լավ է ցուցադրում նրա գեղարվեստական մտածողության այդ որակը, որն իր էությամբ սիմվոլիստական է.

Ու անոնք, հսկայաձև ոահվիրանները մարմարեղեն Հույսին,
Ըմբոստացումներու ապառաժներեն իրենց հսկաառներն այրուած,
Բայց ալվներեն անասելի արշավիրք մը՝ արձակելով
Ու իրենց փչրող ակռաներուն տակ հրաշեկ դաշույններ տրորելէն՝
Ավերակներու քաոսուղիի մը վրա, այս իրիկուն
Դժգունությանս հետ երես երեսի, ինձի բախ...

---

151 Գրական ասոլիսներ։ Զ) Ատոմ Յարճանյան (Սիամանթո), Կ. Պոլիս, 1913, էջ 30—31։

152 Ատոմ Յարճանյան (Սիամանթո), Հոգեվարքի և հույսի չահեր, Փարիզ, 1907, Ռ. Զարդարյանի նախաբանը, էջ III։

Մեկ ու կես տասնամյակ տևած ստեղծագործական կյանքի ընթացքում Սիամանթոյի ոճի նշված հիմնական գծերը պահպանվեցին, թեև դա չի բացառում այդ ոճի ներքին որոշ զարգացումը։ Այս առումով կարելի է ասել, որ նրա բանաստեղծություններն, իրոք, սիմվոլիզմի սկզբունքներին համապատասխան, միշտ երկու պլան ունեն. տեքստի անմիջական ընկալումից ավելի կարևոր է խորհրդանիշների վերծված բառերի ու պատկերների նոր իմաստի մեջ թափանցելը։ Այստեղ է թաքնված բանաստեղծության հիմնական բովանդակությունը՝ կապված ժողովրդի ներկայի և ապագայի ամենակենսական հարցերի հետ։

Նույն շրջանի արևելահայ գրականության մեջ ևս սիմվոլիզմի առաջին արտահայտությունները, սկզբում միայն առանձին տարրերի ձևով, հանդես եկան երկու դարերի սահմանագլխին։ Հատկանշական է, որ 1899 թ. Ավ. Իսահակյանը Դ. Դեմիրճյանին գրած մի նամակում խորհուրդ էր տալիս. «Հիմա պետք է գրել մի տեսակ միստիկական ոճով, խորհրդավոր, հոգեկան խորը փիլիսոփայական բովով անցած բաներից»[153]։ Սա, փաստորեն, այն ժամանակ Արևմուտքում և Ռուսաստանում լայն տարածում գտած նորագույն գրական հոսանքների և առաջին հերթին սիմվոլիզմի ոճի ու թեմաների նկատմամբ ունեցած հետաքրքրության արտահայտությունն էր։ Եվ իրոք, ինչպես արդեն նշվեց, այդ շրջանին են պատկանում Իսահակյանի այն մի քանի բանաստեղծությունները, որոնք կարող են համարվել սիմվոլիզմի ուղղակի ազդեցության փաստեր։

Ավելի խոր եղավ այդ ազդեցությունը Դ. Դեմիրճյանի պոեզիայում, որը հիմնականում ամփոփվեց 1913 թ. տպագրված «Բանաստեղծություններ» գրքում։ 90—900-ական թվականների քնարական գործերի հուզական հիմնական երանգը անհույս թախիծն է, տագնապալի և անհեռանկար մտորումները, որոնք հաճախ զարգանում են տիպիկ սիմվոլիստական ընթացքով։ Շրջապատի տհաճ իրականությունից բանաստեղծը մտքով տեղափոխվում է երազի, անուրջի հեշտագին աշխարհը և ամեն ինչ՝ իրերը, մարդիկ, նույնիսկ սիրած էակը վեր են ածվում ուրվականի, անտես աշխարհի խորհրդանիշի։ Օրինակ, 1904 թ. մի բանաստեղծություն Դ. Դեմիրճյանն ավարտում էր այսպես.

Ո՛, լիքն եմ սիրով, բայց ո՛չ դեպի քեզ.
Քեզ չե՛մ սիրում էլ, հրեղեն մարմին,
Այլ ա՛յն երազը լուսաշող ու հեզ,
Որ քո ձևն առած՝ ժպտաց իմ աչքին...

Եվ ինչու՞ ապրել, էլ ինչու՞ տանջվել
Այս անգո՛ւթ, հիմա՛ր մեր արքունության մեջ,
Երբ որ կա ժպտուն մի երա՛զ աշխարհ,
Ուր սերն է անո՛ւշ ու խնդումն անվերջ...[154]

Բովանդակության ու պատկերավորության սիմվոլիստական սկզբունքները գերիշխող են նաև Դեմիրճյանի մի քանի պոեմներում՝ «Ո՛չ այս աշխարհի», «Մորթի աղջիկը», «Կյանքի տեսիլը»։ Դրանք առատորեն զբաղեցված են տեսիլքներով և ուրվականներով, կյանքի տհաճ գոյությունը ժխտելու

153 *Տե՛ս Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, 1963, էջ 199։*
154 *«Մուրճ», 1904, № 10, էջ 139։*

համար ստեղծված անիրական պատկերներով, որոնք ընթերցողի միտքը կշտրում, տանում են «դեպի անհուն ու հավերժն ու վե՜ր»։ Ի դեպ, այս բոլորը չխանգարեց, որ նույն շրջանում Դեմիրճյանը գրեր նաև «Լենկ-Թիմուր» պոեմը՝ ռեալիստական թանձր գույներով և պատմական լավատեսությամբ հագեցած մի գործ։

Սակայն արևելահայ գրականության մեջ սիմվոլիզմի հետ կապված ամենաբարդ և հանգուցային հարցը Վահան Տերյանի և նրա անմիջական հետևողների ստեղծագործության գնահատման խնդիրն է։ Ծագելով դեռ բանաստեղծի կենդանության ժամանակ, այդ հարցը տասնամյակների ընթացքում գրականագիտության մեջ ստացել է հակադիր լուծումներ՝ Տերյանին սիմվոլիզմի «ուղղափառ հետևորդ» հռչակելուց մինչև այդ հոսանքի հետ նրա ամեն մի առնչության ժխտում։ Ըստ երևույթին օբյեկտիվ ճշմարտությունը գտնվում է այս ծայրահեղ պնդումների միջև, բայց նրան պետք է հասնել ոչ թե հակադիր կարծիքների արհեստական հաշտեցմամբ, այլ ելնելով բուն գեղարվեստական փաստերից։

Վ. Տերյանի քննադատական և նամակագրական ժառանգության մեջ գրեթե չկան սիմվոլիզմի հետ կապված կոնկրետ գնահատականներ կամ ընդհանուր դատողություններ։ Ամենից կարևորը, թերևս, «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման (1914) այն հատվածն է, ուր Տերյանը գրում է, թե «մեր օրերի ինտելիգենտ մարդու» համար դեկադանսի և սիմվոլիզմի նշանավոր գրողներից «Պշիբիշևսկին արդեն վաղուց մոռացված հեղինակ է, Բայլմոնտը՝ ձանձրալի, Մետերլինկը, Վյաչ. Իվանովը—չոր ու գիտուն, Սոլոգուբը ոչ գուցե այնքան հիվանդոտ ու ցավագին, որքան ինքն է՝ ընթերցողը»։ Նույն զեկուցման մի այլ տեղում Տերյանը սիմվոլիզմին տալիս է շատ լայն մեկնաբանություն, այն դիտելով իբրև երկի համամարդկային արժեքի և նշանակության հոմանիշ. «Եվ որքան համամարդկային է հեղինակի գծած պատկերը, չնայած իր ազգային տարազին ու բարբառին, այնքան նա սիմբոլիստական է, այնքան նա անմահ է,— գրում է Տերյանը։— Այդ տեսակետից Սունդուկյանն ու Շիրվանզադեն ավելի մոտ են սիմբոլիզմին, քան Ալտոռնյանը, որին ոմանք սիմբոլիստ են համարում»[155]։ Սա, ինչպես տեսնում ենք, արդեն սիմվոլիզմի յուրահատուկ ըմբռնում է, որը դուրս է գալիս այդ գրական հոսանքի շրջանակներից։

Բուն սիմվոլիստ գրողների նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի մասին ավելի լայն պատկերացում են տալիս Վ. Տերյանի կատարած թարգմանությունները, որոնք, անշուշտ, որոշակի հետաքրքրության և համակրանքի ցուցանիշ են։ Արևմտաեվրոպական և ռուսական սիմվոլիստական շարժման ներկայացուցիչներից, նրա անմիջական նախորդներից և հարողներից Տերյանը թարգմանել է Վ. Բրյուսովին և Ֆ. Սոլոգուբին, Շ. Բոդլերին և Օ. Ուայլդին, Պ. Վերլենին և է. Վերհարնին, Վյաչ. Իվանովին և Ա. Բլոկին։ Երկու բանաստեղծությունների համար բնաբաններ են բերված Վերլենից և Բայլմոնտից, իսկ Բրյուսովին և Իվանովին Տերյանը հատուկ բանաստեղծություններ է նվիրել։ Եթե այս փաստերին ավելացնենք կենսագրական հայտնի տվյալները այն մասին, որ դեռ Լազարյան ճեմարանում Տերյանն ուսումնասիրում էր ու լավ գիտեր ռուս և ֆրանսիացի սիմվոլիստ բանաստեղծներին, ապա

155 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, 1961, էջ 245—246, 272։

պարզ կլինի, որ նա ոչ միայն անտարբեր չի եղել իր ժամանակի այդ լայն ու ազդեցիկ գրական հոսանքի նկատմամբ, այլև մոտիկից հետաքրքրվել ու կապված է եղել նրա հետ։

1908 թ. լույս տեսավ Վ. Տերյանի անդրանիկ՝ «Մթնշաղի անուրջներ» գիրքը, որով, ինչպես հետագայում նշում էր Թումանյանը, սկսվեց արևելահայ բանաստեղծության նորագույն շրջանը։ Վերջինս պայմանավորված էր բանաստեղծական մտածողության այն նոր ստիճանով, որ իր հետ բերում էր Տերյանը, իսկ այդ աստիճանն էլ անհնար է ճիշտ պատկերացնել, առանց նկատի առնելու բանաստեղծի կապերը սիմվոլիզմի հետ։ Բանաստեղծության սիմվոլիստական կուլտուրան շատ բան տվեց նրան՝ լեզվի բարձր երաժշտականության, անթերի հղկվածության, տաղաչափական տեխնիկայի գերագույն կատարելության հասնելու համար, հատկանիշներ, որոնցով Տերյանը անմրրցելի մնաց հայ պոեզիայի պատմության մեջ։

Բայց կա ավելի կարևորը։ Իր անմիջական նախորդների՝ Թումանյանի և Իսահակյանի համեմատությամբ Տերյանը էապես փոխեց բանաստեղծական պատկերի կառուցման բուն եղանակը, և դրա մեջ չի կարելի չտեսնել նաև սիմվոլիստական դպրոցի սկզբունքների ստեղծագործական յուրացումը։ Նրա պոեզիայում պատկերը շատ հաճախ կորցնում է իր առարկայական բովանդակությունը և վերածվում որևէ տրամադրության, հոգեվիճակի խորհրդանիշի։ Հիշենք թեկուզ «Մթնշաղի անուրջները» բացող «Տխրություն» բանաստեղծության մեջ «սահուն քայլերով, աննշմար» որպես մի սուրբ կամ ուրու անցնող «գունատ աղջկան», որն արդեն ոչ այնքան իրական անձնավորություն է, որքան այդ բանաստեղծությունը և ամբողջ գիրքը ողողող տխրության տրամադրության մարմնացում ու խորհրդանիշ։ Առնասարակ, Տերյանի պոեզիայում քնարական կերպարները և մանավանդ բանաստեղծի սիրո և կարոտի առարկան՝ «հրաշք աղջիկ» կերպարը մեծ մասամբ զրկվում է իրական երկրային գծերից և դառնում մաքուր ու անբասիր իդեալի, անեղծ գեղեցկության և հավերժական ձգտման խորհրդանիշ։

Մի շարք բանաստեղծություններում հանդես է գալիս ստվերի, ուրվականի պատկերը, որը բանաստեղծի էության երկվորյակն է, նրա երկրորդ կեցության կրողը։ Առաջանում է բանաստեղծական պատկերի և տրամադրության զարգացման երկու պլան՝ այն, ինչ կարելի է տեսնել արտաքին հայացքով, և այն, ինչ գտնվում է խորքում և կարող է դիտվել ու հասկացվել միայն հոգու «ներքին աչքերով»։ Սա բանաստեղծական մտածողության և կառուցվածքի բնորոշ սիմվոլիստական եղանակ է, որին մի անգամ չէ, որ դիմել է Տերյանը։ Հիշենք նրա «Ուրվական» («Ու՞ր քեզ հետ նստած, գիտեմ,— դու չես այն, Ըստվերդ է միայն, ըստվերդ է միայն»), «Խորհրդավոր սեր», «Երկու ուրվական» («Մենք մենակ ենք,— ես ու դու. Ես էլ դու եմ՝ ես չկամ...», «Ուրվական ենք մենք երկու, Միշտ իրար հետ, միշտ մենակ...»), «Վերածնություն» («Հմամա կանգնած ենք մենք իրար դիմաց, Ես ու անցյալիս ստվերն ահարկու...») և այլ բանաստեղծություններ։ Պատկերի զարգացման երկպլան բնույթը երբեմն էլ հանդես է գալիս բնության ձայների ու շարժումների հետ մի յուրօրինակ ներքին զուգերգ ստեղծող անտեսանելի էակի միջոցով։ Դրա բնորոշ օրինակներ են «14 տող» («Աղոթք նորից երազնե՞րն են թափառում...»), «Շշուկ ու շրշյուն» կամ հետևյալ բանաստեղծությունը «Մթնշաղի անուրջներից».

Թու շրջում ես ամենուրեք, դու չկաս,
Աներևույթ դու խոսում ես աշխարհում,
Հանկարծ, անկարծ շշնջում ես, որ կգաս,
Հրմայում ես, կանչում, կանչում ու լռում...

... Ով աշխարհի ուղիներում ես մոլոր
Թափառում եմ և որոնում տերագեմ.
Լսում եմ քո ձայնը անուշ-լուսավոր,
Կանչում եմ քեզ, բայց անունդ չգիտեմ։

Այսպիսի գործերի մասին լիակատար իրավունքով կարելի է կրկնել այն, ինչ սիմվոլիզմի ներկայացուցիչները համարում էին իրենց արվեստի էությանը։ Օրինակ, Կ. Բալմոնտը սիմվոլիստական պոեզիայի մասին գրում էր. «Դա մի պոեզիա է, որի մեջ օրգանապես, ոչ բռնի կերպով, միաձուլվում են երկու բովանդակություն. թաքուն վերացականությունը և ակնառու գեղեցկությունը միաձուլվում են նույնքան հեշտ ու բնական, ինչպես որ ամառային առավոտյան գետի ջրերը ներդաշնակորեն ձուլված են արևի լուսինն»[156], Իսկ Վյաչ. Իվանովը գրում էր. «Սիմվոլն այն ժամանակ է միայն սիմվոլ, երբ ակնարկի ու ներշնչման իր նվիրական... լեզվով ասում է ինչ-որ անարտահայտելի, արտաքին խոսքին ոչ-համարժեք մի բան։ Սիմվոլը բաղմադեմ է, բազմիմաստ և իր վերջին խորության մեջ միշտ մութ է»[157]։

Ավելացնենք, որ Տերյանի պոեզիայում բավական որոշակիորեն արտահայտվել են սիմվոլիզմի համար այնպիսի բնորոշ մոտիվներ, ինչպես համատարած թախծի ու հուսալքման հոգեվիճակները, մենության, մարդկանցից հեռանալու ձգտումը, բնության տարբեր պահերից (աշուն, միջնաշող, գիշեր, առավոտ) անհատական տրամադրության խորհրդանիշներ ստեղծելը, կյանքն իբրև մի հավերժական շրջապտույտ դիտելը («Կարուսել»), երբեմն նույնիսկ մահվան մեջ ցանկալի հյուր և փրկարար ուժ տեսնելը («Մահ», «Մահ-ցնորք») և այլն։ Սիմվոլիստական որոշակի երանգ ունի Տերյանի երգերում բավական հաճախ հանդես եկող ձգտումը՝ երազանքի ուժով աչքեզքացնելը», «վերացնելը» շրջապատի տհաճ աշխարհը և ստեղծել մի ուրիշ, բարձրագույն իրականություն.

Ես գիտեմ լուսեղեն մի երկիր,
Ես գիտեմ գյուրական մի հովիտ,
Ուր հոգին թափում է վշտակիր
Իր քևերն ու հագնում է ժպիտ։

Այսպիսով, դարասկզբի հասարակական ու գեղարվեստական կյանքի հատուկ պայմանները հիմք ստեղծեցին, որ Վահան Տերյանի պոեզիան կրեր սիմվոլիզմի որոշակի ազդեցություններ։ Սակայն, այս բոլորով հանդերձ, ոչ մի հիմք չկա Տերյանի մեջ տեսնելու հետևողական, ավարտուն սիմվոլիստի։ Ընդ առհասարակ նկատված է, որ խոշոր արվեստագետը չի կարող սահմանափակվել որևէ հոսանքի գեղագիտական սկզբունքների նեղ շրջանակներում, ապա դա ավելի քան հավաստվում է այս դեպքում։ Սիմվոլիզմը երբեք, նույ-

---

156 «Литературные манифесты (от символизма к Октябрю)». Сборник материалов, М., 1929, стр. 26.

157 *В. Иванов*, По звездам. Статьи и афоризмы, СПб., 1909, стр. 39.

նիսկ «Մինչդաղի անուրջներից մեջ, Տերյանի համար չի եղել ամբողջական աշխարհայեցողություն և գեղագիտական ծրագիր։ Նա ընկալեց և օգտագործեց միայն այդ հոսանքի առանձին կողմեր, որոնք համապատասխանում էին նրա սեփական ըմբռնումներին ու նախասիրություններին։

Հայ գրականության, մասնավորապես Տերյանի ստեղծագործության մեջ, սիմվոլիզմը հանդես եկավ այն ժամանակ, երբ ինչպես Արևմուտքում, այնպես էլ Ռուսաստանում սկսվել էր սիմվոլիզմի ճգնաժամը, երբ մի շարք խոշորագույն գրողներ ձգտում էին դուրս գալ հոսանքի պարտադրած նեղ շըրջանակներից։ Տերյանը, կարելի է ասել, միանգամից ընկալեց և մարմնավորեց շատ կոմքերով արդեն հաղթահարված, ոչ-ամբողջական սիմվոլիզմը։ Պատահական չէ, անշուշտ, որ նրա պոեզիային բոլորովին խորթ են «ուղղափառ սիմվոլիզմի» համար այնքան բնորոշ կրոնամիստիկական մոտիվները, եսամոլությունը, կյանքի և մարդու նկատմամբ ատելության նոտաները։ Նույնիսկ աշխարհից հեռանալու, մենանալու պահերին բանաստեղծն ապրում և տառապում է կյանքի և մարդու մեծ սիրով ու կարոտով, նրանցից ծնված լուսավոր տխրությամբ։ Մարդասիրությունը սփռված է նրա պոեզիայի ողջ տարածքով մեկ, կազմում է նրա ներքին ամենաուժեղ ներվը և, իհարկե, էապես հակադրվում է սիմվոլիզմի մարգատյաց քարոզներին։

Տերյանը որևէ չափով չի առնչվում նաև սիմվոլիզմի այնպիսի գծերի հետ, ինչպես պոեզիան իբրև մոգական արարողություն դիտելը, այն գիտակցաբար մթագնելու և խորհրդավոր դարձնելու ճիգերը։ Նրա պոեզիայի բյուրեղյա հստակությունն ու պարզությունը սիմվոլիզմի այդ գծերի ուղղակի հակադրությունն են։

Սակայն Տերյանի պոեզիայի տարբերությունը սիմվոլիզմից ուներ շատ ավելի խոր օբյեկտիվ հիմքեր։ Սկզբից ևեթ նրա պոեզիան զարգանում էր երկու հակադիր, բայց և իրար լրացնող գծերով, որոնցից ոչ մեկը չի կարող մի կողմ նետվել իբրև բանաստեղծի համար ոչ-բնորոշ մի բան։ Հուսալքման և կյանքից մեկուսանալու մոտիվների կողքին հանդես են գալիս հասարակական բարձր սկզբունքների համար պայքարի և անձնազոհության քնման, աշնան կամ գիշերվա մռայլ ու վհատ գույների կողքին՝ գարնան և առավոտի առույգ, կենսասեր երանգներ։ «Մինչդաղի անուրջների» հետ գրեթե միաժամանակ Տերյանը գրից «Փշե պսակ» շարքի մարտական երգերը, «Գիշեր և հուշեր», «Ոնկի Տեքիաթ» շարքերից անմիջապես հետո՝ «Վարևածագից» ու «Վերադարձի» խրոխտ տողերը՝ տոգորված «վաղվա ցնծության գուշակ» դառնալու և «որպես հերոս» մեռնելու ոգևոր ու հպարտ տրամադրությամբ։ Տերյանի այդ երդիրում, ինչպես նաև «Երկիր Նաիրի» հայրենասիրական շարքում և հեղափոխությունից հետո գրած բանաստեղծություններում արդեն խոսք չի կարող լինել սիմվոլիզմի գաղափարական ազդեցության մասին, թեև նրա բանաստեղծական կուլտուրայի նվաճումներն այստեղ էլ կիրառվում են։

Իր բանաստեղծական նկարագրով հեռու լինելով ռեալիստական պոեզիայի չափանիշներից, Տերյանն իր գեղագիտական ըմբռնումներով և կոնկրետ ծրագրով ներքուստ ձգտում էր ռեալիզմին, նրա մեջ էր տեսնում ազգային գրականության ամենամեծ նվաճումների ուղին։ Այդ մասին է վկայում նույն «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցումը, ուր մեր գրականության խոշորագույն արժեքները նա տեսնում էր ռեալիստ արվեստագետների՝ Թու-

մանյանի, Սունդուկյանի, Շիրվանզադեի ստեղծագործության մեջ և հայ գրողներին կողմնորոշում էր դեպի ռեալիստական անմրցելի ավանդներ ունեցող «ռուսական պարզ ու պայծառ գրականության ազդեցությունը»[158]*։*

Հասարակական ուժերի վճռական սահմանազատման ու բախման պահին՝ Հոկտեմբերյան հեղափոխության շրջանում, Տերյանը աներկմիտ կերպով անցավ սոցիալական և ազգային ազատագրության համար մարտնչող ժողովրդի կողմը։ Դեռ վաղ տարիներին համակրելով սոցիալիզմի գաղափարները, Տերյանը, սակայն, ինչպես խոստովանել է 1907 թ. գրած մի նամակում, այն ժամանակ «հիմնական խնդիրներում զգացմունքով էր ընդունում սոցիալական հեղաշրջման անհրաժեշտությունը»[159]*։ Բանաստեղծի կյանքի վերջում, պրոլետարական հեղափոխության գարշրջանում, սոցիալիզմի գաղափարը դարձավ նրա աշխարհայացքի հիմքը, արտահայտվեց նրա հրապարակախոսության և մի շարք բանաստեղծությունների մեջ։ Իր պոեզիայի և գրական-հասարակական գործունեության այդ վերջին ակորդներով Տերյանը դարձավ հայ ժողովրդի նոր, սոցիալիստական մշակույթի սկզբնավորողներից մեկը։ Իսկ այն խոր ու երկարատև ազդեցությունը, որ Տերյանը թողել է հայ բանաստեղծների սերունդների վրա, վկայում է, որ նրա հաստատած գեղարվեստական համակարգում կային այնպիսի կենսունակ տարրեր, որոնք երկար ժամանակ կարող էին սնել հայրենի բանաստեղծության զարգացումը։*

Սկզբնական շրջանում՝ 10-ական թվականներին, այդ ազդեցությունն արտահայտվեց Տերյանին ուղղակի հետևող բանաստեղծների մի ամբողջ՝ բավական ստվար խմբի երևան գալով։ Այդ տասնամյակի հայ պոեզիան ակներևաբար գունավորված է տերյանական մոտիվների, տրամադրությունների ու ձևերի թողած ուժեղ տպավորությամբ, որը երկրորդական բանաստեղծների մոտ հաճախ հասնում էր էպիգոնության։ «Իսկ երկրպագուներին թիվ չկար,— հիշում է Ստ. Զորյանը։— Պահ մի մոռացվեցին մեր անվանի բանաստեղծները... Օդը լիքն էր Տերյանով»[160]*։ Այդ իրողությունը ե. Չարենցին հիմք տվեց 1922 թ. պնդելու, թե «Վ. Տերյանի գրական ուղղության կողքին վերջին տասնամյակի մեր բանաստեղծությունը չի ունեցել ուրիշ որևէ ուղղություն»*[161]*։ Այս պնդումը, իհարկե, ճիշտ չէր, քանի որ Տերյանի հետքերով ընթացող բանաստեղծները, ինչքան էլ նրանք բազմամարդ լինեին, չէին կարող ներկայացնել 10-ական թվականների արևելահայ պոեզիայի ամբողջ բովանդակությունն ու զարգացման միտումները։ Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ նրանք Տերյանի միջոցով ժառանգեցին սիմվոլիզմի արտաքին կողմերը՝ անել հուսալքման, հոգու անհեռանկար դեգերումների մոտիվները։ Նույնիսկ նրանցից առավել շնորհալիները (Գ. Քալաշյան, Արմ. Տիգրանյան, Լեյլի, Արտ. Տեր-Մարտիրոսյան, Գ. Աֆրիկյան և ուրիշներ) հաճախ մնում էին տերյանական պոեզիայի ընդհանուր հուզական մթնոլորտի, նույնիսկ նրա համար բնորոշ պատկերների և արտահայտությունների կրկնության ոլորտում։ Ահա միայն երկու հեղինակներից քաղված օրինակներ, այն էլ տպագրված միևնույն հանդեսի հարևան մի քանի համարներում.*

---

158 Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 2, 1961, էջ 293։*

159 Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 3, 1963, էջ 169։*

160 Ստ. Զորյան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 10, 1964, էջ 165։*

161 Ե. Չարենց, *Երկերի ժողովածու, հատ. 6, 1967, էջ 16։*

Ջարքնում է կամաց գյղումն իմ արտում,
Ու ես էլ այն չեմ, ու ես էլ այն չեմ...

...Այն գիշեր շրջեցի ես երկա՜ր, ես երկա՜ր
Մինչ հանգան լույսերը փողոցի,
Մինչ ցավում մոռացվեց ինչ հույս կար, ինչ հուշ կար
Ու ախուր հեկեկանքը լացի...
(Լևոն)

Վաղ անցյալից կանչում է ինձ մի մեղմ հուշ.
—Ջարքնող գարնան վտակներն են կարկաչում,
Ո՞վ է ծածուկ փայփայում ինձ հեգանուշ,
Ո՞վ է ծաղկանց բույրերի մեջ ինձ տենչում։

...Այսօր աշխարհը խորունկ է ու լայն,
Հրդեհված եմ ես ավյունով կյանքի.
«Ողջը հաճույք է», երգում է մի ձայն,
Փոթորկում սիրտս քափով տենչանքի։
(Արմ. Տիգրանյան)[162]

Սիմվոլիզմի ուշացած արձագանքները բավական ուժեղ էին Ագատ Վրշտունու վաղ շրջանի ստեղծագործության մեջ, մանավանդ 1918 թ. հրատարակված «Բանաստեղծություններ» գրքում։ Թեև այդ շրջանում Վշտունին դեռ գրում էր արևմտահայ լեզվով, բայց, ապրելով Կովկասում, ենթակա էր, առաջին հերթին, Տերյանի պոեզիայի որոշ կողմերի ազդեցությանը։ Այդ ազդեցության, ինչպես նաև բանաստեղծի սիմվոլիստական նախասիրությունների մասին որոշ պատկերացում կարող են տալ հետևյալ քառյակները.

Ես կը սիրեմ երեկոներ նուրբ ու հեզ,
Դալկություններ երկնքի հարթ ոլորտին,
Երբ որ կիջնեն մութն օրորուն ու բծնեզ,
Որ գաղտնաշունչ լռություն է բոլորին։

...Ես կը սիրեմ քախիծ անքառ և անձև,
Տերևաթափ, մարող, գունատ բնություն.
Արցունքի պես աշնանային մեղմ անձրև.
Ես կը սիրեմ, ես կը սիրեմ մենությո՜ւն...
(«Նահապետ»)

Ամեն գիշեր, երբ որ կիյնեն մութն քիչ,
Երբ սենյակս կը խավարի, կը սևնա,
Ներս կը մտնեն աղջիկ մը մեղմ ու թեթև,
Անուշակես մեջ միայնակ ենք, ես և նա։
(«Հարսանիք»)

Ո՛չ ծաղկափունջ, ո՛չ խնկի ծուխ, ո՛չ արձան.
Ո՛չ ադաչանք, ո՛չ հառաչանք կամ մրմունջ.
Իմ գերեզման թողեք լռված ու անձայն,
Որ ես քեմ լռության մեջ համբր, մունջ։
(«Քեմ ուզեր»)

Սակայն հայկական սիմվոլիզմի վերջին և ամենավառ արտահայտությունը, միաժամանակ «տերյանական դպրոցի» վերջին ամենաուժեղ, ինքնատիպ երևույթը, անշուշտ, Ռուբեն Զարդենցի նախահոկտեմբերյան ստեղծա-

[162] *Տե՛ս «Նոր հոսանք», 1913, էջ 304, 327, 553, 554։*

գործությունն էր։ 1912—1917 թթ. ընթացքում, բացի պարբերական մամուլում տպագրված հատուկենտ բանաստեղծություններից, Չարենցը լույս ընծայեց «Երեք էրգ տխրադալուկ աղջկան» (1914) և «Միածանը» (1917) ժողովածուները, ինչպես նաև «Կապուտաչյա Հայրենիք» (1915) և «Դանթեական առասպել» (1916) պոեմներն առանձին գրքերով։ Իրենց գեղարվեստական համակարգի հիմնական հատկանիշներով այդ երկերը կապվում են, ամենից ավելի, սիմվոլիզմի ավանդությունների հետ, որ Չարենցն ընկալում էր ոչ միայն Տերյանի, այլև ռուս սիմվոլիստների ստեղծագործությունից։



Նկիչե Չարենց

Ճիշտ է, Չարենցի գրական-քննադատական ելույթները սիմվոլիզմի մասին, գրեթե առանց բացառության, խիստ բացասական բնույթ ունեն։ Բայց սխալ կլիներ այդ հիման վրա չտեսնել նրա սերտ կապերը սիմվոլիզմի հետ՝ բանաստեղծի զարգացման որոշակի փուլում։ Բանն այն է, որ այդ ելույթները վերաբերում են 1922—1923 թթ., «Երեքի» դեկլարացիայի լույսի տակ դասական պոեզիայի արժեքները և սեփական գրական ճանապարհը վճռականորեն վերանայելու շրջանին, իվ բնական է, որ անցյալի ժառանգության ժխտական գնահատման սկզբունքը առաջին հերթին պետք է տարածվեր շատ կողմերով էսթետական ու հակառեալիստական բնույթ ունեցող և դեռ իր ազդեցության հնարավորություններ չսպառած սիմվոլիստական հոսանքի վրա։ Սակայն ընդհանուր Չարենցը չէր ժխտում, որ «սիմվոլիզմը տվել է գրական խոշոր արժանիքներ ունեցող երկեր», իսկ «գրական լեզուն և ձևերը մշակելու առաջարեզում սիմվոլիստներն իրենց գոյության ընթացքում արին խոշոր նվաճումներ, որով և մտան ռուս պոեզիայի զարգացման պատմության մեջ՝ նրա անբակտելի և նշանավոր մի փուլը կազմելով»[163]*։*

Մյուս կողմից, և՛ այդ տարիներին, և՛ հետագայում Չարենցն ամենևին չի «թաքցրել» իր վաղ շրջանի սիմվոլիստական հրապուրանքները։ Բավական է ասել, որ հենց 1922 թ. լույս տեսած հրկհատորյակում ոչ միայն որոշ փոփոխություններով վերահրատարակվեցին նախկինում տպագրված վերոհիշյալ երկերը՝ իրենց ակնհայտ սիմվոլիստական բնույթով, այլև առաջին անգամ տպագրվեցին 1915—1920 թթ. գրած մի խումբ գործեր, որոնց սիմվոլիստական որակն անժխտելի է («Տեսիլաժամեր», «Լիրիկական բալլադ-

163 Ե. Չարենց, *Երկերի ժողովածու, հատ. 6. 1967, էջ 63։*

*ներ», «Փողոցային պլրուհուն» շարքերը, բազմաթիվ առանձին բանաստեղծություններ)։ Ավելի ուշ (1929) մի հոդվածում Չարենցը խոստովանում էր, որ 1918—1920 թթ. գրած «Ողչակիզվող կրակ» շարքում և «Սոմա» պոեմում ևս ինքը խոսել է գերազանցապես «այն ժամանակվա սիմվոլիստական լեզվով», բայց արդեն զվարճուց է ձեռք քաշել այդ վերացական սիմվոլիզմից»[164]։

Իհարկե, Չարենցի ստեղծագործական ուղու առաջին շրջանը չի սպառվում միայն սիմվոլիստական ազդեցություններով։ Առավել ևս սխալ կլիներ շեշտել միայն նրա ստեղծագործության գրական ակունքները, չտեսնելով ժամանակի բարդ և հակասական իրականության խոր, թեև մեծ մասամբ ուղղակի արձագանքները նրա մեջ։ Թեև Տերյանի սիմվոլիզմը հիմնականում ձևավորվեց ռուսական առաջին հեղափոխությունից հետո սկսված ռեակցիայի ծանր պայմաններում, ապա Չարենցի պոեզիայում սիմվոլիզմի հասարակական-ազգային հիմքը համաշխարհային պատերազմի տարիներին կյանքում, մանավանդ հայ ժողովրդի համար ստեղծված ողբերգական պայմաններն էին։ Դեմոկրատական խավերի մարդասիրական իդեալների փլուզումը, համատարած արյունոտ սպանդը և հարազատ ժողովրդի գլխին պայթած անլուր եղեռնը՝ Վահան Տերյանին անմիջաբար հաջորդելու եկած նոր ազգային մեծ բանաստեղծի երկերում սկզբնապես իրենց արտացոլումը գտան գերազանցորեն սիմվոլիստական գեղարվեստական համակարգի միջոցով։

Դրա արտահայտությունն էր, օրինակ նախահոկտեմբերյան Չարենցի ողջ ստեղծագործության միջով անցնող *երազի և իրականության* մշտական միաձուլումը, երբ նրանց սահմանները ոչ միայն չնչվում են, այլև երազը, պատրանքը հաճախ շատ ավելի իրական, շոշափելի գծեր է ձեռք բերում, քան աչք շոգիացած, անէացած իրականությունը։ Չարենցի քնարական հերոսը մեծ մասամբ աշխարհն ընկալում է իբրև մի *հանհուն, աստղազարդ տեսիլ*, և նրա ալքում ամեն քայլափոխի հանգույն առօրյան մոգական երազ է դառնում («Կապուտաչյա Հայրենիքի» երկրորդ տարբերակում՝ «Երազ է դառնում անգույն առօրյանս»)։ Երես դարձնելով իրական աշխարհից, ուր *ամենուրեք* նա տեսնում է իր *գշուրջը քարացած երազը մահիճ*, նա ձգտում է «ճամփա երթալ ու հավիտյան երազել», ունենալով իր *աչքերում մի անհուն*, *կապուտաչյա երկնակամության առասպել*։ Քնարական հերոսի սիրո առարկան ևս նրան հաճախ երևում է իբրև *մի լուսե աղջիկ, լուսե մի մեռելը*, որն *անցնում է, որպես անմարմին տեսիլը և անհայտանում օրերի միգումն*։ Դա մշուշի մեջ *կորչող երազ-կինն* է, բայց ոչ թե այն առումով, որ բանաստեղծի համար մատչելի է միայն երազներում և անհասանելի է կյանքում (մեծ մասամբ այդպես էին մեկնաբանում *զցնորք-աղջկան* կերպարը Տերյանն ու Մեծարենցը), այլ հենց այն իմաստով, որ դա անմարմին երազ է և ոչ թե իրական անձնավորություն։

Չարենցի երգերում բավական հաճախ է ծագում սիմվոլիստների համար *այնքան բնորոշ մոտիվը՝ մեկուսանալ իրական աշխարհից, փակվել գոյակում հոգու» և մտքի ներքին աչքերով ընդգրկել հավիտենության սահմանը ունայնու*։ Ուղղափառ սիմվոլիստների նման նա էլ ամենուր տեսնում է *ասնդերաշխարհի* արտացոլումը, սովորական *երևույթի մեջ՝ հավերժականի ուրվականն անանցու*, Շրջապատի իրերն ու շարժումները բանաստեղծի համար

164 Նույն տեղում, էջ 203։

կորցնում են շոշափելի գծերը և «դառնում են հանկարծ հեռավոր ցնորք, որ երազել է պոետի հոգին», որովհետև նույնիսկ փողոցներում թափառելիս «նրա քևավոր, աստղային հոգին ճախրում է հեռու աստղերի վրա», եվ նույնիսկ ներբողման առարկա կնոջ դեմքին նա կարող է տեսնել «լուսե գծեր ինչ-որ հեռու արեգակի»։ Ժամանակն ու տարածությունը նրա համար լցվում են «անտես հյուսերով», որոնք հեռու աշխարհի «դեսպաններ» են՝ յուրահատկանալի խորհրդով.

Ոչ անուն ունեն, ոչ ստվեր, ոչ ձայն,
Դալիս են, ապրում և անցնում են լուռ,
Եվ ինչու՞ եկան, և ինչու՞ անցան—
Մենք չենք իմանում այնքարհում անգուռ։

Սիմվոլիստական պոետիկայի շատ ուրիշ հատկանիշների կարելի է հանդիպել Չարենցի վաղ շրջանի երկերում. բավական է հիշել երեք գուլևերի (կապույտը, ոսկին, մանուշակագույնը) բանաստեղծական սիմվոլիկան «Միածանում», դիցաբանական անուններից ու պատկերներից կերտված բազմաթիվ խորհրդանիշները, «դիոնիսյան խրախճանքի» հեթանոսական մոտիվները (մանավանդ «Կապուտաչյա Հայրենիքի» առաջին տարբերակում), կրոնամիստիկական առանձին տարրեր։

Այսպիսով, սիմվոլիզմը Չարենցի պոեզիայում եղել է զարգացման մի կարևոր փուլ, առանց որի դժվար է ճիշտ գնահատել և՛ 10-ական թվականների նրա ստեղծագործությունը, և՛ հետագա գեղարվեստական որոնումները[165]։ Ընդ որում, Վ. Տերյանի համեմատությամբ, երիտասարդ Չարենցն զգալիորեն խորացրեց ստեղծագործության սիմվոլիստական բովանդակությունն ու ձևերը։ Նա ասեք իր տրամաբանական վախճանին հասցրեց Տերյանի սկզբնավորած ուղղությունը, սպառեց նրա հնարավորությունները, որով և ավարտվեց սիմվոլիզմի պատմությունը հայ գրականության մեջ։

Սակայն սիմվոլիզմը Չարենցի համար ոչ թե կյանքից փախչելու միջոց էր, այլ նրա առաջադրած հարցերին պատասխան տալու կրքոտ ցանկության արտահայտություն։ Եվ պատահական չէ, որ նրա մշակած սիմվոլիստական համակարգը կարող էր դոները բացել ողբերգական իրականության ուղղակի պատկերման համար։ Դրա ամենացայտուն արտահայտությունն է «Դանթեական առասպել» պոեմը՝ այդ շրջանի նրա խոշորագույն և ամենակատարյալ երկը, որի սիմվոլիստական ուժեղ երանգները չխանգարեցին, որ Չարենցը վիթխարի ուժով պատկերեր պատերազմի սարսափները, արտահայտեր բուռն և անկիջում բողոք։ Զարմանալի չէ նաև, որ հեղափոխության առաջին անմիջական արձագանքները նրա պոեզիայում՝ «Ողջակիզվող կրակ» բանաստեղծական շարքը, «Սոմա» պոեմը և այլն, դեռ դգալի չափով կապված էին սիմվոլիզմի պոետիկայի հետ։ Նրանց մեջ դեռ բանաստեղծը հեղափոխությունն ապրում էր, իր իսկ խոսքերով ասած, «որպես մի ռոմանտիկական-հուզական բռնկման պրոցես»[166]։

Բայց արդեն «Դանթեական առասպելը» ցուցադրեց սիմվոլիզմի մեծ հեղքվածքը Չարենցի պոեզիայում, իրական պատկերների անարդել մուտքը, որը և հող էր ստեղծում ռեալիզմի առաջացման ու արմատավորման համար։

---

165 *Տե՛ս* Ս. Ադաբաբյան, *Եղիշե Չարենց, գիրք առաջին, 1973, էջ 32—135։*

166 Ե. Չարենց, *Երկերի ժողովածու, հատ. 6, 1967, էջ 201։*

Սիմվոլիզմի լիակատար հաղթահարումը, որն ավարտվեց 20-ական թվականների սկզբին, մեկն էր այն գործոններից, որոնց շնորհիվ Զարենցը դարձավ հեղափոխության մեծ երգիչ, սոցիալիստական ռեալիզմի խոշորագույն արվեստագետը հայ իրականության մեջ։

9

Հայ գրականության մեջ պրոլետարական հոսանքի առաջացումն ուղղակի հետևանք էր հասարակական-քաղաքական այն մեծ փոփոխությունների, որոնք դարասկզբին կատարվեցին նաև անդրկովկասյան հայ հասարակական կյանքում։ Պատմական ակտիվ գործունեության ասպարեզ մտած բանվոր դասակարգն իր կյանքով ու աշխատանքով, իր պայքարով և իդեալներով դարասկզբին, մանավանդ 1905 թ. հեղափոխական դեպքերից հետո, գոավ իր որոշակի արտացոլումը նաև հայ գրականության ոլորտում։ Պրոլետարական գրական հոսանքի առաջացման անհրաժեշտ նախապայմանը սոցիալիզմի միացումն էր բանվորական շարժման հետ, որն առաջին անգամ իրագործեց Լենինի հիմնադրած բոլշևիկյան կուսակցությունը։ Հենց այդ միասնությունը գիտակցող և գեղարվեստորեն արտացոլող գրողներն էին, որ սոցիալիստական հեղափոխության նախօրյակին կազմեցին պրոլետարական գրական հոսանքը։ Այդ հոսանքի գաղափարական հիմքն ու նախադրյալը գրականության կուսակցականության լենինյան սկզբունքն էր։ Սոցիալիստական արվեստի տարբերիչ առանձնահատկությունը, նրա նորարարական էությունը Լենինը տեսնում էր ոչ միայն միլիոնավոր աշխատավորներին ծառայելու, այլև այն բանի մեջ, որ դա պետք է լինի «մարդկության հեղափոխական մտքի վերջին խոսքը սոցիալիստական պրոլետարիատի փորձով ու կենդանի աշխատանքով բեղմնավորող ազատ գրականություն»[167]։

Հայ իրականության մեջ այդ գծերն առաջին անգամ հանդես եկան Հ. Հակոբյանի այն բանաստեղծություններում և պոեմներում, որոնք գրվել են ռուսական առաջին հեղափոխության և նրան հաջորդած տարիներին։ Ա. Վ. Լունաչարսկին արդեն հեղափոխությունից հետո, բանաստեղծի երկերի ռուսերեն հրատարակության (1928) առաջաբանում ընդգծում էր հատկապես այդ կողմը. «Հակոբ Հակոբյանի ստեղծագործության մեջ հենց սկզբից ամենից ինքնատիպն այն էր, իհարկե, որ դա ոչ միայն հեղափոխական բանաստեղծ էր,— հեղափոխական բանաստեղծներ եղել են և՛ ռուս, և՛ եվրոպական գրականության մեջ,— այլ որ դա սոցիալ-դեմոկրատ բանաստեղծ էր՝ բառիս այն ժամանակվա լավագույն իմաստով, բոլշևիկ բանաստեղծ, պրոլետարական բանաստեղծ»[168]։

Իհարկե, Հակոբյանը միանգամից չհասավ պոեզիայի և հեղափոխության կապի այդպիսի ըմբռնման։ Նրա գրական գործունեության առաջին տասնամյակում՝ 90-ական թվականներին մամուլում հրապարակված երկերը և 1899 թ. լույս տեսած «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն փաստորեն շարունակում էին հայ դեմոկրատական պոեզիայի մի քանի ընդոր մտրիվները, զուսավորելով դրանք աշխատավոր մարդու «նամուսի և դիյրաթի» բարոյագեղագիտական գաղափարներով։ Իզուր չէ, որ Հակոբյանը պատանեկան տարիներին հափշր-

---

167 Վ. Ի. Լենին, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 12, էջ 125—126։

168 *A. В. Луначарский*, Собрание сочинений, том 2, М., 1964, стр. 368.

տակված է եղել Մ. Նալբանդյանի, Ռ. Պատկանյանի, Րաֆֆու, Ղ. Աղայանի ստեղծագործությամբ։ Բնկումն սկսվեց նոր դարի առաջին տարիներին, երբ նրա պոեզիայում հանդես եկան բանվոր դասակարգի աշխատանքի ու պայքարի, կյանքի սոցիալիստական հեղաշրջման մոտիվները։ Այդ բնկման համար վճռական դեր խաղացին ինչպես բանվորական շարժման աննախընթաց ուժեղացումը ռուսական առաջին հեղափոխության շրջանում, այնպես էլ բանաստեղծի ակտիվ մասնակցությունը հեղափոխական դեպքերին և սոցիալ-դեմոկրատական կուսակցության լենինյան թևի գործունեությանը։ Դրանցդրին լույս տեսած նրա գրքերը («Աշխատանքի երգեր», 1906, «Հեղափոխական երգեր», 1907, «Նոր առավոտ», 1910, «Բանաստեղծություններ», 1912) դարձան հայ պրոլետարական գրականության առաջին ամբողջական արտահայտությունները։ Այդ գրքերը, ինչպես նաև մամուլում հրապարակված ուրիշ բանաստեղծություններ հայ գրականության մեջ մտցնում էին նոր միջավայր ու մոտիվներ՝ մուրճի ու սալի, գործարանային վիթխարի կորպուսների, անիվների ու շչակների պատկերներր, դարբնի ու կաթսավարի, հանքափորի ու մեքենավարի կերպարները։ Բայց հարցը միայն արտաքին-թեմատիկ կողմը չէր։ Ավելի կարևոր էր այն, որ բանվորական կյանքի և պայքարի հակորյանական պատկերները բոլոր դեպքերում տոգորված էին կյանքի սոցիալիստական վերափոխման հեռանկարով ու հավատով։ Այդ գաղափարին Հակորյանը հավատարիմ մնաց հետագա բոլոր տարիներին, անգամ ռեակցիայի մռայլ օրերին։ Եվ նշանակալից է, որ հենց ռեակցիայի ժամանակ նա գրեց իր լավագույն երկը՝ «Նոր առավոտ» պոեմը, որին հաջորդեցին նրա անմիջական շարունակությունը կազմող «Կարմիր ալիքներ» (1911) և «Հավասարություն» (1916—1917) պոեմները։ Այս երկերի ներքին սերտ կապը հենվում է ոչ միայն գաղափարական, այլև թեմատիկ ընդհանրության վրա։ Եթե առաջին երկուսի մեջ պատկերվում են բանվոր դասակարգի աշխատանքն ու պայքարը, ապա երրորդը գծագրում է այդ պայքարի արդյունքը՝ ապագա սոցիալիստական հասարակությունն իր մի քանի բնորոշ կողմերով։ Երեք պոեմների մեջ էլ պատմությունը առաջ է տարվում քնարական հերոսի ես-ի անունից։ Հասարակական լայն բովանդակությունն արտահայտվում է քնարական միջոցներով, և դա իրավունք է տալիս Հակորյանի պոեմներն անվանելու յուրօրինակ **ճնարական էպոսներ**։

Անհատը և հասարակությունը, մարդու իրական երջանկության հասնելու ուղիների հարցը,— այս «հավերժական թեմաներն» են դրված Հակորյանի պոեմների և շատ բանաստեղծությունների հիմքում, բոլոր դեպքերում լուծվելով կոլեկտիվ, սոցիալիստական սկզբունքների ոգով։ Նրա պոեմների քնարական հերոսը, հաղթահարելով անհատապաշտական տրամադրությունները, ի վերջո կյանքի իմաստը գտնում է բանվորական կոլեկտիվում, այն մարդկանց մոտ, ովքեր «գործի ու կռվի մեջ են որոնում հմայք-բանալին բախտավորության», այն միջավայրում, ուր «ձուլվում է ես-ը հզոր մենք-ի մեջ»։ Եվ ապագա հասարակության ամենակարևոր հատկանիշը բանաստեղծը տեսնում է նրանում, որ այնտեղ «ես-ը կապրի ամենքի համար իրար հավասար, ուր հազարն է մեկ և մեկը՝ հազար»։

Այսպիսով, Հակոբյանը գեղարվեստորեն արտահայտել է սոցիալիստական գրականության գաղափարական պաթոսի ամենաբնորոշ գծերից մեկը՝

անհատի և հասարակության շահերի ներդաշնակության դրույթը։ 1911 թ. Միխա Յխակայային գրած նամակում բանաստեղծն իր «Ներ առավոտ» պոեմի հիմնական գաղափարը բացատրում էր այսպես. «Անհատը դժբախտ է, երբ հասարակությունն է դժբախտ... Սերն ու գաղափարը պետք է ընթանան ձեռք ձեռքի տված, հետո անհատական սերը պետք է ծառայի իբրև սանդուղք, արտահայտի հասարակության նկատմամբ տածած սիրո համարը»[169].

Պրոլետարական գրական հոսանքի ցայտուն արտահայտություններից մեկը եղավ Շուշանիկ Կուրղինյանի «Արշալույսի ղողանջներ» ժողովածուն (1907), ինչպես նաև ավելի ուշ գրած մի շարք ուրիշ բանաստեղծություններ։ Իսր համակրանքը բանվոր դասակարգի և բոլոր աշխատավորների պայքարի նկատմամբ, այդ պայքարի մարդասիրական, համաժողովրդական նպատակների գիտակցությունը կազմում էին բանաստեղծուհու աշխարհայացքի կարևոր կողմերից մեկը։ Դրան նպաստեց նաև այն, որ այդ տարիներին Կուրղինյանն ապրում էր Ռուսաստանի պրոլետարական շարժման կենտրոններից մեկում՝ Դոնի Ռոստովում։ Իզուր չէ, որ հենց այդ ժամանակ նա Յու. Վեսելովսկուն գրում էր. «Ես ինձ շատ պարտական եմ զգում ռուսական կյանքին, վերածնության փոթորկուն օրերին, և հատկապես՝ ռուսական պրոլետարիատին։ Ռուսաստանը իմ խաղաղական մոտիվների ճայրենիքն է»[170]։ Հոգեհարազատ կապը բանվոր դասակարգի կյանքի ու պայքարի հետ հիմք դարձավ մեծ կրքով և առնական հավատով, այրող սիրով և ատելությամբ հագեցած այնպիսի բանաստեղծությունների համար, ինչպես «Հանգցրե՛ք ջահերը», «Հե՛տ տար քո խաչը», «Բանվորները», «Այնտե՛ղ գնացեք» և այլն՝ հայ պրոլետարական պոեզիայի այդ գեղեցիկ նմուշները։

Դեռ 1906 թ. լույս տեսած «Պատմվածքներից» առաջին պրակում Մադաթ Պետրոսյանը մի քանի գործ է նվիրել բանվորների կյանքին՝ մեծ մասամբ ողբերգական սյուժեներով («Պահակը», «Բանվորը», «Կապույտ շապիկը», «Մի կտոր հացի համար»)։ Այդ թեման շարունակվեց «Պատմվածքների» երկրորդ պրակում (1911) զետեղված «Մեքենավարի հիշատակարանից», «Թափառականները» և այլ գործերում։ Թեև Մ. Պետրոսյանի պատմվածքներն ընդհանուր առմամբ գեղարվեստորեն թույլ էին, բայց պատմականորեն նա դարձավ հայ պրոլետարական արձակի առաջնեկը։

Գեղարվեստորեն շատ ավելի տպավորիչ էին Մովսես Արազու պատմվածքներն ու արձակ բանաստեղծությունները, որոնք լույս տեսան 10-ական թվականների պարբերական մամուլում և ալմանախներում։ Արազին զգալի չափով հարստացրեց հայ պրոլետարական արձակի գեղարվեստական միջոցները։ Նա մեծ դեր հատկացրեց սիմվոլներին և այլաբանություններին, որոնք, բացի դրաքննությունը շրջանցելու համար կիրառված ձեզոպոսյան լեզվից արտահայտություններ լինելուց, նպատակ ունեին հասնելու հուզական ավելի մեծ ներգործության։ Այդ գործերում անկասկած է Մ. Գորկու լեգենդների ազդեցությունը։ Բավական հաճախ դիմելով քնարական արձակի ձևերին, Արազին բացահայտեց նրանց գեղարվեստական լայն հնարավորությունները նոր

---

169 «Из неопубликованных писем Акопа Акопяна.—*«Պատմա-բանասիրական հանդես», 1963, № 1, էջ 222։*

170 *Юрий Веселовский*, Русское влияние в современной армянской литературе (на основании анкеты), М., 1909, стр. 26.

գրական հոսանքի համար։ 10-ական թվականներին նրա գրած երկերից հատկապես նշանակալից էին «Արևը», «Կիսատ տունը», «Սպիտակ հերոսուհին», «Կարմիր համբուրը», «Արյունոտ ծաղիկներ», «Գովախնձոր» և այլն։

Պրոլետարական պայքարի հերոսական դրվագների, աշխատանքի մարդկանց տառապանքի պատկերների կողքին մի առանձին ուժով հրին-շեցնում էր կյանքի մոտալուտ վերածնության մոտիվները։ Նորկա իրականության գորշությունը և ապագայի վառ պատկերները սուր կերպով հակադրվում էին, ընթերցողին տանում կենսական ամուր հիմքեր ունեցող ոոմանտիկ էրազանքի ոլորտը։ Այսպես, «Մենավոր լապտերը» պատմվածքի (1912) հերոսուհին՝ նա ընկած մի գյուղում աշխատող, զրկանքների ու վիրավորանքների դատապարտված երիտասարդ գյուղական ուսուցչուհի Հեղինե Վարդիկյանը, Չեխովի վերջին պատմվածքի («Հարսնացուն», 1903) հերոսուհի Նադյայի նման, գիշերվա խավարի մեջ երազում է. «Մի ժամանակ այստեղ կվառվեն հազար-հազար ճրագներ. այս ցեխը էլ չի լինի, փողոցները կլինեն մաքուր-մաքուր, ինչպես լավ սենյակներում, տները կլինեն գեղեցիկ պարտեզների մեջ... Ինչ որ լավ բան կա աշխարհում, բոլորը մարդիկ կունենան և միմյանցից չեն խլի... Այն ժամանակ երբեք մարդիկ չեն տանջի միմյանց. միշտ միասին կաշխատեն, միասին կուրախանան»[171]։ Իսկ Հեռագրատան աշխատող Մելանյանը («Վանդակներում» պատմվածքից, 1913) մտքով խոսում է աշխարհի տարբեր ծայրերում գտնվող մարդկանց հետ և նրանց ավետում ազատության մոտալուտ ժամը. «Այդ ժխորում նրա վառ երևակայության մեջ լսվում էին բյուրավոր ամբոխի ձայներ։ Նա չըրխկըրրխկացնում էր՝ շնորհավո՜ր, շնորհավո՜ր, ու թվում էր՝ մի ուրիշ, մեծ տոն է երկրի վրա, թե հսկա զանգեր են ղողանջում օվկիանոսից օվկիան՝ ամբողջ աշխարհին, ու ինքը կանգնած բարձր՝ մի աշտարակի վրա, գոչում է բյուրավոր ամբոխին.

— Ուղղեցե՛ք կորացած մեջքերը, ծաղկեցրեք թառամած կանաչները... Չկան այլևս վանդակները... Դուք ազա՜տ եք, ազա՜տ...»[172]։

Ռուսական առաջին հեղափոխության շրջանում երևան եկան նաև հայ պրոլետարական դրամատուրգիայի առանձին նմուշներ։ Առաջնակը բանվոր դրամատուրգ Անուշավան Վարդանյանի «Գործադուլ կամ տգիտության զոհեր» պիեսն էր, որը թեև գրվել է 1906 թ., բայց բեմ բարձրացավ միայն 1912-ին՝ հեղափոխական նոր վերելքի ժամանակ։ Բանվորների և տերերի, տղամարդկանց ու կանանց, պրոլետարական շարժման ակտիվ մասնակիցների ու փողով գնված շտրեյկբեխերների բազմազան դեմքեր էին երևում բեմի վրա։ Ապագայի մեծ սպասումներով ապրող Հանդիսականի աչքում կերպավորման արվեստի ակնհայտ պակասը հատուցվում էր կյանքի վերափոխման այն հավատով, աշխատանքի մարդու արժանապատվության այն գիտակցությամբ, որով հագեցած էր պիեսը։ Օրինակ, բանվորներից մեկը (Արշակ), ասեք արձագանքելով Մ. Գորկու «Քաղքենիներ» պիեսի հերոսի՝ մեքենավար Նիլի հայտնի խոսքերին («Տերը նա՛ է, ով աշխատում է»), ասում էր. «Մաղկանոցի տերն էլ մենք ենք, գործարանի տերն էլ ու ամբողջ երկրի տերն էլ...»[173]։

---

171 «Արոր», Թիֆլիս, 1912, № 9—10, էջ 9։

172 Մ. Արազի, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, 1955, էջ 38—39։

173 Անուշավան Վարդանյան, Դրամատիկական երկեր, հատ. 1, Երևան, 1937, էջ 12։

Հայ պրոլետարական գրականության պատմության մեջ կարևոր իրողություն է այն փաստը, որ 10-ական թվականներին, համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին լուրջ փորձեր արվեցին համախմբելու գրական նոր հոսանքի ուժերը։ 1914 թ. Հակոբ Հակոբյանի նախաձեռնությամբ հրատարակվեցին «Նոր գրագրաթան» մատենաշարի մեկ տասնյակի չափ գրքույկներ՝ նախատեսված բանվոր ընթերցողների համար։ Մատենաշարն ամփոփում էր տեսական ու գեղարվեստական, ինքնուրույն և թարգմանական երկեր (այդ թվում և Մ. Գորկու պատմվածքները, Ա. Լունաչարսկու «Գեղարվեստը գեղարվեստի՞, թե՞ գեղարվեստը կյանքի համար» տեսական տրակտատը և այլն)։ Սակայն ամենից նշանակալիքը «Կարմիր մեխակներ» (երկու պրակ) և «Բանվորի ալբոմը» գրական-գեղարվեստական ժողովածուներն էին։ Նրանց մեջ տեղ էին գտել Հ. Հակոբյանի մի շարք բանաստեղծություններ («Գործադրանում», «Քաղաքը», «Դարբինը»), Արազու պատմվածքները («Արևը», «Սպիտակ հերոսուհին», «Կիսատ տունը»), Ան. Վարդանյանի դրամատիկական մի պատկեր («Ուրվականներ, կամ Սունդուկենց Գաբոյի տունը»), ինչպես նաև պրոլետարական գրականության ասպարեզ մտած ուրիշ հեղինակների արձակ և չափածո գործեր։ Դրանք են՝ Հակոբ Կամարին (Բևժանյան), Մելիք Մելիքյանը (Դեղուշկա)։ Մարոն (Զուրաբյան), Սուսանը։ Հայ գրականության մեջ առաջին անգամ հանդես էին գալիս սոցիալիզմի գաղափարախոսությամբ համախմբված մի շարք հեղինակներ, նրանց կապում էր նաև արտացոլման ընդհանուր օբյեկտը՝ բանվոր դասակարգի կյանքի ու պայքարի պատկերումը, նրա իդեալների գեղարվեստական դրվատումը։ Աշխատանքի և ազնվության պաշտամունքը ցուցադրվում էր իբրև բանվոր մարդու ամենաբարձր առաքինություն, իբրև նրա բարոյական գերազանցության ապացույց։ Հ. Կամարին, օրինակ, աշխատանքի մեջ խեղդանդամ դարձած բանվորի անունից գրում էր.

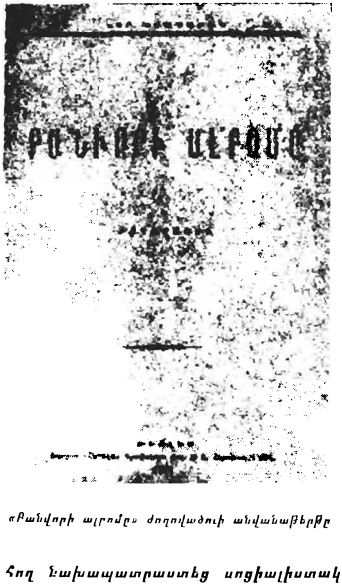


«Կարմիր մեխակներ» ալմանախի անվանաթերթը

Ես կրծամ աշխատելու մի հատ ձեռքով կոշտացած,
Ես կրծամ նորից տակալ՝ կես-ուժ դարձած, վշտացած
Բեկ անել է արդար համեստ ամենօրյա իմ վաստակ,
Անդուլ դործել — այս է եղել իմ կյանքի վեհ նպատակ[174]։

174 Կամարի, *Մուրած հացը չեմ ուտի*— «Կարմիր մեխակներ», պրակ 1, Թիֆլիս, 1914։

1914 թ. ամռանը սկսված համաշխարհային պատերազմի հետևանքով դադարեց պրոլետարական գրական ժողովածուների հրատարակությունը։ Սակայն պատերազմի տարիներին էլ նոր գրական հոսանքը շարունակվեց։ Հ. Հակոբյանի, Հ. Կամարու, Մ. Արագու և ուրիշների չափածո և արձակ երկերը լույս էին տեսնում «Պայքարում», «Սոցիալ-դեմոկրատում», «Բանվորի կռիվը» և ուրիշ պարբերականներում[175]։



«Բանվորի ալբոմը» ժողովածուի անվանաթերթը

Պրոլետարական գրական հոսանքի, մասնավորապես Հ. Հակոբյանի նախահոկտեմբերյան ստեղծագործության կապակցությամբ պետք է անդրադառնալ այդ գրողների գեղարվեստական մեթոդի հարցին։ Այս առթիվ մեր գրականագիտության մեջ արտահայտվել է երկու հակադիր տեսակետ. երբեմն այդ ստեղծագործությունը համարվել է սոցիալիստական ռեալիզմի ավարտուն արտահայտություն, երբեմն էլ միայն հեղափոխական ռոմանտիզմի դրսևորում։ Այդ կարծիքներից ո՞րն է ավելի մոտ ճշմարտությանը։

Հայտնի է, որ հենց ռուսական առաջին հեղափոխության տարիները դարձան այն պատմական սահմանագիծը, որից սկիզբ է առնում մարդկության գեղարվեստական զարգացման մեջ նոր դարագլուխ նշանավորած սոցիալիստական ռեալիզմի պատմությունը։ XIX դ. պրոլետարական պոեզիան Արևմուտքում և Ռուսաստանում թեև պատմականորեն հող նախապատրաստեց սոցիալիստական ռեալիզմի համար, բայց իսկական իմաստով դեռ չի կարող նրա սկիզբը համարվել։ Իսկ Մաքսիմ Գորկու ստեղծագործությունը XIX դարի 90-ական թվականներին, այդ տասնամյակում նրա գրած ռոմանտիկական և ռեալիստական երկերը, իրենց թեմատիկ-գեղարվեստական ողջ ինքնատիպությամբ հանդերձ, դեռ նոր մեթոդի արտահայտություն չէին։ Այդպիսի նոր մեթոդ, որը հետագայում ստացավ սոցիալիստական ռեալիզմ անվանումը, Գորկու ստեղծագործության մեջ որոշակիորեն դրսևորվեց 1905—1907 թթ. հեղափոխության տարիներին։ Նոր գեղարվեստական մեթոդը, որի առաջին դասական նմուշները եղան Գորկու «Մայրը» վեպը և «Թշնամիներ» դրաման, կյանք մտավ իպերիալիզմի դարաշրջանի առաջին համաժողովրդական հեղափոխության բարձրացող ալի-

175 *Տե՛ս* Ն. Գյուլնազարյան, Գրական հարցերը նախահեղափոխական շրջանի հայ բոլշևիկյան մամուլում. Երևան, 1954, էջ 130—154։

քի հետ, հենվում էր սոցիալիստական գաղափարախոսության և գրականության կուսակցականության լենինյան ուսմունքի վրա։

Հայ պրոլետարական գրականության մեջ, հատկապես Հակոբ Հակոբյանի պոեզիայում, դարասկզբին արդեն ձևավորվեցին սոցիալիստական ռեալիզմի մի քանի բնորոշ գծեր, առավելապես նրա գաղափարական պաթոսի առումով։ Դա իրականության ընկալումն էր սոցիալիստական իդեալի տեսանկյունից, անհատի պատկերումը ժամանակի հասարակական-քաղաքական կոնֆլիկտների մեջ, բանվոր դասակարգին հատուկ կոլեկտիվիզմի և անձնազոհության դրվատումը, կյանքի հեղափոխական զարգացման ըմբռնումից բխող լավատեսական հայացքն ապագայի նկատմամբ և այլն։ Այս բոլորը հիմք է տալիս ասելու, որ պրոլետարական գրական հոսանքն ընդհանրապես և առաջին հերթին Հակոբ Հակոբյանի պոեզիան՝ հայ գրականության մեջ սոցիալիստական ռեալիզմի ձևավորման առաջին փուլն էր, որ դեռ մինչև Հոկտեմբերը պրոլետարական բանաստեղծն ընթանում էր գեղարվեստական նոր մեթոդի սկզբունքների որոնման և տիրապետման ուղիով։



Մաքսիմ Գորկի

Ազատագրական պայքարի ընդհանուր պաթոսը, կյանքի արմատական հեղաշրջման երազանքն ու հավատը պրոլետարական գրողների ստեղծագործությունը տոգորում էին հեղափոխական ռոմանտիզմի ուժեղ շեշտերով, երբեմն նույնիսկ նրանց տալիս էին գերակշիռ դիրք։ Սակայն ընդհանուր առմամբ սխալ կլիներ այդ ստեղծագործությունը համարել ռոմանտիկական՝ բառիս սովորական իմաստով. քանի որ այն հենվում էր պրոլետարիատի կյանքի ու պայքարի, նրա առաջադրած իդեալների պատմականորեն ճշմարտացի ըմբռնման վրա։ Դա կյանքի հեղափոխական զարգացման խոր գիտակցումից բխող ռոմանտիզմ էր, որն, ինչպես հայտնի է, չի հակադրվում սոցիալիստական ռեալիզմին, այլ կազմում է նրա էության անբաժան մի մասը։ Դա ռոմանտիզմի այն նոր տեսակն էր, որ բնութագրել է Մաքսիմ Գորկին՝ 1909 թ. Կապրիում ոուս գրականության պատմության մասին կարդացած դասախոսություններում։ «Սոցիալական կամ կոլեկտիվիզմի ռոմանտիզմ» տերմինով Գորկին քննութագրում էր «պրոլետարիատի բարձր, մարտական տրամադրությունը, որը բխում է նրա կողմից իր ուժերի գիտակցումից, ավելի ու ավելի յուրացվող այն հայացքից իր մասին, որ ինքը աշխարհի տերն է և մարդկության ազատարարը»։ Այդ նոր ռոմանտիզմը, որն իր հիմքով և արմատներով ռեալիստական է, Գորկին հակադրում էր հին տիպի «անհատապաշտական ռոման-

տիզմին», նրանց տարբերությունը ամփոփելով այսպես. «Անհատապաշտական ռոմանտիզմը ծագել է աշխարհում իր միայնակությունը գիտակցող անհատի ձգտումից՝ համոզել իրեն իր ուժերի, պատմությունից իր անկախության, ինդիվիդուամի կողմից կյանքը դեկավարելու հնարավորության մեջ։ Սոցիալական ռոմանտիզմը [ծագել է] անհատի կողմից աշխարհի հետ ունեցած իր կապը գիտակցելուց, այն գաղափարների անմահության գիտակցումից, որոնք հիմնականն են»[176]։

Հակոբ Հակոբյանի, Արազու և պրոլետարական մյուս գրողների ռոմանտիզմը հենց այդպիսի սոցիալական կամ կոլեկտիվիստական ռոմանտիզմ էր, որը ծնվել էր դարասկզբին հայ գրականության մեջ ևս ձևավորվող նոր ստեղծագործական մեթոդի՝ սոցիալիստական ռեալիզմի ներսում, կազմելով նրա գեղարվեստական համակարգի կարևորագույն կողմերից մեկը։ Ռոմանտիզմի հատուկ դիրքը նախահոկտեմբերյան պրոլետարական գրականության մեջ հաստատում է արվեստի զարգացման հայտնի օրինաչափությունը. լինում են շրջաններ, երբ կյանքում ծնվող ամբագայի ծիլերը տեսնելու, պատկերելու և ընդգծելու համար ավելի ներգործուն են դառնում ռոմանտիզմի ձևերը, քան թե վերլուծական զգաստ ռեալիզմի սկզբունքները։ Բայց այդպիսի ռոմանտիզմը ոչ միայն ռեալիզմի հակոտնյան չէ, այլև պատմականորեն կարող է հող նախապատրաստել ռեալիզմի զարգացման նոր փուլի համար։

Հետաքրքիր է, որ Հ. Հակոբյանի «ամենառոմանտիկ» ստեղծագործության՝ կոմունիստական ապագան պատկերող «Հավասարություն» պոեմի առիթով ժամանակի մարքսիստական քննադատությունը նկատեց նրա ռոմանտիզմի միանգամայն իրական հիմքերը, նրա անմիջական կապը ձևավորվող նոր իրականության հետ։ Հ. Սուրխաթյանը 1920 թ. գրում էր. «Հակ. Հակոբյանի ապագա կյանքի նկարագիրը բխում է նրա խորին հավատից. նրա ելակետը կոնկրետ ներկան է, որի եռուն խորության մեջ դարբնվում են վաղվա կյանքի բարձր ձևերը»[177]։ Ինքը՝ բանաստեղծն էլ 1926 թ. տպագրված «Խոսքը պատկանում է ինձ» հոդվածում, պատասխանելով իր այն քննադատներին, որոնք տարբեր արիքներով ասել են, թե Հակոբյանը բանվոր դասակարգի կյանքն ու պայքարը պատկերել է միայն «ընդհանուր գծերով, շորիխներով, որպես էսքիզներ», ցույց էր տալիս արվեստի ռոմանտիկական ձևերի պատմական անխուսափելիությունը։ Կյանքի վճռական հեղաբեկման դարաշրջանում, ասում էր Հակոբյանը, հաճախ «պրոլետարական երկ արտադրելու համար անհրաժեշտ էր օգնության կանչել ոչ թե երեկվա և այսօրվա պատրաստի, ձևավորված կյանքի փորձառություններն ու փաստերը, այլ գրողի ներքին կրակը, ներքին մղումը, հեղափոխականի ինտուիցիան...»[178]։

Հոկտեմբերյան հեղափոխության և Հայաստանում սովետական կարգերի հաղթանակից հետո հայ գրականության պրոլետարական հոսանքը ներգրավվեց սովետական գեղարվեստական մշակույթի առաջացման և զարգացման ընդհանուր պրոցեսի մեջ, դարձավ սոցիալիստական ռեալիզմի արվեստի լիարյուն ու բազմազան ձևերի նախադրյալներից և ակունքներից մեկը։

---

176 *М. Горький*, История русской литературы, М., 1939, стр. 70—71.

177 *«Նոր խոսք», Թիֆլիս, 1920, № 13, Տե՛ս նաև Հ. Հակոբյան (Պրոլետար), Բանաստեղծություններ, հատ. I, Թիֆլիս, 1926, էջ 268։*

178 *Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, 1958, էջ 266։*

10

Նախորդ տասնամյակների համեմատությամբ, դարասկզբին լուրջ փոփոխությունների ենթարկվեց նաև հայ գրականության ժանրային համակարգը։ Ինչպես միշտ, գրական սեռերի ու տեսակների զարգացումը, նրանց միջև ստեղծված նոր փոխհարաբերությունները, վերջին հաշվով, արտահայտում էին կյանքում տեղի ունեցած գաղափարական տեղաշարժերը, գեղարվեստական պրոցեսի օրինաչափություններ։

Կատարված փոփոխություններն ավելի ցայտուն կերևան, եթե տվյալ դեպքում մենք ելակետ դարձնենք ոչ թե գրական սեռերի ավանդական դասակարգումը (էպոս—լիրիկա—դրամա), այլ գրական երկերի կառուցվածքային հատկանիշները ցույց տվող բաժանումը՝ պոեզիա (չափածո), արձակ և դրամատուրգիա։ Այդ երեք բաժինների ներսում տեղի ունեցած փոփոխությունների պատկերը միաժամանակ հնարավորություն կտա բացահայտելու քնարական, էպիկական և դրամատիկական սեռերի նոր փոխհարաբերությունը, իբրև ժամանակի գրական պրոցեսի հիմնական բաղադրամասերից մեկը։

Այս առումով առաջին հատկանիշը, որն անմիջապես աչքի է ընկնում, դարասկզբին պոեզիայի տեսակարար կշռի, նրա դերի ու նշանակության շատ որոշակի մեծացումն է։ Այդ երևույթն ավելի ևս կընդգծվի, եթե հիշենք, որ անցած դարի վերջին երկու-երեք տասնամյակները հայ գրականության պատմության մեջ ևս մտան իբրև արձակի գերիշխանության ժամանակաշրջան։ 70—80-ական թվականներին, երբ Պեշիկթաշլյանն ու Դուրյանը այլևս չկային, երբ Ալիշանն ու Շահազիզը վաղուց լռել էին իբրև բանաստեղծներ, իսկ Ռ. Պատկանյանի մուսան միայն մեկ-մեկ էր արթնանում, հայ պոեզիան նախկինում իր նվաճած առաջնությունը զիջել էր արձակին ու դրամային։ Այդ շրջանի հայ գրականության մեջ կենտրոնական տեղ գրավող Րաֆֆու, Սունդուկյանի, Պռոշյանի և մյուսների կողքին մենք հավասար մեծությամբ ակտիվ գործող բանաստեղծ լուսնինքը, խոսելով 1876—1883 թթ. շրջանի մասին, երբ մեծ աշխուժություն է նկատվում գրականության և մշակույթի տարբեր մարզերում, լեռն ավելացնում էր. «Բայց քնած ու անկենդան է հայկական Պառնասը։ Միայն Գամառ-Քաթիպան է։ Ուրիշ ձայն չէ լսվում. բանաստեղծությունը հետ է մնացել, նրա փոխարեն վիպագրությունը, միացած հրապարակախոսության հետ, արծարծում է այդ նշանավոր ժամանակամիջոցի հասարակական գաղափարները»[179]։

Բնկումն սկսվում է 80-ական թվականների վերջերից, երբ, նույն Լևոյի խոսքերով ասած, «վերածնվում է մեր բանաստեղծությունը, բայց բոլորովին ուրիշ կերպարանքով», երբ «հայկական ժլատ մուսան մի անսովոր բեղմնավորության է սկսում ցույց տալ», երբ «ոտանավորը հնդեղեց մեր գրականությունը»[180]։ Այդ տարիներից սկսած մինչև 90-ական թվականների վերջը, բանաստեղծության ասպարեզ մտան Հովհ. Հովհաննիսյանն ու Հովհ. Թումանյանը, Ալ. Ծատուրյանն ու Ավ. Իսահակյանը, Լ. Մանվելյանն ու Հ. Հակոբյանը, Դ. Դեմիրճյանը և ուրիշներ, որոնց պոետական ստեղծագործությունը շարունակվեց և իր իսկական նշանակությամբ մեծ մասամբ բացահայտվեց ավելի ուշ՝ նոր դարի սկզբին։ Սակայն, ընդհանուր առմամբ 90-ական թվական-

---

179 Լեո. *Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը*, Վենետիկ, 1904, էջ 60։
180 Նույն տեղում, էջ 63։

ներէն հայ գրական արտայայտման արձակի հչխոն ու փոր չատ ավելի նշանակալից են, քան բանաստեղծութեան։ Հիշենք, որ Շիրվան զապի և Մուրացանի, Չոհրապի և Նար-Դոսի գեղարվեստական առաջին հետաքրքրություններն առավել ուժով դրսևորվեցին հենց այդ տարիներում։

Վիճակն արմատապես փոխվեց դարի սկզբին, երբ պոեզիան և՛ իր ծավալով, և՛ մանավանդ գեղարվեստական նշանակությամբ, գործով գրական արտայայտության սեռերը, ակնհայտորեն գերակշռեց արձակին ու գրամատուրգիային։ Նախ, նկատվում է բանաստեղծական տարանդներ ստեղծելու ժամանակի համեմատաբար փոքր տարածության վրա։ Հայ գրականության մի քանի պատմության ոչ մի ուրիշ փուլում մենք չենք տեսնի նման պատկեր, երբ այնքան միաժամանակ գործում, իրենց ստեղծագործական լավագույն արդյունքները գրեթե միաժամանակ տալիս են այդքան մեծ քվով առաջնակարգ բանաստեղծներ։ Մեր հանգիստ են գալիս այդքան մեծ քվով առաջնակարգ բանաստեղծներ։ Մեր գործունեության երկու առաջին տասնամյակներին համընկավ Թումանյանի և Իսահակյանի, Սիամանթոյի և Վարուժանի, Տերյանի և Մեծարենցի, Չակրյանի, Թեքեյանի և ուրիշների բանաստեղծական գործունեությունը։ 10-ական թվականներին սկսվեց Ե. Չարենցի գրական ուղին, որն արդեն այդ տասնամյակում հայ պոեզիան հարստացրեց գեղարվեստական մեծ արժեքներով։

Բայց նրա տարածների ծնունդը էրիտոգրական պատահականություն չէ, ապա նրանց գրսևորման համար հասարակական և գեղարվեստական համապատասխան պայմաններ են պետք։ Բանաստեղծության դերի աննախընթաց մեծացումը դարասկզբին, իհարկե, նույնպես կապված էր այդպիսի գործոնների հետ։ Քննադատական ռեալիզմի հայ արձակին այդ ժամանակ բուրժուական հասարակության կյանքի օբյեկտիվ վերլուծության և բազմակողմանի պատկերման ուղղությամբ արդեն գրսևորել էր իր ամենաբարձր հնարավորություններըւ Եվ ահա, հայ ժողովրդի պատմության ամենաողբերգական ու բախտորոշ շրջանում, XX դ. սկզբին առաջնահերթ նշանակություն ստացավ գեղարվեստական խոսքի մի ուրիշ կողմ՝ ժողովրդի կյանքի բանաստեղծական և հերոսական կողմերի բացահայտումն ու ցուցադրումը։ գեղագիտական բարձր իդեալի օգնությամբ ընթերցողին ոգեշնչել ու վեհացնելը։ Գերը էր ամրապղ խորությամբ ցույց տալ ժողովրդի պատմության և այսօրվա կյանքի, նրա հոգեբանության մեջ պահպանված բանաստեղծական, իդեալական գծերը, հակադրել դրանք մարդուն նսեմացնող բուրժուական իրականության, ուժ ներշնչել ժամանակակիցներին՝ սոցիալական և ազգային ճնշումներ դիմագրավելու համար։ Բնականաբար, այդ դերն իր վրա վերցրեց առաջին հերթին պոեզիան, որը, բացի բոլոր մյուս կողմերից, կարող էր հենվել հայ գրականության մեջ ամենից ավելի հարուստ բանաստեղծական ավանդույթների վրա։ Գեղեցկի դերի մեծացումը կապված էր նաև մի ուրիշ հանգամանքի հետ։ Հայ նոր գրականության հաստատումը, նրա փիլիսոփայական բովանդակության խորացումը դարասկզբին արտահայտվեց համամարդկային բնույթի մի շարք խնդիրների լայն արծարծումով, ինչպես մարդու կոլմաև ճակատագրի հարցը, ապագայի գաղտնիքների մեջ ներթափանցելու մղումը. մարդկային կյանքի հետ տիեզերական ժամանակի և տարածության փոխհարաբերության ըմբռնումը և այլն։ Այս բոլորի համար նոպելիա առավել հարմար էին պոեզիայի ձևերը՝ հաճախ համադրական ու պայմանական, հնչերանգ ու ընդհանուրի զուգակցման լայն հնարավորություններ ընձեռող։ Դրա լավագույն արտահայտությունները տվեն Թումանյանի «Ծնունդ Անհա-

նը», «Պոնտո ու Մուսան», «Թմկաբերդի առումը», «Հաղարան բլբուլն ու քաղցկները», «Փարվանան» և ուրիշ բալլադներ, Խահակյանի «Արու-լալա Մահարին», «Հավերժական սերը», «Ղողանջներ» շարքը և բազմաթիվ ուրիշ բանաստեղծություններ, Վարուժանի «Հեքիաթս երգերը», «Հացին երգը», Զաբելյանի «Դանթեական առասպելը» և ուրիշ բանաստեղծների գործեր։

Դարասկզբի պոեզիայի ներսում գերակշռում էր քնարական ստեղծագործությունը։ Ճիշտ է, կերտվեցին նաև էպիկական պոեզիայի հոյակապ նմուշներ, ինչպես Թումանյանի՝ այդ շրջանում գրված կամ վերջնականապես մշակված պոեմներն ու բալլադները, Վարուժանի «Հարճը»։ Բայց էպիկ Թումանյանը հաճախ ընկալվում էր իբրև մի «ունկում», իսկ պոեզիայի զարգացման հիմնական հոսանքն ընթանում էր քնարական հունով։ Այսպես, Ավ. Խահակյանի բանաստեղծական ժողովածուները («Երգեր ու վերքեր», 1898 և 1908, «Բանաստեղծություններ», 1903) զուտ քնարերգության դասական օրինակներ էին, մարդկային սրտի և հոգու ծայրաստիճան անկեղծ և անմիջական խոստովանություններ։ Ամբողջովին քնարական էր նաև Տերյանի և Մեծարենցի, Թեքեյանի և Կուրղինյանի ստեղծագործությունը։ Նույնիսկ օբյեկտիվ կերպարներ և արտաքին աշխարհի պատկերներ ցուցադրելիս նյութի գեղարվեստական մշակման քնարական եղանակը գերիշխող էր Հակոբյանի, Սիամանթոյի, Ռ. Սևակի, Ջարունցի պոեզիայում։

Քնարական տարերքի ուժեղացումը, վերջին հաշվով, կապված էր անհատի կոչման և իրավունքների բանաստեղծական արծարծման, նրա հոգեբանության ամենանուրբ ծալքերը ներթափանցելու պահանջի հետ, որը դարաշրջին հատկապես սրվեց։

Այդ նույն շրջանում է, որ հայ պոեզիայի մեջ հաստատուն մուտք գործեց բանաստեղծական շարքերի սկզբունքը։ Քնարական շարքերով գրելը պատահական կամ ձևական հանգամանք չէ, այլ բանաստեղծական մտածողության մի որոշակի եղանակ և աստիճան, որը ենթադրում է մի խումբ բանաստեղծությունների համար ընդհանուր գաղափարի, տրամադրության կամ պատկերի առկայություն՝ դիտված նրանց ներքին տրամաբանական զարգացման մեջ։ Ուրեմն բանաստեղծը ձգտում է ընթերցողի վրա ազդել ոչ միայն առանձին ոտանավորներով, այլև նրանց որոշակի շարքերով, որոնք կազմում են թեմատիկ և կառուցվածքային մեկ ամբողջություն։

Քնարական բանաստեղծություններից շարքեր կազմելու փորձեր արվում են դեռ դարավերջին։ Օրինակ, Ալ. Սատուրյանի գրքերում կային որոշ վերնագրերի տակ համախմբված բաժիններ («Պանդուխտի երգեր», «Խորհի ալբոմից», «Մուսայիս երգերից» և այլն)։ Ավ. Խահակյանի «Երգեր ու վերքեր» 1898 թ. ժողովածուն ուներ «Սիրո հուշերից», «Աստղիկ ու ծաղիկ», «Դատարկյուն աշուղի խաղերից ու բալաթիներից» և այլ բաժիններ։ Հետագա գրքերում դրան ավելացան «Ցնորքներ ու մորմոքներ», «Ղողանջներ» և այլ շարքեր։ Բանաստեղծական ժողովածուի ներսում «միկրոշարքեր» էր ստեղծում նաև Վահան Թեքեյանը («Հշրաշալի հարությունն» գրքում՝ «հնավարի պահերը», «Երազներ», «Հշրայրքի պահեր» և այլն)։ Սակայն նշված բանաստեղծների շարքերը դեռ, խստորեն ասած, կայուն միավորներ չէին, երբեմն նույնիսկ պատահական կազմ ունեին։

Բանաստեղծական շարքը, իբրև զարգացման որոշակի տրամաբանության ենթարկվող միավորների ամբողջություն, ավելի օրգանապես մտավ մեր պոե-

գիալի մեջ՝ չնորհիվ Տերյանի և Սիամանթոյի, Վարուժանի և Զարենցի։ Այս բանաստեղծների մասին արդեն կարելի է ասել, որ նրանք նաև «շարքերով են մտածում»։ Բանաստեղծությունը նրանց կողմից մտահղացվում է ոչ միայն իբրև որոշակի մտքի ու պատկերի ավարտուն մարմնավորում և ինքնուրույն միավոր, այլև որպես ընդհանուրի՝ շարքի մի մաս, մի անհրաժեշտ օղակ, առանց որի նրա ամբողջությունը ինչ-որ չափով կխախտվեր։ Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները» սովորական ժողովածու չէր, այլ բանաստեղծական մտածողության այդ նոր որակն արտահայտող շարք, ուր ամեն միավոր ընդհանուր չղթայի մեջ ունի իր ուրույն ֆունկցիան և տեղը։ Նույնը կարելի է ասել Եան Տերյանի հաջորդ շարքերի («Գիշեր և հուշեր», «Ոսկի հեքիաթ», «Ոսկե չղթա», «Երկիր Նաիրի»), ինչպես նաև Զարենցի ստեղծագործական ուղու առաջին տասնամյակում գրված քնարական շարքերի մասին («Երեք երգ տխրադալուկ աղչկանն», «Տեսիլասմայեր», «Միաճանը», «Լիրիկական բալլադներ», «Փողոցային պշրուհուն», «Ողջակիզվող կրակ», «Էմալե պրոֆիլը Ձևր», «Տաղարան»)։

Արևմտահայ պոեզիայում բանաստեղծական շարքերը քեմատիկ սկզբունքով էր առանձնացնում Դանիել Վարուժանը («Ցեղին սիրտը» գրքի «Բազիին վրա» և «Կրկեսին մեջ» շարքերը, «Հեքեաոս երգեր» ժողովածուի «Գողգոթայի ծաղիկներ» շարքը)։ Իսկ «Հացին երգի» մեջ մտնող չորս տասնյակ բանաստեղծությունները ոչ միայն քեմատիկ և տրամաբանական սերտ կապի մեջ են, այլև ունեն իրենց որոշակի տեղը՝ պայմանավորված «Հացի ստեղծման» պրոցեսի այս կամ այն օղակի պատկերումով։ Դա իրավունք է տալիս «Հացին երգը» անվանելու (իհարկե, փոխաբերական իմաստով) մի յուրօրինակ պոեմ։ Այդ փոխաբերական անվանումը կարելի է կիրառել նաև Սիամանթոյի որոշ բանաստեղծական շարքերի նկատմամբ («Դյուցազներ», «Հայորդիներ», «Կարմիր լուրեր բարեկամից», «Հայրենի հրավեր»)։ Այս շարքերի մեջ մտնող բանաստեղծությունները իրենց քեմատիկ-կառուցվածքային միասնությամբ և տրամաբանական հաջորդականությամբ, իրոք, կազմում են մի ինքնատիպ ամբողջություն։

Ինչ վերաբերում է բուն պոեմի ժանրին, ապա էպիկական մի շարք երկերի առկայությամբ հանդերձ (Թումանյանի և Վարուժանի պոեմները, Դեմիրճյանի «Վենկ-Թիմուրը»), դարասկզբի համար ավելի բնորոշ են դառնում ֆնարական պոեմի տարատեսակները։ Քնարերգությունը տիրաբար ներխուժեց շատ պոեմների մեջ, սյայմանավորելով նրանց կառուցվածքն ու կերպավորման արվեստը։ Քնարական խոստովանության ձևերը, ինչպես որ XIX դ. դասական ռոմանտիզմի պոեմների մեջ, այժմ նորից դարձան տիրապետող։ Այդ ձևով է գրված Հայ պոեմի ամենաբարձր և կատարյալ կոթողներից մեկը՝ Ավ. Իսահակյանի «Ակու-լալա Մահարին», որն ըստ էության ամբողջությամբ հերոսի մենախոսություն է, նրա խոհերի ու հուշերի նկարագրություն։ Քնարական սկզբունքը այլևայլ ձևերով դրսևորվեց նաև Դ. Դեմիրճյանի «Կյանքի տեսիլը», «Ո՞ւր է այս աշխարհը», «Սրբի աղջիկը», Սիամանթոյի «Սուրբ Մեսրոպ», Ռ. Որբերյանի «Ծփանքներ», Ռ. Սևակի «Մարդերգություն» պոեմներում։ Վերնուշի, խոհի և երազանքի մոտիվներից էր կազմված Ե. Չարենցի առաջին պոեմը՝ «Կապուտաչյա Հայրենիքը», Բանվոր դասակարգի կյանքի, պայքարի իդեալների արտացոլումը Հ. Հակոբյանի պոեմներում («Նոր առա-

վոտ», «Կարմիր ալիքներ», «Հավասարություն») նույնպես իրագործվեց քնարական պոեմի ժանրային և արտահայտչական միջոցներով։

*Վերջապես, պոեմի քնարականացման ընթացքը դարասկզբին հանգեցրեց հայ գրականությանը մինչ այդ անծանոթ մի երևույթի. գրվեցին պոեմներ, որոնք միաժամանակ կարող են կոչվել բանաստեղծական շարքեր, քանի որ նրանց առանձին մասերը հաճախ ինքնուրույն և ավարտուն միավորներ են։ Ավ. Իսահակյանն իր «Ալագյազի մանիներ»-ը (1895—1917) նախապես մտահղացել էր իբրև բանաստեղծաշար, բայց նրա մեջ մտնող բոլոր 41 բանաստեղծությունները ավարտուլուց հետո իրավամբ անվանից պոեմ, քանի որ դրանք ունեն մի ներքին, առանցքային *«սյուժե»՝ քնարական հերոսի և հերոսուհու սիրո և անջատման պատմությունը՝ դիտված գյուղական բնության, կյանքի և աշխատանքի հովվերգական ֆոնի վրա։ Պոեմ-բանաստեղծաշարեր են նաև Ռ. Սևակի «Ջրդրի խեների», «Թրքուհին»՝ հայկական կոստրոմներների գարհուրելի տնաարանների մասին։*

XIX դ. վերջին և մանավանդ XX դ. սկզբին ավարտվեց հայկական գրական բալլադի ձևավորումը։ Աբովյանի, Պատկանյանի, Հովհաննիսյանի մի շարք փորձերից հետո բալլադն իր դասական կատարելությանը հասավ Թումանյանի («Փարվանա», «Մի կաթիլ մեղր», «Թագավորն ու չարչին», «Աղավնու վանքը» և այլն) և Իսահակյանի («Հավերժական սեր», «Աստիճի սերը», «Հայրենի հողը» և այլն) գործերում։ Այս՝ էպիկական հիմք ունեցող բալլադներից հետո Չարենցը, հետևելով սիմվոլիզմի սկզբունքներին, հայ գրականության մեջ մտցրեց քնարական բալլադի տեսակը, գրելով «Լիրիկական բալլադներ», «Փողոցային պշրուհուն» շարքերը, որոնք գրված են երազի և իրականության մշտական հակադրության և միաձուլման սկզբունքով։

Ինչ վերաբերում է անտիկ աշխարհից և կլասիցիզմի շրջանից եկող քնարական ժանրերին (էլեգիա, օդա, սատիրա, ուղերձ, էպիգրամ և այլն), պետք է ասել հետևյալը։ Տրամադրության և բովանդակության ընդհանուր հատկանիշներից ելնելով, ժամանակի ընթացքում ձևափոխվել են Խաչիկյանի, Տերյանի, Վարուժանի, Մեծարենցի կամ մյուս բանաստեղծների գրքերում առանձնացնել գործեր, որոնք կհամապատասխանեն այդ ժանրերի մասին ընդհանուր պատկերացումներին։ Մանավանդ մեծ տեղ են գրավում էլեգիկ (եղերերգական) բովանդակություն ունեցող բանաստեղծությունները։ Բայց դա ոչ թե բխում էր ժանրի հին կանոններին հետևելուց, այլ կյանքի համապատասխան կողմերի արտացոլման արդյունք էր։ Բանաստեղծական ժանրերի կլասիցիստական համակարգը վաղուց քայքայվել էր և XX դ. սկզբին չէր կարող հարատևել։

Լուրջ փոփոխություններ տեղի ունեցան նաև դարասկզբի հայ գեղարվեստական ուրձակի մեջ։ Ամենից առաջ նկատվում է արձակի խոշորագույն ձևի՝ վեպի որոշակի ճգնաժամ և փոքր ձևերի նկատելի աշխուժացում։ Քննադատական ռեալիզմի վիպական նվաճումները՝ հանձին Պռոշյանի, Կոմսարականի, Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի հայտնի գործերի, այլևս չկրկնվեցին։ Եվ ինքը՝ ռեալիստական վիպագրության նշանավոր վարպետ Շիրվանզադեն, 1919 թ. դառնությամբ հարց էր տալիս. «Ո՞ւր է նա, այդ հայ վիպասանությունը... Նա լի ճգնում դուրս գալ փոքրիկ պատմվածքների և պատկերների նեղ շրջանակից... Ծի՛ծ չեմ սխալվում, մոտ 15 տարի է, որ հայ վեպ լույս

չի տեսնում»[181], Թեև այս հայտարարությունը պետք է ընդունել որոշ վերապահությամբ (հիշենք, որ 1911—1912 թթ. լույս տեսան Նար-Դոսի լավագույն վեպերը՝ «Պայքարն» ու «Մահը»), բայց Շիրվանզադեն միանգամայն ճիշտ էր նշում դարասկզբի հայ արձակում էպիկական մեծ ձևերի նկատելի թուլացումը։ Նա ինքն էլ 90-ական թվականների կեսերին գրած «Քաոսից» հետո այլևս վեպ չգրեց («Վարդան. Ահրումյանը» կիսատ մնաց), և արձակի բնագավառում նրա հիմնական ժանրերը դարձան պատմվածքը, նովելն ու հուշագրությունը։ «Առաքյալը» վիպակով (1902) Մուրացանի ստեղծագործական ուղին փաստորեն ավարտվեց, իսկ Նար-Դոսի նոր մտահղացված գործերը դարձյալ պատմվածքներ էին։

Ո՞րն էր վեպի ժանրի ակտիվության թուլացման պատճառը։ Երկու դարերի սահմանագիծին սոցիալական և ազգային կյանքում տեղի ունեցած մեծ ցնցումները մեր արձակագիրներին մի պահ զրկեցին իրականությունն իբ էպիկական ամբողջության մեջ տեսնելու, նրա բազմազան կողմերը գեղարվեստորեն համադրելու հնարավորությունից։ Իսկ առանց դրա աներևակայելի էր վեպի գոյությունն ու զարգացումը։ Սոցիալ-հոգեբանական մեծ փլուզումներ ապրող, կյանքի հին ձևերի անկման և նորերի գոյացման բուռն պրոցեսի մեջ գտնվող աշխարհը դեռ դժվար էր ամփոփել էպիկական ծավալուն, հանդարտ պատմության շրջանակներում։ Եվ արձակագիրները գերադասում էին փոքր ձևերի մեջ որսալ հարափոփոխ կյանքի առանձին տիպական պահերը։

Պատահական չէ, որ XX դ. սկզբին ընդհատվում է նաև հայ պատմավիպասանության տրադիցիան, որն այնքան նշանակալից արդյունքներ էր տվել Բաֆֆու, Մնձուրեցի, Մուրացանի ստեղծագործության մեջ։ Պատմության ռոմանտիկական ընկալումն ու ներկային ծառայեցնելու գաղափարը իրենց սպառել էին, իսկ ռեալիստական պատմավիպի հասարակական-գեղարվեստական նախադրյալներ դեռ չէին ստեղծվել։ Այնինչ նույն շրջանի պոեզիայում պատմական թեմայով գրվեցին մի շարք բարձրարվեստ երկեր, ինչպես Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» ու «Սասունցի Դավիթը», Դեմիրճյանի «Լենկ-Թիմուրը», Վարուժանի «Հարճը», Սիամանթոյի «Սուրբ Մեսրոպը» և այլն։

Սեծ էին արձակի փոքր ձևերի նվաճումները հատկապես արևմտահայ գրականության մեջ։ Հաղթահարելով Արփիարյանի ռեալիստական դպրոցի ակնարկային-փաստագրական տարրերը, արևմտահայ նովելագիրները այդ շրջանում ստեղծեցին բարձր կատարելության գործեր, որոնք նշանավորում են «փոքր ժանրի» մի յուրօրինակ «ոսկեդար»։ Բացի Գր. Զոհրապի նովելների երեք գրքերից, դրա ապացույցն են նաև Երուխանի, Ռ. Զարդարյանի, Իլկատինցու պատմվածքներն ու նովելները, Օտյանի և Առանձարի երգիծական պատմվածաշարերը։ Նովելային տարեդարձ իրեն զգացնել էր տալիս նաև Զիֆթե-Սարաֆի «Միամիտի մը արկածները» վեպում, որի 12 մասերը փաստորեն ինքնուրույն նովելներ էին՝ անկախ սյուժետային ընթացքով։

Արևմտահայ նովելի մեծ ծաղկման ֆոնի վրա վեպի նվաճումները շատ ավելի համեստ էին։ Նույնիսկ Ե. Օտյանի սոցիալ-կենցաղային վեպերի («Թաղականին կնիկը», «Ընտանիք, պատիվ, բարոյականք և այլն) գեղարվեստական ուժը լրջորեն իջնում էր խտացման պակասի, ձգձգվածության և ավելորդ

181 Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, 1962, էջ 573—574։

մանրամասնումների պատճառով։ Այդ նույն ժամանակ Շանթն իր արձակում շարունակում էր հետևել սկզբից ևեթ որդեգրած «միջին ժանրի»՝ վիպակի սկզբունքներին, և դրա լավագույն արդյունքը հղավ «Կինը» հոգեբանական վիպակը (1912)։

Դարասկզբի արևելահայ գրականության մեջ արձակի ժանրային առավել մեծ բազմազանություն մենք տեսնում ենք Վրթ. Փափազյանի մոտ։ Պատմվածքի և ակնարկի ժանրային հատկանիշների յուրօրինակ համադրումից ծնվեց Փափազյանի ռեալիզմի ամենալավ արտահայտություններից մեկը՝ «Գյուղից» պատկերների շարքը։ Բազմաթիվ ուրիշ պատմվածքներից, վիպակներից («Ալեմգիր», «Աղերֆեզա», «Տովափին» և այլն), արձակ բանաստեղծություններից զատ նա այդ շրջանում հրապարակեց իր այլաբանական զրույցների մեծ մասը։ Ստեղծագործաբար հենվելով համապատասխան գրական փորձի, հատկապես Մաքսիմ Գորկու հայտնի երկերի վրա, Փափազյանը փաստորեն դարձավ այդ ժանրի հիմնադիրը հայ գրականության մեջ։ Նրա այլաբանական զրույցների («Ըմբոստի մահը», «Վիշապը», «Թռչող խոզը», «Մարդագայլ», «Իկար» և այլն) գեղարվեստական ուժը ոչ միայն «ճզոպոսյան լեզվով» հասարակական ճշմարտություններ ասելն էր, այլև այն մեծ կիրքը, ռոմանտիկ պաթոսն ու քնարական ներշնչանքը, որոնք այլաբանության շնորհիվ ավելի էին ընդգծվում։

Արձակի բնագավառում բավական ակտիվորեն աշխատող մեր խոշորագույն բանաստեղծները նույնպես մնացին փոքր ձևերի շրջանակում։ Թումանյանը գրեց իր պատմվածքները, ինքնուրույն ու փոխադրած հեքիաթները։ Իսահակյանն ստեղծեց իր պատմվածքների ու հեքիաթների, արձակ բանաստեղծությունների և պոեմների գլալի մասը։ Ճիշտ է, երկար ժամանակ նա աշխատում էր նաև ազգային համադրական մեծ վեպի՝ «Ուստա Կարոյիս» վրա։ Բայց ո՛չ 1912 թ. ավարտած առաջին տարբերակը, ո՛չ էլ 20-ական թվականներին վերամշակածը նա տպագրության չհանձնեց, ըստ երևույթին, արվեստագետի ներքին անբավարարվածության թելադրանքով։ Ավելացնենք, որ 10-ական թվականներին ասպարեզ իջած արևելահայ արձակագիրների նոր սերունդը (Ստ. Զորյան, Դ. Դեմիրճյան, Մ. Մանվելյան, Կ. Միքայելյան և ուրիշներ) նույնպես նախընտրում էր պատմվածքի և նովելի, կյանքի առանձին պատկերների (էսքիզների) ձևը։ Հատկապես ակնառու է քնարական արձակի բավական լայն հոսանքը ինչպես արևելահայ, այնպես էլ արևմտահայ գրականության մեջ[182]. Դարասկզբի հայ պարբերականները լայն տեղ են տալիս արձակ բանաստեղծություններին ու պոեմներին, երևան են գալիս նաև ռիթմական արձակի ոչ թիչ օրինակներ։ Այստեղ պետք է տեսնել արտահայտությունների մեկը քնարերգության նույն «հաղթարշավի», որը քաղաքացում էր նաև արձակի մեջ։ Այսպես, նշանավոր «Լուր-դա-լուրից» (1894) հետո Փափազյանը դարասկզբին գրեց բազմաթիվ ուրիշ արձակ պոեմներ ու բանաստեղծություններ («Ըմբոստ երգեր», «Կորսված արդարություն», «Անվակը», «Ծովը և այլն)։ Ավ. Իսահակյանի նախահոկտեմբերյան արձակի մի զգալի մասը նույնպես այդ ժանրին էր պատկանում («Սիրու երգը», «Մանկությունս»,

---

182 «Քնարական տարրը... իրոք մեր գարի գրականության հիմնական հատկությունն է։ Վեպերն անգամ դարձել են արձակ բանաստեղծություններ, իսկ պատմվածքները՝ քերթվածներ»,— կարդում ենք ժամանակի հանդեսներից մեկում (տե՛ս «Նոր հասանք», 1913, № 2, էջ 419)։

«Ողբում եմ», «Հավերժություն» և այլն)։ 1916 թ. պատերազմում զոհված Երիտասարդ խոստումնալից գրող Խահակ Խահակյանը հաճախ էր դիմում արձակ բանաստեղծության ձևին, իսկ 1912 թ. առանձին գրքով լույս տեսավ Նրա «Հնգեթաթ արևի տակ» արձակ պոեմը, որը լավ ընդունելություն գտավ գրական շրջաններում։ Քնարական արձակի տեսակներն էր նախընտրում նաև 10-ական թվականներին բավական ակտիվորեն հանդես եկող արձակագիր Սեյրին, և դա լավ է երևում 1913 թ. հրատարակված նրա «Միլ և ծաղիկ» գրքից։ Վերջապես նշենք, որ արձակ բանաստեղծության և պոեմի սկզբունքները օգտագործվեցին նաև պրոլետարական գրական հոսանքի մեջ. դրա արտահայտությունն են Հ. Հակոբյանի «Աղատն աստված», «Սրզը քառաթև» և մանավանդ Արազու հայտնի գործերը («Արևր», «Կարմիր Համբույրը», «Սպիտակ Հերոսուհին» և այլն).

Արձակ բանաստեղծությունը կամ պոեմը (որոնք ավելի ճիշտ կլիներ կոչել արձակ քնարերգություն) հնարավորություն են տալիս, շրջանցելով չափածոյի սիճմական և ձևական պահանջները, լայնորեն և անկաշկանդ արտահայտել երևույթի նկատմամբ անմիջական հուզական վերաբերմունքը, երազանքն ու իդեալը։ Դրանով էր պայմանավորված այդ տեսակների լայն տարածման փաստը դարասկզբի գրականության մեջ։ Քնարական արձակում այուժեն ու կերպարները կա՛մ առհասարակ վերանում էին, կա՛մ գծագրվում աղոտ, էսքիզային եղանակով, տառացիորեն «ընկղմվում էին» ապրումների և խորհրդածությունների տիրապետող հորձանքի մեջ։

Նույն ժամանակի արևմտահայ գրականության մեջ քնարական արձակը. բացի Ինտրայի «Ներաշիարհից», բավական տարածում գտավ ոչ քիչ պոլսահայ կյանքը պատկերող հեղինակների, այլ այն գրողների մոտ, ովքեր պատկանում էին, այսպես կոչված, «գավառական գրականության» բևին՝ պատկերում էին բուն Արևմտյան Հայաստանի իրականությունը։ Այսպես, Թլկատինցին գրում է մանկության քնարական հուշերով հագեցած իր հուզաթաթավ պատմվածքները («Պիծակներուն ձայնը», «Ըսե՛ ինձի, ի՞նչ կա»), Արտաշես Հարությունյանը (Մալգարացի Կարոն) հրապարակում է մի շարք գործեր, որոնց մեջ միաձուլվում են պատմվածքի, բանաստեղծության և հրապարակախոսության տարրերը («Թափառումներ», «Գավառի կյանքեն». «Ուրվագծեր», «Հայաստանյաններ» և այլն)։ Գյուղական կյանքից ներշնչված Մեծարենցի արձակ էջերը նույնպես մեծ մասամբ քնարական ծավալուն գեղումներ են («Տկճորին երգը», «Որթին տերևը», «Ձեռքերը», «Հատվածիկներ», «Աստուն» և այլն)։ Արձակ բերթվածները հատկապես մեծ թիվ են կազմում «գավառական գրականության» ամենացայտուն դեմքերից մեկի՝ Ռուբեն Զարդարյանի ստեղծագործության մեջ. բավական է հիշել «Անհոդ գեղգեղանքներ», «Մինավոր ծառը», «Կարոտներ», «Լեռան եղնիկին», «Սև նրագ», «Աշնան հովվերգություն», «Կայծերը» և ուրիշ գործեր։

Ո՞րն է պատճառն այս երևույթի, որի նմանը մենք չենք տեսնի արևելահայ գյուղագրության մեջ։ Բանն այն է, որ վերջինս ուներ գերազանցապես սոցիալ-վերլուծական բնույթ, զբաղվում էր գյուղական «մոռացված աշխարհի» ահավոր ցավերի ու արատների բացահայտումով։ Արևելահայ գյուղագիրները իրենց պատակրած աշխարհում իդեալականացման արժանի բան չէին տեսնում, որը նրանց համար դառնար ներշնչանքի աղբյուրը։ Իսկ արևմտահայ «գավառական գրականության» ներկայացուցիչները, տեսնելով

հանդերձ գյուղական կյանքի սոցիալական հակասություններն ու չարիքները, տագնապով էին նայում գյուղաշխարհի գալիքին, որը կարող էր առհասարակ վերանալ մասսայական կուտորածների և պանդխտության հետևանքով։ Այստեղից՝ այդ աշխարհի բանաստեղծական կողմերը բացահայտելու և ընդգծելու հակումը, որը և քնարական ներշնչանքի, իդեալականացման որոշակի հոսանք էր մտցնում այդ գրականության մեջ։ Կարելի է ասել, որ քնարական արձակի ազգային-հասարակական հիմքը հենց այն էր, ինչ որ նույնը շրջանում ազդյուր ծառայեց նաև արևմտահայ պոեզիայի վիրջին հոյակապ կոթողների՝ Սիամանթոյի «Հայրենի հրավերի» և Վարուժանի «Հացին երգի» համար։

XIX դ. եկող ռեալիստական ավանդույթների և գեղարվեստական նոր հնվների մի յուրօրինակ համադրություն էր ներկայացնում դարասկզբի հայ դրամատուրգիայի ընդհանուր պատկերը։ Թատերության նկատելի աշխուժացումը ոչ միայն ժամանակի ամենամասսայական արվեստի՝ թատրոնի պահանջներից էր բխում, այլև, կարելի է ասել, հասարակական-գրական որոշակի օրինաչափություն էր. դարաշրջանի դրամատիկ ցնցումները, հոգեբանական լարված իրավիճակները հաճախ իրենց համարժեք ձևը գտնում էին հենց դրամատուրգիայի մեջ։ Որսալով այդ օրինաչափություն, 1919 թ. Դ. Դեմիրճյանը (որն այդ ժամանակ ինքն էլ պոեզիայից հիմնականում անցել էր դրամատուրգիային), գրում էր. «Գալով դրամային՝ պետք է ասել, որ Սունդուկյանից հետո երկար լռելով՝ վերջին տասնամյակին սկսել է ծաղկել ի հաշիվ վիպագրության։ Իբրև մի տեսակ «գործնական» արվեստի ճյուղ՝ դրաման տենդային արագությամբ պահանջում է իր սուեղծագործումն ու մշակումը։ Ահա թե ինչու մեր դրամատուրգիան մեծ ձիգ է ցույց տալիս և սրդեն սկսել է մի նոր դարագլուխ թատերական արվեստին։ Նա ավելի կգարգանա և առաջ կանցնի վեպից, որովհետև մինչ վերջինս պահանջում է քաղաքական և հոգեկան կատարյալ խաղաղություն՝ դրաման կենսունակ է նաև քաղաքական խռովահույզ օրերին, շնորհիվ թատրոնի[183]*։*

Թեև դարասկզբին շարունակվում էր հայ խոշորագույն դրամատուրգի՝ Գ. Սունդուկյանի գործունեությունը («Բաղնիսի բոխչա», «Սեր և ազատություն», «Կնտակ»), թեև կային մի շարք ուրիշ դրամատուրգներ, բայց մեր օրակարգության այդ ճյուղի առավել բնորոշ միտումներն արտահայտվեցին երկու նշանավոր արվեստագետների՝ Շիրվանզադեի և Շանթի ստեղծագործության մեջ։ Նրանք ներկայացնում էին ժամանակի երկու կարևորագույն գեղարվեստական հոսանքները՝ քննադատական ռեալիզմի ու սիմվոլիզմը հայ թատերգության մեջ։

Շարունակելով իր ռեալիստական արձակի նվաճումները, Շիրվանզադեն դարասկզբին անցավ հիմնականում դրամատուրգիային և իր մոտ մեկ տասնյակ պիեսներով (դրանց թվում էին նաև սեփական արձակ երկերի՝ «Նամուսի» և «Չար ոգու» բեմականացումները) նոր աստիճանի բարձրացրեց քննադատական ռեալիզմի հայ թատերգությունը։ Սունդուկյանի համեմատությամբ զգալի չափով փոխվեց և ընդլայնվեց պատկերվող միջավայրը, հարցերի շրջանակը, հերոսների խոսքում լիովին հաղթեց ժամանակակից որական լեզուն։ Իսկ ամենից կարևորը՝ Շիրվանզադեն բեմ հանեց XX դ. սկզբի մարդ-

[183] «Գրական-գեղարվեստական ալմանախ», Թիֆլիս, 1919- № 5, էջ 136—137։

կանց՝ իրենց բնորոշ հոգեբանությամբ, հասարակական-բարոյական կոնֆլիկտներով։ Այդ գծերի լավագույն մարմնացումը եղավ «Պատվի համար» դրաման (1904)։ Դրամատուրգիական ձևի առումով ևս Շիրվանզադեն հավատարիմ մնաց դասական ռեալիզմի ավանդություններին. նրա պիեսների գործողությունը սկզբից մինչև վերջ կառուցվում է «կյանքի ձևերին» համապատասխան, թույլ չտալով որևէ ցայտուն պայմանականություն, առավել ևս՝ ֆանտաստիկա կամ գրոտեսկ։

Հայ ռեալիստական դրամատուրգիայի վառ արտահայտությունն էր նաև Վ. Փափազյանի «Ծայրը» (1905)։ Առհասարակ պետք է հիշել, որ Փափազյանի ստեղծագործության ռեալիստական շրջանին են պատկանում ինչպես այդ, այնպես էլ նրա մյուս փորձերը դրամատուրգիայի բնագավառում։ Դրանց թվում կային ժամանակակից («Ծայրը», «Հոսանք») և պատմական թեմաներով գրված պիեսներ («Հայրենիքի համար», «Ուրացողի մայրը», «Այծեմիկ»)։ Ռեալիստական սկզբունքները որոշակի արտահայտություն ստացան Լևոն Մանվելյանի՝ ժամանակակից կյանքի հարցերն արծարծող պիեսներում («Դոկտոր Երվանդ Բոշյան», «Մագդա» և այլն)։

Պատմական և արդիական թեմաների զուգակցումը սկզբից ևեթ բնորոշ էր նաև Դ. Դեմիրճյանի դրամատուրգիային. անցյալի տարբեր դրվագներ պատկերող «Վասակ» (1912), «Դատաստան» (1916) դրամաներից անմիջապես հետո նա գրեց ժամանակի հարցեր արծարծող «Ազգային խայտառակություն» (1917) և «Հովհան Մեծատուն» (1919) պիեսները։

Ինչպես Դեմիրճյանի «Վասակը» (1914), Փափազյանի «Հայրենիքի համար» դրաման (1918), այնպես էլ Լեոյի «Վարդանանք» պիեսը (1917) առընչվում էին XIX դ. կլասիցիստական և ռոմանտիկական դրամատուրգիայում բազմիցս մշակված Վարդանանց պատերազմի թեմայի հետ։ Սակայն XX դ. հեղինակների ելակետն զգալի չափով այլ էր. նրանց զբաղեցնում էր ոչ թե հայրենասիրական գաղափարների ուղղագիծ հռչակումը, այլ պատմության «կնճիռներ», անցյալի գործիչների հոգեբանության բարդությունների բացահայտումը։ Իր պատմական դրամաներից մեկի առիթով Վ. Փափազյանն այսպես է արտահայտել իր ռեալիստական դիրքորոշումը. «...Չեմ ուզում մեր պատմական պիեսների նման լինի՝ «ախ ու վա՜խ, կեցցե՜ Հայաստան» և այլն, այլ ուզում եմ, որ բեմի վրա մարդիկ դուրս գան և ոչ թե մանեկեններ՝ պատմական շորեր հագած»[184]։ Այս խոսքերը կարող էին կրկնել նաև հիշյալ մյուս պիեսների հեղինակները։

Ինչ վերաբերում է սիմվոլիստական և առհասարակ «մոդեռն» ակզբունքներով գրված դրամատուրգիային, ապա նրա միակ տաղանդավոր ներկայացուցիչը Լևոն Շանթն էր։ Ո՛չ Ավ. Ահարոնյանի «Արցունքի հովիտ» դրաման (1907) իր սենտիմենտալ-արհեստական բովանդակությամբ և պատկերների քմահաճ անցումներով, ո՛չ էլ Մ. Մանվելյանի «դրամատիկական էտյուդները» չէին կարող լուրջ նորություն բերել ու որևէ չափով փոխել արևելահայ դրամատուրգների հիմնականում ռեալիստական նկարագիրը[185]։ Այնինչ Շան-

---

184 «Երբ[ան]ես Փափազյանը գրականության մասին», Երևան, 1962, էջ 113։

185 Խոսելով հայ դրամատուրգիայի վիճակի մասին, Հ. Սուրխաթյանը 1919 թ. գրում էր. «...Ոչ-ռեալիստական ուղղությամբ ներկայացված գործերը եզակի են և պատահական» («Գրական-գեղարվեստական ալմանախ», 1919, № 5, էջ 143)։

Քի դրամաները, առաջին հերթին «Հին աստվածները», իրոք օրգանապես յուրացնում և հայ արվեստի մեջ մտցնում էին սիմվոլիստական դրամայի մի շարք էական կողմեր։ Դրանցից ամենակարևորը, թերևս, դրամատիկական գործողությունը երկու պլանով՝ իրական և երևակայական պատկերների շաղկապման սկզբունքով զարգացնելն էր։ Այդ սկզբունքը դարձավ «Հին աստվածներից», մասամբ նաև «Կայսրից» կառուցվածքի հիմքը։ Դա իր հետ բերում էր քատերական պայմանականության և ֆանտաստիկայի տարրերի նկատելի ուժեղացում։

XX դ. սկզբին դրամատիկական ժանրերից ամենից ակտիվը դառնում է «միջին ժանրը»՝ դրաման։ Այսպես, իրենց ժանրային բնույթով Շիրվանզադեի բոլոր նախահոկտեմբերյան պիեսները (այդ թվում և ողբերգական մեծ լիցք ունեցող «Պատվի համարը») ո՛չ կատակերգություններ են, ո՛չ էլ ողբերգություններ, այլ հենց դրամաներ (բացառություն է կազմում միայն «Շառլատանա վոդևիլը)։ Պատկերվող իրականության ողբերգական և կոմիկական տարրերը Շիրվանզադեն չի առանձնացնում և հատուկ չի ընդգծում, այլ ցուցադրում է կյանքի ընդհանուր հոսանքի մեջ, իբրև ընդհանուր դրամատիկ իրադրության բաղադրամասեր։ Նույնը կարելի է ասել նաև Վ. Փափազյանի «Ծաղրի» և Շանթի ժամանակակից պիեսների մասին («Ըսի մարդը», «Ճամփուն վրա», «Ուրիշի համար»)։ Նույնիսկ պատմական թեմայով գրված պիեսները, որոնք կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի դարաշրջանում սովորաբար հասարվում էին ողբերգություններ, XX դ. սկզբին նույնպես մշակվում են իբրև դրամա։ Դա երևում է ինչպես Շանթի, այնպես էլ Դեմիրճյանի, Փափազյանի և մյուսների պատմական պիեսների օրինակով։ Դրաման մի տեսակ իր վրա է վերցնում ողբերգության ֆունկցիաները, ավելի «սովորական» հերոսներ ու դեպքեր պատկերելով նա ցուցադրում է իրադրության ողջ դրամատիզմը։ Ողբերգության բևեռացված կրքերն ու բախումներն իրենց տեղը գիշում են հոգեբանության բարդ ծալքերի և դրամատիկ վիճակների պատկերմանը։

Դրամայի ժանրի ակտիվացումը, նրա շրջանակների ընդլայնումը մի երևույթ է, որ երկու դարերի սահմանագլխին կարելի է դիտել նաև ռուսական (Լ. Տոլստոյ, Ջեխով, Գորկի, Լ. Անդրեև) և արևմտաեվրոպական (Իբսեն, Մետերլինկ, Հաուպտման, Շոու) դրամատուրգիայում։

Դժվար չէ նկատել նաև նույն շրջանի հայ գրականության մեջ կատակերգության անկնհայտ թուլացման հասարակական հիմքն ու իմաստը. ազգային և սոցիալական կյանքի ծանր պայմանները չէին կարող մղել ստեղծելու կոմիզմով հագեցած ուրախաշարժ երկեր։

Ինչպես Հայտնի է, Գ. Սունդուկյանն իր բոլոր պիեսները կոչում էր «կատակերգություն», «կատակ», այդ թվում և այն գործերը, որոնց բովանդակության մեջ ակնհայտորեն գերակշռում էին դրամատիկ վիճակներն ու կերպարները («Պեպո», «Էլի մեկ ղոշ», «Քանդած օջախ», «Ամուսիններ»)։ Բայց Սունդուկյանի անմիջական հաջորդները, և առաջին հերթին Շիրվանզադեն, կատակերգության այդպիսի լայն ըմբռնումից հրաժարվեցին։ Նրանց պիեսները ժանրային առումով շատ ավելի որոշակի են։ Դրանք մեծ մասամբ հենց դրամաներ են՝ պատմական և ժամանակակից կյանքն իր լուրջ հոսանքով, իր լուսով և ստվերով ներկայացնող ստեղծագործություններ։

11

10-ական թվականների վերջին, Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխության և Հայաստանում սովետական կարգերի հաղթանակով, ավարտվեց հայ նոր գրականության պատմությունը և սկսվեց գեղարվեստական զարգացման նոր՝ սովետական շրջանը։ Որո՞նք էին հայ նոր գրականության ավելի քան հարյուրամյա ճանապարհի հիմնական արդյունքները, գեղարվեստական ի՞նչ մակարդակի հասավ մեր գրականությունը։

Գրականության զարգացման նոր ուղիների որոնումները, որոնք սկսվեցին XVIII—XIX դդ. սահմանագիծին և ի վերջո ավարտվեցին գեղարվեստական խոսքի բնույթի և նշանակության աբովյանական լուծմամբ, հետագա բոլոր տասնամյակներում խորացան և հանգեցրին գրականության բովանդակության ու ձևերի հարստության և բազմազանության։ XX դ. առաջին երկու տասնամյակները հղան այդ վերընթաց ուղու վերջին և ամենաբարձր աստիճանը, հատկապես պոեզիայի բնագավառում։ Գրականության «արագացված զարգացման» օրենքով 80—100 տարվա ընթացքում հայ գրականությունը յուրովի վերապրեց գրեթե այն բոլոր աստիճանները ու դարրացները, որոնք արևմտաեվրոպական և ռուսական արվեստում իրար հաջորդել ու հարատևել էին երկու-երեք հարյուրամյակի ընթացքում։ XIX դ. սկզբին Մխիթարյան հայրերի, Կ. Պոլսի և Զմյուռնիայի գրականության մեջ գերիշխող կլասիցիզմը շուտով պետք է գոյակցեր գրեթե միաժամանակ հանդես եկած ռոմանտիզմի և ռեալիզմի հետ։ Եվ երբ 1858 թ. միաժամանակ, Վենետիկում լույս տեսավ հայ կլասիցիզմի խոշորագույն ստեղծագործությունը՝ Արսեն Բագրատունու «Հայկ Դյուցազն» էպիկական պոեմը, իսկ Թիֆլիսում՝ հայ նոր գրականության հիմնադիր Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպը, ապա դա սոսկ պատահական զուգադիպություն չէր։ Այդ փաստի մեջ պետք է տեսնել գեղարվեստական տարբեր մեթոդների այն բազմակերպ ներթափանցումները մի համակեցության կոնկրետ մի օրինակը, որոնք սովորաբար հատուկ են իրենց զարգացման մեջ «ուշացած» գրականություններին։

Լինելով իր գեղարվեստական կառուցվածքով շատ բարդ, համադրական ստեղծագործություն, «Վերք Հայաստանին» կարող էր միաժամանակ ակունք ծառայել XIX դ. երկրորդ կեսի հայ գրականության երկու հիմնական հոսանքների՝ ռոմանտիզմի և ռեալիզմի համար։ Փոփոխական հաջողությամբ, մերթ համագործակցելով իրար հետ, մերթ մտնելով սուր պայքարի մեջ, այդ ուղղություններն հարատևեցին մինչև դարի վերջը։ Նոր դարի սկզբին զգալի չափով փոխվեցին ռեալիզմի և ռոմանտիզմի ձևերը, հաճախ խառնվելով գրական նոր հոսանքների, հատկապես նատուրալիզմի և սիմվոլիզմի հետ։ Մատնանշելով հայ նոր գրականության պատմության մեջ գեղարվեստական տարբեր դպրոցների արագ հաջորդափոխության և համակեցության փաստը, Ե. Չարենցը 1923 թ. գրում էր.

«Հովհ. Թումանյանից մինչև Վահան Տերյան...

Սա նշանակում է՝ Պուշկինից մինչև Բլոկ կամ Բայլմոնտ...

Եվ այս համեմատությունն անելուց հետո է միայն, որ հասկանալի է դառնում նրանց ժամանակակիցներ լինելու զարմանալի աբսուրդը. երևակայո՞ւմ եք Պուշկինին՝ Բայլմոնտի ու Բրյուսովի հետ մեկտեղ՝ Մոսկվայի այսօրվա փողոցներում!!

Այսպես էր մեզանում։

Այսպես է լինում տնտեսապես հետամնաց երկրներում, ուր նահապետական գյուղի մնացորդների կողքին — Թիֆլիսն է, Բաքուն — արդյունաբերական այդ կենտրոնները, որոնցից մինչև նահապետական գյուղը առնվազն... երեք դար ժամանակ կա (մեր, ռուսաստանյան կյանքում) — եթե ոչ ավելին[186]։

Հայ գրականության երկու ճյուղերն էլ դարասկզբին հսկայական առաջադիմություն կատարեցին և՛ ժանրային բազմազանության, և՛ կերպարների հոգեբանական բացահայտման, և՛ լեզվի ու գրական տեխնիկայի հարցերում։ Մասնավորապես պոեզիայի բնագավառում ձեռք բերվեց մի մակարդակ, որը համարձակորեն կարող է համադրվել նույն ժամանակի ռուս և արևմտաեվրոպական բանաստեղծական արվեստի նվաճումների հետ։

Ինչպես ընդլայնվեցին հայ գրականության միջազգային ճանաչումը, նրա կապերը ուրիշ գրականությունների հետ։ Անցյալ դարի վերջին Աբգար Հովհաննիսյանի և Արթուր Լայտի հրատարակած «Հայկական գրադարան» գերմաներեն մատենաշարից հետո հատկապես մեծ էր Արշակ Ջոպանյանի դերը եվրոպացիներին հայ գրականության հետ ծանոթացնելու գործում։ Նրա ֆրանսերեն թարգմանությամբ առանձին հատորներով լույս տեսան հայ ժողովրդական, աշուղական և նոր պոեզիայի ժողովածուներ, հայ գրականության պատմության ֆրանսերեն ակնարկը և այլն։

Հատկապես լայն ծավալ ստացավ հայ գրականության ռուսերեն թարգմանությունների գործը, որին մասնակցում էին լավագույն ռուս գրողներն ու բանաստեղծները՝ Մաքսիմ Գորկու և Վալերի Բրյուսովի գլխավորությամբ։ Յուրի Վեսելովսկու և Միհաս Բերբերյանի կազմած «Հայ բելետրիստներ. դրամատուրգներ և բանաստեղծներ» երկու հատորներից (1893—1894) հետո հրապարակվեցին «Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ (1903), «Հայկական մուսա» (1907) ժողովածուները, առանձին հայ բանաստեղծների և արձակագիրների գործեր։ Բայց հայ գրականության ռուսերեն թարգմանությունների գործն անհամեմատ ավելի բարձր մակարդակի վրա դրվեց 1916 թ. Պետրոգրադում, Մաքսիմ Գորկու խմբագրությամբ լույս տեսած «Հայ գրականության ժողովածու» և մանավանդ նույն թվականին Մոսկվայում Վալերի Բրյուսովի խմբագրությամբ և առաջաբանով հրատարակված «Հայաստանի պոեզիան» անթոլոգիաների շնորհիվ։ Լույս աշխարհ գալով հայ ժողովրդի պատմության ամենածանր և ողբերգական օրերին, այդ ժողովածուները ձեռք էին բերում ոչ միայն գեղարվեստական, այլև քաղաքական նշանակություն, հատուցում էին կուլտուրական մեծ արժեքներ կերտած ժողովրդի ապրելու և հարատևելու իրավունքը։ Պատահական չէ, անշուշտ, որ Բրյուսովը հայ բանաստեղծության պատմության իր հոյակապ ակնարկն ավարտում էր հայ ժողովրդի մեծ ապագան հավաստող մարգարեական խոսքերով. «Ամեն մի մեզնից, որ այնքան անգամ պատել են հայոց պատմության հորիզոնը, ահեղ ու հեղձուցիչ խավարի միջից, որ այնքան անգամ ծածկել է հայ ժողովրդի կյանքը, հաղթականորեն ճեղքել և ցայսօր շողշողում են նրա պեղիչքի հրավառ հառագայթները։ Այդ շողշողումը մեզ թվում է լավագույն գրավականը նաև Հայաստանի պատմական բախտի համար ապագայում... Շրջելով Տուր-

---

[186] Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, 1967, էջ 89։

գենևի խոսքը, մենք հաստատ համոզմամբ կարող ենք ասել. «Չի կարելի հավատալ, որ այդպիսի պոեզիա չի տրվել մեծ ազգա ունեցող ժողովրդի»[187].

Մ. Գորկու և Վ. Բրյուսովի խմբագրած ժողովածուները ոչ միայն ռուս, այլև մեր հայրենիքի մյուս ժողովուրդների մտավորականությանը հնարավորություն տվեցին մոտիկից ծանոթանալու ինչպես հին և միջնադարյան, այնպես էլ նոր և նորագույն շրջանի հայ գրականության մեծ արժեքների հետ, համոզվելու նրանց ճանաչողական և գեղագիտական բարձր նշանակության մեջ։ Բավական է հիշել Թումանյանի ստեղծագործության բրյուսովյան գնահատականը. «Ամբողջությամբ վերցրած՝ Թումանյանի պոեզիան ինքը Հայաստանն է, հնագարյան և նոր, հարուցյուն առած և դրոշմված բանաստեղծական տողերում մեծ վարպետի ձեռքով»[188]։ Նույն, 1916 թվականին Ալ. Բլոկը մի նամակում գրում էր. «...Իսահակյանը առաջնակարգ բանաստեղծ է։ Թերևս այդպիսի թարմ և անմիջական տաղանդ այժմ ամբողջ Եվրոպայում չկա»[189]։



Վալերի Բրյուսով

XX դ. սկիզբը նշանակալից և որոշ իմաստով շրջադարձային փուլ է նաև հայ գրական լեզվի զարգացման պատմության մեջ։ Վաղուց էուհում էր մնացել «գրաբա՞ր, թե՞ աշխարհաբար» հարցը, պատմականորեն հաստատվել էին նոր գրական լեզվի իրավունքներն ու կենսունակությունը։ Բայց նոր ժամանակները լեզվի ասպարեզում նոր խնդիրներ էին առաջադրում։ Օրինակ, այժմ գրական և գիտական շրջաններին շատ էր զբաղեցնում մեր երկու նոր գրական լեզուների (արևելահայ և արևմտահայ), ինչպես նաև միևնույն լեզվի ներսում առկա տարբեր ճյուղավորումների «հաշտեցման», ըստ ամենայնի միասնական ազգային լեզվի հասնելու խնդիրը։

Այսպես, արևելահայ գրական լեզվի մեջ շարունակվում էին այն «երկու շավիղները» կամ «երկու ճյուղավորությունները», որոնք սկիզբ էին առել դեռևս Աբովյանի, Նազարյանի ու Նալբանդյանի ժամանակներից։ Ինչպես բնութագրում էր Վ. Տերյանը 1914 թ., «մի կողմից դա այն լեզուն է, որ դարձել է մեր մամուլի այժմյան լեզուն, այլ խոսքով՝ մեր գրական լեզուն, մյուս կողմից այն լեզուն, որ գործածել են Աբովյանը և հետո Պռոշյանը, Աղայանը, Թումանյանը»[190]։ Թեև այդ երկու ճյուղերի վեճը դարասկզբին դեռ չէր ավարտ-

187 «Поэзия Армении», под редакцией Валерия Брюсова, М., 1916, стр. 89—90.
188 «Поэзия Армении», стр. 79.
189 *А. Блок*, Собрание сочинений, т. 8, М.—Л., 1963, стр. 455—456.
190 Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 2, *1961*, էջ *283—284*։

վել (թեկուզ այն պատճառով, որ լեզվի «ժողովրդական ուղղության» ակտիվ չատագովն ու կիրառողն էր Հովհաննես Թումանյանը), բայց առանց տատանվելու կարելի է ասել. XX դ. սկզբին մեր բուն գրական լեզուն հասավ այնպիսի բարձրության, կատարելության ու նրբության, որ պատմականորեն նրա հաղթանակն ապահովված էր։ Մեր գրական լեզուն, հատկապես պոեզիայի մեջ, ձեռք բերեց այնպիսի բարձր մակարդակ, որ շատ կողմերով մնաց



«Поэзия Армении» և «Сборник армянской литературы» ժողովածուների անվանաթերթերը

չգերազանցված։ Դրա լավագույն արտահայտություններ եղան Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներն» ու մյուս շարքերը, Իսահակյանի «Աբու-լալա Մահարին», երիտասարդ Չարենցի երկերը արևելահայ իրականության մեջ, Մեծարենցի, Սիամանթոյի, Վարուժանի պոեզիան արևմտահայ հատվածում։ Այդ բանաստեղծներից հետո հայ լեզվական մշակույթի զարգացումը կարող էր ընթանալ (և իրոք ընթացավ) բուն գրական լեզվի հետագա հարստացման ճանապարհով՝ ժողովրդական լեզվի առողջ տարրերի օգտագործման հիման վրա։

Մյուս կողմից՝ ազգային ինքնագիտակցության հետագա աճի պայմաններում գրական և գիտական շրջանները հաճախ էին քննարկում հայ գրական երկու լեզուների միավորման հնարավորության խնդիրը։ Եվ, բոլոր ներքին տարբերություններով հանդերձ, վիճող կողմերը հիմնականում հանգում էին այն մտքին, որ արևելահայ և արևմտահայ լեզուների լավագույն տարրերի օգտագործմամբ պետք է հասնել նրանց օրգանական համադրության։ Ընդհանուր հայ մտավորականությունը լավ էր գիտակցում, որ դա հնարավոր է մի-

միայն ազգային-քաղաքական բարենպաստ պայմանների դեպքում՝ մասնատված ազգի վերամիավորման, միասնական ազգային պետականության ստեղծման և կուլտուրական անկաշկանդ զարգացման հիման վրա։

Սակայն պատմական դեպքերի հետագա ընթացքը ոչ միայն միավորման հնարավորություն չբացեց, այլև փաստորեն հանգեցրեց հայ նոր գրականության երկու ճյուղերից մեկի՝ արևմտահայ հատվածի բռնի ընդհատման։ 1915 թ. մեծ եղեռնի ժամանակ գազանորեն սպանվեցին արևմտահայ գրականության ամենից նշանավոր դեմքերը՝ Գր. Զոհրապն ու Ա. Յարճանյանը (Սիամանթո), Դ. Վարուժանն ու Ռ. Սևակը, Թլկատինցին և Արտ. Հարությունյանը, Բրուխանն ու Ռ. Զարդարյանը և շատ-շա՛տ ուրիշներ։ Արևմտահայ գրականության պատմությունն այդ թվականով փաստորեն ավարտվեց, քանի որ վերացավ բուն Արևմտյան Հայաստանի, իբրև հայ ժողովրդի մի հոծ զանգվածի բնակավայրի, հասկացությունը։ Ճիշտ է, արևմտահայ գրականության ուղղակի ժառանգորդն ու շարունակությունը դարձավ սփյուռքահայ գրականությունը, որը վերջին վեց տասնամյակների ընթացքում ստեղծվել և ստեղծվում է աշխարհի տարբեր մասերում, գերազանցապես արևմտահայ գրական լեզվով։

10-ական թվականներին հայ գրողների ելույթներում հաճախ է լսվում ուղղակի և անսթոց տագնապ հարազատ ժողովրդի, նրա լեզվի և մշակույթի ճակատագրի համար։ Դեպքերի ողբերգական ընթացքը ստիպում էր խորհել այն մասին, թե արդյոք չի՞ եկել հայրենիքի վերջը։ Սակայն, ի պատիվ հայ առաջավոր գրողների պետք է ասել, որ նրանք չէին հանձնվում ողբասացության, այլ աշխատում էին մարդկանց մեջ հավատ ներշնչել ապագայի նկատմամբ։ Նրանց մտորումներում ի վերջո հաղթում էր լավատեսական հայացքը, որ նրանք քաղում էին ժողովրդի կենսական ուժերի նկատմամբ ունեցած հավատից, դեմոկրատական ուժերի գալիք հաղթանակի համոզումից։ Այդ աշխարհայեցողության լավագույն կրողը Հովհաննես Թումանյանն էր, որը 1914 թ. գրած մի հոդվածում, դեռ նախքան համաշխարհային պատերազմի սկիզբը, ասում էր։

«Այո՛, գուցե վերջը չի հայկական հարցի, բայց վերջի սկիզբն է։ Դրա համար էլ խորհրդավոր է և էն համատարած խլրտումը, որը նկատվում է մեր կուլտուրական կյանքում — դպրոցի, գրականության, գիտության-ուսումնասիրության ու բանասիրության ասպարեզներում։ Սա էլ սկիզբն է մի նոր վերածնության, որի համար մենք բավականաչափ ուժեր ու տրամադրություն ունենք արդեն»[191]։

Իսկ մեկ տարի անց, արդեն սկսված համաշխարհային պատերազմի և հայկական եղեռնի ողբերգական դեպքերի ազդեցության տակ գրած «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության մեջ Թումանյանը ժողովրդի վերածնության նրգն էր հնչեցնում՝ ներշնչված «հանուր կյանքի արշալույսի» հավատով։ Համաշխարհային պատմության մեջ և ժողովուրդների կյանքում կատարվելիք մեծ վերափոխությունների համոզումն էր, որ Դանիել Վարուժանին ոգեշընչեց գրելու XX դարի հոյակապ հիմնը.

Գիտի աշխարհը ելլե նորոգվա՞ծ ու գեղեցի՞կ
Ով պիտ, ըլլա արժանի Արևին շուրջ դառնալու...
Ո՛վ Դար, ո՛վ Դար հուսագեղ, դու Մարդկության Առավոտ...

191 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, 1951, էջ 294—295։

Հայրենիքի, ժողովրդի ճակատագրի նկատմամբ մեծ տագնապով ու հավատով էին տոգորված Վ. Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքն ու հոդվածները, Ավ. Իսահակյանի «Մեր նախահայրերը», Ե. Չարենցի «Կապուտաչյա Հայրենիքը», «Հայ գրականության գալիք օրը» զեկուցման մեջ Վ. Տերյանը գեղարվեստական հետագա զարգացման խնդիրն ուղղակի կապում էր հարազատ ժողովրդին սպասող քաղաքական և կուլտուրական հեռանկարների հետ։ «Կա մի ուրիշ հանգամանք ևս, որ ուժ է տալիս այդ տագնապին և հիվանդագին թափ է ներշնչում նրան,— ասում էր բանաստեղծը։— Դա այն հարցն է, որ ծագում է քեզ բացվող, ծագող, քեզ մեռնող սերունդների մեջ հավասարապես։ Արդյոք սա մի կուլտուրական պատմաշրջանի՞ վերջն է, քե՞ մի ամբողջ կուլտուրայի։ Մի հարց, որ իմ մեջ այսպես է ձևավորվում.

Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես,
Վերջին երգիչն իմ երկրիս։

Այս հարցի իմաստը, իհարկե բացատրում էր Տերյանը, հանդում է հայ ժողովրդի ճակատագրի երկու հնարավոր ելքի. «Մեկն այն է, որ մենք կձուլվենք. այսինքն կկորցնենք մեր կուլտուրական առանձնության գործոնները, կկորցնենք մեր լեզուն և կդառնանք մի ապազգային մասսա։ Կամ թե չէ, կզարգացնենք մեր՝ ամենից առաջ լեզուն, հետո մյուս ազգային-կուլտուրական գործոնները և ընդունելով եվրոպական կուլտուրան, կմտնենք եվրոպական ազգերի շարքը իբր կուլտուրական մի ազգ։ Անսասան հավատալով իր ժողովրդի հոգևոր ուժերին, հասառուսական դեմոկրատական շարժման հաղթանակին, Տերյանը համոզված էր, որ իրագործվելու է երկրորդ հնարավորությունը, և որ հայ գրականությունը մոտ ապագայում դուրս է գալու «իսկական արվեստի անծայրածիր լայնությունը»։ «Այդ գրականության նորաբաց ծիլերը կան,— ավարտում էր նա իր խոսքը,— իսկ նրանց փարթամ ու գունագեղ ծաղկումը կլինի այն ժամանակ, երբ երիտասարդ Ռուսիան կթափահարե իր արծվի թևերը, երբ երկրի կենդանի ուժերը գարնան ելման ջրերի նման կշարժվին՝ հզոր ու խնդուն»[192].

Վերջապես, հիշենք հայ ժողովրդի և նրա մշակույթի նկատմամբ ստեղծված համընդհանուր տագնապի մի բնորոշ արտահայտություն ևս։ Դա Ստ. Մալխասյանի հոդվածն է՝ «Մեծ վտանգի հանդեպ (հայ լեզվի գոյության հարցը)» բնորոշ վերնագրով, տպագրված 1917 թ. սկզբին։ «Որքան էլ մենք մեզ հուսադրել կամենանք,— գրում էր գիտնականը,— որքան էլ ստիպենք մեզ լավատես լինել, այնուամենայնիվ պետք է խոստովանենք, որ հայերեն լեզուն իր գոյության ճգնաժամի մեջ է, և եթե արտաքո կարգի պայմաններ առաջ չգան, նա կկորչի բոլորովին հեռու կամ մոտիկ ապագայում»[193].

Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակը, կյանքում սկսված վիթխարի վերափոխումների գիտակցումը հայ գրողներին նոր ուժ և հավատ ներշնչեցին հարազատ ժողովրդի և նրա գրականության ապագայի նկատմամբ։ Այդ առումով դարաշրջանի մի անփոխարինելի պատմահոգեբանական վավերաթուղթ են այն պատասխանները, որ մի խումբ գրողներ ու քննադատներ

192 Վ. Տերյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 2, 1961, էջ 249, 279—280, 302։
193 «Գործ», Բաքու, 1917, № 2, Բ մաս, էջ 51։

տվել են Ստեփան Զորյանի առաջադրած հարցերին[194]։ Այդ հարցերից մեկն էլ հետևյալն էր. «Ինչպե՞ս եք նայում գեղեցիկ հայ գրականության ապագային»։ Ահա այդ հարցին տրված պատասխաններից մի քանիսը։

Թումանյանը խնդրին մոտենում էր ժողովրդի և գրականության ճակատագրի միասնության դիրքերից, գրելով. «Հայոց ապագա գեղեցիկ գրականության զարգացման գրավականը ապագա Հայաստանն է, ազատ, հարազատ հողը, ժողովուրդը»։

Ախտ ուշագրավ են Նար-Դոսի պատասխանները, մի գրողի, որն իր ստեղծագործության որոշ հատկանիշներով ոմանց թվացել է քաղաքական կրքերից ու պայքարից հեռու կանգնած արվեստագետ։ Նար-Դոսը խորապես գիտակցում է ապրած ժամանակի պատմական նշանակությունը. «Մեր աչքերի առջև հսկայական հեղաշրջում է կատարվում մարդկային կյանքի բոլոր ասպարեզներում և առանձնապես ցարդ եղած ընդհանուր մտահայացքի մեջ,— գրում էր նա։— Վերագնահատվում են հին արժեքները, տապալվում են հավիտենական ճանաչված ճշմարտությունները, հին աշխարհը ճաքճատում է հիմն ի վեր և պիտի փլի անխուսափելիորեն, տեղի տալով նոր հիմունքներով ստեղծված մի նոր, դեռևս անծանոթ աշխարհի»։ Այդ «նոր աշխարհի գեղարվեստական պահանջներին համապատասխան» պիտի վերակառուցվի նաև հայ գրականությունը, «ավելի կորով ու թափ պիտի ստանա, ստեղծագործական ավելի ազատ թռիչք, զերծ անցյալի զանազան կաշկանդումներից»։

Վ. Փափազյանը նույնպես ելնում էր այն համոզումից, որ ներկա ժամանակը «շատ ավելի խոշոր հեղաշրջումներ է պատճառելու, քան պատճառեց ֆրանսիական մեծ հեղափոխությունը։ Ապագան, ուրեմն, հղի է մեծ սպասումներով», «մանավանդ գեղարվեստական ըմբռնումների համար... Հեռու չէ վերագնահատումների, նոր արժեքների և նոր հասկացողությունների ժամանակը»։

Դ. Դեմիրճյանն իր պատասխանում գրում էր. «Ես կասկած չունեմ, որ հայ գրականությունը պիտի դառնա աշխարհահռչակ մի գրականություն։ Ես հավատում եմ և արդեն իսկ զգում եմ մեր ցեղի այն խտացած ուժը, թագուցյալ ասելիքը, երկու աշխարհների և հին ու նոր ժամանակների համադրությունը, որ պիտի երևա մեր ապագա գրականության մեջ...»։ Իսկ Հայտնի քննադատ Հ. Սուրխաթյանը գրականության ապագան պատկերացնում էր այսպես. «...կատարված տնտեսական և հասարակական արմատական հեղաշրջման հաղթանակը բերելու է գեղարվեստական ռեալիզմ և բեղմնավորելու է ըստ մեծի մասին վիպագրությունն ու դրաման...»։

Ահա այսպիսի մտորումներով և սպասումներով էին տոգորված հայ գրողները Հայաստանում սովետական կարգերի հաղթանակի և հայ գրականության նոր, սովետահայ դարաշրջանի սկզբնավորման նախօրյակին։ Այդ գիտակցությամբ էլ նրանցից շատերը մի փոքր անց կանգնեցին այդ նոր գրա-

---

194 Զորս հարցից բաղկացած անկետային պատասխանել են Շիրվանզադեն, Հ. Թումանյանը, Նար-Դոսը, Վ. Փափազյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Տ. Հովհաննիսյանը, Դ. Անտոնյանը և Հ. Սուրխաթյանը. Նրանց պատասխանները հրապարակվել են «Գրական-գեղարվեստական ալմանախ» 5-րդ գրքում (Թիֆլիս, 1919, էջ 128—144), «Հայ գրականության վիճակը (հայ գրողների կարծիքով)» ընդհանուր վերնագրի տակ։ Բոլոր մեջբերումները կատարվում են «Ալմանախ» նշված հրատարակությունից։

կանության հիմնադիրների և առաջին կառուցողների շարքերում։ Կյանքում և արվեստում հեղափոխական մեծ տեղաշարժերի կրքոտ սպասումը հայ գրականության գործիչների մեջ ավելի էր ուժեղանում այն բացառիկ ծանր և ողբերգական պայմանների պատճառով, որոնց մեջ դրված էր հայ ժողովուրդը 1914—1920 թվականներին։ Իզուր չէ, որ 1920 թ. սկզբին գրած «Նավ» բանաստեղծության մեջ Վահան Տերյանը, ինչպես «Երկիր» քնարական պոեմում, դիմելով աշխարհի բոլոր հեղափոխական ուժերին, Եղիշե Չարենցն ասում էր.

Նավ ո՞վ, ո՞վ կասի՝
Նետե՞լ է արդյոք մեկը աշխարհում
Այսօրվա կարմի՛ր. կարմիր ձեր երթին
Ողջույն—ավելի՝ առնական, արի,
Քան ողջույնը քո, երկիր արնաքամ,
Կարմիր Նայիրի...

Այսպես, պատմական դեպքերի ընթացքով և գեղարվեստական զարգացման ներքին տրամաբանությամբ 10-ական թվականների վերջին հայ գրականությունն ընդհուպ մոտեցել էր մի սահմանագծի, որից անմիջապես հետո սկսվելու էր հայ բազմադարյան մշակույթի նոր՝ սովետական սոցիալիստական դարաշրջանը։

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԴՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԴԱՐԱՍԿԶԲԻ ՀԱՅ ՔՆՆԱԴԱՏՆԵՐԸ

1

Հայ նոր գրականության պատմության նախընթաց ոչ մի փուլում քննադատությունն այնպիսի ներգործուն դեր չի խաղացել գեղարվեստական պրոցեսի մեջ, ինչպես XX դ. սկզբին։ Հասարակական-գրական կյանքի ընդհանուր աշխուժացումը, բնականաբար, իր ուղղակի արտահայտությունը գտավ նաև քննադատության մեջ, որը դարձավ շատ ավելի ակտիվ և բազմազան։ Ըստ ամենայնի ավելի որոշակի և սուր բնույթ ստացան գրականության և կյանքի փոխհարաբերության, արվեստի հասարակական ու գեղագիտական կոչման և այլ հարցերի վերաբերյալ արտահայտված տարբեր ըմբռնումների հակադրությունն ու պայքարը։ Հասարակական բարդ հարաբերությունների և գաղափարախոսական կյանքի մթնոլորտում ձևավորվեցին գեղագիտական նոր տեսություններ։

Ամենից ազդեցիկ գրականագիտական հոսանքներից մեկը, ինչպես և նախորդ դարի վերջերին, շարունակում էր մնալ կուլտուր-պատմական դպրոցը։ Այդ հոսանքի առավել ցայտուն արտահայտությունները եղան Լեոյի «Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը» (1904) արևելահայ և Արշակ Չոպանյանի գրական-պատմական ուսումնասիրություններն ու քննադատական հոդվածները՝ արևմտահայ իրականության մեջ։ Անկախ Լեոյի գրքում տրված կոնկրետ գնահատականներից, որոնք, ի դեպ, բուռն վեճեր առաջացրին սկզբից ևեթ, նրա ելակետային քննադատական սկզբունքները՝ գրականության և կյանքի փոխադարձ սերտ կապի, գեղարվեստի հասարակական ակտիվ դերի մասին, դարասկզբի շատ քննադատների համար շարունակում էին մնալ անառարկելի ճշմարտություններ, յուրովի կիրառվում էին նոր գրական երևույթների նկատմամբ։ Բոլոր ներքին տարբերություններով հանդերձ, ազգային-հասարակական միջավայրի և գեղարվեստի զարգացման անխզելի առնչության սկզբունքն էին դավանում Կարապետ Կուսիկյանն ու Նիկոլ Աղբալյանը, Մինաս Բերբերյանն ու Սիմեոն Հակոբյանը և ուրիշ քննադատներ։ Սակայն կուլտուր-պատմական ուղղության կողքին հանդես եկան նաև գեղագիտական ուրիշ տեսությունների կրողներ։ Օրինակ, գրականագիտության հոգեբանական ուղղությունն իր շատ որոշակի արտահայտությունը գտավ Արսեն Տերտերյանի նախահոկտեմբերյան աշխատությունների մեջ, իսկ պատմական-սոցիոլոգիական սկզբունքները՝ Հարություն Սուրխաթյանի և Հովակիմ Սոլովյանի քննադատական ելույթներում։ Գեղագիտական և պատ-

մական հայեցակետերի միաձուլման էին ձգտում Յոլակ Խանզադյանն ու Պողոս Մակինցյանը։ Նշված քննադատներից ոմանք գիտակցաբար ցանկանում էին յուրացնել և կիրառել մարքսիստական ուսմունքի որոշ կողմեր, բայց ընդամին կամ առատորեն տուրք էին տալիս գոճհիկ սոցիոլոգիզմին (Հ. Սոլովյան) և կամ մարքսիստական գեղագիտությունն ընկալում էին նրա պլեխանովյան մեկնաբանությամբ (Հ. Սուրխաթյան)։ Սակայն դարասկիզբը իրոք դարձավ հայ մարքսիստական գրական քննադատության առաջացման ու ձևավորման շրջան։ 1902 թ. մայիսի 19-ին Ղազարոս Աղայանի գրական գործունեության 40-ամյակի առիթով Ստ. Շահումյանի արտասանած ճառը կարող է համարվել հայ մարքսիստական գրականագիտության և քննադատական մտքի սկիզբը։ Դասական և ժամանակակից գրականության նկատմամբ մարքսիստական ըմբռնումները բավական լայնորեն արտահայտվեցին հատկապես 10-ական թվականներին՝ Ստ. Շահումյանի, Ս. Սպանդարյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Ա. Կարինյանի և ուրիշների աշխատություններում ու քննադատական ելույթներում։

Հայ գրականության պատմության նախորդ փուլերում քննադատությունը հաճախ միաձուլվում էր լրագրության ու հրապարակախոսության հետ և ժանրային որոշակիությամբ չէր առանձնանում։ Այնինչ նոր դարի սկզբին հրապարակ իջավ մասնագետ-քննադատների մի բավական ստվար խումբ, որոնք իրենց հիմնական խնդիրն էին համարում գեղարվեստական գրականության, իբրև ժողովրդի հոգևոր կյանքի մի ուրույն բնագավառի, վերլուծությունն ու գնահատումը։ Գրական քննադատությունը որոշակիորեն առանձնացավ հրապարակախոսությունից, զգալի չափով ճշտվեցին նրա առարկայի, նպատակների և մեթոդների ինքնատիպության ըմբռնումները։ Վերջապես, այս շրջանում է, որ դիմորոշվեցին քննադատության մի քանի ինքնուրույն ժանրեր՝ գեղարվեստական նոր երկերի գրախոսություններից մինչև գրական պրոցեսի այս կամ այն կողմը լուսաբանող պրոբլեմային հոդվածներ, գրական էսսե-դիմանկարներից մինչև ժամանակակից գրողների ստեղծագործությանը նվիրված մենագրություններ։

Սակայն ավելի կարևոր են այն տեղաշարժերը, որոնք կատարվեցին գրական քննադատության բուն սկզբունքների և բնույթի մեջ։ Նկատելիորեն բարձրացան քննադատության գեղագիտական չափանիշները, գրական երկերն սկսեցին գնահատվել ոչ միայն ազգային կյանքի ընթացիկ պահանջների, այլև արվեստի համընդհանուր խնդիրների ու կոչման տեսանկյունից։ Այդ հողի վրա էր, որ քննադատության նոր սերնդի մի շարք ներկայացուցիչներ անխուսափելի հակադրության մեջ մտան նախորդ շրջանի գեղագիտական ըմբռնումների և առաջին հերթին՝ Լեոյի աշխատության դրույթների ու կոնկրետ գնահատականների հետ, ճանկանալով հայ գրականության արժեքները դիտել և գնահատել մեծ արվեստի չափանիշներով, նրանք, բնականաբար, պետք է մերժեին նախընթաց շրջանի քննադատության մեջ տիրապետող հին սկզբունքները, որ Վահան Տերյանը դիպուկ կերպով բնութագրեց իբրև ազգային-ուտիլիտարիստական մեթոդ։ Իրոք, այդ քննադատության էլակետը բոլոր դեպքերում գեղարվեստի ազգային-հասարակական օգտակարության գաղափարն էր՝ հաճախ հասկացված նեղ ու միակողմանի, առանց թափանցելու արվեստի ներքին գեղագիտական հարստության և բարդության մեջ։ Ուստի բնական է, ասում էր Վ. Տերյանը, որ «երիտասարդ հայ քննադատնե-

րը» իրենց գործն սկսում են Լևոյի սկզբունքների ու գնահատականների արմատական վերանայումից, քանի որ առանց դրան «մեր գրական քննադատությունը չի կարող առաջ գնալ և ծառայել իր նպատակին»[1]։ Այդ բացատրությունը դիալեկտիկական բովանդակություն ուներ. գրականության հասարակական օգտակարության գաղափարը ինքնին, առանց գեղարվեստականության հատկանիշների, ակնհայտորեն նեղ էր հայ գրականության նոր փուլի գնահատման համար, մի փուլ, որը նշանավորվեց Շիրվանզադեի և Նար-Դոսի, Թումանյանի և Իսահակյանի, Զոհրապի և Շանթի, Վարուժանի, Մեծարենցի և Տերյանի անուններով։ Այսպիսով, գնահատման այն սկզբունքները, որոնք առաջադրվեցին քննադատության կողմից, բխում էին հայ գրականության նոր փուլի բնույթից և խնդիրներից[2]։

Իհարկե, դարասկզբի քննադատները չկարողացան հասնել գրականության նկատմամբ պատմական և գեղագիտական հայացքների օրգանական համադրության. աշխարհայացքի և մեթոդաբանության թերությունները նրանց հաճախ մղում էին գերակշռություն տալու այդ կողմերից մեկին կամ մյուսին։ Սակայն ընդհանուր առմամբ 10-ական թվականների քննադատությունը շատ ավելի նուրբ և խոր, խելամիտ ու բազմակողմանի վերաբերմունք դրսևորեց դեպի գրական նոր երկերը, կարողացավ բացահայտել շատ գեղարվեստական արժեքներ։ Եվ պատահական չէ, որ Հովհ. Թումանյանը 1913 թ. շատ բարձր գնահատեց քննադատների նոր սերնդի ծառայությունը։ Գեղարվեստական երկի քննադատությունը բնութագրելով որպես «հանգիստ ու խոր սուզումն գրական գործի մեջ, օբյեկտիվ ու աննախապաշար վերաբերմունք, պայծառ ու թափանցող հայացք, որ ինչքան էլ սխալներ տեսնի ու հաշվի— միշտ էլ որոնում է կենսունակն ու ապրողը, որովհետև էդ է նրա վերջնական նպատակը», Թումանյանն ավելացնում էր. «Չեմ սխալվի, եթե ասեմ, նորություն են մեր կյանքում եվրոպական գրական ճաշակ ու զարգացում ունեցող մարդիկ, որոնք և մեր գրականությունը գալիս են քննադատելու նոր, մեր գրական աշխարհին անծանոթ ձևով ու քաջիով...»[3]։

Ինչպես և հայ գրականության նախընթաց շրջանում, դարասկզբի քննադատության մեջ ևս ակտիվորեն մասնակցում էին նաև մեր դասական գրողներից շատերը, որոնք հաճախ են հանդես եկել կոնկրետ երկերի գրախոսականներով և գրականության ընդհանուր հարցերի արծարծումներով։ Քննադատական մտքի զարգացման մեջ հատկապես մեծ դեր խաղացին Շիրվանզադեն և Թումանյանը, Փափազյանն ու Իսահակյանը, Տերյանը, իսկ արևմտահայ իրականության մեջ՝ Զոհրապն ու Զարդարյանը, Մեծարենցն ու Վարուժանը։

---

1 Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, 1961, էջ 262—264։

2 Քննադատության հին և նոր սկզբունքների բախման խնդրով շատ հետաքրքիր է այն քանավեճը, որը 1914 թ. սկզբին Բաքվի «Հորիզ» թերթի էջերում ծագեց մի կողմից Լևոյի («Նոր մակ խմբագրության», № 10, «Հայ գիրքը և նրա աղավաղողները», № № 22, 23, 24) և, մյուս կողմից, Գ. Մակինցյանի («Գ. Մակինցյանի գաւախոսութիւնը», № № 4,5, «Լևոն և նրա քննադատները», № 21) ու Ե. Հասեզադյանի («Հայ գրողները և նրանց քննադատը», № № 13, 14) միջև։

3 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, 1951, էջ 134 (1913 թ. գրված «Անտեղի ու անպետք միջոց» հոդվածը, որից քաղված են մեջբերված տողերը, այս հատորում սխալմամբ զետեղվել է 1910 թ. նյութերի շարքում)։

2

Արևմտահայ իրականության մեջ դարասկզբին հատկապես ներգործուն և ակտիվ էին գրական քննադատության երկու ժանրերի՝ նոր լույս տեսած հրատարակությունների և գրողների ստեղծագործության սեղմ, բայց ամբողջական բնութագրման նպատակ ունեցող էսսե-դիմանկարները (որոնք սովորաբար կոչվում էին «դիմաստվերներ») և ընթացիկ գրական կյանքի և մտավոր անցյալի գրականության գնահատականներով շարունակում էին հանդես գալ դեռ 80—90-ական թվականներին ասպարեզ իջած Ա. Արփիարյանը, Հր. Ասատուրը, Ռ. Պերպերյանը, Ա. Անտոնյանը և ուրիշներ։ Իր առաջին հոդվածները տպագրեց Հակոբ Օշականը (Քյուֆեճյան)։

Հետաքրքիր է, որ այս շրջանում, թերևս ողջ հայ իրականության մեջ առաջին անգամ, Կ. Պոլսում կոլեկտիվ քննադատական մտքի կազմակերպման փորձեր են արվում։ Այդ առումով նշանակալից երևույթ էր 1911 թ. Շիրվանզադեի գրական գործունեության 30-ամյակի առթիվ տպագրված «Շիրվանզադե և իր գործը» ստվար ժողովածուն, որն ուներ «Գրական կոչունք հրեքյարին իր քրքաշալ եղբայրակիցներինեն» ենթավերնագիրը։ Այստեղ գրողի վաստակի ամբողջական բնութագրումներով կամ նրա առանձին երկերի վերլուծությամբ հանդես էին գալիս արևմտահայ գրականության գրեթե բոլոր նշանավոր դեմքերը (Տ. Կամսարական, Ա. Չոպանյան, Գր. Զոհրապ, Վ. Թեքեյան, Ե. Օտյան, Երուխան, Տ. Զրաքյան և ուրիշներ՝ մոտ 20 հոգի)։ Արևմտահայ գրական-քննադատական մտքի կարևոր վավերագրեր դարձան 1913 թ. հրատարակված «Գրական ասուլիսներին» վեց պրակները, որոնք պարունակում էին «Էսայան սանուց միությանց» կազմակերպած համապատասխան քննարկումների նյութերը։ Այդ գրքույկները նվիրված էին Լ. Շանթի «Հին աստվածներին», Գր. Զոհրապի նորավեպերին, Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերին», Ռ. Զարդարյանի «Ցայգալույս» գրքին, Հովհաննես Սեթյանի և Ատոմ Ցարճանյանի ստեղծագործություններ։ Այդ երկերի՝ երբեմն հակադիր ըմբռնումներով հանդես են եկել Գր. Զոհրապն ու Դ. Վարուժանը, Կոմիտասն ու Ռ. Զարդարյանը, Վ. Թեքեյանն ու Տ. Զրաքյանը, Երուխանն ու Սիպիլը, Զ. Եսայանն ու Տ. Զոկկյուրյանը, Հ. Սիրունին և ուրիշներ։

Սակայն առանց վերապահության կարելի է ասել, որ քննարկվող ժամանակաշրջանի արևմտահայ քննադատության կենտրոնական դեմքը Աւետիք Զոպանյանն էր (1872—1954)։ Ընդամին չպետք է մոռանալ, որ Ա. Չոպանյանի գործունեությունը չի սահմանափակվում գրական քննադատությամբ, այլ ընդգրկում է հայ գրականության, մշակույթի, հասարակական-քաղաքական կյանքի գրեթե բոլոր մարզերը։ Բանասուեղծ, արձակագիր և դրամատուրգ, քարգմանիչ (հայերենից ֆրանսերեն և ֆրանսերենից հայերեն), հայ միջնադարյան և նոր գրականության անխոնջ հետազոտող, բանասեր և հրատարակիչ, արվեստագետ, ժամանակակից գրական պրոցեսի ուշադիր դիտող-քրննատուս, մամուլի մի շարք օրգանների խմբագիր, հրապարակախոս, ազգային-քաղաքական ակտիվ գործիչ,— ահա Չոպանյանի 65-ամյա աշխատանքի հիմնական կողմերի ոչ լրիվ քվարկումը։ Եվ ամենուր նա եղել է առաջնակարգ, հեղինակավոր անուն։ Այս բոլորով՝ Արշակ Չոպանյանը մեր դարի առաջին կեսի հայ գրականության և մշակույթի խոշորագույն գործիչներից մեկն է,

որի ժառանգությունը շատ կողմերով պահպանել է իր գրական-պատմական նշանակությունը։

Արշակ Չոպանյանը ծնվել է 1872 թ. Կ. Պոլսում և սովորել է տեղի Մաքրուհյան, ապա Կեդրոնական վարժարաններում, աշակերտելով իր ժամանակի մի շարք ականավոր գրական-հասարակական գործիչներին։ Դեռ աշակերտական նստարանից սկսել է բանաստեղծություններով ու արձակ գործերով, հոդվածներով ու թարգմանություններով աշխատակցել «Բուրաստան մանկանց», «Արեւելք», «Մասիս», «Հայրենիք» պարբերականներին։ 1891 թ. լույս տեսավ նրա առաջին՝ «Արշալույսի ձայներ» ժողովածուն (բանաստեղծություններ, արձակ էջեր, քննադատական հոդվածներ), որին հետեւեցին «Թրթռումներ» չափածո դիւրքը (1892), «Թուղթին փառքը» հոգիբանական վիպակը (1892) և այլն։ 1895 թ. խմբագրում է «Ծաղիկ» ազգային գրական և քաղաքական կիսամսյա հանդեսը։ Սակայն նույն թվականի վերջին, թուրքական իշխանությունների սաստկացող հետապնդումների պատճառով, Ա. Չոպանյանը փոխադրվում է Փարիզ, ուր և հիմնականում անցան նրա գրական-գիտական ու հասարակական գործունեության հետագա վեց տասնամյակները։ Այստեղ նա հրատարակում է «Անահիտ» գրական-գեղարվեստական ամսագիրը (1898—1911, նոր շրջան՝ 1929—1949), մասնակցում է «Վերածնունդ» (1917—1918) և «Ապագա» (1921—1924) թերթերի խմբագրմանը։



Արշակ Չոպանյան

Ա. Չոպանյանի գրականագիտական ժառանգությունը վիթխարի է ու բազմակողմանի, այն ներկայացնում է գիտնականի և արվեստագետի օրգանական միաձուլման փայլուն օրինակ։ Այսպես, Հայ միջնադարյան գրականությունից նրա կատարած բազմաթիվ ֆրանսերեն թարգմանությունները ունեին ոչ միայն գեղարվեստական, այլև գիտական նշանակություն։ Դրանց շնորհիվ էր, որ փաստորեն առաջին անգամ մեր հին բանաստեղծության տեքստերը մտան միջազգային գիտական շրջանառության մեջ, գործնական եվրոպացի ընթերցողի սեփականությունը։ Խոսքը վերաբերում է «Հայ հին և նոր բանաստեղծներ» (1902), «Հայ ժողովրդական երգեր» (1903), «Հայ աշուղներ» (1906) ֆրանսերեն ժողովածուներին, որոնք լայն արձագանք գտան եվրոպական գրական ու գիտական շրջաններում։ Չոպանյանի այդ աշխատանքների սյակը դարձավ «Վարդենիք Հայաստանի» ժողովածուն, որի երեք հատորները ֆրանսերեն հաջորդաբար լույս տեսան 1918, 1923 և 1929 թվականներին։ Դրանք պարունակում են հայ միջնադարյան պոեզիայի և աշուղական արվեստի (առաջին և երկրորդ հատորներ), ինչպես նաև մանրանկարչության և զարդարվեստի (երրորդ հատոր) բազմաթիվ նմուշներ՝ մանրամասն մեկնաբանություններով։

Բացառիկ մեծ է Ա. Չոպանյանի դերը հայ միջնադարյան պոեզիայի գիտական հրատարակության և ուսումնասիրության գործում։ Իր խմբագրած «Անահիտ» ամսագրում նա տարեցտարի, «Հայ էջեր» ընդհանուր վերտառությամբ և համապատասխան գնահատականներով, հրապարակում էր մեր միջնադարյան բանաստեղծության նորահայտ կամ մոռացված նմուշները՝ տեքստային տարբերություններով։ Դրանք հետագայում կազմեցին նույնանուն շքեղ ժողովածուն («Հայ էջեր», Փարիզ, 1912), որը պարունակում է նաև միջնադարյան հայ նկարչության բազմաթիվ օրինակներ։

Դեռևս 1895 թ. Չոպանյանը «Մաղիկ» թերթի էջերում տպագրեց «Գրիգոր Նարեկացի» ուսումնասիրությունը, որը ցայսօր մնում է մեծ բանաստեղծի մասին գրված ամենից ոգեշունչ և միաժամանակ ամենից խոր գիտական աշխատանքներից մեկը։ Չոպանյանը փաստորեն առաջինն էր, որ Նարեկացու ժառանգությունը վերլուծեց իբրև գեղարվեստական ստեղծագործություն։ Նա քույլ տվեց նրա տողերում առատորեն հոսող «արյունոտ բանաստեղծության հրավառ հեղուկը», «աստվածաբանի և բանաստեղծի կրկնակ գծտումով» ապրված ու մարմնավորված փոթորկոտ կրքերը, հուզերն ու խոհերը, որոնք ամբողջության մեջ հնչում են ընդհանրացման և անհատականացման վիթխարի ուժով՝ իբրև «երգ Մարդուն և մարդու մը»։ «Գործը, զոր Նարեկացին քողած է,— գրում էր քննադատը,— ամբողջ մրրիկ մըն է անհունի մեջ գալարվող զգացման մը, և չեմ գիտեր գործ, որ անկից ավելի զորավոր ըլլա։ Էջեր կան հոն, ուր մեր բանաստեղծը մարգարեներուն ուժին հավասարած է, և էջեր, ուր Շեքսպիրի հով մը կանցնի։ Ամբողջ միստիկականություն է այդ գործը, և ամբողջ քնարերգություն»։ Նարեկացու ոճի մեջ Չոպանյանը մատնանշում էր հատկանիշներ, որոնցով միջնադարի մեծ բերթողը ասեք կանխել է Շեքսպիրի, Վերլենի, նույնիսկ Նորագուն «դեկադան բանաստեղծներուն» որոշ հայտնագործումներ։ Այդ ոճը, նշում էր քննադատը, իր «շրջագծերու կնճռոտությամբ այնքան կնմանի գոթական ճարտարապետության, ամբողջության մեջ տարօրինակ ու խորհրդավոր, մանրամասնության մեջ նուրբ ու թանկագինն։ Վերջապես, Չոպանյանն առաջինն էր, որ կուշտեց այժմ սովորական թվացող այն ճշմարտությունը, որ «Ողբերգության մատյանին» կրոնական շղարշի տակ խոսում է մարդու և իրական կյանքի մեծ երգիչը. «Հպարտությամբ, ուրախությամբ և հիացմամբ ողչունենք զանիկա։ Մեր հին գրականության տիտանը, մեր ցեղին է՛ն ուժով արտահայտությունները մեկն է ան։ Հանեննք զանիկա աղոթք գրողի կրոնական գույնեն, ուր սահմանափակված էր, և դնենք իր տեղը, գրական մեծ հանճարներուն օգակարկառ բարձունքին մեջ. ա՛լ չըսենք, որ մեր բանաստեղծությունը հսկա չունի[4]։

Արիստակես Տևկանցից հետո Չոպանյանը երկրորդն էր, որը, շատ ավելի լայն ծրագրով, ձեռնարկեց Նահապետ Քուչակին վերագրվող քառյակների և ընդհանրապես միջնադարյան հայրենների հավաքման, հրատարակության և ուսումնասիրության գործը։ 1902 թ. նրա տպագրած «Նահապետ Քուչակի դիվանը» պարունակում էր հարյուրից ավելի հայրեն՝ բաժանված ըստ սիրո, խրատաբանական և այլաբանական, պանդխտության մոտիվների։ Նախաբանում բանասերը գրում էր. «Տաղիկներու փոքրիկ հավաքածուն, որ մեզի

---

[4] Արշակ Չոպանյան, Երկեր, Ե., 1966, էջ 272, 273, 291, 299, 300, 302։

մնացեր է նահապետ Քուչակեն, ամէնեն մաքուր աղամանդն է զոր մեր հին գրականութիւնն արտադրած ըլլա... Այդ երգափունջը կրնանք ուրեմն հաւմարիլ ամենեն հարուստ արտայայտութիւնը հայ ժողովրդին հավաքական ոգեբոյրներ[5]։ Շարունակելով սկսած աշխատանքը, Չոպանյանը տասնամեակներ անց՝ 1940 թ. լույս ընծայեց «Հայրենիների բուրաստանը» մեծադիր ժողովածուն՝ հայ միջնադարյան քնարերգության այդ ժանրի գործերի ամենից լրիվ և խնամքով կազմված հրատարակությունը առ այսօր։ Գիտական բարձր արժանիքներ ուներ նաև գնաղաշ Հովսեփեան աշուղը և Հովնաթեան Հովսեփեանյան նկարիչը գիրքը (1910), որի առթիվ Հ. Թումանյանը մամուլում, ապա նաև առանձին գրքույկով, հրատարակեց մի ծավալուն գրախոսական-ուսումնասիրություն։ Թումանյանը բարձր էր գնահատում Ա. Չոպանյանի այդ և մյուս գործերը, մի մարդու, «որ էնքան սեր ունի դեպի մեր հին գեղարվեստը և նուրբ ճաշակով ու հոտառությամբ միշտ հետամուտ է որոնելու, գտնելու մեր մեռած տաղանդների կենդանի գործերը և հանդես դնելու ամենայն զգուշավորությամբ ու խնամքով...»[6]։

Գրականության պատմաբանն ու քննադատը Արշակ Չոպանյանի անձնավորության մեջ երբեք չեն հակադրվում իրար։ Կարելի է ասել, որ գրականության պատմաբանի դերում հանդես գալիս նա միաժամանակ նաև քննադատ է, որովհետև անցյալի գրական երևույթների մասին նա միշտ դատում է ներկայի գեղարվեստական պահանջների դիրքերից, երբեք չի դառնում փաստերի չոր արձանագրող կամ սոսկ գիտական օրինաչափությունների որոնող, այլ կրքոտ և անմիջական գնահատող է, որի գիտական ծանրակշիռ խոսքը զարմանալիորեն հստակ է, հագեցած պատկերավոր մտածողության տարրերով։ Եվ, ընդհակառակը, ժամանակակից գրական-գեղարվեստական իրողությունները նա միշտ քննում և գնահատում է անցյալի ավանդների հետ ունեցած կապի մեջ, ցույց է տալիս այն նորությունը, որ գրողն ավելացնում է հայրենի գրականության արժեքներին։

Որոշակի է այն կապը, որ արվեստի ըմբռնման և վերլուծության սկզբունքների առումով կա Արշակ Չոպանյանի և կուլտուր-պատմական դպրոցի հիմնադիր Հիպոլիտ Տենի աշխատությունների միջև։ Հայ քննադատը այդ դպրոցի համոզված հետևորդ է, հատկապես գեղարվեստական երկը աշխարհագրական-պատմական հանգամանքներով և ազգային քնավորության հատկանիշներով բացատրելու հարցում (հիշենք Տենի հայտնի երրորդությունը՝ միջավայր, ռասա, մոմենտ)։ Գրական երևույթները Չոպանյանն էլ մեկնաբանում է, ելակետ ունենալով այն ըմբռնումը, որ, Հ. Տենի խոսքերով ասած, «գեղարվեստական գործը մի մեկուսացած բան չէ», որ նրա առաջացման հիմքերը պետք է որոնել տվյալ ժամանակի «բարքերի և հասարակական մտքի ընդհանուր վիճակի մեջ», այն «բարոյական բարեխառնության» մեջ, «որն իր փոփոխություններով պայմանավորում է արվեստի այս կամ այն տեսակի երևան գալը»[7]։ Սակայն, ինչպես կուլտուր-պատմական դպրոցի խոշորագույն

---

5 «Նահապետ Քուչակի դիվանը։ Քննական ուսումնասիրությամբ մը հրատարակեց Արշակ Չոպանյան, Փարիզ, 1902, էջ 9, 21։

6 Հովհաննես Թումանյան, Նաղաշ Հովսեփեանը և նրա, Քուչակ Նահապետի ու Սայաթ-Նովայի սերը, Թիֆլիս, 1916, էջ 27—28։

7 Հ. Տենե, Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը, Երևան-Մոսկվա, 1936, էջ 7, 12, 14։

դիմքերի՝ Հ. Տենի, Ֆ. Բրանդեսի, Ֆ. Լանսոնի, Ա. Պիպինի, այնպես էլ Ա. Զոպանյանի աշխատությունների գրականության նկատմամբ պատմական հայացքը վերջին հաշվով հենվում էր պոզիտիվիզմի փիլիսոփայության վրա և չափազ է չփոթվի հետևողական մատերիալիստական գեղագիտության հետ։ Նրանց համար անմատչելի մնաց հասարակության զարգացման, հետևաբար նաև դեղարվեստական առաջընթացի տնտեսական և քաղաքական բուն հիմքերի ըմբռնումը։

*Միջավայրի տեսության իմաստը հասկանալու համար շատ կարևոր են Իբսենի ստեղծագործության առթիվ Ա. Զոպանյանի կատարած դիտողությունները կլիմայական պայմանների՝ գեղարվեստի վրա թողած ազդեցության մասին։ Համեմատելով Արևելքի և Հյուսիսի արվեստը, քննադատը շեշտը դնում էր աշխարհագրական պայմաններից բխող տարբերությունների վրա։ 1897 թ. նա այդ մասին գրել է. «Տարբերությունը գույնին մեջ է. ինչ որ Արևելքին լուսեղեն գիտնվությանը մեջ՝ թմրած միստիքականություն, ճառագայթարձակ աստվածապաշտություն, կարմիր փայլակնացայտ հերոսություն կամ արբշիռ երազկոտ հեշտանք կըլլա և կը թարգմանվի արևի բառերով, կրակե պատկերներով, աստղազարդ բացատրություններով, Հյուսիսին մեջ՝ կը դառնա արեավիրքի բանաստեղծությունը, ուրվականային և լուսնային զորությանց դիցաբանությունը, մելամաղձությամբ ու ներքին երազանքով շինված սերը, արութիյամբ ու դառնությամբ տոգորված իմաստասիրությունը, և կարտահայտվի մշուշե վերադիրներով, ձյունեղեն բառերով, սարսափի և գիշերի պատկերներով»։ Իբսենի ստեղծագործությունն էլ, վերջին հաշվով, այդ հյուսիսային աշխարհագրական միջավայրի արդյունքն է. «Իբսենի գործը կխտացնե այդ հսկայական քախծության ու միանգամայն վայրենի ու թարմ ուրախության բնությունը, և այն խելահեղ քաջությունը, այն սաստիկ ցուրտի մեջ կազմված կարծր ու պաղ եռանդը, այն ազատ, զորավոր ու երիտասարդ զգայնությունը, և մեծ խոռված մելամաղձությունն ալ՝ զոր ունին մարդերը այդ կլիմային տակ»[8]։

*Զոպանյանի այս հայացքների և առհասարակ կուլտուր-պատմական դպրոցի միակողմանիությունը ցույց տալու համար հետաքրքիր կլիներ համեմատել այս բնութագիրը Իբսենի ստեղծագործության հասարակական նախադրյալների այն վերլուծության հետ, որ տվել է Էնգելսը 1890 թ. Պաուլ Էռնստին գրած նամակում։ Ջժխտելով հանդերձ «բնական պայմաններին» աղերձությունը նորվեգական հասարակության կյանքի վրա, Էնգելսը շեշտը դնում էր նորվեգիայում գոյացած մանր բուրժուազիայի բնույթի և արտադրության զարգացման յուրահատկությունների վրա։ Նա ցույց էր տալիս, որ նորվեգացի մանր բուրժուան երբեք ճորտության մեջ չեղած ազատ գյուղացու որդի է, և դրա հետևանքով նա իսկական մարդ է՝ համեմատած գերմանացի բարոյալրված քաղբենու հետ»։ Դա էլ հիմք է հանդիսացել Իբսենի դրամաների համար, որոնց մեջ «մարդիկ դեռևս ունին բնավորություն ու ձեռներեցություն և գործում են ինքնուրույն կերպով, թեկուզև հաճախ բավական տարօրինակ՝ օտարերկրյա հասկացողությունների տեսակետից»[9]։

---

8 Ա. Զոպանեան, *Հեներիք Իբսեն և իր ժան-Գաբրիել Բորքմանը*, «Մուրճ», 1897, № 11—12, էջ 1570, 1576։

9 Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը արվեստի մասին, հատ. I, 1963, էջ 148—149։

10 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

Իր որդեգրած տեսության հայտնի միակողմանիությամբ հանդերձ Զոպանյանը տվել է գրական շատ երևույթների խոր բնութագրումներ։ Նշանակալից է, օրինակ, հայ նոր գրականության արևելահայ և արևմտահայ ճյուղերի մեկնաբանությունը։ Գրականագետը վճռականորեն հանդես էր գալիս հայ ժողովրդի և նրա մշակույթի տարբեր հատվածները հակադրելու՝ երկուստեք բավական տարածված միտումների դեմ, զարգացնելով այսպիսի օբյեկտիվ և անկողմնակալ հայացք. «Ռուսահայ և Թրքահայ գրականությունները յուրաքանչյուրը իր ուրույն առավելություններն ունի, որոնք արդյունք են տեղի, կլիմայի, միջավայրի որոշ ազդեցությանց. իմ փափաքս միշտ այն եղած է, որ Հայության երկու հատվածները իրար ավելի սերտ կերպով ուսումնասիրեն և իրարմե օգտվին, իրարով ամբողջանան։ Արևելահայ և արևմտահայ հոգևոր մշակույթի էական տարբերությունները Զոպանյանը ամփոփում էր հետևյալ երեք կետերի մեջ. ա. Ռուսահայերը ավելի «ընկերական զգացում», ավելի «հավաքական զարգացում» ունին, Տաճկահայերը ավելի «անձնական ինքնատպություն», ավելի «անհատականություն». բ. Ռուսահայոց մեջ տիրական ձգտումը «օգտապաշտություն» է, Տաճկահայոց մեջ՝ «գեղեցկագիտական զգացումը». գ. Ռուսահայերը ավելի «ազգային գույն» ունին, ավելի «հայու արևելցի» են, Տաճկահայերը ավելի «արևմտական» են, ավելի «միջազգայնության մոտեցած»[10]։

Այս բնութագրումների շատ կողմեր, իհարկե, կարելի է վիճարկել։ Բայց պետք է նկատի ունենալ, որ նշված տարբերությունները, Զոպանյանի կարծիքով, բացարձակ չեն, այլ ցույց են տալիս միայն էականը, գերակշռողը, որ գոյացել է «տեղական միջավայրի և տիրող քաղաքակրթության» ազդեցության տակ։ Այդ հատկանիշները նուռ անշարժ, հավերժական մի բան չեն, այլ գտնվում են զարգացման ու փոխազդեցության մեջ և «ներքնապես կըրնան միության վերածվիլ»։

Կուլտուր-պատմական դպրոցի սկզբունքների հիման վրա Զոպանյանը բացահայտել է հայ դասական և ժամանակակից շատ հեղինակների ժառանգության էական կողմերը, նոր խոսք ասել նրանց գնահատման մեջ։ Այսպես, իր առաջին ծավալուն գրականագիտական ուսումնասիրության մեջ, որը նվիրված էր Պետրոս Դուրյանին (1894), քննադատը հիմք էր ընդունում այն դրույթը, որ բանաստեղծի «գործը արտադրությունը եղած է իր ժամանակին, իր միջավայրին և իր կյանքին»։ Այդ գիրքը Դուրյանի ստեղծագործության առաջին ամբողջական վերլուծությունն էր, տալիս էր նրա պատմահոգեբանական բովանդակության, նրա ռոմանտիկական մեթոդի՝ շատ կողմերով ճշմարտացի գնահատականը և հաստատում էր այն դրույթը, որ «Պետրոս Դուրյան աչխարհաբար բանաստեղծության հայրը և մեր ամենեն ճշմարիտ բանաստեղծն է»[11]։ *Խաչատուր Աբովյանին նվիրված զուգ հոդվածներում (1898, 1906) քննադատի ելակետը կուլտուր-պատմական դպրոցի համար շատ բնորոշ այն դրույթն է, թե «ազգերը հավաքական էակներ են՝ իրենց քնական վերելքներով և անկումներով, և որ «Աբովյան գլխավոր հիմնադիրներեն մեկը եղավ նոր հայության», եղավ «ժողովրդին ձայնը», «հայ ոգի»*

---

10 Ա. Զոպանյան. *Ռուսահայեր ու Թրքահայեր*, «Անահիտ», 1899, № 11, էջ 317—319։

11 Ա. Զոպանյան, *Պետրոս Դուրյան. Կենսագրական և քննագատական ուսումնասիրություն*, Թիֆլիս, 1894, էջ 11, 119։

լավագույն արտահայտությունը գեղարվեստի մեջ և, վերջապես, «մեծագույն հիշատակարաններին մին հայ հանճարի բարձրության ու հայ սրտի գեղեցկության»[12]։ «Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի կյանքն ու գործը» ծավալուն մենագրությունը (1907) մեծ մասամբ նվիրված էր այն հասարակական և գեղարվեստական հանգամանքների ներարգրությանը, որոնց մեջ ապրել և ստեղծագործել է հեղինակը, ընդ որում լայնորեն օգտագործվում են պատմական և հուշագրական աղբյուրները։

Քննադատության մեջ Չոպանյանի նախասիրած ձևը գրողի ստեղծագործության սեղմ, բայց ամբողջական բնութագիրը տվող դիմանկարի ժանրն է, որի մեջ նա հասնում է մեծ վարպետության։ Իր այդ հոդվածները քննադատը ժամուլում սովորաբար հրատարակում էր «Դեմքեր» ընդհանուր վերտառությամբ, որը հետագայում դարձավ նաև նրա երկհատոր ժողովածուի վերնագիրը (1924, 1929)։ Բացի հիշյալ անուններից, Չոպանյանը տվել է նաև հայ նոր գրականության այլ գործիչների՝ Ալիշանի, Պարոնյանի, Սունդուկյանի, Բաֆֆու, Թերզյանի, Պռոշյանի, Շիրվանզադեի և ուրիշների դիմանկարները։ Ինչքան էլ դրանք իրարից անկախ գործեր են, բայց գրված են մի միասնական ելակետից և արտահայտում են հայ նոր գրականության պատմության մի որոշակի կոնցեպցիա, հատկապես գրական ուղղությունների հաջորդափոխման հետևողական ըմբռնում։

Առաջին հայացքից այդ ըմբռնումը կարող է հակասական թվալ, քանի որ Չոպանյանը հավասար հիացմունքով խոսում է և՛ ռոմանտիկ հեղինակների (Ալիշան, Պեշիկթաշլյան, Դուրյան, Բաֆֆի), և՛ ռեալիստական (իրապաշտական) շարժման ներկայացուցիչների մասին (Սունդուկյան, Պարոնյան, Պռոշյան, Շիրվանզադե, Համաստեղ)։ Բայց դա ամենևին էլ չափանիշները շփոթելու հետևանք չէ, այլ գրականության ընթացքը պատմականության դիրքերից զննելու արդյունք։ Ժամանակակից գրականության մեջ Չոպանյանի նախասիրությունը ակնհայտորեն ռեալիզմի կողմն է, որի մեջ և նա տեսնում է կյանքն իր առարկայական օբյեկտիվությամբ արտացոլելու ամենաճիշտ ուղին։ Սակայն քննադատը լավ է տեսնում նաև հայ գրականության նախընթաց փուլերում ռոմանտիզմի օրինականությունը և անհրաժեշտությունը, նրա կատարած պատմական մեծ դերը։ Այստեղ խոշոր դեր խաղաց նաև այն հանգամանքը, որ պատանի Չոպանյանի գրական ճաշակները ձևավորվել էին մեծ մասամբ ռոմանտիկական սոճզիայի (հատկապես ֆրանսիական) ազդեցության տակ։ Դեռևս իր առաջին՝ «Արշալույսի ձայներ» գրքում պատանի բանաստեղծ-քննադատը հայտարարում էր. «Այն զոր բոլոր գրականությանց մեջ ամենեն ավելի կը սիրեմ, այն որուն վրա գրեթե բանդատանք մը կըզգամ, ռոմանթիք գրականությունն է, որուն մեջ բանաստեղծությունն, ըստ իս, իր բարձրագույն թռիչքն արած և իր խոշորագույն շեշտերն արձակած է»։ Ընդունելով հանդերձ, որ ռոմանտիզմի վիպագրությունն ու թատերգությունը իրենց «չափազանցյալ հակապատկերներով, իրականն չատ խոշոր անձնավորություններով, մտացածին տեսարաններով լեցուն, ավելի երևակայության զավակ, քան ճշգրիտ դիտողության և ուսումնասիրության, անիրական և անշահեկան են», Չոպանյանն առանձնացնում էր ռոմանտիզմի բուն պոեզիան, որը «վսեմագույնն է բոլոր բանաստեղծությանց, որովհետև

12 Ա. Չոպանյան, Երկեր, 1966, էջ 305—306, 319, 342։

հոն կը ցոլանան՝ որպես հայելիի մէջ՝ երկու մեծ աղբյուրները ներշնչման, քնութիւնն ու սիրտը»[13]։ Նույն գրքում հեղինակը տպագրել է մի էսսե իր երեք *ամենասիրելի ռոմանտիկ բանաստեղծների մասին («Հյուգո, Լամարթին, Մյուսսե»), որոնց անվանում է «գրական եռապետություն»։ Շատ տարիներ անց Չոպանյանը նորից խոստովանում էր. «Ես հյուվոլասպաշտ մը եղած եմ պատանության օրերնս և այդպես ալ մնացած եմ», ավելացնելով, որ հետագայում նա իր համար հայտնագործել է նաև ուրիշ ռոմանտիկ բանաստեղծների՝ Ա. Վինյի, Բոդլեր, Բայրոն, Պո, Հայնե, Միցկևիչ, Լեոպարտի և ուրիշ։*[14]

Հայկական ռոմանտիզմի առաջին խոշորագույն դեմքերից մեկի՝ Ալիշանի, ստեղծագործության մեջ Չոպանյանը տեսնում էր այլազան գրական ձևերի և ազդեցությունների մի յուրօրինակ համադրություն. «Հոմերական շայլուններ, Աստվածաշնչական փայլակներ, հյուվոյական հրաբխություններ կան անոր մեջ, ու ատոնց հետ՝ մինչև իսկ անկապաշտ բանաստեղծության տենդոտ ցոլքեր, արաբ քերթության արշավաստեր սլացքներու և հայկական շարականի գոշտր մեղեդիներու խառնված»*[15]։ Գրական տարբեր ոճերի համադրություններ կան նաև Պեշիկթաշլյանի կամ Թերզյանի դրամատուրգիայում, իսկ Դուրյանը կամ Րաֆֆին նրա համար արդեն «կատարելապես և միմյան ռոմանտիկ են»։ Բնութագրելով Րաֆֆու երկերի գեղարվեստական յուրահատկությունը, Չոպանյանը գրում էր. «Րաֆֆի ռոմանթիկ է Հյուկոյի տեսակին, որուն խանդավառ հոգին ու մեծաթռիչ միտքը ոչ միայն կարող են մերթ իրականությունը դիտել և գոյություն ունեցող մարդկային տիպարները ճշգրտությամբ ներկայացնել, այլև կարող են — ինչ որ բարձրագույն արվեստի մը մեծագույն տաղանդի մը ապացույցն է — երևակայությամբ հղացված դեմքեր կենդանի տիպարներու վերածել»*[16]։

Հայ իրապաշտ գրողների գնահատման կապակցությամբ Չոպանյանը ձևակերպել է իր ըմբռնումները ռեալիզմի էական կողմերի մասին։ Դա, ամենից առաջ, սերտ կապն է «այն շրջանի ու միջավայրի» հետ, ուր ապրում և որն արտացոլում է արվեստագետը։ Այդպիսի անմիջական կապ է նա տեսնում, օրինակ, Պարոնյանի ստեղծագործության մեջ, իսկ Սունդուկյանի նկարագրի և տաղանդի գլխավոր հատկանիշներից մեկը համարում է «դիտողության կարողությունը, կյանքի սուր ու ճշգրիտ ըմբռնումին ձիրքը..., թափանցող հայացքը, որ նկարագիրներու հիմքը, տիպարներու ներսիդին, կյանքի պատկերներու թաքուն նշանակությունը կենդանի ու կհասկնաս»։ Եվ այդ ձիրքով է պայմանավորված, ըստ քննադատի, Սունդուկյանի մեծ ծառայությունը հայ գեղարվեստի պատմության մեջ, քանի որ ժամանակի առումով նա «առաջինն է, որ հայոց մեջ ճշմարտապես «իրապաշտ» ուղղությամբ գրականություն մը ընել սկսած է... Ու աշխարհիս մեջ քիչ գրագետ կա, որ Սունդուկյանին չսիր զուտ, անխառն իրապաշտ եղած ըլլա»*[17]։

Շիրվանզադեի ստեղծագործության մեջ Չոպանյանը տեսնում էր օբյեկտիվ ռեալիստական մեթոդի հետագա խորացում և կատարելագործում։ Դրա

---

13 Ա. Զոպանեան (Յանդարձու), Արշալոյսի ձայներ. Կ. Պոլիս, 1891, էջ 91—92։

14 Տե՛ս Ա. Չոպանյան, Երկեր, 1966, էջ 531—532։

15 Ա. Զոպանեան, Դիմքեր, հատ. 1, Փարիզ, 1924, էջ 94—95։

16 «Րաֆֆի (Հակոբ Մելիք-Հակոբյան)։ Ննդեան հարյուրամյակին առթիվ», Գոսթան, 1938, էջ 50։

17 Ա. Չոպանյան, Երկեր, 1966, էջ 352—353։

գլխավոր ցուցանիշներից մեկը նրա կերտած բնավորությունների ինքնուրույնությունն է, ռոմանտիզմի համար քնորոշ սուբյեկտիվության և «հղինակային բռնության» լիակատար վերացումը։ «Շիրվանզադե մեր մեջ ամենն իսկական «իրապաշտն» է,— գրում էր քննադատը 1909 թ. և այդ միտքը բացատրում այսպես.— Անձնական տրամադրություններ, որոշ աշխարհայացք մը, տիրական նախասիրություններ չեն բռնապետեր Շիրվանզադեի գործին մեջ և կյանքի պատկերացումը չեն գունավորիր հեղինակին ձեն գունովը. այդ գործին մեջ, կյանքը՝ ինչպես որ է, բյուրազան ու հակասական, կը ցոլանա հարազատորեն։ Հեղինակին անձը կը թաքչի հոն իր ստեղծած բազմաթիվ մարդկային տիպարներուն մեջ, իրարմե անհունապես տարբեր և որոնց յուրաքանչյուրը իր ուրույն կյանքովը կապրի, իր անձնական խառնվածքն ու աշխարհայացքն ունի»[18], Ինչպես տեսնում ենք, ռեալիստական մեթոդի էության ըմբռնման մեջ Ջոպանյանը հենվում էր դասական քննադատական ռեալիզմի և նրա գեղագիտության փորձի վրա։ Ավելացնենք, որ այդ դիրքերից նա Շիրվանզադեին սկզբունքորեն սահմանազատում էր ինչպես ռոմանտիզմից, այնպես էլ բնապաշտ (նատուրալիստական) դպրոցից։

Հատկապես մեծ և նշանակալից է Արշակ Ջոպանյանի դերը XX դ. սկզբին ասպարեզ իջած արևմտահայ գրական նոր սերնդի՝ Յարճանյանի և Թեքեյանի, Վարուժանի և Մեծարենցի, Համաստեղի և Զարիֆյանի վաստակը գնահատելու խնդրում։ Ջոպանյանը լիուլի ուներ գրական քննադատի համար անհրաժեշտ և հազվագյուտ հատկանիշներից մեկը՝ հաճախ առաջին իսկ երկի հիման վրա կռահել և ցույց տալ գրողի տաղանդի հիմնական արժանիքները, կանխատեսել նրա հետագա զարգացման ուղին։ Վ. Թեքեյանի «Հոգեր», Ա. Յարճանյանի «Դյուցազներ», «Հոգեվարքի և հույսի ջահեր», Դ. Վարուժանի «Սարսուռներ», Համաստեղի «Դյուլբեր» գրքերի վերլուծությամբ նա մատնանշեց նրանց ստեղծագործության առավել բնորոշ գծերը, հաճախ և հիմնական պաթոսը, տվեց այնպիսի գնահատականներ, որոնք դրվեցին այդ գրողների հետագա հասարակական ընկալման հիմքում։ «Քննադատության դերն է գրողի մը մեջ ամեն բանե առաջ գեղեցկությունը գտնել և ի վեր հանել՝ եթե կա,— գրել է Ջոպանյանը 1901 թ.,— և երբ գեղեցկություն կա գրողի մը մեջ, ան է որ գոյություն ունի, և ան միայն, զա՛յն պետք է մատնանիշ ընել ամեն բանե առաջ. ու երբ ան ունի արտասովոր փայլ մը, կը մոռցնե բոլոր թերություններբը»[19]։ «Շշմարիտ քննադատը կնկատե էՆ առաջ այդ տրական տարրը գործին մեջ»,— կրկնում էր նա մի քանի տարի անց, միաժամանակ և նշում գրողի թուլ և թերի կողմերը ցույց տալու անհրաժեշտությունը[20],

Վերլուծելով գրական նոր սերնդի գեղարվեստական հայտնությունները մտածողության, պատկերի, ոտանավորի և ոճի հարցերում, Ջոպանյանը միաժամանակ գրողներին կողմնորոշում էր դեպի հասարակական և ազգային կենսական հարցերը։ Նա շատ արագ հաղթահարեց վաղ շրջանի հումակրանքները «մաքուր արվեստիշ տեսության նկատմամբ[21] և արդեն 1902 թ. գրում

18 Ա. Ջոպանյան, Շիրվանզադե, «Անահիտ», 1909, № 7—8, էջ 145—146։

19 Ա. Ջոպանյան, Դիմքեր, հատ. 1, 1924, էջ 95։

20 Տե՛ս Ա. Ջոպանյան, Երկեր, էջ 421։

21 Տե՛ս Ա. Ջոպանյան (Յանքաքիո), Արշալույսի հայներ, 1891, էջ 177—180։

էր. «Փղոսկրե աշտարակին մեջ կամ անձնական ցավերուն երդին մեջ կղզիացած մնալու համառիլը ոչ միայն դատապարտելի է բարոյական տեսակետով, այլև գեղեցկագիտական տեսակետով, որովհետև «ազգը է տեսնել հոգի մը, որ, գեղեցկություն արտադրելու կարող, բարոյական հուզում ստեղծելու ատակ ըլլալով հանդերձ, իր մտավոր հնոցեն ոչ մեկ կայծ չի նետեր մարդկային պայքարին սրբազան վառարանին մեջ»[22],

Չոպանյանի քննադատական հետաքրքրությունը հատկապես ցայտուն երևաց Դ. Վարուժանի գնահատման հարցում, որի առաջին իսկ բանաստեղծությունների հիման վրա նա հեղինակին գրեց. «Դուք մեր մեծագույն բանաստեղծներեն մին պիտի ըլլաք, տարակույս չունիմ»[23], Իսկ «Սարսուռներից առիթով (մի գիրք, որն այսօր, Վարուժանի հետագա երկերի ֆոնի վրա, թվում է աշակերտական մի փորձ) քննադատն արդեն գրեց այսպիսի մարգարեական, շուտով լիուլի արդարացած խոսքեր. «Այս հատորիկը մինակ չպիտի մնա Վարուժան մեզի պիտի տա դեռ մեկե ավելի հատորներ, ամբողջ բանաստեղծություն մը, բազմագույն, կենսախայտ ու հետզհետե ավելի հզոր ու հասուն»[24],

Ճիշտ այդպես էլ Ա. Ցարճանյանի առաջին գրքի առիթով քննադատը 1902 թ. գրեց. «Դյուցազնորենքը» ամենեն հզոր տեսիլքներեն մին է, զոր Հայ միտք մը հղացած ու պղնձի մեջ քանդակած ըլլա», Իսկ «Հոգեվարքի և Հույսի ջահեր» գրքի՝ բանաստեղծի «ամենեն հարուստ և բազմազան» ժողովածուի մասին գրած հոդվածում (1907) Չոպանյանը այսպես բնութագրեց հեղինակի ռոմանտիկ-խորհրդապաշտական խառնվածքի էական գծերը. «Իր երգին հիմքը՝ տարփողումն է պայքարին, ճիշն է վրեժին, ավետումն է անհրաժեշտ հաղթանակին»[25], Երեք առանցքային մոտիվ, որոնք, իրոք, մատնանշում են Ցարճանյանի պոեզիայի կենսական-հոգեբանական բովանդակության բարձրակետերը, Թեև Մեծարենցի մասին քննադատը հատուկ հոդված չի գրել, բայց տարբեր առիթներով տրված մի երկու սեղմ բնութագրումների մեջ ըստ էության շատ բան է ասված բանաստեղծի բերած «նոր երգի, ինքնատիպ մեղեդիի անգին գանձի», նրա հայտնագործած «շատ ճոխ, շատ ինքնահատուկ ու խորապես հմայիչ» գեղեցկության մասին։ Մեծարենցի գեղարվեստական յուրահատկության բանալին նա տեսնում էր «ֆրանսական խորհրդապաշտ դպրոցի արձագանքը» «Ակնա երգերուն մրմունջին» միաձուլելու մեջ[26],

Չոպանյանը քողել է նաև արվեստի մյուս տեսակներին վերաբերող դիմանկարներ և առանձին դիտողություններ, ինչպես Պետրոս Ադամյանի խաղին և անձնավորությանը նվիրված հոդվածները (1891, 1895), էդգար Շահինի օթորտների (1900, 1926), Հովսեփ Փուշմանի նկարների (1926) խոր, նուրբ և դիպուկ վերլուծությունները։ Դեռևս 1901 թ., երբ Կոմիտասը նոր-նոր միայն սկսել էր իր գործունեությունը Եվրոպայում հայ երաժշտության մասսայականացման ուղղությամբ, Չոպանյանն արդեն գրում էր այդպիսի տո-

22 Ա. Չոպանյան, Երկեր, էջ 402։
23 Դ. Վարուժան, Նամականի, Երևան, 1965, էջ 232։
24 Ա. Չոպանյան, Երկեր, էջ 413—414։
25 Նույն տեղում, էջ 432, 440—441։
26 Նույն տեղում, էջ 457, 519։

գնե, որոնք ասես ամփոփում են մեծ արվեստագետի ողջ աշխատանքի ծրագիրը և միաժամանակ տալիս նրա հանրագումար-գնահատականը. «...Ինչի կը քվի որ ինքը այն մարդն է որ անհրաժեշտ էր որպեսզի հայ երաժշտությունը արմատապես վերանորոգվի իր աղավաղումեն ու անկումեն և որպեսզի ան ծանոթ դառնա եվրոպացի երաժշտագետներուն և համաշխարհային երաժշտության մեջ սկսի գրավել այն տեղը որուն արժանի է և զոր չունի դեռ»[27]:

Ավելացնենք, որ հետագայում էլ, ուշադիր հետևելով խորհրդահայ գրականության և մշակույթի զարգացմանը, Չոպանյանը տվել է խորամիտ և ճշմարտացի գնահատման փայլուն օրինակներ: Բավական է հիշեցնել միայն 20-ական թվականների սկզբին Նիկիչե Չարենցի մասին հայտնած կարծիքները, որոնք ողջ հայ քննադատության մեջ հանճարեղ բանաստեղծի մուտքը ողջունող առաջին ամենաարժեր ու ծանրակշիռ խոսքերից են: 1924 թ. Չոպանյանը գրել է. «...Չարենց հայոց մեծագույն բանաստեղծներեն մին է, ու մին ամենեն ինքնատիպ ու բազմազան բանաստեղծներեն որ ոևէ ազգի մեջ երևան եկած ըլլան»: Գնահատելով Չարենցի լավագույն պոեմներն ու քնարական գործերը, նա, իբրև եզրակացություն, իր խոսքն ավարտում էր այսպես. «Չարենց հայ հանճարի նոր հաստատում մըն է, ու նույն ատեն՝ բարեգուշակ նշան մը հայ ցեղի հոգեկան զորացման»[28]:

Այն ու բազմազան է Չոպանյանի հետաքրքրությունների շրջանակը արևմտաեվրոպական, հատկապես ֆրանսական գրականության մարզում: Տարբեր առիթներով նա անդրադարձել է XIX—XX դդ. շատ նշանավոր հեղինակների՝ սկսած Բալզակից և Հյուգոյից մինչև Զոլա, Իբսեն և Վերհարն, ինքնատիպ մոտեցումով փորձելով բացահայտել նրանց հասարակական-գեղարվեստական դիմանկարը: Իբսենի մեջ, օրինակ, որին քննադատը դասում է Շեքսպիրի, Գյոթեի, Վագների նման մեծությունների շարքը, նա ամենից բարձր գնահատում է իրականության բացասական կողմերի համարձակ ու անկեղծ մերկացումը. «Արդի կյանքը, արդի ընկերությունը տեսած է իր ստությամբը, իր կեղծիքներովն, իր տգեղությամբը, և իր զզվանքն անոր երեսին պոռացած է»[29]: Էմիլ Վերհարնին, որի հետ Չոպանյանը կապված էր նաև անձնական կապերով, քննադատն անվանում է «համամարդկային մեծ բերիոդ», «տիեզերահոչակ անձնավորություն մը» և համեմատում է նրան Հյուգոյի հետ, համարելով «նվազ հսկա ու մեծատարած, բայց ավելի չղուտ, հաճախ ավելի անկեղծ ու խոր»[30]: Շատ բարձր գնահատելով Էմիլ Զոլայի գրական և մարդկային նկարագիրը, Չոպանյանը, սակայն, բոլորովին չի բաժանում նրա առաջադրած նատուրալիզմի «գիտական մեթոդի» դրույթները, աշխատում է բացահայտել այն կետերը, որոնց շնորհիվ Զոլա-արվեստագետն անջատվում էր Զոլա-տեսաբանից: Ըստ էության սյաստպանելով արվեստի արտացոլման օբյեկտի և մեթոդի յուրահատկության դրույթը, քննադատը գրում էր. «Զոլան կը սխալեր կարծելով թե պետք է գրական գործը հորինել այն մեթոդով որով գիտական փորձ մը կը կատարեն: Ոյքան ալ որ երկուքն ալ իրենց վերջնա-

---

27 Ա. Չոպանյան, Դեմքեր, հատ. 1, Փարիզ, 1924, էջ 137:

28 «Ազատամարտ», քաղաքական և հասարակական շաբաթաթերթ. Փարիզ, 1924, № 16. 17: Չարենցի մասին Չոպանյանի կարծիքները տե՛ս նաև «Ազատամարտ», 1923, № 21, «Մեր գրականության գրքույկում», Փարիզ, 1926, էջ 9, 29:

29 «Մուրճ», 1897, № 11—12, էջ 1573:

30 Ա. Չոպանյան, Երկեր, էջ 507, 508, 516:

կան նպատակ ունենան ճշմարտությունը գտնել ու մեկնել, գրականությունն ու գիտությունը երկու ինքնուրույն ու տարբեր ոլորտներ են, և գիտությունն ու գրականությունը իրարու հետ «շփոթողները» կարատարին համաչա գործ մը որ ո՛չ գրականություն է և ո՛չ գիտություն... Բայց կյանքը բացատրելու, բնության գաղտնիքները մերկացնելու «եղանակին» մեջ, գիտությունն ու գրականությունը տարբեր մեթոդներ ունին, որոնք պետք է տարբեր մնան, ապա թե ոչ երկուքեն մին այլևս ավելորդ կը դառնա»[31]։

Չոպանյանը, ինչպես տեսնում ենք, առաջադրում է մտքեր, որոնք իրրև ծանրակշիռ խոսք կարող են հնչել գիտության և արվեստի փոխհարաբերության մասին ժամանակակից վեճերում։

Թեև քանակով շատ չեն, բայց խիստ արժեքավոր են նաև Չոպանյանի ելույթները ռուս գրականության մասին։ Այդ գնահատականներն ուղղակի կապված էին հայ ժողովրդի ճակատագրում ռուսական պետականության և մշակույթի խաղացած առաջադիմական դերի խոր ըմբռնման հետ։ Ռուս գրականության մեջ քննադատը տեսնում էր ռուս ժողովրդի ազգային բնավորության լավագույն կողմերի արտացոլումը, իսկ «այդ ժողովուրդը անտարակուսելի կերպով կոչված է մարդկության ընդհանուր ազատագրության գործին մեջ ամենակարևոր դեր մը կատարելու»[32]։ Ահա թե ինչու ռուս ժողովրդի հակացողությունը նա վճռակատնորեն բաժանում էր ցարական ռեժիմի բացասական կողմերից, որպիսիք են «չինովնիկները, քնութը, Սիբերիան, կախաղանը և բանտերը»։ «Ռուս» ասելով նա հասկանում էր այդ ժողովրդի մեծ գրականությունը՝ «Գոգոլը, Տոլստոյին, Թուրգենեֆը, Թոլսթոյը, Կորքին, որոնք մտավորական բարերարներ են ամբողջ մարդկության համարս, հասկանում էր ժողովրդի «խանդոտ, գաղափարապաշտ, մարդասեր հոգին..., ռուս ազատագրական շարժման բոլոր հանդուգն ու հոյակապ ճիգերը, բոլոր այն անբաղդատելի հերոսները որոնք տված է ռուս տարրը՝ ազատության դատին համար»։ Վերջապես, «ռուս» ասելով Չոպանյանը հասկանում էր «ռուս գրության կատարած անուրանալիորեն գեղեցիկ ու մարդկօգուտ դերը՝... Բուրքիո գերի ազգությանց ազատման նպաստելու» և առաջին հերթին՝ հայ ժողովրդի ազատագրման գործում[33]։

Ռուս գրականության մեջ էլ Չոպանյանն ամենից բարձր էր գնահատում նրա մարդասիրական ոգին՝ «մարդկային ցավերուն, ընկերական մխուիյուններուն վրա տառապագին գթության զգացումը»[34], որով այն խորապես ազդել է ինչպես XIX դ. համաեվրոպական գրական շարժման, այնպես էլ հայ գրականության վրա։ 1909 թ. Ն. Վ. Գոգոլի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ «Ռուս դպրության բարեկամների ընկերությանը» հասցեագրած ուղերձում նա մատնանշում էր ռուսական արվեստի ժողովրդային և ռեալիստական էությունը մարմնավորող այնպիսի գծեր, ինչպես «վեհանձն գթության ոգին. մարդկային լայն եղբայրության մը բուռն ծարավը, բացարձակ արդարության բաղձանքը, կյանքի ուղղակի դիտողության և պարզ ու հավատարիմ արտահայտության ձգտումը, արվեստը առանց արվեստականության»[35]։

---

31 «Անահիտ», 1902, № 10—11, էջ 214—215։

32 Ա. Չոպանյան, Բուշքին և Միջքհիչ։—«Անահիտ», 1899, № 9—10, էջ 298։

33 Ա. Չոպանյան, Ռուսիա և հայերը։—«Անահիտ», 1906, № 3—4—5, էջ 70։

34 «Մուրճ», 1897, № 11—12, էջ 1567։

35 «Անահիտ», 1909, № 1—2, էջ 47։

Ինչպես Արշակ Չոպանյանի հասարակական գործունեությունը, այնպես էլ գեղարվեստական և գրականագիտական ձեռնարկումները տոգորված էին խոր հավատով հայ ժողովրդի հոգևոր ուժերի և նրա վերածնության հնարավորի նկատմամբ։ Գրականության և արվեստի մեջ նա տեսնում էր այդ ուժերի լավագույն մարմնավորումը և ազգային իդեալների իրագործմանը նպաստող հզոր կռվան։ Օրինակ, 1905 թ. նա գրել է. «...բանալ, որ մեր վաղվան գրականությունը՝ մտածմամբ հետզհետե ավելի եվրոպական ըլլալով հանդերձ՝ իր ձևին մեջ հետզհետե ավելի ազգային կնիք, ցեղական համ ու հոտ ունենա, աշխատիլ է ոչ միայն մեր գրականության զորացման ու ճոխացման. այլև, հաստատելով մեր մտավոր ու գեղեցկագիտական ինքնօրինակությունը, նպաստել է հաղողմանը մեր ազգային դատին»[36]։ Ահա թե ինչու նոր տաղանդի կամ նոր գրքի երևան դալը նրա համար ոչ միայն գեղարվեստական փաստ էր, այլև հարազատ ժողովրդի հոգևոր կենսունակության ակնառու վկայություն։ Բավական է հիշեցնել Վարուժանի կամ Զարենցի մասին նրա գրած հոդվածները։

Չոպանյանը հաճախ է հանդես եկել վհատության, հուսալքման և ազգային նիհիլիզմի տարբեր դրսևորումների դեմ։ Նա այդ կապակցությամբ զանազան առիթներով բանավիճել է, օրինակ, Ա. Արփիարյանի, Հ. Օշականի, Զ. Եսայանի և ուրիշների հետ։ Պատմական լավատեսությունը, ժողովրդի վերածնության անհողողդող հավատը Արշակ Չոպանյանին 20-ական թվականների սկզբից բերեցին Խորհրդային Հայաստանի և նրա մշակույթի լավագույն բարեկամների շարքերը (դրա առաջին ցայտուն արտահայտություններից էր 1923 թ. գրած «Շրաշք» պիեսը), ուր, չնայած բոլոր փորձություններին, նա մնաց մինչև իր վաստակաշատ կյանքի վերջը։

Արևմտահայ քննադատներից իր հայացքների ամբողջականությամբ և հոդվածների մասնագիտական բարձր մակարդակով առանձնանում է նաև **Արտաշես Հարությունյանը** *(1873—1915)։ Թեև նա հրատարակել է բանաստեղծությունների երեք ժողովածու, մամուլում տպագրել է բազմաթիվ արձակ էջեր, սակայն Արտ. Հարությունյանի տեղը ժամանակի արևմտահայ գրական կյանքում պայմանավորված է, առաջին հերթին, նրա քննադատական հոդվածներով։ Սկսած 90-ական թվականներից, գրանք տպագրվում էին «Մնրեկեյան մամուլ», «Մասիս», «Բյուզանդիոն», «Բյուրակն», «Մեհյան» և այլ պարբերականներում։ Այդ հոդվածները, միասին վերցրած, կարող են համարվել մոտ քսանմյա մի շրջանի արևմտահայ գրականության յուրօրինակ տաբեգրությունը։*

Գեղարվեստական երկերի գնահատման ընդհանուր սկզբունքներով Արտ. Հարությունյանի քննադատությունը նույնպես ամենից ավելի մոտ է կուլտուր-պատմական դպրոցի չափանիշներին, թեև նա սովորաբար չի սիրում խոսել իր մոտեցման տեսական հիմքերի մասին։ Քննադատական ժանրերից նա նախընտրում է երկուսը։ Դա, նախ, այսպես կոչված, դիմաստվերն է, որի մեջ սովորաբար տրվում է տվյալ հեղինակի գրական վաստակի սեղմ, բայց ամբողջական բնութագիրը՝ որևէ հիմնական դրույթի լույսի տակ։ Երկրորդը՝ դարձյալ կարճառոտ, բայց դիպուկ գնահատականներով հարուստ հոդված-գրախոսականն է՝ նվիրված որևէ նոր լույս տեսած գրքի կամ առանձին

---

[36] Ա. Չոպանյան. Ցեղային նոթը.—«Անահիտ», 1905, № 10—11, էջ 203։

գրական հարցի, մամուլում ծագած բանավեճի և այլն։ Երկու դեպքում էլ Արտ. Հարությունյանի ոճն այլի է ընկնում դատողությունների հստակությամբ և հիմնավորվածությամբ, մի բարձր ներշնչանքով ու գեղարվեստական պատկերավորությամբ։



Արտաշես Հարությունյան

Գրողի տաղանդի ամենաթանկարժեք հատկանիշը Արտ. Հարությունյանը անկեղծությունն էր համարում։ Այդ պատճառով էլ, գրել է նա, «քննադատին դերն է ամենեն առաջ ճշտել արվեստագետին անկեղծության աստիճանը ու սահմանել անոր տաղանդին անձնական նկարագիրը, որք անձեռնմխելի են և անկախ որևէ վարդապետական հարկադրություններե»[37]։ Միանգամայն հնարավոր գտնելով քննադատի հայացքների ու կարծիքների փոփոխությունը ժամանակի ընթացքում, տարբեր հանգամանքների ազդեցության տակ, նա միաժամանակ քննադատի համար էլ առաջին անհրաժեշտ հատկանիշը անկեղծությունն էր համարում, գրելով. «Քննադատի մը պարկեշտությունն իր վարկյանի անկեղծության մեջ է։ Եթե գոյություն չունի այդ անկեղծությունը, կեղծիք, ծամկամտություն, անպարկեշտություն միայն կա։ Մեկ բան միայն պետք չէ փոխվի մարդուն մեջ. իր բարոյական խառնվածքին միությունն ու ամբողջությունը. իր հոգիին անկաշառությունը»[38]։

Արտաշես Հարությունյանի քննադատական հետաքրքրությունները կապված են դարասղացապես 90—900-ական թվականների գրականության հետ, որին նվիրված է նրա դիմաստվերների ու գրախոսականների մեծ մասը։ Բոլոր դեպքերում նրա խոսքը վերլուծական է և արժեքավորող, բայց ոչ երբեք նկարագրական կամ ուղղագիծ-դրվատական։ Ընդ որում քննադատը երբեմն չի վարանում հանդես գալու նաև հանիրավի բարձրացված գրական հեղինակությունների դեմ, փորձելով ցույց տալ նրանց իսկական տեղն ու արժեքը։ Դրա օրինակներից մեկն է եղիա Տեմիրճիպաշյանին նվիրված հոդվածը (1902), ուր, ընդունելով հանդերձ այդ գրողի և մտածողի տաղանդն ու ինքնատիպությունը, քննադատը միաժամանակ հանգում էր այն եզրակացությանը, որ իր «ախտավոր մտքի» ու գեղագիտական սխալ սկզբունքների պատճառով «Տեմիրճիպաշյան, ավա՜ղ, չեղած է իր համբավին մարդը», և որ նրա երկերը ժամանակի ընթացքում «ալիտի մոռցվին, պիտի մնկ կողմ նետվին»[39]։ Առա-

37 Արտաշես Հարությունյան, Արձակ էջեր և քերթվածներ, Փարիզ, 1937, էջ 161։

38 Արտաշես Հարությունյան, Գիշերվան համփորը, Երևան, 1968, էջ 310—311։

39 Նույն տեղում, էջ 165—166։

վել էս խիստ ու անզիջող է քննադատը Արամ Ամոնյանի գրական փորձերի բանաստեղծ Ազնքսանդր Փանոսյանի (Ալփասլան) ձևապաշտական մարգանքների նկատմամբ։ Ընդհակառակը, խոր համակրանքով ու սիրով են գրված Մ. Ածեմյանի, Գ. Կոստանդյանի, Մ. Մամուլյանի, Օ. Չիֆթե-Սարաֆի, Շիրվանզադեի և ուրիշների դիմանկարները։

Արտ. Հարությունյանի դիրքորոշումը իր ժամանակի գրական կյանքի մեջ առաջին անդամ հատակորեն երևան եկավ 1900—1901 թթ. «Մուսիսա» շաբաթաթերթի էջերում, այսպես կոչված, «վաղվան գրականության» հարցի շուրջը ծավալված բանավեճի ընթացքում։ Բանավեճի նախաձեռնողը Արտ. Հարությունյանն էր՝ իր կազմած «Հարցարանով», որի առանցքը արևմտահայ գրականության հետագա զարգացման մեջ պոլսահայ և գավառական հոսանքների փոխհարաբերության խնդիրն էր։ Այդ հարցը համարելով «գրականության մեջ ինքնաճանաչման և ինքնամփոփման», «Տոռի ձգտումները քննադատելու և մտածման նորագույն հորիզոններ ու գրական նոյագույն արշալույսներ մատնանշելուց փորձ, քննադատն այդ հեռանկարը կապում էր բուն Արևմտյան Հայաստանի իրականության և ազգային անհատն բնավորության արտացոլման հետ։ Նա գրում էր. «Գրականությունը այն ատեն միայն ճշմարիտ ու անկիղծ է, երբ անիկա կներկայանա իբրև գրավոր ցոլացումն ու հիշատակարանը անցյալ ու ներկա կյանքի երևույթներուն այն ցեղին՝ որուն կպատկանի.— արտահայտելով այդ ցեղին գեղեցկագիտական-գրական մասնավոր խառնվածքին տիպական առանձնահատուկ հատկություններուն համեմատ»[40]։ Մեկ տասնամյակ անց քննադատը նորից հավաստում էր իր վաղեմի դրույթը, հայրենի գրականության հեռանկարը պատկերացնելով այսպես. «Եթե վաղը գրական վերածնունդ մը ունենանք, անիկա թերևս պիտի տեղի ունենա այն ուղղությամբ իսկ, զոր պիտի մատնանշե մեզի դավառացի գրագետներու հանճարեն բխող մարդու ճառագայթը»[41]։

«Վաղվան գրականության» ազգային առողջ ավիշներով սնվող արվեստի այս ըմբռնումը ցույց էր տալիս նաև քննադատի որոշակի ռեալիստական հակումները։ Ճիշտ է, Արտ. Հարությունյանը խիստ սահմաններ չէր դնում ռեալիզմի և մյուս գրական հոսանքների միջև, իսկ շատ դեպքերում բարձր է գնահատել նաև ռոմանտիզմի ու սիմվոլիզմի սկզբունքներին հետևող հեղինակների երկերը։ Սակայն ռեալիզմին աված գերապատվությունը կասկած չի հարուցում։ Դեռևս 1898 թ. գրած մի արձակ բանաստեղծություն-խորհրդածության մեջ («Թափառումներ») նա փաստորեն հակադրում էր գեղագիտական իդեալի ռոմանտիկական և ռեալիստական ըմբռնումները, ամբողջովին կանգնելով երկրորդի դիրքերում։ «Ինչու՞ այս անտառյուղ ու ընդվայրապար փնտրտուքը անգո սահմաններուն մեջ, երբ ամեն բան կա արևին տակ։ Իդեալը, զոր բնազանցությանն մեջ կփնտրեինք, հավետ անհիրանալի, հավետ չարչարող, մեր գոյության ներքին ծալքերուն տակ պահվրտող բարեշրջության օրենքին գաղափարացումը պետք է որ ըլլա ինքնյան յուն ծոցին մեջ, ու միմիայն հոն, հոն են բոլոր ներդաշնակությունները տարբերը»[42]։

---

[40] Նույն տեղում, էջ 321։

[41] Նույն տեղում, էջ 273։

[42] Նույն տեղում, էջ 95։

Հետագայում՝ Զապել Եսայանին (1905), Զիֆթե-Սարաֆին (1907) և մանավանդ Շիրվանզադեին (1911) նվիրված հոդվածներում քննադատը խոլացրեց և ավելի կոնկրետ ձևակերպից իր ըմբռնումները ռեալիստական արվեստի յուրահատկության և ուժի մասին։ Բնութագրելով Շիրվանզադեի կերտած տիպարները, նա գրում էր. «Ամեն բանե առաջ՝ պետք է, որ անոնք մարդեր ըլլան, և ՅՀմարիտ մարդեր են անոնք, առաքինություններու և տկարություններու անհնավասար խառնուրդներ... Շիրվանզադե իր տիպարները չի բացատրեր. կապրեցնե զանոնք բարձրակարկառ կենդանությամբ մը, իրենց գործերուն, խոսքերուն ու վարվելակերպին մեջ... Իր ստեղծած դեմքերը կապրին լիակատար մարդկայնությամբ մը»[43]։ Այսպիսով, ռեալիստական արվեստի ուժն ու ամենացայտուն հատկանիշը կերպարների օբյեկտիվ կեցության է, որի շնորհիվ նրանք ապրում են ինքնուրույն կյանքով, շարունակում են զարգանալ հասարակության գիտակցության մեջ։ Արտ. Հարությունյանն այս առումով Շիրվանզադեի արվեստը համեմատում է դասական ռեալիզմի խոշորագույն վարպետների՝ Բալզակի ու Տոլստոյի ստեղծագործության հետ և, սակը արձագանքելով նրանց երկերի ճանաչողական ներքին նշանակության հանրահայտ իրողությանը, Շիրվանզադեի գործերը ևս դիտում է իբրև անփոխարինելի վավերագրեր «հայ կյանքի ժամանակակից փոլերուն ուսումնասիրությանՀամ պարապիլ փորձող ապագա պատմագրին համար»։ «Անհատական, ինքնուրույն, անձերի աներեղություններ են» համարվում նաև Զ. Եսայանի «Կեղծ հանճարներ» վիպակի կերպարները, որոնք «ուժգնորեն կապրին, բաբախուն կենդանությամբ մը ոտքի վրա կը կենան»։

Արտ. Հարությունյանը գրախոսական հոդվածներ է նվիրել դարասկզբին հանդես եկած նոր գրական սերնդի գրեթե բոլոր աչքի ընկնող դեմքերին (Ինտրա, Սիամանթո, Մեծարենց, Վարուժան, Զիֆթե-Սարաֆ, Ս. Պարթևյան, Մ. Պերպերյան և ուրիշներ)։ Փաստորեն նա եղել է այս գրողների մասին առաջին ծանրակշիռ խոսքն ասող քննադատներից մեկը։ Այսպես, Մեծարենցի առաջին գրքի՝ «Միութենի» հիման վրա քննադատը նրա մեջ տեսավ «արտագրավ ու չիրմաշուն տաղանդավոր քերթող մը», գուշակեց նրա համար «գրական խիստ ուշագրավ ապագա»։ Առավել ևս բարձր էր Դանիել Վարուժանի գնահատականը՝ «Ցեղին սիրտը» գրքի առթիվ գրած հոդվածում։ Այդ գրքի մեջ քննադատը լսում էր հայ քնարի «վեհ, լայնաճախ սավառնումով հնչյուն մը» և Վարուժանի բանաստեղծական տլալվստի ակունքը տեսնում էր «հին դարերն ու հին ավանդություններուն», «Հեթանոս հայության հինավուրց բնազդներուն», ասևր կանխանշելով նրա հաջորդ՝ «Հեթանոս երգերո ժողովածուի երևան գալը։ Նշանակալից է հատկապես Վարուժանի բանաստեղծական նկարագրի հետևյալ սեղմ, բայց տարողունակ բնորոշումը. «Խորապես ավանդականորեն հայ հոգի մը՝ ի սպաս եվրոպական արվեստիՀ։ Ազգայինի և համամարդկայինի սերտ միաձուլման շնորհիվ Վարուժանի գիրքը քննագատին ներկայանում է իբրև «վաղվան գրականության գաղափարի ցայտուն մարմնավորում։ Հիշյալ խոսքերով նա, իրոք, մատնանշում է բանաստեղծի գեղագիտական ծրագրի ամենից էական կողմերից մեկը, որ Դ. Վարուժանը

43 Նույն տեղում, էջ 229—232։

դեռ 1906 թ. մի նամակում ձևակերպել է այսպես. «Միտքը՝ եվրոպացի, բայց սիրտը՝ հայ»[44]։

Արտաշես Հարությունյանի հասարակական և գեղարվեստական գործունեության համար հատկանշական է նաև այն փաստը, որ նա հատուկ հոդվածներ է նվիրել ամերիկյան դեմոկրատիայի մեծ բանաստեղծ Ուոլտ Ուիտմենին (1908) և պրոլետարական գրականության հիմնադիր Մաքսիմ Գորկուն (1909)։ Այդ հոդվածները հիշյալ հեղինակների մասին հայ իրականության մեջ առաջին ծանրակշիռ ելույթների թվին են պատկանում։ Ուիտմենին հայ քննադատն անվանում է «Նոր Աշխարհի հոգին», նրա տիտանը և տրուբադուրը, ցույց է տալիս նրա երկերում ծփացող վիթխարի ժողովրդական տարերքը, տիեզերական ոգին, որոնց շնորհիվ նա դարձավ «մեծ քերթողը բոլոր ժամանակներուն, բոլոր երկիրներուն ու բոլոր ցեղերուն»։ Մաքսիմ Գորկու «Իմ ընկերը» պատմվածքի սեփական քարգմանության առիթով գրած հոդվածում Արտ. Հարությունյանը մատնանշում էր նրա ստեղծագործության ոլորակապես նոր բնույթը («Մաքսիմ Գորկի հայտնության մը եղած է ռուս գրականության մեջ»), որն արտահայտվել է ազատագրական պայքարի նոր փուլը և նրա մասնակիցներին պատկերելու մեջ. «Գորկիին վիճակվեցավ նկարագրել ռուս հեղաշրջումի մեկ նորագույն հրևույթը, աղատագրության մեծ գաղին նվիրված անանուն հերոսները աստվածացնելով»[45]։

Իր հոդվածներում Արտ. Հարությունյանը խոսում էր նաև մեր դարում գիտական վիթխարի առաջընթացի պայմաններում դրականության արտացոլման առարկայի և հնարավորությունների ընդլայնման մասին, աշխատում էր հայ գրողին կողմնորոշել դեպի այդ փոփոխությունների ընկալումը։ Դեռ 1903 թ. նա գրում էր. «Աւրդի գրողին գիտակցությունը անօրինակ զարգացում մը, և նոր սրտակարգ տարածականություն մը ունին։ Գիտութիւնները աշխատանոցներու գծնյա սահմաններեն դուրս կձառագայթեն, լուսավորելու համար արվեստագետին ու բանաստեղծին ուղղը, և իմաստասիրությունը՝ իր հնչուններեը կափռե մտածող մարդկության վրա, փիլիսոփաներու մենաբանութներու մեջ չսահմանափակվելով»։ Իսկ մեկ տասնամյակ անց քննադատը նորագույն գրական ուղղությունների առաջացումը, գեղարվեստական նոր միջոցների որոնումները հիմնավորում էր նաև մարդու էության, նրա զգայարանների և գիտակցության մեջ կատարվող փոփոխություններով։ Ահա, օրինակ, թե նա ինչպես էր բացատրում սիմվոլիստական ձևերի օրինաչափությունը նոր դարաշրջանի արվեստում. «Վասնդի ժամանակակից աչքը գույներու և շրջագծերու սառած հատկութիւնեն կը նեղվի ժամանակին ու միջոցին մեջ բաբախող միասնական տեսիլներու անկարելիությունը կ'հրազն ան։ Եվ ժամանակակից ականջը՝ աղաղակված, ահեղասաստ շեշտով արտասանված ու թատերորեն հմայված վանկերուն ու բառերուն ծանրության չի հանդուրժեր այլևս։ Մեղմորեն, անուղղակի կերպով, նուրբ ակնարկութիւններով թևլարեցեք ձեր ըսելիքները, թեյադրեցեք հովի պես, և անիկա պիտի գիտնա գուշակելը»[46], Ինչ խոսք, այս բացատրությունը ակնհայտորեն միակողմանի էր, քանի որ գրական նոր մտածողության երևան գալը փորձում էր հիմնավորել

---

44 Դ. Վարուժան, Նամականի, 1965, էջ 63։

45 Արտ. Հարությունյան, Գիշերվան համփորը, էջ 364—366։

46 Արտ. Հարությունյան, Փնտրտմներ, «Մեհյան», 1914, № 6, էջ 82։

ոչ թե սոցիալական և գեղարվեստական օրինաչափություններով, այլ բիոլոգիական գործոնների փոփոխությամբ, որն ինքը բացատրության կարիք ունի։

Արուռաշես Հարությունյանի գրական-քննադատական արդյունավետ գործունեությունը դադարեց 1915 թ. մեծ Եղեռնի ժամանակ, որի զոհերից մեկը դարձավ նա։

3

Ավելի բազմազան էր արևելահայ քննադատության պատկերը։ Դարասկզբի պարբերական մամուլում գրախոսություններն ու գրականագիտական հոդվածները երևան էին գալիս շատ ավելի հաճախակի ու կանոնավոր, քան նախորնթաց շրջաններում։ Այդ հոդվածները հայ ընթերցողին ներկայացնում էին ոչ միայն հայ, այլև ռուս և եվրոպական գրականության զարգացման միտումները։ Լույս տեսան նաև մի շարք մենագրություններ ժամանակակից հայ դրողների մասին։ Այդ բազմազան նյութերի հեղինակներից առանձնանում են գրական քննադատությամբ հետևողականորեն զբաղվող մի շարք անուններ։ Այսպես, «Մշակ»ում և «Մուրճ»ում էջերում քննադատական հոդվածներով հաճախակի հանդես էր գալիս հայտնի թարգմանիչ Տիգրան Հովհաննիսյանը։ Նրա նախասիրած ձևը փոքրիկ գրախոսությունն էր, որը, սակայն, հագեցած էր կոնկրետ ու սուր դիտողություններով և տալիս էր գրական երկի հատակ, սկզբունքային գնահատականներ։ Պարբերական մամուլում շարունակում էր հոդվածներով հանդես գալ Գարեգին Ենգիբարյանը (դրանց մի մասը հավաքված է 1909 թ. լույս տեսած «Մատենախոսություն» դրքում)։ Առանձին դեպքերում հակադրվելով ու մերժելով նախորդ քննադատների (Հակոբ Լևոյի) անարդար գնահատականները ժամանակակից հեղինակների մասին, Գ. Ենգիբարյանը, սակայն, ի վիճակի չեղավ ճիշտ հասկանալու գրական նոր սկիզբի, մասնավորապես Վահան Տերյանի, բերած գեղարվեստական յուրահատկություններից[47]։ Կ. Կոստիկյանի գրքից բացի («Գրական դիմքեր», 1912), որը նվիրված էր Աբովյանի և հայ վաթսունականների գնահատմանը, լույս տեսան Մինաս Բերբերյանի գրական ակնարկները Ս. Շահազիզի, Պ. Պռոշյանի, Ավ. Իսահակյանի և ուրիշների մասին։ 1915 թ. հրատարակվեց Հովհ. Գնունու «Հայ պոեզիայի մոտիվները» ռուսերեն գրքույկը, որը սեղմ ակնարկի ձևով ներկայացնում էր արևելյահայ բանաստեղծության զարգացման ընթացքը՝ Պատկանյանից ու Նալբանդյանից մինչև Իսահակյան և Տերյան։ 10-ական թվականներին իր՝ գերազանցապես բանավոր զեկուցումներով ու ելույթներով մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց Սորբոնի համալսարանի շրջանավարտ, քննադատ և մանկավարժ Մամբրե Մատենճյանը։ Գրական երևույթները մեծ մասամբ ազդեցություններով բացատրող և սուր ժխտողական բնույթ ունեցող իր ելույթներով Մատենճյանը փորձում էր վերանայել մի շարք հայ նշանավոր գրողների՝ Շիրվանզադեի, Թումանյանի, Շանթի, Տերյանի և ուրիշների մասին ձևավորված դրական կարծիքները։

Ընդամենը երկու-երեք տարի տևեց, բայց հայ գրականության մեջ որոշակի հետք թողեց երիտասարդ տաղանդավոր քննադատ Վահան Նալբանդյանի (1876—1902) գործունեությունը։ Տարրական կրթությունն ստանալով Հալրինի Վան քաղաքում, նա 1888 թ. ծնողների հետ տեղափոխվում է Թիֆլիս և սովորում Ներսիսյան դպրոցում։ 1894 թ. ուսանում է Գերմանիայում, մաս-

47 Տե՛ս «Լույս», 1909, № 7—8, էջ 81—85։

նավորապես լայպցիգի համալսարանում։ Բարձրագույն կրթության վեց տարիներին Վ. Նալբանդյանը խորապես ուսումնասիրում է պատմաքանասիրական և փիլիսոփայական գիտությունները. մոտիկից ծանոթանում եվրոպական գրականության և արվեստի հետ։ Նրա ավարտական դիսերտացիան նվիրված էր գերմանացի պատմաբան Լեոպոլդ Ռանկեի հայացքների քննությանը, որը 1902 թ. լայպցիգում լույս տեսավ առանձին գրքով։ 1901 թ. վերադառնալով Թիֆլիս, Վահան Նալբանդյանը նվիրվում է գրական-հրապարակախոսական գործունեության, աշխատակցելով «Մշակին» և «Մուրճին»։ 1902 թ. աշնանը նա իրեն դրականության ուսուցիչ աշխատանքի է անցնում էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում, բայց նույն տարվա վերջին էլ վախճանվում է կարճատև հիվանդությունից հետո։ Նրա մահվան առիթով «Մուրճը» ամսագիրն այսպիսի տողեր գրեց. «Որպիսի՛ տխուր զուգադիպություն. դեռ անցյալ տարի այս օրերում, երբ նա «Մշակում» հրատարակեց իր մի ուսումնասիրությունը Դուրյանի մասին, ո՞վ կարող էր կարծել, թե նա էլ մի Դուրյան է, մի բուրաստից, բայց վաղանցուկ ծաղիկ, որի վրա շուտով փչելու է մահաշունչ քամին»[48]։

Վ. Նալբանդյանը թողել է բավական հարուստ գրական ժառանգություն, որը վկայում է ոչ միայն քննադատի լայն էրուդիցիայի, այլև կալուն ըմբռնումների մասին։ Նրա տպագրած հիսունից ավելի մեծ ու փոքր հոդվածները նվիրված են գրականության և թատրոնի, պատմագիտության և փիլիսոփայության, ինչպես նաև հասարակական կյանքի տարբեր հարցերին։ Հատկապես մեծ թիվ են կազմում նրա թատերախոսական հոդվածները, որոնք կանոնավոր կերպով լույս էին տեսնում «Մշակի» էջերում, լուսաբանելով Թիֆլիսի հայոց, ռուսաց, մասամբ նաև վրաց թատերասիրերի նոր ներկայացումները։ Բուն ներկայացման, դերասանական խաղի գնահատականից առաջ քննադատը սովորաբար տալիս էր բեմադրված պիեսի բովանդակության հանգամանալից վերլուծությունը, ինչպես նաև հեղինակի ընդհանուր վաստակի և գրական ուղղության բնութագիրը։ Այս ճանապարհով նա կարճ ժամանակամիջոցում հայ ընթերցողին տվեց Շեքսպիրի և Շիլլերի, Հյուգոյի և Կոպպեի, Հաուպտմանի և Ցուդերմանի, Օստրովսկու և Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի, Շիրվանզադեի և շատ ուրիշ դրամատուրգների երկերի մասին, բայց ձգտելով ու դիպուկ գնահատականներ։

Այլվեստի և իրականության փոխհարաբերության, ինչպես և ընդհանրապես հասարակական կյանքի ըմբռնման հարցերում Վահան Նալբանդյանը հանդես էր գալիս իբրև կուլտուր-պատմական դպրոցի հետևորդ։ Նախայն, ընդունելով հանկյունդ Հ. Տենի առաջադրած երեք գործոնները («ցեղը, երկիրը և ժամանակը»), նա որոշակիորեն հակված էր դեպի կուլտուր-պատմական տեսության այն տարբերակը, որը պաշտպանում էր դանիացի նշանավոր քննադատ Գ. Բրանդեսը։ Վերջինս «Միջավայրին, այսպես ասած, ճակատագրական բնավորություն չէ ընծայում և շեշտում է անհատի ինքնուրույնությունը, գեղարվեստական հանճարի նշանակությունը»[49], և հայ քննադատը լիովին համաձայն է նրա հետ։ Այդ ըմբռնումը նա տարածում է «պատմա-հասարակական կյանքի շարժման ամբողջ ընթացքի» վրա, որը, Վ. Նալբանդ-

[48] «Մուրճ», 1902, № 12, էջ 251։
[49] «Մշակ», 1902, № 16։

յանի համոզմամբ՝ «երկու ֆակտորների փոխազդե ներգործությամբ է պայմանավորվում՝ անհատական և համայնական—մի կողմից անհատների՝ հոգեկան որոշ, ինքնուրույն տրամադրվելություններով զինված, մյուս կողմից հասարակական միջավայրը՝ հոգեկան հատկությունների, եթե կարելի է ասել, տիպիկական սաղմերով։ Ահա պատմությունը այդ երկուստեք ներգործությունների բովանդակությունն է»[50]։

Այս ընդհանուր օրինաչափությունը լիուլի դրսևորվում է նաև արվեստի քնագավառում, իհարկե, այն յուրահատկությամբ, որը բնում է գեղագիտական գործունեության բնույթից։ Արվեստագետի մեծությունը ժամանակի ոգու և սեփական ստեղծագործական անհատականության ներդաշնակ միաձուլման մեջ է նաև։ «Ամեն մի շրջան, անկասկած, պահանջ ունի իր ոգուն համապատասխանող արվեստագետի,— գրում էր քննադատը 1902 թ. «Տարեմուտի խոհերում»,— և ընդհանրապես ուժեղ, իդեալական արվեստագետներ նրանք են, որոնք՝ առանց իրանց անձնատկանությունը զոհելու, մի ներքին տրամադրությամբ, ժամանակի ոգու և համայնական զգացմունքի բովից են խլում իրանց ազգորության առարկան»[51]։ Քննադատը ձգտում է հեռու մնալ արվեստի երկը ուղղակիորեն հասարակական միջավայրից բխեցնելու գայթակղությունից (որը կարող էր եւնան գալ կուլտուր-պատմական դպրոցի դրույթները մեխանիկորեն կիրառելու դեպքում) և միշտ տեսադաշտում պահել նաև դրողի ստեղծագործական անհատականության խնդիրը։ Կոնկրետ երկերի վերլուծության մեջ նա տվել է այդ սկզբունքի կիրառության շատ օրինակներ։

Դեռևս 1899 թ. տպագրած «Դեղարվեստի էությունը և նպատակը» ծավալուն հոդվածում Վ. Նալբանդյանը հանդես էր գալիս գեղարվեստական արտացոլման և էսթետիկական հաճույքի նատուրալիստական ըմբռնման, բնությունը արվեստով փոխարինելու դրույթի դեմ («չէ՞ որ գեղարվեստի էսթետիկական արժեքը հենց նրանումն է կայանում, որ նա բնություն չէ և նա չէ էլ կամենում բնություն դառնալ, այլ միայն ներկայացնել»)։ Պաշտպանելով գեղարվեստական պայմանականության անհրաժեշտությունը, նա զգուշացնում էր, որ «ռեալիզմի» ծայրահեղ ծաղրանկարը, իսկական հավատարիմ ընդօրինակությունը միանգամայն ոչնչացնում է էսթետիկական հաճույքը»։ Իբրև ապացույց նա բերում է մոմից շինված մանկիկենների օրինակը, որոնք գեղագիտական ոչ մի բավականություն չեն հարուցում հենց այն պատճառով, որ այստեղ իսպառ վերանում է արվեստի պատրանքը, «իսկականի և երևութականի մեջ եղած սահմանը»[52]։

Կուլտուր-պատմական դպրոցի հետ միասին Վ. Նալբանդյանը գտնվում էր նաև գերմանական իդեալիստական փիլիսոփայության, մասնավորապես Կանտի և Շիլլերի գեղագիտության ազդեցության տակ։ Այդ իմաստով հատկանշական է, որ նա պաշտպանում է արվեստի՝ խոսքից առաջանալու տեսակետը, կամ ձգտում է արվեստի «անշահախնդրության» կանոնի դրույթը հաշտեցնել նրա հասարակական դերի ըմբռնման հետ։ Քննադատի կարծիքով, մարդկային կյանքում ունեցած նշանակությունը («ձգտումներ լինե-

50 «Մշակ», 1902, № 68։
51 «Մշակ», 1902, № 2։
52 «Անահիտ», 1899, № 9—10, էջ 291—292։

լը») «ոչ մի կապ չունի գեղարվեստի ներքին էության հետ», այլ միայն նրա բնական հետևանքն է, արվեստի վրա միջավայրի ու ժամանակի պահանջների ներգործության արդյունքը։ Ով նա հանգում է այլևայլի հզոր ազդեցության, որը փաստորեն ներքուստ հակասական է, ժխտում է «անշահախնդիր հաճույքի» տեսությունը. «Թեև գեղարվեստի նպատակն է գործնական շահից անկախ հաճույք առաջացնելը, բայց նրա կապը իրական կյանքի հետ երբեք չպիտք է անուշադիր թողնել. ժամանակի ոգին և նրան համապատասխանող պահանջները ու աշխարհայացքը ընծայում են գեղարվեստին նաև իրենց խոր կնիքը։ Այնպիսի որ միանգամայն հասկանալի մի երևույթ է, թե ինչու Վիկտորյան դարը առաջ բերեց կրոնական բնավորություն ունեցող մի նկարչություն, կամ թե ծեր դարը սոցիալական դրամա, ինչպես նաև մեզանում Ռաֆֆիի ձգտումնավոր վեպերը կամ ռուսական գրականությունից Դոստոևսկու կամ Տոլստոյի ստեղծագործությունները—միջավայրի և ժամանակակից կենդանի պահանջների անհրաժեշտ պտուղներ են»[53],

Վ. Նալբանդյանը պաշտպանում էր այն տեսակետը, որի համաձայն արվեստի մեջ կա երեք հիմնական ոճ՝ իդեալիստական, ռեալիստական և նատուրալիստական [54], իրենց բազմազան տարբերակներով։ Թեև այդ «տարբեր ոճերի կամ ուղղությունների ծնվիլը և անհետանալը դարձյալ պայմանավորվում է ժամանակի ոգով և շրջապատող հանգամանքներով», բայց դա ամենևին չի նշանակում, թե քննադատը հավատարապես ընդունում է այդ բոլորը։ Նրա նախասիրությունը ակնհայտորեն ռեալիզմի կողմն է, որպես միակ «առողջ և ընդունելի ուղղության»։ Նատուրալիստականն ոճը նա համարում է «գեղարվեստի էությանը միանգամայն հակառակ», մերժելի է դանում նաև «իդեալիստական» (այսինքն՝ ռոմանտիկական) ուղղությունը իր ծայրահեղ ձևով, օրինակ՝ ժամանակակից սիմվոլիզմն ու միստիցիզմը, որոնք «գրական այլասերված ու անցողական հոռանքների արտահայտություններ» են[55]։ Ի դեպ, երկու տարի անց քննադատն ավելի որոշակի էր խոսում անկումային հոսանքների մասին, նրանց հիմնական արատներից մեկը բնութագրելով այսպես. «Մի՛շտ գժգոհ, միշտ անհանգիստ՝ նրանք ձգտում են գեպի «զարմանալին», դեպի անհայտ նորությունը և այդպիսով արվեստը դառնում է նրանց ձեռքին հաճույքի մի միջոց, մի խաղ, մի զբոսանք։ Դա արվեստ չէ, այլ մաներաբվեստ»[56],

Հայ գրականության և թատրոնի երևույթները Վ. Նալբանդյանը գնահատում էր գեղարվեստական մեծ չափանիշներով, որոնելով ազգայինի և համամարդկայինի բնական միավորման ուղիներ։ Նա գրել է. «Ցանկալի կլիներ, որ մեր արվեստագիտների «հար», անհատականությունը եվրոպական մտքի և հայկական ստի ներդաշնակությունից հույզերո[57]։ Այդ չափանիշով է գրված, օրինակ, Պետրոս Դուրյանին նվիրված հոդվածաշարը[58], որը քննադատի լավագույն գործերից մեկն է։ Ճիշտ է, նա Դուրյանին «նշանավոր» է համարում «միայն հայկական աստիճանացույցով, հոգեկան և մտավոր այն միջավայ-

[53] «Անահիտ», 1899, № 11, էջ 339—340։
[54] Տե՛ս «Անահիտ», 1899, № 11, «Մշակ», 1901, № 291։
[55] «Անահիտ», 1899, № 11, էջ 341։
[56] «Մշակ», 1902, № 1։
[57] «Մշակ», 1902, № 2։
[58] Տե՛ս «Մշակ», 1901, № 167—170։

րի և մթնոլորտի ծավալով, ուր նա ծնվեց, շնչեց ու մեծացավ։ Սակայն Դուրյանի պոեզիայի քուն վերլուծությունը տարվում է եվրոպական ռոմանտիզմի ֆոնի վրա, այն սկզբունքների տեսանկյունից, որ գրականության մեջ մտցրին ռոմանտիկ բանաստեղծները։ Դրա հետ միասին ցույց են տրվում նաև Դուրյանի տարբերությունները եվրոպական ռոմանտիկներից (ինչպես բնության նկարագրությունների մեջ «մռայլ ծայրահեղության» բացակայությունը)։ Դուրյանին դիտելով հայ պոեզիայի պատմական շղթայի մեջ, քննադատը նրան համարում է «աշխարհիկ բանաստեղծության ստեղծողը արևմտյան հայերի շրջանում»։

Թթև Պ. Դուրյանի գնահատման հարցում Վ. Նալբանդյանը շարունակում և խորացնում էր իր նախորդների, մասնավորապես Ա. Ջուպանյանի սկսած գործը, ապա Ա. Յարճանյանի մասին նա փաստորեն առաջին խոսքն ասաց քննադատության մեջ։ «Դյուցազնորեն» գրքի առթիվ գրած հոդվածում[58] նա բանաստեղծին գնահատում էր սիմվոլիզմի հետ ունեցած կապի մեջ, բայց և ցույց էր տալիս մի էական տարբերություն։ Թթև «սիմբոլիզմը ըստ էության մի հոգեբանական անհրաժեշտությամբ հաճախ կապված է արհեստականության վտանգի հետ», Թթև «սիմբոլիստ-դեկադենտները ավելի շուտ բառի արվեստագետներ են, քան թե իսկական բանաստեղծներ», ապա նոր գրքի հեղինակի մեջ քննադատն ամենից ավելի հենց զգացմունքի ուժն ու անմիջականությունն էր ընդգծում («պ. Յարճանյանի մեջ մենք գտնում ենք, բարեբախտաբար, ոչ միայն բառերի, այլև զգացմունքի բանաստեղծ», «Քրմուհուն և չահազանց տպավորվող հոգի», «բառասյին հրդեհ», և այլն)։ Նշելով բանաստեղծի լեզվի որոշ «արհեստականությունը», նա առաջին հերթին չափավորություն և ներդաշնակություն էր ցանկանում տեսնել հեղինակի հետագա քայլերի մեջ։

Վահան Նալբանդյանի խոր գիտելիքներն արտահայտվեցին նաև Եվրոպական մտքից և գրականությունից հոդվածաշարում, որը 1901—1902 թթ. տպագրվում էր «Մշակում» և արձագանգում էր ժամանակակից գիտական և գեղարվեստական կյանքի տարբեր հարցեր։ Վիկտոր Հյուգոյին նվիրված հոդվածում, օրինակ, նա գրում էր. «Այն, ինչ Շեքսպիրն է Անգլիայի համար, Գյոթեն՝ Գերմանիայի, Դանտեն՝ Իտալիայի, նույնն է և Վիկտոր Հյուգոն Ֆրանսիայի համար։ Նա այս ազգի ամենամեծ բանաստեղծն է...»[60]։ Բացահայտիկ հետաքրքրություն էր տածում հայ քննադատը Հենրիկ Իբսենի նկատմամբ, և դրա արդյունքը եղավ 1902 թ. «Մուրճ» ամսագրում հրապարակված հոդվածաշարը[61], որը փաստորեն մի ամբողջական և ծավալուն ակնարկություն է նորվեգացի մեծ դրամատուրգի մասին։ Իբսենի գրեթե բոլոր դրամաների մանրամասն վերլուծությամբ քննադատը ձգտում է հաստատել ուսումնասիրության սկզբում ձևակերպված այն միտքը, թե «նորվեգացի հռչակավոր դրամատուրգը իրավամբ համարվում է XIX դարու Շեքսպիրը», այսինքն՝ Իբսենյան կերպարները, իրենց տեղային անկրկնելի յուրահատկությամբ, համամարդկային բովանդակություն ու հնչեղություն ունեն, արտացոլում են դարաշրջանի սոցիալ-հոգեբանական բարդ և հակասական իրավի-

---

58 Տե՛ս «Մշակ», 1901, № 291։

59 «Մշակ», 1902, № 33։

60 Տե՛ս «Մուրճ», 1902, № 2—8, 12։

ճակները։ Դժբախտաբար, տաղանդավոր գրականագետի այս ամենից քնդարձակ և ամենից հասուն գործը նրա կարապի երգը դարձավ. «Հներիկ Իբաենց ուսումնասիրության վերջին մասը տպագրվեց ամսագրի նույն այն համարում, ուր տեղ գտան նաև Վահան Նալբանդյանի մասին գրված մահախոսական հոդվածները։

Դարասկզբին գրական քննադատությամբ ակտիվորեն զբաղվում էր նաև Նիկոլ Աղբալյանը (1873—1947), որն այդ շրջանի հասարակական մտքի և մշակույթի բարդ և հակասական դեմքերից է։ Հայտնի է, որ նա երկար տարիներ եղել է դաշնակցական կուսակցության ղեկավար գործիչներից մեկը։ Իր քաղաքական և հրապարակախոսական գործունեությամբ նա ծառայել է այդ կուսակցության նպատակներին, իսկ 1921 թ. արտասահման տարագրվելուց հետո ղերծ չի մնացել հակասովետական հլուխներից։ Մերժելով Աղբալյանի գործունեության այդ կողմը, չկարող է անտեսել այն իրողությունը, որ իրեև բանասեր նա որոշակի ավանդ ունի հայ գրականության և լեզվի ուսումնասիրության մեջ, իսկ որպես քննադատ մինչև հեղափոխությունը տվել է մի շարք գրողների երկերի նուրբ ու հետաքրքիր գնահատականներ։

Ն. Աղբալյանի գրական-բանասիրական գործունեությունը տևեց ճիշտ կես դար։ Եթե այդ գործունեության երկրորդ կեսը (1921 թվականից հետո) հիմնականում նվիրված էր հայ հին գրականության պատմության և լեզվի հարցերի քննությանը («Պատմություն հայոց դրականության», «Դասախոսություններ հայ մատենագրության մասին», «Մայաթ-Նովայի հետ», «Բանասերի հուշագիրք», «Դիտողություններ հայոց լեզվի մասին» և այլն), ապա դարասկզբին ակնհայտորեն գերակշռում էր ընթացիկ գրականության հարցերի մասին գրող քննադատը։ Հետևապես արդյունավետ եղան 1912—1914 թթ., երբ Աղբալյանը գրեց իր լավագույն քննադատական հոդվածների մեծ մասը։

Ն. Աղբալյանի գրականագիտական ըմբռնումները ձևավորվեցին տարբեր գաղափարական գործոնների ազդեցության տակ, բայց հիմնականը Ծ. Կոնտի պոզիտիվիստական իմաստասիրությունն էր և Հ. Տենի ու Ա. Պիպինի կուլտուր-պատմական ուսմունքը։ Շատ տարիներ անց այդ մասին վկայել է ինքը՝ քննադատը[62]. Որոշակի է նաև ռուսական դեմոկրատական քննադատության, արվեստի ժողովրդայնության և բարեփոխչական սկզբունքների ազդեցությունը Աղբալյանի հայացքների վրա, մանավանդ գործունեության առաջին շրջանում։ Օրինակ, իր առաջին ծավալուն հոդվածներից մեկում, որը նվիրված էր Ավ. Իսահակյանի «Երգեր ու վերքեր» գրքին (1898), Աղբալյանը բանաստեղծի ամենից արժեքավոր գիծը տեսնում էր ժողովրդայնության՝ ճիշտ այն հատկության մեջ, որ կարողանում է ժողովրդի պես զգալ, նրա սրտով ապրել։ Իսկ ի՞նչ է նշանակում ժողովրդի պես զգալ։ այդ նշանակում է համամասն հոգեկան դրույթյուններում զգալ այն, ինչ կզգա ժողովրդի մարդը[63]։ Այստեղ հայ քննադատը արձագանքում էր այն ըմբռնմանը, որ ժամանակին ձևակերպել է Դոբրոլյուբովը։ Ըստ Դոբրոլյուբովի, ժողովրդային գրող դառնալու համար «պետք է տոգորվել ժողովրդական ոգով, ապրել

---

62 Տե՛ս Նիկոլ Աղբալյան. Ամբողջական երկեր, հատ. IV, «Պատմություն հայոց գրականության», Բեյրութ, 1970, էջ 10, 80։

63 Ն. Աղբալյան, Գրական-քննադատական երկեր, Բեյրութ, 1959, էջ 106։

նրա կյանքով..., զգալ ամեն ինչ այն պարզ զգացողությամբ, որ ունի ժողովուրդը»[64],

Կուլտուր-պատմական դպրոցի հետ ունեցած կապի առումով քննորոշ է քննադատի հետևյալ միտքը. «Գրականությունը սերտորեն կապված է մի ազգի քաղաքական, տնտեսական և բարոյական կացությանն հետ... Ազգին զուգահեռ ընկել կամ բարձրացել է նրա գրականությունը»[65]; *Միաժամանակ Աղբալյանը ձգտում է առանձին ճշտումներ մտցնել կուլտուր-պատմական ուսմունքի դրույթների մեջ։ Այսպես, նա ընդունում է գրական հետազոտության երեք հիմնական նյութ՝ միջավայր, հեղինակ, երկ, աշխատելով Աղքաթեարել Հ. Տենի հայացքի հայտնի միակողմանիությունը՝ արվեստագետի անհատականության անտեսումը։ Ընդ որում, Աղբալյանի կարծիքով, նշված երեք տարրերից «հիմնականը երկն է, բայց առաջինը միջավայրն է, ալսինքն ժամանակն ու պայմանները, որոնց մեջ ապրում է հեղինակը և որի՛նված ու ելնեցած է երկը»։ «Գրական երկը կերտոն և կենսագրությունն ու միջավայրը իբր մեկնության միջոց»,— այսպիսի բանաձևով է նա ամփոփում իր ըմբռնումը այդ երեք տարրերի փոխհարաբերության մասին*[66],

Մյուս կողմից՝ քննադատության մեջ պետք է բնական ճանապարհով զուգակցվեն երկի օբյեկտիվ հատկանիշների վերլուծությունը և քննադատի ըմբռնումները ու ճաշակը։ «Արվեստի գործը պիտի դատվի և՛ ինքն իր մեջ, և՛ մեր հավատամքին համեմատ,— գրում էր նա 1913 թ.— մեկը մյուսին չի խանգարում, եթե մարդ կարողանա երկու կողմից էլ արդարամիտ դատաստան անել»[67]; *Նույն ժամանակ գրած մի ուրիշ հոդվածում, համեմատելով արևմտահայ և արևելահայ գրական քննադատության բնորոշ կողմերը, որոնցից մեկը գրական երկը դիտում է իբրև «անջատ երևույթ», իսկ մյուսն իբրև «մի որոշ շարժման ցուցանիշ», մեկին ավելի արվեստին է կարևորություն տալիս, իսկ մյուսը՝ բովանդակությանը, Աղբալյանն ավելացնում էր. «Պետք է գտնել քննադատության այնպիսի մի ձև, որ այդ երկու հակումները համադրվեին և կազմվեին մի ներդաշնակ ամբողջություն»*[68],

Աղբալյանի քննադատական հոդվածներում, իրոք, կենտրոնը միշտ գրական երկն է՝ իբրև պատմա-գրական պրոցեսի մի օղակ, իբրև որոշակի հասարակական բովանդակության և գեղարվեստական ձևի միասնություն։ Պատահական չէ, որ նրա գրեթե բոլոր լավագույն հոդվածները նվիրված են առանձին երկերի վերլուծության, ընդ որում տվյալ ստեղծագործության կամ կերպարի ընդհանուր արժեքի, երբեմն նույնիսկ համամարդկային նշանակության գնահատականները սովորաբար զուգակցվում են դեպի գրական տեքստը, դեպի պատկերի ու բառի մանրամասները ցուցաբերած խորազնին հետաքրքրության հետ։ Այդ միասնության մեջ է նա վերլուծել Լ. Շանթի «Երազ օրեր» վիպակն ու «Հին աստվածներ» դրաման, Հ. Թումանյանի «Քաջ Նազարն» ու «Ադամվու վանքը», Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծություններն ու Սայաթ-Նովայի տաղերը, Գ. Սունդուկյանի «Կտակն» ու Վ. Տերյանի «Տխրությունը»,

---

64 *Н. А. Добролюбов*, Собрание сочинений в девяти томах, т. 2, М.—Л. 1962 стр. 260.

65 «Հորիզոն», *1913, № 1*.

66 Ն. Աղբալյան, *Ամբողջական երկեր, հատ. IV, էջ 54, 71*։

67 Ն. Աղբալյան, *Գրական-քննադատական երկեր, էջ 29*։

68 *Նույն տեղում, էջ 281*։

և այլ երկեր։ Ինքնատիպ է նաև քննադատի ոճը, որը մեծ մասամբ թվում է մի պարզ զրույց ընթերցողի հետ, բայց և միաժամանակ ներշնչված, հագեցած գեղարվեստական-պատկերավոր տարրերով, սակավախոս, բայց բանի էությունը դիպուկ կերպով բացահայտող։ Նրա քննադատական հոդվածների մասին կարելի է կրկնել այն, ինչ մի առիթով նա գրել է գեղարվեստական երկի մասին առհասարակ. «Արվեստի էական հատկություններից մեկն է լինել խոսք ու կուռ, որ նշանակում է փոքր ծավալի մեջ շատ բան ասել։ Խնայողությունը արվեստի գերագույն օրհնքն է։ Արվեստագիտը շատ ժամանակ պետք է գործադրի իր հոգու ներքին աշխատանքի վրա և քիչ ժամանակ իւլե ընթերցողից»[69]։

Քննելով արևելահայ և արևմտահայ գրականության բազմազան երկեր, Աղբալյանը մշտապես ելակետ է ունեցել ազգային կյանքի և միջավայրի հետ անխզելի կապի դրույթը, որ նա 1914 թ. «Նավասարդ» ժողովածուի առիթով գրած հոդվածում ձևակերպել է այսպես. «Գրականությունը մի պատասխան է կյանքին. որքան պատասխանը ուժգին է և հաչող, այնքան գրականությունը հասարակական և գեղարվեստական արժեք ունի»։ Որոշ չափով ուղղակի նիրահարելով այս դրույթը, Աղբալյանը ևս (Մուրխաբյանի, Տերյանի և ուրիշների նման) բացասաբար էր գնահատում սլամոտահայ գրողների «հիթհնոսական շարժումը», այդ հոսանքի մեջ միակողմանիորեն տեսնելով միայն անցյալին վերադառնալու միտում։ Քննադատի հայացքն արտահայտվել է այսպիսի բանաձևումով. «Հայության իդեալները անցյալի մեջ չեն, այլ ապագայի և հանրային ոդևորության աղբյուրը անցյալը չէ, այլ ներկան... Թուրքահայ գրականության նշանաբանը պետք է լինի «վերադարձ», այո՛, բայց վերադարձ դեպի ժողովուրդը, նրա ստեղծագործությունը, նրա մտքի և գաղափարի ձևերը, որ սկիսի տարերքը կազմին «Հայ ինքնուրույն գրականության և գեղարվեստի»[70]։ Դեռ 90-ական թվականներին որդեգրած այդ հայացքի համաձայն, հայ արվեստի և գրականության զարգացման մայրուղին քննադատը տեսնում էր այն երկերի մեջ, որոնք իտացնում են ազգային լավագույն ավանդությները գեղարվեստական նոր համադրությամբ։ Պատահական չէ, որ նույն հոդվածում նա առանձնացնում էր երեք մեծ անուն, իբրև հայ արվեստի անցյալի, ներկայի և ապագայի յուրօրինակ խորհրդանիշներ. «Հովհ. Թումանյան, Կոմիտաս վարդապետ և Ք. Բոդանյան — ահա երեք անուն, որ խորհրդանշում են մեր կուլտուրական զարգացման աստիճանը. մեկն ստեղծում է հայոց ինքնուրույն գրականությունը, մյուսները հետագոտում են հայ երաժշտությունն ու ճարտարապետությունը՝ ապագա ստեղծագործողների ուղին հարթելովշ[71]։

Ն. Աղբալյանի քննադատական մեթոդի բնորոշ արտահայտություններ են Լ. Շանթի մասին գրած բազմաթիվ հոդվածները և մանավանդ «Երազ և մեկուսացում» ուսումնասիրությունը՝ նվիրված «Հին աստվածներին» (1913)։ Այդ գրամայի նրևան գալը քննադատը կապում էր ռուսական առաջին հեղափոխության ջնաոաշնւն փոթորիկին։ Հաջորդած դարաշրջանում տարածված «վհատության ու տարտամության» և, մյուս կողմից, «նոր իդեալների, նոր հնևարանների որոնման, «մի առույգ ու եռուն կյանքի» ձգտելու հոգե-

69 Նույն տեղում, էջ 271։

70 Ն. Աղբալյան. Ամբողջական երկեր, հատ. II, Բեյրութ, 1968, էջ 204—208։

71 Նույն տեղում, էջ 202։

բանական միջավայրի հետ։ Նուրբ և դիպուկ էր հատկապես դրամայի մեջ իրական ու երևակայական պատկերների վերլուծությունը, թեև չի կարելի համոզիչ համարել, երբ այդ երկակի պատկերների հիման վրա «Հին աստվածները» դիտվում են իբրև «մի կամուրջ ստեղծագործական իրապաշտ և սիմբոլական հղացումների միջև», իսկ Շանթը համարվում էր «բնդհանուր առմամբ իրապաշտ հնդինակ, որ փորձում է ստեղծագործել նաև սիմբոլիք տեսարաններ»։ Իրական պատկերների առկայությունը դեռ ինքնին ռեալիզմի ապացույց չէ, և հատկանշական է, որ հետագա վերլուծության մեջ քննադատը, փաստերի տրամաբանությանը հետևելով, ստիպված էր խոստովանել, որ, ի տարբերություն ռեալիստական գեղագիտության հայտնի սկզբունքների. Շանթին «ոչ թե բնավորություններն են հետաքրքրում, այլ իր գաղափարների ցուցադրությունը», և որ «Հին աստվածները» վերջին հաշվով «երեվակայության ազատ թռիչքով» կերտված «մի սիմբոլիք դրամա» է, որի հերոսները չեն կարող համարվել իրականության ուղղակի պատկերներ։ Տարիներ անց գրած մի ուրիշ հոդվածում քննադատը բնութագրել է Շանթի կերպարների մի այլ առանձնահատկություն. «Իր նյութն է ոչ թե հայ կյանքն ու հայ մարդը, այլ մարդը հայի մեջ, հայի մարդկայինը...»[72]։

Որոշակի զարգացում է ապրել քննադատի հայացքը Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության մասին։ 1898 թ. գրած հոդվածում, շատ բարձր գնահատելով երիտասարդ քնարերգուին, Աղբալյանը նրա առաջին գրքում տեսնում էր երկու շերտ՝ ժողովրդի աշխարհզգացողությամբ և ոճով գրված երգեր, և երգեր, որոնք բանաստեղծի անհատական մտորումներն ու տառապանքն են արտահայտում։ Առաջին շերտը նա գովատում էր ըստ ամենայնի, դրա հետ կապելով բանաստեղծի հետագա զարգացման հեռանկարը, իսկ երկրորդ շերտը համարում էր արհեստական ապրումների, «ուղեղային զգացմունքների» արգասիք, որոնք «նույնիսկ գրողի ու զգացողի համար մութն են ու անորոշ...»[73]։ Բայց մի քանի տարի անց գրած «Երգ ու վերքից հետո» հոդվածում (1904) քննադատը փաստորեն վերանայեց այդ միակողմանի գնահատականը, ցույց տալով Իսահակյանի հնչեցրած «սիեզերական ղողանջներին» և անհատապաշտական մոտիվների հասարակական բովանդակությունն ու գեղագիտական իմաստը։

Գրական երկի ամբողջական վերլուծության օրինակ է Թումանյանի «Քաջ Նազարին» նվիրված հոդվածը (1912)։ Մեկ երկի, մեկ կերպարի վերլուծությունից քննադատը դնում է դեպի գրողի ստեղծագործական աշխարհի որոշ էական կողմերի բացահայտում։ Քաջ Նազարի կերպարը համարելով համապարփակ մի տիպ, որը կարող է համեմատվել Դոն-Քիշոտի հետ, քննադատն իր խոսքը եզրափակում էր այսպես. «Հովհ. Թումանյանը գնում է մի ճամբով, ուր վաստակել, և մանավանդ թե՝ վաստակելու է անանց փառք մեր գրականության մեջ։ Այդ ճանապարհն է. տոգորվել մեր ժողովրդի զգացումով ու մտածումով, ըմբռնել նրա հանճարը և գուշակել նրա իդեալը գեղեցկի աշխարհում, և իր անհատական մտքին ու զգացումները ապրել նրա ստեղծած հավերժապես գեղեցիկ, հզոր ու հոյակապ կառուցումների մեջ»[74]։

72 Ն. Աղբալյան, Գրական-քննադատական երկեր, էջ 46—83։
73 Նույն տեղում, էջ 99։
74 Նույն տեղում, էջ 191։

Ստ. Նազարյանին, Գր. Արծրունուն և Ավ. Արասխանյանին նվիրված հոդվածներում Աղբալյանն աշխատում է բնութագրել ոչ միայն նրանց հայացքները, այլև անհատականությունը։ Դիպուկ են, օրինակ, Արասխանյանի մասին ասված խոսքերը. «Նա ոչ թե գրական, այլ բարոյական տաղանդ էր»։

Ն. Աղբալյանը մի շարք հոդվածներ է նվիրել երիտասարդ գրողների առաջին գրքերին, տալով նրանց տաղանդի և ապագա զարգացման ճիշտ գնահատականներ։ Բացի Շանթից և Իսահակյանից, այս կապակցությամբ պետք է հիշատակել Վահան Տերյանի, Ստեփան Զորյանի, Իսահակ Իսահակյանի, Սեյրու, Միքայել Մանվելյանի, Արմինուհի Տիգրանյանի, Արտաշես Տեր-Մարտիրոսյանի և ուրիշների մասին գրած հոդվածները։ 1919 թ. Աղբալյանը հրապարակային դասախոսություն կարդաց Եղիշե Չարենցի մասին։

Դարասկզբի գրական քննադատների շարքում իր ելույթների բազմակողմանիությամբ և մոտեցման ինքնատիպությամբ առանձնանում է նաև Սիմեոն Հակոբյանը (1880—1942)։ Հայրենի Գանձակում նախնական կրթություն ստանալուց հետո նա 1899 թ. ավարտել է Ներսիսյան դպրոցը և ապա սովորել Շվեյցարիայում (1902—1907)։ Մինչև 1924 թ. ապրելով և աշխատելով մերթ Անդրկովկասում, մերթ Նորից արտասահմանում, Ս. Հակոբյանը հանդես է գալիս հայ և եվրոպական գրականության հարցերին նվիրված, ինչպես նաև հասարակական-քաղաքական բնույթի բազմաթիվ հոդվածներով։ Նրա առաջին ծավալուն և ուշագրավ ելույթներից մեկը «Միմվոլիզմը դրամայի մեջ» հոդվածն էր («Մուրճ», 1906, № 3,4—5), ուր, հենվելով եվրոպական գրականագիտական մտքի վրա, երիտասարդ քննադատը փորձում էր ցույց տալ սիմվոլիզմի առաջացման հասարակական և հոգեբանական նախադրյալները, շարադրել դրամայի տեսության հիմնական հարցերը։ Ս. Հակոբյանը մեծ քվով գրական-քննադատական հոդվածներ է տպագրել «Հորիզոն», «Բաբվի ձայն» թերթերում և, մանավանդ, 1922—1924 թթ. Վիեննայում և Բեռլինում նրա խմբագրությամբ հրատարակված «Արեգ» գրական-գիտական հանդեսում։ Մինչև հեղափոխությունը նա լույս է ընծայել «Շիրվանզադե» մենագրությունը (1911), իսկ 20-ական թվականների սկզբին՝ գրքեր Պետրոս Դուրյանի, Արփիար Արփիարյանի, Հերանուշ Արշակյանի, Վահան Տերյանի, Եղիշե Չարենցի մասին։ «Արեգի» էջերում նա տպագրեց նաև Հովհաննես Թումանյանի և Ռուբեն Զարդարյանի ծավալուն գրական դիմանկարները։ Այս աշխատություններն իրենց գիտական-քննադատական սկզբունքներով, կոնկրետ նյութով, մասամբ նաև շարադրանքով նախապատրաստված էին և անմիջապես շարունակում էին Ս. Հակոբյանի նախընթաց գործունեությունը։ Ուստի նրա հայացքները բնութագրելիս մենք նկատի ենք առել նաև 20-ական թվականների հիշյալ գործերը։

Ս. Հակոբյանի գրականագիտական ըմբռնումներն ու քննադատական սկզբունքները կարելի է համարել կուլտուր-պատմական դպրոցից դեպի պատմության և սրվեստի մասերիալիստական ըմբռնումն անցնելու մի փորձ։ Հատկանշական է, որ Շիրվանզադեին նվիրված գրքում նա համակրանքով է խոսում այն քննադատների մասին, որոնք, ընդունելով հանդերձ Հ. Տենի հիմնական դրույթները, էական լրացումներ են մտցրել նրանց մեջ, ընդգծելով մի կողմից գեղարվեստական անհատականության և, մյուս կողմից, սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների նշանակությունը արվեստի երկի

բնույթը որոշելու համար՝ «Այժմյան քննադատներն ու գրականության տեսաբանները,— գրում էր Ս. Հակոբյանը,— նախ և առաջ զատիցին ցեղի և անհատի անձնականությունը և վերջինս իբրև ուրույն գործոն հռչակեցին... Հետո, մի քանիսները ընդարձակեցին Տհի տեսությունը միջավայրի վերաբերյալ և այդ սկզբունքի տակ հասկացան ոչ միայն բնական, հասարակական պայմանները, այլև տնտեսական-դասակարգային հարաբերությունները, ինչ որ բնավ հակասական չէ»[75],



Միմեոն Հակոբյան

Ելնելով այս ըմբռնումից, Ս. Հակոբյանը բոլոր դեպքերում գրական երկն աշխատում է դիտել և քննել իբրև հասարակական միջավայրի և գեղարվեստական անհատականության բնական զուգակցման արդյունք։ Նույն գրքում նա այդ ըմբռնումը ձևակերպել է այսպես. «Հասարակական-տնտեսական-գրական միջավայրը թափանցում է մարդու ներքին կյանքը և պատվաստվում, կազապարվում այնտեղ այնպես, ինչպես այդ կյանքի պայմաններն են թելադրում... Անհատի գործերը և գրողի երկերը այդ երկու ուժերի՝ միջավայրի և ներքին կյանքի, առարկայի և ենթակայի, ոչ-եսի և եսի—համերաշխության, ներդաշնակության, հաշտության հետևանքն են»[76], Այդ սկզբունքի թելադրանքով, Շիրվանզադեի երկերը քննելուց առաջ գրականագետն անդրադառնում է XIX դ. երկրորդ կեսի Անդրկովկասում ձևավորված տնտեսական-դասակարգային հարաբերություններին, առանձնացնելով հատկապես այնպիսի հարցեր, ինչպես գյուղի և քաղաքի հակամարտությունը, արհեստավորության և գյուղացիության քայքայումը, մտավորականության զարգացումը, կնոջ դերը կյանքի նոր պայմաններում և այլն։ Շիրվանզադեի ռեալիզմի հիմքերը տեսնելով կենսական այդ տեղաշարժերի մեջ, քննադատը միաժամանակ մեծ ուշադրություն է հատկացնում գրողի անհատականության ձևավորմանը։ Նրա կրած գրական ազդեցություններին, որովհետև «անկարելի է երկերը կտրել, զատել ստեղծագործողի եսից», իսկ «Հոմերոսից սկսած մինչև Տոլստոյ՝ ոչ մի գեղարվեստագետ չի կարողացել ապիճճանալ, դուրս գալ, անջատվել իր ինքնությունից...»[77]։

Սոցիալական սուր զգացողությամբ է տոգորված «Արփիար Արփիարյանց մենագրությունը (1922), որը պարունակած նյութի և գնահատականի առումով

---

75 Ս. Հակոբյան, Շիրվանզադե. Գրական-քննադատական ուսումնասիրություն. Քիֆլիս, 1911, էջ 23։

76 Նույն տեղում, էջ 43։

77 Նույն տեղում, էջ 8, 316։ Տե՛ս նաև «Քաղքի ձայն», 1913, № 46։

իր արժեքը չի կորցրել առ այսօր։ Իրապաշտական գրականության սկզբունքները հետևողականորեն հաստատելու իմաստով քննադատը Ա. Արփիարյանին համարում է Շիրվանզադեի ուշագնաց երևույթը արևմտահայ գրականության մեջ և երկուսին էլ գնահատում իբրև «ավելի հասունացած սոցիալական ժամանակի արտահայտություն»։ Եթե, ըստ Ս. Հակոբյանի, ռեալիզմի սկզբունքը նախորդ գրողների երկերում «երևան է գալիս իբրև նախափորձ, իբրև տարր, խառնված ուրիշ այլազան տարրերի հետ, մասամբ խորխորատումով և մասամբ բնազդով—Շիրվանզադեի և Արփիարյանի գրականության մեջ հայտնվում է իբրև ժամանակի գեղարվեստական պատկերացում՝ իր ամբողջությամբ և իր հիմնական տարրով»[78], Ինչպես տեսնում ենք, այս երկու գրողների կապակցությամբ Ս. Հակոբյանը ուշադիր խոսում է հայ իրականության մեջ առաջին անգամ հանդես եկած ամբողջական ռեալիստական համակարգի մասին, մի պնդում, որն անշուշտ ինչ-որ չափով նախացնում է նրանց նախորդների, մասնավորապես Սունդուկյանի և Պարոնյանի դերը։ Արփիարյանի պատմական արժեքը դիտվում է նաև այն բանում, որ նա հայ վիպագիրներից «առաջինը եղավ, որ արտահայտեց աշխատանքի և դրամի ընդհարումը, ներկայացրեց այս ընդհարման զոհերին իրական, հուզիչ պատկերներով»[79],

Հասարակական հանգամանքների վերլուծությունն է դրված նաև Թումանյանի, Իսահակյանի կամ Զարենցի պոեզիայի քննության հիմքում։ Ս. Հակոբյանը գրել է, «Ավ. Իսահակյանի օրինակով ևս ստուգվում է այն հիմնական սկզբունքը, թե ամեն մի գրող. մանավանդ ամեն մի մեծ գրող իր ապրած միջավայրի, իր ժամանակի, իր ընկերության արտահայտությունն էր»[80], Հասարակական միջավայրի և ստեղծագործության կապը բացահայտելու առումով հատուկ դժվարություն է ներկայացնում քնարերգակ բանաստեղծների երկերի վերլուծությունը, որով հաճախ է զբաղվել քննադատը։ Այդ դժվարության մասին նա որոշակի խոսել է Հերանուշ Արշակյանին նվիրված գրքում, որի նախենական տարբերակը («Հուշերի և տրտմության բանաստեղծուհին») լույս է տեսել դեռևս 1913 թ. «Բաբկի ձայն» թերթում։ «Անշուշտ,— գրում է քննադատը,— քնարական բանաստեղծի և սոցիալական կյանքի միջև կապը ուղղակի չէ, ինչպես ուղղակի է ընկերաբանի, կամ հրապարակախոսի, կամ վիպասանի կապը։ Բայց որ նա գոյություն ունի այդ մասին տարակույս չպետք է լինի»[81]։ Շարունակելով ու հատակեցնելով իր մյուրը, քննադատը մի այլ աշխատության մեջ այդ կապը քնարերգության մարզում ևս դիտում է իբրև յուրօրինակ սոցիալական և գեղարվեստական անհրաժեշտություն։ Ինչու՞, որովհետև «որքան էլ անհատական լինին արվեստագետները, այնուամենայնիվ ստեղծում են այն, ինչ ժամանակի սոցիալական կյանքը կարող է թելադրել։ Բանաստեղծի մեծությունը ոչ թե այնտեղ է, որ դուրս լինի հավաքականության սահմաններից, այլ այնտեղ է, որ կարողանա նրա արտացոլումը լինել։ Եվ այս ասելով, մենք ոչ թե անհատների մեծությունը.

78 Ս. Հակոբյան. Արփիար Արփիարյան. կյանքն ու գրական գործունեությունը. քննադատական վերլուծություն, Վիեննա, 1922, էջ 18։

79 Նույն տեղում, էջ 48։

80 «Արեգ», Վիեննա, 1922, № 4, էջ 263։

81 Ս. Հակոբյան, Հերանուշ Արշակյան. կյանքն ու բանաստեղծությունները, Վիեննա, 1922, էջ 22։

տաղանդը նվազեցնում ենք, այլ ցանկանում ենք արժանի տեղ տալ սոցիալական մեծ ամբողջության, որի մի մասնիկն է տաղանդը»[82]։

Ակներև է, որ Ս. Հակոբյանի կողմից հաճախակի գործածվող «միջավայրս», «ընկերությունս», «հավաքականությունս», «սոցիալական մեծ ամբողջություն» և ուրիշ հասկացություններ սոցիալ-պատմական բավականաչափ որոշակիություն չունեն։ Եվ դա ուղղակի հետևանք էր այն իրողության, որ քննադատի հայացքները տատանվում էին «միջավայրի» մասին Հ. Տենի ուսմունքի և գեղարվեստական զարգացման հասարակական պատճառականության մատերիալիստական ըմբռնման միջև։

Իր սերնդի մյուս գրականագետների նման, Ս. Հակոբյանը ևս անդրադարձել է գրական քննադատության մեթոդի և սկզբունքների հարցին։ Նա մերժում էր ներփակ գեղարվեստական վերլուծության, էսթետիզմի չափանիշները և, ինչ-որ չափով հասարակացնելով բովանդակության ու ձևի բարդ փոխհարաբերությունը, շրջանցելով գեղարվեստական ձևի հարաբերական ինքնուրույնությունը, գրականագիտական աշխատանքի ընթացքը պատկերացնում էր այսպես. «Գրական քննադատը կայող է և պետք է որոշ տվյալների հիման վրա մոտենա գրական այս կամ այն երկի բովանդակության, այդ բովանդակությունը համեմատության մեջ դնելով հասարակական, բարոյական, հոգեբանական իրականության հետ, և ցույց տա այդ կողմից գործի արժանիքն ու պակասությունը։ Եթե երևա, որ գրական երկը ըստ բովանդակության և ըստ նյութի չինծու բան է և համապատասխան չէ հոգեբանական, հասարակական իրականության — այն ժամանակ այդպիսի երկը կարելի է պակասավոր համարել նաև գեղարվեստապես»[83]։

Հայ դասական գրողներից Ս. Հակոբյանն անդրադարձել է նաև ուրիշներ. նրա գրչին են պատկանում Միքայել Նալբանդյանի[84], Րաֆֆու[85] և ուրիշների ժառանգությանը նվիրված հոդվածներ, որոնց մեջ առաջ են քաշված և հիմնավորված որոշակի գրույթներ։ Արևմտաևրոպական գրողներից նա դեռ մինչև հեղափոխությունը ծավալուն հոդվածներ է նվիրել Մորիս Մետերլինկին[86], իսկ «Վերկսիր էչերում՝ Մոլիերին, Բայրոնին, Հաուպտմանին, Ռոլանին, Բարբյուսին, Ցվեյգին, Լացկոյին (վերջին չորս գրողների մասին ակնարկները լույս են տեսել նաև առանձին գրքույկներով)։

Ժամանակակից գրականության մասին դատելիս Ս. Հակոբյանը հանդես էր գալիս գրչային տրամադրություններ, էպիգոնության և էսթետիզմի դեմ։ Խոսելով 10-ական թվականներին այնքան լայնորեն տարածված քնարական մոտիվների մասին, քննադատը ցույց էր տալիս շատ դեպքերում նրանց արհեստականությունը և վնասակար հետևանքները գրական զարգացման մեջ. «Մեր ժամանակի գրականության համար դա մի առաքինություն չէ։ Վիշտը շատ է ճշում այնտեղ, և տանջանքը շատ է աղմկաշատ։ Չափի զգացումը պակասում է ընդհանրապես... Գրողները կարծես քի տանջանքից ուզում են

---

82 Ս. Հակոբյան, Պետրոս Դուրյան. Նրա կյանքն ու երկերը. գրական-քննական վերլուծություն, Վիեննա, 1922, էջ 42։

83 «Գործ», Բաքու, 1914, № 5։

84 Տե՛ս «Ժողովուրդ», 1912, № 132, 135, «Բաքվի Լայն», 1913, № 59, 60, 64, 65։

85 Տե՛ս «Ժողովուրդ», 1912, № 87, 88, «Բաքվի Լայն», 1913, № 85։

86 Տե՛ս «Ժողովուրդ», 1912, № 96, 97, «Բաքվի Լայն», 1913, № 46—48։

արվեստ կերտել... Սակավաթիվ են այն գրողները, որոնց բանաստեղծության վիշտը խնքնաբուխ է և տխրությունը անարվեստ[87]։

Եթե 1906 թ. գրած «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» հոդվածում Ս. Հակոբյանը «եվրոպական գեղարվեստի, գուցե և ամբողջ քաղաքակրթության ապագան» կապում էր սիմվոլիստական շարժման հետ[88], *ապա մի փոքր անց նրա պատկերացումներն այս հարցում էապես փոխվեցին։ 10-ական թվականների սկզբից նա ևկավ այն համոզմանը, որ գեղարվեստական զարգացման կարևորագույն և ամենից արժեքավոր միտումները կապվում են ռեալիզմի հետ։ Ճիշտ է, նա չէր անտեսում գեղարվեստական մյուս մեթոդներով ստեղծված գրական արժեքները, որի ապացույցն են Թեկուզ Դուրյանին և Տերյանին, Շանթի «Հին աստվածներին», Մետերլինկին և Հաուպտմանին տված բարձր գնահատականները։ Սակայն դժվար չէ նկատել նաև, որ գեղարվեստական բոլոր բարձրարժեք երկերի մեջ նա որոնում էր ռեալիզմի որոշակի տարրեր, ռեալիզմը ինչ-որ չափով նույնացնելով գեղարվեստական ճշմարտության հետ առհասարակ։ Օրինակ, այդպիսի նույնացման արտահայտություն է քննադատի հետևյալ դրույթը. «Սիմբոլիստական և ռոմանտիկական կամ նեոռոմանտիկական արվեստը ևնթարկվում է միշտ ռեալիզմին, որովհետև բնական կերպով ևնթարկվում է իրական հոգեբանության*[89]։ *Հասկանալի է, որ ամեն մի «իրական հոգեբանության» արտահայտություն ռեալիզմի հետ նույնացնելը փաստորեն կործանում է մյուս գեղարվեստական մեթոդների համակարգի ամբողջությունը։ Դրանով արվեստի մեջ ամեն մի ճշմարտացի պատկեր հանգեցվում է «ռեալիզմի տարրերին», որոնց դժվար չէ հանդիպել ուզածդ իսկական գեղարվեստական երկում, բայց որոնց հիման վրա ճիշտ չէր լինի դատել տվյալ մեթոդի, իբրև ամբողջի, մասին։ Եվ այս իմաստով Ս. Հակոբյանը, անշուշտ, շտապում էր, երբ, օրինակ, Վահան Տերյանի «Արեվածագին» կամ «Վերադարձի» երգերի մեջ արդեն տեսնում էր անցում «դեպի ռեալիզմ», «ռեալիզմի կենդանի շունչը»*[90]։

Սակայն չպետք է մոռանալ, որ այն ժամանակ, երբ Ս. Հակոբյանը գոում էր իր հիշյալ գործերը, այդ հարցերի ըմբռնման մեջ շատ ավելի քիչ հստակություն կար, քան այսօր, իսկ սովետական գրականագիտությունը ռեալիզմի և գեղարվեստական ճշմարտության քիչ թե շատ որոշակի տարրերակման, մեթոդն իբրև ամբողջական համակարգ դիտելու ըմբռնման հասավ միայն վերջերս։

Այնուամենայնիվ, Ս. Հակոբյանի ծառայություններից մեկը պետք է համարել այն, որ նա տվեց Շիրվանզադեի և Արփիարյանի ռեալիստական մեթոդի բավական ամբողջական բնութագիրը։ Ավելի բարդ էր Թումանյանի ռեալիզմի խնդիրը, քանի որ այդ ռեալիզմը շատ հաճախ արտահայտվել է ժողովրդական բանահյուսությունից եկող պայմանական՝ այլաբանական և ֆանտաստիկ ձևերով։ Ճիշտ կերպով նկատելով Թումանյանի երկերում հեթիաթի և իրականության, կենցաղի և փիլիսոփայության, շոշափելիորեն

---

87 «Քաղվր նայիր», 1913, № 45։

88 «Մուրճ», 1906, № 4—5, էջ 49։

89 Ս. Հակոբյան, Ծղնիշ Ջարենց. գրական-քննադատական վերլուծություն, Վիեննա, 1924, էջ 72։

90 Ս. Հակոբյան, Վահան Տերյան. գրական-քննադատական վերլուծություն, Բեռլին, 1923, էջ 28, 57։

կոնկրետի և ֆանտաստիկի բնական զուգորդումները, քննադատն այդ ամենի հիմքն ու էությունը տեսնում էր ռեալիզմի մեջ։ «Հովհաննես Թումանյանը այս տեսակետից ռեալական բանաստեղծության ներկայացուցիչը եղավ և ցույց տվեց, որ կյանքի պարզության և խորության մեջ է թաքնված ճշմարիտ բանաստեղծությունը»,— գրել է Ս. Հակոբյանը[91]։

Նշանակալից է նաև այն փաստը, որ Ս. Հակոբյանը դեռ 20-ական թվականների սկզբին մատնանշեց և բնութագրեց Եղիշե Չարենցի «հեղափոխական ռեալիզմը»։ Ընդամին նա չէր անտեսում այն դժվարին ուղիները, որոնցով մինչ այդ անցել էր բանաստեղծը, այն բարդ ձևերը, որոնց միջ դրսևորվում էր այդ ռեալիզմը։ 1924 թ. քննադատը գրում էր. «Եղիշե Չարենցի արվեստի խոշոր արժիքը նրա ռեալիզմի և հատկապես հեղափոխական ռեալիզմի մեջ է... Իր այս ռեալիզմով նրա արվեստը հեղափոխության հոգեբանության հարազատ արտացոլումն է և բյուրեղացնում է ոչ միայն հեղափոխության առավել կամ նվազ հակիրճ վայրկյանները, այլև լայն ու մեծ թափը»[92]։

Բացի մի շարք հոդվածներից ու գրախոսություններից, Ս. Հակոբյանը գրել է նաև Եղիշե Չարենցի մասին առաջին մենագրությունը։ Այդ գիրքը նշանավորեց քննադատի վերջնական անցումը սոցիալիստական գաղափարախոսության դիրքերը։ Դրանից հետո միանգամայն բնական էր նրա վերադարձը Հայրենիք, ուր Սիմեոն Հակոբյանը դարձավ Երևանի համալսարանի պրոֆեսոր, նշանակալից դեր խաղալով հատկապես արևմտաեվրոպական գրականության դասավանդման և գիտական պրոպագանդման գործում։

4

Կուլտուր-պատմական դպրոցի կողքին, 10-ական թվականներին հայ իրականության մեջ որոշակիորեն արտահայտվեց նաև, այսպես կոչված. «գեղարվեստական քննադատություն» սկզբունքներին տիրապետելու ձգտումը։ Այդ միտումի կրողները փորձում էին հաղթահարել նախորդ ուղղության սահմանափակությունը, որն արտահայտվել էր գրականության գեղարվեստական յուրահատկության անբավարար վերլուծության մեջ։ Սակայն, չհանձնելով պատմական և գեղարվեստական հայեցակետերի միասնության, այս դեպքում էլ արվեստի գեղագիտական էությունը և ստեղծագործական հոգեբանությունը հաճախ դիտվում էին իբրև ինքնուրույն, վերպատմական օրինքներով զարգացող ֆենոմեններ։ Քայլեր կատարվեցին այդ ուղղությամբ մշակելու համապատասխան ըմբռնումներ, գեղարվեստական երկերը վերլուծելու և գնահատելու հոգեբանական-գեղագիտական «մաքուր լաբոռատորիա»։ Այդ ձգտման ամենից ցայտուն արտահայտությունը եղան Արսեն Տերտերյանի նախաձեռնած քննությունները։

Արսեն Տերտերյանը *(1882—1953)* ավարտել է Շուշիի թեմական դպրոցն ու էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանը *(1905)*, որից հետո շարունակել է իր ուսումը Պետերբուրգի հոգենյարդաբանական ինստիտուտում *(1907—1909)*։ Վերադառնալով Կովկաս, երիտասարդ քննադատը ամբողջովին նվիրվում է գրական-մանկավարժական գործունեության։ Նա աշխատում է Երևանի թե-

---

91 Ս. Հակոբյան, *Հովհաննես Թումանյան (ընդհանուր ակնարկ)*։— «Աւրէգս», 1923, № 4, էջ 223։

92 Ս. Հակոբյան. *Եղիշե Չարենց*, էջ 73։

մական դպրոցում իբրև գրականության դասատու մինչև 1920 թ., երբ նա հրավիրվում է դասավանդելու Երևանի նորաբաց պետական համալսարանում։ Այստեղ նա երեք տասնամյակ գլխավորել է հայ գրականության ամբիոնը։ Դեռ 1905 թ. սկսած «Տարազ», ապա «Հորիզոն» և ուրիշ պարբերականներում տպագրվում են Ա. Տերտերյանի հոդվածները գրական-հրապարակախոսական թեմաներով։ 10-ական թվականների սկզբին առանձին գլրքերով լույս են տեսնում նրա ուսումնասիրությունները Միքայել Նալբանդյանի և Վահան Տերյանի (1910), Հովհաննես Թումանյանի և Շիրվանզադեի (1911), Հովհաննես Հովհաննիսյանի (1912), Մուրացանի, Նար-Դոսի և Լևոն Շանթի (1913) մասին։ Այսպիսով, նախահոկտեմբերյան տարիներին Ա. Տերտերյանը հանդես էր գալիս գերազանցապես գրական քննադատի դերում՝ զբաղվում էր իր ժամանակի նշանավոր հայ գրողների ստեղծագործության և ընդհանրապես գրական պրոցեսի հետազոտությամբ։ Իր գրքերով և հոդվածներով նա իրեն դրսևորեց իբրև տաղանդավոր քննադատ, որը հենվում էր որոշակի տեսական-մեթոդաբանական սկզբունքների վրա, ուներ գրական երկի վերլուծության իր ինքնատիպ ոճն ու եղանակները։



Աբսեն Տերտերյան

Ա. Տերտերյանի նշված աշխատություններում շարադրված գրականագիտական բմբռնումների համակարգը բավական բարդ է ու երբեմն հակասական։ Արվեստի դեմոկրատական բովանդակության պահանջը և կենսական ճշմարտացիության ռեալիստական սկզբունքը հաճախ զուգակցվում էին հասարակական զարգացման մեջ արվեստագետի ինքնուրույն և անկախ դիրքի հավաստումների հետ, իսկ գեղարվեստականության չափանիշները զրկվում էին սոցիալ-պատմական կայուն հիմքերից։

Իրոք, 10-ական թվականներին Ա. Տերտերյանի պաշտպանած հիմնական տեսական դրույթներից մեկը գեղարվեստի, իբրև հասարակության հոգևոր գործունեության և մարդկանց հոգեբանական ապրումների մի ինքնուրույն բնագավառի անկրկնելիի յուրահատկության հաստատումն էր։ Քննադատը ձգտում էր մասնավորապես նշելու արվեստի այն հատկանիշները, որոնք պատկանում են միայն նրան, այսինքն՝ նրա գեղագիտական էության որակական գծերը։ Դա գիտական լուրջ նշանակություն ունեցող հարց էր, որը մեզանում առաջին անգամն էր այդքան լայնորեն արծարծվում հայ իրականության մեջ և արտահայտում էր ուժեղացած հետաքրքրությունը արվեստի գեղագիտական բնույթի նկատմամբ։ Դրանով Ա. Տերտերյանը հակադրվում էր գեղարվեստի մասին գոնհիվ-ուտիլիտարիստական պատկերացումներին, որոնք բավական

լայն տարածում ունեին ժամանակի քննադատության մեջ և որոնց դեմ, ինչպես տեսանք, հանդես էր գալիս նաև Վահան Տերյանը։ Սակայն, գեղարվեստի յուրահատկության բարդ և դժվարին հարցը Ա. Տերտերյանը մնկնաբանում էր, վերջին հաշվով, իդեալիստական փիլիսոփայական հիմքի վրա, դգալի տուրք տալով գեղագիտական «անշահախնդրության» և «բացարձակ ավտոնոմիայի» կանտյան ուսմունքին։ Իսկ դա չէր կարող հանգեցնել հարցի իսկական գիտական լուծման։

Վերցնենք, օրինակ, գեղարվեստի և հրապարակախոսության տարբերությունների խնդիրը, որին Ա. Տերտերյանն անդրադառնում է նշված գրեթե բոլոր աշխատություններում։ Դա նրա համար գեղագիտականի բուն էությունը բացահայտելու նկատառում է, քանի որ գեղարվեստն ու հրապարակախոսությունը դիտվում են իբրև բացարձակորեն անհամատեղելի և հակոտնյա բնագավառներ, որոնց համեմատությունը պետք է օգնի մեկի և մյուսի յուրահատկության ըմբռնմանը։ Արդեն իր առաջին աշխատության մեջ քննադատն այդ բնագավառների տարբերությունը բացատրել է այսպես. «Հրապարակախոսական ստեղծագործության ամենաէական հատկանիշն է հակադրման ապրումն, մի կոլեկտիվի հակադրումն մյուսին, հետևապես՝ պայքարի սկզբունքով տոգորվիլը... Իսկ գեղագիտական ստեղծագործությունը բոլորովին այլ բնույթ ունի։ Այդ ստեղծագործության ամենաէական հատկանիշն է որևէ կոլեկտիվի կյանքով տոգորվիլը, ներշնչվիլը առանց հակադրման և կռվի ապրումների»[93]։ Իր մյուս գրքերում ևս Տերտերյանը գեղարվեստական ստեղծագործության և հրապարակախոսության միջև տեսնում է «անհաշտ հակադրականություն», «բոլորովին տարբեր և իրարու նկատմամբ ինքնուրույն հոգեբանական աշխարհներ, երկու հիմնովին զանազանակերպ ապրումների բնագավառներ»[94]։

Իսկ ո՞րն է այդ հակադրության հիմքը։ Ըստ քննադատի, հրապարակախոսությունը «կազմակերպում է կոլեկտիվ փորձը պայքարի ապրումների մեջ», այն «իսաղաղություն չի բերում մարդկանց հոգիների համար, նա ներդաշնակություն չի մտցնում ներքին աշխարհում, ընդհակառակը, ավելի է շեշտում կռվի ապրումները»։ Հրապարակախոսը «միշտ անհամբերող է, կրքոտ, «նրա մեջ զարգացած է կամքի մոմենտը», նա «մղում է դասակարգային նրվի, նա յուր կոլեկտիվ քաղաքական գիտակցված շահերի ջատագովն է և խորտակել է ձգտում մի այլ դասակարգի, որ ճնշող, բռնանում է սեփական դասակարգի վրա», և այլն։ Բոլորովին այլ է գեղարվեստի բնագավառը։ Հենվելով իդեալիստական փիլիսոփայությանը և յուրովի տուրք տալով «արվեստը արվեստի համար» տեսությանը, քննադատը այն միտքն էր զարգացնում, որ, իբր թե, «գեղագետը անկախվ այրոտների երգիչն է», որն «ստեղծագործում է անգիտակցորեն»։ «Գեղագետը դասակարգային պայքար մղելու կոչումն չունի,— հայտարարում է քննադատը,— նրան «խորթ են կռվի ապրումները», «նա չի կանչված պայքարի համար, ինչպես հրապարակախոսը, այլ սեփական խմբակցության կյանքի անդորր հայեցողության,

---

93 Ա. Տերտերյան. *Միքայել Նալբանդյան. Ազգության հրապարակախոսը, Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 74—75։*

94 Ա. Տերտերյան, *Վահան Տերյան. Ծնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը, Թիֆլիս, 1910. էջ 41։ «Շիրվանզադե. Հայ քեռամարդի և ինտելիգենտի վիպասանը», Թիֆլիս, 1911, էջ 77։*

հրճվանքի համար։ Նա խաղաղության առաքյալ է... Բանաստեղծը համակ սեր է. գթություն և լավակամություն յուրայիններուն համար»[95];

Այս ըմբռնումների հիման վրա էլ Ա. Տերտերյանը հանգում էր այն անվերապահ եզրակացության, թե «հրապարակախոսը չի կարող բանաստեղծ, ավելի հիշող, գեղագիտ լինել և ընդհակառակն՝ եվ ապա. «մենք պնդում ենք առանց այլևայլի, որ չի կարող մի մարդ և՛ հրապարակախոս լինել, և՛ բանաստեղծ. դա անհնարին, մտացածին բան է» երկուսից մեկը. «կամ հրապարակախոս պիտի լինի այդ «բանաստեղծ-հրապարակախոսը», կամ-բանաստեղծ. բայց միաժամանակ լինել և՛ այս, և՛ այն, միաժամանակ յուր մեջ ներփակել հոգեբանորեն իրար ժխտող երկու պոլիխիկաներ—դա այլևս անկարելիություն է, եթե չասենք անհեթեթություն»[96]. Այդ տարիներին Տերտերյանը արվեստագետի համար պարզապես «դժբախտություն» էր համարում հրապարակախոսական մոտիվներին, այսինքն՝ պայքարի ապրումներին տուրք տալը, որ նա տեսնում էր, օրինակ, Մուրացանի, Շիրվանզադեի, Հովհաննիսյանի առանձին երկերում։

Ակնհայտ է այս հայացքների հակասական բնույթը և մեծողաբանական խոցելիությունը։ «Անկոթվ ապրումներին» տեսությունը չափից ավելի նեղ էր գեղարվեստի իսկական բնույթը, կյանքի հետ նրա ունեցած խոր առընչությունները բացահայտելու համար, մանավանդ դարասկզբի բարդ հանգամանքներում, երբ հասարակական լարված պայքարը չէր կարող իր անմիջական կնիքը չդնել գրականության և արվեստի վրա։ Նկատելով հրապարակախոսության և գեղարվեստի «մեծոգի անջրպետը», քննադատը այն փաստորեն վերածում էր արտացոլման առարկայի, բովանդակության և նպատակների բացարձակ հակադրության, չտեսնելով այն նորքին կապերը, որոնցով հոդեվոր-հասարակական գործունեության այդ երկու բնագավառները սերտորեն առնչվում են իրար հետ։

Սակայն անհրաժեշտ է հատուկ նշել, որ Արսեն Տերտերյանը երբեք չէր դառնում «ինքնանպատակ գեղարվեստի» չատագովի։ Նա տեսնում և ընդգծում էր արվեստի և գրականության հասարակական բարձր գիտակցիաները։ Այսպես, օրինակ, հանդես գալով Բ. Իշխանյանի դեմ, որն իր գրքում («Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզի բանաստեղծություններուն մեջ»), մարքսիզմի դրույթները գռեհկացնելու ճանապարհով, փորձում էր ժխտել արվեստի բուն գեղագիտական արժեքը, Ա. Տերտերյանը գրում էր. «Գեղարվեստը կյանքի կատարելության հզոր գործոններից մեկն է, և նրա ժխտումն հակակուլտուրական երևույթ էր» եվ ապա. «Մարքսիզմը նոր կուլտուրական արժեքների և նրանց ձևերը բերելու կամ իրագործելու միջոցների ուսմունքն էր (ի դեպ, նույն հոդվածում վկայակոչումներ կան Պլեխանովից, Լունաչարսկու, Գորձնի աշխատություններից)։ Իսկ հոդվածի շարունակության մեջ արվեստի տեղը հասարակական կյանքում բնութագրվում է այսպես. «...Գեղարվեստը չի կախված օրի մեջ, չի ծուլում Պատասխ երկնապատույտ բարձունքներով, այլ իր ամբողջ էությամբ կյանքից և իրականու-

---

95 Տե՛ս Ա. Տերտերյանի հետևյալ աշխատությունները. «Վահան Տերյան», էջ 44—47; 49—50; «Շիրվանզադե», էջ 37—38; «Հովհաննես Թումանյան. Հայրենի եզերքի քնարերգուն», Վաղարշապատ, 1911, էջ 33, 54—55 և այլն։

96 Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե, էջ 77; «Վահան Տերյան», էջ 61—62։

թյունից է ելնում և կյանքի ու իրականության զարգացմանն է նպաստում։ Յուրաքանչյուր իսկական գեղագետ նույնն է. ամեն մեկը քաղում է իր պատկերների և հույզերի աղբյուր կյանքից և կազմակերպում է իրական փորձը՝ մեր միտքը ընդարձակելով, կամքն ամրապնդելով և զգացմունքը խորացնելով... Այսպես ուրեմն, ոչ թե էսթետիկան մեզ կյանքից կտրում է, այլ ընդհակառակը՝ մեզ դարձնում է կյանքի այն մասնիկը, որի միակ բավականությունը պարփակված է կենսական ձևերի ստեղծագործման մեջ. այն «բանաստեղծը», որ մեզ սահմանափակում է — բանաստեղծ չէ, գեղագետ չէ»[97],

Այս տողերի բովանդակությունը փաստորեն դուրս է բերում քննադատի միտքը «անկրիվ ապրումների» տեսության շրջանակներից և խոսում է նրա հայացքների ակնհայտ հակասականության մասին։ Գեղարվեստի հասարակական կոչման այս ըմբռնման ոգով էլ նա տվիլ է մեր խոշորագույն գրողների, հատկապես Շիրվանզադեի և Թումանյանի, Մուրացանի և Նար-Դոսի երկերի հաջող վերլուծություններ։

Կրքով և համոզմունքով էր հանդես գալիս Ա. Տերտերյանը արվեստի անհատապաշտական ըմբռնումների, նրա բովանդակության նեղացման փորձերի դեմ։ Նա առաջադրում էր գրողի կոլեկտիվ փորձի և ընդգրկումների լայնության պահանջը, դրա մեջ տեսնելով գեղարվեստական մեծության հիմնական չափանիշներից մեկը. «Որքան լայն է այն շրջապատը, որ ընդգրկում է տաղանդը, այնքան էլ հզոր կլինի նրա գեղեցիկը»[98]։ Այդ տեսությունն ավելի ամբողջական արտահայտություն է ստանում Շիրվանզադեին նվիրված գրքում. «...Գեղարվեստը ընդգրկում է կոլեկտիվ փորձը յուր ամբողջության մեջ, մտցնում է մեզ կոլեկտիվ ապրումների բնագավառը... Գեղարվեստի միջոցով ես քնակռնում եմ կոլեկտիվ երջանկության սահմանները. իմ անձնական երջանկությունը լայնանում է ու մեծանում, իսկ երջանկության գիտակցությունս դառնում է առավել ևս մարդկայնական, որ ավելի բարձր է, քան սոսկ անհատականը... Գեղարվեստական ենք անվանում մենք այն երկը, որի մեջ անձնականը և մասնավորը բարձրացված* են հավաքականի և հանուրի աստիճանին, առօրեական ապրումները ներշնչված մարդկայինի և մարդկայնականի լուսով»[99]։

Հանդես գալով գեղարվեստականության օրենքները հետևողականորեն պահպանելու պահանջով, քննադատն այդ օրենքների առավել լրիվ մարմնավորումը տեսնում էր ռեալիստական գրականության մեջ։ Ոչ միայն ռեալիստ-գրողների (Շիրվանզադե, Թումանյան, Նար-Դոս), այլև ռոմանտիզմի և սիմվոլիզմի հետ տարբեր ձևերով առնչվող հեղինակների (Մուրացան, Լ. Շանթ, Վ. Տերյան, Մ. Մեծարենց, Սիսիլ) մասին խոսելիս նա ամենից բարձր է գնահատել իրականության տիպական կողմերի արտացոլումը նրանց ստեղծագործության մեջ, բանաստեղծի արտահայտած ապրումների համապատասխանելը տվյալ հասարակական կոլեկտիվի ապրումների հետ։ Շիրվանզադեի, Մուրացանի, Նար-Դոսի և Շանթի կերտած գեղարվեստական կերպարներում քննադատը տեսնում էր հայ իրականության մի ամբողջ պատ-

---

97 «Հորիզոն», 1910, № 184, 187։

98 Ա. Տերտերյան, Հավհաննես Թումանյան, էջ 35։

* Բնագրում՝ «բացատրված», որը, հավանաբար, վրիպակ է։

99 Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե, էջ 55—56։

մաշրջանի՝ բուրժուական հարաբերությունների հաստատման ժամանակի սոցիալ-հոգեբանական իրողությունների լայն պատկերը։ Առհասարակ, Ա. Տերտերյանի նախահղեղմերյան աշխատությունների ամենամեծ արժանիքն այն էր, որ նա փաստորեն առաջին անգամ բացահայտեց նախորդ քննադատների (մասնավորապես Հոյի) կողմից խստորեն քերականելուսված կամ պարզապես սխալ հասկացված մի ամբողջ շարք գրողների (Մուրացան, Շիրվանզադե, Թումանյան, Հովհաննիսյան, Նար-Դոս) ստեղծագործության իրական իմաստն ու նշանակությունը։ Այդ գնահատականները, անկախ ժամանակի հանգամանքներով և քննադատի աշխարհայացքով պայմանավորված բոլոր միակողմանի և սխալ դրույթներից, փաստորեն դրեցին հիշյալ հեղինակների ժառանգության գիտական ուսումնասիրության հիմքերը։ Ա. Տերտերյանի ոճը, նույնիսկ իր ամենահամակրելի գրողի (ասենք՝ Մուրացանի) մասին խոսելիս, հեռու էր համատարած դրվատական-փառաբանական երանգներից, քննական-վերլուծական էր բոլոր դեպքերում։ Նա ձգտում էր օբյեկտիվ հայացքով գնահատել իր ժամանակի գեղարվեստական մտածողության և որոնումների բնորոշ գծերը, ինոր գրական շկոլայի» բերած յուրահատկություններ։ Հիշենք այդ գնահատականներից մեկը. «Մեր գեղարվեստական գրականության մեջ մի խոշոր հեղաշրջում տեղի ունի։ Նախկին գրական ուղղությունը, որ միջապես հրապարակախոսական է՝ անցյալի գիրկն է անցնում։ Կռվի ալրումները, պայքարի ազմուկները, ամենակարող հիրոսությունն ու անմարմին հրեշտակությունը քշվում են ասպարեզից, և տեղ է բացվում մի նոր հոսանքի առաջ, որ գեղարվեստական է անաղարտորեն, բայց յուր վախճանական իդեաներով միակողմանի է գերազանցապես»[100]։

Քննադատի գեղարվեստական դիրքորոշումը հիմնվում էր բուրժուական իրականության նկատմամբ շատ որոշակի օպտիցիոն վերաբերմունքի վրա։ Հատկանշական է, որ դեռևս 1905 թ. գրած «Բարեներոգո՞ւմ, թե՞ հեղափոխում» հոդվածի մեջ նա անհրկմիտ կերպով հայտարարում էր. «Իրիշ ելք չկա ևերկա քաոսային խառնաշփոթությունից էլնելու, բայց եթե արմատական հեղափոխումի միջոցով։ Այդ կերպ միայն կարելի է ձեռք բերել հարատև անդորրություն...»[101], Թեև ավելի ուշ նա այլևս չէր կարող արտահայտվել այսպես անսքող, բայց այդ համոզմունքը պահպանվեց նաև հետագայում։ Թումանյանին, Շիրվանզադեին, Նար-Դոսին նվիրված գրքիսում միանգամայն որոշակի է արտահայտվել քննադատի հակակրանքը բուրժուական հասարակության, իր խոսքերով ասած՝ «մեշչանական միջավայրի», «բունի գործակցությանն» վրա հիմնված հարաբերությունների նկատմամբ։ Գտնվելով լիքալ մարքսիզմի գաղափարների ազդեցության տակ, նա մատնանշում էր բուրժուական հասարակարգի հիմնական հակասությունը («արդյունաբերող աշխատանքը ընկերակցական է, կոլեկտիվ, իսկ վայելումն ու յուրացումը—անհատական»)։ Այդ հակասության լուծումը պատմականորեն վճռապահված է «ղորդող դասակարգին, որի միահամուռ և կուռ հարվածների տակ կփշրվի ընդհանուր բոնի գործակցությունը ամենուրեք, թե գործարանում, թե ընտանիքում, թե գպրոցում...»[102], Այս համոզմունքն էր, որ քննադատին մղում էր բացիքցս հակադրվելու բուրժուական լիբերալիզմի գաղափարախոսներ,

[100] Ա. Տերտերյան, Հետ Շանթ. Սեռի և դասակարգության երգիծը. Վաղարշապատ, 1913, էջ 4։
[101] «Տարազ», 1905, № 35, էջ 347։
[102] Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե, էջ 42, 23—24։

Նրա մեջ տեսնելով կապիտալիստական հարաբերությունների արդարացման և հավերժացման միջոց։

Արսեն Տերտերյանի աշխատություններում շատ էր խոսվում նաև գեղարվեստական գրականության ձևերի և քննադատության տեսական-մեթոդաբանական սկզբունքների մասին։ Այս հարցերում, ինչպես նաև գրական երկերի կոնկրետ վերլուծությունների մեջ, նա որոշակիորեն հետևում էր հոգեբանական դպրոցի, հատկապես ռուս հայտնի գրականագետ Դ. Ն. Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու դրույթներին, որոնց մասին բազմիցս խոսվում է հայ քննադատի գրքերում։ Ճիշտ է, նա առանձին դեպքերում նաև բանավիճում է ականավոր գիտնականի հետ, վերջինիս և իր հիմնական տարբերությունը բնութագրելով այսպես. «...Հասարակագիտական հոգեբանության մեջ նա (Օվսյանիկո-Կուլիկովսկին) ստեղծագործում է իրրև լիբերալ, մինչդեռ մենք չենք պատկանում լիբերալ ուղղության... Ուրիշ խոսքով՝ մենք կուրորեն չենք հետևել նրան կամ մի ուրիշին, այլ միշտ վերագնահատել ենք օտար մտածումները և ինչ որ համապատասխանել է մեր հիմնական աշխարհայացքին—օգտագործել ենք հորինելու գրականության փիլիսոփայության մի սիստեմատիկ հայեցողություն»[103], եվ, այնուամենայնիվ, այս տարբերություններով հանդերձ, անվիճելի է, որ գեղարվեստի ըմբռնման հարցերում Ա. Տերտերյանը այդ տարրներին հոգեբանական դպրոցի համոզված ներկայացուցիչ էր։

Վերցնենք արվեստի տեսակների և նրանց մեջ օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ կողմերի փոխհարաբերության հարցը։ Հենվելով Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու տեսության վրա (վերջինս գեղարվեստը բաժանում էր երկու մասի. պատկերային արվեստներ՝ գրականություն, քանդակագործություն, նկարչություն, և քնարական արվեստներ՝ բուն քնարերգություն, երաժշտություն, պար, ճարտարապետություն), բայց և ինքնուրույն ճշգրտումներ մտցնելով նրա մեջ, հայ գրականագետը առանձնացնում էր գրականության և արվեստի երկու հիմնական տեսակ։ Առաջինը՝ տիպակերտողը գեղարվեստն է, որն իրականությունից քաղած կոլեկտիվ փորձը խտացնում է համապարփակ գեղարվեստական կերպարների մեջ, իսկ երկրորդը՝ հուզական ապրումների գեղարվեստն է, որը «կազմակերպում է հուզերի աշխարհը», մասնավորելով իր միտքը ժամանակակից հայ գրականության վրա, քննադատը գտնում էր, որ «տիպականորեն պատկերացնող գեղարվեստի փայլուն ներկայացուցիչը Շիրվանզադեն է մեզանում, իսկ հուզական ապրումների մարդուր արտահայտիչը՝ Վ. Տերյանը»[104]։

Մյուս կողմից, ի տարբերություն Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու, որն ընդունում էր օբյեկտիվ ստեղծագործություն (արվեստագետի անհատականությանը խորթ կամ հակադիր բնավորությունների կերտում) և սուբյեկտիվ ստեղծագործություն (հերոսի անհատականությանը մեծ կամ փոքր չափով մոտ կամ նույնական կերպարների ստեղծում), հայ քննադատը ամեն մի արվեստ համարում էր սուբյեկտիվ։ Նրա կարծիքով, այնպիսի մի ստեղծագործություն, որը պատկերվող հերոսների էությանը խորթ և հակադիր բնավորություններ, «թե անհատական և թե, առավելապես, հասարակագիտական հոգեբանության տեսակետից մի աբսուրդ է, կատարյալ անհեթեթություն»։ Ամեն

103 Ա. Տերտերյան, Վահան Տերյան, էջ 67։ Տե՛ս նաև նույն գրքի 52—54 էջերը և «Երկրավեպագեր», էջ 38—39։

104 Ա. Տերտերյան, Վահան Տերյան, էջ 7։

մի ստեղծագործություն կոլեկտիվ փորձի արտահայտություն է, բայց միայն սեփական կոլեկտիվի՝ դասակարգի կամ հարազատ միջավայրի հոգեբանական և սոցիալական փորձի, որն «ամբողջովին ներգո է նրա տաղանդին»[105]*, Այդ պատճառով էլ ամեն մի ստեղծագործություն վերջին հաշվով սուբյեկտիվ է, որովհետև կոլեկտիվի փորձն անպայմանորեն բեկվում է անհատական հույզերի և վերաբերմունքի մեջ։*

Ինչպես տեսնում ենք, դիալեկտիկական մտածողության պակասը քննադատին խանգարում էր ճիշտ և հատակ կողմնորոշվելու գեղարվեստական ստեղծագործության օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ կողմերի, անհատականի և կոլեկտիվի, զգայականի և բանականի փոխհարաբերության մեջ։ Այդ հարցի միակողմանի ըմբռնումը իր որոշակի հետքերն է թողել հայ գրականության երկերի քննության վրա։

Գրական քննադատության խնդիրները բնութագրելիս Ա. Տերտերյանը գտնում էր, որ այն «պետք է համապատասխանի գեղարվեստական ստեղծագործությանը թե՛ յուր ապրումների բնույթով և թե՛ յուր ուսումնասիրության մեթոդով»։ Ի տարբերություն շարքային ընթերցողի (դիտողի, լսողի) քննադատը պետք է ոչ միայն հասնի գեղարվեստական երկի ըմբռնման, այլև նրա իմացման և վերլուծության։ Դա նշանակում է, որ քննադատը պետք է գեղարվեստական պատկերը «տարրալուծի յուր բաղկացուցիչ մասերի», ցույց տա «այն իրական-կենսական աղբյուրները, որոնցից քաղել է գեղագիտը յուր ներշնչումը», «այն խթանները, որոնք ծառայել են գեղարվեստական տոգորման աշխատանքին»[106]*, Զգտնելով գեղարվեստական երկի գնահատման գործը ենթարկել որոշ կայուն գիտական չափանիշների, Ա. Տերտերյանը մի այլ դեպքում գրում էր. «Գեղագիտական քննադատի մեթոդը կամեցողական չէ, այլ գիտական։ Նա չի ասում՝ «ի՞նչ եմ ես կամենում», այլ՝ «ի՞նչն է անհրաժեշտորեն իրականը»*[107]*, Իսկ ցույց տալ «անհրաժեշտորեն իրականը», նշանակում է, նախ և առաջ, գտնել և մեկնաբանել տվյալ հեղինակի ամենից բնորոշ դիծը, նրա ստեղծագործության այն ամենից էական կողմերը, որոնք անցնում են նրա կերտած բոլոր պատկերների միջով, կազմակերպում նրա երկերի օրգանական ամբողջությունը։ «Գեղարվեստական քննադատության ամենակարևոր աշխատանքը յուրաքանչյուր գեղարվեստագետի այդ առանձնահատկությունը, գեղարվեստական ներդաշնակությունը, ստեղծագործության կիզակետը, մի խոսքով՝ գեղեցիկը ցույց տալու և մեկնաբանելու մեջ է ամփոփված»,— եզրակացնում էր Տերտերյանը*[108]*,*

Եվ իրոք, անկախ այն բանից, թե ինչ չափով ճիշտ է բացահայտվում այս կամ այն գրողի այդ «կիզակետը», քննադատը բոլոր դեպքերում ոչ միայն նշոտում է մատնանշել այն, այլև ամբողջ վիրլուծությունը կապել ու համախմբել այդ գեղագիտական կենտրոնի շուրջ։ Այս առումով շատ հատկանշական են այն ենթավերնագրերը, որ նա սովորաբար դրոշմում էր իր գրքույկների ճակատին. դրանք պետք է ցույց տային տվյալ հեղինակի ստեղծագործության գաղափարական-հուզական առանցքը կամ կենտրոնը, որից

---

105 *Տե՛ս Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե, էջ 36—39։*

106 *Ա. Տերտերյան, Վահան Տերյան, էջ 51, 55։*

107 *Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե, էջ 56։*

108 *Ա. Տերտերյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան. Սիրո և կարեկցության երգիչը, Երևան, 1912, էջ 39։*

անկախ հասկանալ գրողին հնարավոր չէ։ Այսպես, ըստ այդ ենթավերնագրե-
րի, Միքայել Նալբանդյանի ժառանգության էությունը պարփակվում է «ազ-
գության հրապարակախոս» բնութագրման մեջ, Հովհաննես Թումանյանը
«հայրենի եզերքի բնաբերգուն» է, Հովհ. Հովհաննիսյանը՝ «սիրո և կարեկցու-
թյան երգիչ», Վահան Տեր-յանը՝ «ցնորքի, Յարավի և հաշտության երգիչ»,
Շիրվանզադեն՝ «հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասան», Լևոն Շանթը՝
«սեռի և դասալրության երգիչ», և այլն։ Ամեն դեպքում վերլուծության ըն-
թացքն ու արտահայտությունը բիում են այդ հիմնական բնութագրումներից։
Դրանք հենց այն «հոգեբանական կենտրոններն» են, որոնց շուրջ, քննադատի
կարծիքով, պտտվում է գրողի կերտած գեղարվեստական ողջ համակարգը։
Վերլուծության այս եղանակը ուներ իր ազդ ու ահչակը։ Օգնելով կենտրոնա-
նալու մի քանի հիմնական հարցերի վրա, դա անհիասնափելիորեն հանգեց-
նում էր նաև որոշ միակողմանիության, իսկ երբեմն էլ պարզապես սխալ էր
մատնանշում երևույթի էությունը, ստիպում էր գեղարվեստական պատկերնե-
րը արհեստականորեն հարմարեցնել նախօրոք հղակված սկզբունքին։ Այս
առումով ո՛չ Թումանյանին, ո՛չ էլ Տեր-յանին, կամ Շանթին տրված հիշյալ
բնութագրերը հասարակական և գեղագիտական հստակ բովանդակություն
չունեին։ Գրողի գնահատման այս սկզբունքը, անշուշտ, հոգեբանական դրդ-
բողի ազդեցության արդյունքն էր։

Այդ ազդեցությունն արտահայտվեց նաև հետևյալ իրողության մեջ. Տեր-
Տեր-յանը սովորաբար քննում է ոչ թե գեղարվեստական երկն իբրև ամբող-
ջություն, իր բոլոր բաղադրամասերով, այլ միայն նրա մեջ հանդես եկող մեկ
կամ մի քանի բնավորություններ՝ իրենց սոցիալ-հոգեբանական բովանդա-
կությամբ։ Ավելի ճիշտ՝ քննադատը ձգտում է գրող-անհատի և ստեղծագոր-
ծողի հոգեբանական աշխարհի վերլուծությունը զուգակցել նրա կերտած
բնավորությունների հոգեբանական վերլուծության հետ, ցույց տալ նրանց
մերձեցման ու հեռացման կետերը։

Ինքնատիպ է գեղարվեստական կերպարների վերլուծության եղանակը,
որը հայ իրականության մեջ Ա. Տերտերյանից առաջ և հետո ոչ ոք այդպիսի
հետևողականությամբ չի կիրառել։ Նա սովորաբար առանձնացնում է գրողի
ստեղծած մի քանի. քննադատի կարծիքով՝ կենտրոնական, գլխավոր կեր-
պարները, որոնց շուրջ համախմբվում են նույն հեղինակի տարբեր երկերում
հանդես եկող «աղգակից հերոսները»։ դառնալով դեպի իրենց բարձրակետը
տանող յուրօրինակ «աստիճաններ»։ Այդ գլխավոր կերպարները նա բնութա-
գրում է իբրև «համայնապարփակ գեղարվեստական տիպ», որը «մի որոշ
հավաքական-հոգեբանական բնագավառ ընդգրկում է ամբողջականորեն—
անցյալով, ներկայով և ապագայով»[109]։

Այսպես, Շիրվանզադեի կերտած համայնապարփակ տիպերից մեկը.
ըստ քննադատի, Արսեն Դիմաքսյանն է, իսկ նրա զարգացման տարբեր աս-
տիճաններ ներկայացնում են Լևոնը («Ախտիստ»), Քամալյանը («Նորերից
մեկը»), Սանթուրյանը («Կրակ»), Մմբատ Ալիմյանը («Քաոս»)։ Ինտելիգենս-
տի մյուս համայնապարփակ տիպ է համարվում Մհրհան Ալվերդյանը
(«Ծվզգինե»), իսկ նրա տարբերակներ՝ Մինաս Կիրիլիչը («Ախտաճրի»), Բար-
խուդարը («Նամուս»), Անդրեաս Էլիգբարովը («Պատվի համար»), Անտոն

109 Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե, էջ 76։

Քեզմուրյանը («Ունե՞ր իրավունք»), Կին-ամուսնու համայնապարիակ տիպը Շիրվանզադեի ստեղծագործության մեջ Հերսիլեն է («Ունե՞ր իրավունք»), որի անցյալը ներկայացնում են Վառվառեն («Ակրամբի»), Գայանեն («Ակրանի Դիմաքույրն») և Եվգինեն (համանուն սիհ.ից)։ Օրիորդ Մարգարիտի («Պատվի համար») հավաքական-հոգեբանական բնավորության նախընթաց փուլերն են ներկայացնում Սուսանը («Նամուս») և Մարիամը («Ջուր Տուլսեր»)։

Նույն սկզբունքով էլ Նար-Դոսի ստեղծագործության մեջ հոգեբանական կենտրոններ են համարվում Վանո Շահյանը իր ենթատիպերով (Գարեգին Սիսակյան, Աշոտ Բագամյան, Գրիգոր Սահիրոսյան), Բազենյանը (սրա ենթատիպերն են Ռուբեն Թուսյանը, Վահանը, Սեդրակ Նասիբյանը), իսկ կանանց մեջ՝ Մանեն (նախորդը՝ Աննա Սարոյան) և Հեղինե Սոլիկյանը (նախորդը՝ Սառա)։ «Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ» աշխատության մեջ գրողի կերտած բոլոր կերպարները բաժանվում են երկու մեծ խմբի՝ անձնուրացության գաղափարատիպեր (Վահան Սարյան, Վեհունց Սարգիս, Բույր Աննա, Գնորգ Մարդպետունի, Անդրեաս երեց, Ռուզան) և եսասիրության գաղափարատիպեր (Պետրոս Կամսարյան, Տրապարակախոս Մոմճյան, Քոթաքից Հակո, Հովհաննես կաթողիկոս)։ Վանո Շանթի բոլոր երկերի («Վհառան աղջիկը» պոեմից մինչև «Հին աստվածներ» դրաման) գլխավոր կերպարները համախմբվում են սեռի և դասալքության մոտիվների շուրջ։

Կերպարների հոգեբանական վերլուծության տվյալ եղանակը երբեմն անխուսափելիորեն հանգեցնում էր որոշ սխեմատիզմի, արհեստական դասդասումների։ Սակայն միաժամանակ այդ սկզբունքը Ա. Տերտերյանին հնարավորություն տվից բացահայտելու հետագոտվող հեղինակների ստեղծագործության հոգեբանական և գեղագիտական հարստության շատ նոր կողմեր, թափանցելու կերպարների մտքերի և արարքների բարդ ծալքերի մեջ։ Առհասարակ՝ նրա կատարած նուրբ և խոր հոգեբանական վերլուծությունները իրենց մեթոդով և արդյունքներով նորություն էին մեր քննադատության մեջ, բարձրացրին նրա ընդհանուր գեղագիտական մակարդակը։ Իսկ երկերի քիչ քե շատ ամբողջական վերլուծություններից պետք է հիշել Թումանյանի «Պոէտն ու Մուսայինն» և «Փարվանայինի» նվիրված փայլուն էջերը։

Արսեն Տերտերյանի գրականագիտական ակտիվ գործունեությունը շարունակվեց նոհնտեմբերյան տարիներին, Հաղթահարելով վաղ շրջանի հոդերում արտահայտված իդեալիստական գեղագիտության, իսկ հետո նաև գռեհիկ սոցիոլոգիզմի ազդեցությունները, ականավոր գրականագետ 30—40-ական թվականներին գրած իր աշխատություններով մեծ ավանդ մտցրեց հայ նոր գրականության պատմության գիտական ուսումնասիրության մեջ։

5

Դարասկզբի հայ գրականագիտության մեջ հանդես եկան նաև «սոցիոլոգիական քննադատության» ներկայացուցիչներ, որոնք փորձում էին գրականության հարցերը լուսաբանել դասակարգային հարաբերությունների տեսանկյունից, արվեստի նկատմամբ կիրառել պատմական մատերիալիզմի գրույթները։ Սակայն այդ գործի նորությունը և բարդությունը, նրա մասնակիցների տարբեր, երբեմն ուղղակի հակադիր կուսակցական դիրքորոշումը հանգեցրին նրան, որ սոցիոլոգիայի անունից հանդես եկող քննադատները

սկզբից ևեթ քիչ թե շատ միասնական հոսանք կազմել չէին կարող։ Այստեղ կարելի է տեսնել մարքսիստական գրականագիտության սկզբունքները հետևողականորեն կիրառող հեղինակներից մինչև այդ սկզբունքները գռեհկացնողներին։ Այդ գռեհկացումը հանդես էր գալիս ինչպես պատմական մատերիալիզմը «տնտեսական մատերիալիզմով» փոխարինելու, արվեստի երևույթները «տնտեսական գետերմինիզմի» պայմանական չափանիշներով բացատրելու, սյնպես էլ սպեցիֆիկյան դիրքերից գնահատման շեշտը գեղարվեստի «հայկական առանձնահատկության» վրա տեղափոխելու մեջ։ Կային նաև այնպիսի քննադատներ, որոնք գրականության երկերի պատմահասարակական նախադրյալների ըմբռնումը աշխատում էին զուգակցել նրա գեղագիտական բովանդակության բացահայտման հետ, երբեմն նույնիսկ գնահատման ակտի մեջ առաջնությունը տալիս էին այդ կողմին, դրանով իսկ ձեռք մեկնելով, բայց ամենևին չնույնանալով «գեղարվեստական քննադատության» հետ։

Մարքսիզմի գռեհկացման, արվեստի գեղագիտական յուրահատկության կասարյալ անտեսման դրսևորումներ էին սպեցիֆիկյան Հայտնի գործիչ Բ. Իշխանյանի գրքերը («Աշխատանքի և աշխատավորի գաղափարը Ագաթանգեղոսի, Հ. Հակոբյանի և Շ. Կուրղինյանի բանաստեղծությունների մեջ», 1909, «Հասարակական գաղափարները Ի. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզի բանաստեղծություններում», 1910)։ Նույն արատներին և մանավանդ արվեստի օգտակարության գռեհիկ և պարզունակ պատկերացումների կարելի է հանդիպել Հ. Սոլովյանի «Ժամանակակից հայ քնարերգության փիլիսոփայությունը» գրքի (1911) և մասնավոր տպագրված նրա մի շարք հոդվածների մեջ։ Գոնվելով սոցիալ-դեմոկրատական գաղափարների ազդեցության տակ և հասարակության զարգացման հեռանկարները կապելով պրոլետարիատի պայքարի հետ, Սոլովյանը, սակայն, հանգում էր ծայրահեղ և աբստրակտ եղրակացությունների, որոնք ոչ մի կապ չունեն մարքսիստական գեղագիտության հետ։ Նրա կարծիքով, բանաստեղծական այն բոլոր պատկերներն ու տրամադրությունները, որոնք անմիջաբար չեն արձագանքում գործարանային մոտիվներին (հեղինակի բնորոշմամբ՝ «մատերիալիստական ուղղությունը»), պարզապես մտքի քարացածության և սահմանափակության արդյունք են։ Այդ տրամաբանությամբ, նա արևևիհաս ողջ պոեզիան իր երկու ներուներով (առաջին սերնդի մեջ նա մոցնում էր Հ. Հովհաննիսյանին, Հ. Թումանյանին, Լ. Մանվելյանին և Ա. Ծատուրյանին, իսկ երկրորդի մեջ՝ Ավ. Իսահակյանին, Շ. Կուրղինյանին և Վ. Տերյանին) զուրկ էր համարում հասարակական մոտիվներից, չէր տեսնում անձնական և ժողովրդական թեմաների մեջ ամփոփված կենսական ու գեղագիտական բովանդակություններ։ Ժողովրդական կյանքի պատկերներն ու մոտիվները, անհատական վիշտը, նույնիսկ հայրենասիրական տրամադրությունները Համարվում էին անախրոնիզմ։ Միակ բացառությունը Սոլովյանն անում էր Հ. Հակոբյանի նկատմամբ, բարձր գնահատելով նրա ստեղծագործության մեջ արտայհայտված կոլեկտիվ կյանքի և հոգեբանության պատկերները։

Հակապատմական դիրքերից դարասկզբի հայ գրականությանը համատարած ժխտական գնահատական էր տալիս նաև Կարա-Դերվիշը «Ինչ է ֆուտուրիզմը» գրքույկում (1914), ուր ապագայում ստեղծվելիք արվեստն ըմբռնվում էր ազգային և դասական ավանդույթներից լիովին կտրված։

Գրականագիտական մի քանի հոդվածներով հանդես եկավ հրապարակախոս և պատմաբան Դավիթ Անանունը, որի մոտեցումը գեղարվեստական երևույթներին բացառապես պատմասոցիոլոգիական էր և սկզբունքորեն տարվում էր գեղագիտական վերլուծությունից։ Մայրքսիզմի դրույթները նրա հոդվածներում ձևափոխվում էին «տնտեսական մատերիալիզմի» և «ազգային հատկանիշների խոտացման» սպեցիֆիկյան ըմբռնումների ոգով։ Այդ դիրքերից է, օրինակ, որ նա հակադրում էր Թումանյանին և Տերյանին, առաջինին համարելով «հայկական առանձնահատկության բանաստեղծ», իսկ մյուսի մասին ասելով, թե նա «հայ բանաստեղծ է միայն հայերեն գրելու պատճառով»[110], Հովհաննես Թումանյանին նվիրված հոդվածը, որն Անանունի համեմատաբար ծավալուն գրականագիտական ելույթներից է, հիմնվում էր այն միակողմանի դրույթի վրա, թե բանաստեղծն իդեալականացնում է նահապետական գյուղի կյանքն իր բոլոր կողմերով (այստեղից էլ հոդվածի վերնագիրը՝ «Անցյալի մեծարանքը»), և որ նրա «քնարի հմայքը» կապված է անդառնալիորեն պատմության գիրկն անցնող այդ իրականությունը վերակենդանացնելու հետ։ Այդ դրույթները լուրջ առարկությունների հանդիպեցին ժամուկում, հատկապես քննադատ Յ. Հանզադյանի կողմից, որն աշխատում էր Թումանյանի ստեղծագործությունը դիտել իր օբյեկտիվ բազմակողմանիության մեջ[111]։

Հայ գրականության իրողությունները մարքսիզմի դիրքերից դնահատելու փորձեր էին Ալ. Ռուբենու մի քանի հոդվածները և մանավանդ «Սմբատ Շահազիզ» ուսումնասիրությունը, որը տպագրվեց «Գարուն» ալմանախի երրորդ գրքում։ Ընդհանուր առմամբ՝ 1912 թ. լույս տեսած այդ գիրքը, որն ամբողջովին բաղկացած էր գրական-քննադատական հոդվածներից, կարող է համարվել մի կարևոր բայլ հայ գրականագիտության մեջ մայրքսիստական գաղափարներն ու մեթոդաբանությունը լուրացնելու ճանապարհին, թեև ժողովածուի մասնակիցները տարբեր չափով և տարբեր դիրքերից էին մերձենում այդ խնդրին։ Այս իմաստով, բացի Ալ. Ռուբենու հոդվածից, առանձնանում են Ալ. Մաթոսենու ուսումնասիրությունը Հովհաննիսյանի և Շատուրյանի, Յ. Հանզադյանիր՝ Ահարոնյանի և Պ. Մակինցյանինը՝ Թումանյանի և Խաչակյանի մասին[112], Ինչպես գրելով այդ հատորի նշանակությունը հայ գրականության գիտական պատմության ստեղծման համար, Հ. Սուրխաթյանը գրում էր. «Ա. Ահարոնյան, Ավ. Խաչակյան, Շատուրյան, Հ. Հովհաննիսյան, Հ. Թումանյան — ահա ժամանակակից անուններ, որոնք հայկական պատնասում աբսոլյուտ, բայց և անորոշ մեծություններ էին համարվում և որոնք այժմ ստանում են իրանց համապատասխան գնահատությունը։ Օբյեկտիվ քննադատությունը իր նոր խոսքով գալիս է դեռ գթելու այդ անուններից անո-

---

110 Տե՛ս «Գարուն», գրական-քննադատական ալմանախ, գիրք III, Մ., 1912, էջ 99։ «Մեր ուղին». (Ժողովածու), Բաքու, 1912, էջ 98։

111 Տե՛ս «Մարփ Հայոց Թերթում 1913 թ. տպագրված՝ Դ. Անանունի «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը» (№ 76), «Անառապատ և անդեկ» (№ 88), «Գրական շաման հդումը» (№ 96) և Յ. Հանզադյանի (Դրասեր) «Գրական քյուրխացություն» (№ 80, 83) և «Գրական քննադատությունը» (№ 94, 95) հոդվածները։

112 «Գարուն» ալմանախի 3-րդ հատորի մասին տե՛ս Զ. Հ. Ղուկասյան, Գրականության քաղաքականության լենինյան ուսմունքը և հայ գրականագիտությունը, 1970, էջ 246—332։ Նույնի՝ «Գարուն» ալմանախը («Սովետական գրականություն», 1976, № 2, էջ 150—159)։

բոլ մակդիրներըր, հշտորեն բնորոշելով նրանց գեղարվեստական ստեղծագործությունների հասարակական միջուկը[113]։

Գրականության հարցերին բացառապես սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների տեսանկյունից էր մոտենում բանասեր Թադևոս Ալդալբեգյանն իր «Խաչատուր Աբովյան» (1910), «Հոդի վիշտը Մուրացանի երկերում» (1912), «Միքայել Նալբանդյան» (1913) գրքույկներում (վերջինս արգելվեց ցարական գրաքննության կողմից), «Շիրվանզադեի վիպերի նյութը» («Արարատ», 1910, № 4,5) և այլ հոդվածներում։ Ավդալբեգյանի համոզմամբ՝ գրականության հետազոտության հիմնական խնդիրը պետք է լինի ցույց տալ, Թե *«ինչ կապ կա մի կողմից՝ հրկերի բովանդակության ու հեղինակի աշխարհայացքի և մյուս կողմից՝ հասարակական զարգացման, ավելի որոշ ասենք, տնտեսական առաջադիմության և հասարակական խմբերի դրության ու հարաբերությունների միջև»*, քանի որ *«տնտեսական-սոցիալական առաջադիմությունն է գրականության զարգացման պատճառը և ոչ ընդհակառակը»*[114]։ Ինչ խոսք, այսպիսի ելակետից հնարավոր չէր բացահայտել քննարկվող հրկերի գեղարվեստական ամբողջությունը, և Թ. Ավդալբեգյանն իր առջև այդպիսի խնդիր չէր էլ դնում։ Սակայն չի կարելի չնկատել, որ, կիրառելով առաջավոր արվեստի մեջ աշխատավորության ձգտումների արտացոլման օբյեկտիվ օրինաչափության մարքսիստական դրույթը, նա առաջիններից մեկն էր, որ ցույց տվեց արևելահայ գրականության մի քանի խոշորագույն դեմքերի ստեղծագործության խորապես դեմոկրատական բովանդակությունը։ Նա վճռականորեն մերժում էր այդ գրականության մեջ միայն զարգացող բուրժուազիայի շահերի արտահայտությունը տեսնելու՝ այն ժամանակ բավական տարածված հայացքը։ Այսպես, հայ նոր գրականության հիմնադրին համարելով դյուղացիության զուգափարախոս, նա ասում էր, որ նրա *«վիպի մեջ գյուղացու բերանով խոսում է Աբովյանը, իսկ գրականության մեջ հանձին Աբովյանի խոսում է գյուղացին»*[115]։ Մ. Նալբանդյանի՝ այդ «նոր Գրագրոսի» մասին Ավդալբեգյանը գրում էր, որ նրա *«աշխարհայացքի մեջ թագավորում է միայն մեկ դասակարգի ոգին. հայ հրապարակախոսը գյուղացիության իդեոլոգ է նանդիանում նույնիսկ այն ժամանակ, երբ խոսում է վաճառականության ու արդյունաբերության զարգացման մասին»*[116]։ Քննադատելով Մուրացանի գյուղագիական ուտոպիան, քննադատը, հակառակ գրողի հայեցման, գյուղի բուրժուական զարգացման մեջ տեսնում էր պատմականորեն դրական գործոն, որովհետև դրա շնորհիվ *«գյուղում էլ ուժգին կենչի մխիթարիչ ձայնը, որ կանչում է յուր մոտ բոլոր վաստակյալներին ու բեռնավորներին, այն ժամանակ,— ավարտում էր նա իր խոսքը, օգտագործելով Մարքսի «կապիտալ» հայտնի վերջաբանը,— կենչի կապիտալիստական ճապաստակության վերջին ժամը»*[117]։

---

113 *«Մշակ», 1912, № 86։*

114 Թ. Ավդալբեգյան, *Խաչատուր Աբովյան (պատմագրական վերլուծություն)*, Վաղարշապատ, *1910, էջ 3—5։*

115 *Նույն տեղում, էջ 55։*

116 Թ. Ավդալբեգյան, *Միքայել Նալբանդյան (պատմագրական վերլուծություն)*, Վաղարշապատ, *1913, էջ 69—70։*

117 Թ. Ավդալբեգյան, *Հոդի վիշտը Մուրացանի երկերում (պատմագրական վերլուծություն)*, Վաղարշապատ, *1912, էջ 54։*

Քաղաքական և գրականագիտական հակադիր ըմբռնումների առկայության պայմաններում դարասկզբի քննադատության մեջ հաճախ էին վեճեր ծագում մեթոդաբանական հարցերի շուրջ։ Օրէն Ա. Տերտերյանը, ինչպես տեսանք, իրավացիորեն հակադրվում էր Բ. Իշխանյանի գռեհիկ ուտիլիտարիզմին[118], ապա Հ. Սուրխաթյանն էլ իր հերթին քննադատում էր Տերտերյանի գրքույկները Վահան Տերյանի ու Լևոն Շանթի մասին՝ նրանց մեջ արտահայտված «մաքուր արվեստի» դրույթների համար[119]։ Հ. Սոլովյանն իր գրքում մի ամբողջ բաժին էր հատկացնում Տերտերյանի հայացքների քննադատությանը[120], և այլն։ Սակայն ամենից հետաքրքիրը այն բուռն վեճն էր, որը 1913—1914 թթ. ծավալվեց Հ. Սուրխաթյանի և Ց. Խանազատյանի միջև՝ կապված գեղարվեստի բնույթի և գրական քննադատության մեթոդաբանական հարցերի հետ։ Ո՞րն էր այդ բանավեճի իմաստը, ի՞նչ դիրքորոշում ուներ կողմերից ամեն մեկը։

Հարություն Սուրխաթյանը, որն արվեստի հարցերում անվերապահորեն ընդունում էր մարքսիստական դոգմաները (ճիշտ է, նրանց պլեխանովյան մեկնաբանությամբ՝ այստեղից բխող բոլոր ուժեղ և թույլ կողմերով), իր մի շարք հոդվածներում փորձեց բացատրել, թե ո՞րն է գեղարվեստական երկի ըմբռնման և մեկնաբանության հիմքը։ Սուրխաթյանի ելակետի մասին բավականաչափ հստակ պատկերացում է տալիս այդ հոդվածներից առաջինի վերնագիրը՝ «Գրական քննադատությունը և հասարակական հարաբերությունների տեսակետը»։ Քննադատը վճռականորեն մերժում էր գնահատման չափանիշների մեջ «ինչ-որ կատարելություններ, հավերժական ճշմարտություններ, հավիտենական դեղեցկություններ» մոցնելու փորձերը և պընդում էր, թե «գեղարվեստը հասկանալու համար պետք է նրան մոտենալ այն միջավայրի և հասարակական հարաբերությունների տեսակետից, որտեղ հեղինակը և երկը ծնունդ են տուել»[121], իսկ գեղարվեստի համար հիմք ծառայող հասարակական միջավայրը, նշում էր քննադատը, միշտ արգասիք է ժամանակի սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների։ Հոմերոսի պոեմների, միջնադարյան գրականության, ֆրանսիական կլասիցիզմի երկերի և այլ օրինակներով նա ցույց էր տալիս, թե հասարակական հարաբերություններն ինչպես են պայմանավորում և արտացոլվում գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ։ «Մտաղիտային հոգևոր կյանքն ու գործունեությունը, նրա գեղարվեստը կարելի է հասկանալ, ըմբռնել այն ժամանակ միայն, երբ հասկացել, ըմբռնել ես նրա սոցիալական բովանդակ կյանքի եւևէջները»[122], Հայ իրականության մեջ Սուրխաթյանն առաջիններից մեկն էր, որ հանդամանորեն բա-

---

[118] Տե՛ս «Հորիզոն», 1910, № 184—187, 215, 216, 228։

[119] Տե՛ս «Մշակ», 1912, № 128, 1913, № 260—261։

[120] Տե՛ս Հ. Սոլովյան, Ժամանակակից հայ բնարերգության փիլիսոփայությունը, Թիֆլիս, 1910 (Լևոն Շանթ և քննադատ Ա. Տերտերյան» գլուխը, էջ 167—223)։

[121] Հ. Սուրխաթյան, Գրականության հարցեր, Երևան, 1970, էջ 29, 45։ Այս գրքում տրատպված են Սուրխաթյանի հիշյալ հոդվածները քննադատության մեթոդաբանության վերաբերյալ («Գրական քննադատությունը և հասարակական հարաբերությունների տեսակետը», «Դարձյալ գրական քննադատության առիթով», «Գեղարվեստական գրականությունը, քննադատությունը և հասարակությունը»), բայց այն ուղղումներով, որ հետագայում մտցրել է հեղինակը։

ցատրում էր մարքսիստական գեղագիտության այս հիմնարար դրույթները, և դա նրա անուրանալի ծառայությունն է։

Սակայն սրա հետ միասին Հ. Սուրխանյանի դիրքորոշման մեջ կային նաև թույլ կողմեր։ Օրինակ, նա սխալ կերպով հակադրում էր գեղարվեստի կոնկրետ-պատմական հիմքերն ու նրա հավերժական, համամարդկային նշանակությունը, որ նա կարող է ձեռք բերել հաջորդ սերունդների աչքում՝ հենց իր դարաշրջանը, կոնկրետ մարդկային հարաբերություններն ու հոգեբանությունը խոր և ճշմարտացի արտացոլելու շնորհիվ։ Բացի այդ, գեղարվեստի և հասարակական կյանքի կապը նա ինչ-որ չափով մեխանիկորեն և ուղղագիծ էր ըմբռնում, չէր տեսնում արվեստի հարաբերական ինքնուրույնության, տնտեսական հիմքի նկատմամբ նրա անհամաչափ զարգացման այն գծերը, որոնց մասին խոսել է Մարքսը «Քաղաքատնտեսության քննադատության շուրջը» աշխատության ներածության մեջ։ Պատահական չէ նաև, որ Սուրխանյանը որդիգրել էր պլեխանովյան գեղագիտության վիճելի դրույթներից մեկը՝ գեղարվեստական քննադատության երկու խնդիրների մասին։ Այդ ըմբռնման համաձայն, քննադատի առաջին խնդիրն է՝ երկի գաղափարը արվեստի լեզվից փոխադրել սոցիոլոգիայի լեզվի, գտնել ստեղծագործության այսպես կոչված «հասարակագիտական համարժեքը» և ապա միայն ցույց տալ, թե գեղարվեստական ինչ միջոցներով է մարմնավորվում այդ բովանդակությունը[123]։ «Հասարակագիտական համարժեք տարրը» դարձնելով արվեստի ըմբռնման միակ ելակետ, անջատելով իրարից բովանդակության և ձևի վերլուծության խնդիրները, Սուրխանյանը նա եսին ույան էր մղում գեղարվեստական երկի ներքին յուրահատկությունների և միասնության հարցը։

Յոլակ Խանդոդյանն իր հոդվածներում[124], ընդհակառակը, վճռական նշանակություն էր տալիս գեղարվեստական ֆենոմենին, աշխատում էր պատասխանել այն հարցին, թե որն է արվեստի մեծ երկերի հավերժական կյանքի գաղտնիքը։ Թեև քննադատը չէր անտեսում պատմական միջավայրի և հասարակական հարաբերությունների նշանակությունը, բայց նա ի վերջո ընկնում էր մի ուրիշ ծայրահեղության մեջ և շեշտը դնում էր ստեղծագործական անհատականության, սաղանդի բնույթի վրա։ Արվեստի մեծ երկերի հարատևող ուժի պատճառը պետք է տեսնել «մարդու պսիխո-ֆիզիոլոգիայի մեջ, որը, իհարկե, փոփոխական է, անպայման էնթակա զարգացման օրենքին, բայց որի զարգացման տեմպը շատ ավելի դանդաղ է, քան տնտեսական-քաղաքական գործոնների զարգացմանը... Բեթհովենը նրանով չէ Բեթհովենը, որ կապ ունի կյանքի, պատմաշրջանի հետ, այլ իր հանճարի խորությամբ»[125]։

Ինչպես տեսնում ենք, փոխանակ գեղարվեստական մեծությունի իրական հիմքերը որոնելու դարաշրջանի պատմական բովանդակության և հանճարի խորության զուգակցման մեջ, Խանդոդյանն էլ ընդգծում էր միայն երկրորդ կողմը, ակամայից դուռ բանալով արվեստի ու կյանքի խզման համար, ապավինում էր պսիխո-ֆիզիոլոգիայի գործոններին, որոնք ինքնին պետք է բա-

---

123 Հմմտ. Գ. Վ. Պլեխանով, Գեղարվեստ և գրականություն, 1949, էջ 395—396, 402—404։ Հ. Սուրխանյան, Գրականության հարցեր, էջ 38—39, 49, 56—57։

124 «Յոլակ Խանդոդյանի բանախոսությունը գեղարվեստի մասին», «Բաքվի ձայն», 1913, № 38. «Կրթական ընտրիմացություն», № 80, 83, «Գրական քննադատություններ», № 94, 95։

125 «Բաքվի ձայն», 1913, № 38։

ցատրվեն պատմահասարակական զարգացմամբ։ Պատահական չէ, որ արվեստի «անհասկանալի կախարդական զորությանն» գաղտնիքը նա փորձում էր գտնել «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սկզբունքի յուրօրինակ մեկնաբանության մեջ։ Իհարկե, Խանզադյանը ըստ էության երբեք այդ տեսության կողմնակից չի եղել, եթե վերջինս հասկանանք իբրև բացարձակորեն «անշահախնդիր», ժամանակի կենսական հարցերից կտրված արվեստի քարոզ։ Նրա լավագույն հոդվածները հիմնվում էին կյանքի էական կողմերի ճշմարտացի արտացոլման ռեալիստական սկզբունքի վրա։ Եվ, այնուամենայնիվ, նրա տուրքը հիշյալ տեսությանը պատահական չէ։ Սկսելով այն՝ ընդհանուր առմամբ ճիշտ պնդումից. «Թե «գեղարվեստական երկը նախ և առաջ պետք է բավարարե գեղարվեստի յուրօրինակ պահանջները», նա անմիջապես ավելացնում էր. «Գեղարվեստը գեղարվեստի համար սկզբունքը որոշ վերապահումներով և լրացումներով միակ ճշմարիտ սկզբունքն է գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ»[126]։ Այսպես, ճիշտ նախադրյալից քննադատը հանգում էր սխալ, համենայն դեպս՝ անհաջող ձևակերպված եզրակացությանն։ Հաջորդ հոդվածներից մեկում Խանզադյանը որոնում էր իր և սոցիոլոգիական քննադատության մերձեցման կետերը, գրելով. «...մենք և սոցիոլոգները այն միտքն ենք պաշտպանում, որ Բելինսկին վաղուց հետ արտահայտել է մոտավորապես այսպես. ինչ նասարակական-գաղափարային քավանդակություն էլ որ ունենա գեղարվեստական երկը, նա նախ և առաջ պետք է լինի գեղարվեստական։ Սրանից պարզ է, թե ինչ խմաստով կարելի է ասել, որ գեղարվեստը ամենից առաջ գեղարվեստի համար է և հետո միայն մարդկանց»[127]։

Այսպիսով, Սուրխաթյանի և Խանզադյանի բանավեճը արտացոլում էր այն դժվարությունները, որոնք հայ քննադատության նոր սերնդի առջև ծագում էին արվեստի նկատմամբ հասարակական և գեղագիտական հայացքներ զուգակցելու ճանապարհին։

Կյանքի դժվարին դպրոց անցած և ինքնազարգացմամբ բանասիրական ու փիլիսոփայական լայն գիտելիքներ յուրացրած քննադատ էր Հարությունը Սուրխաթյանը *(1882—1938)*, Հայրենի Հին Ղրիմ (Սուրխաթ) քաղաքից հեռանալով, նա ուսուցչությամբ է զբաղվել հայաբնակ տարբեր վայրերում, իսկ 1910 թ. հաստատվել է Թիֆլիսում, ուր և այդից մինչև կյանքի վերջը Ղրիմի բարբառով գրած մի քանի պատմվածքներից և թարգմանություններից հետո նա ամբողջովին նվիրվում է քննադատական և հրապարակախոսական գործունեության, աշխատակցելով «Մշակ» լրագրին, «Արոր», «Նոր հոսանք» ամսագրերին, սոցիալ-դեմոկրատական «Պայքար» թերթին և այլ պարբերականների։ 1905 թ. Սուրխաթյանը մասնակցել է սոցիալ-դեմոկրատական շարժմանը, իսկ 1918 թ. հրաժարվելով մենշևիկյան գիրքերից, ընդունվել է բոլշևիկյան կուսակցության շարքերը։ Այն հանգամանքը, որ Սուրխաթյանի հոդվածները մեծ մասամբ տպագրվել են «Մշակում» էջերում, ամենևին չի։ որ զիջում չէր բուրժուական լիբերալիզմի աշխարհայացքին, քանի որ քննադատը չէր բաժանում թերթի ընդհանուր ուղղություններ, իսկ որոշ շրջաններում հնարավորություն ուներ արծարծելու իր մարքսիստական հայացքները (օրի-

---

[126] Նույն տեղում։

[127] «Մշակի» նույնը, 1913, № 95։

Նակ, այդ թերթի էջերում է 1913 թ. տպագրվել «Անհատի դերը պատմության մեջ» հոդվածաշարը՝ գրված հետևողական մարքսիստական դիրքերից։ Ինչպես մի ուրիշ առիթով գրել է Սուրխաթյանը, լիբելյալ «Մշակին» աշխատակցելը հետևանք էր լեռնյալ մարքսիստական պարբերականի բացակայության և ոչ թե «Մշակիզմը» մարքսիզմի հետ հաշտեցնելու փորձ էր, ինչպես պնդում էր Յոլակ Խանզադյանը[128]։



Հարություն Սուրխաթյան

1919 թ. ի մի բերելով իր անցած ճանապարհը, «Համաշխարհային հեղափոխությունը և մեր պատմական հետանկարը» հոդվածում Սուրխաթյանը գրել է. «Մենք մեր տարիների տենչն ենք համարել սոցիալիզմը. մեր փայփայած դաղափարն է եղել, մեկ քևավորող, հուզող իդեալն է եղել, որին նվիրել ենք տարիների ընթացքում մեր գրիչն ու մտավոր կարողությունը»[129]։

10-ական թվականներին Հ. Սուրխաթյանը գրեց քանակով բավական պատկառելի և բնմատիկայով ու ձևվերով շատ բազմազան գործեր, որոնք նրան դարձրին ժամանակի հեղինակավոր քննադատներից մեկը։ Բավական է ասել, որ այդ տարիների իր երկերը նա մտադիր է եղել հավաքել ու հրատարակել յոթ գրքով. ընդսրում առանձին հատորներ պետք է կազմեին Շեքսպիրին, հին հունական դրականությանը, ժամանակակից եվրոպական գրականությանը նվիրված աշխատությունները, ինչպես նաև «Մշակի» էջերում տպագրված գրականագիտական հոդվածները[130]։

Անտիկ և եվրոպական դասական գրականության մասին գրված այդ աշխատությունները մեծ մասամբ գիտական մասնայնականացման նպատակ էին հետապնդում և հենվում էին նորագույն գրականագիտության նվաճումների վրա, առաջին հերթին՝ մարքսիզմի դիրքերից հանդես եկող այնպիսի քննադատների, ինչպես Պլեխանովը, Ֆրիչեն, Կոգանը, Լունաչարսկին։ Սուրխաթյանի ծառայությունները հենց այն էր, որ նա հայ իրականության մեջ առաջին անգամ մարքսիստական հայացքով էր դիտում եվրոպական դրականության իրողությունները։ Դեռ 1916 թ. պատրաստ էր «Հին հունական գրականություն» գիրքը, որը հնարավոր եղավ տպագրել միայն 1922-ին, իսկ հետագա-

---

128 *Տե՛ս Բ. Լանգպայանի «Հիվանդոտ կոմպրոմիսի ասպետները» հոդվածը (Հերոծ, Բարու, № 20—27), որին Հ. Սուրխաթյանը պատասխանեց «Գործի» «Հետևողական դեմոկրատին» հոդվածով (Մշակ, 1914, № 75)։*

129 *«Մշակ», 1915, № 11։*

130 *Տե՛ս ՀԱՔ, Հ. Սուրխաթյանի ֆոնդ, № 188։*

յում որոշ փոփոխություններով մտավ նաև «Հոմերոս, Շեքսպիր» գրքի մեջ (1935)։ Իսկ այդ գրքի երկրորդ մասը նախապատրաստված էր դեռ 1916 թ. Շեքսպիրի մահվան 300-ամյակի առթիվ գրած հոդվածաշարով[131]։ Այդ ժամանակ տպագրվեցին նաև Շեքսպիրի նախորդներին, նրա ժամանակի թատրոնին, Պետրոս Ադամյանի շեքսպիրյան դերակատարմանը նվիրված հոդվածները[132]։

Ռուս դասական գրականությունից Սուրխաթյանին հատկապես մոտ էր Լև Տոլստոյի ստեղծագործությունը, որին նա մի շարք հոդվածներ է նվիրել («Մտքի տիտանը փոթորկված», «Գրական քումիր», «Բացարձակ ճշմարտության գաղափարը և Լև Տոլստոյը» և այլն, 1910—1912)։ Այդ հոդվածները հիմնականում գրված են Տոլստոյի քրիստոնեական-ուտոպիական աշխարհայացքի դրույթները մարքսիզմի դիրքերից քննադատելու և մերժելու, մեծ գրողի հանճարեղ ստեղծագործությունը և նրա բարոյախոսական քարոզները իրար հակադրելու սլլեխանովյան ոգով։ Սակայն առանձին դեպքերում Սուրխաթյանը խոսում է նաև Տոլստոյի աշխարհայացքի գյուղացիական-դեմոկրատական հիմքերի մասին, օբյեկտիվորեն մերձենալով նրա սոցիալական արմատների լենինյան ըմբռնմանը։ Օրինակ, Տոլստոյի «Խոստովանության» սեփական բարքմանության առաջաբանում քննադատը մեծ գրողին բնութագրել է իբրև «ռուսական դիմոսի, գլխավորապես գյուղացիական հուժկու տարրի... արտահայտիչ», որը «մեծ է... սոցիալական արդարության չերմագին քարոզով, մեծ է՝ ճշմարտության անընդհատ որոնումով, մաքուր ու անկեղծ եղբայրասիրության, հավասարության գավանանքներով...»[133]։

Հայ դասական գրականության մասին գրած հոդվածներից պետք է առանձնացնել «Զիվլնի» ժողովածուում (1915) տպագրված «Թուրքահայության տենչը և Րաֆֆի հնների նրազը»։

Սակայն Սուրխաթյանի բուն տարերքը ժամանակակից գրականության երկերի, հասարակական կյանքի հետ դեղարվեստական դարգացման առնչությունների քննությունն էր, որին նվիրված է նրա հոդվածների մեծ մասը։ Բոլոր դեպքերում նրա ելակետը ռեալիստական մեթոդի պատմական գերադասության և նսրագույն մոդեռնիստական հոսանքների գաղափարական և գեղարվեստական անլիարժեքության դրույթն էր։ Այդ միտքը նա հաստատում է հետևողականորեն, երբեմն հասնելով ծայրահեղության ու միակողմանիության, չտեսնելով ոչ-ռեալիստական հոսանքների նկարին բաղդատելու, արվեստի զարգացման մեջ նրանց բերած նորությունները։ Մոդեռնիստական բոլոր նորամուծություններին նա հակադրում էր հասարակականորեն ակտիվ, կենսական մեծ հշմարտություն կրող արվեստի գաղափարը, կոչ անելով. «Չպետք է անջատվել երկրից. չպետք է մոռանալ, որ բանասաեղծի ոգևորության աղբյուրը երկիրն է, այլապես այդպիսի անջատումը նրան գարձնեն էֆեմեր ու անբովանդակ»[134]։ Ընդամիր Սուրխաթյանը լավ էր հասկանում կյանքի ռեալիստական վերարտադրության տարբերությունը նրանից, որը պատճենող նատուրալիստական արվեստից։ Իսկական իմաստով գեղարվես-

---

131 Տե՛ս «Մշակ», 1916, № 75—105։

132 Տե՛ս «Մշակ», 1916, № 119, 120, 138, 139, 147։

133 Լ. Ն. Տալստոյ, Խոստովանություն, թարգմ. Սուրխաթյանի (Թարգմանի առաջաբանով), Թիֆլիս, 1911, էջ 5—16։

134 «Մշակ», 1913, № 152։

տական ռեալիզմը (քննադատի բնորոշմամբ՝ «առողջ ռեալիզմը») պարտավորնում է «ուսումնասիրել մարդու հոգեբանությունը միջավայրից ու իրականությունից ոչ անկախ»։ Դրա հետ միասին՝ ռեալիզմի էությունը այն է նաև, որ նա «սիրում է բափանցել կյանքի խորքը և վերարտադրել կյանքը այնպես, ինչպես նա կա իր խորության մեջ և ոչ քե բավականանալ նրա մակերևույթով...»[135]։

Խոսելով արևմտաեվրոպական և ռուս նորագույն գրականության մասին, Սուրխաբյանը ձգտում էր բացահայտել հասարակական այն պայմանները, որոնք կյանքի կոչեցին «առողջ ռեալիզմի» բուն հիմքերին հակադրվող մոդեռնիստական այրվեսներ։ Վերջինս ինչ-որ անհատական քմահաճույք չէ, այլ բուրժուական իրականության ընդհանուր անկման, ժամանակակից մարդու հասարակական օտարման արգասիքը։ Օրինակ, խիստ բացասական դնահատական տալով Արցիբաշևի «Անդ» պիեսին, Սուրխաբյանը միաժամանակ քանավիճում էր Շիրվանզադեի հետ, որը հակված էր այդ երկի մեջ տեսնելու միայն պոռնոգրաֆիա, հակահոգեբանական և անբովանդակ մի գործ։ Պիեսի մեջ տիրապետող հիվանդոտ կրքերը վերջին հաշվով արդի «իրականության մի խորշն» են ներկայացնում, նրա ալոգիզմն ու բնական մարդկային կապերի խորտակումը, և այդ իմաստով երկն ունի որոշակի ճանաչողական նշանակություն[136]։ Ստ. Պշիբիշևսկու մասին գրած հոդվածաշարը նույնպես հենվում է գրողի ստեղծագործության օբյեկտիվ սոցիալական բովանդակության ըմբռնման վրա և ավարտվում է կյանքի վճռական հեղաբեկումների հավաստումով։ «Պշիբիշևսկին փայլուն կերպով անդրադարձրել է մեռնող դասի հուսահատ հոգու տրագիզմը, մի դասի, որ Արևմտյան Եվրոպայում իր պատմական զարգացման վերջին շրջանին է մոտեցել, մի գագաթնակետի, որտեղից իրերի դրությամբ նա սկսում է թեքվել դեպի մի տխուր անկումն, ցուցադրելով գեղարվեստի աշխարհում՝ աղջամուղջի մեջ քաղվող քահոժով ու վշտով լի մայրամուտը»[137]։

Մոդեռնիզմի ամենամեծ արատը Սուրխաբյանը տեսնում էր անհատապաշտությա՛ն, մարդու և կոլեկտիվի ողբերգական իզմա՛ն պռոտակականացման, կյանքի մեծ հարցերը մանրուքներով փոխարինելու մեջ։ «Մոդեռնիզմը ժամանակակից կազմալուծ, թուլամորթ անհատականության պոեզիան է,— գրում էր նա 1913 թ.— Նրա կենտրոնը՝ առանձնացած, կղզիացած մարդկային «ես»ն է։ Նրա մեջ ինքնուրույն, ինքնագոր ուժը անհատն է, որ խստորեն հակադրված է կոլեկտիվին...»[138]։ Երկու դարերի ահմանագլխին ստեղծագործած խոշորագույն գրողների՝ Իբսենի, Մետերլինկի, Համսունի, Ուայլդի և մյուսների ստեղծագործությունը նա քննում է հենց զարգացող բուրժուական անհատապաշտության առնչությամբ։ Այդ «նոր բանաստեղծությունը», գրում էր քննադատը «Հենրիկ Իբսեն» աշխատության սկզբում, կապ չունի «աշխատավոր խավերի աշխարհից» բարձրացող հակաբուրժուական շարժման հետ, այլ գալիս է բուրժուական աշխարհից, մեշչանական, բաղձնիական իրականությունից. նա գալիս է այն միջավայրից, որի դեմ ինքն է բողոքում, նա

---

135 «Մշակ», 1914, № 1։
136 Տե՛ս «Մշակ», 1913, № 264, 267, 283։
137 «Նոր հոսանք», 1914, № 6, էջ 999։
138 «Մշակ», 1913, № 151։

հարձակվում, ըմբոստանում է այն ըղջապատի դեմ, որի հետ նա կապված է իր ողջ էությամբ, ողջ հոգեբանությամբ... Քննադատելով հինը, նպաստելով նրա ավերմանը, նրանք չեն կառուցանում նորը։ Նրանք ընդունակ չեն տեսնելու, գտնելու և ըմբռնելու ապագայի սիմվոլները ժամանակակից իրական հարաբերությունների խորության մեջ»[139]։

Արշակ Զոպանյանից և Վահան Նալբանդյանից հետո Սուրխաթյանը նորից հանդես եկավ Իբսենին նվիրված ծավալուն ուսումնասիրությամբ, բայց նրա ելակետը զգալի չափով այլ էր։ Իբսենի դրամաները նա արդեն չէր դիտում գրեթե համատարած գրվատական այն մոտեցմամբ, որը հատուկ էր նրա նախորդներին։ Աշխատությունն ունի «Անհատապաշտության երգիչը» ենթավերնագիրը, և դա, իրոք, ամբողջ վերլուծության առանցքն է։ Նույնը կարելի է ասել «Իբսենիզմը նիցշեականության գեղարվեստական մարմնացումն է» դրույթի մասին[140]*։ Այս հննակետային ըմբռնումները, անշուշտ, օգնում էին մերձենալու դրամատուրգի ժառանգության որոշ էական գծերի բացահայտման. բայց և վերլուծությանը ինչ-որ միակողմանիություն էին հաղորդում, քանի որ Իբսենի նման մեծ արվեստագետի երկերի կենսական և գեղագիտական բովանդակությունը միշտ ավելի լայն ու խորն է, քան փիլիսոփայական որևէ դրույթ։*

Բնորոշ է նաև այն ունհաշտ վերաբերմունքը, որ Սուրխաթյանը հանդես բերեց մոդեռնիզմի ծայրահեղ դրսևորումներից մեկի՝ ֆուտուրիզմի նկատմամբ։ 1914 թ. գրած հոդվածներում («Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը», «Ո՞րն է ռուսական ֆուտուրիզմը») նա այդ հոսանքը դիտում էր իբրև «կապիտալիստական տնենդոտ կենտրոնի արգասիք», դատապարտում էր նրա ժխտական վերաբերմունքը դեպի դասական արվեստը, ձևապաշտությունն ու «բառաբխությունը»։ «Ո՛չ, մեր խորին համոզմունքով. հասարակական իդեալներից անջատից իսկական ապագան նրանց հետ ոչ մի առնչություն չունի,— գրում էր բննադատը ֆուտուրիստների մասին և իր խոսքն ավարտում էր այսպես.— Ապագայի բանաստեղծությունը, արվեստը, ճիշտ է, կգա ժխտումներով, հնի կործանումով, տենդոտ տենչերով ու ձգտումներով, բայց նա կգա իսկական դեմոկրատիայի հետ, որը իր նոր արվեստի և նոր գրականության հետ կբերի նաև հասարակական հարաբերությունների արմատական հեղաշրջում»[141]։

Բնորոշ է նաև հոդվածների այն շարքը, որ Սուրխաթյանը գրեց համայնահարցային պատերազմի տարիներին, դատապարտելով «արյան մուրիվնիզմով» ներշնչված գրականությունը, նորից ու նորից հիշեցնելով արվեստի մարդասիրական մեծ միտքն («Պատերազմի գաղափարը և Դոստոևսկին ու Նիցշեն», «Մարդու անկումը», «Պատերազմը և ռուսական ռազմատենչ բանաստեղծությունը» և այլն)[142]։

---

139 «Նոր հոսանք», 1913, № 2, էջ 387—388։

140 Նույն տեղում, էջ 388։

141 «Մշակ», 1914, № 50, 57։

142 Տե՛ս «Մշակ», 1915, № 47, 48, 268, 1916, № 1։

զգացողություն, ապագայի հավատ, կյանքի սոցիալական վերակառուցման կամք,— որոնք, քննադատի համոզմամբ, պետք է դառնան գալիք հասարակության արվեստի հիմնաքարերը։ Ուշ բանվոր բանաստեղծների մասին գրած հոդվածներում էին գրական նոր հոսանքի հաղթանակի հավատով։ Սուրխաթյանը գրում էր. «Եվ ինչպես երեկվա ազնվական-ֆեոդալական բանաստեղծությանը հաջորդեց նրան հաղթանակող այսօրվա բուրժուական, այնպես էլ ժամանակակից հիվանդոտ, թուլամորթ, հոռետես մոդեռնիզմին պիտի հաջորդի ազատ աշխատանքի և ազատ կյանքի վայելք բանաստեղծությունը»[143]։ Իսկ մի քանի տարի անց՝ 1918 թ. գրական արդյունքներն ամփոփող հոդվածում քննադատը գրում էր. «Ապագան միջազգային դեմոկրատիային է, որի հաղթանակն ու տիրապետությունը գրական ու գեղարվեստական նոր հորիզոններ է բանալու մարդկության առջև»[144]։ Հեղափոխության տարիներին ստեղծված երկերից Սուրխաթյանի ուշադրությունը հատկապես գրավեց Ա. Բլոկի «Տաներկուսը», որին նա 1919 թ. նվիրեց հատուկ հոդված։ Պոեմի կենսական սրմատները կապելով դարաշրջանի բախտորոշ դեպքերի հետ, քննադատը նրա պաթոսի և պատկերների, մանավանդ եզրափակիչ տեսարանի մեջ (կարմիրբանակայինների հետ քայլող Քրիստոսը) տեսնում էր հեղափոխական մեծ տարերքի և բանաստեղծի հակասական աշխարհայացքի խաչաձևման արդյունքը։ «Ալ. Բլոկը որպես ճշմարիտ գեղարվեստագետ,— գրում էր Սուրխաթյանը,— բանաստեղծական ինտուիցիայով իորապես ըմբռնել է ռուսական շարժման տարերքի էությունը և անոթոդ ռեալիզմով ու հուզող խորհրդանշանով անդրադարձրել այն»[145]։

Գրական-պատմական առումով մեծ արժեք են ներկայացնում Սուրխաթյանի բազմաթիվ հոդվածները իր ժամանակի հայ գրականության մասին, ուր հասարակական զարգացման դիրքերից գնահատված է մեր մի շարք հեղինակների ստեղծագործությունը, նրանց տեղը գրական պրոցեսում։ Քննադատը տվել է բնութագրումներ, որոնք որոշ իմաստով ուղենշային դեր են խաղացել այդ գրողների հետագա ընկալման պատմության մեջ, երբեմն դարձել են հակադիր կարծիքների բախման առիթ։ Այսպես, 1919 թ. Թումանյանի ծննդյան 50-ամյակի առթիվ գրած հոդվածում նա իսոր և հիշտ բնութագրեց բանաստեղծի տեղը հայ գրականության մեջ։ Հակադրվելով Վահան Տերյանի ջեկուցման մեջ առաջ քաշված «ունիկումի» տեսությանը (բայց առանց Տերյանի անունը տալու)։ Սուրխաթյանը գրում էր. «...մենք համաձայն չենք մեր նորագույն քննադատության մեջ արտահայտված այն կարծիքին, թե Հովհ. Թումանյանը ունիկում է մեր գրականության առաջադիմության ընթացքի մեջ, որ նա կանգնած է միանգամայն առանձնացած։ Ընդհակառակը, մեր խորին համոզմամբ ու գեղարվեստական քննադատության անխուսափելի հետևանքով, հայ բանաստեղծը իր լրիվ կերպարանքով կանգնած է հայ նորագույն գրականության զարգացման գլխավոր ճանապարհի վրա, գտնվում է նրա գլխավոր հունի գլխին»[146]։

Դ. Դեմիրճյանի, Լ. Աթաբեկյանի բանաստեղծությունների մասին խոսե-

---

143 «Մշակ», 1914, № 32։

144 «Մշակ», 1919, № 1։

145 «Մշակ», 1919, № 49, 50։

146 Ս. Սուրխաթյան, Գրականության հարցեր. Երևան, 1970, էջ 76։

յիս քննադատը համոզիչ կերպով ցույց էր տալիս, թե նրանց մեջ ինչպես են արտահայտվել հասարակական կյանքի «փոխանցման շրջանին» տրամադրությունները ու հայաբերությունները[147]։ Միևնույն դիրքերից նա օրինաչափ էր համարում Ստ. Զորյանի «Տխուր մարդիկ» գրքի մեջ նկուն ու քույլ բնավորությունների առաստությունը, քանի որ նրանք բնականորեն ծնվում են լքման ու հիասթափության ժամանակաշրջանի ընդերքից։ Հետևաբար, դա ոչ թե գրողի տաղանդի թուլությունն է, ինչպես հակված էր կարծելու գրքի առաջաբանի հեղինակ Ն. Աղբալյանը (որի հետ և բանավիճում է Սուրխաթյանը), այլ նրա ուժը, որովհետև «երիտասարդ հեղինակը հավատարիմ է մնացել գեղարվեստական ռեալիզմի էական պահանջին՝ վերարտադրել կյանքն այնպես, ինչպես նա կա՝ իր բնորոշ ու տիպական գծերով»[148]։

1912 թ. վահան Տերյանի մասին գրած հոդվածը[149] կարող է համարվել բանաստեղծի առաջին ծավալուն և խոր գնահատականը՝ տրված ժամանակի հասարակական տեղաշարժերի ու տրամադրությունների տեսանկյունից։ Սուրխաթյանը, կարելի է ասել, առաջին քննադատն էր, որը Տերյանի քնարական հերոսի հոգեկան աշխարհի վերլուծությունը հանեց նեղփակ շրջանակից և այն դիտեց իբրև հասարակական միջավայրի ու «կյանքի ելևէջների» գեղարվեստական արտահայտություն,— մի մոտեցում, որը հետագայում պետք է դրվեր մեծ բանաստեղծի ըմբռնման և մեկնաբանության հիմքում։ Նա սկզբունքորեն մերժում էր Ա. Տերտերյանի «Վահան Տերյան» գրքի դրույթները, հատկապես քնարական տրամադրությունները ներփակ «հոգեբանական մեթոդով» վերլուծելու հակումը։ Տերյանի ստեղծագործական ուղու հիմնական բովանդակությունը նա տեսնում էր ռոմանտիզմից ռեալիզմին անցնելու մեջ, որովհետև իրական կյանքն ու միջավայրը, ազդելով նրա վրա, «ռոմանտիկ երազող բանաստեղծին պիտի աստիճանաբար խորհող-ռեալիստ դարձնեն», և նա «պետք է ռոմանտիզմի պարուրանքը մի կողմ շպրտեր և հուզվեր կյանքի ռեալ տրագիզմով»։ Այդ անցման ամենացայտուն ապացույցը «Արեւվածագնէ ու ՎԻհրագործն» են, որոնց բանաստեղծական պատկերների մեջ բեկվել է ժամանակի հիմնական հասարակական կոնֆլիկտը։ Եթե գեղագիտական առումով միակողմանի և անբավարար պիտի համարել «ռոմանտիզմից ռեալիզմ» ուղղագիծ սխեմայի կիրառումը Տերյանի նկատմամբ, ապա քուն բանաստեղծական տրամադրությունների բնույթն ու հասարակական ենթատեքստը բացահայտվում են լուսո ամենայնի ճշմարտացի և խոր։ Սուրխաթյանի գեղագիտական դիրքորոշման համար հատկանշական է նաև այն, որ «միչդարային կոլեկտիվիզմի նախաշեմքում» և «լույնձայավալ կյանքի բաղմերանգ ժիտրի» առջև կանգնած բանաստեղծին նա կոչ էր անում «խորհրնալ այդ կյանքի մեջ և արտահայտել նոր արշալույսի տենչերով հուզվող ժամանակակից մարդու բարդ և փոթորկոտ վերապրումները»։

Պատմական ատաղձ ունեցող երկի մեջ ժամանակակից բնավորություններ ու կրքեր հայտնաբերելու ձգտումով ինքնատիպ է նաև Շանթի «Հին աստվածների» գնահատականը[150], որն առանձնանում է այդ դրամայի մասին գրո-

147 Տե՛ս «Մշակ», 1913, № 92, 93, 273, 274։

148 «Մշակ», 1919, № 67։

149 Տե՛ս «Մշակ», 1912. № 127, 128։

150 Տե՛ս «Մշակ», 1913, № 11, 12։

ված մյուս բոլոր հոդվածներից։ Սուրխաբյանն այդ պիեսը քննում էր իբրև «հայ իրականության ժամանակակից կյանքի մի ցայտուն արտահայտություն»։ Այսպես, նա գրում էր, թե «Շանթի աբեղան միանգամայն ժամանակակից է իր էությամբ։ Պատմական ոչինչ չկա նրա մեջ։ Մեծ չանի տեսարանը մարմնավորում է արդի սոցիալական անարդյունությունը, շահագործման և իշխելու տենչը, եվ առհասարակ, ահիսի բուն խմբատը հանդես է գալիս միայն «այն ժամանակ, իրբ մենք սիմվոլիկ պատկերացումների մեջ ամփոփված մտքերին ու հույզերին մոտենում ենք հասարակական իրական հարաբերությունների տեսակետից»։ Ինչ-որ տեղ ուղղագիծ է այս մոտեցումը, պիեսի գեղարվեստական հյուսվածքի բարդությունը, պատմականի և սոցիալականի միաձուլումները շրջանցող։ Սակայն Շանթի դրամայի ժամանակակից իրական ընթատեքստի մատնանշումը, անշուշտ, Սուրխաբյանի ծառայությունն էր։

Արևմտահայ երկու խոշորագույն բանաստեղծների՝ Սիամանթոյի և Վարուժանի նկատմամբ քննադատի վերաբերմունքն ուշագրավ էր։ «Արյան մղձավանջի և ըմբոստության երգիչը» բնորոշ վերնագիրը կրող հոդվածում նա Սիամանթոյի քնարի մռայլ ու ողբերգական շեշտերը բացատրում էր հարազատ ժողովրդի արյունոտ ճակատագրով։ Նա «կրել է իր վրա իր ժողովրդի արյունոտ կյանքի ծանր մղձավանջը և բողոքի ու ըմբոստության ձայնն է հնչեցրել ընդդեմ հակամարդկային վայրագության ու բարբարոսության»[151]։

Պատմական այդ օբյեկտիվությունը տեղի է տալիս, երբ քննադատն անցնում է Դ. Վարուժանի «Հնթաններս երգերի» և առհասարակ արևմտահայ «հնթանոսական շարժման» գնահատմանը։ Վարուժանի ժողովածուի գրախոսականում («Մեհեանական էքստազից դեպի լրումն ու հուսահատության», 1913), «Նավասարդ» տարեգրքին նվիրված հոդվածում (1914), ինչպես նաև հնթանոսական թեմայի մասին կարդացած հատուկ զեկուցման մեջ (1916)[152] Սուրխաբյանն ըստ էության անգիտանում էր այդ շարժման ժամանակակից բովանդակությունը, իսկ Վարուժանի մոտ՝ նաև որոշակի հակաբուրժուական ուղղվածությունը։ Վարուժանի գրքում նա տեսնում էր միայն սեռական էքզոտազ և հուսահատություն, գտնում էր, որ բանաստեղծը «միանգամայն անծանոթ է մնացել իր շուրջիսկ սոցիալական մոտիվների ազդուրին»։ Սուրխաբյանը ոչ միայն չբացահայտեց Վարուժանի բանաստեղծական մեծությունը, այլև գտնում էր, որ, իբր թե, նա և նրան հարող «հնթանոս բանաստեղծները» «իրանց ռոմանտիկ խառնվածքով մասնակից չեն մեր ցեղի ոեալ կյանքին և իրականությանն»։ Այստեղ, ինչպես տեսնում ենք, քննադատին լրում էր գեղարվեստական երևույթները հասարակական հարաբերությունների տեսակետից լուսաբանելու սկզբունքը, արվեստի և կյանքի բարդ դիալեկտիկ կապերը բացահայտելու ունակությունը։

Անդրկովկասում սովետական կարգերի հաղթանակից հետո, մոտ երկու տասնամյակ, Հ. Սուրխաբյանը շարունակում էր ակտիվ դեր խաղալ հայ գրականագիտության և քննադատության մեջ։ Հատկապես մեծ են նրա ծառայությունները ընթացիկ գրական պրոցեսի գնահատման («Հետհոկտեմբերյան հայ գրականություն» գիրքը, 1929, բազմաթիվ հոդվածներ և գրախոսություններ), դպրոցում գրականության դասավանդման նոր սկզբունքների արմատավորման

151 Հ. Սուրխաբյան, Գրականության հարցեր, էջ 69։

152 Տե՛ս «Մշակ», 1913, № 151, 152, 1914, № 79, 80, 1916, № 262։

(«Գրական գոհարներ», 1922, երկհատոր «Հայ գրականություն», 1926, քրեստոմատիաները և այլն), ինչպես նաև դասական գրականության պրոպագանդման («Հոմերոս, Շեքսպիր» գիրքը, 1935, մի շարք հոդվածներ) ուղղությամբ։

Տալակ Խանզադյանը (1886—1935) պատանի հասակում հայրենի Ղարաքիլիսայից (Կիրովական) մեկնել է Մոսկվա, ուր սովորել է Լազարյան ճեմարանում և ապա Համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետում։ Այդ և հետագա տարիներին եղել է Վ. Տերյանի, Ա. Մյասնիկյանի, Պ. Մակինցյանի մտերիմ ընկերը։ 1912 թ. Խանզադյանը տեղափոխվում է Բաքու, զբաղվում ուսուցչությամբ և գրական աշխատանքով, տպագրվելով «Բաքվի ձայն և «Գործ» լրագրերի (1913—1914), իսկ ավելի ուշ՝ նաև «Գործ» ամսագրի (1917) էջերում։

Յ. Խանզադյանի առաջին լուրջ գրականագիտական ելույթը «Գարուն» ալմանախի երրորդ հատորում (1912) տպագրված «Ավետիս Ահարոնյան» ծավալուն ուսումնասիրությունն էր։ Այստեղ ըստ ամենայնի հանդես եկան երիտասարդ քննադատի գեղագիտական հայացքները, նուրբ դիտողականությունն ու բանավիճական փայլուն ձիրքը։ Բայց այդ հոդվածը դուրս էր գալիս մեկ գրողի գնահատման շրջանակներից, արտահայտում էր գրական նոր սերնդի վերաբերմունքը նախկինում ստեղծված այն արժեքների նկատմամբ, որոնք այլևս չէին համապատասխանում գրական առաջընթացի պահանջներին[153], բանավիճային անխուսափելի սրություններով ու լափազանցումներով հունդերձ, Խանզադյանի հոդվածը հենված էր գեղարվեստի առավել կայուն հիմքերի խոր բմբռնման վրա։ Ա. Ահարոնյանի երկերի ուշացած ռոմանտիկ-սենտիմենտալ ոճն ու նատուրալիստական հակումները, արհեստական լճկետները քննադատվում են ռնաիզմի գեղագիտության դիրքերից։ Հատկանշական է, որ հոդվածն սկսվում էր Լ. Ն. Տոլստոյի մի նամակից քաղված այն խոսքերով, թե «կյանքում և հատկապես արվեստում ամեն ինչի մեջ միայն մեկ բացասական հատկություն է պետք՝ չափը։ Քննադատը հետևողականորեն տարբերակում էր գեղարվեստական ճշմարտացիությունը փաստականից, ընդգծում էր չափի զգացման նշանակությունը արվեստագիտի աշխատանքում։ Իր պարզության և ճշմարտության մեջ իսկ և բազմաշերտ, իմաստալից և անսպառ ռեալիստական ստեղծագործությունն է հանզադյանի իդեալը, որը և նրան մղում է շեմքից մերժելու Ահարոնյանի գեղարվեստական սկզբունքներըր։ Գրողի հաջողության պատճառը տեսնելով նրա թնամտիկայի, ժամանակի պայմանների և հասարակական տրամադրությունների մեջ, քննադատն, այնուամենայնիվ, գնում էր «հոսանքի դեմ» և փայլուն կերպով ապացուցում էր Ահարոնյանի երկերի ներքին գեղարվեստական անլիարժեքությունը։ Բավական է հիշել տրված բնութագրումներից մի երկուսը. «Ինչ կլիներ Ահարոնյանի դրությունը, եթե մարդկային լեզուն զուրկ լիներ բացականչություններից, ձայնարկություններից»։ «Եթե Ահարոնյանին նայելու լինենք, Հայաստանը մի բեմ է, և բոլոր հայերս դերասաններ, ֆրանսիական շկոլայի ճոռոմ հռետորներ»։ Գրողի կերտած հերոսները ոչ թե գործող, այլ «խոսող անձնավորություններ» են, և այլն։ Խանզադյանը համոզված

---

[153] Հոդվածի խորհրդային տպավորության մասին մանրամասն խոսել է Վահան Տերյանը՝ 1911 թ. նոյեմբերի 9-ի նամակում (տե՛ս Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, 1963, էջ 244—245)։

էր, որ «ռեալիստական մտածողության հաստատման հետ պետք է քուլանա և Ահարոնյանի ուղղության դրողների ազդեցությունը»[154]։

Յ. Խանդոյանի առաջին ուսումնասիրությունը ցուցադրում է նաև հեղինակի՝ քաղաքական լարված պայքարի մթնոլորտում ձևավորված աշխարհայացքի հակասական և ոչ-հետևողական, ոչ-ամբողջական բնույթը։ Հարելով, իր խոսքերով ասած, «հայ արմատական դեմոկրատիային»[155], ունենալով որոշակի հակաբուրժուական միտվածություն և սոցիալ-դեմոկրատական համակրանքներ[156], երիտասարդ բընևնագատն այդ տարիներին ձգտում էր էկլեկտիկորեն միավորել անհամատեղելին՝ մարքսիզմն ու քրիստոնեությունը, Բուդդհայի, Կանտի և Տոլստոյի ուսմունքը։ Բավական է մեջբերել հետևյալ տողերը, որոնք խիստ բնորոշ են դարասկզբի դեմոկրատական մտավորականության հոգևոր դեկերումների համար. «Մարքսի թնորիան և բանվորական շարժումը ինտելիգենտներիս համար հենց նրանով է հմայիչ, որ բանվորի իդեալը շահագործության հետ չի կապված, որ ապագա հասարակարգում միայն արժեք կստանա մարդու արյուն ու քրտինքը։ Միջազգային բանվորական շարժման վեհությունը նրա մեջ է, որ այդ շարժումը ոչ միայն գիտականորեն հիմնավորված է և փաստորեն հզոր ուժ, այլ գլխավորապես նրա մեջ, որ բոլոր զրկվածների, բոլոր հարբստահարվածների, բոլոր արտաստղոնների մխիթարիչը՝ Հիսուսը այդ շարժման հետ է»[157]։ Վերջին հաշվով, աշխարհայացքի այս էկլեկտիզմից էին բխում նաև Հանդոյանի գեղագիտական հայացքների ներքին հակասությունները՝ արվեստի հասարակական նշանակության և ռեալիզմի պաշտպանությունը էքզոտական դրույթների, «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սկզբունքի հետ հաշտեցնելու փորձերը։



Յոլակ Հանդոյան

Անկերպարանորեն նախապատմությունն ունով ռեալիստական մեթոդին, Յ. Հանդոյանը ձգտում էր վերանայել հայ դասական գրականության մի շարք խոշոր դեմքերի գնահատականները։ Այս առումով բնորոշ է Ռ. Պատկանյանի

---

154 Ա՛հարոն . գրական-քննադատական սյմանախ. գիրք III. Մ., 1912. էջ 133, 136, 174, 206

155 Տե՛ս Ռ. Խոնգպադյան. Հոդվածների ժողովածու. Երևան, 1963, էջ 250։

156 Նույն տեղում. էջ 116։

157 Ա՛հարոն . գիրք III. էջ 145։ Այս հայացքների քննադատությամբ հանդես էկավ Հ. Սուրիաձյանը (տե՛ս Մշակ, 1914, № 73)։

վերագնահատման այն փորձը, որ նա ձեռնարկեց Պ. Մակինցյանի հետ միասին։ Պատկանյանի ռոմանտիկական, ազգային ինքնատիպությունից զուրկ պոեզիան արդեն անցած մի փուլ համարելով, հանգադյանը, սակայն, բարձր էր գնահատում նրա արձակ երկերը՝ նրանց մեջ առկա կենսական հըշմարտացի, հյութեղ գույների համարո «...Հ. Հովհաննիսյանից, Հովհ. Թումանյանից, Ավ. Իսահակյանից և Վ. Տերյանից հետո Պատկանյանը թվում է հնացած, և նրանից այլևս ոչինչ չունի սովորելու մեր գրականությունը, մեր պոեզիան,— ասում էր քննադատը 1914 թվականին։— Սակայն այդպես չէ Պատկանյանի արձակը, գլխավորապես նրա երգիծական ստեղծագործությունը, որ մեր անուրախ, անժպիտ գրականության մեջ բացառիկ օազիս է կազմում»[158]։ Պատկանյանի այս դնահատականով քննադատը յուրովի համաձայնում էր Թումանյանի տեսության հետ «տարաշխարհիկ և բնաշխարհիկ» գրականության մասին, և գրանով էր պայմանավորված բանաստեղծի համակրական արձագանքը[159]։

3. հանգադյանը Բաֆֆու գեղագիտական հայացքները խոշոր չափով մերձեցնում էր ռեալիզմի սկզբունքներին։ Այդ հարցի մասին գրած հատուկ հոդվածում («Բաֆֆիի գեղարվեստական հայացքները», 1913) նա այն միտքն էր զարգացնում, որ հռոմանտիկի համբավ վայելող Բաֆֆին իր գրական գործունեության առաջին իսկ քայլերից եղել է հետևողական ռեալիստ իր մտածողությամբ, իր գեղարվեստական պատկերներով», և որ մի շարք գծեր «ճնշող ավելի գեղարվեստական ռեալիզմին են մոտեցնում, քան թե ռոմանտիկական ուղղությանը»։ Ինչքան էլ այսօր անընդունելի հնչի այս դատողությունը, պետք է հատուկ նշել, որ քննադատը ամենևին էլ չէր հենվում գեղարվեստականության մեխանիկորեն ռեալիզմի հետ նույնացնելու սպրդունակ ըմբռնման վրա, նա ոնսնում էր ճշմարտության մարմնավորման բազմազան հնարավորություններ տարբեր մեծդների միջոցով։ Տաճնամյակներ առաջ նա գրել է այսպիսի տողեր, որոնք լիովին իրավացի են հնչում նաև այսօր՝ գեղարվեստական մեծդի ժամանակակից ըմբռնումների լույսի տակ. «Ոչ մի ուղղություն չի կարող գեղարվեստականության գրավական համարվել և միայն ռեալիստական չի նշանակում գեղարվեստական, ինչպես որ ռոմանտիկականը անգեղարվեստականության համանիշ չէ»[160]։

Քննադատի սկզբունքայնության համար բնորոշ է այն փաստը, որ չնայած Ալ. Ծատուրյանի հետ ունեցած անձնական բարեկամական կապերին, նա ևս, Պ. Մակինցյանի նման, մի քանի անգամ հանդես եկավ բանաստեղծի Քուլթիլյունների և Քերոլթյունների ուղղամիտ, երբեմն բավական խիստ գնահատականներով։ Այս ոգով էր գրված նաև Ծատուրյանի մահից անմիջապես հետո հրատարակված ծավալուն քննադատական ակնարկը[161], հանգադյանը պաշտպանել է Շիրվանզադեին անարդար քննադատություններից[162], բայց և մերժել է նրա ստեղծագործության որոշ կողմեր, նույնիսկ չափազանցության մեջ ընկնելով նրան համարել է նատուրալիզմի հետևորդ[163]։

158 «Ցոլք», Բաքու, 1914, № 23։
159 Տե՛ս Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, 1945, էջ 417—418։
160 Ց. Հանգադյան, Հոդվածների ժողովածու, Երևան, 1963, էջ 18։
161 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 57—102։
162 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 34—36։
163 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 37—42, «Բաքվի Խոսք», 1913, № 32։

8. Խանգադյանը Հովհաննես Թումանյանին առանց վերապահության հա-մարում էր ժամանակակից հայ գրականության ամենից մեծ դեմքը, «այն գագաթը, որ պատիվ կարող էր բերել մեծ ազգերի գրականություններին ան-գամ»։ Թեև Խանգադյանը Թումանյանի մասին ծավալուն վերլուծական հոդ-վածներ չի գրել, բայց առանձին ասույթների հիման վրա կարելի է վստա-հորեն ասել, որ նա վ. Տերյանի և Պ. Մակինցյանի հետ միասին առաջին ան-գամ լիաձայն խոսեց Թումանյանի, իբրև համազգային մեծության մասին, գնահատեց նրան միջազգային գեղարվեստական լուծումներով, ցույց տվեց նրա երկերի անանցանելի արժեքը։ Տերյանը, Խանգադյանն ու Մակինցյանն էին, որ մեծ կրքով պաշտպանեցին Թումանյանին լիբերալ մամուլի բիրտ, անվայել հարձակումներից։ Ընդունք չգիտեն, որ Թումանյանը հայ ժողովրդի հոգևոր կարողության ամենահզոր արտահայտություններից մեկն է,— գրում էր Խանգադյանը 1913 թ. և, կարծեք շլյապեյով Տուրգենևի «Հուսաց լեզուն արձակ բանաստեղծության բառերը, նրա ոիթմով և տրամադրությամբ ավե-լացնում էր.— Հուսաբեկման դառը րոպեին, երբ հուսեհատության ալիքը լըց-նում է հոգիդ, և ակնկալությունները հայ ժողովրդի նկատմամբ խամրում, թուլանում են,— Թումանյանի կատարյալ տողերով վանում ես հուսահատու-թյունդ և նրա բանաստեղծության զովարար աղբյուրից նոր հավատ, նոր ներշնչում ստանում։ Դեռ կինսունակ է այն ազգը, որ այսօր Թումանյան ունի»[164]։

Բացի «Ակամա հերոստրատներ» հոդվածից, որից քաղված են այս տո-ղերը, Խանգադյանն այդ տարիներին մի անգամ չէ, որ անդրադարձել է Թու-մանյանին, աշխատել է պարզել, թե որն է նրա «ախտաբղխական ուժի գաղտ-նիքը», որը նրան դարձնում է «մեր ամենամեծ տուղանդը, հայ գրականության փառքն ու պարծանքը»[165]։ Քննադատի համոզմամբ, օրինակ, «Գիքորը» «մի այնպիսի գեղարվեստական երկ է, որի նմանը շրագով պետք է փնտրել մեր գրականության մեջ։ Եվ արդյո՞ք «Գիքորը» միայն...»[166], իսկ «Հազովնու վանքի» մեջ կա «այն սքանչելի պարզությունը, որ պուշկինյան կարելի է անվանել»[167]։ Սկզբունքորեն կարևոր նշանակություն ուներ քննադատի այն դրույթը, որը վերաբերում է Թումանյանի ստեղծագործության և աշխարհա-յացքի ամենից բարդ և էական կողմերից մեկին։ Այդ դրույթի համաձայն. «Թումանյանի երկերի մեջ կան «մեծ արտահայտ» շեշտեր, որոնք, սակայն, մեկ-նաբանության կարոտ են և երբեք չեն զարձնում Թումանյանին գյուղի իդեա-լիզատոր»[168]։

Հ. Սուրխաթյանի նման, Խանգադյանը ևս այն կարծիքին էր, որ Լ. Շանթի «Հին աստվածները» պետք է դիտել իբրև արդիական ստեղծագործություն, քանի որ նրա մեջ «պատմականությունը սոսկ հանդերձ էր, գգրվածքի արտաքին տարրերն են միայն ազգային-պատմական, այն էլ ոչ բոլորը»։ Հե-տաքրքիր են քննադատի դիտողությունները դրամայի կոնֆլիկտի մասին, որը նա տեսնում է «առօրեականի և հավիտենականի, անհատի և կոլեկտիվի բախման» մեջ։ «Հին աստվածները» չէին համապատասխանում գեղարվեստի

---

164 Նույն տեղում, էջ 23։

165 «Բաքվի ձայն», 1914, № 10։

166 «Բաքվի ձայն», 1913, № 36։

167 «Բաքվի ձայն», 1914, № 10։

168 «Բաքվի ձայն», 1913, № 80, 82։

կատարելության մասին Խանզադյանի ունեցած իդեալին, այդ պատճառով էլ գրաման նրա համար «գիղեցիկ է, հետաքրքիր, բայց անուշ հոգի ալեկոծելու, միտքը արբեցնելուն», իսկ նրա հեղինակը՝ «տաղանդավոր է, քաղցրահնչուն և մակերեսային»[169]։

Ց. Խանզադյանի քննադատական խոսքը հիմնվում է գերազանցապես հոգի և գիպուկ գնահատականների վրա, որոնք երբեմն ավելին են ասում, քան մանրամասն վերլուծություններ։ Հիշենք միայն Կարա-Դերվիշի «Երվանդ Դոշ» վիպակի գրախոսության եզրափակիչ տողերը. «Հայ գրականությունը ոչինչ չի շահում պ. Կարա-Դերվիշի գրվածքից, իսկ հայ լեզուն նրա մեջ գտիլ է իր Դողդոջանը»[170]։

Թեև Ց. Խանզադյանը չհասցրեց տալու Վահան Տերյանի ստեղծագործության թիչ թե շատ ծավալուն բնութագիրը, բայց և՛ անձնական կապերով, և՛ հայացքների ընդհանրությամբ հայ գրականության պատմության և սերունդների գիտակցության մեջ նա մտել է իբրև Տերյանի հետ ամենասերտ առընչություններ ունեցող քննադատ։ «Վահան Տերյանի ստեղծած «Երկրպագանց ուղղությունը» մինչև օրս էլ հայ այվենտի վերջին խոսքն է, հայ բանաստեղծության նորագույն դրվագը»,— գրել է նա[171]։ Իր հերթին Տերյանն էլ բարձր էր գնահատում իր ընկերոջ քննադատական տաղանդը։ 1913 թ. նա Խանգադյանին գրում էր. «Քո հոդվածները ինձ և՛ ճեռահրիր են թվում միշտ, և՛ իրանց «սխալներով» հանդերձ նշանակալից և չնոճալի»...[172]։

Սովետական շրջանում Ցոլակ Խանզադյանը շարունակեց իր գրական-քննադատական գործունեությունը, հանդես եկավ մի շարք նոր արժեքավոր հոդվածներով։ Բայց այդ տարիներին նրա հիմնական գործը եղավ ռուս և աշտիկ գրականության դասավանդումը Երևանի համալսարանում և Վ. Ի. Լենինի երկերի, հատկապես «Մատերիալիզմ և էմպիրիոկրիտիցիզմ» աշխատության թարգմանությունը։

10-ական թվականներին հրապարակվեցին նաև Պողոս Մակինցյանի (1884—1938) գրականագիտական ուսումնասիրություններն ու հոդվածները։ Դրանք քանակով շատ չէին, բայց իսկույն աչքի ընկան իրենց բարձր մակարդակով, գրական երևույթները տեսնելու և գնահատելու ինքնատիպ եղանակով։

Պ. Մակինցյանը ծնվել է Երևանի նահանգի Ներքին Ագուլիս գյուղում, բայց նրա գիտակից կյանքն անցավ Մոսկվայում. այստեղ նա ավարտեց լազարյան ճեմարանն ու համալսարանի պատմաբանասիրական ֆակուլտետը, դառնալով բազմակողմանիորեն զարգացած, մի շարք եվրոպական և արևելյան լեզուների տիրապետող բանասեր-քննադատ։ Դրանից հետո նա մի քանի տարի գրականություն է դասավանդում Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում և Երևանի թեմական դպրոցում։ Ռուսական առաջին հեղափոխության տարիներից Մակինցյանը հարում է ոոցիալ-դեմոկրատական շրջաններին. մասնակցում հեղափոխական շարժմանը, իսկ 1917 թ. փետրվարին մտնում է բոլշևիկյան կուսակցության շարքերը։ Հեղափոխության տարիներին աշ-

---

169 «Բաթվի ձայն», 1913, № 36։

170 «Բաթվի ձայն», 1913, № 40։

171 «Բաթվի ձայն», 1914, № 10։

172 Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, 1963, էջ 280։

խաղում է Մոսկվայում՝ Ակդոքյունների կոմիսարիատում, լուսավորության և այլ էրգանների մեջ, իսկ Հայաստանում սովետական կարգերի հաղթանակից հետո մտնում է հարարապետության՝ Ալ. Մյասնիկյանի գլխավորած առաջին կառավարության կազմի մեջ։



Պողոս Մակինցյան

Մակինցյանի առաջին լուրջ գրական ելույթը պետք է համարել «Գարուն» ալմանախում (1912) տպագրված երկու ուսումնասիրությունները Հ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի մասին՝ «Դիմագծեր» ընդհանուր խորագրով։ Ինչպես երևում է Մոսկվայում Պ. Մակինցյանի և Վ. Տերյանի հիմնադրած «Պանթեոն» հրատարակչության հայտարարությունից, քննադատը մտադիր էր լրացնել իր ուսումնասիրությունների շարքը Ալ. Մատուրյանին, Հ. Հովհաննիսյանին և Վ. Տերյանին նվիրված գլուխներով և հրատարակել առանձին գրքով՝ միևնույն «Դիմագծեր» վերտառությամբ[173]։ Այդ մտահղացումը, սակայն, չիրականացավ։

Ո՞րն է Թումանյանի և Իսահակյանի դիմագծերի գրական-պատմական արժեքը։ Նախ, ըստ ժամանակի գրանք առաջին քիչ թե շատ ամբողջական ուսումնասիրություններն էին մեր երկու խոշորագույն բանաստեղծների մասին, նրանց ստեղծագործության հասարակական և գեղարվեստական բովանդակության, ոճի և մեթոդի բացահայտման առաջին լուրջ փորձը (1905 թ. տպագրված Փ. Վարդազարյանի «Վշտի ու թախծի երգիչ Հովհաննես Թումանյան» գրքույկը գրականագիտական որևէ արժեք չուներ, իսկ Ա. Տերտերյանի գիրքը, ինչպես գիտենք, գրված էր բոլորովին այլ՝ «հոգեբանական գրականագիտության» դիրքերից)։ Այս առումով՝ Մակինցյանի «Դիմագծերը» դարձան Թումանյանագիտության և Իսահակյանագիտության հետագա զարգացման հիմքերից մեկը։

Պ. Մակինցյանը հատուկ ուշադրություն էր նվիրում Թումանյանի էպիկական ոճի յուրահատկությանը, առանձնացնում էր նրա պատմելու եղանակը, որը «միշտ և ամեն տեղ ժողովրդական էպոսի ոճն էր հիշեցնում։ Սակայն այդ հանգամանքը ոչ կտրում է բանաստեղծին ժամանակակից կյանքի հարցերից, ոչ էլ իանգարում նրա ռևալիստական մեթոդի դրսևորմանը. Թումանյանի ստեղծագործության ըմբռնման համար սկզբունքային նշանակու-

173 Տե՛ս Վաճան Տերյան. Բանաստեղծություններ, հատ. I, Մ., 1912, էջ 212։ Արթաւ Շահիկեան. Երկերի ժողովածու, հատ. I, Մ., 1912, էջ 380։

թյուն ուներ այն միտքը, թե «ժողովրդական էպոսի արտաքինի տակից մեր առաջ հանդես են գալիս շատ իրական փոխհարաբերություններ, ռեալական ընդհանրացումներ և կենցաղական երևույթներ»։ Ժողովրդական էպոսի ոգուն և ոճին համապատասխան՝ բանաստեղծին առաջին հերթին զբաղեցնում են անցքերը, գործողությունների ընթացքը։ Շիշտ է, այս հետաքրքիր կլանեցից քանդատար երբեմն հանգում էր միակողմանի եղրակացություններին, ինչպես, օրինակ, այն դնդումը, թե «մարդը ծառայողական դեր է կատարում Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության մեջ։ Մարդը լոկ միջոց է անցքերը կենդանացրելու համար»։ Կամ՝ այն կարծիքը, որ «Թումանյանի լեգենդներում մարդիկ երևան են գալիս լոկ գրապային հատկությունների, նրանք սոսկ բնավորություններ են, միանգամայն զուրկ որևէ անհատական հատկանիշից»[174]։ Այս կարծիքը բխում էր նաև Թումանյանի երկերի ժանրային յուրահատկությունը հաշվի չառնելուց և քննադատին հանգեցնում էր բանաստեղծի կերտած հերոսների հոգեկան աշխարհի հարստության ակնհայտ թերագնահատման, խանդարում էր տեսնելու, որ էպիկական դեպքերի և կոլեկտիվ կյանքի հոսանքում Թումանյանը բացահայտում է մարդկային հոգու ամենանուրբ ծալքերի կյանքն ու շարժումը։

Թումանյանի ստեղծագործության քննությունը Մակինցյանը կատարել է որոշակի պատմաշրջանի սոցիալական հարաբերությունների տեսանկյունից։ Հայ գյուղի կյանքում դա մի անցումային շրջան էր ավատական և բուրժուական հարաբերությունների միջև, երբ մի կողմից քայքայվում են հին տնտեսակարգն ու հասկացողությունները, մյուս կողմից դեռ չեն հաստատվել կենսական նոր պայմանները»։ Ինչ վերաբերում է դեպի այդ իրականությունը բանաստեղծի մոտեցման հարցին, ապա, հակառակ նույն ալմանախում տպագրված Դ. Ականյանի «Անցյալի մեծարանքը» հոդվածին, Մակինցյանը շեշտը դնում էր Թումանյանի արվեստի օբյեկտիվ ուսուիստական բնույթի վրա, որի շնորհիվ նա «ցույց է տալիս մեր գյուղի կյանքը իր բոլոր անհրապույր բովանդակությամբ, դեն քաշելով ռոմանտիկական իդեալականացնող բոզը»[175]։

Գրողի ստեղծագործության ժողովրդական արմատների և աշխարհընկալման վերլուծության հիման վրա Պ. Մակինցյանը թերևս առաջինն էր, որ հանգեց այն պարզ ու տարողունակ, հետագայում համընդհանուր ճանաչում գտած դրույթին, թե «Հովհ. Թումանյանը մեր մեծագույն ազգային բանաստեղծն էր, և նրա երկերի մանրակրկիտ քննությունը մեր գրականագիտության կարևորագույն խնդիրներից է»[176]։

Հմտությամբ է կատարված նաև Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության վերլուծությունը (դրանից առաջ Մակինցյանը գրել էր Իսահակյանի բանաստեղծությունների ռուսերեն թարգմանությունների՝ 1907 թ. լույս տեսած «Արոտի ծաղիկներ» ժողովածուի առաջաբանը)։ Այստեղ արդեն մեր առջև կանգնում է Թումանյանից բոլորովին տարբեր ստեղծագործական անհատականություն։ Էպիկական աշխարհզգացողության և ոճի փոխարեն քնարական հուժկու տարերք, որը գունավորում է բանաստեղծի ընկալման ոլորտում գըտ-

---

174 *Տե՛ս «Ծաղրուն», գրական-քննադատական ալմանախ, գիրք III, Մ., 1913, էջ 251—264։*

175 *Նույն տեղում, էջ 278—279։*

176 *Տե՛ս նույն տեղում, էջ 315։*

Նրվող ամեն բան, ռեալիստական սկզբունքների փոխարեն ռոմանտիկական մի համակարգ, որի կենտրոնում աշխարհն իր երազանքի ուժով վերափոխել ցանկացող ուժեղ անհատն է։ Իսահակյանի ստեղծագործության և աշխարհընկալման սոցիալական հիմքը Մակինցյանը համարում էր միչին դեմոկրատական՝ մանրբուրժուական խավերի կենսահևերն ու հոգեբանությունը, որոնցից և բխում են «ձգտումը դեպի մշուշապատ և անորոշ ազատությունը, իրավունքի ազատ ու երերուն ըմբռնումը»[177]։

Հատկապես արժեքավոր են այն էջերը, որ Մակինցյանը նվիրել է Իսահակյանի և նիցշեի հարաբերության հարցին և «Աբու-լալա Մահարին» պոեմի վերլուծությանը։ Հակառակ այն ժամանակ բավական տարածված պատկերացման (ե. Ֆրանցյան և ուրիշներ), Մակինցյանը լրջորեն վիճարկեց Իսահակյանի նիցշեականության դրույթը։ Բանաստեղծի ներքին աշխարհի վերլուծությամբ նա ցույց տվեց, որ Իսահակյանը չէր կարող նիցշեական լինել բառիս բուն իմաստով, որ նա «լուկ նիցշեի ոճից ու տերմինոլոգիայից է ազդվել..., բայց էապես նիցշեի կուլտուր-էթիկական ուսմունքը ոչ մի արտահայտություն չի գտել մեր լիրիկի երգերում»[178]։ *Սա դարավոր հայ գրականության ամենաբարդ հարցերից մեկի ճիշտ լուծման ուղին մատնանշող սկզբունքային իսր դիտողություն էր։ Նմանապես առաջինն էր Մակինցյանը, որը խոսեց «Աբու-լալա Մահարու» պատմականության հարցի մասին։ Ցույց տալով արաբ բանաստեղծի և Իսահակյանի պոեմի հերոսի կենսագրական և հոգեբանական տարբերությունները, նա հանգեց այն եզրակացությանը, որ «պոեմը պատմական գործ չէ», այլ ըստ էության արդիական ստեղծագործություն, քանի որ հեղինակը այդ երկր «իր սեփական տրամադրությունից է հյուսել,— դա ավելի շուտ Շիրակի բանաստեղծի ապրումների պատմությունն է, քան Բև պատմական «Բաղդադի» բանաստեղծի կյանքի վեպը»*[179]։ *Պատմական անունն ու միջավայրը այստեղ սոսկ կոլորիտի և արտաքին շքարշի նշանակություն ունեն։*

Համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին Պ. Մակինցյանը ձեռնամուխ եղավ ժամանակակից եվրոպական գրականության որոշ երկերի թարգմանության և հրատարակության գործին։ 1912 թ. լույս տեսավ ավստրիացի նշանավոր գրող Սրթուր Շնիցլերի արձակ երկերի հատորը Պ. Մակինցյանի խմբագրությամբ և առաջաբանով (թարգմանությունը պատկանում էր Պ. Մակինցյանին, Վ. Տերյանին և Ավ. Իսահակյանին)։ Պատրաստվում էր նաև Գ. Հաուպտմանի երկերի ժողովածուն, բայց այն չիրականացավ. միայն տարիներ անց (1923) լույս տեսավ «Ջրասույզ զանգը» չափածո դրաման՝ Պ. Մակինցյանի թարգմանությամբ և առաջաբանով։

Հիշատակության արժանի է նաև «Գրական մանրուքներ» հոդվածաշարը, որը տպագրվեց 1916 թ. «Մշակ» թերթի էջերում։ Մակինցյանն այդ հոդվածներում անդրադարձել է գրական կյանքի ընթացիկ հարցերին, գնահատել նոր լույս տեսած երկերն ու թարգմանությունները։

Պ. Մակինցյանի գրական-քննադատական գործունեությունը զերծ չէր հակասություններից և ծայրահեղություններից։ Իրավացիորեն ընդգծելով

---

177 Նույն տեղում, էջ 337։

178 Նույն տեղում, էջ 345։

179 Նույն տեղում, էջ 359—360։

կենսական նյութի ու գաղափարի գեղարվեստական մարմնավորման նշանակությունը, նա, սակայն, երբեմն անտեղի հակադրում էր գնահատման պատմահասարակական ու գեղարվեստական չափանիշները, շեշտը դնելով միայն վերջինիս վրա։ 1914 թ. սկզբին կարդացած զեկուցման մեջ («Գրական քննադատությունը և Ալեքսանդր Սատուրյանը») նա ուղղակի ասում էր. «Գրական քննադատը մոլորության մեջ է, երբ գեղարվեստական գործը չափում է հասարակական-իդեական արշինով»[180]։ Այսպիսով, գաղափարական-գեղարվեստական գնահատման միասնական չափանիշներից առաջարկվում էր դուրս հանել հասարակական տեսանկյունը, մի բան, որ հակասում է իր իսկ քննադատի լավագույն աշխատանքների ոգուն։ Հանդես գալով արվեստի հասարակական նշանակության նեղ, միակողմանի ըմբռնման դեմ, Մակինցյանը հակված էր նմանություն տեսնելու Լեոյի դպրոցի ուսիլիտարիզմի և մարքսիտական գեղագիտության դրույթների միջև, վերջիններս նույնացնելով պատմական մատերիալիզմի գունչկաբանների պնդումների հետ[181]։ Հասարակական և գեղարվեստական չափանիշների անհիմն հակադրությունը երևան էկավ նաև այսպիսի պնդումների մեջ. «Հովհաննես Թումանյանը նախ բանաստեղծ է և ապա քաղաքացի,— և այդ է նրա ուժը, այդ է նրա առավելությունը ուրիշ հեղինակների դիմաց»[182] (այս խոսքերը Ս. Շահազիզի «նախ քաղաքացի և ապա՝ պոետ» բանաձևի շրջասություն են)։

Այս դրույթներն էին, ահա, որ Պ. Մակինցյանին «էպոխտ քննադատից համբավ բերեցին, քանի նա ընդհանրապես չէր ժխտում արվեստի հասարակական նշանակությունը և վճռականորեն սահմանազատվում էր «անկոիվ ապրումներից տեսությունից[183]։ Մակինցյանի միտքն այն էր, որ հասարակական նույտատկներին ծառայելու համար երկը նախ և առաջ պետք է օժտված լինի գեղարվեստական ուժով,— ճշմարիտ մի միտք, որը, սակայն, հանգեցվում էր արվեստի էության և արվեստագետի կոչման միասնականության անհիմն երկփեղկման։ Գրականության քաղաքացիական և գեղարվեստական կողմերի հակադրությունը, վերջին հաշվով, հետևանք էր այն իրողության, որ, ինչպես գրել է ականավոր մարքսիստ-պատմաբան Աչոտ Հովհաննիսյանը «Հուշեր և խոհեր Պողոս Մակինցյանի մասին» հոդվածում (1964), մինչև 1917 թվականը «իրեն «մարքսիստ» համարող քննադատի մեջ տակավին չէր հաստնացել սոցիալիստական կուսակցականությունը», քանի որ «հետևողական մատերիալիստ-մարքսիստը չէր կարող պատմական գնահատականը հակադրել գեղարվեստականին կամ գեղարվեստականը՝ պատմականին»[184]։

Այլ հակադրությունը, ի դեպ, երևան եկավ նաև Մ. Գորկու խմբագրությամբ «Հայ գրականության ժողովածուի» և Վ. Բրյուսովի խմբագրությամբ «Հայաստանի պոեզիան» անթոլոգիայի ստեղծմանը Պ. Մակինցյանի աշխատակցության ընթացքում։ Նա մեծ գործ կատարեց այդ ժողովածուների նյու-

---

180 «Հորիզոն», Բաքու, 1914, № 4։

181 Տե՛ս նույն տեղում։

182 «Խարույկ», պետրոգրադ, էջ 285։ Տարաձայնելն նույն միտքը Պ. Մակինցյանը կրկնում էր մեր մյուս բանաստեղծի մասին գրած հոդվածում. «Հովհ. Հովհաննիսյանը նախ բանաստեղծ է և ապա քաղաքացի, և այդ է նրա ուժը» («Բաքվի Խալխ», 1913, № 88)։

183 Տե՛ս «Հորիզոն», 1914, № 21։

184 Աչոտ Հովհաննիսյան, Հուշեր և բնութագրումներ, Երևան, 1969, էջ 62—64։

Թերի ընտրության, տողացի թարգմանությունների և ծանոթագրման համար։ Մակինցյանը Բրյուսովի գլխավոր խորհրդատուն էր հայոց լեզվի և հայ գրականության պատմության ուսումնասիրության գործում։ Սակայն նրանց հայացքներն ի վերջո բախվեցին, որովհետև Մակինցյանը միակողմանիորեն առաջադրում էր նյութերն ընտրելիս ղեկավարվիլ միմիայն գեղարվեստական չափանիշներով և գուրս թողնել մի ամբողջ շարք բանաստեղծների (Պատկանյան, Շահազիզ, Շաուրյան, Կուրդինյան, Հակոբյան), իսկ Բրյուսովը աշխատում էր զուգակցել գեղարվեստական և պատմական սկզբունքները։ Այդ հողի վրա էլ Մակինցյանն ընդհատեց իր համագործակցությունը ժողովածուն կազմելու աշխատանքներին։

Մ. Գորկու խմբագրած ժողովածուի համար Պ. Մակինցյանը գրեց «Հայ գրականության ակնարկ» ծավալուն ուսումնասիրությունը, ուր քաղաքացիական պատմության ֆոնի վրա սեղմ բնութագրումներով ներկայացվում է գրական զարգացման ընթացքը իր հիմնական դեմքերով ու գրվագներով սկսած հեթանոսական և միջնադարյան ժողովրդական բանահյուսությունից մինչև մեր դարի սկզբի գրողները։ Ստ. Շահումյանը ժողովածուի առթիվ գրած հոդվածում նշում էր, որ Մակինցյանի ակնարկը «տալիս է ռուս ընթերցողին ամփոփ ու հետաքրքիր տեղեկություններ», բայց և քննադատում էր հեղինակին՝ «ազգային պարծենկոտությանը» տուրք տալու համար[185]։ Իհարկե, ակնարկի խնդիրներին համապատասխան, Մակինցյանը հիմնականում տվել է հայ գրականության առավել հանրահայտ փաստերի նկարագրությունը։ Սակայն ընդամին դրսևորվել է ոչ միայն հեղինակի գիտական էրուդիցիան, շարադրանքի կուլտուրան, այլև գեղարվեստական նուրբ դիտողականությունը, գրական երևույթի էությունը ճշգրիտ ու վառ բնութագրելու կարողությունը։ Խոսելով Զրիևակ, Ֆրիկի «Գանգատ» բանաստեղծության մեջ արտահայտված աշխարհազգացողության մասին, քննադատը ցույց էր տալիս նրա աստվածամարտ ոգին, բայց ամենևին չէր ընկնում նրա հայացքներն արդիականացնելու գայթակղության մեջ. «Նա (Ֆրիկը) իր կասկածներն ու բողոքը արտահայտում է շատ զգույշ, անհամարձակ..., բայց այնուամենայնիվ նրա մեջ բանականությունն ու տրամաբանությունը արդեն հայտարարում են իրենց իրավունքները և տհաճությամբ են հնթարկվում կույր հավատքին։ «Աստուած արդար և յիրաւի»,— սկսում է նա իր խորհրդածությունը... Բայց երբ հետևում ես նրա մտքի զարգացմանը, զգում ես, որ նրա պնդումը բացարձակ չէ։ Ավելի շուտ նա ուզում է ասել. «Ո՛ու, Աստված, այնքա՛ր է լինելու արդար և հիրավի»։ Ասևք բանաստեղծը բողոքում է այն բանի դեմ, որ փաստերը չեն հաստատում նրա դրույթը»[186],

Ահա և մի հատված Րաֆֆու ստեղծագործության բնութագրությունից, ուր հիանալի է բացահայտված մեծ ռոմանտիկի վերաբերմունքը ժամանակների հասկացությանը, նրանց միավորման ձգտումը. «Ներկան և ապագան Րաֆֆու վիպերում սերտորեն ներթափանցված են. իրական աշխարհը միշտ գծագրված է մռայլ, անուրախ գույներով, իսկ անուրջների աշխարհը՝ լուսավոր, դրավիչ երանգներով։ Անցյալի մեջ էլ վիպասանը խորասուզվում է,

---

185 Ստ. Շահումյան, Երկեր, հատ. 2, 1957, էջ 375, 378—379։

186 «Сборник армянской литературы», под редакцией М. Горького. Птг., 1916, стр. LX.

ալբերի առջև ունենալով ապագայի պատկերը. Դավիթ Բեկը, Սամվելը Հայաստանի ազատության մարտիկներն են, խորասուզվելով հերոսությամբ լի անցյալի մեջ, Րաֆֆին հագեցնում է ապագայի իր կարոտը»[187].

20-ական թվականներին Պ. Մակինցյանը հանդես եկավ նոր դարաշրջանի գրականությանը նվիրված մի շարք հոդվածներով, պաշտպանեց դասական ավանդույթների օգտագործման սկզբունքը։ Սակայն այդ շրջանի գրական ելույթներում շատ զգալի էր գռեհիկ սոցիոլոգիզմի ազդեցությունը, որի ամենածայրահեղ արտահայտությունն էր նրա հոդվածը Բումանյանի մասին (1929)։ Ավելի արդյունավետ եղավ Մակինցյանի, որպես տեքստաբանի և թարգմանչի, գործունեությունը։ Նրա չանգերով 1923—1925 թթ. հրատարակվեց Վահան Տերյանի երկերի ժողովածուն չորս հատորով. դա հայ նոր գրականության առաջին գիտական, իր բնույթով ակադեմիականին մոտեցող հրատարակությունն էր։ Մակինցյանը հայերին թարգմանեց Սերվանտեսի «Դոն-Կիխոտը», Պուշկինի «Բորիս Գոդունովը», Գոստոևսկու «Խաղամոլը», ինչպես նաև ռուսերեն բնագրմանեց հայ գրականության մի շարք երկեր (Բումանյանի «Գիքորը», Շիրվանզադեի «Քասպը», Գ. Մահարու «Մանկությունը», Մ. Արմենի «Հեղնար աղբյուրը» և այլն)։

Սրանք էին դարասկզբի հայ ականավոր գրական քննադատները։ Կարելի է ասել, որ նրանց գործունեությունը ոչ միայն իրենց ժամանակի գրականագեղարվեստական պրոցեսի անբաժան մասն էր, այլև շատ դեպքերում հիմքեր ստեղծեց հայ նոր գրականության հետագա գիտական ուսումնասիրության համար։

ՄԱՐՔՍԻԶՄ ՔՆՆԱԴԱՏՆԵՐԸ

1

XIX—XX դդ. սահմանագծում սկզբնավորվեց հայ մարքսիստական գեղագիտական, գրականագիտական, քննադատական միտքը, որի ակունքների մոտ կանգնած էին ականավոր մարքսիստ-լենինյաններ Ստեփան Շահումյանը, Հոգոան Կնունյանցը, Սուրեն Սպանդարյանը, Ալեքսանդր Մյասնիկյանը, Ասքանազ Մռավյանը, Արտաշես Կարինյանը և ուրիշներ։ Հեղափոխական գործունեությանը զուգընթաց, նրանք պատմահասարակական նոր պայմաններում շարունակեցին ու զարգացրին հայ առաջավոր, դեմոկրատական գրականագիտության ու քննադատության ավանդները, հարստացնելով այն մարքս-լենինյան ուսմունքի գիտական դրույթներով։ Հայ մարքսիստ քննադատների համար տեսական ելակետ ծառայեցին մարքսիզմի կլասիկների՝ Կ. Մարքսի, Ֆ. Էնգելսի և Վ. Ի. Լենինի գիտագիտական դրույթները՝ հոգևոր մշակույթի ծագման ու զարգացման պատմականության, վերնաշենքային երևույթների դասակարգային-կուսակցական բնույթի, գրականության և արվեստի հասարակական պայմանավորվածության, բովանդակության ու ձևի միասնության վերաբերյալ։ Հենվելով գիտական այդ դրույթների վրա՝ հայ մարքսիստ հրապարակախոսներն ու քննադատները սոցիալ-դեմոկրատական, բոլշևիկյան պարբերականներում («Ժիվոպրաս», «Պրոլետարիատ», «Պրոլետա-

[187] Նույն տեղում, էջ XCIII—XCIV։

րիատի կոիվը», «Կայծ», «Նոր խոսք», «Պրավդա», «Պայքար» և այլն), իրենց առանձին աշխատություններում և լեզու մամուլում («Մշակ», «Տարազ», «Մուրճ», «Գարուն», «Լիստոկ-Կոսուկկա» և այլն) դիալեկտիկական և պատմական մատերիալիզմի դիրքերից անդրադարձան գրականության, արվեստի, թատրոնի, մամուլի, դպրոցի, կրթության, լուսավորության, մշակույթի պատմության ու տեսության հանդուցային հարցերին, անցյալի և ժամանակակից բազմաթիվ գրողների և արվեստագետների ժառանգությանը։ Հայ մարքսիստ-լենինյանները առաջադրեցին գեղագիտական-գրականագիտական մի ամբողջական տեսություն, ուղեգծելով հայ մշակույթի հետագա զարգացումը։

Մարքս-լենինյան գեղագիտության հիմնական ելակետերից մեկը հասարակության պատմական զարգացման օրենքների և օրինաչափությունների մատերիալիստական ըմբռնումն է, առանց որի հնարավոր չէ գիտականորեն դնահատել գրականության, արվեստի, մշակույթի երևույթները։ Պատմական հայացքը այն բանալին է, որ բացում է կուլտուրայի հին և նոր արժեքների առաջացման ու զարգացման ընթացքը ճիշտ ու հիմնավոր բացատրելու գաղտնիքը։ Պատմական հայացքը հնարավորություն է տալիս գիտականորեն մեկնաբանելու կյանքի և արվեստի փոխհարաբերությունը, գրականության իմացաբանական, ճանաչողական և վերափոխիչ նշանակությունն ու գեղարվեստական արժեքայնությունը։ «Դաւգարոս Աղայանին» հոբելյանական ճառում, որն իրավամբ համարվում է հայ մարքսիստական քննադատության մանիֆեստը, Ստ. Շահումյանը 1902 թ. գրել է. «Հասարակական գործչի անունը արժանավորապես կարող է կրել մեր ժամանակներում միայն նա, ով ունի որոշ գիտական հայացքներ հասարակությունների, ժողովուրդների զարգացման օրենքների մասին, ուրիշ խոսքով՝ ով ունի որոշ հասարակական կրթություն, հետո՝ ով ուսումնասիրել և ըմբռնել է իր ժողովրդի առաջադիմության պայմանները և զինված է որոշ, իր բոլոր մանրամասնություններով պարզված, գիտակցված գործունեության ծրագրով»[1]։

Ստ. Շահումյանն առաջադրում է երևույթների նկատմամբ պատմական մոտեցման, բազիսի և վերնաշենքի, կենցության և գիտակցության փոխհարաբերության, արվեստի դասակարգայնության տեսական դրույթները։ Նույն դրույթներն է հաստատում Արշակ Ջուրաբյանը Հաուպտմանի «Դրասույզ գանգը» դրամային նվիրված հոդվածում[2], նմանություն նշմարելով սլիսի հերոսներից Հեննիխի և ռուս նարոդնիկների հայացքների միջև, Ջուրաբյանը քննադատում է նրանց ոչ գիտական տեսությունը հասարակության զարգացման պատմական օրինաչափությունների, շարժիչ ուժերի, ակտիվ հերոսիս և «պասսիվ ամբոխի» մասին, նրանց իդեալիստական տեսակետը, թե գաղափարներն են կառավարում աշխարհը։ Վերլուծելով սլիսի բովանդակությունը, քննադատը բացահայտում է նարոդնիկական սոցիալիզմի սահմանափակությունը, հաստատելով, որ պատմության ընթացքը պայմանավորված է ոչ թե աչքի ընկնող անհատների սուբյեկտիվ ցանկություններով, այլ հասարակության զարգացման օբյեկտիվ օրենքներով, որ ժողովուրդն է պատմության իսկական կերտողը և դասակարգային պայքարն է նրա շարժիչ ուժը։ Հոդվածագիրը

1 Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1, ե., 1975, էջ 27։

2 Տե՛ս «Մարտեզ», 1898, № 32։

Հատուկ ընդգծում է, որ մարքսիզմը «գիտական սոցիալիզմ» անվանվող ուսմունքն է՝ կոչված ոչ միայն բացատրելու, այլև վերափոխելու աշխարհը։ Հասարակության զարգացման մարքսիստական լուսաբանությանն է նվիրված Լենինյան-ինկրային ուղղության առաջին հայերեն անլեգալ թերթի՝ «Պրոլետարիատի» (1902) առաջին իսկ համարի՝ «Սոցիալ-դեմոկրատիան և իրականությունը» խմբագրական հոդվածը։ «Մեր բուրժուազիան դեռ սուղմնայնի դրության մեջ էր,— ասված է խմբագրականում,— երբ դրակատնության ու հրապարակախոսության մեջ սկսվեց բուրժուազատամոտական հոսանքը։ Բավական է հիշել, որ Կովկասի բուրժուազիան դեռ չէր հասել այն աստիճանին, որի վրա էր ֆրանսիական բուրժուազիան 1789 թ., երբ նա առաջացրեց մեծ հեղափոխությունը, այնինչ բուրժուական ազատամոտական գաղափարները, շնորհիվ եվրոպական լուսավորության և ղեկավորապես ռուսական 40-ական թվականների նույնանման շարժման, ասպարեզ եկան մեզ մոտ գրականության ու հրապարակախոսության մեջ դեռ 50—60-ական թվականներին։

Խաչատուր Աբովյան, Ստեփանոս Նազարյան և վերջապես Գրիգոր Արծրունի — ահա ձեզ բուրժուական-ազատամոտական շարժման գլխավոր առաքյալները։ Այդ շարժումը մեծ ծառայություն մատուցեց ազգային ինքնաճանաչության զարգացմանը և նվիրից ազգին շրեղ գրականության ու բանաստեղծության այնպիսի ներկայացուցիչներ, ինչպես են Րաֆֆի, Պռոշյան, Շիրվանզադե, Պատկանյան, Սմբատ Շահազիզ և այլն»[3]։

Պատմական նույն հայացքն է առաջադրում Ռ. Կնունյանցը 1903 թ. գրած «Մի քանի խոսք «Մշակի» մասին» հոդվածում։ Գնահատելով «Մշակի» հիմնադիր, «կարող և խոշոր տաղանդով օժտված հրապարակախոս» Գր. Արծրունու և նրա շուրջը համախմբված առաջադիմական ուժերի կրքոտ պայքարը հետադիմության, պահպանողականության դեմ, Կնունյանցը գրում է. «Նայեցե՛ք վերջին տարիների համարները. բովանդակության ինչպիսի՞ աղքատություն, ինչպիսի՞ մակերեսայնություն. ավելի ճիշտ՝ ինչպիսի՞ վախկոտություն այս կամ այն հարցի լուծման ժամանակ...»[4]։ *Եվ «ազատամոտականների» ու «Մշակի» այդ կերպարանափոխությունը նա բացատրում է սյսամանական այն իրողությամբ, որ ավատական, նահապետական կարգերի համեմատությամբ առաջադիմական հայ բուրժուազիան և բուրժուական մասվորականությունը կապիտալիզմի զարգացման արդի շրջափուլում օրինաչափորեն վերածվել են հասարակության առաջընթաց շարժումը կաշկանդող հետադիմական ուժի։ Հատուկանշելով այս նույն տեսակետը, Արահեն Ամիրյանը նշում է, որ ազգային բուրժուազիայի առաջադիմության շրջանում գործել են «դրական այնպիսի արտահայտված դեմքեր, ինչպես են Արծրունի, Րաֆֆի, Սունդուկյան և այլն, որոնք գիշումներ չգիտեին, որոնք գոռում էին խորը, ապրում էին ուժեղ, մտածում էին համարձակ և հետևողականորեն»*[5]։ *Մինչդեռ արդեն XX դարասկզբին հայ բուրժուազիայի գաղափարախոսների ամբողջ բանակը «ամեն ջանք գործ է դնում,— գրում է Շահումյանը,— միջանկելու ժողովրդական մասսաների գիտակցությունը, արդարացնելու նրանց առաջ՝ դանդաղ*

---

[3] «Պրոլետարիատ», 1902, № 1, էջ 8—9։

[4] «Бакинские известия». 1903, № 44.

[5] «Պայքար», 1916, № 47։

աշքակապուիթյունների ու խաբեբայության միջոցով՝ շահագործության ու բռնության վրա հիմնված այժմյան հասարակարգը»[6]։

Ընդհանրապես պատմական հայացքը հայ մարքսիստ քննադատների կողմնորոշում էր դեպի մշակութային արժեքների սբյեկտիվ գնահատությունը, եվ նրանք հասարակության գարգացման օբյեկտիվ օրինաչափությունների խոր ըմբռնմամբ անդրադարձել են հայ, ռուս և համաշխարհային հոգևոր ու մտավոր կյանքի նշանակալից երևույթներին։ Ստ. Շահումյանի, Ս. Սպանդարյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Արտ. Կարինյանի, Ա. Մռավյանի, Ա. Ամիրյանի ուսումնասիրություններում, հոդվածներում, գրախոսություններում ըստ արժանվույն գնահատվել են հայոց գրականության դասական դեմքերը՝ Մխոբով Մաշտոցից մինչև Աբովյան, Նալբանդյան, Բաֆֆի, Սունդուկյան, Պարոնյան, Հովհ. Թումանյան, Ջոհրապ, Վարուժան, Տեքյան, Միամանթո, մինչև հայ պրոլետարական պոեզիայի հիմնադիր Հ. Հակոբյան։ Գրականության, արվեստի, մշակույթի հարցերը նրանք լուսաբանում են վերհաշվենքային երեվույթների դասակարգայնության, գրականության կուսակցականության և ժողովրդայնության մարքս-լենինյան ուսմունքի դիրքերից։ Հատկանշական փաստ է, որ XX դարի գեղագիտական-գրականագիտական մտքի մանիֆեստի՝ Վ. Ի. Լենինի «Կուսակցական կազմակերպություն և կուսակցական գրականություն» հոդվածի հրապարակումից անմիջապես հետո, անդրկովկասյան բոլշևիկների, այդ թվում Ստ. Շահումյանի և Ս. Սպանդարյանի ղեկավարությամբ հիմնված «Կավկազսկի ռաբոչի լիստոկ» անլեգալ թերթի առաջին իսկ համարում նրանից արտատպվեցին քաղվածքներ, տրվեցին մեկնաբանություններ և լենինյան սկզբունքները ընդունվեցին որպես գործողության ուղեցույց։ Գրականության կուսակցականության և ժողովրդայնության լենինյան ուսմունքի պաշտպանությամբ մամուլում հանդես եկան Ստ. Շահումյանը («Էվոլյուցիոնիզմն ու ռևոլյուցիոնիզմը հասարակական գիտության մեջ», 1905), Ս. Սպանդարյանը («Դպրոցական հարցը և սոցիալ-դեմոկրատիան», 1906), Ալ. Մյասնիկյանը («Բուրժուազիան և նրա սպասավորները», 1913), Արտ. Կարինյանը («Գրական-քննադատական էսքիզներ», 1911), Ա. Մռավյանը (1915—1916 թթ. Սունդուկյանի, Շիրվանզադեի, Շանթի մասին գրած հոդվածներում) և ուրիշներ։ Լենինի հետևությամբ՝ հայ մարքսիստ քննադատները գրականությունն ու արվեստը դիտում էին որպես պայքարի հզոր զենք՝ սոցիալական և ազգային ազատության համար մղվող պայքարում։ Ահա թե ինչու, գնահատելով գեղարվեստական երկեր, հայ մարքսիստ քննադատները շիշտը դնում են այն հանգամանքի վրա, թե ո՞ր դասակարգի, հասարակական ո՞ր խավերի արտահայտիչն է գրողը և որքանո՞վ է նա հարազատ մնում կյանքի ճշմարտությանը։ Այս իմաստով նրանք բացահայտ նշանակություն էին տալիս ոեալիստական ուղղություններ, որը, շատ դեպքերում հակառակ գրողի սուբյեկտիվ համակրություններին ու նախապաշարմունքների, կյանքն արտացոլում է իր օբյեկտիվ ընթացքի մեջ, նպաստում ժողովրդի ինքնագիտակցության կազմավորմանը։ Քննադատական ոեալիզմի հայ գրականության գերկերդողի՝ Շիրվանզադեի «Քաոս» վեպի մասին Արտ. Կարինյանը գրում է. «Պրոլետարական շարժմանը կատարելապես օտար այդ գեղագետը արձանագրում է բանվոր դասակարգի միջազգային համայ-

6 Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 3, ե., 1978, էջ 69։

նական ոգին։ Եվ այդպես է նկարում նա բանվորին դեռ 1898 թ., երբ նոր էր միայն սկսվել բանվորական երիտասարդ շարժումը... Դեղագետին հատուկ ինտուիցիայով նա դեռ XIX դարի վերջին նկատում է բանվորի ուրույն դեմքի բնորոշ գծերը, որոնք այժմ ևս աննկատելի են հայ մանր բուրժուական հեղինակների համար»[7]։ Իրականության ռեալիստական վերարտադրության դիրքերից է քննում Ասք. Մոավյանը Շիրվանզադեի «Պատվի համար», Սունդուկյանի «Պապո», «Քանդած օջախ», Շանթի «Կայսր» և այլ պիեսներ։ Նա հայ թատրոնի գործիչներին խորհուրդ է տալիս բեմադրել «Պապոն», որի հիմքում աշխատավոր ժողովրդի հարուցած զուվակն է և տիպական ներկայացուցիչը, սոցիալական չարիքների ու բարոյական արատների դեմ ծառացող, մաքառող անհատը։ «Պապոն,— գրում է Մոավյանը,— շաղախված է վարակիչ ակտիվությամբ և իրավ էլ Պապոն անհաշտ բողոքող է ու ձգտում է վրեժխնդրության, ուստի պետք է Սունդուկյանի այդ «արժեքավոր և ուսուցանող պիեսը հաճախ բեմ հանվի»[8]։ Գնահատելով Շիրվանզադեի «Պատվի համար», նա նկատում է, որ ռեալիստ դրամատուրգի «առաղանգավոր գիրքը հարազատ ու թանձր գույներով նկարագրում է Բաքվի հայ բուրժուազիայի առաջին սերնդի բարքերը»[9], այդ սերնդի խոցերի ու ախտերի մերկացմամբ օբյեկտիվորեն հանգում տիրող շահագործողական հասարակարգի ժխտման գաղափարին։ Մարքսիստ քննադատի համոզմամբ՝ պետք է մերժվեն ռեալիզմի հետ կապ չունեցող անարժեք, անկումային պիեսները, որոնց բեմադրությունը ոչինչ չի տալիս ժողովրդի մարդկանց մտքին ու սրտին։ «Ո՞ւմ և ի՞նչ ասաց Շիրվանսկու «Արյուն» դրաման,— գրում է Մոավյանը,— որ ռեկլամով և աղմուկով բեմադրվեց... Դրամայի մեջ կար փող, գինի, լրտեսներ, պոռնիկ կանայք, կնոջ սպանություն, շան սպանություն, ինքնասպանություն— բայց չկար այն, ինչ անհրաժեշտ է ժողովրդական թատրոնի համար՝ առողջ, անբռնազբոսիկ ռեալիզմ, անկեղծ ու գրավիչ մարդկային տրամադրություն։ Այդ տեսակի քրեական կոշմարային գրվածքներից քմրած ու մեռնող դասակարգերի այլասերման, քայքայման հոտն է փչում, ՓՈ՛ղ մեռելները թաղեն իրենց մեռելների նեխած դիակները, բայց կայտառ ու կենսունակ ժողովրդին հետու պահեք այդ տեսարանից, որովհետև նրա մեջ գեղեցկություն չկա, կյանքի առողջ շունչ չկա»[10]։

Կյանքի առողջ, կենսունակ շունչը, իրականության ճշմարտացի արտացոլումը Մոավյանը պարտադիր է համարում նաև պատմական բնույթով ստեղծագործությունների համար։ Գրախոսելով Լ. Շանթի «Կայսր» դրամայի բեմադրությունը, նա X դ. բյուզանդական կայսրության սոցիալ-տնտեսական վիճակի համառոտ քննությամբ հաստատում է, որ Շանթը շեղվել է պատմական ճշմարտություններից, ուստի տուժել է նաև դրամայի գեղարվեստական ճշմարտությունը։ «Անարյուն կամ մի քանի մարդկանց սպանություններով կատարվող բյուզանդական գահական հեղաշրջումները,— գրում է Մոավյանը,— ժողովրդի այս կամ այն տարրի տնտեսական-քաղաքական ստրկացման ողբերգական հետևանքների հետ ճն կապված։ Հեղաշրջման այս հասա-

7 «Գայլաթել», 1916, № 33։
8 «Գայլաթել», 1916, № 14։
9 «Գայլաթել» 1915, № 3։
10 «Գայլաթել», 1916, № 8։

բակական աստառը մեր հեղինակը, դիտակցաբար թե անդիտակցաբար, չի շոշափել։ Թող ընթերցողը չկարծի, թե մենք ասում ենք, որ Շանթը պարտավոր էր գրաման տնտեսական տեսակետից հիմնավորել, ո՛չ, մենք այդպիսի պահանջ չունենք — դա գեղարվեստի գործը չէ, սակայն մենք իրավունք ունենք պահանջելու, որ պատմական երևույթների մասին հեղինակն ասի իսկական ճշմարտությունը (իհարկե գեղարվեստորեն), որ դասակարգային շահերի հակասության պատճառով պատմական անձնավորությունները դրամայի մեջ ներկայանան իրենց իսկական հույզերով, զգացումներով... Եթե Շանթը իր հերոսներին մոտենար դասակարգային հոգեբանության տեսակետից — նա մի բան շահած կլիներ՝ պատմական ճշմարտությունը[11]։ Ա. Ամիրյանը առաջ է քաշում իրական կյանքի թեմաներով ռևալիստական բարձրարվեստ պիեսների բեմադրության հրամայական պահանջը։ «Մառի դասախոսության և Շանթի դրամաների առիթով» հոդվածում, քննադատելով բուրժուազգայնական մտայնությունը, որը ճնշում էր աշխատավոր զանգվածներին հետու պահել հեղափոխությամբ շիկացած ներկայից, նա գրում է. «Ի՞նչ դրամայի նյութ կարող է լինել կապիտալի և աշխատանքի ընդհարման մեջ։ Ջէ՞ որ այսանդ ոչ միայն ամբողջական, այլ նույնիսկ սովորական դեմք էլ չկա։ Կա տխուր ու մրոտ բանվորություն։ Ֆի՜, ի՞նչ պրոզա, ի՞նչ դրամայի նյութ կարող էին տալ 1905—1906 թվականները, համաշխարհային սոցիալական ամենամեծ ընդհարումներից մեկը, որին մասնակից է եղել հայ ժողովուրդը»[12], հեգնելով այդ կերպ մտածողներին, Ամիրյանը շարունակում է. «Պարոննե՛ր, էեմեցեք որքան ուզում եք միջին դարերի հուզումների մեջ, թագավորների ու քաղցհիների, վանահայրերի ու իշխանուհիների, նախարարների ու ներքինիների հասարակության մեջ։ Միայն մի՛ ասեք, թե հայ ժողովրդի կյանքը ոչ մի նյութ չի տալիս։ Թողե՛ք ժողովրդին հանգիստ։ Ձեր մեշչանական տափակությունը երբեք չի կարող ըմբռնել, թե հայ մասսան ներկայումս ինչ դրամա է ապրում»[13]

Հայ հեղափոխական մարքսիստները հետևողականորեն մերկացնում էին բուրժուազիայի սպասարկու գրականությունը, պաշտպանում դեմոկրատական գրականության ավանդները։ Նրանք մաքառում էին հանուն ազգական բարբերի մաքրության առհասարակ, հանուն Բելինսկու, Ջիրնիշևսկու մեզ թողած սրբազան գրական ավանդների»[14], որոնք ծառայել ու ծառայում են բոլոր ազդերի ու ժողովուրդների սոցիալական և ազգային ազատության մեծ գործին։ Անցյալի կենսունակ ստրեքների պահպանությանն են ուղղված Շահումյանի, Սպանդարյանի, Մլասնիկյանի, Կոստյանի, Կարինյանի, Մուսվյանի, Ամիրյանի, Մ. Մելիքյանի, Ա. Խումարյանի, Ա. Մելիքյանի մի շարք հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները։

Հայ մարքսիստական քննադատության զարգացման ուղին լուսավորել են Վ. Ի. Լենինի տեսական դրույթներն ու ասույթները հեղափոխական դեմոկրատներ Բելինսկու, Գերցենի, Ջերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի, Պարևի, Նեկրասովի, Սալտիկով-Շչեդրինի, ռուս դասական գրողների Լև Տոլստոյի,

---

11 «Պայքար», 1917, № 51։

12 «Պայքար», 1917, № 2։

13 Նույն տեղում։

14 Սա. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1, էջ 374։

Մ. Գորկու և շատ ուրիշների մասին։ Լենինյան ոգով նրանք գնահատել են հեղափոխական-դեմոկրատ գրողներին ու մտածողներին, այդ թվում՝ Միք. Նալբանդյանին, ցույց են տվել Վ. Տոլստոյի գեղարվեստական հանճարը և նրա ուսմունքի թուլությունները, մեծարել են Գորկուն՝ նրան համարելով «պրոլետարական գրականության զարդն ու պարծանքը» (Ստ. Շահումյան)։

Պաշտպանելով ռեալիզմի սկզբունքները, հայ մարքսիստ քննադատները միաժամ էին դարասկզբի գրականության մեջ տարածված անկումային ուղղությունները, որոնք ռեակցիայի տարիներին հասել էին ծայրահեղ չափերի՝ մամուլն ու գրականությունը ախտավորելով միստիցիզմի, հոռետեսության, պաթոլոգիական սարսափների մղձավանջով։ Արդեն 10-ական թվականներին հայ մարքսիստ-քննադատները նշմարում էին ռեալիզմի նոր վերելքը անկումային ուղղությունների հանդեպ։ Գրական որակափոխության այդ իրողությունը Արտ. Կարինյանը հաստատեց «Ռեալիզմի վերածնունդը», իսկ Մյասնիկյանը՝ «Արքնացում» հոդվածով։

Մեծ է հայ մարքսիստ-քննադատների ավանդը գրական նոր ուղղության՝ սոցիալիստական գրականության ձևավորման ու զարդացման գործում։ Հիմնավորելով նոր արվեստի գաղափարական ու գեղարվեստական սկզբունքները, Շահումյանը, Սպանդարյանը, Մյասնիկյանը, Կարինյանը, Մռավյանը արժեքավորում էին հայ պրոլետարական գրականության ներկայացուցիչների՝ Հակոբ Հակոբյանի, Շուշանիկ Կուրղինյանի, Մուկսես Արազու, Անուշավան Վարդանյանի և մյուս գրողների ստեղծագործությունը, այստեղ նշմարելով ապագայի գրականության կենսունակ սաղմերը։

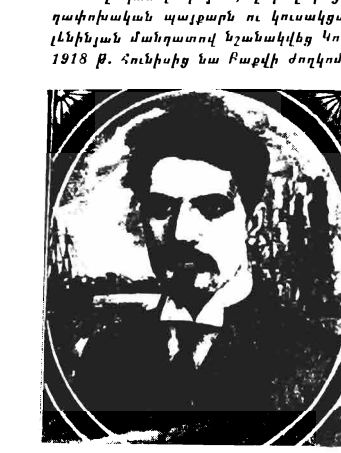
2

Հայ մարքսիստական քննադատության հիմնադիրն է Ստեփան Շահումյանը (1878—1918)։ Մնվել է Թիֆլիսում, մտավորականի, ընտանիքում։ 1898 թ. ավարտել է տեղի ռեալական դպրոցը։ 1900—1902 թթ. սովորել է Ռիգայի պոլիտեխնիկական ինստիտուտում, 1903—1905-ին՝ Բեռլինի Համալսարանի փիլիսոփայական ֆակուլտետի պետական իրավունքի բաժնում։ Տակավին ռեալական դպրոցի աշակերտ Շահումյանը կարդացել է հեղափոխական-դեմոկրատներ Բելինսկուն, Գերցենին, Չերնիշևսկուն, Դոբրոլյուբովին, Նալբանդյանին, դասական և ժամանակակից գրողներին, կապեր է ունեցել Թիֆլիսում գործող հեղափոխականների հետ, ուսումնասիրել է մարքսիստական գրականությունն։ 1898 թ. ընդունվել է ՌՍԴԲԿ շարքերը։ 1902 թ. Բ. Կնունյանցի, Ա. Ջուրաբյանի, Ս. Խանոսեների և մյուսների հետ հիմնել է «Հայ սոցիալ-դեմոկրատների միությունը» որպես «Ռուսիայի ամեն ծայրերում յուր ցանցերը լայն տարածող «Ռուսիայի սոցիալ-դեմոկրատական բանվորական կուսակցության» ճյուղերից մեկը»[15] և եղել է նրա օրգանի՝ լենինյան իսկրայական ուղղության առաջին անլեգալ «Պրոլետարիատ» (ապա՝ «Պրոլետարիատի կռիվը») թերթի խմբագրության կազմում։ 1903 թ. Ժնևում անձամբ ծանոթացել է Վ. Ի. Լենինի հետ։

1905-ից մինչև իր ողբերգական-հերոսական մահը՝ Ստ. Շահումյանը հեղափոխական գործունեություն ծավալեց Անդրկովկասի ամենատարբեր վայ-

15 Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1, էջ 43։

քերում, մասնավորապես Թիֆլիսում ու Բաքվում և որպես կայուն բոլշևիկ, հետևողական լենինյան, դեկավարից Կովկասի բազմազգ բանվորության հեղափոխական պայքարն ու կուսակցական կազմակերպությունը։ 1917 թ. նա լենինյան մանդատով նշանակվեց Կովկասյան գործերի արտակարգ կոմիսար։ 1918 թ. հունիսից նա Բաքվի ժողկոմխորհի նախագահն էր և արտաքին գործերի կոմիսարու։ Նույն տարվա սեպտեմբերի 20-ին Բաքվի կոմունարների հետ նահատակվեց Ախչա-Կույմայի ավազուտներում, սերունդներին թողնելով հեղափոխական անմար ավանդներ և գրական հարուստ ժառանգություն։



Ստեփան Շահումյան
Գործ՝ Ա. Ղարիբյանի

Պատանի հասակից Շահումյանը, ինչպես ինքն է ասում, հետևել է իր «մտավոր և բարոյական աշխարհի զարգացման գործին» ձգտել է ըստ ամենայնի ճանաչել «այն դիվական մեխանիզմը, որ կոչվում է կյանք»[16]։ Նրա գեղարվեստական ըմբռնումները ձևավորվել են ռեալիզմի նախասիրությամբ։ Կյանքի ճշմարտացի արտացոլումը նա համարել է գրականության և արվեստի հիմնական խնդիրը։ «Թատրոնը,— գրել է նա 1896-ին,— կյանքի ճիշտ արտահայտիչը պետք է լինի, որպես մի հայելի՝ նա պետք է ներկայացնի այդ կյանքը ճշմարտությամբ», կրթի «հասարակությանը գեղարվեստի միջոցով»[17], Այս իմաստով, նա «իսկական գեղարվեստական ստեղծագործությունները» էր համարում Շեքսպիրի, Պուշկինի, Լայնեի, Աբովյանի, Նեկրասովի, Չեխովի, Քումանյանի, Գորկու երկերը։ Բնորոշ է, որ 1900 թ. «Տարազում» (№ 50) տպագրելով իր «Նամակ խմբագրության» առաջին հոդվածը, երիտասարդ Շահումյանը շեշտում է, որ գեղարվեստական գրականությունը և գրական ինքնագիտությունը պետք է լինեն «հասարակական կյանքի երևույթների բազմակողմանի և անաչառ ուսումնասիրությունը»։ Ճշմարտացիությեն ցույց տան «մեր հասարակական կյանքի տխուր երևույթները», «մեր հասարակական գործերի աննախանձելի վիճակը», քննեն, բացահայտեն այդ վիճակի արմատներն ու պատճառները։ Այս տեսակետից նա քննադատում է «Մշակի» նույն տարվա № 224-ում տպագրված «Մի՞թե պետք կա բացատրելու» հոդվածը, ուր բացահայտ միտում կա ժխտելու «Մուրճի» և նրա խմբագրի հանրօգուտ գործունեությունը։ «Մակայն ընդունենք, որ պ. Արտսխանյանցը «անշնորհք» խմբագիր էր,— գրում է Շահումյանը,— մի՞թե «Մուրճը» կենդանի էր միայն խմբագրով։ Չէ՞ որ նրա շուրջ ժողովված էր երիտասարդ գրողների մի ամբողջ խումբ... Ասել, թե «Մուրճը» «փայլում էր իր դատարկությամբ»,

16 Սա. Շահումյան, Նամակներ, 1896—1918, Ե., 1959, էջ 225։
17 Նույն տեղում, էջ 226—227։

դա նշանակում է ցնփ շարտել գրական համեստ ու անխոնջ գործիչների մի խմբի երեսին և վիրավորել նրանց ամենանվիրական զգացմունքները։ «Մուտքը գրականության անկեղծ և անաչառ բարեկամների համար, որոնք նշանակություն չեն տալիս մի երկու գրողի անձնական բանակռիվներին, միշտ հետաքրքիր է նրել իր բովանդակությամբ և մանավանդ՝ ամբողջ հայ ընթերցող հասարակության կողմից ճանաչված իր շիտակությամբ և ազնվությամբ»[18]։ Ուշագրավ է, որ հենց «Բերիտասարդ գրողներին» պաշտպանությանն է ուղղված նաև Ստ. Շահումյանի 1902 թ. գրված և «Նովոյե օբոզրենիե» թերթին ուղարկված գրախոսությունը Սկիտալեցի «Պատմվածքներ և երգեր» ժողովածուի մասին[19]։

Սկիտալեցը (Մտեփան Գավրիլովիչ Պետրով) Գորտ գյուղացու որդի էր. հասարական գործիչ ու գրող, Մ. Գորկու տաղանդավոր հետևորդներից մեկը. որի հիշյալ ժողովածուն արժանացել է Լենինի և Գորկու ուշադրությանը։ Սկիտալեցի գիրքը համարելով «ուշագրավ երևույթ» Շահումյանը գրում է. «Վերջին 5—6 տարում մեր գրականությունը հարստացել է նոր տաղանդներով։ Բանն, իհարկե, այն չէ, որ նոր գրողներ են ի հայտ եկել..., այլ այն, որ ի հայտ եկած գրողները նոր և բարմ ուղղության են հաղորդել գրականությանը։ Այդ նոր և բարմ ուղղության հիմնադիրը Մաքսիմ Գորկին է»[20]։ Գրախոսն այդ նոր, գորկիական ուղղության հիմնական արժանիքը տեսնում է, մի կողմից՝ կյանքը ռեալիստորեն, «չգունազարդված» պատկերելու, երևույթները «ոչ որպես հայեցող, կյանքից հեռու կանգնած» մարդ դիտելու մեջ, մյուս կողմից՝ այն բանում, որ այդ նորերը համարձակ հնչեցնում են ազատության կոչը, հեռու են վհատ, հուսալքող սրամտրություններից, կիլտում են մաքառող, հոգով ուժեղ ու առույգ կերպարներ։ Առանձնացնելով «Շարքի միջով» պատմվածքը, որի կենտրոնական հերոսն անցնում է «զրկանքներով ու վիրավորանքներով, հիասթափություններով ու տառապանքներով լի կյանքի քառուղիներով», Շահումյանը ընդգծված գրում է. «Եվ, չնայած դրան, դուհ չեի վախենում հերոսի համար, զգում եի, որ նրանում ոգին առույգ է, որ նա հոգով աոի է և հուսահատությունից ձեռքերը չի ծալի»[21]։ Այդ հերոսը «սովորական՝ ավելորդ մարդ» չէ. «կյանքը ծաղրել, վիրավորել է նրան,— գրում է Շահումյանը,— թուք ու մուր է շպրտել նրա վրա, բայց... նրա հոգին չի աղարտել. այն մնացել է պայծառ, ամրակուռ, կենսուրախ իր կրած ամեն ինչի համար նա հաուցում ուզեց և բաց ճակատամարտի ելավ...»[22]։

Արդեն «Ղաղարոս Աղայանին» հոբելյանական ճառում «նոր աշխարհայացքով գինված, ուսաց նորագույն հեղափոխական ավազանում մկրտված»[23] Շահումյանը հանդես է գալիս հայ գրականության և մշակույթի զարգացումն ուղենշող սկզբունքներով։ Նա առաջադրում է մարքսիստական այն դրույթը, ըստ որի հասարակական կյանքի ոլորտում մարդկանց գիտակցությունը, իսկ սեփականատիրական հասարակության մեջ իշխող դասակարգերը դի-

---

18 Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1, էջ 418։

19 Գրախոսությունն առաջին անգամ տպագրվել է «Գրական թերթ», 1974, № 8, ապա՝ Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1, էջ 40—42։

20 Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 1, էջ 40։

21 Նույն տեղում, էջ 41։

22 Նույն տեղում, էջ 42։

23 Նույն տեղում, էջ 25։

տակցության բոլոր ձևերը ծառայեցնում են իրենց շահերին, կաշկանդում են ազատ մտքի, արվեստի և գրականության զարգացումը։ «Մենք կարող ենք ներկայումս մի փոքրիկ գրականության նման բան ունենալ,— գրում է Շահումյանը,— որի մեջ երբեմն երևան կգան ուժեղ ու տաղանդավոր անձնավորություններ, արծրուններ, աղայաններ, որոնք կենդանություն կտան, փայլ կտան գրականությանը, մամուլին և օգտակար կդարձնեն նրանց ժողովրդի համար, բայց... գրականությունը չի կարողանա հասարակական դեր կատարել, չի կարողանա հրբեք ժողովրդի սեփականությունը դառնալ, նրա հոգևոր ու մտքերի քարմանը, նրա ցավերի դարմանը»[24]։ Եվ ապա՝ «Մեր կարծիքով, նա՛ ով ուզում է, որ հայ ժողովուրդը գրականություն ունենա՝ նա պիտի ամենից առաջ կռիվ հայտարարի այն պայմաններին, քաղաքական այն կարգերի դեմ, որոնք արգելում են ժողովրդի, այդ հասարակական օրգանիզմի ազատ, բնական զարգացումը. նա պիտի աշխատի այնպիսի պայմաններ ստեղծել, որ ժողովրդի միջից դուրս եկող մարդիկ-լաֆֆիներն ու շիրվանզադեները անհատներ լինեն, այլ խմբեր, մասսաներ։ Մի երկրում, որտեղ չկա խոսքի ու մտքի ազատություն, որտեղ ժողովուրդը շնորհիվ տիրող պետական քաղաքականության՝ աղքատ է ու տգետ, և քաղաքակրթության բարիքները վայելելու արտոնությունը պատկանում է միայն փոքրաթիվ ապահով դասակարգին, որտեղ օրենքի տեղ տիրում է ցենզուրական կամայականությունը— երբեմ չի կարող իր կոչումը ծառայող, ճնաարակական-ժողովրդական գրականություն լինել։

Նույնը պետք է ասել թատրոնի մասին... Այնտեղ էլ կարող են երևան գալ շնորհով դերասանները (Աբելյանի նման) կամ նույնիսկ հանճարներ (Ադամյանի նման), կարող են ունենալ տաղանդով կնքված պիեսներ, բայց երբեք, ճեռկա պայմաններում, մենք չենք ունենա մշտական, կարգին, բնական զարգացման ճանապարհի վրա դրված հասարակական թատրոն...»[25]։

Շահումյանը բարձր է գնահատում ռուս և հայ հեղափոխական-դեմոկրատներին՝ Բելինսկի, Գերցեն, Չերնիշևսկի, Դոբրոլյուբով, Պիսարև, Նալբանդյան՝ «40-ական ու 60-ական թվականների այդ հսկաներին» և հեգնում է իրենց այդ փայլուն գործիչների ժառանգորդը համարող հայ լիբերալներին, որոնք իրականում չունենալով «որոշ հասարական դավանանք ու ծրագիր», լոկ «թայֆայական»— ծխական վեճեր են հարուցում, տիրացուական քարոզներ կարդում, հնուռ կանոնում դարաշրջանի սոցիալական, ազատագրական պայքարի ինդիրներից։ «Երբ մի երկրում տիրում է քաղաքական բռնակալություն,— գրում է Շահումյանը,— երբ վտանգվում է մի ժողովրդի հոգեկան, կուլտուրական կյանքը, այնտեղ բոլոր մտավոր չափահասները. բոլոր խղճահարները ճնսուճացած մարդիկ գինվոր են գրվում իրենց հայրենիքին, կյանքի ու մահու կռիվ են հայտարարում ժողովրդի դահիճների դեմ»[26] այդ նպատակին ի սպաս դնելով նաև մամուլը, գրականությունը, արվեստը։ Խոսքն ուղղելով հայ բուրժուական մտավորականությանը, Շահումյանն ասում է. «Ի՞նչ կապ կա, ասացե՛ք խնդրեմ (կամ ավելի ճիշտ ասել, ինչու՞ պիտի լինի այդ կապը), իր ծագումով, տաղանդով ու անցյալով դեմոկրատ Աղայա-

24 Նույն տեղում, էջ 34։
25 Նույն տեղում, էջ 35։
26 Նույն տեղում, էջ 37։

նի և այդ բուրժուական ինտելիգենցիայի մեջ»[27]։ Սահմանազատելով դեմոկրատ գրողին բուրժուական մտավորականներից, Շահումյանը բարձր է գնահատում Աղայանի «Հրաշալի դասագրքերը», արձակն ու պոեզիան, «գեղեցիկ լեզվով գողտրիկ հնչաբերները», նրա «բարոյական մաքրությունը» («Ութը պաշտել եք աշխարհությունը, դիտակությունը, բարին ու գեղեցիկը») և իր ճառի վերջում ասում է. «Կկեցցե՜ նա, ով գթալ է տվել մեզ հայերենի քաղցրությունը, գեղեցկությունը և հասկացրել է մեզ՝ ժողովրդի դավակ լինելով՝ թե որտեղ են թաղված մեր տաղանդները, մեր ստեղծագործական ուժերը։—Կեցցե՜ նա,— ով եղել է միաժամանակ և զինվոր հայ ժողովրդի համար, և վնքքեր է ստացել ծերուկ հասակում...»[28]։

Ստ. Շահումյանը առաջիններից էր հայ իրականության մեջ, որ արձագանքեց գրականության կուսակցականության լենինյան տեսությունը։ Լենինի «Կուսակցական կազմակերպություն և կուսակցական գրականություն» հոդվածի հրապարակումից անմիջապես հետո Շահումյանը հանդես եկավ «էվոլյուցիոնիզմն ու ռևոլյուցիոնիզմը հասարակական գիտության մեջ» (1905) տեսական հոդվածով, ուր պատմության մատերիալիստական ըմբռնման հիմքի վրա լուսաբանվում էն «բազիսի» և «վերնաշենքի» փոխհարաբերության, մշակույթի, գրականության և արվեստի դասակարգային բնույթի հարցերը։ Հաստատելով տնտեսական գործոնի առաջնությունը գաղափարականի հանդեպ, Շահումյանը շեշտում է, որ միշտ էլ իշխող դասակարգը գաղափարական «վերնաշենքերը» վերածում է իր շահերի պաշտպանությանն ուղղված «դասակարգային պայքարի գործիքների»[29]։ Մարքսիստական այս գրույթի հիմնավորումը կարմիր թելի պես անցնում է նրա բազմաթիվ հոդվածներով և ուսումնասիրություններով՝ «Ազգային հարցը և սոցիալ-դեմոկրատիան» (1906), «Տիեզերական թութակը» (1911), «Վ. Փափազյանը պատմագետի դերում» (1912), «Ազգային-կուլտուրական ավտոնոմիայի մասին» (1914), «Ինտելիգենցիան և նացիոնալիզմը» (1916) և այլն։

«Վ. Փափազյանը պատմագիտի դերում» ուսումնասիրության մեջ Շահումյանը հաստատում է, որ պատմաբանը պիտք է զինված լինի «պատմաբյան մատերիալիստական ըմբռնման նոր գիտական մեթոդով»[30], այլապես «առողջ գիտելիքներ» փոխարեն կարող են հրամցվել «առասպելական ու հեքիաթական պատմություններ»[31], ինչպես արել էն «ութը հայ կուլտուրական միության» հրատարակած «Երվանդներ հայոց պատմությանց մատենաշարի հեղինակները, այդ թվում՝ «հայոնի հայ փիլոսոփոս» Վրթանես Փափազյանը։ Շահումյանը միաժամանակ նկատում է «Փափազյանի աշխարհայացքի մեջ մի որոշ կասկածություն, որ հակառակ իր ընդհանուր «պատմական մտածողության», «Հմուտ գրողին» հեղինակած գրվագներում տեղ է գտել համակրական, բարեկամական վերաբերմունք աշխատավոր ժողովրդի նկատմամբ։ Բերելով քաղվածքներ հեթանոսական ժամանակների նկարագրություններից, Շահումյանն ասում է. «Հետաոգնում ենք, այս տողերը, առանձին վերցրած, մեծ հաճույք ու հիացմունք են առաջացնում մեր մեջ։ Այսքան զե-

27 Նույն տեղում, էջ 36։
28 Նույն տեղում, էջ 39։
29 Նույն տեղում, էջ 125—126։
30 Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 2, էջ 275։
31 Նույն տեղում, էջ 260։

դնցիկ էջեր շատ քիչ են պատահում մեր գրականության մեջ։ Մարդ մի բոլոր տրամադրվում է շատ բան ներելու պ. Փափազյանին։ Նրա մեջ ապրում է, ըստ երևույթին, առողջ, գեղարվեստագետ, հելլենական էվդեմոնիստական հոգի, որ երբեմն բմբոստանում է նույն Փափազյանի մեջ ապրող, թող ների մեզ այս կոպիտ խոսքը՝ **տիրացուի դեմ»**[32]:

Գրական-գեղարվեստական երևույթները մարքսիստական գրականագիտության դիրքերից գնահատելու բնորոշ օրինակներ են Շահումյանի «Ընթերցողի տարակուսանքը» (1910) և «Մի քանի խոսք Լ. Ն. Տոլստոյի կրոնի մասին» (1911) հոդվածները, որոնք դրված են Լ. Տոլստոյի մասին Լենինի հոդվածների մեթոդաբանական դիրքերից։ «Ընթերցողի տարակուսանքը» ուղղված է այն կեղծավոր, լիբերալ ու պաշտոնական մտայնության դեմ, որ ամենուր, նաև կովկասյան մամուլում, չանձին Լ. Տոլստոյի տեսնում էր ոչ այնքան գրական «անհրապակիր ույթային», «մեծ գրողին, գեղագետին և այլն, որքան մեծ մտածողին և կյանքի ուսուցչին»[33]: Շահումյանը հաստատում է, «որ ի դեմս Տոլստոյի աշխարհը կորցրեց իրոք հանճարեղ գեղագետի, մարդկային հոգու ճանաչողին, «Պատերազմ և խաղաղություն», «Աննա Կարենինա», «Հարություն», «Տերն ու ծառան» և դեղարվեստական այլ երկեր ստեղծագործողին, որոնց ազնվացնող և վսեմացնող ազդեցությունն իրենց վրա զգացել են միլիոնավոր մարդիկ — դա վեր է ամեն մի կասկածից ու վեճից»[34]: Բայց չէ՞ որ մեծ գրողը նաև «Քրիստոսի աշակերտն էր և քրիստոնեության ուսուցիչը», մի կողմից՝ մերկացնում, մերժում էր «պետական իշխանությունը, երդումը, զինվորագրությունը, դատական հաստատությունները, բանտերը», կոչ էր անում հրաժարվել սեփականությունից, մյուս կողմից՝ «հանուն սիրո և շարին բռնությամբ չդիմադրելու» սկզբունքի՝ բանվորներին և գյուղացիներին քարոզում էր հրաժարվել այն «սխալ համոզմունից, թե մեր կյանքը կարող է ապահովվել ուրիշ մարդկանց դեմ մեր եղած պայմարով»։ Ոչ թե պայքար, այլ սեր և հեզություն էր քարոզում Լ. Տոլստոյը»[35]: Հոդվածի վերջում Շահումյանը գրում է. «Պետք է պարզել նաև, թե ինչու՞ Քրիստոսի և Տոլստոյի անունները կապվում են միևնույն ճակատագրով։ Արդյոք որևէ համակատագրական բան չկա՞ այն ուսմունքի բուն էության մեջ, որ քարոզել են թե Քրիստոսը և թե երկու հազար տարի անց նրա աշակերտ Տոլստոյը»[36]:

Առաջադրված հարցի գիտական պարզաբանումը Շահումյանը տալիս է «Մի քանի խոսք Լ. Ն. Տոլստոյի կրոնի մասին» հոդվածում։ Նշանաբան ընտրելով Կ. Մարքսի ասույթը, թե «Պայքարը ժողովրդի խաբուսիկ երջանկության դեմ՝ պայքար է հանուն նրա իրական երջանկության», հոդվածագիրը հաստատում է, որ տոլստոյական «նոր կրոնը» ևս, բոլոր կրոնների պես, «խաբուսիկ երջանկության» քարոզ է, «զարնելը հաշիշ» մարդկանց խաբելու, մտքեր մթագնելու, զգացումներ բթացնելու միջոց։ Նա վկայակոչում է և Տոլստոյի գեղարվեստական («Պատերազմ և խաղաղություն», «Աննա Կարենինա») և բարոյագիտական («Ո՞րն է իմ հավատը», «Կրոն և բարոյագիտություն», «Կանաչ փայտիկը») երկերը, օրագրային գրառումները,

---

32 Նույն տեղում, էջ 280։
33 Նույն տեղում, էջ 142—143։
34 Նույն տեղում, էջ 142։
35 Նույն տեղում, էջ 144—145։
36 Նույն տեղում, էջ 149։

ինքնակենսագրական նյութերը և հաստատում է, որ տոլստոյական «նոր կրոնը» ոչ քե «հանկարծակի հայտնություն» արդյունք է, այլ ունի «գիտակցական կամ մտացածին բնույթ»[37]։ Անկախ խորհրդավորություններից, հրաշքներից գերծ «գործնական կրոնը» ստեղծելու տոլստոյական ջանքերին, նրա ստեղծածը «քստ էության մնաց նույնպես խորհրդավոր և միստիկ, ինչպես որ է ամեն մի կրոնը»[38]։ Ըստ արժանվույն գնահատելով մեծ գրողին ու մտածողին, «զրկվածների այդ, անկասած, ազնիվ և անկեղծ բարեկամին» և բացահայտելով նրա կրոնի ուևակցիոն էությունը, Ստ. Շահումյանը հանգում է հետևյալ եզրակացության. «Տոլստոյն ինքը, մեր կարծիքով, իր տոգու խորքում հավատացող մարդ չի եղել։ Նրա մեջ, գուցե արդեն մանկությունից, եղել է ուժեղ անորոշ կրոնական զգացմունք, գուցե նա երբեք էլ բառիս լրիվ իմաստով «նիհիլիստ» չի եղել, բայց և կատարյալ հավատ դեպի այն կրոնը, որ նա այդպես կլզոտ կերպով և այդպիսի հափշտակությամբ քարոզում էր, նա չի ունեցել։

Տոլստոյն իր կրոնին նայում էր որպես մի փրկարար դաղտնիքի, որ դրված էր կանաչ փայտիկի վրա»[39]։

Հեղափոխական գործունեության առաջին իսկ քայլերից Ստ. Շահումյանը հատուկ ուշագրություն է դարձրել նոր, պրոլետարական գրականության և արվեստի ստեղծման ու զարգացման գործին։ 1911 թ. մարքսիստ քննադատը հանդես եկավ «Գորկու մասին» ընդարձակ հոդվածով, որը, լենինյան հայտնի հոդվածների ու նամակների հետ միասին, արժանի տեղ ունի գորկիագիտության մեջ։ Հատկանշական է Շահումյանի հոդվածի հենց սկսվածքը. «Մաքսիմ Գորկին ոուս բանվորների սիրելին է։ Եվ դա միանգամայն հասկանալի է։ Դուրս գալով ժողովրդական «նիզնեգորոդյան» միջավայրից, ինքնուս գրող, նա իր մեջ զարգացրել է գեղարվեստական մեծ տաղանդ։ Ապա հասնելով գրական փառքի բարձունքներին, դառնալով պաշտոնական ընդերցող հասարակության կուռքը, նա իր բնական զարգացման ընթացքով եկավ բանվորների մոտ, որոնց նա բերից իր գեղարվեստական տաղանդը, կանգնեց նրանց հետ մի դրոշակի տակ, դարձավ նրանց երգիչն ու կենցաղագիրը»[40]։

Բայց երբ գրողը «ներկվեց վատ կարմիր գույնով և երես դարձրեց բուրժուական հասարակությունից», նրա երբեմնի «երկրպագուների սերը փոխարինվեց սառնությամբ, դժգոհությամբ, անգամ ատելությամբ դեպի նա»[41], Իբրև դրա ցայտուն օրինակ Շահումյանը հիշատակում է բուրժուական «Баку» թերթում (1911, № 33) Գր. Ստարցևի հոդվածը, որի հեղինակը ոչ միայն վրեժխնդիր կրքոտությամբ ու ատելությամբ «թաղում» է մեծ գրողին, այլև «բորբոքված մոլեռանդությամբ հասնում է մինչև իսկական քռեակաևության՝ դարմանալի անգամ այնպիսի «լրագրողների» համար, ինչպիսին է Ստարցևն ու այնպիսի թերթի համար, ինչպիսին է «Баку»-ևն»[42]։ Հիրավի, հիշյալ «լրագրողը» միտումնավոր մեկնաբանություններով խեղաթյուրում, աղավաղում է Մ. Գորկու «Տրտունջներ» և «Մորդովկա» պատմվածքնև-

37 Նույն տեղում, էջ 175։
38 Նույն տեղում, էջ 182—183։
39 Նույն տեղում, էջ 183—184։
40 Նույն տեղում, էջ 155։
41 Նույն տեղում։
42 Նույն տեղում, էջ 156։

րի բովանդակությունը, որպեսզի «սևացնի», բանվորության դավաճանի դերում ներկայացնի պրոլետարական մեծ գրողին։ Միևնույն իրականում, Շահումյանի արտահայտությամբ՝ «հազարավոր թելեր ձգվում են ժողովրդական զանգվածների սրտերից դեպի մեծ գրողը։ Ժողովրդի կյանքի հետ սերտ կապի մեջ էլ մարքսիստ քննադատը տեսնում է Մաքսիմ Գորկու բարոյական բարձրության, հեղափոխական պայծառ լավատեսության, նրա արվեստի ներգործոն ուժի ակունքը։ «Գորկին,— գրում է Շահումյանը,— պրոլետարական գրականության զարդն ու պայծանքն է։

...Եվ բանվորները հպարտությամբ կարող են հայտարարել. Այո՛, Գորկին մե՛րն է, նա մեր արվեստագետն է, մեր բարեկամն ու զինակիցը՝ աշխատանքի աղատագրության վեհ պայքարի մեջ»[43]։

Մի այլ առիթով, «Летопись» ամսագրի վերաբերյալ գրախոսության մեջ Շահումյանը գրում է. «Ներկա համարի գեղարվեստական բաժնի զարդը, ինչպես միշտ, Գորկու գրվածքն է՝ «В людях» վերնագրով, որ դեռ շարունակվում է... Նրա «Детство»-ի հետ միասին, որ լույս է տեսել առանձին գրքով, այդ աշխատությունն, անշուշտ, գլուխգործ է աչքի ընկնող տեղ ռուսական գեղարվեստական գրականության ամենաիսկական գործերի շարքում։ Գորկու ամեն մի տողը կազդացվում է մեծ էսթետիկական հաճույքով ու հետաքրքրությամբ»[44]։

«Պայքար» քննրում (1916, № 33) տպագրելով գրախոսություն Մ. Գորկու խմբագրությամբ լույս տեսած «Հայ գրականության ժողովածու» (ռուսերեն) գրքի մասին, Ստ. Շահումյանը սկզբից ևեթ մի առանձին ջերմությամբ նշում է Մ. Գորկու «գեղեցիկ միտքը»՝ ռուս հասարակությանը ծանոթացնելու մյուս ազգությունների գրականության հետ, իսկ վերջում, սուր և անխնա քննադատելով նրանց, ովքեր «այրվում են ռևկլամի և ինքնագովության ախտով և շտապում են մտնել պատմության մեջ», ցավով ասում է. «Որքան անախորժ ու ցավալի է տեսնել այդ փոքրիկ ուրիները՝ կապված այնքան մեծ ու ազնիվ հոգու ետեւ։ Մաքսիմ Գորկու անվան հետ», քանզի «միջազգայնության մաքուր ղգացումների ու ձգտումների դրոշակակիր Մաքսիմ Գորկին արժանի էր այդ կողմից ավելի լավ աշխատակիցների»[45]։

Սակայն հիշյալ գրախոսությունը միայն մեկ գրքի կամ մեկ հեղինակի գնահատական չէ, այլ մարքս-լենինյան գրաքննադատական մտքի մի նշանակալի երևույթ։ Ստ. Շահումյանը սկզբունքային քննադատության է ենթարկում ժողովածուին կցված Պ. Մակինցյանի «Ակնարկ հայ գրականության» նեոբաժակ հոդվածում տեղ գտած «ազգային պարծենկոտության» դրսևորումները և հատկապես Դ. Անանուինին, որը ժողովածուի մեջ զետեղված «Հայկական հարցը Ռուսաստանում» ակնարկում ոչ միայն «չի կարողացել ազատվել... լակեն-տիրացուական ոգուց ու ոճից», ոչ միայն «խիստ չափազանցում է «Մշակի» դերը և մեծամտորեն ջատագովում իր նման «աուտ մարքսիստներին», այլև գիտակցաբար անտեսում է համառուսական մարքսիստական կուսակցության գոյության փաստն անգամ և «խոշոր պատմական երեվույթ» է հռչակում սպեցիֆիկյան «Հայ սոցիալ-դեմոկրատական բանվորա-

43 Նույն տեղում, էջ 167։

44 Ստ. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 3, էջ 51—52։

45 Նույն տեղում, էջ 38—46։

կան կազմակերպությունը», որ կուսակցություն էլ չէր, այլ «գրականագիտական կազմակերպչական շրջանակ»[46]։ Այստեղ էլ Շահումյանը տեսնում էր հայ պրոլետարական պոեզիայի հիմնադիր Հակոբ Հակոբյանին։ Ժողովածուից դուրս թողնելու պատճառը. «Թարգմանված բանաստեղծների ցուցակը նայելիս,— գրում է նա.— մեր մեջ հարց է ծագում. ինչո՞ւ չկա նրանց թվում Հակոբ Հակոբյանը։ Գուցե խմբագիրները մեծ կարծիք չունենալով նրա բանաստեղծական տաղանդի մասին, արժանի չեն համարել հիշել նրան հայկական Պառնասում։ Իզուր։ Նախ բանաստեղծ ասածդ շատ առումգական կամ համեմատական հասկացողություն է։ Եթե մեզ հարցնեք. ժողովածուի մեջ բերած բանաստեղծներից իսկական բանաստեղծ կարելի է համարել միայն Հովհ. Թումանյանին և Ավ. Իսահակյանին»։ Եվ ապա. «Հայ հասարակության սիրված ու ճանաչված դրամատուրգը Սունդուկյանն է, վիպասանները՝ Րաֆֆին, Շիրվանզադեն և այլն, բանաստեղծները՝ Թումանյան, Պատկանյան, Շահազիզ. Օտյուրյան և այլն։ Հետևապես հենց դրանք էլ պետք է ներկայացվեն ռուս ընթերցողին։ «Чем богаты, тем и рады».

...Այս տեսակետից մենք ասում ենք, մեր մեջ կա մի ամբողջ հասարակական խավ—գիտակցության եկող հայ բանվորությունը, որի համար Հակոբ Հակոբյանը ճանաչված բանաստեղծ է։ Նա այդ բանվորության ցավերի և ուրախությունների արտահայտիչն է, նրանց աշխատանքի և կռվի երգիչը»[47]։

Սո. Շահումյանի գրական ժառանգության արժեքավոր էջերից է «Մտեղեկիգենցիան և նացիոնալիզմը (1916) տեսական հետազոտությունը, որտեղ «ժամանակակից ինտելիգենցիայի հասարակական դերի» (ալսպես է հոդվածի ենթավերնագիրը) հետ միասին արծարծվում են նաև գրականության ու գրականագիտության հարցերը։ Հոդվածում հետեվակը տալիս է «ժամանակակից ինտելիգենցիայի և ժամանակակից նացիոնալիզմի» գիտական բացատրությունը, նացիոնալիզմը դիտում է որպես բուրժուական գաղափարախոսության բազկացուցիչ տարրը, որի քարոզիչը բուրժուական մտավորականությունն է։ «Ուստի նրբ բուրժուազիան իր օբյեկտիվ պատմական դրությամբ առաջադեմ դասակարգ էր, առաջադեմ էր նաև նրա մտավորականությունը։ «Այո՛,— գրում է Շահումյանը,— եղել է ժամանակ, որ ինտելիգենցիան օգտակար դեր է կատարել եվրոպական ժողովուրդների կյանքում։ Ֆրանսիական մեծ հեղափոխության շրջանի հռչակավոր «լուսավորիչները» կամ «էնցիկլոպեդիստները»,— Ռուսո, Վոլտեր, Հելվեցի, Հոլբախ, Կամերի և նրանց շուրջը խմբված ինտելիգենցիան, կամ 1848 թվականին «Երիտասարդ Գերմանիան»—Քեորնեի, Հայնեի, Գուցկովի, Հերվեգի, Ֆրեյլիգրատի փայլուն սերունդը, Մածինիի դրոշի տակ գործող խիզախ «Երիտասարդ Իտալիան» և այլն—գործը, այո՛, նախալական առաջադիմական գործ են կատարել իրենց ժամանակին։ Դրանք են եղել այն առաջավոր գնդերը, որ իրենց համարձակ գաղափարական կռվով միջնադարյան ֆեոդալական ու կղերական մութ աշխարհայեցողության ու նախապաշարմունքների դեմ՝ նախապատրաստել են առաջադեմ բուրժուազիայի տիրապետությունը և նոր ու հարազատ կուլտուրայի ծաղկումն ու դարդացումը XIX դարում»[48]։

---

[46] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 34, էջ 383։

[47] Սո. Շահումյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 3, էջ 40։

[48] Նույն տեղում, էջ 69—69։

Սակայն ժամանակի ընթացքում, իր դասակարգի հետ միասին անցնելով մինուլյն հետընթաց ուղին՝ «նացիոնալ–դեմոկրատիզմ, ապա նացիոնալ–լիբերալիզմ և այժմ նացիոնալ —իմպերիալիզմ»[49]*, բուրժուական մտավորականության ճնշող մեծամասնությունը դարձել է ռեակցիոն, հակադեմոկրատական և «իր ամբողջ գաղափարական ուժը նա ծառայեցնում է այսօր բուրժուազիայի շահերին»*[50]*։*

Բուրժուական այդ մտավորականներին Շահումյանը հակադրում է «պրոլետարիատի գրոշի տակ մտած» առաջավոր, սոցիալիստական «մտավոր պրոլետարիատը», որը հետևողականորեն հնչեցնում է «նոր հասարակական վարդապետության քարոզը» մարքսիզմը, «ոչնչացնող քննադատության ենթարկելով բուրժուական հասարակական գիտությունները–քաղաքատնտեսությունը, պատմագիտությունը, փիլիսոփայությունը — և գիտակցության բերելով իրենց շահերի ենթատմամբ բանվորական մասսաները. այդ ինտելիգենցիան մի խոշոր առաջադիմական գործ է կատարում, որ երբեք չի մոռացվելու պատմության մեջ»[51]*։*

Ստ. Շահումյանի ժառանգությունը մարքս-լենինյան մտքի մեծության էջերից է և հաստատուն տեղ ունի մարքսիստական դեղագիտության, գրականագիտության և քննադատության պատմության մեջ, և նրա անունը իրավամբ հիշատակվում է մարքս-լենինյան էսթետիկայի մեծ դեմքերի շարքում։ «Մարքս-լենինյան էսթետիկայի սկզբունքների հաղթանակի գործում պակաս կարևոր դեր չեն խաղացել Վ. Ի. Լենինի աշակերտներն ու գիտակիցները՝ Մ. Ս. Օլմինսկին, Վ. Վ. Վորովսկին, Ս. Գ. Շահումյանը և ուրիշներ»[52]*։*

3

Հայ մարքսիստական քննադատության ականավոր դեմքերից է Սուրեն Սպանդարյանը (1882—1916)։ Մնվել է Թիֆլիսում, հայտնի հրապարակախոս և հասարակական գործիչ, «Նոր-դար» թերթի խմբագիր Սպանդար Սպանդարյանի ընտանիքում։

Սկզբնական կրթությունն ստացել է ընտանիքում, ապա ուսումը շարունակել Թիֆլիսի երրորդ արական գիմնազիայում (1894—1902)։ 1901 թ. մտնում է ՌՍԴԲԿ շարքերը, 1902 թ. ընդունվում Մոսկվայի Համալսարանի պատմաբանասիրական ֆակուլտետը, ապա ուսումը շարունակում իրավաբանական ֆակուլտետում։ Մոսկվայում նա կապվում է կուսակցական կազմակերպությունների հետ, ագիտացիոն-պրոպագանդիստական գործունեություն ծավալում ուսանողության և բանվորության («Դուկատ» գործարան) շրջանում, մասնակցում ցարիզմի դեմ ուղղված հեղափոխական ցույցերին։ 1905 թ. ապրիլին Սպանդարյանը մեկնում է Գերմանիա՝ ուսումը շարունակելու։ Կենում է Բեռլինում, Մյունխենում, Հայդելբերգում, ուսումնասիրում գերմաներենը։ Նույն թվականի հունիսին վերադառնում է Թիֆլիս, ակտիվ մասնակցություն ունենում ՌՍԴԲԿ Կովկասյան կոմիտեի աշխատանքներին։

---

49 Նույն տեղում, էջ 72։

50 Նույն տեղում, էջ 69։

51 Նույն տեղում։

52 «Основы марксистско-ленинской эстетики». М., 1961, стр. 100.

Այնուհետև մեկնում է Մոսկվա, մասնակցում դեկտեմբերյան զինված ապստամբությանը, կռվում Պրեսնյայի բարիկադներում։ Հեռացվելով Համալսարանից, Սպանդարյանը 1906 թ. գարնանը վերադառնում է Թիֆլիս և ծավալում հեղափոխական գործունեություն՝ Անդրկովկասի ամենատարբեր վայրերում։ 1912 թ. մասնակցում է ՌՍԴԲԿ VI Պրագայի կոնֆերանսին, անձամբ ծանոթանում Վ. Ի. Լենինի հետ և ընտրվում կուսակցության Կենտկոմի և Կենտկոմի ռուսական բյուրոյի կազմում։ 1913 թ. ցարական կառավարության կողմից ցմահ աքսորվում է Սիբիր՝ Տուրուխանյան երկիր, ուր և մահանում է։



Սուրեն Սպանդարյան

Կարճ տևեց Սուրեն Սպանդարյանի կյանքը՝ բայց նա թողեց հրապարակախոսական, քննադատական հարուստ ժառանգություն, որը բացառիկ նշանակություն ունի հայ մարքսիստական գրականության մեջ։ Մշակույթի հարցերը քննելիս Սպանդարյանը ելնում է վերնաշենքային երևույթների սոցիալ-դասակարգային պատճառականության մարքսիստական դրույթից։ Իր առաջին հոդվածներից մեկում՝ «Դպրոցական հարցը և սոցիալ-դեմոկրատիան» (1906), նա գրում է. «Բուրժուական հասարակության մեջ ամեն բան դառնում է ապրանք, ծախու և առնելու առարկա և այդ կանոնին ենթարկվում են ոչ միայն նյութական՝ ձեռքով շոշափելի իրերը, այլև մտավոր, ոչ նյութական բաները, գիտություն, տաղանդ, շնորհք և այլն։

Իզուր են մեր գիտնականները, գրողները նկարիչները մեծ-մեծ խոսում իրենց «աղատության» մասին, իզուր են իրանք իրենց բարձր դասում «շուկայից», նրանք բուրժուազիայի ծառաներն են և իրանց գործունեությունը համակերպում են բուրժուազիայի պահանջներին և ճաշակներին։

Կրթության գործը այժմյան բուրժուական հասարակության մեջ նույնպես չի խուսափում այդ դրությունից և կրում է պարզ դասակարգային դրոշ»[53]։

Ս. Սպանդարյանն առաջ է քաշում ժողովրդայնության պահանջը իբրև գրականության, թատրոնի առաջատար սկզբունք և այդ տեսակետից էլ ընդհանուր անցյալի կուլտուրական արժեքների համամարդկային նշանակությունը, «Ազնիվ գայրույթ» (1908) հոդվածում նա գրում է. «... եթե ասենք, թե այսինչ գրողը, նկարիչը, փիլիսոփան հանդիսանում են տիրապետող դասակարգերի իդեոլոգները, մի՞թե այդ նշանակում է ժխտել այն նշանակությունը, որ ունեն նրանք համամարդկային առաջադիմության համար։ Համբերսի և

53 Ս. Սպանդարյան. Երկեր, հատ. 1, եր., 1959, էջ 118։

նրա երկի մեծ նշանակությունն ամենևին չի նսեմանում այն հանգամանքից, որ անգամ պրոֆ. Պետրուշևսկին գրել է, թե Հոմերոսն անբարյացակամ է վերաբերվում դեպի դեմոկրատիան, դեպի ժողովրդի ստորին խավերը, որին նա պատկերել է «արհամարհված Թերսիդեսի» անձնավորության մեջ և որը շահի կերպով պաշտպանում է «ազնիվ պատրոկլեսների»[54]։

Ռուս դասական գրականությունը՝ Պուշկինից՝ Գորկի, Սպանդարյանը դիտում էր որպես իսկական ժողովրդային, գաղափարապես հագեցած, առաջադիմական ու բարձրարվեստ գրականության օրինակ, որն իր խոր արմատներով կապված է ռուս ժողովրդի պատմական ճակատագրի, ազգային բնավորության, աշխատավոր զանգվածների հույզերի ու հուսերի, ազատագրական և հեղափոխական շարժումների հետ, անել ու հզորացել է դաժան հալածանքների ու ճնշումների պայմաններում։ Քննադատելով հրատարակությունները վերահսկելու, «արգելված գրքերի ցանկ» (ինդեքս) կազմելու հոգևոր սինոդի անհարյուրակային միտումները, Ս. Սպանդարյանը «Ռուսաստանյան index-ը» (1910) հոդվածում գրում է. «Բաղմաչարչար ռուս գրականությունը կրկին ենթարկվում է հալածանքների, նոր պատիժների, և նոր կապանքներով շղթայված միտքը տանջվելու է դաժան ճիրաններում։ Ազգային պարծանք և գանձարան հանդիսացող մեր՝ աշխարհ նվաճած գրականությունը իր սեփական տանը հրապարակային դատապարտության է ենթարկվելու ֆարաշավոր Պուրիշկևիչների կողմից»[55]։ Դա իրավամբ անվանելով նոր ժամանակների «աուտոդաֆե», «հերետիկոսային» գրքերի հրկիզման մոլուցք, որ հատուկ էր միջնադարյան ինկվիզիցիային, Սպանդարյանը մի այլ առիթով «Թիֆլիս, 13 հունվարի» (1911) ակնարկում գրում է. «Մեր ժամանակ, երբ Պետերբուրգում նիստեր է ունենում Պետական երրորդ դուման, երբ ռուս գրականությունը նվաճել ու գրավել է ամբողջ աշխարհը, իսկ ռուսական գիտությունը պատվավոր տեղ է բռնել մյուս երկրների շարքում... բոլոր մութ ուժերը արշավանք են գործում... Պուշկավանք են գործում «հունիսերեքյան ժողովրդական ներկայացուցիչները», Կուրսկի ազնվականները, Բեսարաբիայի պետական խեղկատակները, սկզբնական կուտակման ասպետները և բրուտինյանցներով զինված «ակադեմիանները»[56]։

Հայտնի է, որ հենց 1907 թ. հունիսերեքյան դեպքերով սկիզբ առավ ստոլիպինյան մռայլ ռեակցիան։ Ս. Սպանդարյանը, սակայն, այդ ահավոր մղձավանջը համարում է ժամանակավոր, անցողիկ երևույթ։ Վերհիշյալ ակնարկում նա հիշեցնում է, որ նույնիսկ Նորտատիրական կարգերի «խավարի թագավորության» մեջ չեն խամրել լույսի շողերը, գործել է, օրինակ, Մոսկվայի համալսարանը, որի սենյ է «փայլուն գիտնականների, գրողների, ճշմարտությունն անխոնջ կերպով որոնողների» սերունդները, «բարվո և իմաստության» սերմնացանները. «Ստանկևիչը, Բևինսկին, Գերցենը, Օգարևը. Գրանովսկին, Ն. Կոնկովը և ռուսական կյանքի ուրիշ շատ ու շատ ջահերը կյանք են մտել Մուխովայա փողոցի վրա գտնվող շենքից և իրենց սրտի արյուներ, իրենց ղեղերի հյութը ի սպաս են դրել կրտսեր եղբորը, իրենց երկրի լուսավորության ու ազատագրության գործին։

---

54 Նույն տեղում, էջ 196։

55 Նույն տեղում, էջ 260։

56 Ս. Սպանդարյան. Երկեր. Հատ. 2, Ե., 1959, էջ 151։

...Մենք փորձություններ են պատրաստվում մեր գիտության, մեր համալսարանների դեմ, բայց և այնպես կենդանի ոգին, կենդանի սկզբունքը, անցնելով բոլոր տանջանքներից, դուրս կգան հաղթանակով և նորացած։

Դրա երաշխիքը համաշխարհային պատմությունն է, դրա գրավականը ավելի և ավելի զարգացող և դեպի առաջ ընթացող մարդկության կյանքի երկարն տրամաբանությունն է»[57]։

Ճիշտ է, Սպանդարյանը հատուկ հոդվածներ չի նվիրել ռուս դասականներին, բայց Բելինսկու, Գերցենի, Չերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի գեղագիտական դրույթները տեսական ուղեցույց էին նրա համար։ Հրապարակախոսական ու քննադատական հոդվածներում նա բազմիցս վկայակոչել է Պուշկինի, Գոգոլի, Նեկրասովի, Սալտիկով-Շչեդրինի, Օստրովսկու, Գորկու և մյուսների կերպարները՝ իր դրույթները հաստատելու և խոսքի ուժը ազդեցիկ դարձնելու համար։ Այսպես՝ քննադատելով հուսահատության և կամազրկության համակերպված «ինտելիգենտական» մտայնությունը, Սպանդարյանն ասում է, թե շեղվել հասարակության «անկանոնություններից»՝ սոցիալական խոցերի ու բարոյական արատների բուն պատճառներն ըմբռնելու և «գոռն քննելու» ճըշմարիտ ուղուց, նշանակում է ոտք դնել «սոցիալական մանիլովշչինայի երեքուն ճանապարհի վրա»[58], ասել է թե՝ նմանվել Ն. Վ. Գոգոլի «Մեռած հոգիներ» Մանիլովին, որն ուներ բարի ցանկություններ, սենտիմենտալ երազանքներ, ինչ-որ բան անելու բաղձանք, բայց գործնական քայլերի անրնդունակ, ծուլ և կամազուրկ էր։ Այնուհետև, բնութագրելով բուրժուական սանձարձակ բարքերը, «բռունցքի քաղաքականության» պաշտամունքը, Սպանդարյանը նկատում է, որ դուքանչի-առևտրականների, ագնվականների, «բռունցքի իդեոլոգների» և նրանց փողի քսակից կախված «տորուկ-ծառաների» լրագրերն ու լրագրությունը այլ կերպ չէին էլ կարող լինել, որովհետև ծառայում են ոչ թե ժողովրդի, առաջադիմության, դեմոկրատիայի շահերին, այլ՝ «կիտ կիտիչներին»[59]։ (Նկատի ունի Օստրովսկու «Ուրիշի քեֆից գլուա-ցավանք» կատակերգության հերոս՝ կամակոր, սամոդուր, միայն հրամայելու և պահանջելու սովոր Կիտ-Կիտիչ-Բրուսկովին)։ Նույնպիսի սրամիտ, գիպուկ համեմատություններ է քաղել Սպանդարյանը նաև Գոգոլի «Վերաքննիչը» կատակերգությունից, «Խնլագարի հիշատակարանը» երկից, Կուիլովի «Կվարտետ» առակից, Ջնէվիդինի «Տհասը» կատակերգությունից և այլն։ Իր հոդվածներում նա բազմիցս տողեր է վկայակոչել ռուսական պոեզիայից՝ Գորկու «Մրրկահավի երգի» մարտակոչը՝ «Թռ՛ղ փոթորիկը ուժգնորեն պայքի», Նեկրասովի «Ասպետ մեկ ժամով» բանաստեղծությունից, Պուշկինի «Պոլտավա» պոեմից և այլն, բարձր է գնահատել «ուկրաինական մեծ բանաստեղծ, բազմատաղ պոետ, ժողովրդական գուսան Տարաս Շևչենկոյի... հանճարեղ ճորտի, գեղարվեստագետի ու գրողի» ստեղծագործությունը։

Սպանդարյանը հանդես է եկել Լ. Ն. Տոլստոյին նվիրված հոդվածներով, որոնք լեփ-լեցուն ոգով մերկացնում են պաշտոնական ու լիբերալ մամուլի երեսպաշտությունը հանճարեղ գրողի նկատմամբ։ «Ադնիվ զայրույթ» (1908) հոդվածում նա նշում է, որ պաշտոնական մամուլում «կան շատ սովորա-

---

57 Նույն տեղում, էջ 150—151։

58 Ս. Սպանդարյան. Երկեր, հատ. 1, էջ 273։

59 Նույն տեղում, էջ 287—293։

կան լիբերալ ճիչեր ֆանատիզմի, աղանդավորության մասին, կա Մ. Գոլկուն կրունկից կծելու փորձ, մի խոսքով՝ բուրժուական լրագրական երգիհոնի ամբողջ ռեպերտուարը», բայց չկա «Լ. Տոլստոյի մասին ամբողջ ճշմարտությունը», չկա տոլստոյականության պատմական գնահատությունն ու վերլուծությունը, որ Սանճարեղ արվեստագետի հասցեին ասված ֆրազները սոսկ պատրվակ են՝ ծածկելու նրա ուսմունքի ռեակցիոն բովանդակությունը[60]։

Մի այլ հոդվածում՝ «Մեծարո՞ւմ թե՝ ոճկամ» (1911), Սպանդարյանն ընդգծում է Տոլստոյի ստեղծագործության ամբողջ խորությունն ու հարստությունը բացահայտելու և մեկնաբանելու անհրաժեշտությունը. «...Ամեն մի երևույթ, ամեն մի փաստ, որն ունի որևէ կապ, գեթ հեռավոր առնչության մի նշույլ Տանգուցյալ տիտանի կյանքի և ստեղծագործության հետ, բնականաբար, հսկայական հետաքրքրություն է առաջ բերում հասարակության բոլոր խավերում։

Մարդ ուզում է ավելի մոտիկից ծանոթանալ հանճարեղ բանաստեղծի և գրողի ամբողջ բազմազան հոգևոր կյանքին, ուզում է հասկանալ նրա երկերի այն անմահ հերոսներին, որոնց մեջ այնքան շատ բան կա, որն անձամբ ապրել ու զգացել է ինքը, անմահ հեղինակը»[61]։

Բայց, ահա, կազմակերպելով Լ. Տոլստոյի «Հարություն» վեպի հերոս Նեխլյուդովի գրական դատը, Թիֆլիսի փաստաբանները փաստորեն արվեստի հետ ոչ մի առնչություն չունեցող մրցություն են սկսել, «խորամանկությունների ու ճարպկությունների» վրա հիմնված մի զվարճալի «աքլորակռվ», գրսևորելով «մտքի աղքատություն, աշխարհայացքի բացակայություն», ճիշտ այնպես, ինչպես պատկերված է վեպում, «փայլուն փաստաբանս» Ֆանարկինի միջոցով։ «Մեծ գրողը,— նկատում է Սպանդարյանը,— հիանալի կերպով էր ըմբռնել ժամանակակից դատարանի էությունը։ Նեխլյուդովի դատը եկավ միայն հաստատելու այդ պատկերի ճշտությունը»[62]։

Կյանքի ռեալիստական արտացոլման գեղագիտական չափանիշով էր Սպանդարյանը գնահատում դասական և ժամանակակից գրողներին, գրականության և արվեստի ստեղծագործությունների ուժն ու հմայքը կապելով ձևի ու բովանդակության կատարյալ միասնության հետ։ Այս տեսանկյունից էր նա գնահատում, օրինակ, Գերհարդ Հաուպտմանի «Ջրասույզ զանգի» բեմադրությունը Թիֆլիսի ռուսական թատրոնում. «Ահա ձեզ խոշոր արվեստագետի Երևելի երկ...»[63]։ Նույն չափանիշով էր Սպանդարյանն արժեքավորում Շերվանզադեի ստեղծագործությունը, ասելով, որ «անկասկած, Շերվանզադեն լավագույն հայ գրողներից մեկն է»[64]։ Ուշագրավ է Սպանդարյանի դիտողությունը Ալ. Տոլստոյի «Իչխան Սերեբրյանի» պատմական վեպի մասին. «Այդ գրքում սխալ են նկարագրված Իվան Ահեղի ժամանակները, սխալ է լուսաբանված Մոսկվայի ցարի և բոյարների միջև եղած պայքարը։ Օրինակ՝ չէ՞ որ այդ ահեղ ցարի մասին ժողովուրդը լավ հիշողություններ է պահպանել։ Սրանով, իհարկե, չեմ ուզում ասել, թե Իվան 4-րդը լավ մարդ էր, գազան չէր և այլն, սա-

60 Նույն տեղում, էջ 194։
61 Նույն տեղում, էջ 148։
62 Նույն տեղում, էջ 149։
63 Նույն տեղում, էջ 153։
64 Ս. Սպանդարյան, երկեր, հատ. 2, էջ 236։

կայն միակողմանի նկարագիրը, որ տալիս է Ալ. Տոլստոյը, օգուտ չի բերում, այլ միայն անմիտ բաներով է լցնում մարդուս գլուխը: Մանավանդ որ ամբողջ վիպակը դրված է զարմանալի բաղդրավուն, այսինքն ոչ գեղարվեստական»[65]:

Իրակա նության ճշմարիտ արտացոլումը, գաղափարի համամարդկային ընդհանրությունն ու գեղարվեստական կատարելությունը այն հատկանիշները են, որոնք, Սպանցարյանի կարծիքով, պայմանավորել են Շիլլերի «Մեր և խարդավանք» դրամայի գրական արժեքն ու արդիական նշանակությունը. «Ավելի քան հարյուր տարի սրանից առաջ մեծ Շիլլերի գրած «Մեշչանական ազիլյացիոն» մեր օրերում էլ խոթապես նուագում և ցնցում է ժամանակակից հանդիսատեսի սիրտը:

...Մարդկային սրտի որպիսի՞ խորունկ հասկացողություն, կրքեր պատկերելու, որպիսի՞ ուժ, երկու աշխարհների, երկու հակադիր աշխարհայացքների՝ ֆրանսիական մեծ հեղափոխության հարվածների տակ իր գարն ապրող հնին ու նորի՞ մեջ ծնցող պատկեր: Ազքատիկ դպիտի մեջ պարուրված մոլի և հոգու ազնվությունը բախվում է «կյանքի» երևակի «աղնվազարմ անբերի» ննջգոյությանը, ստոր էրքերին, հոգևոր և մտավոր դատարկությանը: Բեմից նչում էին «հին խոսքի», կարծես թե ամենքին հայտնի ճշմարտություններ. բայց, չգիտես ինչու, նրանք մեր սրտերում այնուամենայնիվ ջերմ արձագանք էին գտնում, և մենք ծափահարությունների որոտով էինք ընդունում պրանք: Որովհետև մեր օրերում էլ, թևածուն սոցիալական ասպարեզում փոխվել են գործող անձերը, բայց և այնպես հաճախ, շատ հաճախ, ծագումը, փողը՝ մտքի և գրագիտունների դատարկության ու աղբատության հետ մեկտեղ՝ հաղորդ են հանդիսանում «մտքի և սրտի արիստոկրատիայի» հանդեպ, չէ՞ որ մեր օրերում էլ հարկ է լինում ջերմորեն պայքարելու «մարդու» համար, «մարդկային անձնավորության» պաշտպանելու անարգանքից, հաշվարկական անարդարությունից և ճնշումից:

...Իրոք ավելի շատ լինեն այդպիսի հերկայացումները»[66]:

Հատկանշական է, որ նույն տարիներին Ա. Չիլինգարյանի «Իվանովի» բեմադրության առիթով գրած հոդվածում Սպանդարյանը դարձյալ դրում էր՝ «Որքան կարելի է շատ այդպիսի պիեսներ»[67]: Քննադատելով դերակատարների սխալ մեկնաբանությունները, նա հատկապես շեշտում է, որ Իվանովի դերում հանդես եկող Մուրոմցևը ոչնր տալիս այն մարդու պատկերը, որը շատ բան է կամեցել, շատ, ուժից վեր է աշխատել և այդ աշխատանքից ուժասպառվել է. չի կարողացել տանել այդ անտրանք. դորշ առօրյան, ռուտինան սրտվիճակեցրել, գավառական աղքատ և անգույն կյանքի այդ խուլ պատկերը, մարդու, որ ինչո՞ւ է հասկացել իր կորուստը և ինքն է ատում, արհամարհում, ծաղրում իրեն»[68]: Սպանդարյանի կարծիքով Իվանովը ըստյլ ու լալկան ինավորություն չէ, չի հաշտվում գորշ առօրյային, արհամարհում, ծաղրում է իրեն այն բանի համար, որ չգիտե որտե՞ղ պարպել իր եռանդը, գտում է տխուր իրականությանը

---

65 Նույն տեղում, էջ 321—322:
66 Նույն տեղում, էջ 88—89:
67 Նույն տեղում, էջ 93:
68 Նույն տեղում, էջ 94:

րախվելու իր անկարողությունը և այդ պատճառով հոգեկան ողբերգություն է ապրում, ապա իբրև բողոք հասարակության դեմ՝ ինքնասպանություն է դրծում, այսինքն գերազանում է մեռնել, քան թե հաշտվել տխուր, մռայլ, գորշ իրականության հետ։

Պաշտպանելով ռեալիստական արվեստի հումանիզմն ու ժողովրդայնությունը, Սպանդարյանը կռվում քննադատության էր ենթարկում դարավերջի անկումային գրական ուղղությունների ռեակցիոն գաղափարախոսությունը։ Ահա, օրինակ, Սմոլդովսկու «Մոռացված կայսրանում» պիեսի բեմադրության առթիվ գրած քաստերախոսությունը։ Պիեսի հերոսը՝ Նիկոլայ Միխայլովիչը մի ժամանակ հարել է հեղափոխությանը, քանտարվել է և աքսորվել է, ընտանեքն ընկել է կարիքի մեջ, մահացել է միակ որդին։ Այդ դեպքերից հետո նա պիմադարձ է լինում, հեղափոխությունը համարում ընդհանրապես չարիք, հրաժարվում է իր երբեմնի գաղափարներից, բոնում բացասիայո ռեակցիայի ուղին։ Ավելին, իրական կյանքը նա անվանում է «գերեզման... Եղբայրական», ցինիկորեն հայտարարում, թե կենդանի «մարդկային հոգուց ավելի վատ հոտ է փչում, քան նեխած լեշից», սադիստորեն բզկտում իր կնոջ դիակը, որովհետև նա իրենից առաջ էր ինքնասպանություն դործել։ Պիեսի մյուս գործող անձերը նույնպես հետու են մարդկային առաքինություններից, տարված են սեռական սանձարձակությամբ, սիրային դավաճանություններով, հարբեցողությամբ, ինքնասպանության համատարած ախտով։ «Խնկապահ,— գրում է Սպանդարյանը,— էրեկվա ներկայացումը ամբողջովին ինչ-որ մի քյուրիմացություն էր։ Ինչո՞ւ, ինչի՞ համար, ի՞նչ տոթիվ բեմադրել մի այդպիսի անբնական անհեթեթություն։ Ինչո՞ւ բեմը դարձնել գինետուն, հարբած վարձկան խրտվիլակներ, ինչ-որ գաղափարների, ինչ-որ հոգեբանության խղճուկ նշույլներով։ Չէ որ ամբողջ պիեսի մեջ ներքին դրամատիզմի մի կաթիլ անգամ չկա, այլ ամեն ինչ հիմնված է արտաքին սարսափների՝ տուրուդմփոցի, խեղդելու, ինքնասպանության վրա և այլն։

Բայց լավ, նույնիսկ շատ լավ էին խաղում այդ անհնարին «անմտությունը», «Չեխովին նմանվելու» այդ կոպիտ ու հիմար կեցվածքը... Կրկին հարցնում ենք, ինչո՞ւ է լուրջ ու ինտելիգենտ դերասանական խումբն այդպիսի, ըստ ըուլլ տրվի ասել, «գրական երկեր» բեմադրում»[69]։

Շուկայական «գրական ապրանքի» նմանօրինակ նմուշներ են նաև Ի. Շչեգլովի «Կարմիր ծաղիկը» քաղբենիկական անհամ մելոդրաման, որը մի «շատ թույլ գործ է, որ շաքլոն դրությունները և երկար դործածության հետեվանքով մաշված մտքերից դեներ չի անցնում»[70], Իտալացի Բրակկոյի «Սիրո մթնշաղը», անբովանդակ մի ֆարս այն մասին, թե ինչպես «բարեր ծագումն ունեցող այրի մարկիզուհին «ի վերջո իր «պատիվը» պահպանում է, որովհետև չափազանց հիմար ու դեռևիկ են նրա երկրպագուները»[71]։ Սպանդարյանը «տարաձայնությունների» Ա. Ի. Սումբաթովի (Յուժինի) պիեսներում տեսնում է «էֆեկտավոր, արկածային մոմենտներ», իսկ նրա «Ակրագանովկներ» համարում է «ֆրանսիական մի հին մելոդրամ՝ ռուսական ձևով փոփոխված», որտեղ «բարեգործին և «չարագործին բախումը, սյուժեի և անցյալվածքային

69 Նույն տեղում, էջ 105—106։
70 Նույն տեղում, էջ 86։
71 Նույն տեղում, էջ 87։

պրոբլեմը կեղծ են, անբնական, անհամոզիչ. չեն համապատասխանում իրական կյանքին, քանզի տիպական ու բնորոշ չէ, երբ ազնվական Արկազանովը գերազատում է սնանկանալ, քանտ ընկնել, քան թե իր աղջիկն ամուսնացնել «անազնիվ Ճանապարհով» հարստության դիմած «բուրժուայի» առաջարկած փեսացուի հետ, թեև աղջիկն ուրախ կլինեք հարմար առիթի դեպքում «ազատվել զզվեցրած ամուսնուց և ընկնել հեքիաթային հարուստ և իրեն դուր եկող պարոնի գիրկը»[72]:

Սպանդարյանը քննագատական վերաբերմունք ուներ դեպի Ֆիգլիսի ռուսական դրամայի «տարօրինակ ռեպերտուարը», որի մեջ էին նաև «դհկադանսի անառողջ ծնունդ» (Լունաչարսկի) Ֆրանսիացի Ների Բատայլի «Անհոգհմ կուլբը» պիեսը» «Ֆրանսիական գրական խոհանոցի մի տիպիկ երկը»[73], ուր «սիրո» անունով մատուցվում է սեռական մոլուցք, անասնական կիրք, ապա Վ. Տրախտենբերգի «Կախարդուհին», Տուգարացի Լանգելի «Տայֆունը», պիեսի վերածված Ի. Դոնչարովի «Ջահրիափռը», Ա. Ջեխովի «Սև վանականի» հիման վրա Լ. Լ. Տոլստոյի գրած «Ուրվականը» և այլն: Ռեակցիայի «գորշ առօրյայի» մեջ. Նկատում է Սպանդարյանը, «մեր հասարակական հիմնարկներում» չատ ավելի խոսվում է «կապուտ թռչուններից և «Շանթելրոնների» մասին, «գեղեցկության և տատապանքի կրոնների» մասին, քան թե մեր անմիջական ցավերի և կարիքների, քան թե մեր հասարակական աշխատանքների խնդիրների և նպատակների մասին», մեր հասարակական հիմնարկներում չատ ավելի խոսվում է «աստվածաորոնման ու աստվածաչհարարության», և՛ «միստիկական անարխիզմի» մասին». բայց չեն շոշափվում բուն ժողովրդին վերաբերող կենսական հարցեր, իսկ նման իրավիճակում՝ «մեր դեմոկրատիայի առաջավոր և ինտելիգենտական մասը չպետի անձնատուր լինի գեղեցիկ խոսքերի և միստիկական մշուշի այդ ըունավոր աֆիոնին»[74]:

Մերժելով հուսալքություն ու կամազրկություն չսատպողող անկումային գրականությունը, Սպանդարյանը պահանջում էր ստեղծել ապագայի համար պայքարող. կյանքի դժվարությունների դեմ մաքառող մարդու կերպարը, ներկայացնել մտքով ու կամքով ուժեղ այն անհատին, որը ընդունակ է անձնազոհության՝ հանուն մարդկային առաջադիմության: Հիմնավորելով այդ պահանջը, նա ասում է. «Այս է պատճառը մեզ դարավոր պատմությունը, այս մասին է ամեն օր Ճշում մարդկության կյանքի յուրաքանչյուր օրը»[75]: Սա կյանքի ճշմարտությունն է, որ պետք է լինի նաև գրականության ճշմարտությունը. նույնիսկ հակառակ դրողի սուբյեկտիվ նախապաշարմունքներին: «Մենք չենք ժխատում,— գրում է նա,— որ գրողն իրավունք ունի իր աշխարհայացքի տեսանկետից արժեքավորել և լուսաբանել հայ կյանքից, հասարակականությունից ու գրականությունից վերցրած փաստերը, սակայն մենք պետք է նշենք ոեալ փաստերն ուղղակիորեն աղավաղելու, բացահայտ անճշտության և, ցավոր սրտի, կեղծիքի անպետքությունն ու անցանկալիությունը»[76]:

Որպես տեսաբան ու քննադատ, Սպանդարյանը ամբողջ սրտիբյամբ էր դնում հայ պրոլետարական գրականություն ստեղծելու անհրաժեշտության-

72 Նույն տեղում, էջ 91:
73 Նույն տեղում, էջ 96:
74 Նույն տեղում, էջ 301:
75 Նույն տեղում, էջ 214—215:
76 Նույն տեղում, էջ 228—229:

Մաքսիմ Գորկին նրան ներկայանում էր որպես նոր դարաշրջանի գրականության հանճարեղ գեղագետ։

Հայ պրոլետարական գրականության բնույթի և ուղղության վերաբերյալ Սպանդարյանի դրույթների ամբողջական ձևակերպումը տրված է Հ. Հակոբյանի «Նոր առավոտ» պոեմի քննութագրականում. «Մեր առաջ է հայ տաղանդավոր գրողի ու թարգմանչի մի նոր երկը։ Այս հեղինակը պատկանում է այն սակավաթիվ հայ բանաստեղծների թվին, նթե չասենք միակն է,— որոնք վաղուց հրաժարվել են «Քմբկա-Հայքենասիրական» թեմաներից և համամարդկային բնույթ կրող բոլորովին նոր մոտիվներ են մտցրել հայ պոեզիայի ու գրականության մեջ։ Հայ գրականության մեջ Հ. Հակոբյանն առաջինն էր, որ խոսեց աշխատավոր մարդու տառապանքների, տանջանքների և ձգտումների մասին։ Նա առաջին անգամ իր հաջող թարգմանություններով հայ ընթերցող հասարակությանը ծանոթացրեց Ադա Նեգրիի հետ։ Հ. Հակոբյանի նոր երկը՝ «Նոր առավոտը», պատկերում է ինդիվիդուալ և հասարակական ձգտումների ընդհարումն անհատի մեջ։ Առանձնապես հաջող ու գունագեղ են պոեմի այն տեղերը, ուր սիմվոլիկ ձևով նկարագրվում են ժամանակակից ֆաբրիկանները, գործարանները, հանքերը, բանվորների աշխատանքը, նրանց տառապանքները, նրանց ուժը և նրանց հույսերը»[77]։

Ակնհայտ է, որ մարքսիստ քննադատը նոր, պրոլետարական գրականության պատմական նշանակությունն ու նորարարական պաթոսը տեսնում էր աշխատավոր ժողովրդի սոցիալական ազատագրությունը, հույզերն ու մտորումները բարձր արվեստով պատկերելու, ինտերնացիոնալիզմի և հումանիզմի գաղափարները հնչեցնելու մեջ։ «Հայ իսկական դեմոկրատական ինտելիգենցիան,— գրում է Սպանդարյանը,— պետք է գրականությունը մոտեցնի ժողովրդին, այն դարձնի ժողովրդական բառիս իսկական իմաստով», որ պետք է «թե գրականության մեջ և թե հասարակական ծառայության այլ ասպարեզներում անմիջականորեն և ընդհուպ մերձենալ ժողովրդական մասսաների կարիքներին ու ցավերին»[78]։

4

Հայ մարքսիստական գրականագիտության և քննադատության ձևավորման ու զարգացման գործում աշքի ընկնող դեր ունի Ալեքսանդր Մյասնիկյանը (1886—1925)։ Մնվել է Նոր Նախիջևանում, նախնական կրթությունն ստացել քաղաքամերձ ս. Խաչ վանքի ծխական դիշերօթիկ դպրոցում (1894—1899), ապա սովորել է Նոր Նախիջևանի հայկական թեմական սեմինարիայում (1898—1903)։ 1904—1906-ին ուսանել է Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում։ Մոսկվայում նա հեղափոխական մկրտություն ստացավ, ուսումնասիրեց մարքսիստական գրականությունը։ 1906 թ. ճեմարանն ավարտելով և վերադառնալով Նոր Նախիջևան, ընդունվեց ՌՍԴԲԿ շարքերը, ակտիվ մասնակցություն ունեցավ հեղափոխական շարժումներին։

1908 թ. Մյասնիկյանն ընդունվում է Մոսկվայի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը, որի տնտեսագիտական բաժանմունքն ավարտում է 1911-ին։ Ու նրա կյանքում սկսվում է կոստակցական-հեղափոխական և գրա-

---

77 Նույն տեղում, էջ 169։

78 Ս. Սպանդարյան, Երկեր, հատ. 1, էջ 242։

կան-հրապարակախոսական գործունեության բովանդակալից ու արգասավոր մի շրջան։ Ընդհատակյա-հեղափոխական գործունեություն է ծավալում Մոսկվայում, Անդրկովկասում և Ռուսաստանի այլ քաղաքներում, բանակում և բանվորական միջավայրում, ամենուրեք դրսևորելով կազմակերպչական մեծ ընդունակություններ և հավատարմություն լենինյան գաղափարներին։ Այդ տարիներին նա զբաղվում է նաև գրական արգասավոր գործունեությամբ, գրելով մի շարք տեսական-հրապարակախոսական ու գրական-քննադատական աշխատություններ՝ «Միքայել Նալբանդյան» (1910), «Հասարակական դասակարգերի մասին» (1911), «Հովհ. Հովհաննիսյանի և Ալ. Ծատուրյանի բանաստեղծությունների հասարակական արժեքը» (1912), «Ազգային հարցի լուծման մասին» (1913), «Երկու կուլտուրական տոն» (1913), «Ազգային հարցի մոտիկ անցյալից Ռուսաստանում» (1914), «Արքունացում» (1914), «Հայկական մանչեստրականություն» (1914) «Հայ մեծ գրողի հիշատակին» (Միք. Նալբանդյան, 1914) և այլն։



Ալեքսանդր Մյասնիկյան

Հոկտեմբերյան Հեղափոխության հաղթանակից հետո Ալ. Մյասնիկյանը անցնում է կուսակցական-պետական աշխատանքի, վարում մի շարք պատասխանատու պաշտոններ՝ Արևմտյան ռազմաճակատի գլխավոր հրամանատար, Զինված ուժերի գերագույն գլխավոր հրամանատար, Բելոռուսիայի կոմկուսի Կենտկոմի բյուրոյի և Կենտգործկոմի նախագահ, Մոսկվայի կուսկոմիտեի քարտուղար և այլն։

1921 թ. Նունվարին Հայաստանի Հեղկոմը Ռկ(բ) Կ Կենտկոմին խնդրում է Ալ. Մյասնիկյանին ուղարկել Հայաստան։ Խնդրանքը ժամանակավորապես չեռաձգվում է։ Սակայն արդեն մայիսի սկզբին, Վ. Ի. Լենինի պատմական նամակն ստանալով («Ադրբեջանի, Վրաստանի, Հայաստանի, Դաղստանի, Լեռնային Հանրապետության ընկեր կոմունիստներին»), Մյասնիկյանը ժամանում է Երևան և ստանձնում Հայաստանի Ժողկոմխորհի նախագահի պաշտոնը, ապա ընտրվում է Ռկ(բ) Կ Անդրկովկասյան երկրային կոմիտեի քարտուղար (1922)։

Պետական ու կուսակցական գործունեությանը զուգընթաց նա շարունակաբար զբաղվել է նաև գրական-հրապարակախոսական գործունեությամբ, մամուլում և առանձին գրքերով հրատարակել բազմաթիվ հոդվածներ և ուսումնասիրություններ՝ «Հանուն կուսակցության» (1921), «Գրական քննադատության մեթոդի մասին» (1922), «Յու. Այխենվալդի «Բանաստեղծներն ու բանաստեղծությունները» (1922), «Պրոլետարական գրականության նվիրված

«Մուրճ» ամսագրի № 1-ի առթիվ» (1922), «Հովհաննես Քումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը» (1923), «Մի քանի նալբանդյանը և հայ ինտելիգենցիան» (1923), «Կոմունիստական կուսակցությունը և ազգային հարցը Անդրկովկասում» (1923), «Անդրկովկասյան ֆեդերացիայի մասին» (1925) և այլն։

Գրաքննադատական առաջին ելույթները, որ մամուլի էջերում երևացին 1906 թ., արդեն ցույց էին տալիս, որ Մյասնիկյանը ճանաչում է կյանքը ծանոթ է դասական և ժամանակակից գրականության, արվեստի, մշակույթի երևույթներին և ունի գեղագիտական ձևավորված հայացքներ։ Ա. Ջեխովի «Ճայը» պիեսի բեմադրության առթիվ գրած Տոդվածում, նա ի հայտ է բերում գրական երկը մեկնաբանելու նուրբ դիտողականություն և գրողի ռեալիզմի առանձնահատկություններին խոր ընկալում։ Նկատելով, որ պատմվածքում Ջեխովը վերլուծում է հիմնականում «մի անՀատի Տոգին», իսկ պիեսներում «մի քանի անՀատների», մի դեպքում առաջադրելով «մի անՀայտով Տավասարություն», մյուս դեպքում՝ «մի քանի անՀայտով (կամ անորոշ) «Տավասարումներ», քննադատը գտնում է, որ այդ Տավասարումները «պետք է լուծել գիտենալ», մինչդեռ «էժան ճաշակի տեր Տասարակությունը կարծում է, թե Ջեխովը յուր սիհևներում պետք է պարզ ու լուծված ֆորմուլներ տա (ինչպես իբր թե նա այդ անում է յուր պատմվածքներում), ֆորմուլներ՝ Տաղցրած շաքարնոսության և ափեղցփեղության ամՀաբարձր գագաթնակետին»[79]։

Գրականության և արվեստի երևույթները գնահատելու տեսական նկատի առցում Մյասնիկյանը Տետևում էր կուսակցականության լենինյան սկզբունքին։ Այս տեսանկյից ուշագրավ են «Ընծացիկ մամլոյը» (1906), «Դիմակավորված մենաշնորՀություն» (1907), «Ռամկավար Տանրապետություն», (1907) Տոդվածները։ «Դիմակավորված մենաշնորՀությունը», որը գրված է Վ. Ի. Լենինի «Կուսակցական կազմակերպություն և կուսակցական գրականություն» աշխատության ոգով. Մյասնիկյանը, քննադատելով Տայ մամուլում արտաՀայտված այն մտայնությունը, թե բաղաքական կազմակերպությունների և «կուսակցական» խմբակցությունների մեջ աշակերտներին ներգրավելը կարող է ապականողնորոշել նրանց և խաթարել «նորմալ կյանքը դպրոցում», նկատում է, որ արտաքուստ «անկուսակցականության» միտում ունեցող այս բարեղը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ Տնից «կուսակցականության էության ու ոգու աւտանաայւոոյւթյուն»[80]։ Ջէ՞ որ սեփականատիրական Տասարակության մեջ «ամեն ինչ ենթարկված է բուրժուազիայի և նրա դասակարգի շաՀերին», իսկ բուրժուազիայի Տակոտնյա դասակարգը՝ պրոլետարիատը, «կազմակերպվում է, միմիայն այն ենթրով, որը մի օր պիտի խորտակի բուրժուական բոլոր շղթաները...»։ Այս բանը գիտակցում են բուրժուազիան և նրա դաղափարախոսները, ուստի իրենց «արատավոր քաղաքականությունը» քողարկում են դասակարգերի միջև «Տամերաշխության», «Տամագործակցության», «անկուսակցականության» մասին ֆրազներով, ձգտում են «այդ կարգի դիմակավորումով ու խաբեբայությամբ մթագնել... պրոլետարիատի գիտակցությունը»։ «Կուսակցականությունը,— եզրակացնում է Մյասնիկյանը,— մարդու կյանքից ու գիտակցությունից կտրված կատեգորիա չէ». իսկ «բուր-

---

79 Տե՛ս «Նոր կյանք» (Նոր Նախիջևան). 1906. № 27։

80 «Նոր կյանք», 1907. № 19։

ժուռզիան խաբում է, ևս անկուսակցականության դիմակի տակ առաջ է տանում յուր դասակարգային–կուսակցական բաղաքականությունը»:

«Բարեգործությունը և նրա սպասավորները»[81] հոդվածում մարքսիստ քննադատը ցույց է տալիս, թե ինչպես «բուրժուազիան հոգուտ իր դասակարգային նվաճումների շատ լավ է կալորդանում շահագործել ոչ միայն խավար մասսաներին, այլև ողջ մամուլը, նրա ներկայացուցիչներին... Եվ ի՞նչ գնով... Մի չնչին մասը իր կողոպտած հավելյալ արժեքի շպրտելով նրանց երեսին»:

Լենինյան դիրքերից հաստատելով, որ բուրժուական «փողի տուրակից կախված հոգևոր ու մտավոր մշակույթը կոչված է ծառայելու «վերին տասը հազարին», Մյասնիկյանը «սողացողի ու շողոքորթի» դեր է հատկացնում բոլոր նրանց, ովքեր իրենց հորջորջելով «դեմոկրատներ», անգամ «իսառաբանում են բուրժուական «բարեգործություն», «մանկասասությունը», կաշառված արվեստն ու գրականությունը: Քննադատելով «չակերտավոր մարքսիստ և առանց չակերտների բուրժուական սպասավոր» Բ. Իշխանյանին, որի կարծիքով բուրժուազիան «իր ձեռքով կործանված շենքի բեկորների վրա կառուցանում է նորագույն կուլտուրայի հիմքը», նա «Հայկական մանչեստրականության» հոդվածում ցույց է տալիս, որ բուրժուազիան վաղուց արդեն դարձել է հետադիմական, հակահեղափոխական ուժ, որ ծնվել է ժամանակի առաջադիմական, հեղափոխական դասակարգը՝ կապիտալիզմի գերեզմանափոր պրոլետարիատը, իսկ «կապիտալիստական կուլտուրան» հիմա «անբարոյականացուցիչ է, և տիրապետվող տարրերը նրա հանդեպ կանգնեցնում են իրանց կուլտուրան, միակ դրականը, հարուցած ու իսկական կուլտուրան»[82]:

Այդ երկու հակադիր կուլտուրաների էությունը Մյասնիկյանը բացահայտում է «Արքնացում» հոդվածում (1914). «Ի՞նչ էր երեկ և ի՞նչ է այսօր: Մեր հասարակության տրամադրությունը և մեր հասարակական կյանքը...

Ահա՛ գրականությունը:

Սանին, Պինկերտոն, Վեյնինգեր ու մաղոխիզմ՝ մի կողմից, աստվածախուչներ ու միստիկներ, կրոնական պսիխոպատներ ու Մերեժկովըսկի—Գիպպիուս—Ֆիլիսոֆովյան տիպի ստորաբժեք քննադատներ՝ մյուս կողմից:

Այսօր գրականությունը մաքրվում է որմններից... Վատ գրականությունը տեղի է տալիս առողջ գրականության, նորից հրապարակի վրա է Մաքսիմ Գորկին, որին դևռ երեկ հիմարների բանակը վախճանի երգ էր առում: Այսօր քննադատական ցինիզմին փոխարինում է իսկական, պրոգրեսիվ քննադատություն»[83]:

Մյասնիկյանն այն խոր համոզումն ուներ, որ նոր դարաշրջանը, պրոլետարական հեղափոխության դարաշրջանը կստեղծի իր արվեստն ու գրականությունը, ասպարեզ կգան տաղանդներ, որոնք կարտացոլեն ժողովրդական ամենալայն մասսաների խոհերն ու տրամադրությունները, կձևավորեն աշխատավորության գիտակցությունը ապագա հասարակության իդեալներով: Մաքսիմ Գորկին, նրա պատկերավոր արտահայտությամբ, այդ նոր գրականության առաջին «ծիծեռնակն» է, որին կհաջորդեն շատ «ևեննսաբեր քրոջ–նականեր»:

---

81 Տե՛ս «Նոր կյանք», Բաքու, 1912, № 3—4:

82 Ալ. Մյասնիկյան, Ընտիր երկեր, հ.. 1957, էջ 128:

83 Նույն տեղում, էջ 117—118:

Մյասնիկյանը որոշակիորեն նշմարում էր նոր ուղղության, պրոլետարական գրական հոսանքի սկիզբը հայ իրականության մեջ։ «Ինչպես են զբաղվում ռեցենզիաները մեզանում»[84] հոդվածում նա Կուրղինյանի հեղափոխական հայտնի բանաստեղծությունները որակում է որպես «նոր էջեր հայկական գրականության մեջ», «Թե՛ Կուրղինյանն ապրում է իբրև բանաստեղծ,— գրել է մարքսիստ քննադատը,— նրա նա ունի «սիրուն ոտանավորներ», այդ չնորհիվ իր պրոլետարական գրվածքների է... Բանաստեղծուհու փառքը նրա պրոլետարական քերթվածներն են կազմում», նվ ապա՝ «Կուրղինյանը պրոլետարական գրող է»։

Մյասնիկյանը հատկապես բարձր է գնահատում «Արշալույսի դողանջները» շարքը, իսկ «Ճ՛ոտ տար քո խաչը» և «Բանվորները» բնութագրում է որպես «դասակարգային կռվի գեղեցիկ բանաստեղծումներ»։

Բանաստեղծուհուն գրած մի նամակում Մյասնիկյանը հաստատում է, որ նա «ներգում է պրոլետարիատի տաղը և երգում է մեծ շնորհով ու վարպետությամբ», և մտահղված նրա տաղանդի զարգացմամբ խորհուրդ է տալիս «...աշխատել, հնարավորին չափ շատ պարապել... Թե՛ չունեք՝ ձեռք բերեք էմիլ Վերհարնի բանաստեղծությունները (բելգիական սոցիալիստական գրող է), որ վարպետությամբ ու խորությամբ են աչքի ընկնում։ Կա Բրյուսովի Թարգմանությունը և ապա մի-երկու փոքրիկ գրքույկ «Издыхающие равнины» և «Города—чудовища» վերնագրերի տակ։ Ես նրան շատ հավանեցի»[85]։

Ալ. Մյասնիկյանի գեղագիտական հայացքների համար բնութագրական է 1909 թ. հոկտեմբերի 3-ի նամակը Մարտիրոս Սարյանին։ Հետաքրքրելով, որ իրեն մշտապես հուզում, հետաքրքրում են գրականության և արվեստի հարցերը, և որ ինքը շարունակ կարդում է այն ամենը, ինչ ժամանակին չի հաջողել կարդալ, ինչպես, «փաուստոր բանաստեղծ» էմ. Վերհարնի պոեզիան, նա գրում է. «Զարմանալի կերպով ինձ գեպի իրենց են քաշում Դոստոևսկին, Բելինսկին. ահա քեզ դասականներ ...Արվեստի հարցը զբաղեցնում է ինձ, բայց կարդալու համար չեմ գտնում այդ առարկայի մասին համապատասխան աշխատություններ։ Տարօրինակ սիրնքս է արվեստ ասվածը, ինչպես էլ որ դատես, մնվ է՝ հարցը նրա մասին տակավին չի մշակված պատշաճ մակարդակով։ Ես իոսում եմ սուրն երևույթի պատճառականության մասին՝ ինչի՞ց է կախված, ինչո՞վ է պայմանավորված, այլ խոսքով՝ ինչպե՞ս հասկանալ այն։ Բայց ինձ թվում է, որ իր շատ գրուհորումներով, շատ տեսակներով ու ենթատեսակներով այն կապված է ժողովուրդների տնտեսական կյանքի հետ, որ միջավայրի հասարակական հարաբերություններն իրենց կնիքն են դնում արվեստի վրա»[86]։

Ակներև է, որ դասական սրժեքները գնահատելիս Մյասնիկյանը որպես տեսական հենակետ ունի կյանքի ու արվեստի, բազիսի և վերնաշենքի փոխհարաբերության մասին մարքս-լենինյան ուսմունքը։ Մեթոդաբանական այս հենակետով մարքսիստ քննադատը լուսաբանել է XIX դարի հայ գրականության մի քանի հանգուցային հարցեր։ Հատկանշական է, որ նրա ուշադրու-

---

84 Տե՛ս «Մշակ», 1910, № 26։

85 Տե՛ս «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», 1966, № 1, էջ 43։

86 *Ա.Լ. Мясникян*, Избранные произведения. Е., 1965, стр. 30—31.

թյունը ամենից առաջ գրավել է հեղափոխական-դեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանը, 1910 թ. գրած նրա «Միքայել Նալբանդյան (նկատողություններ)»[87] ծավալուն հոդվածը, որը 1919 թ. լույս տեսած նույնանուն մենագրության նախնական տարբերակն է, ըստ էության նշանավորում է մարքսիստական նալբանդյանագիտության սկիզբը։

Նյութի խոր ու համակողմանի իմացությամբ մարքսիստ քննադատը գիտականորեն վերլուծում է հայ հեղափոխական-դեմոկրատի ապրած ժամանակաշրջանի, գործունեության ոլորտների, հասարակական-քաղաքական, տնտեսագիտական, փիլիսոփայական, գեղագիտական, լեզվաբանական, հրապարակախոսական հայացքների համակարգը։ Նա նշում է, որ Նալբանդյանն իբրև «պրոգրեսիվ միտք և բարոյա ոգի»[88] պատկանում է «ռուսական լուսավոր դարաշրջանին՝ Բելինսկիների, Ջերնիշևսկիների էպոխային», հանդիսանում է «Բելինսկու և 60-ական թվականների ռուսական առաջնակարգ մտքի ներկայացուցիչների»՝ Դերժենի, Ջերնիշևսկու, Օգարևի, Դոբրոլյուբովի գաղափարական զինակից ու մարտական ընկերը՝ սոցիալական և ազգային անհավասարության, ճնշման, բռնության, «խավարի թագավորության» դեմ մղած պայքարում։ Մյասնիկյանը քննում է Նալբանդյանի հայացքները լեզվի, գրականության, դպրոցի, ազգության, ընտանեքի, կրոնի, գիտության մասին, ցույց է տալիս այդ հայացքների զարգացման ընթացքն ու ուղղությունը, ի հակադրություն բուրժուական լիբերալիզմի գաղափարաբանության։ Մերժելով Հեռի տեսակետը, թե Նալբանդյանը «մի հվիրական հասկացողություն է դառել գլխավորապես իբրև բանաստեղծ»[89], թե «հայ կյանքի հիմունքներ նա չէր խորտակում»[90], Մյասնիկյանը հաստատում է, որ հայ հեղափոխական-դեմոկրատը նախ և առաջ կրքոտ հրապարակախոս էր, առաջադեմ մտածող և գործիչ, ազատության համար «օրհնյալ պատերազմի» զինվոր, որի պոեզիան ևս հատու զենք էր այդ պատերազմում, իսկ նրա մեծությունը չէնց նրանումն է, որ դավանելով «ամեն ինչ ժողովրդի համար, ամենայն ինչ նրա միջոցով» ակզբունքը։ Տասավ «մարդու և հացի խնդիրը» արմատապես, դասակարգային պայքարի միջոցով լուծելու գաղափարին։ «Նալբանդյանը պիտե,— գրում է Մյասնիկյանը,— որ կա տնտեսական անհավասարություն, ուստի և դասակարգային բաժանումներ. դասակարգային բաժանումը առաջ է բերում կռիվ, որ պիտի լուծվի «սոսկալի փոթորիկներով...»։ Էլ ո՞ւր մնաց պատմաբանի տեսակետը, թե «Հայ կյանքի հիմունքները նա չէր խորտակում»[91],

Բնութագրելով Նալբանդյանի փիլիսոփայական ըմբռնումները, Մյասնիկյանը նկատում է, որ նա «դիալեկտիկական մեթոդը կիրառում է կոնկրետ օրինականներով. պատմական երևույթների կյանքում», ընդհուպ մոտենալով «պատմական մատերիալիզմի հիմունքներին»։ Իհարկե, «օբյեկտիվ պայմանների բացակայության պատճառով» Նալբանդյանը հասու չեղավ մարք-

---

87 «Հորիզոն», 1910, №246—247։

88 Ալ. Մյասնիկյան, Ընտիր երկեր, էջ 17։

89 Լևո, Ռուսահայոց գրականությունը սկզբից մինչև մեր օրերը, Վենետիկ, 1904, էջ 42—43։

90 Տե՛ս «Պրակտիկ-գիտական ժողովածու», 1908, էջ 55 (Լեո, Հայ հրապարակախոսության հիմնադիրը)։

91 Ալ. Մյասնիկյան, Ընտիր երկեր, էջ 18։

սիստական ուսմունքին, տուրք տվեց «ազգարարչին սոցիալիզմիս ուտոպիստական տեսությանը, սակայն ողջ գիտակցական կյանքում նա սրբորեն ծառայեց իր ասած «Տասարակ ժողովրդին», իսկական ազատության նվիրական գործին և նրա պատմական արժանիքը, դերն ու նշանակությունը «մեծ է այն աստիճան, որ Նալբանդյանն իր շրջանի գրողների շարքում մի եզակի դեմք է՝ շնորհիվ... արժեքավոր նորություն ներկայացնող իր գաղափարների, նամանավանդ շնորհիվ իր գաղափարների դրական տարրերի, որոնք մինչև այժմ էլ չեն կորցրել իրանց քարմությունը»[92]։

1923 թ. գրած «Մի քայլել Նալբանդյանը և հայ ինտելիգենցիան» հոդվածում, վերստին անդրադառնալով հեղափոխական-դեմոկրատի գործունեությանը, Մյասնիկյանը գարձյալ ընդգծում է, որ Նալբանդյանը «մի խոշոր լույս է հայ իրականության երկնակամարի վրա, սկսած անցյալ դարու կեսերից մինչև 80-րդ Տարյուրամյակը», «հնդափոխական էր իր մտքով ու իր գործերով և իբրև այդպիսին «բարեկամն է հայ պրոլետարիատի ու գյուղացիության, իսկ սեմինարիզմը, քաղքենիությունը կամ դաշնակցությունը, որպես պարտված թշնամի, սրագորին անհնանում է կեղտոտ փրփուրի նման»[93]։

Ալ. Մյասնիկյանի երկրորդ ծավալուն աշխատությունը՝ «Հովհ. Հովհաննիսյանի և Ալ. Ծատուրյանի բանաստեղծությունների Տասարակական արժեքը», լույս տեսավ 1912 թ. «Գարուն» ալմանախում[94]։ Նպատակ ունենալով լուսաբանել երկու բանաստեղծների «քնարի հասարակական բովանդակությունը», նա հանգամանորեն քննում է կովկասահայ տնտեսական կյանքի, Տասարակական Տարաբերությունների, կապիտալիզմի զարգացման ընթացքի, ազգային գաղափարախոսության բազմաթիվ Տարցեր և այդ ֆոնի վրա մեկնաբանում Հովհաննիսյանի և Ծատուրյանի պոեզիայի հիմնական դծերը՝ Տայրենասիրություն, լավատեսություն, դեմոկրատիզմ, Տարազատություն «ժամանակի ոգուն», ցույց տալիս նրանց Տայացքների և ստեղծագործության միջև եղած Տակասությունները և այլն։ Ճիշտ է, նրանց աշխարհայացքի վերաբերյալ որոշ բնութագրումներ այժմ արդեն Տնացած են, սակայն Մյասնիկյանի աշխատությունը գրականագիտական Տետաքրքրություն է ներկայացնում որպես գրականության սոցիոլոգիական վերլուծության փորձ։ Տիշելի է նշել, որ նույն աշխատության մեջ մայրախոս-քննադատը ելույթ ունեցել է նաև Ռ. Պատկանյանի և Րաֆֆու ստեղծագործության պատմա-Տասարակական արժեքի։

Գրականության սոցիոլոգիական վերլուծության մի ուշագրավ փորձ էլ նաև Մյասնիկյանի՝ Տետագայում գրած «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը» (1923) ուսումնասիրությունը։ Ետագարձ Տայացքով այն, Ճիշտ է, ի Տայտ է բերում այսօրվա տեսակետից Տաղթահարված բնութագրումներ, սակայն էականն այն է, որ աշխատության Տեղինակը արժեքավորում է բանաստեղծի ստեղծագործության կենսական պաՏրոն ու ժողովրդական ոգին. «Թումանյանի քնարը,— գրում է նա,— կարողացել է արձագանքել իրադրությունների էական և մասնայական կողմերին, ժա-

92 Նույն տեղում, էջ 27։

93 «Պայքար», 1923, № 12, էջ 1—2։

94 «Գարուն», Մ., 1912, գիրք III, էջ 207—247։

մանակի համեմատաբար գրական կողմերին»։ Բանաստեղծին նա բնութագրում է որպես «մինչայսօրյա հայ գրականության խոշորագույն դեմքը», որի «անմահ գրվածքները» սերունդները «կկարդան գեղարվեստական հաճույքով, մեծ հետաքրքրությամբ և կատարյալ բավականությամբ»։

Անցյալի ժառանգության մարքսիստական գնահատության տեսակետից արժեքավոր է «Երկու կուլտուրական տոն» հոդվածը, նվիրված հայ գրերի գյուտի 1500 և տպագրության 400-ամյակին։ Մյասնիկյանը ուշադրություն է դարձնում հատկապես հայ ժողովրդի ստեղծագործական հոգեբանության առանձնահատկությունների վրա, որոնք էլ պայմանավորել են հայ գրականության ազգային ինքնատիպությունը։ «Հայերը,— գրում է նա,— ոչ միայն ընդունակ են ընդօրինակելու, այլև ստեղծագործելու։ Նրանք ունեն իրենց ինքնուրույն գրականությունը, որ ունի իր ուրույն գեղարվեստական ոճը, իր ուրույն ոգին, իր ուրույն ձևերը»[94]։

Մյասնիկյանը հայ գրականության զարգացման մեջ առանձնահատուկ նշանակություն է տալիս Մեսրոպ Մաշտոցի գործունեությանը։ Նա գրում է, որ Մաշտոցի ստեղծագործությունը «ոչ միայն հայ ժողովրդի ազգային գրականության հիմքն է դրել, այլև նրա ազգային ինքնության հիմքը»։ Մյասնիկյանը գրում է, որ Մաշտոցի ստեղծագործությունը «ոչ միայն հայ ժողովրդի ազգային գրականության հիմքն է դրել, այլև նրա ազգային ինքնության հիմքը»։

Ազատ ու լուսավոր սոցիալիստական հասարակության համար մղված պայքարում կարևորելով գեղարվեստական խոսքի դերը, մարքսիստ քննադատը պահանջում է ճշմարիտ արվեստի սկզբունքների ի հակակշիռ անհիմնական, կրոնամիստիկական, հակահեղափոխական գրականության ու մամուլի։ 1917—1920 թթ. գրած հոդվածներում՝ «Վարձու գրչակները հրապարակախոսի դերում», «Օկուպացիոն իշխանությունների գրական ազտեղությունները», «Կեղծ Քերթերից», «Ժամանակակից ռուսական էմիգրացիան», «Վիքերդանցիները» և այլն, Մյասնիկյանը խարանում է հեղափոխության թշնամիների «ծախու քերթերը», «ազատ» տպագրությունները, իմպերիալիզմի «վարձու գրչակներին», «հայրենասերին», «սոցիալիստ» փետուրներով զուգված «մութ ու բութ» տարրերին, սպիտակ էմիգրանտ «ան դիմակներ հագած» գրողներին ու հրապարակախոսներին։ Սուր, նպատակասլաց քննադատական խոսք է, մասնավորապես,

---

[94] «Մշակ», 1913, № 263։

[96] Ալ. Մյասնիկյան, Ընտիր հրկեր, էջ 77։

«Ժամանակակից ռուսական էմիգրացիան» (1919)[97], որն ուղղված է ռուս հակահեղափոխական տարագիրների՝ Փարիզում ծվարած «ակտիվ կորիզի» դեմ, որոնք, այսպես կոչված, «դաշնակիցների» փողերով զրպարտում էին բոլշևիզմը և Սովետական Ռուսաստանը։

Գրական-գեղարվեստական քննադատության մի ցայտուն օրինակ է Ալ. Մյասնիկյանի գրախոսությունը Յու. Ալխենվալդի «Բանաստեղծներ և բանաստեղծուհիներ» գրքի մասին (1922)։ «Մենք միշտ գիտենք,— գրում է քննադատը,— որ «մաքուր» գեղարվեստի փիլիսոփայությունը և ինքը՝ մաքուր գեղարվեստը, ստություն է... Մոլիերյան քաղքենին չէր միայն, որ խոսում էր պրոզայով, առանց կռահելու այդ. բանաստեղծները ևս՝ առանց խորհելու այդ մասին, իրենց բանաստեղծական պատկերների լեզվով արտահայտում են ոչ միայն իրենց բանաստեղծական անհատականությունը, այլև իրենց դասակարգի հավաքական դեմքը։ Եվ գրական-սոցիալական վերլուծումը, նույնիսկ ամենախորաթափանցը, կարող է դրևորել բանաստեղծական ստեղծագործության միայն ամենաընդհանուր դասակարգային ներշնչումները։ Բայց միևնույն նշանի տակ դնված մաքուր գեղարվեստի փիլիսոփայությունը և գրական ճենաղատությունը միշտ և անփոփոխ կերպով երևան են հանել ռեակցիայի ավանակային ականջները։ Եվ այդ ականջները դանդաղվել են տարբեր ժամանակներում միայն իրենց հրկարությամբ»[98].

Քննադատելով Ալխենվալդին, որը, ելնելով «արվեստը արվեստի համար» սկզբունքից, ձգտում էր գրական երևույթները զրկել սոցիալական ու պատմական բովանդակությունից և ըստ այդմ կասկածի տակ առնել պրոլետարական-հեղափոխական գրականության գեղարվեստական արժեքայնությունը, Մյասնիկյանը բացահայտում է «մաքուր արվեստի» պատրվակով արդարացող տնաբաբաի ռեակցիոն միտումները։

Սույն գրախոսության հետ սերտ ու անմիջական կապ ունի Ալ. Մյասնիկյանի «Գրական քննադատության մեթոդի մասին» (1922) տեսական հոդվածը, ուր արծարծվում են կյանքի և գեղարվեստի փոխհարաբերության, գրականության հետազոտության գիտական մեթոդների, մասնավորապես սոցիոլոգիական մեթոդի հարցերը։ Ելնելով արտացոլման լենինյան տեսությունից, Մյասնիկյանը մի անգամ ևս շեշտում է. «Գեղարվեստը կյանքի արտացոլումն է։ Կյանքը տալիս է նորբյա նրևույթներ, իսկ գեղարվեստը՝ նորնականի սինթեզը, խտացումը... Կյանքը բազմապիսի է, մասսայական, իաժամյուժ, իսկ գեղարվեստը՝ նղակի, պարզորոշ, գեղեցիկ։ Մեկը դուրս է դալիս մյուսից»[99]։ Այս բոլորն ունեն «միացնող մի մեծ օղակ. դա հասարակական կյանքն է, դա սոցիալականն է»։ Այս նշանակում է, որ «այսպես կոչված գուտ գեղարվեստ չկա, քանի որ գեղարվեստը գեղարվեստի համար չէ, այլ ընդհանարակ՝ գեղարվեստը դա ինքը կյանքն է, հասարակությունն է. նա մարդկանց ու հոդիրու համար է»։ Այստեղից էլ այն իրողությունը, որ «հասարակագիտական պիտի լինի և արվեստի քննությունը, մանավանդ դրական քննադատությունը։ Ինչ է նշանակում գուտ գեղարվեստական քննադատություն. արստուրդ՝ այն չափով, որ գեղարվեստականը անբաժանելի է հասարա-

97 *Ալ. Մյասնիկյան*, Избр. произв., Ереван, 1965. стр. 210—214.
98 Ալ. Մյասնիկյան, Ընտիր երկեր, էջ 425։
99 Նույն տեղում, էջ 421։

կականից»։ Մյասնիկյանը ճշգրտում է, որ «գեղարվեստի սոցիոլոգիական ուսումնասիրության հարցը» չպետք է չփոթել կամ նույնացնել «գրական քննադատության սոցիոլոգիական ուղղության հետ»։ Ինչ վերաբերում է գրական-գեղարվեստական քննադատության միակ ճիշտ գիտական մեթոդին, ապա «այդ մեթոդը ժամանակակից մատերիալիզմն է տալիս», ըստորում, «մարքսիզմի մեթոդի երկու գլխավոր առանձնահատկություններն են՝ օբյեկտիվիզմ կամ նյութականություն և դիալեկտիկա կամ պատմականություն»[100]։

Որպես կուսակցական գործիչ, տեսաբան ու քննադատ, Մյասնիկյանը մեծապես նպաստել է նորաստեղծ հասարակության սոցիալիստական մշակույթի, արվեստի ու գրականության կազմավորմանը։ Հանրագումարի բերելով պրոլետարական գրականության անցած ճանապարհի նվաճումները, նա մատնացույց էր անում այն ուղին, որով պիտի ընթանա սոցիալիստական գրականությունը։ Այս տեսակետից նա բացառիկ նշանակություն էր տալիս Հ. Հակոբյանի, Վ. Տերյանի, Ե. Չարենցի ստեղծագործություններ։ Մյասնիկյանը արժանին էր հատկացնում Տերյանին, որ նա, այդ «խաղաղ բանաստեղծը», տակավին Հոկտեմբերից առաջ կոիվ էր մղում տիրող կարգերի դեմ, ապա պրոլետարիատի շարքերում մարտնչում էր Հոկտեմբերի համար, իսկ Քարդմանելով Վ. Ի. Լենինի «Պետություն և հեղափոխություն» գիրքը, վսեմ պատգամ էր քողնում հայ ժողովրդին։ «Մեծ գրքի հայկական փարթամ քարգմանությունը,— գրում է Մյասնիկյանը,— լենելով մի ուղեցույց աստղ պրոլետարիատի համար, քող լինի և մի հավետ մահարձան ընկած խոշոր հայ գրողի ու խիզախ մարտիկի հեռավոր ու անշուք շիրիմի վրա»[101]։

Արժեքավորելով Հակոբ Հակոբյանի գրական-պատմական դերը, Մյասնիկյանը նշում է, որ նա «առաջինն է բանաստեղծությամբ երգել պրոլետարիատին»[102]։ Մի այլ առիթով նա գրում է, որ «Հակոբյանը ոչ միայն հայ պրոլետարիատի, այլև ընդհանրապես պրոլետարիատի երգիչ է, նույնիսկ մարդկության, քանի որ պրոլետարիատի շահերը, վերջին հաշվով, մարդկության շահերն են»[103]։

Սովետական ժամանակաշրջանի հայ գրականության թեմատիկ-գաղափարական և գեղարվեստական զարգացման համար ծրագրային նշանակություն ունեցավ Մյասնիկյանի «Պրոլետարական գրականությանը նվիրված «Մուրճ» ամսագրի № 1-ի առիթով» ծավալուն հոդվածը (1922)[104], ուր բարձրացված են բնթացիկ գրականության գործնական ու տեսական մի շարք խնդիրներ։ «Ի՞նչ պիտի լինի հայ պրոլետարական գեղարվեստը, նրա ուղին, նրա աննկիլները, նրա հասարակական դերը»,— ասում է Մյասնիկյանը,— ինչո՞ւմ և ինչպե՞ս պիտի արտահայտվի «հայ գրականության պրոլետարականության» կամ պրոլետարական գրականության ճակատագրերը»։ Հայ գրողը պետք է գեղարվեստորեն պատկերի նախ և առաջ հայկական կյանքը, իրեն շրջապատող միջավայրի երևույթները. «Հայ ուշիատավորն այսօր գիմարդկային չեզ է թափում իր խորհրդային երկիրը միանգամայն չենացնելու» եվ

---

100 Նույն տեղում, էջ 424։

101 Նույն տեղում, էջ 272։

102 Տե՛ս «Заря Востока». 1925. № 806.

103 «Մարտակոչ», 1923, № 235։

104 Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», օրաթերթ, 1922, № 267, 268։

ինչպիսի՞ ելևէջներ ունի այդ աշխատանքը, և ի՞նչ ձևեր է նա կրում, և ի՞նչ տեսակ օրինակներ է նա տալիս։ Ինչո՞ւ, մի՞թե այս ամենը չի հարստացնի մեր գրականությունը։ Նա կհարստացնի, եթե մենք հետևենք մեր մշակույթին, մեր իրականությանը, ապրենք նրանով»։ Սակայն հետևել ազգային կյանքին, անշենչ էլ չի նշանակում կրկին անել տեղաբերության շրջանակներում, սահմանափակվել «հայրենի երգերով», այլ ազգայինից գնալ դեպի համամարդկայինը. «Ե. Չարենցը,— գրում է Մյասնիկյանը,— այդ լավ է հասկանում, և դրա համար էլ — այլև որ նա անպայման տաղանդ է,— նա բարձրանում և դուրս է ցցվում իր իրականությունից, ավելի խոշոր ու մեծ է դառնում։ Չարենցի և ամեն մի իսկական գրողի ուժը, մի կողմից՝ ժամանակի հրատապ, կենսական թեմաներին դիմելու մեջ է, մյուս կողմից, որ էականն է, այդ թեմաները ճշմարիտ արվեստով, ինքնատիպ պատկերներով մարմնավորելու մեջ։ Հենց այս միասնության մեջ էր Մյասնիկյանը տեսնում «նոր գրականության» նշանաբանը. «նորն է գալիս, նորն է արշավում։ Դա երիտասարդ «Մուրճն» է և հեղափոխական Չարենցը...»[105]։ Դա նոր ձևի և նոր բովանդակության գրականություն է՝ հարստացած դասական գրականության ավանդներով. «Այժմյան պայմաններում,— ասել է Մյասնիկյանը,— յուրաքանչյուր կուլտուրա կարող է զարգանալ միայն սոցիալիստական-պրոլետարական հունով։ Մենք բուրժուական կուլտուրայից հրաժարվում ենք, բայց նրանից՝ բուրժուական գիտությունից, բուրժուական պոեզիայից, բուրժուական թատրոնից վերցնում ենք միայն լավագույնը..., այն ամենը, ինչ պրոգրեսիվ է... Այժմ մեր սերունդը, դիմելով ազգային կուլտուրաներին, նրանց լավագույն կողմերին, նրանց անցյալին և հենվելով ներկայի վրա՝ կերտում է հենց թե՛կուզ վրաստանի, Հայաստանի և Ադրբեջանի ժամանակակից պրոլետարական կամ հեղափոխական կուլտուրան»[106]։

5

Հայ մարքսիստական գրաքննադատության հիմնադիր սերնդի ներկայացուցիչներից է Ահարոնյան Կարինյանը։ Ծնվել է 1886 թ. նոյեմբերի 24-ին, Բաքվում, նավթագործ բանվորի ընտանիքում։ Մանկությունն ու պատանեկությունն անց է կացրել «մեծ նավթային քաղաքի... շատ յուրահատուկ մթնոլորտի» մեջ, որն ուներ «միշտ ատելություն, անսպառ հեռնդ ու տոկունություն ներշնչող յուրահատուկ կոլորիտ»[107]։ Սովորել է Բաքվի առաջին կլասիկական գիմնազիայում, մասնակցել սոցիալ-դեմոկրատական աշակերտական կազմակերպության գործունեությանը, կարդացել հայ և համաշխարհային գրականության դասական հեղինակներին, մասնավորապես հրատարակվել ռուս հեղափոխական-դեմոկրատների՝ Բելինսկու, Գերցենի, Չերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի, Նեկրասովի, Սալտիկով-Շչեդրինի ստեղծագործություններով։

1906 թ. Կարինյանն ընդունվում է Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը։ Ավարտելով այն և առանալով երդվյալ հավատար-

---

105 «Աշխատանք», 1923, № 257։

106 Ա. Մյասնիկյան, Ընտիր երկեր, էջ 499։

107 Ա. Ռ. Կարինյան, Ժողովուրդների եղբայրության գրոշի ներքո, Ե., 1976, էջ 25։

մատարի օգնականի կոչում, նա 1910-ին վերադառնում է Բաքու, ուր ծավալում է ընդհատակյա հեղափոխական գործունեություն, հանդես գալիս հրապարակախոսական, գրաքննադատական հոդվածներով։ 1907 թ. ընդունվում է բոլշևիկյան կուսակցության շարքերը։

10-ական թվականներին Կարինյանը Անդրկովկասի բոլշևիկյան կազմակերպության ղեկավար անդամներից էր, Ստ. Շահումյանի, Ա. Ջապարիձեի, Մ. Ազիզբեկովի մարտական ընկերն ու գինակիցը։



Արտաշես Կարինյան
Գործ՝ Մ. Սարյանի

Բաքվի կոմունայի անկումից հետո, 1918 թ. Ա. Կարինյանը տեղափոխվում է Մոսկվա և աշխատանքի անցնում Ազգությունների ժողկոմատի Հայկական գործերի կոմիսարիատում՝ որպես գրական-հրատարակչական բաժնի վարիչ և կոմիսարիատի օրգան «Կոմունիստ» ու «Կարմիր դրոշ» թերթերի խմբագիր։

ՌԿ(բ)Կ կենտկոմի որոշմամբ Կարինյանը 1921 թ. գարնանը գործուղվում է Սովետական Հայաստան։ Այստեղ նա ընտրվում է ՀԿԿ կենտկոմի անդամ և նշանակվում Հանրապետության Արդարադատության ժողկոմ։ Այնուհետև նա վարում է կուսակցական ու պետական մի շարք պատասխանատու աշխատանքներ՝ ՀՍՍՀ կենտգործկոմի նախագահ (1924—1928), Լուսժողկոմի տեղակալ (1929—1930), կուսակցության Անդրերկրկոմի և Անդրֆեդերացիայի կենտգործկոմի անդամ, միաժամանակ հանդես գալիս քննադատական, հրապարակախոսական հոդվածներով և ուսումնասիրություններով։ 30-ական թվականներից հետո Կարինյանը բացառապես զբաղվում է հրապարակախոսական ու գիտական գործունեությամբ։ Նա Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի իսկական անդամ է (1956)։ Հեղափոխական, կուսակցական, պետական ու գիտական-հրապարակախոսական արդասավոր գործունեության համար Կարինյանը արժանացել է Սոցիալիստական աշխատանքի հերոսի կոչման (1976)։

Արտ. Կարինյանի գիտական, քննադատական, հրապարակախոսական ժառանգությունը հարուստ է ու բազմաբովանդակ։ Նրա գրչին են պատկանում բազմաթիվ աշխատություններ ու հոդվածներ, որոնք լուրջ արժեք են ներկայացնում հայ մշակույթի և հասարակական մտքի պատմության մաքսիստական մեկնաբանության տեսանկյունից։ «Երկանություն և կյանք» (1905), «Քաղաքական խնդիրներ և դեմոկրատիան» (1917), «Հայաստանի ապագան» (1919), «Հին և նոր» գեղարվեստ» (1920), «Իմպերիալիստական պատերազմը և Հայաստանը» (1924), «Սմբատ Շահումյան» (1925), «Հի-

դափոխական և ազգային շարժումները Կովկասում 1905 թ.» (1927), «Դեմքեր և դեպքեր» (1928), «Դաշնակցությունը և իր գինակիցները» (1932), «Երկերի ժողովածու» (1934), «Անտոն Չեխով» (1954), «Գրական արձագանքներ» (1955), «Ակնարկներ հայ պարբերական մամուլի պատմության», հատ. 1 (1956) և հատ. 2 (1960), «Գրական-քննադատական հոդվածներ» (1962), «Ժողովուրդների Եղբայրության դրոշի ներքո» (1976),—տվյալ նրա տպագրված գրքերի ոչ լրիվ ցանկը։

Արտաշես Կարինյանի գրական-քննադատական առաջին փորձը «Գրականություն և կյանք» ակնարկն է, որ լույս է տեսել 1905 թ. «Բրուտ» ծածկանունով։ Վերլուծելով Մ. Գորկու «Ամառանոցավորներ» պիեսը, երիտասարդ քննադատը որոշակիորեն առաջադրում է ռեալիզմի պահանջը, գրական երևույթների դեղարվեստական ու ճանաչողական արժեքի չափանիշ առաջադրելով կյանքի ճշմարիտ արտացոլման սկզբունքը։ Տնական այս դրույթն ավելի խոր ու հիմնավոր արտահայտություն է գտնում 10-ական թվականների հոդվածներում, որոնք լույս էին տեսնում «Նոր կյանք» հանդեսում (Շիրվանզադեի, Ա. Շահնազարյանի մասին), «Մշակ» թերթում («Գեղարվեստական գրականության քննադատությունը մեզ մոտ») և հատկապես «Նոր խոսք» մարքսիստական ամսագրում («Գիւղացին ռուսահայ գրականության մեջ», «Գծեր տաճկահայ գրականութիւնից», «Քաղաքի երգիչներ. Վ. Տերյան, Հ. Հակոբյան»), «Պրպվդա» և «Պայքար» թերթերում։

Գրական երևույթները Կարինյանը գնահատում է սոցիալական ու դասակարգային տեսանկյունից, էական նշանակություն տալով այն խնդրին, թե աշխարհայացքային ինչ կողմնորոշում ունի գրողը, հասարակական ո՞ր խավի կամ դասակարգի շահերն է արտահայտում։ Նա սոցիոլոգիական վերլուծության է ենթարկում Շիրվանզադեի, Փափազյանի, Տերյանի, Զոհրապի, Վարուժանի, Սիամանթոյի, Հակոբ Հակոբյանի, Կուրղինյանի և այլ գրողների ստեղծագործությունները, մեկնակետ ունենալով այն դրույթը, թե նրանք ի՞նչ չափով և արվեստի ինչպիսի՞ ուժով են արտացոլում «չորրորդ դասի», պրոլետարիատի ու գյուղացիության կյանքը, կենցաղը, պայքարն ու հոգեբանությունը։

Հատկանշական է, որ Կարինյանը մերժում է գրական երկը վերլուծելու դոգմատիկ սոցիոլոգիական, «գոճեհիկ քաղաքացիական» մեթոդը, գրողներին նեղ շրջանակների մեջ դնելու և պիտակավորելու սկզբունքը. «Դժվար է,—գրում է նա,— անհնարին է, իհարկե, գտնել դասակարգային հասարակության մեջ բանաստեղծ, որի արտադրությունների մեջ չլիներ դասակարգային աշխարհայացքի որոշ հետքեր, ազդեցություն, բայց այդ իրավացի դրույթից չկի՛տի եզրակացնել, որ գեղարվեստի բոլոր գործիչները պիտի նևնվին զանազան նեղ վանդակների և զարդարվեն որոշ մակդիրներով»[108]։ Այս դիրքերից նա խստորեն քննադատում է սպեցիֆիկ Բ. Իշխանյանի «Գրական-քննադատական էյուդուդ»[109] գիրք ուսպենսկուն տրված «տուլուպի աննտիմենտալ ապոլոգետ» պիտակ-գնահատականը, ցույց տալով, որ ռուս ժողովրդասեր

---

108 «Նոր խոսք», Բաքու, 1911, № 1—2, էջ 70—71։

109 «Աշխատանքի և աշխատավորի գաղափարը Ա. Նեգրիի, Հ. Հակոբյանի և Շ. Կուրղինյանի բանաստեղծությունների մեջ» (1909, որի չորրորդ ծավալված վիճաբանությանը Կարինյանը մասնակցել է մի առանձին հոդվածով՝ «Գեղարվեստական գրականության քննադատությունը մեզ մոտ», «Մշակ», 1910, № 156, 157, 159)։

գրողի ուսուցիչը շատ հաճախ «քանդում էր հենց նրա հասարակական նախապահական հայացքները»[110]։

Գրողի, սոցիալ-տնտեսական քաղաքական հայացքների և ստեղծագործության օբյեկտիվ հասարակական արժեքի հակասությունը Կարինյանը ցույց է տալիս Գ. Զոհրապի, Դ. Վարուժանի, Ա. Շիրվանզադեի, Վ. Փափազյանի և այլ գրողների երկերի քննութեամբ։ Նա գրում է. «Նկարագրելով հասարակական նույն միջավայրը, նրանք միաժամանակ ողբում, զայրանում և վրդովվում են։ Սոր և հիրավի անկեղծ տանջանքով են դիտում նրանք ժամանակակից իրականության կոնտրաստները՝ դասակարգային ներհակությունները, քաղաքի մռայլ ու թշվառ բնակիչների հուսահատ կացությունը, միաժամանակ վիրին շևրտերի «շռայլ ու զեխ» կյանքի հետ։ Ով հաճախ նկարագրողից, ցամաք արձանագրողից դառնում են քաղաքի և ժամանակակից հասարակա-կենցաղի քննադատներ, խարազանողներ ու կայծեն հրավիրում են բոլորին քանդել, ավերել ժամանակակից հասարակարգը»[111]։ Կարինյանն ըստ արժանվույն գնահատում է այն գրողների երկերը, որոնք բացահայտ մարտահրավեր են կարդում տիրող հասարակական կարգերի դեմ։ Այս իմաստով նա բարձր էր գնահատում Տերյանին, Վարուժանին, Կուրդիկյանին, Հ. Հակոբյանին։ «Քաղաքի նկրիչներ...» հոդվածում նա հատկապես է, որ բոլշևիկ բանաստեղծ Հ. Հակոբյանն ունի լիովին ձևավորված պրոլետարական «աշխարհայացք և համոզումներ»[112]։

Հայ մարքսիստական գրաքննադատության մեջ արժեքավոր ներդրում են բոլշևիկյան «Պրավդա» թերթի և նրա «Ֆաբրիչի» հավելվածի էջերում Արտ. Կարինյանի տպագրած հոդվածները։ Տեսական ընդհանրացման ուժով հատկապես ուշագրավ է «Ռեալիզմի վերածնունդը» հոդվածը, որը տպագրվել է 1914 թ. «Պրավդայի» № 5-ում։ Այստեղ քննադատը գիտականորեն հիմնավորում է ժամանակի անկումային գրականության գաղափարական ճղնաժամը և հաստատում «կոպիտ կյանք» պատկերող ռեալիզմի գեղարվեստական ու ճանաչողական արժեքը։ Մ. Գորկու, Ալ. Տոլստոյի, Բունինի, Շմելյովի և այլոց օրինակով քննադատը ցույց է տալիս, որ գրողները հիմա «իրենց երկասիրությունների մեջ նկարագրում են ոչ թե «հեթանոսային հոռու ժամանակները» կամ խորհրդավոր «տայֆուցիների», այլ իսկական ռուսական կյանքն իր բոլոր արհավիրքներով և քաղքենիական առօրյայով»[113]։ Ռեակցիայի մռայլ տարիներին, բնութագրում է Կարինյանը,— «գրական ասպարեզում իշխում էին պարոնայք Կամենսկիները, Արցիբաշևները. Չուկովիները իրենց մանրբուրժուական ու ձղճիմ աշխատութիւններով», այդ բոլոր «ռեկոգնոսց գրողները ձգտում էին կտրվել ազդակահույզ իրականությունից և ցանկանում էին կերտել «քաղցրավուն լեգենդներ «դյուրական և գեղեցիկ աշխարհի» մասին (Սոլոգուբ—«Մտեղծագործվող լեգենդ»), իրականում պատկերելով ստորությունները, անբարոյականությունն, «խորհրդավոր» պատանիներ և «կիսամերկ աղջիկներ», «սևեռերի պայքարը ու սանձարձակությունն, գունագարդվում ու փառաբանվում էին «բարձր դասի ներկայացուցիչները՝ սպաներր,

110 «Նոր խոսք», 1911, № 1—2, էջ 72։
111 «Նոր խոսք», 1911, № 3—4, էջ 84։
112 «Նոր խոսք», 1912, № 5—6։
113 Արտ. Կարինյան, Գրական արձագանքներ, Ե., 1955, էջ 5։

դեգեներատները, այլասերված արիստոկրատները..., կալվածատիրական հին աշխարհը»[114]: Ժեկագանի գրականության այս դիպուկ բնութագրից հետո, կարինյանը հատուկ ընդգծում է, որ մինչ «այդ ամբողջ մղձավանջը կարծես չքանում է, հասարակական մթնոլորտը կարծես մաքրվում է», և «հասարակական այդ բեկումը մեծագույն չափով կապված է բանվորական շարժման վերելքի հետ: Պրոլետարիատը ուժ հասարակության միակ դասակարգն է, որ ներից ասպարեզի վրա է գնում կենսական խնդիրներ ու նպատակներ, եվ ահա հենց այսօր էլ ռեալիստ հեղինակներն ստացել ու ստանում են հասարակական մեծ նշանակություն»[115]:

Նորի, առաջավորի, տվյալ դեպքում՝ վերածնվող ռեալիզմի հաղթանակը կապելով հասարակության ամենահեղափոխական ուժի՝ պրոլետարիատի հետ, քննադատը կատարում է ևս մի ընդհանրացում. նշելով, թե ռեալիստ գրողներից շատերի համար խորթ են բանվորական շարժումն ու պրոլետարիատի գաղափարախոսությունը, նա հաստատում է, որ չնայած այդ հանգամանքին, այդ գրողները իրենց երկերով, իրենց որոնումներով ու տատանումներով «արտահայտում են հասարակական ուժերի նոր բեկումն ու դեմոկրատական շրջանների զարթը»[116]: Այսպիսով, ելակետ ունենալով արվեստի ու գրականության դասակարգայնության, գրողի քաղաքական հայացքների և ստեղծագործության օբյեկտիվ արժեքի փոխհարաբերության մարքսիստական գրույթը, Կարինյանն իր հոդվածն ավարտում է ըստ ամենայնի նշանակալի մի եզրակացությամբ. «Դեկադենտները կովի են ելնում վերակենդանացող ռեալիզմի դեմ, որովհետև գիտեն, որ ռեալիզմը բանվորական շարժման ուժի արտացոլումն է: Դրանք զգում են, որ իրենց զագրելի «ստեղծագործվող լեգենդը» մարում ու անհետանում է պրոլետարիատի ստեղծագործող կյանքի հանդեպ...»[117]:

Պրոլետարիատի հենց այդ ստեղծագործ ուժի ամենավառ դրսևորումը Կարինյանը համարում է պրոլետարական արվեստի հանճար Մաքսիմ Գորկու ստեղծագործությունը: «Պրավդայի» էջերում (1914, № 20) գրախոսելով Գորկու «Հեքիաթները», որոնք բարձր են գնահատել Լենինը և Լենինյանները, Կարս. Կարինյանը դրանց հիմնական արժանիքը տեսնում է «կոպիտ» կյանքի գունագեղ ու խանդավառ արտացոլման մեջ: Ամենալավ հեքիաթները նրանք են, որ ստեղծվում են կյանքի կողմից,— անդերսենյան այս միտքն է դրված գորկիական հեքիաթների հիմքում. «Թե՛ դպրոցական բանատեղծի համար,— գրում է Կարինյանը,— այդ իրական կյանքը միշտ «կոպիտ» է, «կոպիտ» է նույնիսկ այն պահին, երբ «հրդեհվելով աղմկում է», ապա Մաքսիմ Գորկու համար հենց այդ «կոպիտ» կյանքն է հմայիչ և լեցուն յուրահատուկ պոեզիայով: Որպես կյանքի տաղանդավոր քանդակագործ՝ Գորկին գեղեցիկը որոնում է հենց իրականության մեջ»[118]: Գորկին, ըստ Կարինյանի, մեծ է նրանով, որ ռեալիստորեն պատկերում է կյանքի էական կողմերը, սակայն ու լույսը, կենտրոնական հերոսի դերում հանդես է բերում ոչ թե դեկադենտների փա-

---

114 Նույն տեղում, էջ 5—6:
115 Նույն տեղում, էջ 6—7:
116 Նույն տեղում, էջ 7:
117 Նույն տեղում:
118 Նույն տեղում, էջ 10:

ուաքանաչ «մինչտ դյութական» վերնաշերտերի ներկայացուցիչներին, այլ ժողովրդին՝ «ով իր հարուստ կյանքով և բոլոր ձգտումներով նկարագարդում է կյանքի իրականությունը հնքիաթային ճառագայթներով»։ Ու թեև Գորկու պատկերած «իտալական ժողովրդի կյանքը ծանր է, իսկ տնտեսական պայմանները դժվարին», բայց լավատես գլուխը երևույթները «նկարագծումի-րնդգծում է արևաշող Իտալիայի պայծառ երկնքի ու կապույտ ծովի ֆոնի վրա» և «հանգես է դալիս որպես նոր ճշմարտությունների քարոզիչ...»[119]։ Կերտելով «նոր կյանքի համար մարտնչող» մարդկանց կերպարներ, Գորկին որսում է նրանց հոգեբանության առանձնահատկությունները և բնորոշ հատկանիշները։ «Կինոսրտա հայեցողությունը և հղբայրական սիրո քարոզը շատ ցայտուն կերպով և ինքնատիպ գույներով ու տոնով գարգարում են Գորկու իտալական բոլոր հնքիաթները...»[120]։

«Պրավդայի» էջերում Ա. Կարինյանը գրախոսել է նաև 1914 թ. կարևանը «Բանվորական գրադարան» («Նոր գրադարան») մատենաշարով լույս տեսած մի շարք բրոշյուրների և «Կարմիր մեխակների» ու «Բանվորի ալբոմ» ալմանախների։ Բրոշյուրների առթիվ նա քննադատում է Հ. Հակոբյանին՝ հատնապես Բոգդանովի և Լունաչարսկու աշխատությունները քարգմանելու և հրատարակելու, մարքսիզմին խորթ նրանց որոշ միտումները չնկատելու համար, իսկ ալմանախների երևան գալը դնահատում է որպես հայ սլրոլետարական գրական հոսանքի գոյության ու զարգացման ապացույց։ «Կարմիր մեխակները»,— գրում է նա,— հաջող է կազմված։ Հայ բանաստեղծ—Գորկին՝ Հ. Հակոբյանը, արտաքուստ անկիրք, բայց խոր գգացմունքով հագեցված տողերում նկարագրում է հզոր ֆաբրիկան՝ մի գնանների շրխնդր, հնոցի բոցը, բանվորների ուրվագծերը և այն անլռելի որոտը, որ աշխույժ պոռթկումներ ու ձգտումներ է նիրշնում։ «Նոր գրադարանի» հրատարակությունների, անկասկած, հաջողություն կունենան։ Հայ առաջավոր բանվորները պետք է ուժը նրածին չափ օգնեն տպագրական բանվորների սկսած գործին, գրանով աջակցելով պրոլետարական հրատարակության լայն հնարավորության ստեղծմանը»[121]։ Հատկանշական է, որ «Պրավդայի» հավելված «Ռաբոչի» ամսագրում (1915, № 2) անդրադառնալով Մ. Գորկու խմբագրությամբ լույս տեսած «Պրոլետարական գրողների ժողովածուին» (1914), Ա. Կարինյանը գրական նոր հոսանքի այդ «առաջին ծիծեռնակին» հիմնական արժանիքը տեսնում է մոտիվների քարմության, հնչերանգների կենսուրախության, կենսահաստատ ոգու մեջ. «Այդ մոտիվները,— գրում է նա,— այնքան անսովոր են մեր իրականության մեջ, այնքան վառ կերպով են արտահայտում ռուսական պրոլետարիատի երիտասարդական առույգ ու կենսախինդ տրամադրությունները, որ կազմում են ժամանակակից շրջանի ամենապայծառ և վեհ էջերից մեկը»։ Նման էջ չէին կարող գրել ու չեն գրի իրենց «ամքուր արվեստի» քուրմեր հորջորջող, իրականում՝ հետադիմության, անկումայնության, անհատապաշտության ջատագովները, այն տխրահռչակ դեկադենտները, որոնք բուրժուական հասարակությունը համարում են անսասան հիմքերի վրա դրված «հավերժա-

---

119 Նույն տեղում, էջ 11—12։

120 Նույն տեղում, էջ 12։

121 «Путь Правды», 1914, № 50.

կան» իրավակարգ, և հենց այդ «մեռնող գասակարգի բոլոր արվեստագետների մոտ սեռական խրախճանքի և անասնական կյանքի քարոզը զուգորդվել է մռայլ հոռետեսության, ինքնասպանության քարոզի հետ», իսկ «պրոլետարիատի գաղափարախոսությունը միակ առաջավոր գաղափարախոսությունն է, որովհետև պրոլետարիատը, հենվելով հասարակական զարգացման օրենքների վրա, ձգտում է վերակառուցել ամբողջ հին աշխարհը», և այստեղից էլ՝ պրոլետարական գրողների մոտիվների կենսահաստատ ուժն ու գույների պայծառությունը։

Գրական կոնկրետ երևույթների վերլուծության հետ միասին, Կարինյանն իր հոդվածներում արծարծում է նաև գրապատմական և տեսական հարցեր՝ կյանքի և գեղարվեստի փոխհարաբերություն, բովանդակություն և ձև, մշակույթի դասակարգայնություն, գրական-գեղարվեստական քննադատության մեթոդ և այլն։ Այս իմաստով հիշարժան են Թիֆլիսի «Պայքար» (1915—1917), Բաքվի «Բանվորի խոսք» և ուսերեն ու հայերեն «...Տեղեկագիր» (1918), Մոսկվայի «Կոմունիստ» և «Կարմիր դրոշ» (1918—1920) պարբերականներում տպագրված նրա հոդվածներն ու գրախոսությունները («Հայաստանի պոեզիան» ուսերեն ժողովածուի մասին, «Ռուսահայ կյանքից և գրականությունից», «Լիբերալները և կուլտուրան», «Գիտությունը և բանվոր դասակարգը», «Զերնիշևսկին և հեղափոխական իշխանության խնդիրները» և այլն)։

Արտ. Կարինյանը առաջիններից մեկն էր, որ ողջունեց Վ. Բրյուսովի խմբագրությամբ «Հայաստանի պոեզիան» ուսերեն ժողովածուի հրատարակությունը (1916)։ «Գիրք սիրողին,— գրել է նա,— չի կարող հաճույք չպատճառել այդ դեղեցիկ և խնամքով հրատարակված մեծ հատորը։ Ուշադրությամբ և ուրույն զգացումով քերթում ես էջերը և կարդում՝ ընդհանուր առմամբ հաջող թարգմանված կտորները»[122]։ Սակայն մարքսիստ քննադատը մերժում է ժողովածուին տրված վերամբարձ, շռայլ գովեստներն ու որակումները, ինչպես նաև քննադատում է ժողովածուին կցված Վ. Բրյուսովի առաջաբանի մի քանի դրույթներ։ Նա գտնում է, որ «Բրյուսովը չի կարողացել անաչառ «պատմագիտական» տոն պահպանել տարբեր գրական հոսանքների նկատմամբ», մեծարել ու գովել է հատկապես այն հեղինակներին, որոնք «երգել են անհատական մոտիվները», չի հիմնավորել հայ ժողովրդի ծագման ու «պատմական բախտի» մասին իր մտորումները և այլն[123]։ Արտ. Կարինյանը նկատում է «որոշ եշմարտություններ» Բրյուսովի այն տեսակետի մեջ, թե «տաճկահայերի պոեզիան առաջ է ընթացել իր ուղիներով, ընդհանուր առմամբ հետևելով արևմտաեվրոպական գրականության, մասնավորապես ֆրանսիական գրականության էվոլյուցիային», սակայն նախ՝ փաստարկված, պատճառաբանված չի համարում այդ «չափազանց ընդհանուր միտքը» և ապա՝ մերժում է բրյուսովյան կարծիքը, թե Արևմուտքի ազդեցության հետևանքով արևմտահայ պոեզիան ամբողջովին «պառնասական» է, «կտրված է ժողովրդից»։ Գրախոսն այդ առթիվ իրավամբ հարց է տալիս. «Մի՞թե, վերջապես, տաճկահայ բանաստեղծության մեջ չեն եղել և չկան պոետներ, որոնց ստեղծագործության աղբյուրը ժողովուրդն է»[124], եվ Կա-

122 Տե՛ս «Պայքար», 1917, № 5։
123 Նույն տեղում։
124 Նույն տեղում։

բինյանը հետևողականորեն զարգացնում է այն դրույթը, թե հայ գրականությունն իր երկու թևերով էլ, կրելով ռուսական ու արևմտաեվրոպական գրականությունների որոշակի ազդեցությունը, նույն ժողովրդի հոգևոր մշակույթն է, որի հողն ու ջրերառը բուն հայկական կյանքն է, հայոց ազգային իրականությունը, մշակութային հին ու հարուստ ավանդները։

«Տաճկահայ նորագույն գրականությունից» հոդվածաշարում Կարինյանը Սիամանթոյին և Վարուժանին որակում է որպես ազգային կյանքի երգիչներ։ Սիամանթոն իր «սուբյեկտիվ հատկություններով ևս,— գրում է Կարինյանը,— մնում է բնորոշ ու հետաքրքրական մի հեղինակ—տաճկահայ կյանքի և ինտելիգենտական որոշ շրջանների մի զգայուն երգիչ»[125]։ Եվ ապա. «Յարձականյանի երկերից մենք տեսնում ենք այն, որ հիրավի մեծ և խորունկ զգացումով սիրում է նա տխուր հայրենիքը, սիրում է տառապող եղբայրներին և կամենում է վառել ընթերցողներին հասարակական բողոքի, վրեժի հուլգերով»[126]։ Ժողովրդի հետ կապերի, «պոետի և հասարակության միջև» որոշակի «կոնտակտոն» տեսակետից է գնահատում քննադատը նաև Դ. Վարուժանին։ Կոնկրետ բանաստեղծությունների վերլուծությամբ նա հզոակացնում է, որ Վարուժանը երգում է մոտիվներ, որոնք հարազատ են, արտամոտ՝ «ժամանակակից հասարակության բոլոր բողոքող տարրերի համար», արտահայտում է «տառապող ժողովրդի» հույզերն ու զգացումները, գծում է «հանրային կյանքի» ճշմարիտ պատկերներ, միշտ էլ ոտքի տակ ունենալով հայրենի հողը[127]։ Այս տեսակետից՝ Արտ. Կարինյանը հենց «ազգային հոգից», առօրյա կյանքից հեռանալու միտումների, «արվեստասիրության» չեշտված դրսևորումների համար քննադատում է «Մեհյանն» և «Նավասարդ» պարբերականները, «ինքնասոսկությամբ» հրապուրվելու նրանց վերացական ջանքերը[128]։

Ինչպես նախահոկտեմբերյան, այնպես էլ հոկտեմբերյան ժամանակաշրջանում, հատկապես 1920-ական թվականներին, երբ նախուն հնչում էին «հին» արժեքներից հրաժարվելու, «հին ծաղիկները» տրորելու, «քանդարանները» կործանելու պրոլետկուլտական, գեղհին-սոցիոլոգիական կոչերը, Արտ. Կարինյանը հետևողականորեն պաշտպանում էր լենինյան տեսակետը՝ անցյալի արժեքները ստեղծագործաբար յուրացնելու և զարգացնելու, նոր, սոցիալիստական, պրոլետարական կուլտուրա ստեղծելու մասին։

Մարքսիստական գրական քննադատությունը նոր աստիճան նշանավորեց հայ գրականագիտական-տեսական մտքի պատմության մեջ։ Առաջադրելով անցյալի մշակույթի ծագման ու զարգացման օրինաչափությունների բացատրության գիտական-մեթոդոլոգիական սկզբունքներ, մարքսիստ քննադատները, հենվելով լենինյան դրույթների վրա, ուղղեցին սպագա սոցիալիստական գրականության գաղափարական-գեղարվեստական առանձնահատկությունները։ Դրանով իսկ դարակզբի մարքսիստական քննադատությունը նախապատրաստեց սովետահայ գրականագիտության ձևավորումն ու զարգացումը։

---

125 «Պայքար», 1915, № 85։
126 Նույն տեղում։
127 «Պայքար», 1916, № 48։
128 «Պայքար», 1916, № 50։

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ

Հայ ազգային մեծագույն բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանը գրականության մեջ մտավ անցյալ դարի վերջերին և ստեղծագործեց մինչև 20-ական թվականների սկիզբը՝ շուրջ երես տասնամյակ։ Սակայն նրա ստեղծագործության գեղարվեստական հասունության, ռեալիզմի և ժողովրդայնության ամենաարձր աստիճանը համընկավ մեր դարի առաջին երկու տասնամյակների հետ։ Այդ տարիներին Թումանյանն ինչպես իր գեղարվեստական երկերով, այնպես էլ գրական-հասարակական բազմակողմանի գործունեությամբ դարձավ հայ գրականության կենտրոնական դեմքը։

Թումանյանի ստեղծագործության համազգային նշանակությունը ոչ միայն այն է, որ նա հանդրագումարի բերեց հայ գրականության նախընթաց ողջ զարգացումը և հզոր ազդակ դարձավ նրա հետագա առաջընթացի համար, այլև այն, որ Թումանյանի երկերն առավել լրիվությամբ, դիալեկտիկական չխամրող ուժով մարմնավորեցին հարազատ ժողովրդի ազգային բնավորության լավագույն գծերը, դարձան նրա հոգևոր ուժերի, նրա բարձր ձգտումների և իդեալների խորհրդանիշ։

1

Հովհ. Թումանյանին մենք հաճախ շրջաբարբ անվանում ենք «Լոռու երգիչ», «Մեծ Լոռեցի»։ Ինչքան էլ այդ բնորոշումները պայմանական են, բերի ու միակողմանի, քանի որ Թումանյանի ստեղծագործության համազգային նշանակության փոխարեն կարծես ընդգծում են միայն նրա կենսագրական կապը Հայրենի գավառի հետ, բայց դրանք մատնանշում են նաև բանաստեղծի ժառանգության մի կարևոր կողմը։ Թումանյանը այն գրողներից էր, որոնց Հայրենի միջավայրը, առաջին տպավորությունները, մանկությունից ընկալած գեղարվեստական ավանդույթները բախտորոշ դեր են խաղում նրանց ամբողջ ստեղծագործական կյանքում։ Թումանյանի գրական ճակատագրի մեջ այդպիսի դեր խաղաց Հայրենի Լոռին, որի գյուղերից մեկում՝ Դսեղում, 1869 թ. փետրվարի 7-ին (19-ին) ծնվել է բանաստեղծը[1]։

---

1 Թումանյանի կենսագրության առաջին՝ համեմատաբար լրիվ և համակարգված շարադրանքը տրված է բանաստեղծի որդու՝ Նվարդ Թումանյանի գրքում՝ «Հովհաննես Թումանյան (ծնունդյան 70-ամյակի առիթով)», Երևան, 1939։ Նույն հեղինակի մի այլ գրքում՝ «Հովհաննես Թումանյան։ Մանկություն և պատանեկություն» (Երևան, 1955), տրված է բանաստեղծի կյանքի վաղ շրջանի հանգամանալից պատմությունը։ Թումանյանի գիտական կենսագրությունը՝ բոլոր տպագիր և ձեռագիր արխիվների քննական վերլուծության հիման վրա, շարադրված է Աբրամ Ինձիկյանի գրքում՝ «Հովհաննես Թումանյան։ Կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը. 1869—1899», Երևան, 1969։

Ճիշտ է, տասը տարիկանից Թումանյանը հիմնականում ապրել, սովորել և ապա գործել է Դսեղից դուրս՝ Ջալալ-Օղլում (Ստեփանավան) և Քիֆլիսում. ուր անցավ նրա կյանքի մեծ մասը՝ շուրջ 40 տարի: Սակայն երբեք չկտրվեցին նրա հոգևոր կապերը «Հայրենի եզերքի» հետ, որը եղավ ոչ միայն նրա ստեղծագործության հիմնական թեմատիկ աղբյուրը, այլև աշխարհայացքային ու գեղագիտական իդեալի կարևորագույն նախադրյալներից մեկը: Ավ. Իսահակյանի պատկերավոր, բայց և միանգամայն ճշգրիտ, գիտական բնութագրությամբ, «դյուցազնական-նահապետական լուռին իր հքծի բնությունով, իր ավանդներով ու սովորույթներով. նրա հինավուրց ժողովուրդն իր կենսահայացքով, իր ցավերով, նաև իր պայքարով՝ ազատության և հրաշկունքյան համար, եղան Օհաննեսի ներշնչարանը: Այսուհետև գալիս Օհաննեսի ստեղծագործության աննախընթաց ժողովրդայնությունը»[2]:

Բանաստեղծը սերում էր իր հասարակական դիրքով ու գործերով Լոռու գավառում հռչակված մի գերդաստանից: Սերնդից սերունդ անցած բանավոր ավանդությունը և մի շարք մատենագիտական ու վիմագրական տվյալներ վկայում են, որ այդ գերդաստանը հնում Մամիկոնյան Նախարարական տան մի ճյուղն է եղել, որը, հավանաբար, X—XI դդ. (կամ, թան որոշ տվյալների՝ ավելի վաղ) թողել է Հայրենի Տարոնը և եկել-հաստատվել է Լոռու Դսեղում: Հատկանշական է, որ Թումանյանը մի առանձին հետաքրքրություն է ցուցաբերել դեպի այդ ավանդությունը, տարբեր առիթներով անդրադարձել է այդ հարցին, Լոռիում Մամիկոնյանների բնակության, շինարարության ու ռազմական սխրանքների հետքեր որոնելով Դսեղում և շրջակայքում պահպանված կառույցների, գերեզմանաքարերի, նրանց վրա եղած արձանագրությունների մեջ[3]:

Բանաստեղծի անմիջական նախորդներից Մեհրաբն ու Հովակիմը եղել են Դսեղի գյուղապետներ, իրենց քաջագործություններով հռչակվել են լեռնցի ավազակախմբերի դեմ կռվելիս և մանավանդ անցյալ դարի սկզբին, ռուս-պարսկական և ռուս-թուրքական պատերազմների ժամանակ: Ռուսական բանակի վարած կռիվներին ակտիվ մասնակցությամբ և բարի ու հյուրասեր քնավորությամբ լոռու գավառում մեծ հռչակ է վայելել բանաստեղծի պապը՝ Հովհաննեսը:

Սակայն ապագա բանաստեղծի բարոյական նկարագրի վրա ամենից խոր ու տևական ազդեցություն թողել է նրա հայրը՝ Տեր-Թադևոսը (աշխարհիկ անունը՝ Ասլան), Դսեղ գյուղի քահանան: Թումանյանի վիպաբերմունքը հոր նկատմամբ դուրս էր գալիս որդիական սիրո շրջանակներից. իր հոր մեջ նա տեսնում էր կատարյալ մարդու իսկական օրինակ: «Ինքնակենսագրության» մեջ (1905) նա գրել է.«Ամենևալով և ամենամեծ բանը, որ ես ունեցել եմ իմ կյանքում, այդ եղել է իմ հայրը: Նա ազնիվ մարդ էր և ազնվական՝ բառի բովանդակ մտքով: Չափազանց մարդասեր ու առատաձեռն, առուկախոս ու գվարճաբան, սակայն միշտ ուներ մի խոր լրջություն»[4]: Իր ավագ որդու՝

---

2 «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», 1969, էջ 19:

3 Տե՛ս ա) «Իմ ավանդությունը (անտոորագիր), «Նոր-դար», 1917, № 136, բ) «Բարբառքաշ Ս. Գրիգորի վանքը» («Արաքս», 1897, 2-րդ գիրք, Տեղագի տեսարժությամբ), Տարսեյ Լոռի գաղթած Մամիկոնյանների մասին հիշատակվում է նաև «Քաջերի կյանքից» պատմվածքում. «Ձնուշ» պոեմի առաջին տարբերակում և այլուր:

4 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, 1951, էջ 83:

ապագա բանաստեղծի վրա նա խոր տպավորություն է թողել նաև իր խաղաղասեր, հաշտարար բնավորությամբ, գյուղի հանրային հոգսերով զբաղվելու մշտական պատրաստակամությամբ։ «Մեծ մարդ էր, զարմանալի խորը մարդ. անգունդի խորություն ուներ, լայն հոգի...»,— հոր մասին ասել է բանաստեղծը մահից քիչ առաջ[5]։

Տեր-Թադևոսի բազմանդամ ընտանիքի (ապագա բանաստեղծն իրենից կրտսեր յոթ եղբայր ու քույր ուներ) առօրյա հոգսերն ընկած էին կնոջ՝ Մոնայի, ուսերին։ Տարվա մեծ մասը նա սարերում է անցկացրել, ուր նրա հետ էր լինում նաև Հովհաննես։ Պաշտամունքի հասնող սերը լեռնային բնության նկատմամբ բանաստեղծը կապում էր մանկական այդ տպավորությունների հետ։ «Ինչ որ սարի բան կա իմ մեջ — նանիցն է»,— ասել է նա։

Թումանյանի մանկական տարիներն անցել են հայ նահապետական գյուղի՝ ժամանակակից քաղաքակրթության հոլածանուտից դեռևս հեռու մնացած միջավայրում, որի բարոյական պատկերացումները, կենսական հարաբերությունները, հոգսերն ու թշվառություններն անջնջելի տպավորություն են թողել նրա հոգում։ Այդ տարիներից էլ նրա գիտակցության մեջ մտել, նրա էության անբաժան մասն են դարձել իր ծնողների, գյուղացի ծերերի ու մանուկների պատմած ժողովրդական ավանդություններն ու հեքիաթները, առակներն ու ասացվածքները։ Նա սիրել է ունկնդրել գյուղի ներքևում՝ Լոռու ձորում հոսող Վերինդի վշշոցը, որը, բանաստեղծի խոսքերով ասած, նրա «մեծ ուսուցիչն» է եղել, սիրել է «ժամերով խորասուզվել երկնքի մեջ կամ բնության»։ Հետագայում գրի առած ինքնակենսագրական նոթերում նա իր մանկական տպավորություններն այսպես էր ի մի բերում, նշելով ոչ միայն լեռնային բնության անդիմադրելի հմայքը, այլև նահապետական բարբերին մաքրությունը, որոնք չուտով պետք է ալեհատվին կապիտալիստական հարաբերությունների ազդեցության տակ. «Իմ մանկությունն անց է կացել մի աստվածային շռայլության մեջ։ Լոռու գեղեցիկ բնությունը, անմահական օդը, զրնգան ազբյուրների ջուրը, լեռնական գյուղական ազատությունը, էն հավասարությունը, որ կար հին գյուղական կյանքում, ամենքն էլ մի տեսակ էին ապրում, ուտում, խմում իրար հետ... Դեռ լեռնային մեր անկյունը չէր հասել կուլտուրան, իր տենդը։ Մի էս տեսակ աշխարհք եմ կորցրել — բնությունը գրկվել է իր նախկին պատկերից — երկրագործը, նահապետը ու հովիվը. մարդիկ էլ դարձել դուքանչի ու աբլակատ...»[6]։

Թումանյանը նախապես գրաճանաչություն է սովորել իր հոր մոտ, հետո հաճախել իր հորեղբոր՝ Գրիշկա բիձու դպրոցը։ Շուտով Դսեղում բացվում է մի ուրիշ դպրոց, որը վարում էր տիրացու Սահակ վարժապետը։ Նա, ինչպես հիշում է Թումանյանը, կառավարում էր «գավազանաւ երկաթեայ», ուսուցման հիմնական միջոցը «մանկավարժական տեռորն էր», «անասունած ծեծը»։ Այդ դպրոցում տարրական գրագիտությունից ավելին ստանալ հնարավոր չէր։ Մանուկ Թումանյանի կարդացած առաջին գրքերը եղել են Աբովյանի «Վերք Հայաստանին», Սարգիս Հասան-Ջալալյանի «Ճանապարհորդութիւն ի մեծն Հայաստան» աշխատությունը։

---

5 Եվառդ Թումանյան, Հուշեր և գրություններ, 1969, էջ 314։

6 «Թումանյան։ Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հատ. 2, 1969, էջ 419—420։

Շատ ավելի կանոնավոր, ժամանակակից բնույթ ուներ Ջալալ-օղլում բացված երկսեռ դպրոցը, ուր Թումանյանն սկսեց սովորել 1879 թ. աշնանից։ Դպրոցի տեսուչը Տիգրան Տեր-Դավթյանն էր՝ ժամանակի կրթված, մի շարք լեզուներ տիրապետող մարդկանցից մեկը, որի մասին Թումանյանը հետագայում գրել է, որ նրան «պարտական են իմ հասակակից գրեթե բոլոր գրագետ լոռեցիները»[7]։ Տեսուչի հարուստ գիտելիքները բանասիրությունից, պատմությունից, բնագիտությունից, նրա պատմածները եգիպտոսում և այլ երկրներում իր տեսածների մասին խոր տպավորություն են թողնում պատանի Հովհաննեսի վրա։ Նա օգտվում է տեսուչի հարուստ գրադարանից, և առաջին անգամ այստեղ է սկսվում նրա քիչ թե շատ կանոնավոր ծանոթությունը հայ և համաշխարհային գրականության հետ։ Ժամանակակիցներից մեկի վկայությամբ՝ Ջալալ-օղլում Թումանյանը կարդում է Բաֆֆու, Մուրենցի, Պատկանյանի, Շահազիզի երկերը, թարգմանական գրականությունից՝ Ալ. Դյումայի, է. Սյուի, Դ. Դեֆոյի, Ա. Դոդեի, Բ. Ստոուի և մյուսների հայտնի վեպերը, Շիլլերի դրամաները։ Դպրոցի պահակից և գյուղաքաղաքի այլ բնակիչներից լսում է հայկական և արևելյան հեքիաթներ, որոնց թվում և «Քաջ Նազարը»[8]։

Բնորոշ է, որ հենց Ջալալ-օղլում ուսանած տարիներին էլ Թումանյանն իր առաջին բանաստեղծական փորձերն է կատարում։ Դրանցից է «Հոգուս հատոր, սրտիս կտոր...» բառերով սկսվող սիրային բանաստեղծությունը (1881), որի մեջ արդեն Թումանյանական շատ բան կա՝ շարադրանքի հատակություն, բանաստեղծական պլզմանականությունների ազատ անկեղծություն և պարզություն, և այլն։ Այդ ժամանակից մեզ են հասել «Օրորք», «Հայ վաշառականս», «Երբ որ կանցնի Ձմեռն սաստիկ...» բանաստեղծությունները, որոնք շատ կողմերով դեռ սկսնակի անվարժություններ են, բայց միաժամանակ ցույց են տալիս, որ պատանին հետաքրքրվել է նյութերի բովանվիճակով, երգիծել սեփական բարեկեցությունից դուրս ոչնչի մասին չմտածող հայ մեծատուներն։

Նյութական միջոցների բացակայության, ունևորների անտարբերության ու երբեմն էլ բացահայտ թշնամական վերաբերմունքի պատճառով 1883 թ. Ջալալ-օղլու դպրոցն իր ընդամենը քառամյա գոյությունից հետո փակվեց և նույն տարվա աշնանը Թումանյանն արդեն Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի երկրորդ դասարանի աշակերտ էր։ Այդ դպրոցում նրա սովորած տարիները (1883—1886) հոգեկված ուսումնական հաստատության լավագույն շրջաններից չէին։ Դպրոցը չուներ մանկավարժների կայուն կադր, իսկ աշխատող ուսուցիչների մեջ քիչ չէին մանկավարժության սխոլաստիկ սկզբունքներին կառչած մարդիկ։ Առարկաների դասավանդումը մեծ մասամբ եւս էր մնում ժամանակի գիտական մակարդակից, հենվում էր ավելի հարկադրանքի, քան դիտակցական վերաբերմունքի վրա։ Ճիշտ է, այդ տարիներին դպրոցում պատահաբար են մի քանի նշանավոր մարդիկ (Կ. Կոստանյան, Ա. Արասխանյան. Գ. Բարխուդարյան, Փիլ. Վարդանյան), որոնցից Թումանյանի վրա

---

[7] Ա. Թումանյան. Երկերի ժողովածու. Հատ. IV. էջ 354։

[8] Տե՛ս «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 205—209 (Վարսենիկ Գևորգյան հուշերը)։

ամենից խոր տպավորություն թողել է պատմավիպասան Մերևնցը՝ Հայոց պատմության դասերով։

Ներսիսյան դպրոցում Թումանյանը հատուկ հետաքրքրություն է ցուցաբերում դպրի գրականությունը, լեզուներն ու պատմությունը։ Դպրոցի լրիվ դասընթացը նա չավարտեց. զանազան ընտանիքներում վարած «նախկերների» դժվարին, զրկանքներով ու ստորացումներով լեցուն կյանքը, ծնողների նյութական վիճակի վատանալը և գյուղից ստացած ուրիշ տագնապալի լուրեր նրան ստիպեցին 1886 թ. գարնանը դուրս գալ 4-րդ դասարանից և վերադառնալ Դսեղ։



Թումանյանը տասնամյա հասակում

Այնուամենայնիվ, Թիֆլիսյան կյանքի առաջին տարիները նշանակալից եղան Թումանյանի գրական ճակատագրի համար։ Նա հաղորդակից դարձավ կովկասահայ քաղաքական և կուլտուրական կյանքում ծավալված խմորումներին, որոնց մասին հետագայում գրել է. «Ութսունական թվականներն էին։ Մեր կյանքում դաղմական փողի նման թնդում էին Գամառ—Քաթիպայի ազատ երգերը, վարար գետի նման հոսում էին Րաֆֆու վեպերը անընդհատ ու խորհրդավոր, մամուլի մեջ աջ ու ձախ չատաչյաից մարաչում էր Գրիգոր Արծրունին, իսկ Թիֆլիսի թատրոնում դիմորական հրավէտությունը հնչում էր «Զվիռնցիների մարշը», և որոտում էր Ռոդամյանը»[1]։ 17-ամյա Թումանյանին բախտ վիճակվեց անձամբ ճանաչելու և շփվելու Րաֆֆու, Մերևնցի, Ռոդամյանի հետ, ականատես լինելու սոցիալական և ազգային հնչումից ժողովրդին փրկելու, Արևմտյան Հայաստանի ազատագրության համար նոր սերնդի գործադրած անձնուրաց ջանքերին։ Դրանցից էր, օրինակ, Թիֆլիսից Սալմաստ և ապա Թուրքիա անցած Վարդան Ալիքսանդրի, Գրիշկյանների, որի վարքագիծն ու հերոսական մահը խոր տպավորություն թողեցին պատանի Թումանյանի վրա, իսկ հետագայում յուրովի արտացոլվեցին «Հին կռիվը» պոեմում։ Մեծապես ընդլայնվեց նրա գրական հետաքրքրությունների, ակտիվ ընթերցանության և մտորումների նյութ դարձան Պուշկինն ու Լերմոնտովը, Շեքսպիրն ու Շիլլերը։ Գրական փորձերը դարձան ավելի կանոնավոր, հետակգվեցին իբրև կյանքի կոչում։

Պատանի Թումանյանի բանաստեղծական հետաքրքրությունները ծավալում են երկու ուղղությամբ։ Մի կողմից՝ նա անվարժ, շատ գծերով պատանական կամ ալիշանի չհաղեցնարված ազդեցությունը մատնող տողերով փորձում է արձագանքել նաև ժողովրդի քաղաքական վիճակին («Ինչո՞ւ նա

---

1. Հ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 353։

տխուր...», «նահապետի ողբը»)։ Մյուս կողմից, և սա շատ ավելի մեծ տեղ է գրավում նրա գրական նախափորձերում, Թումանյանն իր լսած ժողովրդական նյութերի հիման վրա սկսում է գրել լեգենդներ ու ավանդություններ, առակներ և անեկդոտներ, որոնց մեծ մասը, բանաստեղծի վկայությամբ, ժամանակին կորել էր։ Պահպանվել են միայն երկուսը՝ «Շունն ու Կատուն» և «Անբախտ վաճառականները»։ Թեև իրենց առաջին տարբերակներում այդ երկերը շատ կողմերով դեռ անկատար էին, լիցուն բարբառային լիզվի տարբերով, բայց դրանք արդեն մատնանշում էին բանաստեղծի հետագա զարգացման հիմնական ուղին՝ հենվելով բանահյուսության նյութերի և ժամանակակից կյանքի պատկերների վրա՝ հաստատել իրապաշտում, բովանդակությամբ ու ձևով ժողովրդական պոեզիայի իրավունքները։

Ներսիսյան դպրոցից հեռանալուց հետո Թումանյանը մոտ մեկ տարի որոնում է «արևի տակ իր տեղը», կարիքից դրդված ստանձնում է տնային ուսուցչի պաշտոն, իր «բախտը փորձում» նույնիսկ գործակատարության մեջ։

Բանաստեղծի կյանքում կարևոր դեպքեր կատարվեցին 1887 թ.։ Նախ, հուլիս-օգոստոս ամիսներին «Նոր-դար» թերթի էջերում առաջին անգամ տպագրվում են Թումանյանի գրվածքները՝ «Մի ավանդություն» հոդվածը (Խեզի անցյալի և ներկայի մասին) և լոռեցիների կյանքից քաղված տասնյակից ավելի անեկդոտանման պատմություններ։ Ճիշտ է, դրանք անստորագիր էին, հեղինակն ինքը, ըստ երևույթին, չէր ցանկացել իր անունը հրապարակել, դեռ վստահ չլինելով իր գրական կոչման մեջ։ Բայց տպագրվելու փաստն ինքնին նշանակալից էր երիտասարդ բանաստեղծի համար։

Նույն 1887 թ. բարեկամների միջնորդությամբ Թումանյանը զրագրի պաշտոնով աշխատանքի է ընդունվում Թիֆլիսի Հայոց հոգևոր կոնսիստորիայում։ Ոչ միայն նրան հանձնարարված միակերպ, ձանձրալի աշխատանքը՝ կազմել և արտագրել պաշտոնական և անձնական բնույթի գրություններ, վկայականներ, այլև հոգևոր կառավարության բուն մթնոլորտը խորը և ճնշող էր ստեղծագործական մեծ ներձնչումներով ապրող երիտասարդի համար։ Կոնսիստորիայում տիրող բիրտ բարքերը, խնդրատուների նկատմամբ «հոգևոր հայրերի» անարդարությունները, կաշառքն ու չարաշահումները, որոնք ուժեղացան, մտնելով Մամբրե Մանասարյանի՝ թիֆլիսի առաջնորդ դառնալուց հետո (1889), վերջապես՝ շրջապատի մարդկանց պահանջողական կամ բացահայտորեն հետագիմ ըմբռնումները ակզբից ևեթ անհաղթահարելի դարձրին բանաստեղծի բախումն այդ միջավայրի հետ։ Եվ եթե, չնայած այդ բոլորին, նա մի քանի տարի ծառայում է հոգևոր գրասենյակում, ապա պատճառը միմիայն նյութական զեթ նվազագույն ապահովություն ունենալն էր, որի կարիքը հատկապես սրվեց 1888 թ. օգտա Մաքսիմյանի հետ ամուսնանալուց և ընտանիքի հոգսերով ծանրաբեռնվելուց հետո։ Հոգևոր վարչությունում ծառայելու միակ դրական արդյունքը պետք է համարել տարբեր խավերի կյանքի, ժամանակի բարքերի ճանաչողությունը, որն այնքան անհրաժեշտ էր սկսնակ գրողի համար։ Բայց այդ ճանաչողությունը բանաստեղծին տրվեց հոգևոր ուժերի դրամատիկ լարման և ծանր ապրումների գնով։ Երբ 1892 թ. մարտին, Մ. Մանասարյանի և յուրայինների դեմ դրած ցասումնալից բանաստեղծություններից հետո, Թումանյանը ձողեց իր պաշտոնը, նա մի նամակում գրում էր. «Խորին տրտմությամբ ետ եմ նայում հինգ տգեղ տարիների անցյալին վերա, որպես մի կիրեզմանի, մի դժոխքի, որից

դուրս եմ եկել (?)։ բայց արդյոք առո՞ղջ եմ մնացել, կենդանի՞ եմ.— ահա խնդիրը։ Մարմնով՝ ոչ, բոլորովին ոչ. իսկ հոգուս ընդունակությունների մեծ մասը կորցրել եմ»[10]։

1887 թ. Թումանյանը կարևոր էր համարում նաև իր գրական ըմբռնումների ու ճակատագրի համար։ Այդ թվականին, ինչպես վկայում է բանաստեղծը, նա ընկել է «ծանոթների մի շրջան», որը նրա ոտանավորների բարբառախառն լեզուն համարել է «գռեհիկ», խորհուրդ տվել «գրական լեզու գործ ածել»[11]։ *Խոսքը ներսիսյան դպրոցի մի քանի սանների մասին է (Գրիգոր Վանցյան, Արսեն Ղտչյան, Դավիթ Շահլամյան, Աբրամ Առաքելյան), որոնք Թումանյանի հետ մի յուրօրինակ «հնգյակ» են կազմում, հանդիպումների ժամանակ քննելով ոչ միայն գրական-բանասիրական, այլև հասարակական հարցեր*[12]։ *Այդ խմբակի անդամների և մանավանդ «Հյուսիսափայլ» ամսագրի ընթերցանության ազդեցությամբ Թումանյանի բանաստեղծություններից մեջ լայնորեն մուտք են գործում գրական, ավելի ճիշտ՝ գրքային լեզվի գծային տարրեր, բայց և լայնանում է բանաստեղծի տեսադաշտը, նա գրում է քաղաքացիական բնույթի շատ գործեր, թեպետև գեղարվեստորեն դեռ անկատար։ Այդ խմբակի բարոյական և նյութական աջակցությամբ էր նաև, որ Թումանյանը կազմեց և տպագրության հանձնեց իր գործերի առաջին ժողովածուն՝ «Բանաստեղծություններ» ընդհանուր վերնագրով (այս վերնագիրն այնուհետև Թումանյանի համար կայուն մնաց, դրվելով նաև 1892, 1903, 1908 և 1922 թթ. հրատարակված ժողովածուների վրա)։ Գիրքը լույս տեսավ 1890 թ. աշնանը, Մոսկվայում։ Նրա մեջ, մի քանի տասնյակ ինքնուրույն և թարգմանական (Պուշկինից, Լերմոնտովից) բանաստեղծություններից բացի, դետեղված էին նաև երեք պոեմ՝ «Լոռեցի Սաքոյի» առաջին տարբերակը, «Մեհրին» և «Ալեքսո»։ Այսպիսով, Թումանյանը հասարակությանը ներկայացավ միանգամից մի ամբողջ գրքով, չանցնելով պարբերական մամուլի էջերում աստիճանաբար բացահայտվելու սովորական ճանապարհը։*

Թումանյանի առաջին գիրքը հասարակության կողմից ջերմ ընդունելության գտավ, նրա երևան գալը գնահատվեց իբրև հայ բանաստեղծության նոր շրջափուլի սկիզբ։ Այդ են վկայում ժամանակակիցների նամակներն ու հիշողությունները և, մանավանդ, Մ. Աբեղյանի (Վարսամ) գրախոսությունը «Նոր-դար» թերթում և Լ. Մանկելյանինը՝ «Մուրճ» ամսագրում։ Այդ քննադատներն առաջին իսկ գրքի հիման վրա նշեցին Թումանյանի տաղանդի մի քանի էական գծերը՝ «ժողովրդական տարրն» ու «վիպականությունը» (այսինքն՝ ստեղծագործության ժողովրդայնությունն ու էպիկական ոգին)։

Առաջին գրքից երկու տարի անց՝ 1892 թ. վերջին լույս տեսավ «Բանաստեղծություններ» երկրորդ, ավելի ծավալուն հատորը, ուր բացի բանաստեղծություններից զետեղված էին «Անուշի», «Մարոյի» առաջին տարբերակները, «Մերժած օրենք» պոեմը, «Շունն ու կատուն», «Ախթամար» բալլադները։ Այդ ժողովածուն ավելի ամրապնդեց Թումանյանի, իբրև ժամանակի առաջատար բանաստեղծի, համբավը։

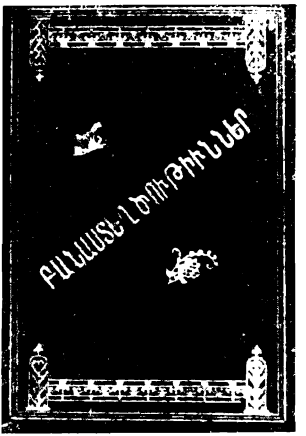
---

10 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. V, 1945, էջ 64։

11 «Թումանյան։ Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հատ. 2, էջ 421։

12 Տե՛ս Ա. Ինճիկյանց, Հովհաննես Թումանյան, 1969, էջ 221—234։

Հոգևոր կոնսիստորիայից դուրս գալուց հետո Թումանյանը ծառայում է Ախլքիսի հրատարակչական ընկերությունում իբրև գրասենյակապետ: Դա բանաստեղծի վերջին պաշտոնավարությունն էր, որը տևեց ընդամենը մեկ ու կես տարի՝ մինչև 1893 թ. հոկտեմբերը:



Թումանյանի առաջին ժողովածուի շապիկը (1890, Մոսկվա)

90-ական թվականներին Թումանյանն աշխատակցել է «Մուրճ», «Աղբյուր», «Տարազ», «Թատրոն» պարբերականներին, եղել է Ե. Վարդազարյանի հրատարակած «Հորիզոն» գրական հանդեսի (1894) հիմնական հեղինակներից մեկը:

2

Թումանյանի՝ չորրորդ տասնամյակ տևած ստեղծագործական ուղին ունեցել է ինչպես բուռն վերելքի շրջաններ (90-ական թվականների սկիզբը, մեր դարի առաջին տարիները), այնպես էլ շրջաններ, երբ այլևայլ պատճառներով համեմատաբար քիչ է արտահայտվել գրական աշխատանքի հեռանդը: Սակայն, եթե մի կողմ թողնենք ստեղծագործական արգասավորության տարբեր և հիմք ընդունենք բանաստեղծի գեղարվեստական մեթոդի ու ոճի զարգացումը, նրա վարպետության կատարելության աստիճանը, ապա Թումանյանի ուղին կարելի է բաժանել երկու մեծ շրջանի. Առաջինն ընդգրկում է սկզբից մինչև դարավերջը, իսկ երկրորդը՝ դարասկզբից մինչև բանաստեղծի մահը:

Ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում, բացի նշված երկու գրքերից, Թումանյանը լույս ընծայեց նաև «Դաշնակներ» ժողովածուն (1893, փոփոխված հրատարակություններ՝ 1896-ին), ինչպես նաև բազմաթիվ բանաստեղծություններ պարբերական մամուլում: Հրապարակ եկան նրա գեղարվեստական արձակի, գրական քննադատության և հրապարակախոսության առաջին նմուշները: 90-ական թվականներին Թումանյանը գրեց մի շարք երկեր, որոնք այն ժամանակ մնացին անտիպ և հասարակությանը հայտնի դարձան ավելի ուշ, մեծ մասամբ արմատական փոփոխություններից հետո: Դրանց թվում էին «Հառաչանք», «Ինչպես Անուշը», «Պոետն ու Մուսան», «Հին կռիվը» պոեմները, «Գիքորը» պատմվածքը:

Երիտասարդ Թումանյանի պոեզիան պատմականորեն նշավակ շարունակություններ հայ գրականության մեջ 80-ական թվականներից սկսված այն նոր շարժման, որի բուն իմաստը ռեալիզմի և ժողովրդայնության սկզբունքների հետագա իորացումն էր՝ հասարակական կյանքի նոր շրջափուլին համապա-

տասխան։ Նրա արձակի մեջ այդ շարժումը կապվում էր Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի, Ա. Աղօթիքյանի, Գր. Զոհրապի և ուրիշների անունների հետ. ապա պոեզիայում այդ նոր փուլի սկիզբը եղավ Հովհ. Հովհաննիսյանի առաջին ժողովածուն (1887), որին հաջորդեցին Ա. Ծատուրյանի, Լ. Մանվելյանի և մյուսների բանաստեղծությունները։ Գրական այդ սերնդի մեջ Թումանյանը, շատ ընդհանրություններով հանդերձ, սկզբից ևեթ առանձնացավ, նախ, նրանով, որ քնարերգության հետ միասին և ավելի հաջողությամբ դիմում էր չափածոյի մեծ ձևին՝ պոեմի ժանրին։ Երկրորդ՝ ավելի, քան իր սերնդի բանաստեղծներից որևէ մեկը, Թումանյանը կապված էր ժողովրդական կյանքի տարերքի հետ, բերում էր հայրենի գյուղաշխարհի հարազատ գծեր։ Ի՜նչ սկզբում այդ կապը տարերային էր, ապա չուտով այն վերածվեց կայուն դավանանքի, ժողովրդի և պոեզիայի օրգանական միասնության մի ամբողջ տեսության, որը 90-ական թվականների վերջին նա ամփոփեց իմաստալից կոչի մեջ. «Դեպի ժողովուրդը, դեպի բնությունը, հայո՜ց գրողներ...»[13]։

Բանաստեղծի և ժողովրդի միասնության առաջին և լավագույն արտահայտություններից մեկը «Նախերգանք» բանաստեղծությունն է, որը ինչ նախօրոք գրվել է իբրև «Հառաչանք» պոեմի մի մաս, բայց հետո տպագրվել է որպես ինքնուրույն գործ։ Սկսած 1896 թ. Թումանյանն այդ բանաստեղծությունը գետեղել է իր բոլոր ժողովածուների սկզբում, դրանով իսկ ընդգծելով նրա բացառիկ նշանակությունը, այն համարելով իր պոեզիայի յուրօրինակ բանալին։

«Նախերգանքի» քնարական թեման,— բանաստեղծի անհատական վշտի, հայրենիքին նրա որդիական նվիրվածության տրամադրությունը,— արծարծվում է վիրխարի էպիկական ընդգրկումներով։ Քնարական հերոսը խոսում է հայրենի բնության, նրա երկնահաս լեռների և անդնդախոր ձորերի հետ. նրանցով է չափում իր տրտմությունն ու հայրենասիրական ներչնչանքը։ Լեռների պատկերը տոգորված է խոր մարդկայնությամբ։ Նրանց է նվիրում բանաստեղծն իր «ծանրաթախիծ հոգու ձայները», զրուցում ինչպես սրտակից ընկերոջ հետ։ Իսկ նրա տրտմությունը հին է, ծնվել է նրա հետ, դայակի նման ուղեկցել է նրան մանուկ օրերից, խոսել նրա «սրտի ականջին».

Ո՜վ, որ կանչում ես դիշեր ու ցերեկ
Հազար ցավերով, հազար ձևերով,—
Ոգևորության հրցոր լիներով,
Քեզ մոտ եմ գալիս, հայրենիք իմ հեզ։

Բանաստեղծության վերջում քնարական հերոսը դիմում է արդեն հայրենի ձորերին։ Հետաքրքիր է, որ նա ոչ մի իր վերքերն է համեմատում անդունդախոր ձորերի հետ, այլ ճիշտ հակառակը՝ ձորերի խորությունը չափելու համար իր սրտի վերքերին է նմանեցնում, անգամ կասկածում է՝ արդյո՞ք են նրանք իր թախծի չափ խոր լինել («Դուք է՞լ էք, տեսնեմ, էնքան մեծ ու խոր, Ինչքան իմ հոգու թախիծն ահավոր...»)։ Այսպես, ծանր տխրությամբ սկսվում և մի ավելի «ահավոր թախիծով» է ավարտվում բանաստեղծի դիմումը հայրենի բնությանը։ Նրա վիշտը հայրենիքի սոցիալական և ազգային վիշտն է,

---

13 Ա. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. VI, 1959, էջ 108։

Նրա ոգևորության աղբյուրը՝ ժողովրդական հզոր տարերքի հետ ունեցած կապերի գիտակցությունն էր։

Հայրենի գյուղաշխարհի կոնկրետ պատկերները, ժողովրդի «տանջանքներն ու տենչանքները» Թումանյանը բացահայտել է վաղ շրջանի շատ բանաստեղծություններում, որոնցից հետագայում բացառիկ տարածում գտան «Գութանի երգն» ու «Հին օրհնությունը»։ «Գութանի երգը» բանաստեղծության բնարանն «Հերոսը՝ հայ աշխատավոր գյուղացին, իր տառապալից կյանքի մասին պատմում է այնքան պարզ, բնական երանգներով, որ մի պահ թվում է, թե բանաստեղծը պարզապես գրի է առել գյուղացու առօրյա մտածմունքը ծանր աշխատանքի ժամին։ Բայց այնքան հասարակ թվացող այդ խոսքը միաժամանակ իսկական բարձր պոեզիա է, կյանքի ճշմարտության՝ գեղարվեստական մեծ ուժով ձևակերպված արտահայտություն։ Բանաստեղծը ցույց է տվել գյուղական կյանքի ամենօրյա դրաման, ընդամենը մի քանի տողով բնութագրել սոցիալական չարիքը մարմնավորող «Հերոսներին»՝ իր պարտքը պահանջող վաշխառուն, գյուղացուն ծծող քյոխվան, անիծող քահանան, տերության հարկը պահանջող չինովնիկը... Եվ այս բոլոր չար ու դաժան ուժերի դեմ մենամենակ կանգնած է խեղճ գյուղացին, իր անասելի թշվառությամբ՝ միայն իր հավատարիմ եզներին ու անտեսանելի աստծուն ապավինող այդ անօգնական մարդը...

Կոնկրետ կենսական իրադրությունից դեպի փիլիսոփայական խորհրդածություն և ընդհանրացում գնալու միտումը բնորոշ է «Հին օրհնության» բանաստեղծության համար։ Միաժամանակ այստեղ մենք տեսնում ենք Թումանյանական պոեզիայի մի քանի ուրիշ էական հատկանիշներ՝ ընդգրկումների էպիկական լայնության և նուրբ քնարական տրամադրության, բուռն, տագնապալի հոգեվիճակի և արտաքին խաղաղության, մի յուրօրինակ ոլիմպական վեհության ու հանդարտության բնական միաձուլում։ Իրոք, մի հզոր տարերք, էպիկական ուժ և գեղեցկություն կա «կանաչ, վիթխարի ընկուզենու տակ» բաղմած ու բեզի անող ծերերի, նրանց առջև գլխաբաց կանգնած և առույգ ձայնով երգող պատանիների նկարագրության մեջ։ Բայց ինչպե՜ս հանկարծ փոխվում են գույները, տրամադրությունը, տեմպը, երբ հնչում է մեծերի «Ընձեռություն. «Ապրե՛ք, երեխեք, բայց մեզ պես չապրեք...»։ Դա կյանքի բոլոր դառնությունները ճաշակած հին սերնդի վերջին ցանկությունն է, որը հետո դառնում է բանաստեղծության առանցքը։ Բանաստեղծն ասեք որսում և դրոշմում է կյանքի հավերժական շարժման մի կողմը. ամեն մի սերունդ տառապում է կյանքի անկատարությունից և չի հասնում լիարժեք կեցության ցանկալի իդեալին։ Բայց լավի ու կատարյալի տենչանքը անմար է մնում. անցնում մի սերնդից մյուսին, մնում է այն հույսն ու հավատը, որ հաջորդները ավելի լավ կյանքով են ապրելու։

90-ական թվականների լիրիկայում կան նաև ուրիշ գործեր, որոնք բնութագրվում են մտքի, զգացմունքի և արտահայտության կատարելությամբ ու ներդաշնակությամբ։ Բավական է նշել «Համերգ», «Կանչ», «Քրիստոսն անապատում», «Ինձ մի՛ խնդրիր...», «Ալվագովսկու նկարի առջև», «Եթե մի օր, անուշ ընկեր...», «Հայ ուխտավորին», «Երկու սև ամպ» և այլ բանաստեղծությունները։

Հայ գրականության ֆոնի վրա հատկապես նշանակալից երևույթներ էին Թումանյանի առաջին գրքերում տրապարակված պոեմները։ Ժամանակի

քննադատությունը դրանք գնահատեց իբրև նոր աստիճան մեր պոեզիայի պատմության մեջ։ Մ. Աբեղյանը Թումանյանի առաջին պոեմների մասին գրում էր, որ դրանք «լույսին իրենց նմանը թե կենդանությամբ, թե զգացմունքների բնականությամբ և թե գրավիչ, սահուն և, որ գլխավորն է, կանոնավոր գեղեցիկ լեզվով»[14]։ Արձագանքելով նրան, Լ. Մանվելյանը ավելացնում էր. «Նա յուր պոեմաների մեջ նման չէ ոչ մեր հին, ոչ նոր բանաստեղծներին. նա կանգնած է առանձնակի, նա ինքնուրույն է, նա մի տեսակ նորություն է մեզ համար»[15], Իսկ Մինաս Բերբերյանը մի քանի տարի անց հայտարարեց. «Իբրև էպիկական տաղանդի տեր բանաստեղծ, նա (Թումանյանը) գրեթե երկուքի է հայ գրականության մեջ»[16]։

Ճիշտ է, գնահատելով Թումանյանի առաջին պոեմները նրա հետագա նվաճումների դիրքերից, դժվար չէ նկատել նրանց գեղարվեստական անավարտությունը, ռեալիստական և ռոմանտիկական միտումների զուգորդումները, որոնք դեռ ստեղծագործական որոնումների արդյունք էին։

Այդ պոեմներից համեմատաբար հաջողված էր «Մհերին», որը շատ որոշակիորեն ցույց է տալիս ռոմանտիզմի սկզբունքների ազդեցությունը երիտասարդ Թումանյանի վրա։ Բանաստեղծն ընթերցողին տեղափոխում էր Արևմտյան Հայաստան, Թուրքական տիրապետության մղձավանջային իրականությունը, պատկերում սեփական տնից ու օջախից հեռացող հայ մարդու դժբախտ ճակատագիրը։ Պոեմի հերոսը՝ Մհենն վաստակի ակնկալությամբ ուղևորվում է հեռու երկրներ, գյուղում թողնելով ծերունի հորն ու ջահել կնոջը՝ Մեհրիին։ Սյուժեն զարգանում է դժբախտ դեպքերի ու զուգադիպությունների ընթացքով։ Տարագրության մեկնելու ճանապարհին Թուրք ավազակներ թալանում և սպանում են Մհենին, բայց այդ մասին ոչինչ չգիտեն նրա հայրն ու կինը։ Գաղտնիքը բացվում է տարիներ հետո, երբ նույն ավազակները թալանում և այրում են գյուղը, առևանգում Մեհրիին։ Առևանգիչի՝ «իգիթ Օսմանի» պատմածից և ցույց տված նշանից («ղայլուխ») Մեհրին իմանում է անցյալում կատարվածը և վրեժ է լուծում Օսմանից, բայց ինքն էլ մահացու վերք է ստանում։ Նրանք երկուսն էլ ընկնում են Մհենի հողաթմբի վրա («և երեք դարձավ մի գերեզմանը»)։ Ռոմանտիկական պոեմի ավանդույթներով գրված այս ստեղծագործության մեջ կային հոգեբանորեն անհամոզիչ դրվագներ, ձգձգված հատվածներ, հերոսների խոսքը անհատականացված չէր։ Հերոսները ոչ թե ինքնուրույն, օբյեկտիվ բնավորություններ են, այլ սոսկ պոեմի գաղափարական դրույթները մարմնավորող դեմքեր։

Նույնը վերաբերում է նաև «Ալեք» փոքրիկ պոեմին, որը պատմում է լեռնական ժողովրդի վրա կատարվող ավազակային հարձակումների, թալանի, առևանգումների և այդ բոլորի համար լուծված արդար վրեժի մասին։ Պոեմի հերոսը՝ տղվով Ալեքը ունի ռոմանտիկ հերոսի շատ գծեր։ Ամեն կերպ ընդգծված են նրա խիզախությունն ու անձնազոհությունը, բայց գրեթե առանց կենսական հանգամանքների կոնկրետ ցուցադրման։

Հոգեբանական բարդ թեմա է արծարծում «Մերժած օրենք» պոեմը, որի հերոսը՝ երիտասարդ աբեղան, իր հոգում արթնացած սիրո ազդեցության տակ

---

14 «Նոր-դար», 1890, № 196։

15 «Մուրճ», 1891, № 1, էջ 95—96։

16 «Братская помощь армянам». 2-ое изд., М., 1898, стр. 389.

Հրաժարվում է կրոնավորի կյանքից ու հեռանում վանքից։ Աբեղայի կերպարը կերտված է հոգեբանական սուր բծխման պահին, երբ նա հասկացել է վանքի շրջապատում կյանքն անցկացնելու ողջ անմտությունը և մեծ կրքով ձգտում է դեպի իրական աշխարհը։ Դա իսկական ռոմանտիկ հերոս է՝ իր զգացմունքների, սիրո և ատելության բուռն հորձանքով, էքստազի հասնող մտապատկերներով, վանական իրականության դեմ անհաշտ հակադրությամբ, իշխող օրենքների աներկբա մերժումով։ Անհատականացված չէ նրա խոսքը՝ որը հոգևոր բռնության դեմ ըմբոստացած անհատի տրամադրությունների բավական վերացական արտահայտությունն է.

Կարոտ է հոգիս, թռչում է հրաքև
Այս մենաստանի բարձրը պարսպից,
Ցեմ կարող մնալ ես այսուհետև,
Ով Երբեք, մինչդեռ զրկված եմ կյանքից...

Անգամ Աբեղայի արտաքինը հիշեցնում է անցյալի ռոմանտիկական գրականության հերոսներին։ Նա «դժգույն է, դալկահար», նույնիսկ «մեռելատիպ», բայց «աչքերը վառված են» տեղդոտ կրակով. ներքին բուռն ապրումների, հոգում փոթորկող «անծանոթ մրրիկի» արտաքին նշաններն են դրանք։

«Մերժած օրհնքը» գրված է լերմոնտովյան «Մծխրի»ի ակնհայտ ազդեցությամբ, և դա նկատվում է ինչպես պոեմի մտահղացման, այնպես էլ մանրամասների մեջ։ Արդեն ժամանակի քննադատությունը նշեց այդ իրողությունը, հանգիստ, սակայն, Թումանյանի պոեմը սոսկ գրքային տպավորություններից արդյունք համարելու սխալ մտքին։ Իրականում «Մերժած օրհնքը» արձագանքում էր հայ կյանքի որոշ երևույթների ու մտայնությունների, յուրօրինակ լուծում էր տալիս դրանց։ Հոգևոր և աշխարհիկ սկզբունքների բախման, իրական կյանքի գերազանցության և անհատի ոգացմունքների անկաշկանդ արտահայտման թեման XIX դարի վերջում ժամանակավրեպ հարց չէր։ Պատահական չէ, որ այդ թեմայի յուրովի բծկվել է նաև Լ. Շանթի «Դարձ վիպակում (1898), «Հին աստվածներ» դրամայում (1909) և Տ. Չյոկյուրյանի «Վանքը» վիպակում (1914)։

Խոսելով իր ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանի մասին, Թումանյանը խոստովանել է, որ իր «սրտի, ճաշակի, բարոյական ամբողջության վրա» ամենից խոր ազդեցություն են գործել Պուշկինն ու Լերմոնտովը, մանավանդ կովկասյան թեմաներով գրված նրանց երկերը։ «Անշուշտ նրանք դրել են ինձ և տվել պոեմայի այն ձևը, որով գնել եմ ես»,— կոնկրետացնում էր նա իր միտքը[17]։ Դա ժամանակակից պոեմի ձևն էր, որն ունի համեմատաբար փոքր ծավալ, հիմնվում է անհատի կյանքի որևէ բնորոշ դեպքի պատկերման վրա, ազատորեն զուգակցում է պատմողական, քնարական և դրամատիկական տարրերը։ Պոեմի այդ ձևը Թումանյանը պահպանեց նաև հետագայում՝ ստեղծագործական հասունության տարիներին։

Բարդ և հակասական բնույթ ուներ երիտասարդ Թումանյանի գեղարվեստական մեթոդը, որի մեջ յուրօրինակ կիսվում միահյուսվեցին ռեալիզմի և ռոմանտիզմի տարրերը։ Այդ մեթոդն զգալի չափով տարերային բնույթ ուներ,

---

17 Ա. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. V, էջ 235։

17 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

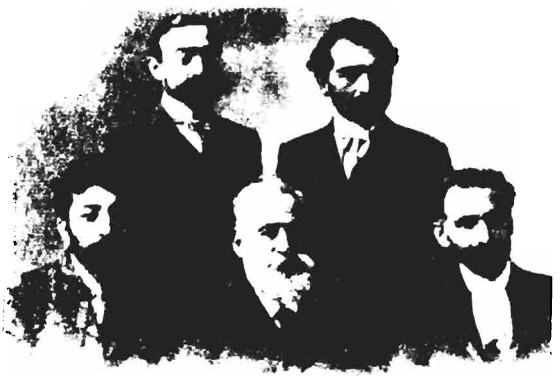
ժամանակի գրական մթնոլորտի և նրած ազդեցությունների ներքին թելադրանքն էր։ Ռեալիզմը հենց սկզբից Թումանյանի գրական դիմանկարի, նրա ստեղծագործական խառնվածքի հիմնական գիծն էր։ Նրա ռեալիզմի աղբյուրը այն կենսական մեծ ճշմարտությունն էր, որ բերում էր իր հետ բանաստեղծը, կերպարների, կոնֆլիկտների և հանգամանքների իրական բնույթը, որ հատուկ էր նրա գործերին, մանավանդ գյուղի կյանքը պատկերող բանաստեղծություններին ու պոեմներին։ Ինչ վերաբերում է ռոմանտիզմին, ապա այն գերազանցապես նրած գրական ազդեցությունների՝ Պուշկինի, Լերմոնտովի, Բայրոնի, Ժուկովսկու և մյուսների ռոմանտիկական ստեղծագործության, ինչպես նաև նախորդ շրջանի հայ ռոմանտիկ բանաստեղծությունների թողած խոր տպավորության արդյունքն էր։ Թեև այդ ազդեցությունը ներդաշնակում էր երիտասարդ Թումանյանի որոշ տրամադրությունների ու ձգտումների հետ, բայց նրա ռոմանտիզմը չի կարելի համարել ամբողջական մի բան՝ հետևողական աշխարհայացքի և ստեղծագործական սկզբունքի իմաստով։ Ռոմանտիզմը Թումանյանի վաղ շրջանի երկերում դրսևորվեց գերազանցապես մի քանի ոճական հատկանիշների մեջ, ինչպես պաթետիկ-հռետորական տարրերի և լեզվա-շարահյուսական որոշ միջոցների կուտակում, սուբյեկտիվ-քնարական սկզբունքի խիստ ուժեղացում։ Կարելի է ասել, որ նրա առաջին պոեմներում ևս տարերային ռեալիզմի և յուրօրինակ «ոճական ռոմանտիզմի» որոշակի հակադրությունն, որի հաղթահարումով միայն բանաստեղծը հետագայում պետք է հանգեր ռեալիստական բովանդակության և ոճի ներդաշնակ զուգակցման։

90-ական թվականների Թումանյանի ստեղծագործական կենսագրության կարևոր փաստերից եղան հեղափոխական ռոմանտիզմի երկու նշանավոր երկերի՝ «Շիլհոնի կալանավորի» և «Մծբրիի» թարգմանությունները, որոնք առանձին գրքույկներով լույս տեսան 1896-ին։ Բայրոնի և Լերմոնտովի պոեմների թարգմանությունը Թումանյանի համար վարպետության դպրոց եղավ, օգնեց սեփական ստեղծագործական խնդիրների լուծմանը։ Իսկ 1899 թ. պուշկինյան երկու բալլադների («Ծլեգի երգը», «Ջրահեղձը») թարգմանության մեջ հավատարմորեն վերստեղծված են բնագրերի ազգային և պատմական գունավորումը, միջավայրը։

Ռեալիստական ոճի նվաճման ճանապարհին կարևոր դեր խաղացին 90-ական թվականների բալլադները («Ախթամար», «Անբախտ վաճառականներ», «Անիծած հարսը», «Արծիվն ու կաղնին», «Որբը», «Պողոս-Պետրոս»)։ Ժողովրդական բանահյուսության նյութեր մշակելիս Թումանյանն սկզբից ևեթ ձգտում էր օբյեկտիվորեն վերարտադրել ժողովրդի կենսափորձն ու իմաստությունը, կյանքի և կենցաղի իրական գծերը։ Ցույցերը նրա համար ժողովրդի կյանքի և աշխարհայեցողության օբյեկտիվ հայելին էր և հենց դրա շնորհիվ էլ դառնում էր նաև իր՝ բանաստեղծի հույզերի, խոհերի և իդեալների արտահայտման միջոց։

Ստեղծագործական աշխատանքին զուգընթաց Թումանյանը մասնակցում է մի շարք գրական-հասարակական ձեռնարկումների, որոնք նպաստեցին նրա գեղագիտական ըմբռնումների խորացմանը, նախապատրաստեցին նրա տաղանդի այն բուռն վիրելքը, որը տեղի ունեցավ դարասկզբին։ Այսպես, 1898—99 թթ. նա գրույց-դասախոսություններ է վարում Թիֆլիսում կազմակերպված «Միաձան» աշակերտական ընկերության պարապմունքների ժամանակ, նյութ

ունենալով XIX դ. հայ գրականություն, մանավանդ պոեզիան։ Ինչպես ցույց են տալիս պահպանված նյութերը[18], այդ դասախոսություններն աւիթ դարձան ոչ միայն ի մի բերելու, ճշտելու նախորդ շրջանի հայ բանաստեղծների մասին ունեցած հայացքները, այլև զուգահեռաբար ձևակերպելու գրականության ժողովրդայնության և ռեալիզմի հետ կապված մի քանի սկզբունքային մտքեր. 1898-ին սկսվում են աշխատուհի Մարիամ Թումանյանի տաճր կազմակերպվող գրական «Հինգշաբթիներ», որոնց ակտիվորեն մասնակցում էր նաև բանաստեղծը։



Վերնատուն. գրական խմբակը (1903)։ Ձախից աջ՝ Ավ. Իսահակյան, Լ. Շանթ, Ղ. Ալդայան, Դ. Դեմիրճյան, Հ. Թումանյան

Սակայն չատ ավելի կարևոր դեր խաղաց 1899 թ. կազմակերպված «Վերնատուն» գրական խմբակը, որին, բացի Թումանյանից, որպես մշտական անդամներ մասնակցում էին Ղ. Ալդայանը, Լ. Շանթը, Ավ. Իսահակյանը, Դ. Դեմիրճյանը, քննադատ Ն. Ադբալյանը։ Բացի նրանցից, «Վերնատան» պարապմունքներին տարբեր աոիթներով մասնակցել են նաև ժամանակի ուրիշ ականավոր գրողներ, մշակութային գործիչներ։ Մինչև 1904—1905 թթ. կանոնավոր գործած այդ խմբակների հավաքներին ընթերցվում և քննարկվում էին նրա անդամների նոր ստեղծագործությունները, համաշխարհային գրականության և ժողովրդական բանահյուսության նշանավոր երկերը՝ հին հունական ողբերգակներից մինչև հերոսական էպոսի հուշարձանները, Շեքսպիրից ու Գյոթեից մինչև Բայրոն, Պուշկին, Լերմոնտով, մինչև ավելի նոր հեղինակներ։ Այդ շրջանում արդեն Թումանյանի գրական նախասիրությունները վերջնականապես կողմնորոշվում են դեպի Շեքսպիրն ու Պուշկինը։

[18] Տե՛ս Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ. Հատ. 2. էջ 265—316.

առաջինը գրավում էր նրան իր համապարփակ լայնությամբ, մարդկային հոգեբանության ամենանուրբ ծալքերը քաքանցնելու վիրնաորի ուժով, իսկ երկրորդը՝ պարզության և խորության բնական միասնությամբ, ժողովրդական-ազգային ոգու հանճարեղ մարմնավորումով։ Ստեղծագործական այդ բարձր հատկանիշները որոշակիորեն բնկվեցին դարասկզբին Թումանյանի գրած կամ վերամշակած երկերի մեջ։ «Ինձ միշտ թվացել է,— հիշում է «Վերնատան» ակտիվ մասնակից Դ. Դեմիրճյանը,— որ նա (Թումանյանը) ստեղծագործության գաղտնիքները վերցնում էր Շեքսպիրից և գործադրում Պուշկինի նման»[19]։

Նոր դարի սեզրին Թումանյանն արդեն բնակոխում է իր գեղարվեստական զարգացման երկրորդ՝ ըստ ամենայնի բարձր ու կատարյալ շրջափուլը։ Այդ շրջափուլի առաջին փայլուն աքստահայտությունը եղավ այն, որ 1901—1902 թթ. Թումանյանը բարեկամների (Փ. Վարդազարյան, Մ. Թումանյան և ուրիշներ) օգնության շնորհիվ հնարավորություն ստացավ ժամանակավորապես կտրվելու առօրյա հոգսերից և նվիրվելու ստեղծագործական աշխատանքի։ Հատկապես արդյունավետ էր 1902 թ. «Աբեղայությունը, երբ նա ավարտեց «Անուշի», «Բեպի Անհուշի» վերամշակումը, գրեց «Թմկաբերդի առումն» ու «Փարվանան», աշխատում էր «Սասունցի Դավիթը» և «Հին կռիվը» պոեմների վրա։ Մեկ տարի անց՝ 1903-ին հրատարակված «Բանաստեղծությունների» ժողովածուն առաջին անգամ հայտարարությանը ներկայացրեց ստեղծագործական հասունության բարձունքներին հասած դասական Թումանյանին։

3

Ինչքան էլ մեծ արժեքներ պարունակեն Թումանյանի քնարերգությունը կամ գեղարվեստական արձակը, անվիճելի է, որ բանաստեղծի տաղանդը, հասարակական հայացքներն ու գեղագիտական սկզբունքներն առավել լրիվությամբ ու խորությամբ արտահայտվել են նրա պոեմների և բալլադների մեջ։ Իր բնույթով պոեմի ժանրն ամենից ավելի էր համապատասխանում Թումանյանի գեղարվեստական մղումներին՝ կյանքն էպիկական լայնությամբ արտացոլելու, բազմակողմանի կերպարներ և մարդկային հարաբերություններ վերստեղծելու, փիլիսոփայական մեծ ընդհանրացումների, պատմողական, քնարական և դրամատիկական սկզբունքների միաձուլման հասնելու նրա մշտական ձգտմանը։

Թումանյանի պոեմները թեմատիկ առումով կարելի է բաժանել երեք խմբի։ Առաջին խումբը կազմում են հայ նահապետական գյուղի կյանքը պատկերող ստեղծագործությունները («Մարոն», «Լոռեցի Սարոն», «Հաոաչանք», «Անուշ»)։ Ժամանակակից թեմատիկա ունեցող մյուս պոեմները («Գեպի Անհուն», «Պոետն ու Մուսան», «Հին կռիվը») շոշափում են փիլիսոփայական, գրական-գեղագիտական ու ազգային-ազատագրական շարժման հարցեր։ Պոեմների երրորդ խումբը ժողովրդական բանահյուսության սյուժեների մշակումներ են («Սասունցի Դավիթը», «Թմկաբերդի առումը», «Հազարան բլբուլ»)։

19 «Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում», 1969, էջ 27։

Գյուղական իրականությանը նվիրված պոեմները բացառիկ կարևոր տեղ են գրավում Թումանյանի ստեղծագործության մեջ։ Այստեղ են թերևս ամենից ցայտուն արտահայտվել Թումանյանի հասարակական ըմբռնումները։

Ո՞րն էր, սոցիալ-պատմական իմաստով, Թումանյանի պատկերած հայկական գյուղը։ Դա XIX դ. վերջին քառորդի գյուղն էր, հայ նահապետական գյուղը՝ նրա պատմության բարդ, անցումային մի շրջանում, կապիտալիստական տնտեսության և հարաբերությունների զարգացումը դարավերջին զանազան ուղիներով թափանցեց նաև նահապետական գյուղ։ Թումանյանի հայրենի գավառում դա առավել ևս նկատելի էր բուրժուական խոշոր քաղաքի՝ Թիֆլիսի մերձավորության պատճառով։ Նոր տնտեսաձևը մուտք է գործում Լոռի ոչ միայն կուսական անտառների վրա իրենց ծուխը տարածող պղնձաձուլական հնոցների, անդնդախոր ձորերով սլացող գնացքների միջոցով, այլև նահապետական կենսահարաբերությունների ամբողջ համակարգի քայքայումով։

Թումանյանը՝ զգայուն գեղարվեստագետն ու ինքնատիպ մտածողը, լավ էր տեսնում նահապետական գյուղում կատարվող այդ որակական փոփոխությունները, քեև, հասկանալի է, նրանց սոցիալական նախադրյալները գիտականորեն ըմբռնել չէր կարող։ Դրա ամենացայտուն վկայություններից մեկը 1894 թ. տպագրված «Որորալվում (ճանապարհորդական նկատողություններ)» ակնարկն է՝ սոցիալական կյանքի տեղաշարժերի զգաստ, խոր և բազմակողմանի պատկերումով։ «Ծողովուրդը մի դրությունից անցնում է դեպի մյուսը»,— գրում էր նա, նկատի ունենալով, ըստ էության, նահապետականությունից դեպի բուրժուական հարաբերությունները կատարվող անցման բարդ, տանջալից պրոցեսը։ Թումանյանը ցույց էր տալիս, թե ինչպես այդ անցման շրջանում նահապետականության համար բնորոշ բոլոր արատներին ու դժբախտություններին՝ տգիտությանը, սնահավատություններին, «աղաքի» դաժան թելադրանքին, կնոջ նկատմամբ «ավանդական արհամարհանքին» ավելացել են փողի իշխանության և բուրժուական «քաղաքակրթության» հետ կապված նոր, ավելի անտանելի խոցեր։ Այդ բոլոր սոցիալ-կենցաղային գործոններն էլ ստեղծում էին այն խորապես հակասական և ողբերգական կացությունը, որի մեջ դրված էր դարավերջի հայ նահապետական գյուղը։

Ի՞նչ վերաբերմունք ուներ Թումանյանը դեպի նահապետական գյուղը՝ դրվատանքո՞վ, թե՞ քննադատական։ Սկսած Լեոյի «Ռուսահայոց գրականություն» գրքից (1904) սա եղել է Թումանյանագիտության ամենասուր վիճելի հարցերից մեկը և երկար ժամանակ հարուցել է տրամագծորեն հակադիր կարծիքներ՝ բանաստեղծին նահապետական գյուղը գովիրգող, իդեալականացնող համարելու տեսակետից մինչև նրան այդ կյանքի և բարքերի անհաշտ քննադատ ներկայացնելը։ Բայց ո՛չ մեկ, ո՛չ էլ մյուս կարծիքները հարցի ողջ բարդությունը չեն բացահայտում։

Բանն այն է, որ Թումանյանի վերաբերմունքը դեպի նահապետական գյուղը չի կարելի անվանել ո՛չ իդեալականացում և ո՛չ էլ սովորական ժխտական, մերկացնող մոտեցում։ Որ բանաստեղծը քննադատում է նահապետական կյանքի հետամնացությունը, իբրև մի իրականություն, որը կաշկանդում է մարդու բնական և ազատ զարգացումը, ամեն քայլափոխում ողբերգական կացություն ստեղծում նրա համար, ինքնին շատ ակնհայտ է։ Թումանյանը քննադատել է գյուղում գոյատևող սոցիալական հակասու-

թյունները, որոնք ուժեղանում էին բուրժուական հարաբերությունների ներթափանցման հետևանքով («Հառաչանք»)։ Հետևաբար, Թումանյանը չէր կարող ամբողջությամբ վերցրած դրվատել այդ իրականությունը, չէր կարող նրա հետ կապել անհատի և հասարակության զարգացման ցանկալի իդեալը։ Բայց, մյուս կողմից, Թումանյանի մոտեցման ինքնատիպությունն այն էր, որ նա նահապետական աշխարհում նկատում էր նաև դրվատանքի արժանի կողմեր, նրա մարդկանց մեջ տեսնում էր նաև գեղեցիկ, վեհ հատկանիշներ։ Նա այդ իրականությանը նայում էր ոչ թե քշնամաբար, այլ հայացքով հարազատ և մոտ մարդու, որի սրտում խոր արձագանք են գտնում միջավայրի բոլոր ցավերը, որը կրքոտ հոգով որոնում է նրա վերածնման և մարդկայնացման ուղիները։

Խոսելով Պուշկինի պոեզիայի ազգային-պատմական արմատների մասին, Բելինսկին առաջադրել է ընդհանուր տեսական մի դրույթ, որը տվյալ դեպքում շատ տեղին է հիշել. «Որպիսզի բանաստեղծորեն վերարտադրվի իրականությունը, միայն բնական տաղանդը քիչ է, պետք է նաև, որ պոետի ձևերի տակ լինի բանաստեղծական իրականություն»[20]։ Սա նշանակում է, որ գեղարվեստական մեծ երկերի առաջացման անհրաժեշտ նախադրյալը համապատասխան կոնկրետ պատմական իրականությունն է՝ իր սոցիալ-ազգային նշանակալից բովանդակությամբ. միայն դա կարող է գեղարվեստական մեծ բովանդակության հիմք ծառայել, միայն իր բնույթով «բանաստեղծական իրականությունն» է ընդունակ ոգեշնչելու պոետական մեծ քրիչքների։

Հայ գրականության պատմության մեջ որակապես նոր աստիճան նշանավորող այնպիսի մի երևույթ, ինչպիսին Թումանյանի ստեղծագործությունն էր, նույնպես ուներ իր անմիջական արմատները այն պատմական դարաշրջանի առանձնահատկությունների մեջ, որն արտացոլվեց նրա երկերում։ Պոեզիայի այդպիսի մի քրիչք կատարելու համար իրոք անհրաժեշտ էր «ձևերի տակ ունենալ բանաստեղծական իլևկանություն»։

Ժողովրդական կյանքը նահապետական գյուղում Թումանյանի համար բանաստեղծական էր ամենից առաջ իր այն բնական, անաղարտ ձևերով, որոնք գերծ էին մնացել բուրժուական «քաղաքակրթության» ավերիչ ազդեցությունից՝ զգացմունքների մաքրություն, անմիջականություն, բնավորության և մարդկային հարաբերությունների պարզություն և ազնվություն։ Նրան գրավում էր անհատի և հասարակության կապերի բնականությունը, վշտի և ուրախության արտահայտման հասարակական բնույթը։ Բանաստեղծական է այդ միջավայրը նաև այն պատճառով, որ ներկայացնում է մարդու և բնության ներդաշնակ միասնություն։ Մարդը ապրում է բնության մեջ, շնչում նրա համապարփակ կյանքով, զգում նրա ամեն մի շարժումը, բույրն ու գույնը։ Մարդն ասես ձուլվում է բնությանը, դառնում նրա անքակտելի մասնիկը, ինչպես որ բնությունն էլ ամեներ մարդկայնանում է, շնչավորվում։

Իբրև մեծ ռեալիստ, Թումանյանը գյուղը պատկերում է օբյեկտիվորեն, բանաստեղծական իդեալականացումը զուգակցելով նրա ցավալի կողմերի ճշմարտացի արտացոլման հետ։ Ահա թե ինչու զարմանալի ոչինչ չկա, որ Թումանյանի համար հենց նահապետական իրականությունը, իր հետամնացությամբ հանդերձ, դարձավ պոետական մեծ ներշնչումների հիմք։ Այս

---

[20] *В. Г. Белинский*, Собрание сочинений, т. 3. М., 1948, стр. 335.

խմաստով պետք է հասկանալ Ալ. Մյասնիկյանի (Մարտունու) մի կարևոր դրույթը՝ Թումանյանին նվիրված նրա աշխատությունից. «Բայց և այնպես նա կարողացավ մինչև ուսանել և խորասուզվել հայ էպոսի, հայի նահապետական կյանքի տնկորհների մեջ։ Այս բանում նրան օգնեց գյուղը՝ փակված, խուլ, ինքնամփոփ ու հին գյուղը՝ քաջքերով, ավազակներով և պատկառանքով լի՝ երկյուղած, հավատացյալ ու անոտիպասչաշ՝ հրաշքներով, հրաշալիքներով ու կիսավայրենի էակներով հարուստ՝ լուռ ու մունջ ու միապաղաղ գյուղը։ Հայ նահապետականությունը և դյուցազներգությունը Թումանյանին դարձրին խոշորագույն գրող»[21]։

Գյուղական իրականության, անցյալի հերոսական դրվագների և ժողովրդական բանահյուսության կերպարների մեջ Թումանյանը որոնում էր բնավորությունների այն լրիվությունը, որ բուրժուական հասարակության մարդը կորցրել էր։ Բայց բանաստեղծը չէր բավարարվում այդ կյանքի ձևերով, ժխտելով նահապետական կյանքի սահմանափակությունները, Թումանյանը ժողովրդական տարերքի մեջ մատնանշում էր մարդու և հասարակության զարգացման այն առողջ սաղմերը, որոնք ընթերցողի հայացքն ուղղում էին ոչ թե անցյալին, այլ ապագային։

Գաղափարական և գեղագիտական այդ դիրքորոշումը պատկերավոր մարմնավորում է ստացել «Հառաչանք», «Մարոն», «Լոռեցի Սաքոն» պոեմների և, մանավանդ, բանաստեղծի գլուխգործոցի՝ «Անուշ»ի մեջ։

«Հառաչանքը» ծրագրվել է դեռ աշակերտական տարիներին՝ 80-ական թվականների կեսերին։ Մի քանի տարի անց, 1893-ին «Մուրճ»-ում տպագրվեց պոեմի մի հատվածը, իսկ ամբողջը տպագրել հնարավոր չեղավ՝ գրաքննական արգելքների պատճառով։ Միայն երկու տասնամյակ հետո՝ 1914-ին «Նոր հոսանք» ամսագրում տպագրվեց պոեմի ևս մի մասը, որը և հայտնի է ընթերցող լայն շրջաններին։ Այդ ժամանակ արդեն պոեմն ամբողջությամբ Թումանյանի ձեռքի տակ չկար. շատ ուրիշ թղթերի հետ միասին այն էլ կորել էր ոստիկանության կատարած խուզարկության օրերին։

Ժամանակակիցների հուշերից երևում է, որ պոեմի մտահղացման անմիջական ազդակը եղել է 80-ական թվականների կեսերին Լոռու Ձորերում և անտառներում «ավազակություն» անող Ջոփուռի տղաների պատմությունը։ Սոցիալական անարդարության դեմ զենք բարձրացրած, կեղեքիչների հետ անողոք դատաստան տեսնող «ավազակ եղբայրների» կերպարները ոգեշնչել են պատանի Թումանյանին՝ գրելու հերոսական պոեմ։ «Հառաչանքը» նախապես սյուժետային իմաստով ծրագրված է եղել շատ ավելի լայն, քան այժմ մեզ հայտնի է։ Նրա կենտրոնում պետք է լինեին սոցիալական իրավունքների համար պայքարող մարդկանց կերպարները, նրանց սխրագործությունները և հակատագիրը։ Դժբախտաբար, «Հառաչանքի»ց կորել են հենց այն հատվածները, որոնք անմիջապես ցույց էին տալիս «Ջոփուռի տղերքին» ու նրանց գործերը։ Այժմ այդ բոլորի մասին կան միայն առանձին ակնարկներ ծերունու պատմության մեջ։

Պոեմի հիմնական մասն սկսվում է Լոռու գիշերային բնության շատ տպավորիչ նկարագրությամբ, որտեղ արդեն զգալի չափով նախապատրաստ-

---

21 Ալ. Մարտունի, Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը (սոցիոլոգիական ակնարկ), Թիֆլիս, 1923, էջ 36—37։

վում է ամբողջ հատվածի զգացմունքային հիմնական երանգը։ Այդ նկարագրության մեջ Թումանյանը հետևողականորեն կուտակել է գիշերային բնության հատկապես այն մանրամասները («խավարչտին» ձորի թշշոցը, «անքուն հավքերի» ոխուր ծվոցը, «ցավալուր» կանչն ու «գաժան վայրը», սովատանջ գայլի «ձիզ ոռնոցը»), որոնք միասին ստեղծում են յուրօրինակ «տրտմության մեղեդի» ամեն ինչ գունավորում են մի «խորունկ թախծի ու ամուր զարգանդից տրամադրությամբ։ Այս վշտալի ու դաժան կարապագրությունն իր հուզական բնույթով նախապատրաստում է ծերունու հետագա պատմությունը, ներդաշնակում է սոցիալական իրականության դաժան ու ցնցող փաստերին։

Պատմության կենտրոնում գծագրվում է ծերունու կերպարը,— սեփական խոսքի միջոցով տիպականացվող մի բնավորություն, Թումանյանի ռեալիստական արվեստի ամենամեծ հաղթանակներից մեկը։ Այդ կերպարի ամենաբնորոշ կողմը նրա էպիկական լայնությունն է, որը արտահայտվում է անգամ արտաքին մանրամասների մեջ. հիշենք նրա «երկար կոթավոր չիբուխը», «գիշերվա նման կիտած նոթերը», «խուլ որոտի» նմանվող ձայնը,— գծեր, որոնք նրան ասես դարձնում են շրջապատի ժայռերին բնության մի մասնիկը։ Բայց էականը, իհարկե, նրա բնավորության էպիզմն է, որ երևում է ժողովրդական հայացքի լայնության, իմաստուն հանգստության և ցասկոտ զայրույթի, հերոսական ոգու մեջ։ Նա իսկական բանաստեղծական բնավորություն է։

Թումանյանը հասել է դժվարագույն գեղարվեստական խնդրի փայլուն լուծման՝ սոցիալական և քաղաքական հակացողությունների Հշգրիտ ու դիպուկ բնութագրումների զուգակցմանը արտահայտության վերին աստիճանի բնականության և բանաստեղծական գեղեցկության հետ։ Դրա շնորհիվ է, որ պոեմի տողերի մի խոշոր մասը ձեռք է բերել բանաստեղծական աֆորիզմի արժեք, մտել է լայն շրջանների գիտակցության, առօրյա խոսակցական լեզվի մեջ։ Դժվար է ցույց տալ հայ նոր գրականության մի ուրիշ ստեղծագործություն, որն այդքան հարուստ լիներ սոցիալական կյանքի երևույթները բնորոշող դիպուկ և խորիմաստ աֆորիզմներով. այս իմաստով «Հառաչանքը» գերազանցում է նույնիսկ մեր դասական կոմեդիաներին, մի ժանր, որն իր բովանդակության և ոճի առանձնահատուկ գծերի շնորհիվ սովորաբար ամենից շատ է հարուստ լինում աֆորիզմային արտահայտություններով։

Ծերունու պատմության մեջ անմոռանալի գծերով արտացոլվել են նահապետականության և դեպի անդրկովկասյան գյուղը կապիտալիստական հարաբերությունների սկսած սրշավանքի ազնտալի հետևանքները,— սոցիալական հակասությունների և անարդարությունների սրում, աղքատության և զրկանքների բազմապատկում, գողության, կաշառքի, անօրինականության համատարած «ծաղկումը»։ Նրա պատմած փաստերը «երկնքից կախված» ապրուստի, հողազրկության մասին՝ գեղարվեստորեն բացահայտում են մի ճշմարտություն, որը «Բորչալվում» ակնարկի մեջ արտահայտվել է այն խոսքերում, թե ժողովուրդն «ահագին մեծամասնությամբ այսօր էլ մնում է ակամա ճորտ, շնորհիվ այս դավառում եղած խոշոր կալվածատիրության»[22]։

---

22 Հ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու, հատ. VI, էջ 54։

ժամանակի սոցիալական կյանքի խոցերի ինչքա՜ն լայն ու խոր բնութագիրն են տալիս թեկուզ միայն հետևյալ տողերը.

Դարձել է աշխարքն, ա՛խպեր, առ ու դախ.
Սերը դարձել սուր ու չուրջ-արին,
Ոչ ամոթ ունի աւժդը, ոչ վախ,
Վա՜յը եկել է տարել տըհարին։

Իվ ծերունին պատմում է,— արտաքուստ հանգիստ, իսկ ներքուստ աստիճանաբար մեծացող զայրույթով ու ատելությամբ,— քալանի, կաշառակերության, գյուղական տանուտերերի, քննիչների ու դատավորների վաճառվածության ու դաժանության մասին, որոնց բոլորի անօրեն արարքները ծանրանում են հասարակ գյուղացու՝ «մութն, անգետ, մարդկանց» գլխին։ Ջորան Ջատու՝ ստոր իարդավանքի զոհը դարձած խեղճ գյուղացու դրամատիկ պատմությունը այդ անվերջ անօրենությունների մի կոնկրետ պատկերն է։

Բայց ծերունու ոճի մեջ կա նաև հնդնանք, բոլոր կարգի տիրողների, կեղեքիչների, հացկատակ քավադների նկատմամբ ժողովրդի հասարակ մարդկանց բարոյական գերազանցության ներքին գիտակցություն։ Նա, օրինակ, արտահայտում է ժողովրդի պատկերացումը, որի համաձայն իշխանավոր նշանակում է անընդհատ պատերազմներ հրահրող, քալանող ու ավերող, երբ սարկազմով հարց է տալիս.

Էլ ի՞նչ թագավոր կամ էլ ի՞նչ իշխան,
Որ կռիվ չանի, ուրչին չտիրի,
Մարդ չըկոտրի, երկիր չավերի...

Իսկ ամենից սուր ատելությամբ ծերունին պատմում է տեղի ազնվականության ծախու բարքերի, իրենց քավադական կոչումով պարծեցող այդ մարդկանց խարդախության ու նենգության մասին, որոնց զոհն են դառնում Ջատու նման շատերը։ Նա անարդարացի է համարում մարդկանց դասային ստորաբաժանման բուն փաստը, երբ մեկը քավադ է և հետևաբար կարող է «ինչ ասես՝ անի», իսկ «մյուսը խոսելու իրավունք չունի», որովհետև հասարյակ գյուղացի է։ Քումանյանն իր հերոսի շուրթերով հանդես է գալիս գյուղի դասակարգային շերտավորման դեմ, պաշտպանում է սոցիալական հավասարության սկզբունքը («Ծերկուան էլ հայ են, ունեն մի հավատ, էլ ընչի՞ մուժիկ, կամ էլ ինչ քավադ...»)։ Սոցիալական չարիքի անընդհատ սաստկացման պատճառն, անշուշտ, ամենից առաջ ժամանակաշրջանի անցումային բնույթն էր, նահապետական կարգերի փլուզման և կապիտալիստական դաժան սկզբունքների ներթափանցման պրոցեսը, որը հին կապանքներին ավելացնում էր նորերը, ուժեղացնում տնտեսական ու բարոյական քայքայումը, «ուժեղի» ու «տկարի» հակադրությունը։ Եվ հատկանշական է, որ Քումանյանի գյուղացին ազոտ կերպով զգում է իր ապրած ողբերգությունների այդ պատճառը, նկատում է «նորի» արշավը, թեև չգիտե՝ ի՞նչ է նա և դեպի ո՞ւր է տանելու առաջիկայում.

Մեր հին ազաթից ընկել ենք, գովվել,
Նորն էլ չըդիտենք թե ինչ է եկել։

«Հաուչանքի» այս գծերը, կարելի է ասել, մի յուրօրինակ գեղագիտական օրինաչափության արտահայտություն էին. այն դարաշրջանում, երբ

հասարակական բոլոր հարաբերությունների զարգացումը տանում էր գեպի դեմոկրատական հեղափոխություն, մեծ բանաստեղծը չէր կարող, իր աշխարհայացքի շրջանակներում, չտեսնել կյանքում տեղի ունեցող արմատական տեղաշարժերը, ինչ-որ ձևով չարձագանքել նրանց։

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ գյուղին նվիրված մյուս պոեմներում Թումանյանը սոցիալական հակասությունների անմիջական բացահայտման փոխարեն դիմում է ավելի «նեղ» հարցերի՝ բարոյականեցուղային բնույթի հակասությունների պատկերման։ Իրոք, «Մարոն», «Լոռեցի Սաքոն» և «Անուշը» կառուցված են նահապետական հետամնացության, քարացած ադաթների և սնահավատության զոհերի ճակատագրերի շուրջը։ Բայց այստեղ կենցաղը ոչ միայն ինքնանպատակ չէ, այլև սոցիալական կարևոր իրողությունների հայելին է դառնում։ Ոչ թե առանձին անհատները, այլ ամբողջ իրականությունն է ծնում այդ անվերջ դժբախտությունների շարքը, որոնց մասին «Մարոյիկ սկզբում ասվում է, թե «միշտ ցավեր նորանոր, միշտ մի աղետ, մի վնաս գալիս է մեզ անպակաս»։

Այստեղից էլ բխում է Թումանյանի «գյուղական» պոեմների սյուժեների այն առանձնահատկությունը, որ դեպքերի «ներքին զսպանակը», ակտիվ շարժիչ ուժը ոչ թե հերոսների գործողություններն ու կամքն է, այլ նահապետական կյանքի ընդհանուր իրադրությունը, չզրված օրենքի ուժ ստացած ավանդներն ու պատկերացումները։ Սրանք են փաստորեն սկսում և ավարտում դեպքերի դրամատիկ ընթացքը, իսկ մարդիկ, ինչպես նշում էր Ալ. Միասնիկյանը, «այդպես պատահական են, կինը՝ անբան գործիք։ Որոշողը վիճակն է, բախտը, նախախնամությունը»[23]։

Արդեն «Մարոն» պոեմում (1887), որը առաջին հրատարակության մեջ ուներ «Գյուղացի մանկան պատմությունը» ենթավերնագիրը, բանաստեղծն աշխատել է հետամնաց սովորույթներից բխող դժբախտ դեպքի մեջ մի յուրօրինակ «հասարակական օրինաչափություն» հայտնաբերել, ցույց տալ, որ այդ ամենը երկաթյա անհրաժեշտությամբ բխում է նահապետական իրականության բուն էությունից, այլ ոչ թե անհատի շար կամ բարի դիտավորությունից։ Թումանյանը ձգտել է ընտրած դեպքը, այսպես ասած, «լուսավորել ներսից», ներկայացնել նույն միջավայրի մարդու ընկալմամբ։ Պոեմը զարգանում է ոչ թե սովորական հեղինակային պատմության, այլ ականատեսի վերհուշի ձևով, ականատես, որը մանկության տարիներին եղել է Մարոյի ընկերը, խաղացել նրա հետ, մյուս համագյուղացիների նման տեսել նրա բռնի ամուսնությունը, հետո՝ փախուստը, հալածական վիճակը և ինքնասպանությունը։ Դրան համապատասխանում են պարզ, անբռնազբոսիկ ոճը, զբաղատեղծական պայմանականությունները» բացակայությունը, որոնք կարծես ավելի են ընդգծում պատմության հավաստիությունն ու բնականությունը։

Կարելի է ասել, որ պոեմում, բացի Մարոյից և մյուսներից, կա նաև մի ուրիշ կերպար — պատմողի կերպարը՝ դեպքերի նկատմամբ իր որոշակի հայացքով։ Արտաքուստ այդ հայացքը թվում է հանգիստ էպիկական։ ականատեսը հերթով պատմում է դրամատիկ դեպքերը, ուռանց ուղղակի գնահատականների։ Սակայն դրա հետ միասին երևում են պատմողի անմիջական

23 Ալ. Միասնիկի. *Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը*, էջ 26։

շահագրգռվածությունը, ջերմ զգացմունքն ու ողբերգական ապրումները, որոնք այնքան ավելի ուժեղ են տոգորում ընթերցողին, որքան նրանց մասին պատմվում է առերևույթ զուսպ և հանգիստ։

Վաղ շրջանում մտահղացված և գրված «Լոռեցի Սաքոն» իր վիպնական տեսքն ստացավ ավելի քան մեկ տասնամյակ հետո։ Մի քանի անգամ վերամշակելով երկը, Թումանյանը ձգտում էր ըստ հնարավորին պատճառաբանել պոեմում բացահայտվող հոգեբանական թեման՝ անահավատության, հետամնաց պատկերացումների իշխանության տակ գտնվող հերոսի հոգեկան հավասարակշռության կորուստը։ Նահապետական աշխարհում ոչ հազվադեպ այդ երևույթը պետք էր հիմնավորել, դարձնել հոգեբանորեն համոզիչ գեղարվեստական փաստ. մանավանդ որ պոեմի առաջին տարբերակների քննադատները կասկած էին հայտնում հենց նկարագրված իրողության հավանականության մասին։

Ուշադրություն է գրավում, ամենից առաջ, երեք տարբերակների քանակական ցուցանիշների տարօրինակ «կորագիծը». առաջին տարբերակը (1889) ուներ 287 տող, երկրորդը (1896)՝ 476, երրորդն (1903) ունի ընդամենը 188 տող։ Մեր է այսպիսի սուր տատանումների պատճառը։ Միայն կլիներ դա բացատրել նրանով, որ ճիշտ միևնույն նյութը բանաստեղծն արտահայտել է մերթ ավելի ընդարձակ, մանրամասն, մերթ ավելի սեղմ։ Բանն այն է, որ տարբեր փուլերում փոփոխվում էր ոչ միայն գեղարվեստական խտացման աստիճանը, այլև պոեմի բուն նյութը, ընդգրկած հարցերի շրջանակը, և դա իր հետ բերում էր նաև ծավալի լուրջ փոփոխություններ։

Վերջնական տարբերակում Թումանյանը վճռականորեն հրաժարվում է բնության և կենցաղի գրեթե բոլոր նկարագրություններից, թողնելով միայն հիմնական թեմայի հետ օրգանապես առնչվող ոչ մեծ հատվածները (լոռու ձորի պատկերը պոեմի սկզբում)։ Դրա հետևանքով պոեմի ծավալը փոքրացավ ավելի քան երկու անգամ։ Ռեալիզմի բարձունքին հասած բանաստեղծն արդեն այլ կերպ էր հասկանում իր նպատակը։ Նա հրաժարվից բոլոր կողմնակի գծերից, կենցաղային մանրամասներից, որպեսզի ամբողջ խորությամբ իրագործի դյխավոր խնդիրը՝ Սաթոյի խելագարվելու գեղարվեստական և հոգեբանական հիմնավորումը։ Որպես արդյունք, պոեմի թեման կարծես ավելի «նեղացավ», «լոկաց» բնույթ ստացավ, բայց դրա փոխարեն ավելի կոնկրետացավ, խորացավ, ցայտուն դարձավ։

Դիտենք, օրինակ, Լոռու ձորի նկարագրությունը, որով սկսվում է պոեմը։ Ինքնին դա մի հոյակապ, բանաստեղծական պլաստիկայի անգերազանց պատկեր է, լսվագույնը Լոռու բնության թումանյանական բազմաթիվ նկարագրություններից։ Բայց երբ այդ հատվածը դիտում ենք ոչ թե առանձին, այլ պոեմի ամբողջության մեջ, նրա հիմնական նպատակադրման տեսակետից, նկատում ենք այդ նկարագրության նոր, «լրացուցիչ» իմաստները, որոնք ամենանուրբ թելերով տանում են դեպի թեմայի հետագա զարգացումը։ Այդ անդնդախոր ձորը, երկու կողմերում բարձրացող վիթխարի «հանդիպակաց ժայռերով», որոնք բանաստեղծի գրչի տակ մի պահ ասեք մարդկայնանում էն՝ կիտել են «խորունկ նոթքեր» և նայում են իրար «համառ ու անթարթ հայացքով», այդ «գիժ Դև-Քեդր», որը ձորի հատակում խելագար քափով թռչում է քարից-քար, «փռփռուր է քթում անգուսպ երախով» և հնչեցնում է իր հավերժական ու գոռ «վաշ-վիշշը»,— այս բոլորը հենց սկզբից ստեղծում

են մի դաժան ու ահեղ միջավայր, որը ավելի պետք է սաստկացներ գիշերով մենակ մնացած Սաքոյի հոգեկան տագնապը։ Այսպես, բնությունը մոցվում է հոգեբանական թեմայի ոլորտը, յուրովի նախապատրաստում նրա լուծումը։

Լոռու ձորի պատկերը գծագրելիս Թումանյանն աննկատելիորեն մեզ մոցնում է նահապետական մարդու պատկերացումների աշխարհը, մարդ, որի գիտակցության մեջ բնությունը ոչ միայն շնչավորված է, այլև «բնակեցված» է անհայտ ոգիներով ու գերերկրային ուժերով.

Մութ անձավներից, հազար ձևերով,
Քաջքերն անհանգիստ՝ հրապիտ ձայներով
Դևի հառաչին արձագանք տալի,
Ծաղրում են նրա զոռոցն ահռելի
Ու կըրկնում գիժ-գիժ.
— Վաշ-վի՜շշ, վաշ-վի՜շշ…

Այստեղ դեռևս ակնարկ չկա Սաքոյի մասին, սակայն արդեն առկա է նախնական ըմբռնումների այն միջավայրը, որի մեջ ապրում են նահապետական աշխարհի մարդիկ, և որի իշխանությունը Սաքոյի գիտակցության վրա՝ գնալով մեծանալու էր։ Իրոք, ամբողջ պոեմի ընթացքում Թումանյանը հետևողականորեն զարգացնում է սնահավատ պատկերացումների, շրջապատի բնության մեջ «ապրող» չարքերի, նրանց ազդեցության անընդհատ ուժեղացման թեման։ Ձորի տնակում մենակ մնացած Սաքոյի հիշողության մեջ միանգամայն բնական ճանապարհով են կենդանանում վաղուց լսած պատմությունները ոգիների ու չարքերի մասին, որոնք իբր քե երևում են միայնակ մնացած մարդկանց կամ «խաբում են, կանչում ծանոթ ձայներով», գուռնա-թմբուկի նվագով, գրավում գայթակղիչ խոստումներով։ Դա մղձավանջի սկիզբն է, որից Սաքոն այլևս չէր կարող ազատագրվել։ գնալով ավելի ու ավելի են սաստկանում ահասարսուռ պատկերները, թափանցում նրա գիտակցության բոլոր ծալքերի մեջ։ Եվ արդեն այնքան լարված է Սաքոյի երևակայությունը, որ բավական է հեռավոր մի ձայն, քնկուզ դողացող տերևի շշուկ կամ ոչխարի թույլ մնոց, որպեսզի նրան թվա, թե չարքերն արդեն խմբվել են փարախի չորս բոլոր, անցնում են տանիքով, նայում են լուսածակից, պատրաստվում են ներս խուժել… Այն, ինչ մինչև այժմ միայն հնքիաթի պատկերներ էին, դառնում են արդեն իրական ուժեր, կանգնում Սաքոյի առջև իրենց սարսափելի տեսքով։

Լոռու ձորին մենք նորից ենք հանդիպում պոեմի վերջում, բայց արդեն այլ տեսքով, այլ իմաստ ստացած։ «Ահռելի ձոր է»,— գրում է բանաստեղծը,— «մի կտոր լուսին նայում է գաղտուկ, թաքուստ ամպերում»։ Այդ պատկերն անչափ մեծացնում է խորհրդավոր, սարսափելի գիշերվա տպավորությունը, բայց կա ավելի կարևորը։ Լոռու ձորի պատկերը պոեմի սկզբում, ինչպես տեսանք, արդեն լի էր ինչ-որ չարագուշակ իմաստով, ողբերգական ակնարկներով։ Բայց բնությունը «բնակեցրած» աններևույթ «քաջքերը» այնտեղ դեռ թաքնված էին մութ անձավներում ու այրերում, որտեղից էլ չարաճաճանքում էին Դև-Բեդի հառաչանքին։ Դա նահապետական մարդու սովորական պատկերացումն է շրջապատի մասին։ Դա մի քարացած պարտություններ է, մշտական սպառնալիք։ Բայց այլ է Լոռու ձորը պոեմի վերջում. այժմ նա համապատասխանում է արդեն խելագար Սաքոյի հիվանդոտ մտապատ-

բանքներին։ Անտես ոգիներն այժմ գուրս են թափվել իրենց անձավներից, լցվել են ձորը, տոնում են իրենց հաղթանակը դժբախտ Սաքոյի նկատմամբ.

Ջարթերը ընկած նըրա ետևից,
Հերթերնակ խըմբով, հիլ-աղաղակով՝
Հասնում են մեչքին, բըռնում են թևից,
Ջարկում են, գարկում օձի մըտակով...
Քաչքերն էլ այրից զուռնա-ղըհնով
Ճըլչում են, կանչում ծանոթ ձայներով։

Այժմ ամբողջ շրջակա բնությունը հետապնդում է Սաքոյին, և նույնիսկ գետից վեր բուսող ալիքները կանչում են. «Բռնեցե՛ք, փախավ Սաքոն խելագար...»։

Կարելի է ասել, որ Սաքոյի խելագարությունը համոզիչ դարձնելու համար Թումանյանը փոքրիկ պոեմի շրջանակներում գործադրել է գեղարվեստական պատճառաբանման բոլոր հնարավոր միջոցները և հասել հոգեկան ամենաբարդ վիճակի շատ տպավորիչ ցուցադրման, որը տիպական է մուսծողության և հոգեբանության մի որոշ աստիճանի համար։

4

Հայկական գյուղի համապարփակ պատկերը, բանաստեղծի դեղագիտական իդեալի ամենավառ և լրիվ դրսևորումը մենք տեսնում ենք «Անուշ» պոեմի նոր տարբերակում, որն առաջին անգամ լույս տեսավ 1903 թ. դրքում։ Թումանյանը ոչ թե վերամշակեց ավելի քան տասը տարի առաջ գրածը, այլ փաստորեն ստեղծեց մի նոր պոեմ, որը, թեմայի և կերպարների ոլոր ընդհանրությամբ հանդերձ, բոլորովին նոր գործ էր և՛ գաղափարական լայնությամբ ու խորությամբ, և՛ հերոսների ներաշխարհի համակողմանի բացահայտումով, և՛ լեզվով ու կառուցվածքով։ Նոր «Անուշը» շուտով դարձավ մեր գրականության ամենասիրված ու մասսայական պոեմը, ազգային օպերայի գրական հիմքը։ Դա Թումանյանի լավագույն երկն է, նրա բանաստեղծական հանճարի ամենաբարձր արտահայտություններից մեկը, որը կենտրոնական տեղ է գրավում նրա ստեղծագործական համակարգում։

Պոեմի գաղափարական-հուզական բովանդակության յուրօրինակ բանալին են նրա առաջին երեք հատվածները, որոնք անմիջապար հետևորդում են նախերգանքին («Բազմած լուսնի նուրբ շղթերին...»)։ Այդ հատվածները շատ որոշակիորեն տարբերվում են մնացած ամբողջ պոեմից, քանի որ միակ խոկական իմաստով հեղինակային քնարական շեղումներն են, որոնց մեջ բանաստեղծը ուղղակիորեն խոսում է իր անունից, բացում է իր հույզերն ու վերաբերմունքը։ Նա պատմում է իր հոգու անդիմադրելի ձգտման մասին՝ վերադառնալ հայրենի չքնաղ երկրի գիրկը, կյանքի է կոչում անցած ժամանակների սիրելի դեմքերն ու պատկերները։ Մի բուռն հոգեկան շարժում ևս զգում առաջին իսկ տողերից.

Կանչում է կըրկին, կանչում անզգար
Էն չըքնաղ երկրի կարոտը անքուն,
Ու, թևերն ահա փըռած տիրաբար,
Թըռչում է հոգիս, թըռչում դեպի տուն։

«Տունը», ուր սկսում է պոետի կարոտած հոգին, այն ամբողջ «բանաստեղծական իրականությունն» է, որից դուրս հնարավոր չէ պատկերացնել Թումանյանի պոեզիան. հարազատ լեռնաստանը, հայրենի գյուղաշխարհը, ուր դեռ ապրում են «լոռու հին-հին քաջերի» ավանդությունները. ուր կարոտով ու խանդաղատանքով սպասում են բանաստեղծի վերադարձին. Սխալ կլիներ այս բոլորի մեջ տեսնել միայն անձնական կարոտի, հարազատ վայրերն այցելելու ցանկության արտահայտություն։ Այստեղ ասված է շատ ավելին։ Բանաստեղծը հոգեպես ուզում է կտրվել-հեռանալ ինչ-որ բանից, նրա «որբացած հոգին» սփոփիչ հանգրվան է որոնում։ Եթե այդ տրամադրությունը թարգմանենք սոցիալական հասկացությունների լեզվով, դա նշանակում է, որ բուրժուական քաղաքի խորթ միջավայրից նա անդիմադրելի մղումով ձգտում է դեպի մի այլ աշխարհ՝ ժողովրդական պարզ ու ազնիվ կապերի, անաղարտ զգացմունքների աշխարհը։ Ա. Տերտերյանը այդ մասին գրել է. «Դա երկու տարբեր քաղաքակրթության ընդհարումն է, որ ողբերգական կերպով ապրում է բանաստեղծի հոգին»[24]։

Թումանյանը բացառիկ վարպետությամբ է լուծում քնարական այս նախաբանից բուն հիրոսների և դեպքերի պատկերմանը անցնելու գեղարվեստական խնդիրը։ Այնքան ուժեղ է «սիրելի դեմքերի» կարոտը, որ բանաստեղծը տեղափոխվում է երազած իրականությունը, արդեն լսում է մանուկ տարիների անհոգ ծիծաղի արձագանքը, շնչում է երկինք բարձրացող օջախի ծուխը.

Եվ մութ այրերից մամոռ ժայռերի,
Թավուտ ծրմակի լռին խորքերից,
Մանուկ հասակիս հընչուն ծիծաղի
Արձագանքն ահա լսում եմ նորից։
Քընդում է գրվարթ աղմուկը բինի,
Բարձրանում է ծուխն իմ ծանոթ ուրթից,
Ու բոլորն, ահա, նորից կենդանի,
Հյնում են աշխույժ վաղորդյան մութից...

Եվ հետո, անտեսանելի մի ձեռք դեն է նետում կախարդական քողը, և մենք արդեն տեսնում ու լսում ենք իրենց՝ հերոսներին.

Ու քարմ, ցողապատ լեռների լանջում...
Ո՜ւս... ակա՛նջ արա,— հովիվն է կանչում...

Անմիջապես հնչում է Սարոյի առաջին երգը («Աղջի, անաստված, նստի՛ր վրանում...»), և սկսվում է դրամատիկ-էպիկական ձևի մեջ դրված սիրավեպը։

Այսպես, «Անուշի» մեջ միայն մեկ անգամ՝ պոեմի սկզբում է հանդես գալիս բանաստեղծի քնարական կերպարը, բայց իր կնիքն է դնում ամբողջ հետագա ընթացքի վրա, համապատասխան հուզական լիցք ու տեմպ է տալիս ողջ ստեղծագործությանը։

Իբրև ժողովրդի կյանքի որոշակի փուլը իր բովանդակ լայնությամբ և բազմազանությամբ պատկերող ստեղծագործություն, «Անուշը» իր ներքին գեղարվեստական տրամաբանությամբ բացահայտում է այդ կյանքի էական հակասությունները։ Եվ դա չնայած այն արտաքին խաբուսիկ տպավորու-

24 Ա. Տերտերյան, Հովհաննես Թումանյան, Հայրենի եզերքի քնարերգուն, Վաղարշապատ, 1911, էջ 7։

թյանը, թե «նեղ է» պոեմի արծարծած հարցերի շրջանակը, քանի որ այն դժբախտ սիրո մի «սովորական պատմություն է» և կյանքի ուրիշ կողմեր ուզղակիորեն չի պատկերում։ Բայց կենսական կոնֆլիկտը «Անուշումն, ինչպես և ամեն մի խոշոր գեղարվեստական երկում, հասարակական մեծ խորք ունի։ Այդ կոնֆլիկտը չի կարելի հանգեցնել սոսկ հերոսների միջև ծագող բարոյա-կենցաղային հակասություններին։ Ավելի ճիշտ՝ պետք է տարբերել «Անուշի» կոնֆլիկտի նեղ, այսպես ասած, կոնկրետ-սյուժետային ըմբռնումը և նրա լայն, հասարակական-բարոյական իմաստը։ Պոեմի կոնֆլիկտը, սովորական սյուժետային առումով, ադաթի հողի վրա Սարոյի և Մոսիի միջև առաջացող հայտնի հակամարտությունն է՝ իր բոլոր դժբախտ հետևանքներով։ Բայց այդ հակամարտությունը արդյունք է մի ներքին ավելի լայն ու խոր կոնֆլիկտի, որը դրված է պոեմի պատկերների գեղարվեստական տրամաբանության հիմքում։ Դա նահապետական ամբողջ իրականության անհաշտելի հակասությունն է մարդկային բարձր կոչման, մղումների և իդեալների հետ։

«Անուշի» կոնֆլիկտի ծագման և գեղարվեստական պատճառաբանման մեջ ցայտուն կերպով դրսևորվել է Թումանյանի ռեալիզմը, մարդկային բնավորություններն ու արարքները իրականության «ներքին օրենքներից» բխեցնելու և հիմնավորելու ռեալիստական սկզբունքը։ Բնական և անխուսափելի կարգով է ընթանում ամեն ինչ պոեմում, հերոսները կատարում են այն, ինչ չեն կարող չանել տվյալ հանգամանքներում։

Միանգամայն հասկանալի է Սարոյի անմեղ, բայց իր հետևանքներով ճակատագրական արարքը գյուղական հարսանիքի ժամանակ։ Նա, իհարկե, ոչ թե ուզեց «խայտառակել» ընկերոջը, այլ միամտաբար, պատանեկան սիրո հաճշտակության մեջ, անմեղ, բայց ոչ-շրջահայաց մղումով ցանկացավ ցույց տալ իր ուժն ու ճարպկությունը չահել կանանց ու սիրած աղջկա առջև։ Սակայն արարքը շատ ավելի լուրջ էր, քան ինքնամոռացության մեջ կարող էր պատկերացնել Սարոն. ոտնատակ էր արվել հնուց սրբագործված օրենքը, գյուղական համայնքի աչքում պատվազրկվել էր Մոսին, և սա արդեն գրեթե անուղղելի մի բան էր։ Այն, ինչ ուրիշ պայմաններում կարող էր թվալ անմեղ կատակ, նահապետական գյուղում վերապրվում է իբրև մի խոր դրամա։

Մոսին իր շրջապատի հարազատ զավակն է, դաստիարակված նրա ըմբռնումներով ու վարքագծի նորմաներով, և նա այլ կերպ չի պատկերացնում իր աննելիքը, քան «դուշմանից» մինչև վերջ վրեժ լուծել, բրոջ սրտից «հանցավոր» սերը դուրս հանել։ Մոսին գործում է իրականության երկաթյա թելադրանքով, գրեթե անխուսափելի անհրաժեշտությամբ, թեև չի գիտակցում այդ, թեև նրան թվում է, թե գործում է լիապես ազատ, միայն սեփական կամքով, կորցրած արժանապատվությունը վերականգնելու համար։ Իրականում նա այլ կերպ չի էլ կարող գործել, որովհետև շրջապատն այդ է պահանջում նրանից, իսկ վրեժի կուրացնող զգացմունքը նրա սրտում խլացրել է մարդկային դրական հատկանիշները, բարությունն ու գութը, որոնք գուցե խորք չեն նրա հոգուն և մի ուրիշ իրադրության մեջ կարող էին դրսևորվել։

Բնավորություններն ու նրանց արարքները իրականությամբ պատճառաբանելու ռեալիստական սկզբունքն իր արտահայտությունն է ստացել նաև պոեմի բոլոր մյուս, դրվավոր և երկրորդական կերպարներում։ Անուշի մայրը՝ աղջկա արարքներր հակող, անխոնջ բայլերից հեռու պահող հորդորներով ու

մշտական տագնապով, հայրը՝ դստերը նետած հանդիմանության զայրալից խոսքերով, գործը խաղաղությամբ լուծելու փորձ անող գյուղական քահանան. Անուշի և Սարոյի փախուստի մասին հանգիստ ու դանդաղ, սեփական չափ-լության հիշողություններին խառնված պատմություն անող ծերունին, զոհ-ված որդու դիակի վրա սրտակտուց լացով ողբացող Սարոյի մայրը, սգավոր Անուշին մխիթարական խոսքով դիմող «անցվոր ախպերը»,— սրանք բոլորը նահապետական իրականության հարազատ «մանիկներն» են՝ իրենց վար-քագծով, մտածողությամբ, լեզվով։ Նրանք պոեմում հիշատակվում են մեկ, կամ երկուական անգամ, հանդես են գալիս բնավորության, վերաբերմունքի միայն մի կողմով, բայց դառնում են խոսքով քանդակված իսկական մոնու-մենտալ կերպարներ։

Այս և մի քանի ուրիշ դրվագային կերպարներ իրենց ներկայությամբ «լցնում էն» պոեմը, ստեղծում են կենդանի միջավայր։ Թեև պոեմում ընդա-մենը երեք գյուղավոր, անունով կոչված հերոս կա (Անուշ, Սարո, Մոսի), բայց այն ոչ միայն նեղ-կամերային մի ստեղծագործություն չէ, այլև թվում է արտակարգ բազմամարդ, դեմքերով լեցուն մի երկ։ Շատ հաճախ ընթեր-ցողն իրեն զգում է բազմության մեջ, որը շրջապատում է գլխավոր հերոս-ներին, մասնակցում է նրանց դրամային։ Բանն այն է, որ, նշված կերպար-ներից բացի, պոեմում կա և մի ուրիշ, բոլորովին այլ բնույթ ունեցող կեր-պար։ Դա հանճապետական կոլեկտիվի հավաքական կերպարն է՝ այս հասկա-ցողության ոչ թե փոխաբերական, այլ ուղղակի իմաստով։ Այդ կերպարը մեր առջև գծագրվում է որոշակի հատկանիշներով, օգնում է գործողությունը դուրս բերելու լայն ասպարեզ։ Սիրո ամենանուրբ, ինտիմ ապրումների կողո-քին զգում ես գյուղական հոծ բազմության ներկայությունը, դիտում ես ուրա-խությանն և վշտի մասսայական շատ տեսարաններ։ Դա միայն գործողություն-ների ֆոն չէ, այլ նաև ինքնին հասարակական-գեղագիտական մեծ իմաստ ունեցող պատկերների մի շարք, որոնք միասին սակայն են ժողովրդի կյանքի լայն վերարտադրությունը։ Այդ տեսարանների ամենաբնորոշ դիծը նրանց էպիկական լայնությունն է։ Ե՛վ ուրախության, և՛ վշտի պահերին զգում ես մի մեծ տարերք, հրապարակային մասշտաբներ։ Այդ բոլորը կարելի է տես-նել և՛ գյուղական հարսանիքի տեսարանում՝ «անգուսպ» ուրախությամբ, «ցնծության ձայներով» ու ծափերով, որոնցից «շարժվում են, դողում պա-տեր ու օճորք», խաղերով, կռպիտ ու մեղմ կատակներով, և՛ սիրահարների փախուստից հետո հուզված մարդկանց նկարագրելիս, և՛ Սարոյի սպանության լուրն առած գյուղական բազմության աշնդ վազքն ու վշտի էպիկական չա-փերը պատկերելիս։ Վերջին դեպքում Թումանյանը համարձակորեն դիմում է ժողովրդական բանահյուսության հիպերբոլիկ մտածողությանը, որը, սա-կայն, ամենևին չի հակասում պոեմի ռեալիստական ոգուն.

Ինչպես մի հեղեղ վեր կենար հանկարծ.
Երկրների մըրկած ամպերից իջներ.
Ինչպես փոթորիկ սաստիկ սրընթաց.
Ձյուղից սըլացան մի խումբ կըտրիճներ։
Ցավից տաքացած էլ բան չէն հարցնում,
Թըռչում են, ասես ահից հալածված.
Ու նըրանց առջև ահռելի բացվում,
Թըռչում է ձորը արյունով լըցված։

«Անուշի» մասսայական տեսարանները մի առանձին ցայտունությամբ դրսևորեցին Թումանյանի ռեալիզմի էական յատկանիշները ու ժողովրդական հիմքերը։ Այդ ռեալիզմին սկզբունքորեն խորթ էին «կամերայնությունը», նեղ «պսիխոլոգիզմը», ժողովրդական կյանքի լայն ընդգրկումներն էին նրա իսկական տարերքը։

Սերտորեն կապված լինելով ժողովրդական բանահյուսության էպիկական-հերոսական բնույթի, սիմվոլի աստիճանի հասնող ընդհանրացումների հետ, Թումանյանի պոեզիան նոր հիմքի վրա պահպանում և վերարտադրում էր այդ գծերը, գուգակցելով ժամանակակից ռեալիզմի պատկերման սկզբունքները։ Թումանյանի ռեալիզմը միշտ բխում էր կյանքի համապատասխան կողմերի ճշմարիտ բացահայտման, գեղարվեստական ընդհանրացման և խտացման նպատակից։ Անուշի և Սարոյի մեջ ընդգծվող մարդկային բարձր հատկանիշները, անբիծ զգացմունքները ոչ թե քմահաճ չափազանցման կամ ռոմանտիկական իդեալականացման արդյունք էին, այլ հենվում էին ժողովրդական բնավորության լավագույն կողմերի ամենախոր և զգաստ ըմբռնման վրա։ Նրանց կերպարներում մենք զգում ենք ժողովրդական առաքինությունների տարերքը իր ամբողջ լայնությամբ, թեև Անուշն ու Սարոն բոլորովին հեռու են հասարակական ուղղակի գործունեությունից, պայքարում են միայն իրենց սիրո և անձնական երջանկության համար, բայց սեփական իրավունքների համար մղած պայքարը օբյեկտիվորեն վերածվում է ոչ միայն ընդհանրապես մարդկային իրավունքների պաշտպանության, այլև ժողովրդի լավագույն մարդկանց վիհ ու վսեմ հատկությունների, նրանց բարոյական կատարելության և հնարավորությունների հաստատման։

«Շատ հետաքրքրական բան է,— գրել է Թումանյանը 1902 թ. մի նամակում,— երբ մարդը, թեկուզ ամենահեռուն, ամենաչնչին մարդը,— բաց է անում իր սիրտը։ Անգունդներ են սրտերը, լիքը-լիքը. ինչ չիք գտնել այնտեղ»[25], Թումանյանի ստեղծած կերպարներից՝ այս բնորոշումը թերևս ամենից ավելի վերաբերում է Անուշին և Սարոյին։ Նրանց բնավորությունների մեջ բանաստեղծն իրոք հայտնաբերել ու ցուցադրել է սրտի և հոգու խորախոր անգունդներ, ապրումների և հույզերի բացառիկ հարստություն ու բազմազանություն։

Հենց սկզբից Անուշի և Սարոյի սերը հեռու է անմաքուր ու անխորհ զգացմունք լինելուց։ Դա անհանգիստ, ներքին տագնապով և կասկածներով համակված հոգեվիճակ է, որը նրանց կերպարներն սկզբից ևեթ ինչ-որ ողբերգության նախագգացման գծերով է տոգորում։ Այդ երևում է «խելքամաղ» եղած Սարոյի առաջին երգում, որը սիրային հափշտակության մեջ «աշուղ» է դարձել, շրջում է ինքն իրեն մոռացած՝ «խաղեր կապելով, չուներ չափելով», որն արդեն պատրաստ է սիրո ճամփին արգելքի հանդիպելու դեպքում վարվել իգիթների օրենքով՝ փախցնել Անուշին կամ նույնիսկ «արին թափել»։ Դա երևում է նաև վրանում անհանգիստ շրջող, Սարոյի մոտ գնալու որևէ պատրվակ փնտրող Անուշի տագնապալի հոգեվիճակից, մորն ուղղած նրա տենդոտ խոսքերից, որոնք մատնում են սիրահարված աղջկա անորոշ երազանքները, փոթորկված, խռովահույզ մտքերը։

---

25 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. V, էջ 255։

Ա՜խ, սիրտս, նանի՛, չգիտեմ ընչի,
Մին լաց է լինում անակնած, տըխուր,
Մին քիչ է առնում—ուզում է թըռչի,
Չգիտեմ՝ քե ո՛ւր, չգիտեմ՝ յեն ո՛ւր...

Սիրող սրտերն արտակարգ զգայուն են անուշադրության ամեն մի արտահայտության հանդեպ, նույնիսկ կարող են չափազանցված ընկալել այդպիսի փաստերը։ Ահա թե ինչու Անուշն այնքան ծանր է վերապրում Սարոյի մի փոքր ուշանալը, այնքան խտացված գույներով է պատմում իր սպասողական վիճակից ու ոգեբորգական ապրումներից։ Ժողովրդական երգերին հատուկ հիպերբոլիկ պատկերներով է խոսում Անուշն իր մասին («Ես կը վառվիմ, հուր կը դառնամ, ես կը հալվիմ — ջուր կը դառնամ...»)։ Սրան հետևում է սիրո «դարդից չորացած» ուռենու պատմությունը, որը և՛ բանաստեղծական դեղեցիկ լեգենդ է, և՛ ապագա դժբախտության կանխազգացման յուրօրինակ խորհրդանիշ ու զուգահեռ։

Սիրո ազնիվ տառապանքների ու բանաստեղծական մղումները շատ ազդեցիկ են նաև Սարոյի պատասխան-երգի մեջ։ Այստեղ արտաքուստ խոսվում է մեծ մասամբ այս կամ այն արարքի մասին, բայց մենք զգում ենք նաև սիրահար երիտասարդի «էրվածն» սիրտը, հավատարմությունը սիրո մեջ։ Մի իսկական փոքրիկ սիրավեպ, սիրահարի «կենսագրություն» և յուրօրինակ «ոդիսականն» է այդ երգը, որի ամեն մի տողը կարող էր ծավալվել ու դառնալ մի ամբողջ քնարական բանաստեղծություն.

Ա՜խ, Անուշ, Անուշ, էդ ի՞նչ ես ասում.
Բա գու չե՞ս լըսում.
Էն, որ լանջերին խաղեր եմ ասում,
Ո՞ւմ հետ եմ խոսում...
Էն, որ գիշերով չըհնու եմ փըշում,
Էն ո՞ւմ եմ կանչում...
Էն, որ մոլորված նրսատ եմ մընում,
Ո՞ւմ հետ եմ լինում...
Էն, որ հառաչում ու ա՜խ եմ քաշում,
Էն ո՞ւմ եմ հիշում...

Պոեմի երկրորդ երգում, Համբարձման տոնի և վիճակահանության տեսարանում, ավելի են «խտանում ամպերը», ապագա պատուհասի ուրվագծերն ավելի որոշակի են դառնում, թեև ուղղակի դեռ ոչինչ տեղի չէր ունեցել։ Բայց մի՛թե նահապետական ըմբռնումներով մեծացած աղջիկը կարող էր անտարբեր ու հանգիստ մնալ, նյութ վիճակը բացահայտ դժբախտություն էր գուշակել իրեն, երբ, մանավանդ, հիշողության մեջ կենդանացել էր մանուկ օրերին ստացած անեծքի պատմությունը։ Ամեն ինչ կուտակվում է իրար վրա, ստիպում է հերոսուհուն համակվելու ավելի մեծ տագնապով։ Բայց նույնիսկ ամենամեծ տագնապի պահին էլ նրա խոհերն ու հուշերը մենում են վերին աստիճանի բանաստեղծական, անբիծ ու բարի։

Երբ մի քանի ամիս անց, գյուղական հարսանիքի ժամանակ տեղի է ունենում Սարոյի և Մոսիի չարաբաստիկ ընդհարումը, սիրահարները կանգնում են նոր, ավելի ծանր իրադրության առաջ։ Այժմ նրանց կամ մնում էր մեկընդմիշտ խզել կապերը, կամ վճռականորեն դեմ գնել նահապետական «ադաթի» կաշկանդումներին։ Այստեղ է, որ սիրը գործողություններն ակ-

տիվությունն, «անխոհեմ» համարձակությունն է տալիս նրանց։ Ընտրել առաչին ուղին նրանք չէին կարող,— դա կնշանակեր հրաժարվել սեփական էությունից, պատանեկան բոլոր երազներից։ Եվ նրանք ընտրեցին երկրորդ ուղին...

Սարոյի և Անուշի փախուստը գյուղից մի խիզախ քայլ էր, իրենց սիրո իրավունքը ինչ գնով լինի պաշտպանելու վճռականության արտահայտություն։ Ամենածանր փորձությունների մեջ անգամ նրանք պահպանեցին սիրո նվիրվածությունը, փոխադարձ անձնազոհության պատրաստակամությունը։ Դա երևում է Սարոյի վերջին երգից («Քարձր սարեր, ա՛լ սարեր...»), իսկ ավելի բազմազան և ազդեցիկ միջոցներով ցույց է տրված պոեմի վերջին երգում։ Ականձին վերջերում՝ դա սիրո ողբերգության մի հիրավի ցնցող պատմություն է, իսկ պոեմի ամբողջության մեջ՝ Անուշի կերպարի և ողջ ստեղծագործության արժանի պսակումը, հոգեբանորեն ամենից ազդեցիկ հատվածը։

Ամիսներ են անցել օրհասական դեպքից, բայց ժամանակը ոչ միայն չի բթացրել, այլև ավելի է սրել կսկիծը, կորստյան անդառնալիության գիտակցությունը։ Ի՞նչ պետք է աներ Անուշը։ Արդյոք հետևե՞լ «աշխարհի կարգին»՝ աստիճանաբար հաշտվել կատարվածի հետ ու ձեռ սէր» որոնել, որի համար նրան հորդորում է «անցվոր ախպերը»։ Բայց այդ ուղին Անուշի համար չէ։ Նա ամբողջ էությամբ չափից ավելի էր կապված Սարոյի հետ, որպեսզի նրանից հետո երջանկության մասին մտածեր։ Նրա բոլոր մտքերը այժմ զբաղված են միայն անգամնելի կորստի քննությամբ, այն հարցով,

Թե ինչպես հանկարծ աշխարքը փոխվեց,
Ինչպես գատարկվեց կյանքում ամեն բան,
Սարերը մնացին որը ու անչորան,
Թե ինչպես հանկարծ նա գընաց հեռու,
Էլ չի դառնալո՞ւ, էլ չի դառնալո՞ւ...

Սարոյից հետո ամբողջ աշխարհն է փոխվել, կյանքն է դատարկվել Անուշի համար։ Հոգեկան զարգացման մեծ ուղի է անցել նա պոեմի սկզբից. այժմ նա կանգնած է մեր առջև անսփոփ վշտով, որը նրա միակ հարստությունն է կյանքում, բայց դժբախտությունը չի չորացրել նրա հոգին, նա սիրառատ հայացքով է նայում մարդկանց և նրանց միայն երջանկություն է մաղթում.

Ուրախ սըրտով դուք ձեր սերը
Վայելեցեք անքառամ,
Ինձ արցունք է տվել տերը,
Ես պիտի լամ, պիտի լամ...

Ու երգում է Անուշն իր «անկապ, տխուր» երգերը, որոնց մեջ խառնվում են անցած օրերի, հրմվալից հանդիպումների և անուղղելի դժբախտության մտապատկերները, մի սրընթաց շարժման մեջ ասեք դուրս են մղում իրար։ Կենդանի Սարոյի պատկերին հաջորդում է նրա պաղ դիակի հիշողությունը, հետո մի պահ թվում է, թե նա միայն քնել է՝ հարազատ սարի լանջին, հարթած ծաղիկների անուշ բուրմուն։ Այդ երգերի մեջ մի վերջին անգամ գծագրվում է Անուշի գեղեցիկ, հմայիչ հոգեկան աշխարհը, թեև արդեն ցավագին

Եվ Անուշի ինքնասպանությունը ոչ միայն տարերային մի բողոք էր միջավայրի դեմ կամ նրանից փրկվելու հարկադրական քայլ, այլև Սարոյին նորից հանդիպելու միակ հնարավոր ելք. չէ՞ որ այդ հանդիպման խոստումն էր նա լսում նույնիսկ կատաղած գետի շառաչի մեջ. «Արի՛, Անո՛ւշ, արի՛. տանեմ յարիդ մոտ»։

Այսպես է ավարտվում սիրահար ղուլգի ողբերգական պատմությունը։ Սերն էր Անուշի և Սարոյի «միակ հանցանքը», որի համար նրանք ըմբոստացան միջավայրի դեմ և կործանվեցին՝ ոչ մի նշանախեց չկորցնելով իրենց հոգեկան գեղեցկություններից ու մաքրություններից։ Բայց սերն էլ անմահացնում է նրանց, դարձնում սիրով ու բարությամբ համակված անմահ բնության մի մասնիկը. սրա մեջ է պոեմի եզրափակիչ պատկերի՝ երկնքի ծայրերից կարոտով իրար մոտեցող ու փարվող աստղերի սիմվոլիկ իմաստը։ Անբիծ, անկաշառ սերը, ժողովրդի համար կատարված լավ գործի նման, անմահ է,— սա է պոեմի բարոյական պաթոսի հիմնական կողմերից մեկը։

Ժողովրդական կյանքի երկու հզոր հոսանք, երկու էական հատկանիշ են պատկերվում և օրգանապես միաձուլվում «Անուշի» մեջ՝ այդ կյանքի պոեզիան և ողբերգությունը։ Իրոք, բանաստեղծական է Թումանյանի պատկերած միջավայրը՝ իր իսկական ժողովրդական, լայն էպիկական, ամբողջական բնավորություններով, հավատարմության և անձնազոհության զգացմունքներով։ Բայց այդ ամենով հանդերձ պատկերվող կյանքը նաև խորապես ողբերգական է՝ անհատի, նրա բարձր ձգտումների համար գրեթե անխուսափելիորեն խորտակում պատրաստող մի իրականություն։

Իր «գյուղական» պոեմներով և հատկապես «Անուշով» Թումանյանը իրականության մի յուրօրինակ «հայտնագործում» կատարեց։ Դա գյուղական կյանքի սուր քննադատական պատկերումը նրա բանաստեղծական կողմերի բացահայտման հետ օրգանապես միաձուլելն էր։ «Անուշի» և Թումանյանի մի շարք ուրիշ երկերի մեջ կյանքի բանաստեղծական կողմերի պատկերումը դարձավ բռնանդակության վճռական «հոսանքներից» մեկը, ձեռք բերեց ինքնուրույն գեղագիտական և կառուցվածքային նշանակություն։ Դրանով իսկ ամբողջ «գյուղական» թեմատիկան նոր իմաստ ու խորություն ստացավ, նշվեց նոր փուլ հայ ռեալիզմի զարգացման մեջ։ Եվ, մանավանդ, ինչ ամենից կարևորն է, Թումանյանից առաջ մեր գրականության մեջ կյանքի այդ պոեզիան երբեք չէր ստացել այդպիսի բարձր գեղարվեստական, անձերի վերարտադրությունն՝ գերծ ամեն մի արհեստականությունից, հեռուորական գունազարդումից և չափազանցումից։

Սրանով էլ պայմանավորվում է գեղագիտական իդեալի բովանդակության և դրսևորման ձևերի առանձնահատկությունը Թումանյանի պոեմում։ «Անուշում» բանաստեղծի իդեալը՝ ժողովրդական հասարակ խավերի ընդեր-

քից ելած. Հոգեկան մեծ հարստությամբ, գեղեցկությամբ, համբերով օժտված մարդն է, իր պարզության մեջ բարդ ու խոր, մարդասեր և ազնվագոյ անհատը, որը Թումանյանին ներկայանում էր իբրև մարդկային կատարելության տիպար և չափանիշ։ Բանաստեղծի իդեալը՝ ժողովրդական կյանքի պարզ և անարատ ձևերն են իրենց ամբողջ պոեզիայով։ Այստեղ, և ո՛չ մի այլ միջավայրում է փնտրում Թումանյանը կյանքի ցանկալի զարգացման առողջ սաղմերը։

Իր արժարծած բարձր մարդկային զգացմունքներով, նրանց խոր գեղարվեստական մարմնավորման շնորհիվ «Անուշը» ներկայանում է մեզ իբրև մեկը գեղարվեստական այն մեծ հուշարձաններից, որոնք դուրս են գալիս պատմական և ազգային շրջանակներից և ժամանակի հետ չեն նահանջում, շարունակում են խորապես հուզել և ոգեշնչել նորանոր սերունդների։ Վաղուց պատմության գիրկն են անցել պոեմում պատկերված կենցաղային միջավայրը, այն հասարակական հարաբերությունները, որոնք հիմք դարձան Անուշի և Սարոյի ողբերգության համար, բայց պոեմի մարդկային բարձր բովանդակությունը, նրա մեջ արտահայտված գեղագիտական իդեալը չեն հնացել, նրանք մնացել են իրենց առաջին թարմության և գեղեցկության մեջ։

5

Ժամանակակից թեմատիկա ունեցող մյուս երեք պոեմները («Դեպի Անհունը», «Գութան ու Մուսան», «Հին կռիվը») խիստ տարբեր են ինչպես իրենց կոնկրետ նյութով, այնպես էլ հուզական-գաղափարական բովանդակությամբ ու ոճական հատկանիշներով։ Առաջինը շոշափում է մարդու և բնության, կյանքի և մահվան փոխհարաբերության բարդ փիլիսոփայական հարցեր, երկրորդը՝ ժամանակակից հասարակության մեջ բանաստեղծի կոչման և ճակատագրի խնդիրն է արծարծում, իսկ երրորդը ներկայացնում է ազգային ազատագրության համար մղված պայքարի հերոսական և ողբերգական դրվագներ։

«Դեպի Անհունի» մտահղացումը վերաբերում է 90-ական թվականներին։ Սակայն Թումանյանը հետագայում էական փոփոխություններ ենթարկեց պոեմը և մի անդամ էլ վերամշակեց այն դարասկզբին՝ նախքան տպագրության հանձնելը (1903)։ Այդ վերամշակումների ընթացքում փոխվեցին ոչ միայն պոեմի սյուժետային սահմանները, ոճը, այլև բուն մտահղացումն ու իմաստը։ Պոեմի ստեղծման նախնական փուլերում այն տարբեր վերնագրեր է ունեցել՝ «Կենդանի քաղվածք (լեթարգիա)», «Սրհար», «Խավարի մեջ», «Ճերմակ աղավնին»։ Հիմքեր կան ասելու, որ սկզբնապես այն ևս ծրագրվել է իբրև գյուղական կյանքի հետամնացությունը ցուցադրող և քննադատող մի ստեղծագործություն, հետամնացություն, որի հետևանքով լեթարգիկ քունը գյուղերում երբեմն հասկացվել է իբրև մահ, և կենդանի մարդը թաղվել է գերեզմանում։ Սակայն հետագայում Թումանյանը հրաժարվեց կենդանի թաղված մարդու պատմությունից և պոեմը զարգացրեց գերազանցապես քնարական-փիլիսոփայական խորհրդածությունների ուղղությամբ։

Պոեմը վարգանում է քնարական պլանով. գործողություն որևէ չկա. եթե չհաշվենք կնոջ (Հասմիկի) հիվանդության պատճառով տուն վերադառնալու և նրա թաղման հետ կապված երևույթների հիշատակությունը, որոնք

իսկական իմաստով սյուժե չեն կազմում։ Ստեղծագործության հերոսը, որի անունից շարադրված են դեպքերն ու խորհրդածությունները, քնարական կերպար է, բնութագրվում է ոչ թե գործողության, այլ հույզերի և խոհերի ոլորտում, ոչ թե արտաքին կենսական կոնֆլիկտի, այլ սեփական հոգում ծագող ներքին ողբերգական հակասությունների մեջ։

Պոեմի հերոսի խոհերն իրենց բնույթով ասեք կազմում են երկու հոսանք, որոնք ընդհարվում են նրա հոգում, մեկընդմիշտ հաջորդում, փոխադարձաբար դուրս են մղում իրար և ստեղծում այն ներքին լարված դրամատիզմը, որով բնութագրվում է ամբողջ պոեմը։ Մի կողմից՝ դա հերոսի այն ծանր, ճնշող խոհն է, թե ինքը սիրած էակից բաժանվում է հավիտենապես, էլ երբեք-երբե՛ք չի հանդիպելու, թե այս հոգաթումբը նրանց անջատման վերջին սահմանն է, որին հաջորդելու է միայն փտում, մոռացում.

Հանդուգն մրտքեր, ո՞ւր եք սլանում,
Ինչ եք որոնում էն մութ սահմանում։
Ա՜հ մեր կյանքի սահմանը վերջին,
Էն սև ու տրխուր թումբերը չըլնին...

Մտքերի երկրորդ հոսանքը ողբերգությունից լավատեսական ելք գըտնելու որոնումների հետ է կապվում։ Մի՞թե ամեն ինչ վերջանում է այս հողաթմբերով, և մի՞թե չկա մարդկային կյանքի մի ուրիշ բարձր իմաստ,— այս հարցի պատասխանը գտնելու համար պոեմի հերոսը պատրաստ է մի պահ փարելու հանդերձյալ կյանքի, հոգու անմահության ժողովրդական-կրոնական հավատքին, մխիթարություն գտնելու այն գիտակցության մեջ, որ վաղ թե ուշ ինքն էլ է թոչելու նրա մոտ, ապրելու համար «անվերջ կյանքով երկնավետ»։

Բայց «Դեպի Անհունի» գաղափարական հիմնական եզրակացությունը, բարձրագույն իմաստը ոչ թե հոգու անմահության քարոզն է, այլ մարդու և բնության միասնության ու միաձուլման, մարդուն իբրև տիեզերքի օրգանական մի մասնիկ դիտելու բնապաշտական (պանթեիստական) միտքը։ Այդ գաղափարի դիրքերից է արծարծվում պոեմի ողբերգական թեման, ստանալով լավատեսական լուծում։

Ինչպե՞ս է արտահայտվել պանթեիզմը «Դեպի Անհունը» պոեմում։ Որոնումների ընթացքում հերոսի միտքը փորձում է սփոփանք գտնել այն հայացքի մեջ, թե մարդը տիեզերքի անբաժան մի մասնիկն է՝ լինի կենդանի, թե մեռած։ Մահից հետո փոխվում է միայն ձևը, բայց մարդը մնում է բնության մեջ, չի բաժանվում նրանից, նրա հոգին ու սիրտն էլ տրոփում են տիեզերքի մեծ կյանքի հետ։ Պանթեիստական այս բնորոշ հայացքները արտահայտված են պոեմի շատ մասերում և հատկապես VI գլխում։ Այստեղ է, որ առաջին անգամ հերոսը հանգում է այն մտքին,

Թե՝ և՛ կյանք, և՛ մահ-անցավոր, ունայն
Մի մեծ հավերժի ձևերն են միայն...
. . . . . .
...Էսպես էլ հոգին
Փոփոխում է միայն կեղևն արտաքին—
Մարմինն՝ էսօրվան օրին նրմանակ,
Իսկ ինքը անվերջ, ինչպես ժամանակ,

Այսպես, Թումանյանը արծարծում է այն ըմբռնումը, թե մարդն ապրում է քնության հետ և նրա նման հավերժական է, անվերջ, ինչպիսի ձևեր էլ որ նա փոխի՝ լինի կենդանի, գիտակից արարած, թե մահից հետո ծուլվի նրա անեզրությանը։ Այդ գիտակցությունը պոեմի հերոսի համար դառնում է հարազատ էակի մահվան ծանր տպավորությունը հաղթահարելու, լավատեսական տրամադրությամբ համակվելու հիմք։ Եթե Հասմիկը առաջվա նման մնալու է բնության մեջ, դառնալու է նրա մի անբաժան մասը, ուրեմն այնքան էլ շատ բան չի փոխվել, միայն հավերժական գոյության մի ձևը փոխարինվել է մյուսով։ Եվ, արդեն ապավինելով այդ սփոփիչ հայացքին, հերոսը պատրաստ է տեսնելու, զգալու Հասմիկի ներկայությունը երկնքով չվող ամպի, ճառագող շողի, կամ բնության մի այլ երևույթի մեջ.

Եվ կամ ո՞րն է նա, էն շո՞ղն է պայծառ,
Որ զբվարթ խաղով, աչխույժ ու կայտառ
Կորչում է, մթնում թափպ ամպի նոկ,
Ազատ, երկնաչող էն ա՞մպն է թեթև,
Թե՞ էն ազավնին, որ հիմա քրտավ,
Անփույթ ճախրելով չինչ օդում կորավ...

Այսպես է լուծվում պոեմի ողբերգական թեման՝ բնապաշտական հայացքների լույսի տակ ստանալով լավատեսական մեկնաբանություն։ Հերոսը «մաքրվում էր մահվան կեղեքող, ծանր տպավորությունից, տոգորվում հավերժական տիեզերքի հետ մարդու անխզելի կապերի և ընդհանրության գիտակցությամբ։

Թումանյանի պանթեիզմը վերացական փիլիսոփայական հետաքրքրություն չէր, այլ ժամանակի հասարակական պայմանների արդյունք, բանաստեղծի առջև կանգնած հարցերին պատասխան տալու միջոց։ Նրա բնապաշտության իրական հողն ու իմաստը մարդու նկատմամբ հումանիստական պայծառ հայացքի մեջ պետք է որոնել։ Զգալ տիեզերքի հետ ունեցած մեծ և բազմազան կապերը, նշանակում է, Թումանյանի կարծիքով, ազատվել նեղ անձնասիրությունից և տոգորվել անսահման հումանիզմով, անհուն սիրով դեպի մարդը։ «Դեպի Անհունը» պոեմում այդ ձգտումը, հանուն ընդհանուրի սիրո սեփական անձը մոռանալը համարվում է ամենաբարձր երջանկություն.

Եվ ի՜նչ է սիրո իմաստը վերին,
Ի՜նչ երջանկության խորհուրդը խորին,—
Հալվե՜լ, միանա՜լ,
Իրեն մոռանալ...

Սա սեփական եսը մոռանալու, անանձնական մեծ սիրով շնչելու տրամադրությունն է, որը տարիներ անց Թումանյանն ուրտահայտեց Կաս քաոյախներից մեկում.

Բայց ո՜վ կրտա էն վայելքը՝ ինրրա ինձ էլ չրզգայի,
Ու հալվեի, ծավալվեի, ամենքի հետ լինեի...

Առհասարակ, «Դեպի Անհունը» իր արծարծած տրամադրություններով ու զաղափարներով ինչ-որ կղզիացած երևույթ չէ Թումանյանի գեղարվեստական համակարգում, ինչպես հաճախ գրվել է քննադատության մեջ։ Պոեմում կյանքի և մահվան, մարդու և բնության փոխհարաբերության մասին արվող

խորհրդածությունները օրգանապես բնորոշ են Թումանյանի համար և տարբեր ձևերով արտահայտվել են ինչպես նրա հրապարակախոսական ելույթներում, այնպես էլ գեղարվեստական ստեղծագործության՝ մանավանդ բալլադների և քառյակների մեջ։

Մտահղացման, գրության և վերամշակումների մոտավորապես նույն ճանապարհն է անցել նաև «Պռոշո ու Մուսան» երգիծական պոեմը։ Բանաստեղծի և Մուսայի հանդիպման մոտիվը երևան է գալիս դեռ 90-ական թվականների սկզբի սևագիր փորձերի մեջ։ Բայց պոեմը գրվեց 1898—99 թթ. և տպագրվեց 1901 թ. «Վտակ» գրական ժողովածուի մեջ, իսկ այնուհետև վերջնական վերամշակմամբ լույս տեսավ 1903-ին հրատարակված «Բանաստեղծություններ» գրքում։

Ամբողջովին պայմանական է պոեմի ձևը, կառուցված բանաստեղծի և Պռոշոյից երկիր իջած Մուսայի երևակայական խոսակցության վրա։ Բայց դա ռեալիստական պայմանականություն է, որի միջոցով արտահայտված է միանգամայն իրական, ժամանակակից բովանդակություն՝ բուրժուական հասարակության մեջ արվեստագետի վիճակի, գրողի և նրա միջավայրի փոխհարաբերության հարցերը՝ բեկված հայկական կյանքի կոնկրետ հանգամանքներում։ Պոեմում պատկերված որոշ դրվագներ և փաստեր ինքնակենսագրական բնույթ ունեն, բայց ստեղծագործությունն իր ընդհանրացնող ուժով արտացոլում է առհասարակ հայ գրողների և արվեստագետների ճակատագիրը՝ ազգային պետականության բացակայության, հասարակական պաշտպանություն և նյութական ապահովություն չունենալու պայմաններում։ Այս իմաստով «Պռոշո ու Մուսան» սերտորեն առնչվում է ոչ միայն Թումանյանի՝ 1897—98 թթ. գրած մի քանի չափածո ֆելիետոնների («Հայի զրամարքը», «Հայի տրտունջը», «Գրականչան «մաչանդա»), այլև նրա բազմաթիվ հրապարակախոսական ելույթների հետ, ուր նա արծարծել է գրականության և մշակույթի գործիչներին նյութապես ապահովելու, նրանց ստեղծագործական աշխատանքի բարենպաստ պայմաններ տրամադրելու հարցը։ Գրողը պետք է հարաբերություն ունենա ապրելու գրական աշխատանքով, չվատնելով իր ուժերն ու ժամանակը այլ զբաղմունքների վրա,— այս միտքը նա բազմիցս կրկնել է «գրականության ազգային պաշտպանության» խնդրին նվիրված ելույթներում։ Բայց այն, ինչ հրապարակախոսության մեջ Թումանյանը բարձրացնում էր իբրև ոչ միայն «լուրջ», այլև քաոտ էության ողբերգական իմաստ պարունակող մի հարց, չափածո ֆելիետոններում և պոեմում նա արծարծում է երգիծական տեսանկյունից։

Կոմիկականի հիմքը պոեմում բանաստեղծի բուն կոչման և նրա իրական գրության, նրա ձգտումների և շրջապատող հանգամանքների հակադրությունն է։ Իրոք, նրա բուն կոչումն է ծառայել ճշմարտությանը և արդարությանը կամ, օգտագործելով Մուսայի խոսքերը՝ «հույս տալ վհատին, սփոփել որբին» և դեռ ավելին. «Կանգնել միշտ վերև ու ինչպես արև նայել լուսավոր, պայծառ ու հզոր։ Այնինչ պրոզաիկ իրականությունը ստիպում է նրան ոչ միայն ստեղծագործական աշխատանքը զուգակցել զանազան պաշտոնների հետ, ոչ միայն արվեստագետին համարում է «պարապ մարդ», այլև պահանջում է նրանից ծառայել փողի իշխանությանը, փառաբանել կեղծիքն ու անարդարությունը։ Կարելի է ասել, որ Թումանյանի երգիծական պոեմում գեղարվեստորեն յուրովի մարմնավորվել է արվեստի և պոեզիայի նկատմամբ

կապիտալիստական արտադրության ճշմամբ լինելը, մի իրողություն, որը գիտականորեն հայտնագործել և բացատրել է Մարքսը։

Ամբողջ պոեմի ընթացքում, որը գրեթե լիովին երկխոսություններից է կազմված և այս իմաստով դրամատիկական պոեմի բնույթ ունի, Պոետն ու Մուսան վիճում են, իսկ վերջում գծված բաժանվումն Բայց այդ «խոսքի մենամարտը» սոսկ երգիծական-այլաբանական հնարանք է, և սխալ կլիներ նրանց համարել սոցիալական-գեղագիտական հակադիր ըմբռնումների կրողներ։ Նրանք փաստորեն միևնույն էության տարբեր կողմերն են, տարբեր, արտահայտություններ, որոնց բուն երկատումը և պայքարը օգնում է բովանդակության ավելի խոր բացահայտմանը։ Մուսան ներկայանում է որպես արվեստագետի բարձր ոգևորության, իր հասարակական գիտակցության սիմվոլ, առանց որի ստեղծագործական աշխատանք հնարավոր չէ։ Իսկ Պոետը, իրրև կերպար, դա նույն արվեստագետն է՝ դրված ժամանակակից հասարակության իրական հանգամանքների մեջ, որոնք ամեն քայլափոխի ստիպում են նրան շեղվել ժողովրդին և արդարության ծառայելու ճշմարիտ ուղուց։ Բայց այդ շեղումը, ըստ էության, կենշանակեր հրաժարվել արվեստագետի բուն գործից։ Եվ այն պրոզաիկ հայացքներն ու մեղկ բարեկեցության «իդեալները», որոնց դիրքերից Պոետը վիճում է Մուսայի հետ, մատնանշում են հենց այդպիսի շեղման հնարավորությունը, որը հավասարազոր է տաղանդի և պոեզիայի լիակատար կորստյան։ Դրանք ոչ թե գործունեության դրական ձրագիր են, այլ արտացոլում են տիրող գռեհիկ պատկերացումները գեղարվեստի մասին։ Այդ հայացքների երգիծումը վերածվում է բուրժուական հասարակության արմատական քննադատության ու մերժման։

Երգիծանքն իր ամենասուր կետին է հասնում պոեմի վերջում, երբ, հրաժարվելով «գրողի պակից», Պոետը «երկրպագում է փողի քսակին» և երգում է իր «ներքողը».

Փողի քրսա՜կը, փողի քրսա՜կը,
Բարձրացրեցում է մարդու հասակը,
Դեղեցկացնում է երեսն տրեգին.
Սրբրագործում է գարշն ու ապտղին,
Նրբա ուժն է՝ որ դարձնում է լոկ
Անասուններին հարցի ու խնդոր.
Կույսին, գառամին մտանցնում իրար
Ջորին, վախտավին շինում բարեբար,
Պրենում ճակատը փրբ ավազակի,
Կանգնեցնում արձան անվախճան փառքի
Նա՛ է միշտ շարժում դատողի լեզուն,
Նա՛ է հասցնում ագռիքն աստղուն,
Նորա վրա՛ է աչխարքը կանգնած.
Նա՛ է մեր Ռոգին, մեր երկրորդ աստված.

Ակներև է, որ առերևույթ ներբողի բնույթ ունեցող այս հատվածը հանգեցնում է միշտ հակառակ արդյունքի, դառնում է սուր երգիծանք և դատան մեղադրանք՝ ուղղված բուրժուական հասարակության և փողի այլասերող ուժի դեմ։ Այդ է Թումանյանի երգիծական պոեմի բուն իմաստը։

«Հին կռիվը», որի հինգ մասերից միայն երկուսն է մեզ հասել, իսկ մյուսները կորել են 1911 թ. Թումանյանի ձերբակալության ժամանակ, արտացոլում է արևմտահայության ողբերգությունը 90-ական թվականներին

(Ձեռագիր Վատիժածներից մեկի վրա նշված է. «Պատմական պոեմ 90-ական թվականներից»), կենսական և հոգեբանական այն իրադրությունը, երբ սուլթանական Թուրքիան սկսեց իրագործել հայերի մասսայական բնաջնջման ծրագիրը, իսկ եվրոպական պետությունների խոստումները մերկացան իրենց ողջ կեղծիքով ու երեսպաշտությամբ։ Ազգային-ազատագրական էրազներն փլուզման, սաստկացող արհավիրքի տրամադրություններն արտացոլվել են, մանավանդ, պահպանված նախերգանքներում.

Ու հասա՜ւմ, հասա՜ւմ, հասում է անձեղ
Արյուն-արցունքը տարաբախտ ազգի,
Հասում ամեն օր, հասում ամեն տեղ,
Եվ դեռ սոսկային չի կեղել իսկի...

Պոեմն աչքի է ընկնում կենսական հարստությամբ և ռեալիստական հրշմարտացիությամբ, որի, իհարկե, որևէ չափով չի խաթարվում «երկրում» մասի նախերգանքում օգտագործված հեքիաթային այլաբանությամբ՝ ջրի ճանապարհը փակած վիշապի պատմությամբ։ Հեքիաթային ու իրականը միաձուլվում են, արտաքին տարբերության մեջ բացահայտվում է նրանց ներքին նմանությունը, և հրաշապատումը տեղի է տալիս իրական աշխարհին, ուր բռնությունն ու տառապանքը նույնքան դաժան են ու անմարդկային, որքան և հեքիաթում։

Թումանյանի ստեղծագործության բարձրագույն պաթոսը ամեն կարգի բռնության, սոցիալական և ազգային ճնշման դեմ մարդկային բնական իրավունքների կրքոտ պաշտպանությունն է, բոլոր դեպքերում հումանիստական մեծ ընդհանրացումների ձգտելը։ Դա վերաբերում է, ըստ էության, նրա բոլոր ստեղծագործություններին, ի՛նչ թեմայով, ժանրով և կամ ի՛նչ տարիքի համար էլ որ նրանք գրված լինեն։ Բանաստեղծի այդ համապարփակ պաթոսը նրան է գալիս նաև հայրենիքի վիճակին ու ճակատագրին նվիրված երկերում, այդ թվում և «Հին կովի» մեջ։ Դա է, որ մի պայծառ մարդասիրության մթնոլորտ է ստեղծում նաև այստեղ, քաղաքական ըմբռնումները օրգանապես առնչելով գեղագիտական ու բարոյական լուսավոր իդեալների հետ։ Պոեմի հերոսը՝ Վահանը, հալածվող հայրենակիցների համար իր մշտական հոգեկան տվայտանքներով, նրա հայրն ու մայրը՝ իրենց բարի, պարզ ու միամիտ ներքնաշխարհով, դատեր ճակատագրով տառապող ժերունին, անհուն տագնապով վաղվան սպասող Շողիկը, և, վերջապես, բռնության դեմ բանաստեղծի խորհրդածություններն ու ցասկոտ բողոքը ամբողջացնում են պոեմի այդ հումանիստական մթնոլորտը։

6

Թումանյանն իր ստեղծագործությամբ հաստատեց ժողովրդայնության նոր և ավելի բարձր աստիճան նաև շնորհիվ այն բանի, որ ժողովրդի բանահյուսական ավանդների հետ նրա ունեցած կապերը շատ ավելի սերտ ու օրգանական էին, քան նրա նախորդ որևէ ուրիշ հայ գրողի մոտ։ Ժողովրդական բանահյուսություններ Թումանյանի ստեղծագործության ռեալիզմի, դեմոկրատական ոգու և լավատեսության կարևորագույն աղբյուրներից մեկն էր։ Պատահական չէ, որ դեռ գրական առաջին քայլերն անելիս Թումանյանը ժողո-

վըրդական բանահյուսության մասին գրում էր. «Ահա՛ թե որտեղ է հայոց գրականության աղբյուրը. ահա թե որտեղից պետք է խմի հայոց բանաստեղծը, հայոց վիպասանը, հայոց գրողը, որ զորանա»։ «Մեր գրականության հարազատ հողն ու պատվանդանը»,— այսպես էր բնութագրում նա ֆոլկլորի նշանակությունը գրական զարգացման համար[26]։

Ժողովրդական բանահյուսությունից օգտվելու եղանակները Թումանյանի ստեղծագործության մեջ շատ բազմազան են։

Ամենից առաջ, նույնիսկ Թումանյանի այն երկերը, որոնք ուղղակի բանահյուսական հիմք չունեն և նվիրված են ժամանակակից կյանքի այլևայլ կողմերի պատկերմանը, դարձյալ ներքին բազմազան ուղիներով կապվում են ժողովրդական բանահյուսության հետ, օգտագործում նրա շատ տարրեր։ «Անուշ»-ը ու «Հառաչանքը», «Լուսեցի Սաքոն» և «Հին կռիվը», «Գիքորն» ու «Արշաորսը» և բազմաթիվ այլ պատմվածքներ, բանաստեղծություններ, իհարկե, ամբողջությամբ վերցրած, չեն կապվում որևէ բանահյուսական սյուժեի հետ, բայց գժվար չէ նկատել, որ նրանց ողջ գեղարվեստական հյուսվածքը, լեզուն, պատկերավորության միջոցները «ընկղմված են» բանահյուսական տարերքի մեջ։

Առանձին խումբ են կազմում Թումանյանի այն բանաստեղծությունները, որոնք ժողովրդական համապատասխան նյութերի փոխադրություններ են։ Դրանք մեծ մասամբ «Հասկեր» մանկական ամսագրի և «Լուսաբեր» դասագրքի էջերում տպագրված ոտանավորներն են, որոնց հիմքը կազմել են տարբեր բանահյուսական ժողովածուներում զետեղված գրառումները։ Թումանյանն այդ ժողովրդական երգերը ոչ միայն բարբառից միշտ փոխադրում էր գրական լեզվի, պահպանելով հանդերձ բանահյուսական ոճավորման գծերը, այլև սովորաբար ենթարկում էր կառուցվածքային լուրջ փոփոխություններ, շատ մասեր կրճատում էր, երգը դարձնելով կառուցիկ ու սեղմ, ավելացնում էր բազմաթիվ նոր տողեր, արտահայտություններ ու ամբողջ տներ, որոնք իմաստային տեսակետից առավել կարևոր դեր են ստանում։

Ժողովրդական բանահյուսության օգտագործման բոլորովին այլ սկզբունք ենք տեսնում մի շարք ավանդությունների մշակման մեջ։ Վերցնելով ժողովրդական որևէ ավանդություն, պատմական հիշատակություն, առակային ֆաբուլա, բնական երևույթի կամ աշխարհագրական տեղանվան ժողովրդական ստուգաբանություն, Թումանյանը դրա հիման վրա ստեղծում է համապատասխան սյուժեներ ու բնավորություններ, ծավալում է մի ամբողջ դրամատիկ պատմություն, արտաքուստ պարզունակ թվացող լեգենդի մեջ բացահայտում և ընդգծում է փիլիսոփայական-գեղագիտական խորագույն իմաստ։ Այդ ճանապարհով են ստեղծվել նրա բալլադները, իսկ պոեմներից՝ «Թմկաբերդի առումը»։

Վերջապես, բանահյուսական նյութերի Թումանյանական դրական մշակման մի այլ՝ բնույթով ծերևս ամենից բարդ եղանակը դրսևորվել է նրա հեքաթների մեծ մասում, ինչպես նաև «Սասունցի Դավիթը» և «Հազարամեկ գիշեր» պոեմներում։ Մշակման այդ եղանակի էությունն այն է, որ Թումանյանն այս դեպքում սովորաբար օգտագործում է տվյալ հնքհաքի կամ ավանդական պատմության բազմաթիվ, երբեմն մի քանի տասնյակի հասնող տար-

26 Ջ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու, հատ. VI, էջ 65—66։

քերականը, հավաքելով ոչ միայն հայկական, այլև ուրիշ ժողովուրդների շրջանում գրի առնված համապատասխան նյութեր։ Գործ ունենալով այսքան բազմազան նյութի հետ, Թումանյանն ասես վերականգնող ճարտարապետի աշխատանք է կատարում։ Նրա մշակածը սովորաբար լիովին չի համընկնում առկա տարբերակներից և ո՛չ մեկի հետ, այլ խտացնում է իր մեջ այն լավագույնը, ինչ կա այդ տարբերակներում։ Մշակման ամբողջ ընթացքում Թումանյանը հետևողականորեն բացահայտում և ընդգծում է այն հիմնական գեղագիտական-բարոյական գաղափարը, որը, նրա կարծիքով, տվյալ ավանդության կամ հեքիաթի հիմքն ու առանցքն է, թեև հաճախ ժողովրդական պատումներում կարող է մթագնված կամ աղավաղված լինել։

Գրելով «Սասունցի Դավիթը» պոեմը (1902), Թումանյանը ձգտել է ըստ ամենայնի ճշմարտացիորեն վերարտադրել մեր հերոսական էպոսի ժողովրդական ոգին և գաղափարական բովանդակությունը։ Էպոսի մեջ տեսնելով հայ ժողովրդի դարերի մաքառման և ամենալուսավոր ձգտումների գեղարվեստական համադրությունը, Թումանյանն աշխատել է բացահայտել և ցույց տալ այդ բոլորը այն չափով, ինչ չափով դա հնարավոր էր էպոսի միայն մեկ մասը վերարտադրող, ծավալով համեմատաբար ոչ մեծ պոեմում։ Թումանյանի մոտեցման էությունը տվյալ դեպքում այն է, որ նա ոչ թե փորձում է դրսից ինչ-որ գաղափարներ մտցնել իր մշակման մեջ, մոդեռնացնել էպոսը, այլ գեղարվեստորեն վերարտադրել այն, ինչ իրոք կա ժողովրդական պատումների մեջ, ընդգծելով, սրելով, ավելի ցայտուն արտահայտելով էպոսի գաղափարական էությունը։

Թումանյանը մեր էպոսի ամենաբնորոշ գծերը համարում էր բռնության գեմ մղված հայրենասիրական գոտեմարտը, աշխատավորական դեմոկրատիկ՝ հասարակ ժողովրդի և տիրակալների հակադրությունը, աշխատանքի ու աշխարհաշինության պաշտամունքը և այլն։ Եվ ահա այդ բոլորը դարձել է նաև նրա պոեմի գաղափարական հիմքը, որն ամբողջովին տոգորված է հերոսական ոգով ու հայրենասիրությամբ, մարդասիրությամբ, ժողովուրդների բարեկամության, խաղաղ կյանքի ու ազատ աշխատանքի երազանքով, դեմոկրատական իդեալներով։

Դավիթը Թումանյանի պոեմում մի իսկական ժողովրդական բնավորություն է՝ իր էպիկական վեհությամբ ու խիզախությամբ, արդարամտությամբ ու մարդասիրությամբ, ազնիվ ու վեհանձն արարքներով, բռնության նկատմամբ անհաշտ վերաբերմունքով և դեսի յուրայինները քնարական ջերմությամբ։ Բոլոր այս գծերի բացահայտման ընթացքում Թումանյանը հարազատ էր մնում ժողովրդին, վերարտադրում և զարգացնում էր նրա ստեղծած բնավորության բուն ոգին և էությունը։

Դեմոկրատական ըմբռնումներով, ազնիվ աշխատանքի ժողովրդական իդեալները հատկապես ցայտուն են երևում պոեմի վերջաբանում, երբ Դավիթը դիմում է սպանված Մելիքի ահաբեկված զորքին՝ խաղաղ ապրելու, բռնություններից ու պատերազմից մեկընդմիշտ հրաժարվելու կրքոտ քարոզով։ Այդ հատվածը Թումանյանն ստեղծել է բոլորովին ինքնուրույնաբար. ժողովրդական պատումներում չկա այդպիսի դիմում թշնամական զորքին։ Սրանց մեջ Մսրա-Մելիքի սպանությունից հետո կամ ոչինչ չի ասվում նրա զորքի վերաբերյալ, կամ, ամենաշատը, ասվում է մի քանի խոսք միայն՝ նրանց ազատ արձակելու մասին (նկատի ունենք այն պատումները, որոնք

Թումանյանի պոեմից առաջ արդեն հրապարակվել էին)։ Ամենից ընդարձակ հատվածը այդ մասին Գար. Հովսեփյանի գրի առած պատումի մեջ ենք հանդիպում.

Կանչից Մարամելիքի ասքար,
Բիրազի ժողվից, առից, էկավ։
Բիրազի ժողվան, իկին,
Դավթի ձեռ, ոտ պագնեցին, գլուխ իշուցին։
Ջրմեներց գյաստյուր իտու,
Կյացին իրանց տներ[27]։

Իսկ մի այլ պատումի մեջ Դավիթը զորքն ազատ է արձակում այսպիսի խոսքերով.

Դավիթն ասաց.— ես իմիկ ռայաթ չիմի կոտորի[28]։

Այնինչ Թումանյանն այստեղ մի բավական ընդարձակ հատված է ստեղծում, որի մեջ շարադրված է աղնիվ աշխատանքի, խաղաղ կյանքի մի ամբողջ ծրագիր։ Բանաստեղծի և նրա էպիկական հերոսի իդեալները կապված են հայրենի հողի ու ջրի, օջախի ու ընտանիքի հետ։ Նրանց խորթ է նվաճողական, ռազմատենչ որևէ տրամադրություն։ Թուր-Կեծակին պատյանից դուրս է գալիս միմիայն հայրենիքը հարձակումից պաշտպանելու համար։ Դավիթը մարտ զորքին հողագործի «խաղաղ ու հաշտ» կյանքի հեռանկարն է մատնանշում.

Ի՞նչ եք առել նետ ու աղեղ,
Նկել թափել օտար դաշտեր.
Չէ՞ որ մենք էլ ունենք տուն-տեղ։
Մենք էլ ունենք մանուկ ու ծեր...
Զանձրացե՞լ եք խաղաղ ու հաշտ
Հողագործի օր ու կյանքից,
Թե՞ զրկվել եք ձեր հանդ ու դաշտ,
Ձեր հունձ ու փունջ, վար ու ցանքից...

Չէ՞ որ խախտում արդյոք Թումանյանը էպոսի ոգին, երբ հերոսի շուրթերում դնում էր այսպիսի՝ սոցիալական վառ գիտակցությամբ տոգորված խոսքեր։ Անշուշտ՝ ո՛չ։ Թումանյանն այդ հատվածն ստեղծում էր՝ ելնելով մեր էպոսի դեմոկրատական ոգուց և անպայման ինչ-որ չափով ընդգծելով այն։ Ինքնուրույնաբար ստեղծված հատվածը չէր հակասում այդ բովանդակությանը, այլ զարգացնում ու խորացնում էր այն։

Աշխատավորական-հումանիստական գաղափարների, էպիկական հերոսի վսեմ հատկանիշների շնորհիվ Թումանյանի պոեմն էլ իր ազգային վառ ինքնատիպությամբ դառնում է միաժամանակ իսկական համամարդկային ստեղծագործություն,— երկու կողմեր, որոնց օրգանական միաձուլման մեջ էր նա տեսնում հայկական էպոսի վեհությունը։

Էպոսի գրական մշակման հետ կապված կարևորագույն հարցերից մեկն այն է, թե ինչպես, ինչ ճանապարհով են կերտվում ստեղծագործության դրվագները, սյուժետային ընթացքը։ Բանաստեղծը կարող է տարբեր ուղիներով

---

27 «Սասնա ծռեր», հատ. Ա, Երևան, 1936, էջ 203։

28 «Սասնա ծռեր», հատ. Բ, մասն երկրորդ, Երևան, 1951, էջ 343։

հասնել սյուժետային ամբողջության։ Նա, ասենք, կարող է վերցնել իբրև հիմք որևէ պատում և հավատարմորեն վերստեղծել նրա մեջ պատմվող դեպքերի ընթացքը, հարստացնելով ուրիշ պատումներում հանդիպող առանձին դրվագներով։ Եվ կամ կարող է հետևել էպոսի տվյալ մասի հիմնական ընթացքին միայն ու, ելնելով էպոսի ոգուց, ստեղծել ինքնուրույն դրվագներ և սյուժետային մանրամասներ (ինչպես վարվել է, օրինակ, Խաչակյանը իր «Սասմա Մ՚հեր» վիպերգում)։

Թումանյանի մոտեցումն այս հարցում բոլորովին այլ է։ Նա հիմք է վերցնում էպոսի ոչ թե մեկ, այլ մի քանի պատումներ և, նույնությամբ չհետևելով դրանցից և ո՛չ մեկին, ազատ կերպով նրանցից ընտրությունն է կատարում, վերցնում է այն, ինչ համարում է առավել արտահայտիչ ու նշանակալից, շատ այլ դրվագներ բոլորովին բաց է թողնում, մյուսներն ընդլայնում է։ Որպես արդյունք, ստացվում է սյուժետային մի այնպիսի կառուցվածք, որը նույնությամբ չի համընկնում նախատիպերից (առկա պատումներից) և ո՛չ մեկին, բայց և գրեթե բոլոր հիմնական դրվագներով բխում է նրանցից ու ընդհանրության մեջ հարազատորեն վերարտադրում է ոչ միայն էպոսի գաղափարական բովանդակությունը, այլև նրա սյուժեի համապատասխան ձյուղը։ Պոեմի յուրաքանչյուր մասում բազմազան եղանակներով զուգակցվում են տարբեր պատումներից քաղած տարրերը, ժողովրդականն ու ինքնուրույնը։ Ինչպես 1939 թ. իրավացիորեն նշել է Ստ. Զորյանը, «Թումանյանի ոճը, պատկերները, համեմատություններն ու էպիտետները ա՛յնքան հարազատ են ժողովրդին ու էպոսի ոգուն, որ չգիտես ո՛րտեղ է սկսվում էպոսի տեքստը, ո՛րտեղ է վերջանում Թումանյանի մշակումը»[29]։

Էպոսի գրական մշակումը չի կարող արդյունավետ համարվել, եթե չապահովվեն և չվերստեղծվեն ժողովրդական դյուցազներգության պոետիկայի առանձնահատկությունները, եթե բանաստեղծը չկարողանա մեզ տեղափոխել ժողովրդի նախնական դիցաբանական, հիպերբոլիկ և ֆանտաստիկ պատկերացումների միջավայրը։ Թումանյանը այս կարևորագույն հարցում ևս միանգամայն ճիշտ մոտեցում է ունեցել։ Նա պահպանում ու վերստեղծում է և՛ էպոսում հանդես եկող ռեալ նկարագրություններն ու կյանքի իրական հանգամանքները, և՛ ֆանտաստիկ, հիպերբոլիկ ու սիմվոլիկ գծերը։ Ջնուսափելով նույնիսկ գերբնական և հրաշապատում նկարագրություններից, Թումանյանը լիովին պահպանում է էպոսի կոլորիտն ու միջավայրը։

Պոեմում Դավիթը միանգամայն իրական կերպար է, որն իր մեջ մարմնավորում է ժողովրդական գարավոր կենսափորձի ու բարոյականության լավագույն կողմերը։ Նա ներկայանում է որպես մի սովորական գյուղացի պատանի, որը սար է տանում գյուղի նախիրը, հիանում է հայրենի լեռների գեղեցկությամբ կամ շաղգամ է հանում ծանոթ պառավի բոստանում, որը ուղեծական կյանք է վարում՝ արտաքսված չար Սառհայի կողմից։ Բայց նույն այդ պատանին օժտված է նաև դյուցազնական-գերբնական գծերով։ Նրա ճկույթի հարվածով քարից կրակ է ժայթքում, նա մի օրում մաշում է երկաթե կոշիկը, նրա ձայնից սարերի ու անտառների գազանները դուրս են թափվում ու հնազանդ նրա գավազանին՝ գալիս լցվում են քաղաք, իսկ նրա նետած բեկորը ճեղքում է պատը և մինչև օրս պահում է երկնքում... Ինչպիսի՜

29 Ստ. Զորյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 10, 1964, էջ 474։

ուշադրությամբ և ըմբռնումով է լսում նա մարցի ծերունու իմաստուն խորհուրդը, հավանում է աշխատավոր մարդու հոգեկեն ու տառապանքը։ Բայց այստեղ ևս, կռվի բուն նկարագրության ընթացքում, նրան մշտապես հատուկ է զերբնականն ու վիթխարին, որի շնորհիվ նա մի ոստյունով դուրս է գալիս անդնդախոր հորից, սարի պես անասնան կանգնում է Մելիքի ահռելի հարվածների դիմաց և հետո մի հարվածով կտրում է քառասուն քարերն ու քառասուն գոմշի կաշիները, ոչնչացնում է թշնամուն։

Դավթի և Մելիքի մենամարտի ամբողջ պատկերը պոեմի դյուցազնական-հիպերբոլիկ բովանդակության գագաթնակետն է։ Հերոսներն ասեք վերափոխվում են, դառնում մի-մի սիմվոլներ՝ բռնության և ազատության, կյանքի շար ուժերի և արդարության լուսավոր ձգտման։ Մասնա դաշտում ծավալված կռիվը ընդլայնվում, ձեռք է բերում տիեզերական չափեր. Մելիքի հարվածներից երերվում է երկրի գունդր, բուր ու փոթորիկ է բարձրանում, փոշին երեք օր ծածկում է արևի երեսը։ Դավիթն ու Մելիքը հակադրվում են ոչ միայն բնավորությամբ և ձգտումներով՝ ուղղամտություն և ենթգություն, վեհանձնություն և փոքրոգություն, խիզախություն և վախկոտություն, ազատասիրություն և բռնակալություն, այլև իրենց արտաքին հատկանիշներով։ Մելիքի զարկերը վիթխարի ուժ ունեն, բայց բութ են, շարժման մեջ անգամ թվում են ստատիկ։ Այնինչ Դավիթի միակ հարվածը կայծակի նման շլհշտակ է, թեթև ու անվրեպ, կարելի է ասել՝ էսթետիկորեն գեղեցիկ։

Բազմաթիվ փաստերից երևում է, որ Թումանյանը մտադիր էր շարունակել աշխատանքը պոեմի վրա՝ ինչպես այն ավարտելու, այնպես էլ արդեն գրվածը վերամշակելու իմաստով։ Պահպանվել է պոեմի երկրորդ մասի սկիզբը, որը հավանաբար գրվել է առաջին մասի սպագրությունից մի քանի տարի հետո։ Այստեղ շարունակվում և զարգացվում են աշխատավորական այն իդեալները, որոնք մեզ ծանոթ են պոեմի առաջին մասից։ Իզուր չէ, որ խաղաղ կյանքի և աշխատանքի գեղեցկության փառաբանությամբ է սկսվում պոեմի այդ նոր մասը.

Ընկավ Մելիքն ամբարտավան ու պատերազմն արյունոտ,
Խաղաղ կյանքի, ուրախ օրվան բացվեց հայոց առավոտ։
Գրտավ կորցրած հանգիստն էլ ետ ամենն իրեն հարկի տակ.
Վեր բարձրացավ կրատուրներից ծուխը բարդ-բարդ, կապուտակ։
Կրտրիճ տղերք զենքի տեղակ առան մանգաղ, գերանդին,
Ջրե՛նգ, ցրե՛նգ, զրվարթ ձենով գործը քրտնգաց մեր հանդին։

Հետագայում, 10-ական թվականներին Թումանյանը նորից է վերադառնում հայկական էպոսին՝ պոեմը ինմնովին վերամշակելու և շարունակելու ծրագրով։ Բայց այս նոր ծրագիրը, Թումանյանի շատ այլ ստեղծագործական ծրագրերի նման, չիրագործվեց։

7

Առաջին անգամ «Թմկաբերդի առումը» պոեմի նյութը Թումանյանը հիշատակում է 1901 թ. նամակներում, ցանկություն հայտնելով անձամբ այցելել բերդի ավերակները, դիտել այն վայրերը, ուր տեղի են ունեցել ավանդության դեպքերը։ Հաջորդ՝ 1902 թ. ձեռագրումանում բանաստեղծը գրեց իր նոր պոեմը, որը տպագրվեց 1905 թ. «Մուրճ» ամսագրում։

Պոեմի թեմատիկ անմիջական ազբյուր հղել է ժողովրդական ավանդության այն սեղմ գրառումը, որը զետեղված է Երվանդ Լալայանի կազմած և հրատարակած «Ջավախքի բուրմունք» բանահյուսական ժողովածուում՝ «Թմկաբերդի առումը» վերնագրով[36]։ Թումանյանը պահպանեց ոչ միայն ավանդությանը Ե. Լալայանի տված վերնագիրը, այլև նրա սյուժետային սխեման։ Սակայն դա միայն այն կորիզն էր, որից աճեց պոեմի հոյակապ ծառը, այն կմախքն էր, որի մեջ բանաստեղծը կյանք և արյուն ներարկեց, կերտելով կենդանի կերպարներ, հոգեբանություն և կրքեր, հերոսական պայքարի և դավաճանության պատկերներ, տալով այդ ամենին ինքնատիպ փիլիսոփայական մեկնաբանություն։

Ինչ է «Թմկաբերդի առումը» իր ժանրային նկարագրով. ժողովրդական լեգենդի մշակո՞ւմ՝ դեպքերի և դեմքերի վերապատմական գծերով, թե՞ պատմական պոեմ, որը ենթադրում է անցյալի որոշ կոնկրետ իրականության ճշմարտացի վերարտադրություն։ Ե՛վ մեկը, և՛ մյուսը, կամ, ավելի ճիշտ, մեկի և մյուսի ինքնատիպ միաձուլում։ Իրոք, հեշտ է նկատել, որ Թումանյանն աշխատել է պոեմը կապել որոշ պատմական դարաշրջանի հետ։ Ժողովրդական ավանդության անորոշ «պարսից շահը» պոեմում դարձել է նադիր շահ, որը թագավորել է XVIII դ. 30—40-ական թվականներին։ Մյուս կողմից, ինչ պոեմի հիմքում դրված է ժողովրդական ավանդություն, բայց գործողությունը սկզբից մինչև վերջ խարխլվում է իրական հողի վրա։ Հերոսների արարքների և ճակատագրի պատկերման մեջ կան հիպերբոլիկ գծեր, բայց չկա ոչ մի հրաշապատում, դերբնական բան, որն այնքան բնորոշ է «Սասունցի Դավիթը», «Հազարան բրլբուլ» պոեմների, «Փարվանա» և այլ լեգենդների հմայքն։ Բայց, դրա հետ միասին, պոեմը վերջ ի վերջո մնում է ավանդության, լեգենդի գեղարվեստական մշակում, որը միայն պայմանականորեն է կապվում XVIII դ. հետ, իր առջև խնդիր էլ չի դնում վերարտադրելու տվյալ պատմական դարաշրջանի իրական դեպքերը, կյանքի և կենցաղի գծերը։ Պոեմի պատմականությունը պետք է որոնել ոչ թե անուններին և դեպքերի, այլ բուն ոգու, անցյալի կոլորիտի մեջ։ Այստեղ բանաստեղծը հասնում է անգերազանց հարազատության, արտացոլելով հայրենիքի պաշտպանների հերոսական անձնազոհությունը, դավաճանության ազետալի հետևանքները, հայ ժողովրդական բանահյուսության առանձնահատկությունները։

«Թմկաբերդի առումը» սկզբից մինչև վերջ գրված է իբրև ժողովրդական երգչի՝ «բախտառական աշուղի» պատմություն, որով նա դիմում է իր ունկընդիրներին։ Պոեմի առաջին երկու հրատարակությունները (1905 և 1908) նույնիսկ ունեին հատուկ ենթավերնագիր՝ «Աշուղի զրույցը», որ հետո բանաստեղծը հանեց։ Պոեմի ամբողջ պատմելաձևը, շարադրանքի եղանակը ենթարկված է այդ տեսանկյանը։

Պոեմի գաղափարական իմաստը բացահայտվում է նախերգանքում, որի շատ տողեր նույնությամբ կրկնվում են նաև վերջերգում։ Այստեղ արտահայտվել է Թումանյանի ամենանվիրական խոհերից մեկը՝ մարդու կոչման և իրական անմահության, բարու և չարի մասին, բանաստեղծի երազները մարդկային բարձր կատարելության՝ «անարատ մարդու» վերաբերյալ։ Մար-

---

36 Տե՛ս «Ժողովրդական նյութեր», գիրք Բ, Ջավախքի բուրմունք. հավաքեց Ե. Լալայանց, Թիֆլիս, 1892, էջ 57.

դու միակ իրական անմահությունը նրա գործն է, այն դրական արդյունքները որ նա թողնում է հաջորդ սերունդներին, այն բարի անունը, որ նրանից մնում է մարդկանց հիշողության մեջ.

Աշխ են կենում ակ ու խղճում,
Գեղեցկություն, գանձ ու գահ,
Մահը մերն է, մենք մահինը.
Մարդու գործն է միշտ անմահ։
Գործն է անմահ, լավ իմացիր,
Որ խոսվում է դարերդար,
Երնեկ նրան, որ իր գործով
Կապրի անվերջ, անգադար։

Աշուղի չուրթերով բանաստեղծը «լավության» կոչ է անում և գործի անմահությունն ասելով հասկանում է միայն լավը, բարին, անեծքով մերժում է չարը, թեև սա էլ կարող է «անմահանալ», հերոսապարտյան հիշատակ թողնելով իրենից հետո։ Բարու և չարի հակադրությունը, մեկի փառքն ու մյուսի անեծքը այնուհետև ծավալվում և գեղարվեստորեն մարմնավորվում են բուն պոեմում՝ քաջ հայրենասեր Թաթուլի, նրա դավաճան կնոջ և նենգ ու դաժան շահի պատմության մեջ։ Մեկն անմահանում է իր գեղեցիկ, անձնազոհ գործով, մյուսներն՝ իրենց գործած չարիքով։

Պոեմը եզրափակող տողերը («Ա՜խ, երանի՝ ով մարդ կըգա Ու մարդ կերթա անարատ») ոչ միայն նրա տրամաբանական ավարտն ու պատկումն են, այլև արտահայտում են Թումանյանի ողջ ստեղծագործության հիմնական գաղափարներից մեկը։ «Չէ մի պաշտոն կամ կոչում չկա, որ հավասար լինի և կարելի լինի համեմատել Հետոյ[31]»,— սա Թումանյանի կարևորագույն բանաստեղծական պատգամներից մեկն է, որը ոչ միայն բխում է նրա ստեղծագործության ներքին տրամաբանությունից, այլև բազմիցս ուղղակի հռչակվում է։

Նախերդանքից հետո, պոեմի առաջին գլխում, մեր առջև ծավալվում է մի լայն, վիթխարի, սրընթաց կերպով զարգացող էպիկական պատկեր. Նադիր շահի հավաքած անհամար զորքերը, որունք եկել, գավառ դիշերին նման պաշարել են Թմկա բերդը, Նադիրի և Թաթուլ իշխանի «խոսքի մենամարտը» բերդի պատերի մոտ, հետո արյան դաշտում ընդհարվող մարդիկ, նժույգները, սրերից խոցված «անթիվ քաջերը» և այդ բոլորի կենտրոնում՝ «անհաղթ, աննկուն» կանգնած Թաթուլն ու նրա բերդը... էպիկական այս համայնապատկերը ավարտվում է մի նոր, իր բնույթով արդեն բնարական թեմայի սկզբնավորումով.

Ու միշտ ուրախ, հաղթանակով
Իր ամրոցն է դառնում նա.
Սպասում է Լեռնե կիներ.
Ջահել կիներ սևաչյա։

Եվ, իրոք, սրան անմիջապես հաջորդող երկրորդ գլուխն ունի բոլորովին այլ, քնարական բովանդակություն, փառաբանում է Թմկա տիրուհու գեղեցկությունը, որը նույնպես ոգևորում, անպարտելի է դարձնում Թաթուլին, որովհետև՝

---

31 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 246։

Էն տեսակ կին,
Ես իմ հոգին,
Թե աշուղն էլ ունենար,
Առանց գենջի,
Առանց զորբի
Շահերի դեմ կը գնար։

Այսպես, քնարական հատվածը, որը հաջորդում է էպիկական նկարագրությանը, ոչ թե լիրիկական շեղում է, այլ միևնույն թեմայի՝ հայրենասիրական սխրագործության թեմայի հետագա զարգացումն ու ծավալումը։ Թաթուլի համար հայրենիքի պաշտպանությունը և կնոջ սերը անբաժան են, միաձուլվում են մեկ մեծ ու գեղեցիկ մարդկային զգացմունքի մեջ։ Բայց պոեմի հաջորդ իսկ հատվածում ծագում է կնոջ հետ կապված երկրորդ թեման. կինը կարող է ոչ միայն ոգեշնչել, անհաղթ ուժ տալ հերոսին, այլև կործանիչ նրան, երբ սերը փոխարինվում է կեղծիքով, հավատարմությունը՝ դավադրությամբ։ Պոեմում այժմ խոսվում է Թմկա գեղեցկուհու մասին տիրելու, իբրև Թաթուլին ընկճելու միակ հնարավոր ելքի մասին։ Եվ բնական ճանապարհով, իբրև այդ թեմայի զարգացում, հնչում է երկրորդ քնարական երգը, որն արևելյան բանահյուսության ոգով ու պատկերներով ցույց է տալիս կնոջ այդ կործանիչ ուժը, անպարտելի հերոսի միակ խոցելի տեղը, նրա «աքիլլեսյան գարշապարը»՝ կինն ու գինին.

Էսպես է ասել հրնուց էդ մասին
Ֆարթի թյություրը, անմահ Ֆիրդուսին.
Ինչը կրհաղթի կյանքում հերոսին,
Թե չը լինին
Կինն ու գինին։

Ինչպես տեսնում ենք, սա զարձյալ քնարական շեղում չէ, այլ միասնական թեմայի տրամաբանական ընթացքի մի նոր օղակը։ Աշուղի պատմությունն ու երգը լրացնում և շարունակում են իրար, միահյուսվում են ամեն քայլափոխի։ Պատմողական և քնարական տարրերի այդ բնական միասնությունը տարբեր եղանակներով երևան է գալիս նաև հետագայում։

Թաթուլի և նրա քաջ զինվորների գիծը, կամ, ավելի լայն, էպիկական նկարագրությունների գիծը՝ պոեմում բացահայտվում է հերոսական, հիպերբոլիկ պատկերների միջոցով։ Ժողովրդական էպոսի ոգին, պոետիկան և ոճն են իշխում այդ մասերում, իրականն ու հեքիաթայինը ասես միաձուլվում են, կերպարներն իրենց ռեալիստական բնույթով հանդերձ դառնում են մի-մի հսկա։ Պոեմի այդ մասերում հաճախ են հանդես գալիս ժողովրդական վիպերգության գեղարվեստական հյուսվածքի համար բնորոշ այնպիսի միջոցներ, ինչպես էպիկական կրկնությունները, անշղկապությունը (որն ընդգծում է դեպքերի արագությունը, թափը), բայական ձևերի առատությունը (որն ուժեղացնում է շարժման, գործողության տպավորությունը), մարդու և բնության զուգահեռականությունը և այլն։ Սա պետք է բացատրվի ոչ միայն այն փաստով, որ «Սասունցի Դավիթը» և «Թմկաբերդի առումը» պոեմների վրա բանաստեղծն աշխատում էր գրեթե միաժամանակ, և այդ շրջանում իրեն ասեք զգում էր հերոսական էպոսի աշխարհում։ Այստեղ կա մի ավելի կարևոր

հանգամանք։ Բանն այն է, որ ժողովրդական ավանդությունը Թումանյանը վերաբերում էր իբրև ոչ միայն գավաճանության և կործանման, այլև դյուցազնական ոգու, հայրենասիրության ուժի և համբերի պատմության, որի գեղարվեստական լավագույն համարժեքը հերոսական էպոսի պատկերման սկզբունքներն էին։

Թեև «Մմկաբերդի առումը» պոեմում հոգեբանական առանձնացած որևէ պատկեր չկա, բայց դրա փոխարեն կան «անցողիկ» ակնարկներ, որոնք մի ամբողջ նավալուն պատմության կշիռ ունեն, կան ապրումների արտաքին նշանների սեղմ գծագրումներ, որոնք ավելի խոր պատկերացում են տալիս այդ ապրումների մասին, քան նրանց մանրամասն նկարագրությունը։ Բանաստեղծը, օրինակ, մանրամասն չի պատմում, թե ինչ էր զգում Թմկա տիրուհին՝ շահի ուղարկած աշուղի գայթակղիչ խոստումները լսելիս, բայց ընդամենը մեկ բառակապ, և մենք զգում ենք ներքին ալեկոծվող մի ամբողջ աշխարհ, հակադիր մղումների մի սուր դրամատիկ բախում.

Լռում է մատաղ Թմկա տիրուհին.
Նվ վերդովում են իր միտքը բացուն
Դավաճան գործի ամոթը խորին
Նվ արքայական փառքն ու մեծությունն...

Հերոսների հոգեկան աշխարհի բացահայտման այս առանձնահատկությունը արտահարգ ուժով հանդես են եկել պոեմի X գլխում, ուրին հաջորդող առավոտյան դեպքերը նկարագրելիս. դա հոգեբանական թեմայի զարգացման գագաթնակետն է, պոեմի գաղափարական էության ամենաբարդ և բովանդակալից հանգույցներից մեկը։ Սեղմ ակնարկների միջոցով բանաստեղծը ցույց է տալիս, թե դիշերվա ընթացքում կատարվածը հոգեկան ի՞նչ բարդ տարութերումներ է առաջացրել նույնիսկ ոճրագործության անմիջական մասնակիցների՝ շահի և Թմկա տիրուհու մեջ։ Մտնելով ավերված Թմկաբերդ, դիտելով իր քնամոլ դատարկված քեֆի սեղանն ու «անտեր գահույքը», շահը խորհում է այն մասին, թե ինչքա՞ն անկայուն և խարուսիկ է ամեն ինչ.

Աշխարհքում հաստատ չկա ոչ մի բան,
Ու մի՛ հավատալ երբեք ոչ մեկին.
Ոչ բախտի, փառքի, ոչ մեծ հաղթության,
Ոչ սիրած կրնկա տրված բաժակին...

Ահա թե ինչու նա զարմանքով ու «դառնությամբ լի» հարց է տալիս «սևակյա մատնիչին». «Մի՞թե Թաթուլը քաջ չէր ու սիրուն»։ Իսկ Թմկա տիրուհին, որն այժմ ըստ երևույթին սոսկումով է նայում իր կատարած չարիքի հետևանքներին, որի հոգում գլուխ են բարձրացրել զղջման և ինքնաձաղկման տրամադրությունները, հանդուգն պատասխան է տալիս, որի մեջ ոչ միայն անդարձ կորցրածի՝ Թաթուլի դրվատանք կա, այլև շահի նկատմամբ ատելություն և արհամարհանք.

Քաջ էր ու սիրուն քեզնից առավել,
Մի բարձր ու ազնիվ տղամարդ էր նա.
Ինչ մատնությամբ ամրոց չէր առել,
Չէր եղել կյանքում երբեք խարբա...

Իհարկի, ոչ նա, ոչ էլ շահը իրենց հոգեկան «վերափոխությամբ» չեն արդարացվում, բայց մեծ արվեստագետին հատուկ խորաթափանցությամբ բանաստեղծը տեսել և պատկերել է նրանց կյանքի կարճատև, բայց նշանակալից պահը, նրանց «հոգու դիալեկտիկան»։ Նվ նույնիսկ չարի այնպիսի կրողներ, ինչպիսիք են շահն ու իշխանուհին, իրենց բացասական օրինակով հաստատում են բանաստեղծի խոհերը «անարատ մարդու», բարի գործի անմահության մասին։

Գաղափարական բովանդակությամբ և իր արտահայտած գեղագիտական իդեալով «Թմկաբերդի առումի» հետ սերտորեն կապվում է մի այլ ստեղծագործություն՝ «Հազարան բլբուլ» անավարտ հեքիաթ-պոեմը։ Բանաստեղծն այդ երկին բացառիկ կարևոր նշանակություն էր տալիս իր գրական ծրագրերում և նրա ստեղծմանը նախապատրաստվում էր հատուկ խնամքով ու պատասխանատվությամբ։ Սկսած 90-ական թվականների կեսերից մինչև մահ, մոտ երեսուն տարի, պոեմի գաղափարը զբաղեցրել է Թումանյանին։ Բացի պոեմի հատվածներից, պահպանվել են նաև հեքիաթի դրամատիկական մշակման և արձակ-երգախառն վերապատմության հատվածները։ Իսկ պոեմից, որը տվյալ դեպքում Թումանյանի գլխավոր ստեղծագործական նպատակն է եղել, մեզ հասել են մեկ տասնյակի չափ մեծ ու փոքր կտորներ, որոնք սյուժեի տարբեր մասերն են ներկայացնում՝ առանց խիստ կապի ու հաջորդականության։ Այդ հատվածներից լիովին մշակված են երկուսը՝ «Որդգի վիշտը» և «Ախիգր սև աշխարհքում»։

«Հազարան բլբուլի» նյութը պատկանում է միջազգային ամենատարածված հեքիաթային սյուժեների թվին։ Գրեթե բոլոր ժողովուրդների մոտ, այլևայլ տարբերակներով, պահպանվել ու պատմվել է «Հրաշք-թռչունի», նրա որոնման հետ կապված դժվարությունների կախարդական հեքիաթը, որոնելու համար ճանապարհ ընկած երեք եղբայրների արկածների պատմությունը։ Թեև Թումանյանն իր պոեմի հիմքում դրել է հեքիաթի սրևելյան-հայկական մի քանի տարբերակներ, բայց նա մոտիկից հետաքրքրվել, հավաքել ու ծանոթացել է նաև այն բոլոր պատումներին (մոտ 60), որոնք նրան մատչելի էին ձեռագրերից, հայերեն և ուսերեն հրատարակություններից։ Բայց ավելի կարևոր է այն, որ հեքիաթի այդ բազմազան տարբերակների, նրա իմաստի գանազան գիտական մեկնաբանությունների կողքին նա ուներ իր ինքնատիպ-Թումանյանական ըմբռնումը, որը նա հետևողականորեն ձգտում էր մարմնավորել պոեմի մեջ։ Այդ մասին նա ամենից որոշակիորեն խոսել է Հայոց Երաժշտական ընկերության բացման առթիվ գրած նամակում (1912)։ Այստեղ Թումանյանը հիշեցնում էր բովանդակությունը «մի հին ղրույցի», որը նույն «Հազարան բլբուլն» է. «Պատահեց, ասում է, որ մի ժամանակ գազան դարձավ քնքուշ ու բանական մարդու։ Ինչ արին-չարին՝ հնար չեղավ գազանը նորից մարդ դարձնելու։ Վերջը հայտնվեց, որ հնարը միայն երգը—երաժշտությունն էր»։ Այնուհետև, նշելով, որ ինքը «առանձնապես սիրել է այդ ղրույցը, և մաղթելով Ընկերությանը հաջողությամբ զարգացնել «երգն ու երաժշտությունը — հարազատ ձայների կախարդական աշխարհքը», Թումանյանը ֆանտաստիկ հեքիաթի իմաստը ուղղակի տարածում է ժամանակակից իրականության վրա. «Ո՞ղ բացվի վարագույրը, Ո՞ղ հնչի նրա աստվածային ձայնը, և գազանը մարդ դառնա»[32]։

32 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. V, էջ 382։

Այսպիսով, տվյալ ժողովրդական հեքիաթի իմաստն ու նվիրական գաղափարը Թումանյանը տեսնում էր հրաժշտության (ընդհանրապես արվեստի) միջոցով մարդուն գեղագիտորեն և բարոյապես բարձրացնելու, մարդկային էությունից բոլոր արատները դուրս վանելու մեջ։ Այդ գաղափարն էլ նա դրեց իր պոեմի հիմքում։ Ստեղծագործության սիմվոլիկ պատկեր-ընդհանրացումները ծառայում են նրա մարմնավորմանը։

Ինչ-որ մեկի անեծքով (որոշ պատումներում անիծողը որդուն կորցրած սգավոր մայրն է, մյուսներում՝ կոպիտ վերաբերմունքի հանդիպած աղքատ ճամփորդը) փուշ ու տատասկի փոխված մի ժամանակվա անթառամ այգին, Թումանյանի կարծիքով, յուրօրինակ ալլաբանություն է ամբողջ աշխարհի, որը ծածկված է կյանքի ու բնության գեղեցկությունը, վեհությունը աղճատող անհամար սոցիալական ու մարդկային արատներով։ Ալամ արքայի «այգու» շրջանակներն ընդլայնվում են մինչև ողջ աշխարհին, մարդկության ըմբռնումը (իզուր չէ, որ «ալամ» բառն էլ արևելյան շատ լեզուներում հենց «աշխարհ» է նշանակում)։ Իսկ հեքիաթում հանդիպող մյուս հրաշապատում դրվագը՝ արշ ու գայլի վերափոխված այգու նախկին պահապանների պատմությունը՝ բանաստեղծի աչքում մի առավել իորիմաստ սիմվոլ էր։ Դա պատկերն է ժամանակակից մարդկանց, որոնք հաճախ կորցնում են իրենց իսկական մարդկային էությունը, դառնում են մահր կրքերի, գազանային բնազդների գերին, անհամար չարիք ու դժբախտություն են սփռում երկրի վրա։ Ով, ահ՛, այստեղ ծագում է հեքիաթի գերագույն իդեալ-նպատակը՝ նորից ծաղկեցնել չորացած այգին (որ է՝ ամբողջ աշխարհը), վերածնել մարդուն, «մարդկայնացնել գազանին», վերադարձնել նրան իր ճշմարիտ մարդկային կերպարանքը։ Պարզվում է, որ դա հնարավոր է միմիայն Հազարան բլբուլի օգնությամբ, որի երգն իսկույն վարդի կփոխի փուշն ու տատասկը և գազանին նորից մարդ կդարձնի։ Իսկ քանի որ Հազարան բլբուլն էլ երաժշտության և բանաստեղծության (առհասարակ գեղարվեստի) սիմվոլն է, ուրեմն նշանակում է, որ մարդկությանն առյև կանգնած մեծագույն նպատակները ժողովրդական հեքիաթը կապում է արվեստի ազդեցության, նրա հրաշագործ ուժի հետ։ Ընդհանուր գծերով, այս էր հեքիաթի էության թումանյանական ըմբռնումը և այն նվիրական գաղափարը, որ պոետը դնում էր իր ստեղծագործության հիմքում։

Պոեմում շատ անգամ է արտահայտվել մարդկանց գազան դառնալու և ապա Հազարան բլբուլի երգի միջոցով վերածնվելու, նորից մարդկային կերպարանք ստանալու ալլաբանական, հեքիաթային մոտիվը։ Հենց պոեմի սկզբում, սգավոր պառավի անեծքի համաձայն, կատարվում է հրաշքը.

Էպես կանչեց, ու, ո՛վ սարսափ, փոխվեց դրբախտն էն անուշ,
Դառը կբտրեց կոպիտ մացառ, որքր-բաղեղ, վարդր փուշ,
Պահնորդ մարդիկ դարձան գազան զուրկ նշանից մարդկային.
Կորցրին և՛ սիրտ, և՛ քնքշություն, որ ի ծընե ունեին։

Շատ միջոցների է դիմում Ալամ արքան, խնդրում է բազմափորձ ծերերի և անվանի գիտունների խորհուրդն ու օգնությունը, որպեսզի նորից ծաղկի եդեմական այգին, իսկ մարդիկ ետ ստանան իրենց «նախկին տիպը ազնիվ, քնքուշ հոգին բանականս։ Բայց իզուր է անցնում ամեն ինչ. «փուշը

մնաց էլ ետ փուշ, ու գազանը դարձյալ գազան, դաժան, կոպիտ ու ապուշ...»։ Եվ միայն սեսիլքի պես հայտնված սպիտակափառ ծերունին է բացում գաղտնիքը. միակ հնարը «Հազարան ազնիվ հավքն է», որը էթե բերվի ու երգի այգում՝

Փուշ ու տատասկ վարդի կրփոխվեն, վարդ կբծաղկեն նորից նոր,
Ու պահապան քո ծառաներ, որ դառել են այժըմ արդ,
Ետ կդառնան քնքույշ մարդիկ, ազնիվ ու լավ, քան առաջ...

Եվ պոեմում սկսվում է Հազարան բլբուլի որոնումների սյուժեն՝ լի կախարդական հրաշքներով ու դժվարություններով, որոնք, հեքիաթի պոետիկայի համաձայն, անշուշտ, պսակվելու են հաջողությամբ, առաջադրված նպատակի լիակատար իրագործմամբ։ Այդ խնդրի կրողը դառնում է Ալամ արքայի կրտսեր որդին՝ Արեգը, պոեմի ու Թումանյանի ողջ ստեղծագործության ամենաարժեքավոր կերպարներից մեկը, կամքի զարմանալի միասնությամբ համակված հերոսը, որն իրեն նվիրել է «գազան մարդու փրկությանը», որը բոլոր դիվային փորձությունների միջով անշեղ գնում է դեպի իր գեղեցիկ մարդասիրական նպատակը.

Տուր ինձ Քամի ձին՝ հասնեմ փափագիս,
Բլբլուլը բերեմ, հասցընեմ այգիս,
Փուշը վարդ փոխեմ Թովչական ձրգով,
Ու գազանը մարդ—բանական հոգով։

Հեքիաթային սյուժեին Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության մեջ ուղղակիորեն կապվում էր «մարդու մարդկայնացման», «անարատ մարդու» գաղափարի հետ, որը անցնում է նրա շատ ստեղծագործությունների միջով։ Սակայն, մյուս երկերի համեմատությամբ, «Հազարան բլբլուլը» բերում էր և մի նոր քեմա՝ մարդու վերածնումը գեղարվեստի հզոր ազդեցությամբ, որը հեքիաթում սիմվոլացվում է հրեղեն թռչունի պատկերով։ Թումանյանի պոեմն առավել լրիվությամբ պետք է արտացոլեր նրա ըմբռնումներն արվեստի հասարակական նշանակության, մարդկության ճակատագրի մեջ արվեստի մեծագույն վերափոխիչ դերի մասին։

«Հազարան բլբլուլի» մեջ հեքիաթի արտահայտչական տարրերը սերտորեն միահյուսվել են պոեմային հատկանիշների հետ։ Ժողովրդական հեքիաթից են գալիս ստեղծագործության համատարած ֆանտաստիկան, գերբնական, հրաշապատում ձևափոխությունները, սիմվոլի իմաստ ունեցող պատկերները։ Իսկ ստեղծագործության հերոսական պաթոսը, քնարական հագեցվածությունը, պատմելաձևի հանդիսավորությունը բխում են այն բանից, որ հեքիաթային սյուժեն Թումանյանը մշակում էր իբրև հերոսական պոեմ։

8

Ոչ միայն իր ստեղծագործությամբ, այլև բազմակողմանի գործունեությամբ ու կապերով Թումանյանը դարասկզբին դարձավ հայ գրականության և ողջ հասարակական կյանքի ամենահեղինակավոր, կենտրոնական դեմքերից մեկը։ Առանձին ուժով և ցայտունությամբ դա արտահայտվեց 1905—1906 թթ. հայ-ադրբեջանական ընդհարումների ժամանակ, երբ, մի կողմ թողած ստեղ-

ծագործական աշխատանքն ու անձնական հոգսերը, Թումանյանը հավատարիմ մարդկանց ուղեկցությամբ շրջում էր Լոռու և Ղազախի գյուղերում՝ կանխելու համար արյունալի ազգամիջյան կոտորածները, ամենուր քարոզելով խաղաղության և հղրայրության պատգամները։ Դա Թումանյանը կատարում էր մարդկային խղճի ու քաղաքացիական պարտքի թելադրանքով։ Այդ մասին նա մի նամակում գրում էր. «Ես այսօր ես այնքան գոհ չեմ, որ գրականության մեջ մի որևէ բան եմ արել, որքան գոհ եմ, որ ակներև կարողացա իրար դեմ կանգնած ժողովուրդների սրերը պատյան դնել տալ և շատ ու շատ անմեղների ազատել այս գազանական կոտորածից»[33]։

Հումանիստ բանաստեղծի խաղաղասիրական գործունեությունը օբյեկտիվորեն ուղղված էր ցարական կառավարության քաղաքականության դեմ, որի բացահայտ կամ թաքուն հրահրմամբ էին սկսվել ազգամիջյան կռիվները Անդրկովկասում։ Եվ ահա, օգտագործելով որոշ մարդկանց բանսարկությունները, ցարական ոստիկանությունը 1908 թ. դեկտեմբերին ձերբակալեց Թումանյանին։ Մի քանի ամիս նա մնաց Մետեխի բանտում և ժամանակավորապես ազատվեց գրավականով։ Երկրորդ անգամ բանաստեղծը ձերբակալվեց 1911-ի նոյեմբերին։ Պետերբուրգում կայացած դատավարության ժամանակ ապացուցելով իր գործունեության մարդասիրական մղումները, նա 1912-ի մարտին ազատվեց բանտից։

Այդ տարիներին Թումանյանը լայն գործունեություն ծավալեց գրական-հասարակական կյանքի, մանկավարժության և դպրոցի բնագավառում։ Երբ 1905 թ. սկսեց հրատարակվել Ստ. Լիսիցյանի «Հասկեր» մանկական ամսագիրը, Թումանյանը դարձավ նրա գլխավոր աշխատակիցը, այդ պարբերականի էջերում տպագրելով չափածո և արձակ բազմաթիվ նոր ստեղծագործություններ։

Այդ և հետագա տարիներին Թումանյանը, բացի «Հասկերից», աշխատակցում է «Ջողիզոն», «Երկիր», «Ժամանակ», «Համբավաբեր», «Նոր հոսանք», «Գործ» և այլ պարբերականների։

1912 թ. վերջին Թիֆլ(իս)ում հիմնադրվեց Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը, որի առաջին և անփոփոխ նախագահը Թումանյանն էր (մինչև 1921-ը)։ Ընկերությունը հսկայական գործ կատարեց գրականության լավագույն ուժերին համախմբելու, գրական-հասարակական միջոցառումներ կազմակերպելու ուղղությամբ։ Ամեն շաբաթ անցկացվող գրական երեկույթները նվիրվում էին հայ դասական և ժամանակակից, ռուս և համաշխարհային. ինչպես նաև հարևան ժողովուրդների գրականության։ Տասական թվականների արտակարգ բարդ և դժվարին պայմաններում այդ երեկույթները մեծ դեր խաղացին հին և նոր գրական արժեքները գնահատելու գործում։ Այդ երեկույթների կազմակերպիչն ու ոգին Թումանյանն էր։ Հետագայում (1917) Թումանյանը հանդես եկավ Հայկազյան ընկերություն հիմնադրելու նախաձեռնությամբ, որը պետք է լիներ հայկական ակադեմիա և համալսարան ստեղծելու առաջին քայլը։ Նրել են պահեր, երբ նա ակտիվորեն մասնակցել է, մեծ մասամբ անձամբ ղեկավարել է տասնյակի չափ մշակութային և հասարակական կազմակերպությունների աշխատանքը։ Պատերազմի և քաղաքացիական կռիվների ժամանակ Թումանյանը նախագահն էր Հայրենակցական

33 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. V, էջ 298։

միությունների կենտրոնական խորհրդի, որը մեծ դեր էր խաղում համազգային քնույթի քաղաքական և կուլտուրական հարցերում, հարևան ժողովուրդների հետ հարաբերությունները կարգավորելու գործում։

Այս բոլորը, բնականաբար, շատ ժամանակ էր խլում բանաստեղծից, կարում էր նրան գրական-ստեղծագործական աշխատանքից, մի հանգամանք, որը նրա մեջ հաճախ ծանր ապրումներ և մտորումներ է հարուցել։ Բայց Թումանյանը այլ կերպ վարվել չէր կարող։ Հայ ժողովրդի կյանքի ամենածանր և ողբերգական տարիներին «ամենայն հայոց բանաստեղծն» իր սրտի և հոգու վրա զգում էր իրականության ամբողջ ծանրությունը, իրեն պատասխանատու էր համարում կատարվող ամեն ինչի համար։ Այդ գիտակցությունն էր, որ համաշխարհային պատերազմի ժամանակ Թումանյանին երկու անգամ (1914-ի աշնանը և 1915-ի ամռանը) ստիպեց այցելել Կովկասյան ռազմաճակատ, հասնել մինչև ռուսական բանակի և կամավորական գնդերի կողմից ազատագրված Վան, շաբաթներ շարունակ գաղթականությամբ լցված, սովի և համաճարակի մատնված էջմիածնում զբաղվել մարդկանց նյութական և բժշկական օգնություն կազմակերպելու, անապատում որբերին փրկելու գործով։

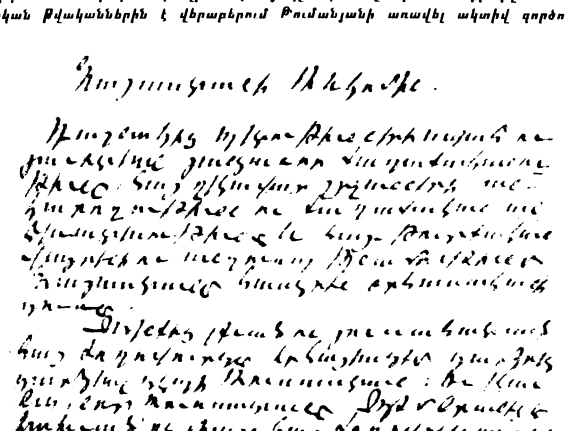
Թումանյանի գրական-հասարակական ակտիվ գործունեությունը շարունակվեց նաև հեղափոխության տարիներին։ «Բոլշևիզմի մեծ խիզախումների» մեջ տեսնելով ռուսական ազգային բնավորության արտահայտությունը, նա ողջունեց սոցիալիստական հեղափոխությունը, այն համարեց «պատմության ուղիղ ընթացքը»։ 1920 թ. դեկտեմբերին, ողջունելով խորհրդային կարգերի հաստատումը Հայաստանում, Թումանյանը հանրապետության Հեղկոմին ուղղած նամակում գրում էր. «Ամենից լրված ու հուսահատված հայ ժողովուրդն իր հայացքը դարձրեց դարձյալ դեպի Ռուսաստան։ Նվ եկավ նա, նոր Ռուսաստան։ Այժմ նոր, ազատ Ռուսաստանից է կախված ոչ միայն հայ ժողովրդին ազատել վերահաս վտանգից, այլև ապահովել նրա անկախ քաղաքական կյանքը, խաղաղ վերջացնել հայկական արյունոտ խնդիրը, հայ ժողովրդին հաշտեցնել մահմեդական հարևանների հետ և արդար աշխատանքի ճանապարհով առաջնորդել դեպի նոր կյանք»[34]։

Այդ համոզմունքով էլ մեծ բանաստեղծն ու քաղաքացին իր վերջին ուժերը նվիրաբերեց նոր կարգերի ամրապնդմանը։ 1921 թ. մարտին, կյանքը վտանգելու գնով, նա անցավ ռազմաճակատի գիծը և ժամանեց Երևան, ամեն ջանք գործադրեց դաշնակիների ավանտյուրային վերջ դնելու համար։ Շուտով Թումանյանն ընտրվեց Թիֆլիսի հայ արվեստի աշխատողների տան (Հայարտտուն) դեկավար, իսկ 1921-ի աշնանը դարձավ Հայաստանի օգնության կոմիտեի (ՀՕԿ) նախագահ։ ՀՕԿ-ի գործունեությունը արտասահմանում ծավալելու համար նա նույն թվականի հոկտեմբերին ուղևորվեց Կ. Պոլիս, ուր մնաց շուրջ երկու ամիս։ Պոլսից Թումանյանը վերադարձավ ծանր հիվանդությամբ, որը և պատճառ դարձավ նրա մահվան (1923 թվականի մարտի 23-ին, Մոսկվայում)։

Ջնայած ստեղծագործական աշխատանքի համար անբարենպաստ հանգամանքներին, Թումանյանը այդ տարիներին կերտեց մեծ թվով ստեղծագործություններ, որոնք առաջնակարգ տեղ են գրավում ինչպես նրա գեղար-

34 Նույն տեղում, էջ 457—458։

վեստական ժառանգության մեջ, այնպես էլ դարասկզբի հայ գրական պրոցեսում։ Հատկապես արդյունավետ եղավ նրա ստեղծագործական աշխատանքը այնպիսի ժանրերի ասպարեզում, ինչպես բալլադը, քաղաքացիական լիրիկան և մանկական պոեզիան, քառյակը, պատմվածքն ու հեքիաթը։ 1910-ական թվականներին է վերաբերում Թումանյանի առավել ակտիվ գործու-



Թումանյանի նամակը Հայաստանի Հեղկոմին (1920 թ. դեկտեմբեր)

նեությունը գրական քննադատության և հրապարակախոսության մեջ՝ նրա բազմաթիվ տպագիր և բանավոր ելույթները հասարակական կյանքի, գրականության և արվեստի ամենատարբեր հարցերի շուրջ։

9

Ստեղծագործական կյանքի գրեթե բոլոր փուլերում Թումանյանի համար ամենից բնորոշ ժանրերից մեկը բալլադն է եղել՝ սկսած վաղ տարիներին գրած «Շունն ու Կատվից» մինչև «Անբուն կրկունը», որի վրա բանաստեղծն աշխատել է իր վերջին հիվանդության ժամանակ։ Մոտ երեք տասնյակ ստեղծագործություն է մտնում Թումանյանի ժառանգության այս բաժնի մեջ։ Բալլադի ժանրը, և՛ իր «միջին ծավալովս, և՛ պատմողական ու քնարական կողմերի բնական միաձուլմամբ, ասեք մի կապակցվող օղակ է նրա պոեմների և քնարերգության միջև։

Թեև Թումանյանից առաջ հայ գրականության մեջ արդեն բալլադներ գրելու փորձեր արվել էին (Աբովյանի «Պարապ վախտի խաղալիք» գրքի որոշ գործեր, Ռ. Պատկանյանի «Դև Մրուս», «Մեծն», «Անտենը», Հ. Հովհաննիսյանի «Արտավազդը» և այլն), բայց հայկական բալլադի, իբրև ինքնուրույն գրական ժանրի, իսկական հիմնադիրը Թումանյանն է։ Նրա երկերով սկսվում է հայկական գրական բալլադի դասական շրջանը, որը հետո շարունակվեց այլ բանաստեղծների կողմից (Ավ. Իսահակյան, Ե. Չարենց, Գ. Սարյան և ուրիշներ)։

Երբ 1886 թ. պատանի Թումանյանը գրեց իր առաջին բալլադը՝ «Շունն ու Կատուն», նա հավանաբար առանձին նշանակություն չէր տալիս դրան, համարելով սոսկ ժողովրդից լսած ավանդության չափածո շարադրություն։ Սակայն ոտանավորի հիմքում դրված «հասարակ» պատմությունը բանաստեղծը ներկայացնում էր այնքան հյութեղ և հետաքրքիր, որ դրանով, ըստ էության, բոլորովին նոր պատկերացումներ էր բերում բանաստեղծականի բնույթի և սահմանների մասին։ Նա ընդլայնում էր այդ սահմանները, մըտցնելով այն ամենը, ինչ գալիս է կենդանի կյանքից, արտահայտում է նրա շարժումն ու երանգները։ Ժողովրդական զրույցի միջոցով ներկայացվում է իրական կյանքի մի կտոր, կենդանի բնավորություններ, որոնք գերում են իրենց ճշմարտացիությամբ, ամեն տողում առկայծող հումորով և սրամտությամբ։ Շան և Կատվի կոմիկական պատմությունը դառնում է թափանցիկ ակնարկ մարդկանց, նրանց հարաբերությունների մասին։

Մանկության տարիներին լսած մեկ այլ զրույց է դրված «Ինքախտ վաճառականների» հիմքում։ Բայց Թումանյանը ոչ թե պարզապես վերապատմում է այն, այլ ստեղծում է դրամատիկ գործողությամբ, կենդանի բնավորություններով օժտված մի գործ։ Պահպանելով հանդերձ երկի պայմանական-այլաբանական հիմքը, նա փաստորեն գործողությունը դնում է իրական հողի վրա, ասպարեզ բերում իր ժամանակի մարդկանց։ Օրինակ, Փուշի վրդովված խոսքերում ուզկալի լսում ես վաշխառու վաճառականի մտքերն ու հոգեբանությունը, նրա անհանգստությունը իր հարստության ճակատագրի համար, և ժողովրդական ավանդության տողերում կարծես հնչում են կյանքում լսած դժգոհությունն ու մնաղադրանքը։ Այստեղ դրսևորվել է Թումանյանի գեղարվեստական մտածողության էական կողմերից մեկը. անգամ լեգենդի, ֆանտաստիկ պատմության մեջ նա ներքուստ միշտ մնում է ամուր կապված կյանքի, մարդկային իրական բնավորությունների հետ, վերարտադրում է դրանք կատարյալ հարազատությամբ։

Բալլադներում հաճախ է երևան գալիս ժողովրդական բանահյուսության

համար այնքան բնորոշ բարու և չարի հակադրությունը։ Եվ, իհարկե, ժողովրդի մտածողության համապատասխան էլ այդ հակադրությունը, հաճախ ծանր, ողբերգական, ի վերջո լուծվում է չարի պարտությամբ, բարու և ճշմարտի հաղթանակով։ Գեղեցիկն ու բարին հանդես են գալիս միասնության մեջ, բարին արթնացնում և կյանքի է կոչում գեղեցիկը։ Բարու հաղթանակը Թումանյանի երկերում ոչ թե բարեհաջող հովվերգական վախճան է, այլ նշանակում է ակտիվ պայքար և հաղթանակ չարության, նախանձի, բռնության ուժերի դեմ։ Առանց մերկապարանոց բարոյախոսության բանաստեղծը բացահայտում է այդ ուժերի հակամարդկային էությունը։ «Ջարի վերջը» քայլադում (1908) Աղվեսն իր դաժանությամբ և չարությամբ բռնադատում է բնական ազատության և հավասարության իրավունքները, հափշտակում է կկվի ձագերին, բայց և ի վերջո արժանի կերպով պատժվում է։ Իշխանության, ուժի չարաշահման դատապարտումը, հավասարության և արդարության կրքոտ քարոզն է այս ստեղծագործության իրական և խոր ենթատեքստը։ Հիշենք Ագռավի խոսքերը. «Մարն ամենքիս է հավասար», այսինքն՝ աշխարհի բարիքները պետք է հավասարապես պատկանեն բոլոր մարդկանց։ Թե Թումանյանն ինչպիսի կարևոր նշանակություն էր տալիս այս բանաստեղծության նյութին ու գաղափարներին, Երևում է նրանից, որ կյանքի վերջում նա նորից դիմեց այդ սյուժեին, այս անգամ «Անբուն կռկունն» վերնագրով։ Անավարտ մնացած այդ նոր երկը հայտնի սյուժեն ներկայացնելու էր ավելի բազմակողմանի, ավելի լրիվ ու ցայտուն էր արտահայտելու Թումանյանի միտքը ամեն մի կենդանի արարածի ազատության և բնական իրավունքի մասին։ Այդ հիմնական գաղափարի քելաղրանքով է, որ իր երկի համար իբրև բնաբան Թումանյանը վերցրել է Ս. Գրքի խոսքերը. «Ամենայն իշխանութիւն ի չարէն է»։

Թումանյանի բալլադներում արտահայտված հումանիստական գաղափարների մի յուրօրինակ համադրություն կարող է համարվել «Հսկան» (1908)։ Ջախգանցված, անգամ ֆանտաստիկ պատկերների իմաստը, որոնցով լեցուն է այս երկը, ի վերջո դարձյալ հանգում է այն մտքին, թե բոլոր մարդիկ ի բնե հավասար են, որ ուժն ու իշխանությունը չպետք է դառնան բռնության ու չարաշահման միջոց։ Ուժը չի կարող իրավունք լինել, և մեծ է նա, ով ընդունակ է լինելու մեծահոգի փորձի, քանզի նկատմամբ։ Ստեղծագործության այս հումանիստական գաղափարն առանձին ցայտունությամբ արտահայտվում է, մանավանդ, Հսկայի մոր հետևյալ խոսքերում, որը դիմելով որդուն մարդկանց չտանջելու կոչով, ասում է.

...Աստղ մեծ ես,
Մի՞թե պիտի փորրին տանջես,
Մեծ թե փորր. ինչ էլ լինի,
Ամեն ապրող չունչ կենդանի,
Որ ծնվել է արևի տակ,
Էս աշխարքում միատեսակ,
Միենը պակաս. մյուսը ավել,
Ոդղ էլ գիտեն խնդալ, ցավել,
Ջպարծենա երբեք ոչ ոք,
Թե ինքն անհագը մի բան է չոփ.
Միշտ ուժեղից, ուժեղը կա,
Իսկ ամենից ուժեղը՝ մահ...

Այս խոսքերում է ամբողջ Թումանյանը՝ իր անսահման մարդասիրությամբ, արդարության և հավասարության փիլիսոփայությամբ։ Իզուր չէ, որ Ե. Չարենցն այս բալլադը, «Մի կաթիլ մեղրի» հետ միասին, անվանում էր «համակովկասյան իմաստության պարունակող երկեր»[35]։

Բալլադներում հաճախ է ծագում Թումանյանի համար այնքան բնորոշ՝ մարդու և բնության փոխհարաբերության թեման։ Դիմելով ժողովրդական ստեղծագործությանը, նա մի հատուկ սիրով է ընտրում և մշակում այն ավանդությունները, որոնց մեջ տեսնում է իր նախասիրած այդ թեմայի ուղղակի կամ անուղղակի արտահայտությունը։ Այդպես են ստեղծվել «Ախթամարն» ու «Անիծած հարսը», «Որբն» ու «Պողոս-Պետրոսը», «Փարվանան» ու «Աղավնու վանքը», «Աղջկա սիրտը» և այլ երկեր։ Ընդհանուրը այս բոլոր ստեղծագործությունների համար այն է, որ նրանց հերոսների երկրային կյանքը, իրականության մեջ իսպանված բարձր մղումներն ու իդեալները յուրովի, մեծ մասամբ ֆանտաստիկ ձևափոխության ճանապարհով, շարունակվում են բնության մեջ, միաձուլվում են բնությանը։ Այն, ինչ այդ հերոսները չեն գտնում իրական կյանքում, ի վերջո նվաճում են բնության, նրա հավերժական գոյության ու վերանորոգման մեջ։ Բնությունը դիտվում է իբրև սիրո և բարության, գթության և մարդասիրության անսպառ աղբյուր։ Բնությունը հակադրվում է իրականությանը, որը սառն է ու անտարբեր, լեցուն մարդու, նրա գեղեցիկ ձգտումների նկատմամբ քշնամական ուժերով, խավարով ու ննջությամբ, սոցիալական և ազգային ճնշման անվերջ դրսևորումներով։ Բնությանն ապավինելը, նրա հետ միաձուլվելը Թումանյանի հերոսների համար դառնում է այդ բոլորի ակտիվ քննադատության և մերժման միջոց, իսկ բանաստեղծի համար՝ գեղարվեստական հնարանք, որով նա այնքան վառ կերպով արտահայտում է իր հումանիզմը, իր բնապաշտության միանգամայն իրական, երկրային բովանդակությունը։

Մի քանի բալլադներում մարդիկ դառնում են թռչուններ, ձուլվում բնությանը, ապրում նրա մշտատև կյանքով («Անիծած հարսը», «Պողոս-Պետրոսը»)։ Բայց Թումանյանը ֆանտաստիկան տեղադրում է իրական կյանքի, բնավորությունների և կրքերի ոլորտում։ Նա չի ստեղծում հրաշապատում միջավայր և հանգամանքներ, ինչպես հաճախ վարվել են անցյալի ռոմանտիկ բանաստեղծները, մասնավորապես հենց բալլադի ժանրի մեջ։ Թումանյանի երկերում ֆանտաստիկան միշտ իր էությամբ ռեալիստական է։ Այն ոչ թե միտում ունի խզելու կապերը իրականության հետ, ոչ թե կոչված է արտահայտելու բանաստեղծի ոգու սուբյեկտիվ մղումները, այլ մարմնավորում է ժողովրդի աշխարհազգացողության էական կողմերը, հիմք ստեղծում նրա կյանքի ու իդեալների ռեալիստական վերարտադրության համար։

Բնության յուրօրինակ փիլիսոփայության հետ է կապվում նաև սիրո մեծ ուժի և հավերժության թեման («Ախթամար», «Աղջկա սիրտը», «Փարվանա»)։

«Ախթամարին» (1891) սկզբում Թումանյանն ստեղծել է ծովի ահեղաձայն տարերքի, բախվող ալիքների և նրանց մեջ լողացող ու դեպի կղզին ընթացող խիթախ պատանու մի շատ տպավորիչ և տեսանելի պատկեր։ Ճիշտ է, սիրո մասին պատմող այդ բանաստեղծության մեջ չկա որևէ ուղղակի խոստովանություն, սիրային զգացումի անմիջական արտահայտու-

---

35 Ե. Չարենց. *Երկերի ժողովածու*, հատ. VI, 1967, էջ 94։

թյուն։ Բայց հենց ծովային ահեղ տարերքը հաղթահարող, դեպի վաւվող փարոսն ընթացող պատանու կամ ափին ամեն գիշեր կրակ անող և սիրած տղային սրտատրոփ սպասող Թամարի բանաստեղծական սեղմ նկարագրությունն ինքնին լավագույն կերպով ընթերցողին է հասցնում զգացմունքի մեծ ուժը, սիրո ճանապարհին ամեն մի արգելք հաղթահարելու անդիմադրելի կամքը։

Բայց ինչքան էլ ահեղ է բնության տարերքը, նա չէ, որ կործանում է խիղաս և մաքուր սրտերի սերը։ Սերը կործանվում է «չարկամ մարդկանց» դավի և նենգության պատճառով։ Այսպես, բանաստեղծության մեջ ծագում է մարդկային չարության, ստոր կրքերի պատճառով բարձր և գեղեցիկ զգացումի խորտակման թեման։ Բայց բալլադում կա ևս մի ներքին խոր գաղափար, որը և նրա ավարտին տալիս է լավատեսական բնույթ։ Կործանվեց սերը, գոհվեց սիրահար պատանին, բայց նրա վերջին հառաչանքը՝ «Ա՜խ, Թամար», մնաց բնության մեջ՝ ծովի ալիքների հավերժական ծփանքում և կղզու անվան մեջ։ Բարի և գթառատ բնությունը դառնում է մի հարազատ ապաստան կյանքում կործանված սիրո համար, հավերժացնում է այն,— մի մոտիվ, որը կա նաև «Անուշիկ» վերջերգում։ Նույն գաղափարն է մարմնավորում նաև «Աղջկա սիրտը» լեգենդը (1913)։

Այդ մոտիվների առավել բարձր, կատարյալ արտահայտությունը «Փարվանամ բալլադն է (1902)։ Բալլադի պատկերային համակարգի կարևորագույն օղակը սրբայադտեր կերպարն է։ Նա է դեպքերին ընթացք տալիս, նա է արտահայտում երկի ամենանվիրական գաղափարները։ Զգբաղվելով նրա արտաքին գեղեցկության ուղղակի նկարագրությամբ, Թումանյանն այնպիսի ուժով է ներկայացրել մարդկանց հիացմունքը, նրանց երազանքն ու անդիմադրելի ձգտումը, որ աննման գեղեցկության,— միաժամանակ և հեքիաթային, և երկրային,— պատկերացումը ինքնին ծագում է ընթերցողի երևակայության մեջ։

Բայց հերոսուհին ունի ոչ միայն հմայիչ գեղեցկություն, այլև բացառիկ խելք, բարոյական կայուն և բարձր ըմբռնումներ, արդարության զգացում և մարդկային կատարելության ներքին անշեջ ձգտում։ Նա չի կարող իրեն պատկերացնել գեղեցիկ առարկայի դերում, որը պիտի «նվաճվի» մրցության կամ կռվի միջոցով։ Սերը կարող է լինել միայն հոգիների փոխադարձ կապ և միասնական ձգտում։ Ահա թե ինչու նա մերժում է ավանդական առաջարկը՝ իր ձեռքի խնդրոը մրցության հաղթողին նետելու և նրան փեսացու ընտրելու մասին։ Մի՞թե ուժով հաղթելը կամ ճարպկությունը կարող են սիրո իրավունք հաստատել։ Արքայադուստրը մերժում է նաև սերը ոսկով ու շքեղությամբ հատուցելու առաջարկները, որովհետև ո՜չ անգին քարերն ու գոհարը, ո՜չ հարստության խոստումները չեն կարող իսկական երջանկության, սիրո գրավական լինել։

Ինչի՞ս են պետք ոսկին, արծաթ
Նվ կամ աստղը երկընքի,
Ոչ էլ գոհար եմ պահանջում
Սեր-բնկերից իմ կյանքի։
Ես ներանից հուր եմ ուզում,
Անշեջ հուրը սրբրազան,
Ով կրծերի անշեջ հուրը,
Նա է բնտրած իմ փեսան...

Այստեղ ծագում է անշեջ կրակի սիմվոլիկ պատկերը, որն ստեղծագործության գաղափարական-հուզական բովանդակության կենտրոնական էր։ Այդ պատկերը, որի երազանքով է ապրում արքայադուստրը, որի համար նա աշխարհի չորս ծայրերն է ուղարկում սիրատենչ երիտասարդներին, մարմնավորում է հավերժական, անբասիր ու անդավաճան սիրո, մարդկային կերպարի անբիծ կատարելության, նրա լուսավոր ու վեհ մղումների իդեալը։ Անշեջ հուրը՝ դեպի գեղեցիկն ու կատարյալը մարդու և մարդկության հավերժական ձգտման խորհրդանիշն է։

Բալլադի մեջ կա որոշակիորեն արտահայտված մեկ այլ թեմա՝ տենչանքի, իդեալի և իրականության հակադրության թեման։ «Փարվանայի» հերոսուհին ամբողջ էությամբ կլանված է իր փայփայած վեհ երազանքով՝ անշեջ կրակի սպասումով, և այժմ շրջապատի աշխարհը նրա համար դառնում է ավելի ու ավելի «պաղ ու տխուր», գորշ ու անհետաքրքիր։ Կարոտի և սպասման, երազանքի և հուսախաբության մոտիվները, որոնցով հագեցած է բալլադի երրորդ մասը, չենց արտահայտում են բանաստեղծական իդեալի և պրոզայիկ իրականության հակադրության այն սուր զգացողությունը, որը խորապես հատուկ էր Թումանյանին և տոգորում էր նրա ռեալիստական ստեղծագործությունը բարձր ռոմանտիկայի հատկանիշներով։

Բալլադի վերջին՝ չորրորդ մասում, նորից երևան է գալիս ֆանտաստիկ տարրը։ Հուսախաբությունից ու վշտից հերոսուհին լաց եղավ, այնքան արցունք թափեց, որ նրանցից գոյացավ մի ամբողջ լիճ՝ Փարվանան, իր տակ ծածկելով ջաղաքն ու թագավորական պարանոցը և հենց իրեն՝ արքայադստերը։ Մարդկային վիշտն ու երազանքը ծավալվում, թափանցում են բնության մեջ, դառնում են նրա մի մասը։ Նույն իմաստն է դրված նաև բալլադի վերջավորության մի ուրիշ ֆանտաստիկ պատկերի մեջ. անշեջ կրակի որոնման համար ճանապարհ ընկած կտրիճները՝

Ընտապելուց քիչ են առել.
Դարձել թեքել թիքեռները
Ու. տակավին հուր տեսնելիս,
Մեչն են ընկնում անհամբեր.
Ջանք է անում ամեն մինը,
Շուտով տանի, տիրանա...
Ու այրվում են, այրվում անվերջ,
Կտրիճները Փարվանա...

Թիթեռների պատկերը միաձուլվում է անշեջ կրակի պատկերին և նրա հետ միասին կազմում մի միասնական խորհրդանիշ՝ դեպի բարձր նպատակը հավերժական ձգտման, մաքառման և անձնազոհության խորհրդանիշ։ Արքայադուստրը չհասավ իր երազանքին և զոհվեց իր ձգտման ճանապարհին. բայց նա այդ երազանքով տոգորեց բնությունը, լճի վճիտ կոհակները, որոնք կազմված են նրա կարոտի, տառապանքի և հույսի արցունքներից։ Հավերժորեն այրում են կրակի թիթեռները, և անգամ անխուսափելի մահը չի կարողանում նսեմացնել, որ նրանք մշտապես ձգտեն նվիրական նպատակին։ Ահա թե ինչու, չնայած բալլադի սյուժետային զարգացման ողբերգական ավարտին, իր էության մեջ երկը շնչում է խոր լավատեսությամբ։ Այսպես, ֆանտաստիկ հնարանքի միջոցով Թումանյանն, ըստ էության, արտահայտում է այն միտքը, որ, չնայած բոլոր արգելքներին, մարդկության սրտում միշտ

կենդանի է մնում հումանիզմի և արդարության, գեղեցիկի և կատարյալի բարձր ձգտումը։

«Լուսավորչի կանթեղը» (1902), «Մի կաթիլ մեղրը» (1909), «Աղավնու վանքը» (1912) և «Թագավորն ու չարչին» (1917) բալլադների աղբյուրը մեծ մասամբ հայ միջնադարյան գրականության մեջ պահպանված ավանդություններն են, որոնց միջոցով Թումանյանն արտահայտել է ազգային-բարոյական խնդիրներ։

«Աղավնու վանքը» արտաքուստ պատմական հիմք ունի՝ վերաբերում է Լենկ-Թեմուրի արշավանքի շրջանին, իսկ գործողությունը տեղի է ունենում իրական աշխարհագրական միջավայրում՝ Սևանա լիճը, նրա ափին գտնվող վանքը և այլն։ Բայց պատմականը այստեղ ինքնուրույն նշանակություն չունի։ Այն ենթարկված է սիմվոլիկ ընդհանրացմանը և ֆանտաստիկ սյուժեին։ Բալլադի իմաստն ամենից առաջ բռնակալության դեմ արդարության հաղթանակի, հայրենասիրության և հումանիզմի ամենազոր ուժի գաղափարն է։ Այդ գաղափարի կրողն է ծերունի հայր Օհանը, որը հակադրված է բռնակալ Լենկ-Թեմուրին։ Հայրենի երկրում թշնամու գործած չարիքն ու անօրենությունը նրան ստիպում են դուրս գալ իր ազոթքի մատուռից, մտածել ժողովրդի փրկության մասին։ Լենկ-Թեմուրը հայր Օհանին խոստանում է գանձ, իշխանություն և կյանք փառավորը։ Բայց եթե «Փարվանայիձ» հերոսուհին նման առաջարկները մերժեց հանուն գեղեցկության և մարդկայնության խորհրդանիշ անշեջ կրակի, ապա հայր Օհանն էլ մերժում է դա հանուն հայրենասիրական և հումանիստական բարձր նպատակի։ Լենկ-Թեմուրի առաջարկին նա պատասխանում է.

Ջո փառքն ու գանձը հարկավոր չեն ինձ,
Իմ ժողովո՛ւրդն եմ ուզում ձեռնից։
Ուզում եմ թողնես՝ գընան ուր կուզեն,
Ու ազատ իրենց կյանքի ձեռն ածեն
Էս լեն աշխարհում, արևի տակին...

Սրանով էլ ժողովրդական հինավուրց ավանդությունը ուղղակիորեն առնչվում է Թումանյանի ստեղծագործության ընդհանուր մարդասիրական պաթոսի հետ։

1909 թ. գտնվելով Մատենի բանտում, Թումանյանն ստեղծեց իր պոեզիայի լավագույն էջերից մեկը՝ «Մի կաթիլ մեղրը»։ Նրա գրական աղբյուրը հանրահայտ է՝ միջնադարյան «Ալղիսագրքում» պահպանված առակներից մեկը («Կաթ մեղու պատճառ պատերազմի»)։ Սյուժետային գծի առումով Թումանյանը գրեթե չի շեղվել իր սկզբնաղբյուրից, բայց նա այդ սխեմայի մեջ մտցրել է իսկական կյանք, լիարյուն կերպարներ, հոգեբանություն, նույնիսկ կենցաղ և, որ ամենից կարևորն է, իր երկին տվել է շատ ավելի խոր ու հստակ հասարակական-քաղաքական հնչեղություն։

Լինելով Թումանյանի երգիծանքի ամենաբարձր արտահայտություններից մեկը, «Մի կաթիլ մեղրը» ծաղրում է մարդկային հիմարությունը, անզուսպ կրքերը, որոնք անվերջ դժբախտության, չարիքի պատճառ են դառնում, բայց ավելի կծու ծաղրով երգիծվում է արյունահեղ պատերազմների նախապատրաստման և վարելու «ներքին մեխանիզմը», երկու գյուղերի վեճը, որը համեմատական դեպս կարող էր մնալ իր գլոբալ սահմաններում, աստիճանաբար ձեռք է բերում «համաշխարհային իրադարձությանը չափեր։ Իրենց

իրավունքների մեջ են մտնում ազատությունն ու արյան ծարավը. կեցի հայրենասիրությունն ու դեմագոգիան։ Եվ, անշուշտ, պատահական չէ, որ սովորաբար այնքան հակիրճ, բառերի մեջ այնքան ժլատ Թումանյանն այս բալլադում բավական մեծ տեղ է հատկացնում երեմ Հարևան արքաների՝ պատերազմ ազդարարող հրամաններին, որոնք բավական «խոսքառատ են» և, մանավանդ, գրեթե բառացի կրկնում են իրար։ Երկուսն էլ խոսում են արդարության և խաղաղասիրության անունից, երկուսն էլ մեղադրում են հարեվանին եղբայրության «սուրբ պատվիրանները» ոտնակոխ անելու համար և, վերջապես, երկուսն էլ օգնության են հանչում ոչ միայն իրենց գենքը, այլև «արդարադատ աստծուն»։

Անկասկած, միջնադարյան աղբյուր ունեցող այս բալլադում, և մանավանդ նրա վերջնամասում, Թումանյանն ընթերցողի միտքը կապում էր իր ժամանակի՝ XX դ. սկզբի իրականության և հարցերի հետ, արտացոլում էր ժամանակակից առաջավոր մարդու կենսափոխն ու մտածողությունը, զավթողական պատերազմների իսկական բնույթի ըմբռնումը։ Այն, ինչ «Հառաչանք» պոեմի ծերունին դառը հեգնանքով ասում էր քաջավորների և իշխանների ռազմամոլության մասին, այստեղ ստացել է իր կոնկրետ պատկերային մարմնավորումը։

«Թագավորն ու չարչին» գրվեց 1917 թ. և փաստորեն գործակ էպիկական ժանրի վերջին ավարտված Թումանյանական ստեղծագործությունը։ Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին հայ ժողովրդի գլխին իջած անլուր աղետները, հարյուր հազարավոր հայերի կոտորածն ու բռնի տեղահանությունը յուրովի արտացոլվեցին այս ստեղծագործության մեջ, որը պատմում էր ավելի քան երեք դար առաջ տեղի ունեցած համանման (ճիշտ է՝ շատ ավելի փոքր չափերի) ազգային դժբախտության մասին։ Պատմական սյուժեն, ինչպես միշտ, ծառայում էր ոչ միայն անցյալի, այլև ներկայի գեղարվեստական իմաստավորմանը։ Բալլադի նյութը քաղված է XVII դ. հայ պատմիչ Ստեփանոս Ասողիկի և Զաքարիա Սարկավագի գրքերից։ Սակայն Թումանյանի աշխատանքն այստեղ ևս եղել է խորապես ստեղծագործական։ Նա միավորել է երկու պատմիչների հաղորդած առանձին դրվագները շահ Աբասի շրջագայության մասին, հորինել է մի շարք նոր մանրամասներ։ Այս բոլորի շնորհիվ ստեղծվել է մի ինքնուրույն սյուժե, որը թեև շատ կողմերով հենվում է պատմական իրողության և աղբյուրների վրա, բայց և գգալի չափով ստեղծագործական երևակայության արգասիք է։

Բալլադում ամենից կարևորը քաջավորի և գերի հայերի խոսակցության գաղափարական նոր լուսաբանությունն է, ազատության և նվաճության բարձր իդեալը, որը բխեցվում է սյուժեից։ Այդ խոսակցության ընթացքում դծագրվում է ստեղծագործության նվիրական գաղափարը, որը խորապես Թումանյանական է, բանաստեղծի ներմուծածը պատմական եղելության մեկնաբանության մեջ։ Շիտակ խոսքը, լիարժեք կյանքն ու սերը հնարավոր են միայն մարդկանց հավասարության, իսկական ազատության պայմաններում, և բարձրագույն իդեալ պետք է լինի մի այնպիսի հասարակություն, ուր չեն լինի տեր ու ստրուկ, շահ ու գերի,— այս եզրակացությանը հանգեց Թումանյանը համաշխարհային պատերազմի և հեղափոխությունների դարաշրջանում։ Բալլադի վերջում այդ եզրակացությունը կրկնվում է երկու անգամ և այն էլ կողք-կողքի, մեկ ճշմարտություն բարբառող և դրա համար շահի

սրին զոհ պարձող ծերունու շուրթերով, մեկ էլ հեղինակի անունից՝ իբրև ստեղծագործության ընդհանուր հանրագումար.

...Ու միշտ, քանի որ կա,
Շատ ու գերի, բստրուկ ու տեր,
Կմ լինելու երկրի վրա
Ո՛չ շիտակ խոսք, ո՛չ կյանք, ո՛չ սեր։

Այս խոսքերը միաժամանակ կարող են համարվել Թումանյանի քաղաքական և գեղագիտական հայացքների ամբողջ զարգացման, նրա արմատական դեմոկրատիզմի և ակտիվ հումանիզմի յուրօրինակ հանրագումար։

10

Թումանյանի քնարերգության մեջ ևս հաճախ է ծագում «անարատ մարդու» թեման՝ իր, այսպես ասած, անձնական, սուբյեկտիվ բեկման մեջ, արծարծվում է մարդու կոչման և նպատակի հարցը։ Այս իմաստով հատկապես նշանակալից է «Վայրէջք» բանաստեղծությունը (1909)՝ Թումանյանի քնարերգության ամենահզոր և ինքնատիպ կերտվածքներից մեկը։ Այդ բանաստեղծությունը Թումանյանը գրել է իր 40-ամյակի օրը և կոչել է «վայրէջք» այն պատճառով, որ այդ տարիքից հետո, հին պատկերացման համաձայն, սկսվում է մարդկային կյանքի երկրորդ կեսը՝ վայրընթաց ուղին։ Բայց բանաստեղծության նվիրական իմաստն այն է, որ իսկական մարդու համար ֆիզիկական վայրէջքը պետք է դառնա հոգեկան ուժերի վիրելք, եթե միայն նա կարողանա լայնախոհ, սիրառատ հայացքով նայել կյանքին ու աշխարհին, վեր բարձրանալով այն ամենից, ինչ մանր է, ինչ աղարտում է հոգին և սիրտը։ Իր 40-ամյա ուղու գլխավոր արդյունքը բանաստեղծը համարում է հենց այն, որ նա, վերջապես, հասել է «հոգու խաղաղության», վեր է բարձրացել փառքի ու գանձի, քնի ու նախանձի մանր գայթակղություններից։ Իսկ դա մարդուն դարձնում է իմաստուն ու բարի, վեհ ու գեղեցիկ.

Ով ես իմաստուն ու բերդս քնքուշ,
Անհոգ ծիծաղով,
Երգով ու տաղով
Իջեում եմ զըվարթ իմ լերան ետև...

Այսպես, իջնելով կյանքի սարից ներքև, Թումանյանի քնարական հերոսը այնպիսի փիլիսոփայական բարձունք է նվաճում, որտեղից շատ ավելի լայն է երևում մարդկային կյանքի հորիզոնը, մարդու և հասարակության անցյալ ու գալիք ուղիները։ Իզուր չէ, որ մի քանի տարի անց (1915) գրված մի ուրիշ քնարական գլուխգործոց վերնագրված է «Բարձրից»։ Հետո է նկատել այս վերնագրի ուղղակի հակագրությունը և միաժամանակ ներքին առնչությունը «Վայրէջքի» հետ։ Իրենց բովանդակությամբ էլ այդ երկու բանաստեղծությունները ինչ-որ տեղ սերտորեն առնչվում են։ Առաջին համաշխարհային պատերազմի ողբերգական իրադարձություններ ներշնչված այս բանաստեղծության մեջ խոսվում է երկրի վրա տիրող անվերջ ոճիրների ու չարիքների մասին, որ բանաստեղծը տեսնում է իր հոգու բարձունքից, իր մարդասիրական ըմբռնումների դիտակետից։ Ով, հիասթափված այդ ամենից, բա-

Նաստեղծն ստիպված է սփոփանք գտնել սեփական սրտի և հոգու մեջ, որոնք այնքան լնգուն են բարուրյամբ, սիրով, մեծ խոհերով կյանքի և մարդու մասին.

Անպատում վշտով վերջստին նայեց
Իմ էս մեծ սրտին՝ աշխարհքից էլ մեծ,—
Անսահման աշխարհ, և սեր ընդհանուր,
Եվ մարդը ուրախ, և երգ ամենուր...

Ու իշավ նորից հնտեղ հանգչելու —
Խոր, արարչական հանգիստն անխրով,
Հնտեղ հանգչելու, հնտեղ շրնչելու
Էն մեծ խոհերով, էն անվերջ սիրով...

Իր դաժան ժամանակի չարիքներն ու դժբախտությունները Թումանյանը հաճախ է փորձել «գեղագիտորեն հաղթահարելու», նրանց հակադրելով մարդկային սրտի բարուրյունն ու հոգու վսեմ երազները։ Որովհետև, ինչպես գրել է նա վերջին շրջանի իր բանաստեղծություններից մեկում, «արև ու լավ օր, երազուն ու խոր մեր սրտումն են արդ»։ Այդ թեման մի առանձին ուժով հնչեց «Իմ երգը» բանաստեղծության մեջ (1918), որն իրավամբ կարելի է անվանել հոգու և սրտի հարստության մի իսկական բանաստեղծական մանիֆեստ։ Թումանյանն այստեղ կատարել է իր պոեզիայի ամենամեծ գեղարվեստական ընդհանրացումներից մեկը, կերտելով քնությունից «ծով բարուրյուն, շնորհ ու սեր» ստացած և այդ ամենը լիառատ ձեռքով մարդկանց, աշխարհին վերադարձնող անհատի կերպարը։ Այդ անհատն իր ամենամեծ հոգեկան երանությունը տեսնում է հենց այն բանում, որ վերուստ ստացած այդ, Մեծարենցի խոսքերով ասենք, «անանձնական ուրախությունը» նա «աշխարհքով մին ահա էպես շաղ է տալիս իր բարձունքից»։ Եվ վերջ չկա քնարական հերոսի հոգու գանձերին, նրա «առատ, լեն ու ազատ» սրտում «սերն անվերջ է, բարին՝ անհատ»։ Սա Թումանյանի հումանիզմի նշանաբանն է, նրա գեղագիտական իդեալի էական կողմերից մեկը, առանց որի նա չի պատկերացնում մարդկային լիարժեք անհատականություն։

«Մարդու մարդկայնացման» ուղիների որոնումները մի ինքնատիպ ռոմանտիկ երանգ են տալիս Թումանյանական ռեալիզմին, որը կյանքի զգաստ ընկալումը զուգակցում է հղոր երազանքի, անդիմադրելի մղումի հետ դեպի իդեալականը, կատարյալը։ Բանաստեղծները, Թումանյանի մի քառյակի խոսքերով ասած, կյանքի «երջանիկ ակունքներ» երազողներ են։ Եվ բանաստեղծը երազում է իր «շքեղ հերոսների», հակադրում նրանց կյանքի կեղծիքին, այլանդակությանը, թեև դեռ չի գտել նրանց, հաճախ հուսախաբ է եղել իր որոնումների մեջ («Ես չգտա ոչ մեկին երազներից իմ շքեղ, Եվ ոչ մի մարդ, ոչ մի կին Հերոսներից իմ շքեղի»)։ Նա երազում է մարդկային կյանքի համատարած երջանկություն, ներդաշնակություն, երբ վշտի փոխարեն երգը կհոսի հորդառատ գետի նման.

Իմ մուրազը չա՞տ էր շքեղ,
Դրսախտ պիտեր քաղաք ու գեղ.
Երգը հոսեր հառաչքի տեղ,
Սերն ու բարին՝ Արա՜զ, Անո՜ւշ։

Նա երազում է այնպիսի մի հասարակություն, ուր կթագավորեն բարու, գիտնցիկի և սիրո սկզբունքները.

Նվ քող մի պայթար լինի կյանքի մեջ՝
Թե ով ավելի ուժգին կրսիրի.
Նվ քող մի մրցում լինի միշտ անվերջ՝
Բարու, գեղեցկի ու վեհ գործերի։

Թումանյանի քնարերգությանն մեջ, մանավանդ 90-ական թվականներին, արտացոլվել են նաև այնպիսի «ավանդական թեմաներ», ինչպես սեր, բնություն, մանկական հիշողություններ, բայց միշտ իրենց ինքնատիպ թումանյանական երանգներով։ Բնությանը նվիրված մի քանի, ծավալով սովորաբար մեծ բանաստեղծությունները («Համերգ», «Սարերում») շնչում են էպիկական լայնությամբ, ներքին մի մեծ տարերքով։ Բնորոշ է նաև, որ հայ բնանկարչության կտավները շատ մոտ են եղել Թումանյանի նախասիրություններին և ոգևորել են նրան՝ գրելու մի քանի բանաստեղծություններ, որոնք սովորական հիացմունքի տուրք չեն, այլ որևէ խոր դատողության, զգացմունքի արտահայտման միջոց։ Այսպես, Գ. Բաշինջաղյանի «Ձորագետը գիշերով» կտավի առթիվ գրած բանաստեղծության մեջ (1890) Թումանյանն արտահայտում է այն միտքը, որ արվեստի իսկական կենտրոնն ու նպատակը պետք է մարդը լինի, այդ ձորերի բնակիչը, և արվեստագետը պարտավոր է ճանաչել նրան, ապրել ու արտահայտել նրա մեծ տառապանքը։ Դիտելով Այվազովսկու «Սև ծովի ափերը», բանաստեղծը մտքով տեղափոխվում է մի այլ աշխարհ, և նրա սրտի հառաչանքը թռչում է դեպի «հայրենի եզերքը» («Դեպի ժայռերը Իմ հայրենիքի, Դեպի վայրերը Իմ անցած կյանքի», «Մի հառաչանք», 1894)։ Իսկ «Այվազովսկու նկարի առջև» բանաստեղծության մեջ (1893) կտավի բնականության, զարմանալի ճշմարտացիության միտքն արտահայտված է հոյակապ ներաբանքով. դա ոչ թե պատկեր է, այլ ինքը՝ բնության կենդանի տարերքը՝ նկարչի հրամանով մի պահ արձանացած կտավի վրա։ Առաջին տան մեջ օվկիանոսի ալիքների և անգուսպ մրրկի պատկերին հաջորդում է բանաստեղծության ավարտը.

«Կանգնեցե՛ք», գոչեց վշրհին ձեռքին
Կախարդ ծերունին հուզված տարերքին.
Եվ լուռ, հրնազանդ հանճարի ձայնին,
Մութ ալիքները, փոթորկի ժամին,
Կրտավի վրա
Կանգնած են ահա։

Տրամադրությունների և պատկերների շատ ինքնատիպ ընթացքով են զարգանում սիրային բանաստեղծությունները («Ների՛ր, ով կույս», «Թե իմ վերջին...», «Ընդանի», «Խոստովանություն», «Ուրուս», «Հոմանա», «Իմ սերը», «Վասկածա», «Կարոտ», «Մոռացված սեր» և այլն)։ Դժվար է դրանք գնահատել սիրային լիրիկայի մասին ընդհանուր պատկերացումներով։ Հազվադեպ են սիրո առարկայով հիանալու տրամադրություններ կամ արտաքին գեղեցկությանն նկարագրություններ։ Տիրապետողը հոգեկան տառապանքն է, բայց այդ տրամադրությունը չի կապվում մերժված, անպատասխան սիրո հետ, ինչպես մեծ մասամբ եղել է մեր նոր քնարերգության մեջ՝ Դուրյանից մինչև Իսահակյան և Տերյան։ Թումանյանի քնարական հերոսը, նույնիսկ սիրային հափշտակության պահին, ունի մի մեծ, անփարատ վիշտ, որը թույլ չի տալիս նրան լիովին հանձնվելու սիրո վայելքին։ Ծագում է անխուսափելի բա-

ժամանակ, հրաժեշտի տրամադրությունը, որն այնքան բնորոշ է Թումանյանի համար։

Այս տրամադրությունն առավել խորությամբ է արտահայտվել «Իմ երգը» («Ինձ մի խնդրիր, ես չեմ երգի...») բանաստեղծության մեջ (1892)։ Բանաստեղծը, ըստ երևույթին, դիմում և խոսում է կնոջ հետ, որին սիրել է, որին կուզեր ջերմ խոսքեր ասել։ Բայց սիրո փոխարեն նա իր վիշտն է պատմում, մի «ահագին տխրություն», որի «աղեկտուր ձայնից» կարող է խորտակվել մարդու հոգին, ամեն ինչ կարող է չորանալ, դառնալ «սև, ամայի անապատ»։ Ու թեև սիրո, գեղեցկության տենչանքը չի մարել նրա հոգում, բայց շատ ավելի ուժեղ են վիշտն ու տառապանքը.

Բույր ու գեփյուռ ես կուզեի
Եվ արշալույս ոսկեվառ.
Որ մի պայծառ երգ հյուսեի
Ու երգեի քեզ համար...
Բայց իմ սիրտը բրնձած են դեռ
Հուր հառաչանք, սև գիշեր։

«Սիրուց հրաժարվելու» տրամադրությունն իր տրամաբանական ավարտին է հասնում «Գեու քո ճամփեն գնա՛, քույրի՛կ...» և «Պանդուխտ եմ, քույրի՛կ...» բանաստեղծություններում (1902)։ Այստեղ է պարզվում և այն, որ քնարական հերոսի վիշտը ժամանակակից կյանքի ողջ իրագրությունից է բխում, նրա այն գիտակցությունից, թե՝

Ջեմ եղել երբեք ես այնքան ստոր,
Որ կարենայի այս դաժան բանտում
Լինել բախտավոր։

Թումանյանը բացառիկ կարևորություն էր տալիս այդ բանաստեղծություններին, համարելով իր շատ մոտիվների ու տրամադրությունների յուրօրինակ բանալին։ «Այդ այն ոտանավորներից է,— գրում էր նա 1904 թվականի մի նամակում,— որոնց մեկնությունը իրենցից շատ ու շատ է երկար, որոնք կենսագրություն ունեն, պատմություն ունեն իրենց ետևը։ Այդպիսի ոտանավորների տողերում է, որ թաքնված է լինում բանաստեղծի հոգին»[36], Թումանյանի քնարական հերոսը ոչ միայն հրաժեշտ է տալիս սիրած կնոջը, այլև գիտե, որ իր հոգու ձգտումներն ու կարոտները անհարիր են աշխարհում տիրապետող սկզբունքներին.

Ելած կյանքի ամեն համփից,
Կարոտներով անմեկին,
Ագահ, անվերջ ու անհանգիստ
Թափառում է իմ հոգին։
Մի ձեռք չըկա, մի գիրկ չըկա՝
Գահի ներքեն իրեն մեջ,
Աչեք, խելագար գընում է նա
Ջըղոտմաներովն իր անվերջ։

Ահա թե ինչու, ապրելով իրական աշխարհում, նա իրեն հոգեպես «պանդուխտ» է համարում՝ «կտրված կյանքի ամեն կապերից, մենակ տարագիր»,

36 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. V, էջ 273։

և ձգտում է դեպի մի ուրիշ իրականություն, մի «անհայտ երկիր», նվ ահա թե ինչու նա իրեն զգում է «ամեն վայելքից ու բախտից հեռու», հրաժեշտ է տալիս նույնիսկ «կնոջ սիրուն»։

Համաշխարհային պոեզիայում, նաև Թումանյանի ստեղծագործության մեջ («Անուշ», «Ախթամար», «Աղջիկ պիտը», «Փարվանա»), սերը հաճախ հանդես է եկել իբրև ամենազոր մի ուժ, իբրև կյանքի ողբերգական հակասությունները հաղթահարելու միջոց։ Բայց երբ բանաստեղծը խոսում է իր անձնական հույզերի մասին, ապա սերն ասեք պարտվում, ետ է նահանջում մարդու և աշխարհի փոխհարաբերության վերաբերյալ ծանր, դրամատիկ խոհերի առջև։ Նշված բանաստեղծությունների հասարակական ենթատեքստը առաջավոր անհատի և շրջապատող միջավայրի խոր, անլուծելի հակասության այն գիտակցությունն է, որը «Տրտունջ» (1902) բանաստեղծության մեջ արտահայտվել է այսպես.

Օտար են չարչրդ ու չեն հասկանում
Ոմանք քո վիշտը, ոմանք քո լեղուն,
Անտարբեր գալիք երեկոկ օրին,
Ջրեիտեն նրա կարոտը անգոն...

Ջրելչին մարդուկներ, լրբրորեն հանգիստ.
Անսիրտ, փոքրոգի, գբծուծ ու կոպիտ.
Մեռնում են, մարում նրբանց հայացքից
Մվ հոգու ձրգտում, և սրտի ժպիտ։

Հայրենիքի քաղաքական վիճակի գեղարվեստական արտացոլումները կազմում են Թումանյանի քնարերգության հիմնական և կարևորագույն մոտիվներից մեկը։ Այդ թեմայի լավագույն գործերում քնարական միջոցներով կերտված է հայրենիքի հավաքական պատկերը, որն իր էությամբ էպիկական է, ողբերգական և հերոսական միաժամանակ։

Պատանեկան տարիների՝ շատ կողմերով անկատար փորձերից հետո Թումանյանը 90-ական թվականներին գրում է բանաստեղծություններ, որոնց մեջ երգվում են հայրենիքից հեռացած մարդու տրամադրությունները («Պանդուխտն երգեց օտար երկրում...», «Գաղթականի երգը»), հուշակում է բանաստեղծի և հայրենիքի միասնության գաղափարը («Ես վիշտ ունեմ՝ բերած երկրից հայրենի...», «Մութ ու խավար իմ հայրենիք...» և այլն)։ Սակայն այդ տարիների հայրենասիրական քնարերգության ամենակատարյալ գործը «Հայ ուխտավորին» բանաստեղծությունն է (1893), ուր ուղերձի խոսքը, ըստ էության, վերածվում է հայրենի երկրի գեղեցկության, նրա անցյալի ու ներկայի, նրա ապագա սպասումների հոյակապ արտահայտության։

Դարասկզբին (1902—1903) Թումանյանը գրեց հայրենասիրական բանաստեղծությունների մի ամբողջ շարք («Մեր նախորդներին», «Հայոց լեռներում», «Մեր ուխտը», «Հայոց վիշտը»)։ Դա կապված էր, անշուշտ, այն հանգամանքի հետ, որ հենց այդ տարիներին՝ ստեղծագործական ուժերի բուռն վերելքի շրջանում, Թումանյանն ամբողջ խորությամբ գիտակցեց հասազային բանաստեղծի իր կոչումն ու դերը։

Մի ամբողջ սերնդի հոգեկան բարդ ապրումներն է արտացոլում «Մեր նախորդներին» բանաստեղծությունը։ Այն սերնդի, որին վիճակվեց ականատես լինելու ազգային-ազատագրական շատ ծրագրերի փլուզման, դարավեր-

չին Հայ ժողովրդի գլխին իջած անլուր ոճիրներին։ Ահա թե ինչու բանաստեղծը երանի է տալիս նախորդ շրջանի երգիչներին՝ Պատկանյանի և Րաֆֆու սերնդին, որն ապարելք իջավ ու երգեց Հայրենիքի մոտալուտ փրկության հավատով ու «ոսկի երազներով»։ Դառն իրականությունը ցրեց այդ երազները՝ անապատում հանկարծ չքացող «միրաժի նման», «հոշոտվեցած սիրելի Հայրենիքի փայփայած պատկերը և նրա հետ՝ նոր երգիչների «դգայուն սրտերը»։

Եվ մենք խորտակված մեր կյանքի ծեգից,
Անհույս ու դալուկ, ճակատներս ցած,
Ընկնում է քընար մեր մատաղ ձեռքից,
Ընկնում են սրտից և՛ երգ, և՛ աստված։

Դաժան իրականությունը անվճհար հոգով ընկալելու. արվեստագետի և Հայրենիքի անխզելի կապերի մի իսկական բանաստեղծական մանիֆեստ կարող է կոչվել «Հայոց վիշտը»՝ Թումանյանի և ողջ Հայ պոեզիայի այդ հազվագյուտ մարգարիտներից մեկը։ Կարելի է ասել, որ փոքրիկ բանաստեղծության մեջ, ինչպես արևը մի կաթիլ ջրում, արտացոլվել են Թումանյանի ստեղծագործության բոլոր ուժեղ կողմերը՝ բանաստեղծական մտքի և զգացմունքի զարմանալի խորություն ու միասնություն, խոսքի բացառիկ հակիրճություն, բանաստեղծի և ժողովրդի վշտի ու հղձալների նույնություն. նույնիսկ քնարական «փոքր ձևի» մեջ արտահայտվող էպիկական վիթխարի բովանդակություն։ Հայրենիքի ճակատագիրը. նրա տառապալից դեկերոմներն ու երջանկության որոնումները խտացվում, մարմնավորվում են բանաստեղծի ես-ի մեջ։ Բայց այդ ես-ն էլ իր հերթին անսահմանորեն ընդլայնվում է, ծավալվում վիթխարի ծովի նման։ Բանաստեղծության միջով անցնում է երկու հիմնական պատկեր՝ անափ ու խավար, անհատակ ծովի պատկերը, որը Հայ ժողովրդի տառապանքների մեծության այլաբանական նկարագիրն է, և այդ ծովում տառապող, նրա ծանրությունն ու խորությունը իր սրտի բոլոր զարկերով, իր բոլոր նյարդերով զգացող անհատի կերպարը։ Նա այդ վշտի ծովի անբաժան մասնիկն է, նրա իմաստուն խորերի և մեծ փոթորիկների կիզակետը։

Այսպես, Թումանյանն ընդհուպ մոտեցավ ստեղծագործական դժվարագույն խնդրի իրագործմանը՝ քնարական պոեզիայի միջոցներով իմաստավորել Հայ ժողովրդի անցած բազմադարյան ուղին, բացահայտել նրա պատմության դասերն ու փիլիսոփայությունը, ապագայի սպասումներն ու հավատը։ Այդ ամենի լավագույն մարմնավորումը «Հայոց լեռներում» քերթվածն է, որը գծագրում է Հայ ժողովրդի բանաստեղծական կենսագրությունը՝ ամփոփված արտակարգ մեծ տարողություն ունեցող մակդիրների, փոխաբերությունների, տողերի մեջ, վիթխարի ընդհանրացման հասցված պատկերներում։ Բանաստեղծության հիմնական պատկերները՝ լեռներում ձգվող ճանապարհն ու նրանով ընթացող քարավանը, այդպիսի ընդհանրացումներ են, որ խորհրդանշում են Հայ ժողովրդի ուղին բաղում ազետների և փորձությունների միջով։ Թումանյանն արտահայտել է այդ ճանապարհի ամենից բնորոշ գծերը. և՛ բազմադարյան մաքառումը գոյության ու ազատության համար, և՛ հոգևոր ուժերի մեծագույն լարումով կերտած «մեր գանձերը ծով», և՛ պատմության քառուղիներում ստացած դաժան հարվածները. և՛, չնայած այդ

ամենին, վերածնության անմարելի հավատը, որն օգնել է ժողովրդին քայլելու դարերի «անլույս մթնում» դեպի երազած ապագան.

Ու մեր աչքերը նայում են կարոտ՝
Հեռու աստղերին,
Երկնքի ծերին,
Թե ե՞րբ կբացվի պայծառ առավոտ՝
Հայոց լեռներում,
Ղանաչ լեռներում։

Հայ ժողովրդի պատմության իմաստը Թումանյանը չէր տեսնում միայն ինքնապահպանման համար մղած պայքարի մեջ։ Կա մի ուրիշ կողմ ևս որը շատ բարձր էր գնահատում բանաստեղծը՝ ժողովրդի լավագույն զավակների մշտական ձգտումը՝ ընթանալու «միշտ դեպի լույս», «միշտ դեպի վեր», չնայած բախտի բոլոր հարվածներին.

Բայց գընում ենք մենք անվեհեր
Ջարկների տակ շար բախտի,
Մեր աչքերը միշտ դեպի վեր՝
Դեպի լույսը մեր ուխտի։
(«Մեր ուխտը»)

Դեպի վեր... Այս խոսքերը խորհրդանշում են ժողովրդի պատմության ընթացքը դեպի մարդկային բարձր իդեալների իրագործում։ Պատահական չէ, որ այդ խոսքերին մենք համաձա ենք հանդիպում առհասարակ կրկնություններ չսիրող Թումանյանի հենց հայրենասիրական բանաստեղծությունների մեջ։ Բացի մեջբերված տողերից, հիշենք նաև՝ «Երկա՜ր դարերով գնում ենք դեպ վեր» («Հայոց լեռներում»), «Ու ձգտում տվիք — ձգտել դեպի վեր» («Թեպետև բախտը մեզ շատ հարվածեց...»), «Ամեն շարժում դեպի կյանքն է, ամեն ձգտում՝ դեպի վեր» («Շուռ է գալիս ծանր քարը...») և այլն։

Համաշխարհային պատերազմի տարիներին (1914—1916) Թումանյանը գրեց հայրենիքի ճակատագրին նվիրված նոր բանաստեղծություններ, որոնք պակաս են նրա հայրենասիրական պոեզիայի շուրջ երեսնամյա ուղին։ 1916 թ. դրանք, նախորդ տարիների համապատասխան գործերի հետ միասին, լույս տեսան առանձին գրքով՝ «Հայրենիքիս հետ» բնորոշ խորագրով։

Ողբերգություն և լավատեսություն,— սրանք այս շրջանի Թումանյանի հայրենասիրական մտորումների ամենաբնորոշ տրամադրություններն են, սերտորեն զուգակցված, համձաև միահյուսված միևնույն բանաստեղծության, միևնույն պատկերի մեջ։ Ոչ ոք հայ գրողներից այնպիսի ցնցող ուժով չզգաց և չպատկերեց հայ ժողովրդի ողբերգության խորությունը, բայց և ոչ ոք այնպիսի մեծ հավատով չներգեց նրա մոտալուտ վերածնությունը, թեև թե՛ մեկ և թե՛ մյուս տրամադրությունները հատուկ էին այդ շրջանի մեր լավագույն բանաստեղծներին. բավական է վերհիշել Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրին», Ավետիք Իսահակյանի «Մեր նախահայրերը», Սեդրակ Զարենցի «Կապուտաչյա հայրենիքին» ու «Դեպքերական առասպելը»։

Այդ տրամադրությունների միասնության առումով, ինչպես և առհասարակ իրենց գեղարվեստական խորությամբ, բացառիկ ուժի գործեր են «Հոգեհանգիստ» և «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծությունները։

Հայոց լուսաւոր.

Որ նուիրեց քեռանդ, որ նուիրեց գրիչ,
Ու սէր սեփական
Եւ սպասք տիեզ
Հիման տպարան գրատեղեաց տեղ մեծ.
Հայոց լուսաւոր
Գրնար լուսաւոր

Սուրբ արեւելք ու Հին ու նոր արեւմուտք,
Որ գրեցին նոյն.
Հէք ոգ տպարան
Գրքեր է ձգեր որ հասնէ հոգիս
Հայոց լուսաւոր
Բերդից լուսաւոր:

Հոգ նոյն սպասք Հին սեփական
Գրիչ սուրբ ան
Գրագիր Հին
Հիման գործիք որ հասնէ սիրտս..
Հայոց լուսաւոր
սրբոց լուսաւոր:

Ու որ [illegible]
[illegible]
[illegible]

Սուրբ է Հին գրչեր սեփական
Հայոց լուսաւոր
Գրչի լուսաւոր:

Ու որ սիրեց գայրուկ գրչեր Հայոց
Հիմ սիրելի
Գրիչ ոգ Հին
Հէք ոգ հոգիդ Հայոց սուրբ
Հայոց լուսաւոր
Գրչաց լուսաւոր:



Ազգային գրադարան Հայաստանի Հանրապետության

«Հոգեվանգիստը», կարելի է ասել, մի վսեմ ոճքվիմ է, տառապալից արտի խորքից ծնված մի սաղմոսերգ, որը գնալով ահագնանում է, ծավալվում ամենայն ողբալից ողողանջներով։ «Խոժոռ, մեծապ ու հաստատ, Մասիսի նման» կանգնել է բանաստեղծը ու դիտում է հայկական լեռնաշխարհը ծայրից ծայր, ուր գշեն ու քաղաք, սար ու հովիտ, ծովից մինչև ծով մարած են, մեռած, փռված ու ցրված հազար-հազարով։ Ով ահա մի վսեմ, ցնցող պատկեր. հայոց ողբ աշխարհը բանաստեղծի հետ միասին հոգեվանգիստ է կարդում իր անհամար անբախտ զոհերին։ Մեկ-մեկ բոցավառվում են «հայոց աշխարհի մեծ կերտ ողները»՝ ամպասույլ լեռների գագաթները, իսր-խոր ձորերով հոսող գետերը վշտոտ սաղմոսներ են կարդում, իսկ լեռնաշխարհի վրայով սահող ամպերը անանուն գերեզմանների, անթաղ դիակների վրա ցողում են գոհար արցունքի շիթեր... Ով այդ ամենի վրա տարածվում է բանաստեղծի ողբերգական-տառապալից կանչը.

Հանգե՛ք, իմ որբեր... Ինչո՞ւր են նուզմունք, ինչո՞ւր և անչա՛...
Մարդակեր գազա՛ն մարդը՝ դեռ երկա՛ր կպահա կըմնա...

Այո՛, ողբերգական իրադրությունը նույնիսկ մեծ մարդասեր և լավատես Թումանյանին կարող էր բերել այսպիսի տխուր եզրակացության։ Հայ ժողովրդի դժբախտությանը բանաստեղծը նայում էր համամարդկային տեսանկյունից, կապելով մարդու կոչման և զարգացման հեռանկարների հետ։ «Հոգեվանգստի» եզրափակիչ տողերին ուղղակի արձագանքում են մարդկության պատմությունը խտացնող քառյակի մտորումները (1918), որոնք ծրնվել են մարդու նկատմամբ մեծ սիրուց և ատելությունից դեպի այն ամենը, ինչ ստոր է, անմարդկային է մարդու մեջ.

Բերանն արնոտ Մարդակերը էն անբան
Հազար դարում Հազիվ գառավ Մարդասպան.
Ձեռքերն արնոտ գնում է նա դեռ կամկար,
Ու հեռու է մինչև Մարդը իր համփան։

Բայց Թումանյանը մեկընդմիշտ չի մնում այս տրամադրություններիդ ոլորտում։ Նրա մոտ միշտ ի վերջո գերակշռում է լուսավոր հավատը մարդկայինի հաղթանակի, ժողովրդի փրկության և վերածնության նկատմամբ. Դրա լավագույն ապացույցը «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծությունն է։

Բանաստեղծությունն ունի չորս վեցտողանի տներ, որոնք բոլորն էլ ավարտվում են Հայրենիքին ուղղված կրկներգերով։ Դրանց մեջ մեկ-երկու իրար հետ նեղին հանգ կազմող բառով կարծես խտացվում է տվյալ տան ամբողջ բովանդակությունը, իսկ միասին վերցրած նրանք արտացոլում են Հայրենիքի Թումանյանական պատկերը, բանաստեղծի Հայրենասիրական մտորումների ընթացքը։ Առաջին և երկրորդ տներն իրենց ողբերգական տրամադրությամբ և պատկերներով համընկնում են «Հոգեվանգստի» հետ. գաղթականների անվերջ շարքեր, «տխուր, դատարկ ու խավար» գյուղեր ու չեներ, Հայրենիքի «ծաղկավառ դաշտերը» տրորող «ջարդարար ոմանները» իրենց «ավարներով, ավերներով, խնչույքներով արյունիթ... Ով այդ տներն ավարտվում են այսպիսի տողերով. «Ջարկվա՞ծ Հայրենիք, Ջրկվա՞ծ Հայրենիք», «Ողբի՞ Հայրենիք, Որբի՞ Հայրենիք»։

Բայց արդեն երրորդ տնից բանաստեղծության մեջ ծագում է հուլսի այն ճառագայթը, որը հետո վարարելով պիտի ողողի պոետի գծագրած՝ հայրենիքի ապագայի պատկերը առողջ, առնական լավատեսության շռայլ գույներով, «Հին ու նոր վերքերով» պատած հայրենիքը ոչ միայն կենդանի է, այլև կանգնած է նորի ու Նի ճամփամիչին՝ տոգորված վերածնության մեծ երազանքով. Եվ ոչ միայն այդ։ Անվերջ չարիքների դեմ մաքառող հայրենի երկրի պատկերը բանաստեղծի համար լի է մի հատուկ խորհրդով. Նա հավատում է, որ իր հայրենիքը դեռ աշխարհին ասելու է «էն մեծ խոսքը», որի համար կոչված է նա, այսինքն՝ իր նոր ավանդն է բերելու համամարդկային մշակույթին և առաջադիմության մեծ գործին։ Ահա թե ինչու երրորդ տունն ավարտվում է այսպիսի խոսքերով. «Հուլսի՜ հայրենիք, Լուլսի՜ հայրենիքդ։ Այս տրամադրությունը վերջին տան մեջ աճում է, խորանում, որպեսզի պսակվի հայրենիքի վերածնման և հավերժության աներկբա հավատումով.

Ու պիտի գա հանուր կյանքի արշալուլսը վառ հագած,
Հազա՜ր-հազար լուսապլայծառ հոգիներով ճառագած,
Ու երկնահաս քո բարձունքին, Արարատի սուրբ լանջին,
Կենսաժըպիտ իր չողերը պիտի ժլպտան առաջին,
Ու պոետներ, որ չեն պղծել իրենց շուրթերն անեծքով,
Պիտի գովեն քո նոր կյանքը նոր երգերով. նոր խոսքով,
Իմ նո՜ր հայրենիք,
Հըզո՜ր հայրենիք...

Կարելի է ասել, որ այս տողերը ոչ միայն տվյալ բանաստեղծության, այլև Թումանյանի հայրենասիրական քնարերգության յուրօրինակ հանրագումարն են։ Այստեղ է Թումանյանը՝ մարդկության կյանքում կատարվելիք մեծ վերափոխությունների սպասումով, «Հանուր կյանքի արշալուլսի» և հայրենիքի փրկության խոր հավատով։ Այս տողերը դարձան հայ ազգային մեծ բանաստեղծի ազնիվ ու պայծառ պատգամը, որը հայրական իմաստությամբ և գորովանքով ուղեկցում է հայ գրողների նորանոր սերունդներին։ Դրանով իսկ այս բանաստեղծությանը վիճակվեց դառնալու մի իսկական կամուրջ հայ գրականության զարգացման նախահոկտեմբերյան և հետհոկտեմբերյան դարաշրջանների միջև։

Հայ ժողովրդի ճակատագիրը, «հայկական հարցը» Թումանյանը երբեք չի դիտել իբրև նեղ ազգային խնդիր, այլ միշտ կապել է համամարդկային հարցերի լուծման հետ։ Նա համոզված էր, որ հայ ժողովրդի փրկությունը հնարավոր է միայն արդարության և ժողովուրդների եղբայրության գաղափարների հաղթանակի դեպքում։ Այդ պատճառով էլ Թումանյանի ողջ ստեղծագործությանը և հասարակական մտածողությանը սկզբունքորեն խորթ էր ազգային բացառիկության կամ էգոիզմի քարոզը։ Սերը հարազատ ժողովրդի հանդեպ մշտապես զուգակցվում էր բոլոր ազգերի ազատության և հավասարության դեմոկրատական իդեալների հետ։

Այդ իդեալների լավագույն գեղարվեստական մարմնավորումը Վրաստանին և վրաց ժողովրդին նվիրված բանաստեղծություններն են. «Հաշտություն» (1892), «Ն. Բարաթաշվիլու դամբանի վերա» (1893), «Վրաստանի համար» (1916), «Վրաստանի ոգին», «Նվեր Վրաստանի բանաստեղծներին» (1918—1919)։ Միասին վերցրած, դրանք մի իսկական բանաստեղծական հուշարձան են՝ հարևան ժողովրդի նկատմամբ անկաշառ սիրո ու հարգանքի.

նրա պատմության և ազգային բնավորության մեջ խորապես թափանցելու, «գարերից ի վեր եղբայր» ժողովուրդների հավերժական բարեկամության և դաշինքի: Այդ բանաստեղծությունները, մանավանդ վերջինները, գրվել են այն տարիներին, երբ ազգայնական կուսակցությունները անդրկովկասյան ժողովուրդների միջև ստեղծում էին փոխադարձ անվստահության, նույնիսկ թշնամանքի մթնոլորտ: Թումանյանի նշված բանաստեղծություններն օբյեկտիվորեն ուղղված էին այդ քաղաքականության դեմ, հումանիզմի հզոր լույսով նպաստում էին ցրելու այդ մթնոլորտը: Հայաստանի և Վրաստանի փոխհարաբերությունների մասին արված մտորումներից բանաստեղծը հանում էր համամարդկային ընդհանրացման, հռչակում ազգերի եղբայրության իր իդեալը.



Հովհ. Թումանյանի «Հայրենիքիս հնչո» գրքի անվանաթերթը (1915)

Հին օրերի վերջալույսին,
Արշալույսին նոր կյանքի
Օրթենք սըրտանց ու միասին
Երգը հանուր բերկրանքի:

Բա՞նդերը հընչի մեր երգը ըրող,
Ջարի ձենը խըլացեի,
Հընչյունները՞վ իր կախարդող
Երկրե երկիր ըրղ անցնի:

«Նոր կյանքի արշալույս» ավետող այս տողերը ուղղակի ձայնակցում են «Հայրենիքիս հնչո» բանաստեղծության մեջ արտահայտված՝ «հանուր կյանքի արշալույսիս» կրքոտ սպասմանը,— և սա նորից ցույց է տալիս Թումանյանի ազգային և համամարդկային իդեալների միասնությունը, նրանց դեմոկրատական և հումանիստական բովանդակությունը:

Թումանյանը գրել է շուրջ երեք տասնյակ մանկական բանաստեղծություններ, որոնք մեծ մասամբ հայկական ժողովրդական բանահյուսության ստեղծագործական մշակման և օգտագործման արդյունք են: «Լուսաբեր» դասագրքերի և «Հասկեր» ամսագրի համար գրված այդ երգերի մեջ (1966—1911) կան լայն տարածում ու ժողովրդականություն գտած այնպիսի գործեր, ինչպես «Աղվեսը», «Մանուկն ու ջուրը», «Գիտակ», «Գարնան առավոտ», «Գարնան հրավեր», «Քամին», «Դժար տարի», «Ճախարակ» և այլն: Մանկական բանաստեղծություններում սերտորեն միաձուլվում են վառ պատկերավորությունն ու կենդանի գործողությունը, պարզությունն ու սրամտությունը. բարոյախոսությունը բնականորեն բխում է գործողությունից, իրադրությունից և երբեք չի դառնում արհեստական ու ձանձրալի: Այդ բանաստեղծությունների աշխարհը գերազանցապես գյուղական կյանքի ու աշխատանքի միջավայրն է՝ իր բանաստեղծական, գեղեցիկ գծերով, ներշնչող բնությամբ, բայց և նոգսերով, երբեմն նույնիսկ ողբերգական հակասություններով: Մարդն

ու նրա աշխատանքը, կենդանին և բնությունը դիտված և ընկալված են մանկան աչքերով։

Նույն հրատարակությունների մեջ Թումանյանը տպագրեց ուրիշ լեզուներից կատարած մի շարք փոխադրություններ։ Բայց այնքան վարպետորեն են դրանք հայացված, այնքան բնական ու հարազատ են հնչում, որ թարգմանական պայմանականության, «նեղվածության» նշույլ անգամ չկա, և առանց այնպիսի գործերի, ինչպես «Փխրկի գանգատը», «Գրիշ», «Մարտը», «Շունը», «Ծաղիկները», «Ամենից լավ տունը», «Բզեզի դպրոցը» և այլն, հայ մանկական գրականությունն անհնար է պատկերացնել։

Ընդհանուր առմամբ՝ Թումանյանի մանկական բանաստեղծությունները, ինչպես նաև հեքիաթներն ու պատմվածքները, եղել և մնում են մեր մանկական գրականության ամենակատարյալ, ոչ մեկի կողմից չգերազանցված արտահայտությունը։

11

Թումանյանի պոեզիայի վերջին և շատ կարևոր բաժինը նրա քառյակներն են։ 1916—1922 թթ. նա գրեց շուրջ 70 քառյակ (դրանցից մի քանիսը մնացել են անավարտ վիճակում), որոնք դարձան նրա հոգևոր և բանաստեղծական որոնումների յուրօրինակ հանրագումարը, նրա ստեղծագործական ուղու վերջին փայլուն էջը։ Քառյակների ստեղծմանը Թումանյանը նախապատրաստվել էր իր գրական զարգացման ողջ նախորդ փորձով՝ և՛ աշխարհի ու մարդու մասին խոր ու ինքնատիպ փիլիսոփայական մտորումներով, և՛ մեկ բառի, տողի մեջ անսահմանորեն լայն բովանդակություն արտահայտելու մշտական ձգտումով,— հատկանիշներ, որոնք այնքան կարևոր են լիարժեք քառյակի համար։ Արևելքի պոեզիայում դասական կատարելության հասցված քառյակի (ռուբայի) ձևը եկավ խտացված արտահայտություն տալու Թումանյանի ստեղծագործական խառնվածքի այդ գծերին, մանավանդ որ կյանքի վերջին շրջանում նա ավելի ու ավելի էր «գալիս դեպի Արևելքը», դեպի Օմար Խայամի, Խաքանիի և մյուսների իմաստասիրական պոեզիան (1922 թվականին նա թարգմանեց Խաքանիի վեց քառյակ)։

Թումանյանի քառյակները դասական պարզության և խորության, խոսքի բնական ազատության և հակիրճության, մտքի և զգացմունքի իդեալական ներդաշնակության անգերազանց օրինակներ են։ Հեղինակը դրանց շատ կարևոր տեղ էր հատկացնում իր ստեղծագործական համակարգի մեջ։ Վերջին տարիների գրույցներում նա բազմիցս անդրադարձել է քառյակներին, դրանք համարելով «շատ ուժեղ շտրիխներ», իր «հոգու կենսագրությունը»։ «Քառյակները հրատարակելիս,— ասել է նա մի ուրիշ անգամ,— մի զգացում կար մեջս, մի ցանկություն՝ քննադատ լինել, որովհետև լավ քննադատի համար հոգեբանական և գեղարվեստական խորասուզումներ, վերլուծություններ անելու շատ ավելի բան քառյակներն են տալիս, քան որևէ մեծ գործ։ Քառյակները շատ վտանգավոր բաներ են քննասեղծի համար, բայց մանավանդ՝ քննադատի[37]։ Իրոք, Թումանյանի քառյակներից ամեն մեկը կարող է առիթ դառնալ արծարծելու կյանքի և արվեստի ամենաթարդ խնդիրներ, բացելու բանաստեղծի մտածողության և հոգևոր աշխարհի, նրա խոսքի վար-

37 Նվաղող Թումանյան, *Հուշեր և դրույթներ*, էջ 231, 305 (տե՛ս նաև էջ 221, 224, 225)։

պետության նորանոր ծալքեր։ Լինելով բանաստեղծի մտորումների և հուզերի անմիջական արտահայտությունը, քառյակները, իրենց պարունակած մեծ ընդհանրացումների շնորհիվ, դառնում են առհասարակ մարդու՝ հումանիստական մեծ ձգտումներով, կյանքի, աշխարհի և տիեզերքի տանջալից հարցերով ապրող Մարդու «հոգու կենսագրությունը», կարող են ուղեկցել նրան մարքի ամենաբարդ ոլորտներում։ Քառյակները առանձին-առանձին ավարտուն և ինքնուրույն, բայց և ներքնապես կապակցված, մեկ միասնական շղթա կազմող ստեղծագործություններ են։

Քառյակներում արտացոլվել են բանաստեղծի որոշ ապրումներ, որոնք րխել են կյանքի կոնկրետ հանգամանքներից։ Օրինակ, Թումանյանն այստեղ ևս արձագանգել է Հայրենի լեռնաշխարհի կարոտի, վերադարձի, իր համար այնքան բնորոշ տրամադրություններ։ Մերթ հիշում է նա «Հայրենի ծղրիդնեբիս», որոնք հիմա «հանդես են բացել», բայց ինքը չի կարող լսել նրանց երգը, մերթ եթերում ճախրող կամ լողում հանդում մոլոր նստած, ասես իր Էամին սպասող արտուտներ են երևում նրա հոգու աչքերին, մերթ էլ «հեռվից անթիվ ձիրքերով» նրան իրենց մոտ են կանչում հարազատ անտառները։ Այդ պատկերները, մանկության կարոտը նրա հոգում առաջացնում են անցյալը գեթ մի պահ վերադարձնելու քաղցր ցանկություն. «Անցած օրեր, խինդ ու սեր, Դարձե՛ք, իրար հետ եկեք»։ Արտաքուստ զուսպ, բայց ներքուստ հոգին ալեկոծող քախիթով է բանաստեղծը խոսում հարազատ, մոտիկ մարդկանց կորստյան մասին («Ո՞ւր կորան»... «Ետ չեկավ...»), մի տրամադրություն, որն իր առավել խտացված արտահայտությունը գտել է «Քանի՛ մահ կա իմ սրտումդ» հիրավի, սարսուռ ազդող տողի մեջ։ Բանաստեղծի սրտի վրա ծանրանում են բոլոր մահերն ու կորուստները, որոնցով այնքան լեցուն էր ժամանակը, մանավանդ հայ իրականությունը։ Պատերազմի ու եղեռնի մղձավանջային պատկերների ծանրությունից մի պահ նրա հոգում «իւոնվում են կյանք ու մահ».

Մեռա՞ն, մեռա՞ն... Ով ահա,
Խառնըվել են կյանք ու մահ.
Չեմ հասկանում աչքերի
Ցոկան ու չկան ես հիմա։

Մի բանի անգամ ծագում է սեփական անձից և գործից դժգոհ լինելու մոտիվը։ Ստեղծագործական աշխատանքի անբարենպաստ պայմանները, այն գիտակցությունը, որ ինքը չի կարողացել արտահայտել այն ամենը, ինչ բնությունից տրված էր իրեն, նրան բերում են այն տխուր մտքին, թե իր կյանքը նվել է մի «թեթև տանող տրված գրազ», անցել է «խափան, խոչոն ու անպտուղ», «առանց արդյունքի» և այլն։

Սակայն այս և ուրիշ մտոիվներից ավելի քաւյակների հիմնական գաղափար-թեմաներից մեկը հումանիստ անհատի, Թումանյանի խոսքերով ասած՝ «մարդու էն վեհ ու վսեմ, էն մաքուր ու անաղարտ» կերպարի ստեղծումն է։ Մտորումները սեփական անձի մասին ստանում են լայն գեղագիտական արժեք, և Թումանյանի քնարական հերոսը վերաճում է մարդու իդեալական կերպարի, ձևոք է բերում համամարդկային հավերժական գծեր։ Ահա այդ գծերից մի քանիսը։

Նա, այդ քնարական հերոսը, կյանքում շատ «ցավ, նենգ ու դավ» է տեսել, բայց այդ բոլորն ընդունել է լայնախոհ հոգով, «տարիլ, ներել ու սիրել» է և հաճախ նույնիսկ վատը իբրև լավ է տեսել։ Վատին լավով պատասխանելու պատրաստակամությունը տվյալ դեպքում գալիս է ոչ թե քրիստոնեական բարոյախոսությունից, այլ հոգու հարստությունից, կյանքի և մարդու խոր ըմբռնումից։ Իր սիրած Սայաթ-Նովայի նման («Ով քիզի լիզի պարքիվե, դուն տու շաքար, Սայաթ-Նովա») Թումանյանն էլ, անգամ հոգեկան դառնության պահին, «մնում է արի ու բարի, անչար ու անաչառ, վեհ ու վսեմ, որպես աշխարհքի ու մարդու մեծ բարեկամը»[38]։ Այդ պատճառով էլ անգամ նրա «զայրույթը լիքն է սիրով», և նրա հոգին կարող է ժպտալ «շրին», բանուն—ամենքին», որովհետև շատ է բարձրացել առօրյա մանր կրքերից և ամեն ինչի նայում է հումանիստական բարձր դիտակետից։ Այդ է, որ քնարական հերոսին իրավունք է տալիս իր անցած ուղու մասին դատելու անձնազոհության հպարտ ինքնագիտակցությամբ.

Քանի՜ ձեռքից եմ վառվել,
Վառվել ու հուր եմ դառել,
Հուր եմ դառել՝ լույս տվել,
Լույս տալով եմ ըսպառվել։

Սրանով էլ պայմանավորված է իր ժամանակին, ժողովրդի ցավերին և ձգտումներին կապված լինելու գիտակցությունը, որն այնքան ուժեղ է բանաստեղծի հոգում, մերժելով մարդկանցից հեռանալու, մեկուսանալու րոպեական մտորումները, Թումանյանը հռչակում է բանաստեղծի և հասարակության անխզելի կապը՝ գիտական բանաձևի նման ճշգրիտ, բայց և կենդանի հույզով ու կրքով տոգորված այսպիսի տողերով.

Ջո՜ւր եմ փախչում, ինձ խաբում,
Հազար կապ է ինձ կապում,
Ամենքի հետ ապրում եմ,
Ամենքի չափ տառապում։

Մարդու մասին այսպիսի բարձր պատկերացում ունեցող, «բերանիկ, հաշտ ու խաղաղ մարդկություն» երազող բանաստեղծը, բնականաբար, նորից ու նորից ցավով մտորում է մարդկային նկարագրի անկատարության մասին, հասնելով այն ընդհանրացմանը, թե «հեռու է մինչև Մարդը իր ճամփան»։ 1919 թ. գրած երկու քառյակներում («Հե՜յ ազա՛հ մարդ...», «Ա՛խ ազատ օրը, ազատ սերը...») Թումանյանը կերտել է բնությունից երկար միտք, բայց կարճատև մի կյանք ստացած, տանջող, տանջվող, որոնող ու դարձյալ դրժեխտ մնացող մարդու հավաքական կերպարը։ Եվ Թումանյանը կոչ է անում՝ հրաժարվել ագա՛հ մղումներից, կառուցել կյանքը բարու և գեղեցիկի, խաղաղության ու եղբայրության պատգամներով.

Հե՜յ ազա՛հ մարդ, հե՜յ անգո՛հ մարդ. միտքդ երկար, կյանքդ կարճ։
Քանի՜ քանիսն անցան քեզ պես. քեզնից առաջ, քո առաջ.
Ի՞նչ են տարել նրրանք կյանքից. քե ի՞նչ տանես դու քեզ հետ.
Խաղա՛ղ անցիր, ուրա՛խ անցիր երկու օրվան էս ճամփեդ։

---

38 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 257։

Քառյակների մյուս առանցքային թեման կյանքի հավերժական շարժման և, ավելի լայն, կյանքի ու մահվան, մարդու և տիեզերքի առնչակցության հարցերն են, որոնք լիրիկայից և ո՞րեպի Անհունից հետո այստեղ գտան իրենց նոր, խորամիտ արծարծումը։ Արևելքի հին բանաստեղծների նման, Թումանյանը տեսնում է կյանքի անընդհատ նորոգումը, ամեն օր նորից սկսվող հմայազոր տարվան փորձն ու գործը, տեսնում է գոյության ծայրաթևերը՝ գեղեցկուհու բիբերի և բանաստեղծի հուր լեզվի վերածվելը հողին։ Կյանքի հավերժական շարժումը նա դիտում է և՛ հին ճամփաներով գնացող ու ետ չդարձող անցորդների, և՛ մշտահունչ աղբյուրների, տենչացող ծարավների, երազող պոետների պատկերներում։

Բայց սա, կարելի է ասել, բանաստեղծի մտորումների վերին շերտն է։ Կա ավելի խոր մի երակ՝ կապված տիեզերական մեծ առեղծվածների հետ։ Թափանցելով նրանց ոլորտը, Թումանյանն աշխատում է մի վերին իմաստ գտնել մարդկային գոյության մեջ, այն դիտել ու հասկանալ բնության մեծ կյանքի հոսանքում։ Իսկ բնությունը, տիեզերքը նա, իր պանթեիստական ըմբռնումների համաձայն, աստվածացնում է, ձգտում է կռահել նրա ներքին օրինաչափությունները, նրա հավերժական կեցության բարձր բանական սկզբունքը։ Ահա այդ քառյակներից մեկը.

> Ես շնչում եմ միշտ կենդանի Աստծու շունչը ամենուր
> Ես լսում եմ նրբա անուրջ կանչն ու հունչը ամենուր.
> Վեհացնում է ու վերացնում ամենայուր իմ հոգին
> Տիեզերքի խոր մեղեդին ու մըրմունջը ամենուր։

Այս քառյակի մեջ սխալ կլիներ տեսնել աստծո, իբրև բնությունը արարող և նրանից բարձրացված գերբնական մի էակի, սովորական եկեղեցական պատկերացում։ Աստված այստեղ ըմբռնվում է բնապաշտական ոգով, նա փաստորեն ձուլվում, նույնացվում է բնության, տիեզերքի հետ (պանթեիստական հայտնի սկզբունքի համաձայն՝ «աստված ինքը բնությունն է»)։ Այդ պատճառով էլ բանաստեղծը կարող է ամենուր և ամեն վայրկյան լսել նրա «կանչն ու հունչը», համակվել այդ անսահման աստված-բնության մի անբաժան մասը լինելու, նրա ներքին իմաստուն օրինաչափությանը հաղորդակից դառնալու բարձր գիտակցությամբ։ Բուն բանաստեղծական շնորհքը, կյանքի գաղտնիքները քննելու ունակությունը նա պատրաստ է համարելու համաձայնալ աստված-բնության մի տարր, իսկ իրևն՝ այդ հատկության սոսկ կրողը։ Չէ՞ որ «ամենքի սիրո ավազանում», աստված-բնության օրհնանքով է ինքը բանաստեղծ կնքվել («Ու կընդոդս նա ինքն եղավ, որ սահմանեց ինձ պոետ»), կոչվել է «երկնադիտ Մաշխո» բարձունքից «ընդս հետ» խոսք բացելու տիեզերական գաղտնիքների մասին, քննելու ամեն ինչ՝ «անհաս բանից, բսկգրանից... մինչև վախճանն անվախճանից։ Արարիչ-բնությունը նրա համար մի մեծ, անսպառ հանճարով օժտված բանաստեղծ է, իսկ ինքը մի բախտավոր Ընթերցող, որին վիճակված է այդ բոլորը կարդալ, հայտնել աշխարհին ու մարդկանց.

> Դու մի անհայտ բանաստեղծ ես, չըտեսնված միկ էսօր.
> Առանց խոսքի երգ ես քափում հայացքներով լուսավոր։
> Ես էլ, ասենք, զարմանալի Ընթերցող եմ բախտավոր,
> Որ կարդում եմ էդ երգերը էսքան հեշտ ու էսքան խոր։

Ուրեմն, բնության համապարփակ կյանքի մեջ մարդը մի պասիվ, կրավորական էակ չէ, այլ նրա ակտիվ ու գործուն մասնիկը՝ «տիեզերքն ընթերցելու» անհրաժեշտ անձնական համակված։ Տիեզերքի հետ այդ աճպարկության խորը զգացումը բանաստեղծին տոգորում է իր հոգևոր ուժերի անսպառ հարստության գիտակցությամբ. չէ՞ որ իր մեջ խոսում է շռայլ բնությունը, որն անսահման է ու անվախճան և որից ստացածը նորից վերադարձնելու է իրեն։ Աստվածացված այդ բնությանը դիմելով է, որ բանաստեղծը բացականչում է.

Ամեն անգամ քո տրվածից երբ մի բան ես դու տանում,
Ամեն անգամ, երբ նայում եմ, քե ի՞նչքան է գնո մրմուռ,—
Զարմանում եմ, քե ո՞վ Երևայր, ինչքա՞ն շատ ես տրվել ինձ,
Ուրքա՞ն շատ եմ գնո քեզ տալու, որ միանանք ուռնք նորից։

Բնապաշտական աշխարհազգացողության դիրքերից են լուծվում նաև մահվան և անմահության հարցերը։ «Մահի ահը» հաղթահարվում է տիեզերքի մեջ «հալվելու, ծավալվելու», հետևաբար և «ամենքի հետ լինելու» հումանիստական տենչանքի ճանապարհին, մարդու և բնության հավերժական միասնության գիտակցությամբ։ Իրոք, մարդուն բնության մեծ կյանքի մեջ վիճակված է միայն մի անուն և մի աճյո՞ւն ունենալ, քի՞ լինել նրա հավերժական ընթացքի մասնակիցը,— այդ հարցն է առաջադրվում հետևյալ երկխոսություն-քառյակում և լուծվում հօգուտ երկրորդ՝ պանթեիստական հայացքի.

Ասի. «Հենց լոկ էս անյունն է ու անունը, որ ունեմ...».
Երբ ճառագեց անծայրածիր քո ժրպիտը հոգուս գեմ.
— Ի՞նչ է անյունն էդ անկայուն, ու անունը, որ ունես,
Դու Աստվա՞ծ ես, գու անհուն ես, անանուն ես ու անես...

Միասնական և հավերժական բնության մեջ Թումանյանը տեսնում է մի բարձրագույն, ամեն ինչ կապակցող սկզբունք, որը դրևորվում է ամենուր. ամեն մի կենդանի արարածի մեջ.

Ո՞վ անճառ Միև, որ ամենին միացնում ես մի կյանքում,
Ամեն կյանքում ու երակում անտես, անկե բորբոքում.—
Ողջ ազատ են ու հարազատ էս աշխարհում Քեզանով,
Ողջը Քո մեջ՝ անմա՞հ, անվերջ՝ Քեզ են երգում Քո ձենով...

Պանթեիստորեն մտածող Թումանյանի համար այդ «անճառ Միևը» ինքը՝ աստվածացված բնությունն է՝ համա՛ռավել ու բանական։ Եվ ա՛ռ, գիտակցելով մարդու և բնության «վերին կապերը», բանաստեղծն արդեն կարող է ասել. «Տիեզերքում աստվածային մի ճամփորդ է իմ հոգին». կարող է զգալ իր հոգին տիեզերքի չափ մեծ, իսկ իրեն՝ նրա գաղտնիքներին տիրապետած մասնավոր-համաժավալ էակ.

Հոգիս՝ տանը հաստատվել—
Տիեզերքն է ողջ պատել.
Տիեզերքի տերն եմ ես.
Ո՞վ է արդյոք նրկատել։

Այստեղից արդեն մի քայլ է մինչև այն եզրակացությունը, որը, կարելի է ասել, Թումանյանի պանթեիստական մտորումների պսակումն է. մարդն ըն-

կալել իբրև տիեզերական կյանքի հավերժական ընթացքի և անվերջ ձևափոխումների բնական, անհրաժեշտ օղակներից մեկը, մարդուն դիտել իբրև «տիեզերքի մեծ հոգու» անկորուստ մի մասը։ Առանձին ցայտունությամբ այդ հայացքն արտահայտվել է 1921 թ. գրած հետևյալ քառյակի մեջ, որն ասեր ուղղակի արձագանքում է «Դեպի Անհունի» համապատասխան մտքերին.

Հազար տարով, հազար գարով առաջ Քե ես, ի՞նչ կա որ.
Ես եղել եմ, կա՛մ, կլինեմ հար ու հավետ, ի՞նչ կա որ.
Հազար հպես ձևեր փոխեմ, ձևը խաղ է անցավոր.
Ես միշտ հոգի, տիղերքի մեծ հոգու հետ, ի՞նչ կա որ։

Այսպես են ավարտվում Թումանյանի մտորումները մարդու և տիեզերքի, կյանքի և մահվան փոխհարաբերության մասին, բանաստեղծին հանգեցնելով ողբերգական թեմայի լավատեսական լուծման։

Թումանյանը հայ նոր գրականության մեջ քառյակի մեծագույն վարպետն է։

12

Թումանյանի գեղարվեստական արձակը, որով նա, մեծ կամ փոքր ընդմիջումներով, զբաղվել է 90-ական և, մանավանդ, 1907—1914 թթ., հիմնականում բաղկացած է երկու ժանրի երկերից՝ պատմվածքներ և հեքիաթներ։ «Ճանապարհորդական նկատողություններ» ենթավերնագիր ունեցող «Բոբշալվում» ակնարկը մնաց այդ ժանրի միակ օրինակը նրա ստեղծագործության մեջ։

90-ական թվականների սկզբին (հավանաբար՝ 1892-ին) Թումանյանը ձեռնարկեց գրելու վեպ, որի պահպանված հատվածները կրում են «Դեպի հայրենիք», «Դեպի տուն» վերնագրերը[39]։ Դատելով այդ հատվածներից, ըստ մտահղացման բավական լայն ընդգրկում և բազմազան կերպարներ ունեցող այդ վեպի դեպքերը ծավալվելու էին ինչպես Թիֆլիսում, այնպես էլ հայկական գավառում։ Այս երկի մեջ արտացոլվել է դարավերջին առաջավոր երիտասարդության մեջ լայնորեն տարածված այն մտայնությունը, թե հասարակական կյանքի վերափոխման համար ամենից առաջ անհրաժեշտ է մտավորականության շրջադարձ դեպի գյուղը, դեպի հասարակ գյուղացու ցավերն ու ձգտումները։ «...Դեպի հայրենիք, դեպի ժողովուրդը, դեպի մեր եղբայրը,— ասում է հերոսներից մեկը։— Երիտասարդության մեջ, ինտելիգենցիայի մեջ, մամուլի մեջ, գրականության մեջ, հասարակության մեջ մի խուլ իրարանցում կա արդեն, որ տակավին անորոշ է, բայց յուր բոլոր ձևերով ձգտում է դեպի մի կողմ, դեպի մեր հողը, դեպի մեր ժողովուրդը, դեպի մեր եղբայրը....։ Սակայն այս ստեղծագործության մեջ Թումանյանը դեռ չէր գտել արձակի իր ինքնուրույն ուղին և ոճը, կերպարների և մոտիվների այն ինքնատիպ շրջանակը, որով նա հետո պետք է հարստացներ հայ արձակի զարգացումը։

Իր սեփական ոճին և թեմային մերձենալու առաջին լուրջ քայլերն էին «Մռվի ժամանակից» (1893) և «Աղբատի պատիվը» (1894) պատմվածքները։

---

39 *Տե՛ս «Թումանյան։ Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հատ. 1, էջ 303—339 և «Երկերի ժողովածուն», հատ. III, էջ 373—377, հատ. VI, էջ 247։*

Տարբեր նյութի հիման վրա հեղինակն այս գործերում արծարծել է աղքատության և փողի իշխանության հետևանքով նահապետական գյուղացու հոգեկան գեղեցկության կործանման թեման։ Անողոք սովը, ընտանիքի ապրուստը հոգալու համար կատարած անզոր և հուսահատ քայլերը պատմվածքի հերոսներին՝ Անդրիին և Գոքորին ստիպում են մի պահ մտորել նույնիսկ բռնություն գործել խլելու մասին, թեև նրանք անմիջապես հրաժարվում են այդ մտքից, հենց որ լսում են սովյալներին օգնության ուղարկելու միամիտ լուրերը։ Առավել ևս սուր, թեև «խաղաղ» և անարյուն վերջացող, բայց իր էությամբ ողբերգական իրադրություն է ներկայացնում «Աղքատի պատիվը»։ Ովմնագիր Սիմոնը ի վերջո ստիպված է գյուղական դատարանում հաշտության ձեռք մեկնել իր կնոջ պատիվն արատավորողին և նույնիսկ բնազդաբար վերցնել առաջարկված դրամը։ Ուրիշ ոչ մի ելք չունի աղքատ մարդը. օրենքը, նույնիսկ հասարակական կարծիքը, որն ամեն ինչ գնահատում և արդարացնում է փողով, նրա դեմ են։

«Լեռների հովիվը» պատկերը և «Քաջերի կյանքից» պատմական հերոսապատումը (1894) նույնպես դեռ ոճի և թեմայի որոնման արտահայտություն էին։ Առաջինը կառուցված է սուր հակադրության վրա. մի կողմից բարձր, հպարտ լեռների վեհության ու գեղեցկության պատկերը և, մյուս կողմից, այդ լեռների հովիվի՝ Սասնա զավակի խղճալի վիճակը, որը կոտրածից մի կերպ փրկվել, հասել է Բիֆլիս և ստիպված է ապրուստ վաստակել բակերում ու փողոցներում նվագելով ու պարելով։ «Քաջերի կյանքից» պատմվածքում միահյուսվում են պատմա-աշխարհագրական ակնարկի, ավանդության, կենցաղային-ազգագրական նկարագրության տարրերը, բայց տիրապետողը հերոսական ասքի ոճն է, նախնիների գյուցազնական ոգու պանծացման տրամադրությունը, որով և այն ուղղակի կապվում է Աբովյանի վեպի ավանդություններ հետ։

Թումանյան-արձակագրի դիմանկարն իր բնորոշ թեմատիկայով, ոճի և կառուցվածքի հատկանիշներով վերջնականապես ձևավորվեց 90-ական թվականների վերջին և, մանավանդ, նոր դարի սկզբներին, երբ նա գրեթե իր պատմվածքների ու հեքիաթների մեծ մասը և կամ էապես վերամշակեց նախկինում գրած որոշ գործեր («Գիքորը», «Երկաթուղու շինությունը», «Արշարոսը», «Նեսոյի բարաբաղնախը»)։ Այստեղ նրա պատմվածքների նյութը համանակակից հայ գյուղն է իր սոցիալական կյանքով ու կենցաղով, բմբռնումներով և հարաբերություններով, բնությամբ և կենդանական աշխարհով։ Բայց այդ բոլորը նա ձգտում է, այսպես ասած, լուսավորել ներսից, ոչ միայն վերարտադրելով գյուղաշխարհի օբյեկտիվ գծերը, այլև նրա մարդկանց մտածողությունը, լեզուն, հայացքն աշխարհի նկատմամբ։ Հեղինակային գնահատականը, վերաբերմունքը մեծ մասամբ ուղղակի չեն արտահայտվում, այլ տարրալուծվում են դեպքերի եղերապատմության և հերոսների խոսքի մեջ։ Համաձա թվում է, թե հեղինակն առհասարակ ներկա չէ, որ պատմվածքը սոսկ իրական դեպքի անարվեստ արձանագրությունն էլ Առհասարակ, Թումանյանի պատմվածքներում մենք ոչ այնքան սովորական հեղինակային պատմություն ենք տեսնում, որքան զգում ենք մի հատուկ անձնավորության՝ պատմողի ներկայությունը, որն ինքն էլ օբյեկտիվանում է իր մտածողությամբ, աշխարհի ընկալման հատուկ տեսանկյունով, երբեմն իր ոճավորված պատմելաձևով։

Թումանյանի արձակը լիովին համապատասխանում է այն հատկանիշներին, որ Պուշկինը համարում էր «արձակի առաջին արժանիքները»—«ճշգրտություն և սեղմություն», «մերկ պարզության հրապույր»։ «Փիքորի» և հետագա շրջանի պատմվածքների համար էապես բնորոշ է զարմանալի մեղմությունը գեպքերի ու վիճակների նկարագրության, հերոսների խոսքի, նրանց ոգեկան աշխարհի բացահայտման մեջ, մանրամասների, զգացմունքների և վերաբերմունքի դրսևորման ծայրաստիճան ժլատությունը։ Գերիշխում է պարդ, կարճատող նախադասությունը և այն միշտ ամուր է, «արագաշարժ», «գործնական», հաղթանդամ իմաստային ամենաբարձր հագեցմամբ։ Նվազագույն չափի են հասնում մակդիրները, մանավանդ համեմատությունն ու բառերի փոխաբերական իմաստավորումը։ Ձկա ոչի «զեղեցկացման» ո՛չ մի ջանք։ Դրա փոխարեն շատ է մեծանում խոսքի բայական ձևերի կշիռն ու նշանակությունը, և դա շարադրանքին տալիս է մի հատուկ տեմպ և պտտվողություն, լցնում է շարժմամբ ու գործողությամբ։ Թումանյանը սովորաբար միանգամից անցնում է բուն գործողությանը կամ հիմնական նյութին, և դա երբեմն է պատմվածքների առաջին իսկ նախադասություններից («Գյուղացի Համբոյի տունը կոիվ էր ընկել», «Ես ու Պաքո քթկեն անցնում էինք Լոռու ձորով», «Պրակոսը մրսել էր, անկողին էր ընկել, տանջվում էր տաքությունի մեջ», «Աորն աշուղներն Լոռու մարերով անցկենալիս մի գյուղում մութը վրա հասավ», «Մի խումբ ընկեր Երեվաներ էինք։ Գյուղացի երեխաներ», և այլն)։

Գյուղաշխարհի առօրյա փաստերից սոցիալական մեծ ընդհանրացումների հասնելու ունակությունը ցայտունորեն դրսևորվել է «Ընկերուհու տինությունը» փորրիկ պատմվածքում (1897—1908)։ Դա՝ տնմնկության և փողային հայաբերությունների ներթափանցման հետևանքով հայ նահապետական գյուղում սկսված անցման շրջանի գեղարվեստական վառ փաստաթուղթի է, որն ավելի շատ բան է ասում տեղի ունեցող տնտեսական ու հոգեբանական փոփոխությունների մասին, քան փաստերով ծանրաբեռնված որևէ հետազոտություն։ Լոռու ձորերը մուտք գործած երկաթուղին ոչ միայն հալածում է անտառի կենդանիներին, այլև արագացնում է փակ նատուրալ տնտեսության քայքայումը։ Ուշանես բիձան, որը համառորեն մերժում է նոր՝ փողային հարաբերությունները, հին նահապետական բմբռնումներն է ներկայացնում։ Պատմվածքում նկարագրվող վեճի մեջ բարոյական, մարդկային գերազանցությունը նրա կողմն է և ոչ թե նրա կրտսեր եղբոր, որն արդեն հասկանում է նոր տնտեսական հարաբերությունների անցնելու անհրաժեշտությունը։ Ուշանես բիձայի կողմն է նաև հեղինակի համակրանքը, թեև նա լավ գիտե, որ հին տիպի տնտեսությունը պատմականորեն դատապարտված է վերացման։ Պատմվածքի վերջում հիշատակվող գնացքն սուլոցն ասես խորհրդանշում է հնի և նորի այդ փոխանցումը։

1910 թ. տպագրելով «Նուռոյի քարաբաղնիսը» և «Գեղի հեչաներ» պատմվածքները, Թումանյանը նրանց տվել է «Մերոնց» ընդհանուր վերնագիրը։ Համաձայն այդ բաժնի մեջ է մտցվում նաև մեկ տասնամյակ առաջ (1899 տպագրված «Գնաբո բիձու չերամապահությունը»։ Ինչն է բնորոշ այդ երեք պատմվածքների համար. այն նուրբ հումորը, որով ցուցադրվում է նահապետական գյուղացու հետամնացությունը, կարծրացած բմբռնումներն ու համառությունը։ Հեղինակն, իհարկե, օբյեկտիվորեն քննադատում է այդ բոլո-

րը, բայց ցավով, բարեկամաբար (այստեղից էլ «Մխոռնք» մտերմական վերնագիրը)։ Մի դեպքում գյուղացին իր ինքնավստահ կամակորությամբ մերժում է ամեն մի նորամուծություն և ըստ էության ծիծաղելի, բայց իր համար միանգամայն համոզիչ բացատրություն է տալիս երևույթին («Աբա բիձու չերամապահությունը»), մյուս պատմվածքում («Քեռի Խեչանը») նա անպիղծ համառությամբ ուզում է հասնել իր նպատակին, հաշվի չնստելով ոչ մի բանի հետ, երրորդում («Նեսոյի քարաքաղինքը») ակամայից դառնում է մի ուրիշի մահվան պատճառ։ Բայց նույնիսկ վերջին պատմվածքում, որը լավագույնն է այս շարքում, Թումանյանը դժբախտության արմատը չի որոնում այս կամ այն անհատի, տվյալ դեպքում՝ Նեսոյի մեջ, որը միայն բարի մտադրությամբ առաջարկեց քարաքաղինս սարբել հիվանդ Կիրակոսի համար։ Գյուղացու հետամնացությունը, տգեղ պատկերացումները դառնում են անվերջ դժբախտությունների պատճառ, թեև նա հակված է շատ շուտ էլ մոռանալու կատարվածը և նորից ու նորից կրկնելու սխալը։ Այդ միտքն ընդգծվում է արտաքուստ կոմիկական տպավորություն թողնող, բայց բովանդակությամբ ողբերգական այն կոնտրաստով, որ կա պատմվածքում. սկզբում գյուղացիները հիշում են քարաքաղինսի շնորհիվ առաջացած համագյուղացիների անունները և վերջում միայն, կիրակոսի մահից հետո, սկսում են վերհիշել թե քանի-քանիսն են խեղդվել «բժշկությանն» այդ ձևից։ Բայց այժմ էլ նրանք հակված են դժբախտ ելքը համարելու սոսկ եճակատի գիր։. դա նշանակում է, որ նոր զոհից հետո էլ ամեն ինչ մնալու է նույնը։ Այսպես, ստեղծելով կյանքի մի փոքրիկ պատկեր, հումորական երանգ տալով իր խոսքին (հումորը հատկապես ուժեղանում է այն տեսարանում, երբ, հիվանդի վրա նստած, Նեսոն հանդարտ, անշտապ պատմում է մի ծիծաղաշարժ պատմություն), Թումանյանը ոչ միայն բացահայտում է նահապետական աշխարհի ողբերգական կողմերը, այլև հաստատում է բնավորությունը, մարդկանց արարքները կյանքի ընդհանուր իրադրությամբ, հանգամանքներով բացատրելու ռեալիստական դրույթը։

Այդ դրույթը իր փայլուն արտահայտությունն է գտել նաև «Իմ բնկեր Նեսոնց պատմվածքում (1914)։ Մանկական հուշերը, որոնց միջոցով այստեղ դիտվում և պատկերվում է ամեն ինչ, առաջացնում են մի սրտակից քնարական մթնոլորտ, կարոտի և ափսոսանքի տրամադրություն, որը գնալով ավելի ու ավելի տխուր երանգներ է ստանում, թեև այստեղ ոչ մահ կա, ոչ սպանություն։ Բայց մեր աչքերի առջև կյանքի ծանր պայմանների պատճառով բարոյապես կործանվում է պատմվածքի հերոսը՝ մանկությանն տարիներին իր պատմելու շնորհքով, վառ երևակայությամբ հասակակիցների մեջ աչքի ընկնող Նեսոն լցվում է «գյուղական չարքաշ կյանքի դառնություններով», կորցնում իր հոգու գեղեցկությունը, դառնում է խաբեբա, գող։

Սակայն և՛ ռեալիստական մեծ հայի լայն հնարավորությունների առումով, և՛ իր ազդեցության ուժով ու գեղարվեստական արժանիքներով Թումանյանի լավագույն պատմվածքը «Գիքորն» է (գրվել է 90-ական թթ. կեսերին, բայց առաջին անգամ, վերամշակումից հետո, տպագրվել 1907-ին), որն իրավամբ մտել է հայ արձակի ամենակատարյալ երկերի շարքը։ «Գիքորը»,— գրել է Ալ. Մյասնիկյանը,— հայկական սոցիալական, աշխատավորական ու նույնիսկ բանվորական (ի բաց առյալ Չարենցի հեղափոխական կերտվածք-

ները) բոլոր գրվածքներից ամենաուժեղը, ամենաբովանդակալիցը և ամենաշնորհալին է։ «Գիքորը» շատ նշանակալից և անպայման խոշոր գործ է»[40],

Անդրկովկասի հայ հասարակության կյանքի մի կոնկրետ ժամանակաշրջանի որոշ կողմերի գեղարվեստական հայելին է այդ փոքրիկ պատմվածքը։ Բայց իր պարունակած հույզերով ու խոհերով, հասարակ մարդու ողբերգական ճակատագրի զարմանալի խոր բացահայտումով այն ձեռք է բերում մնայուն, համընդհանուր արժեք։

«Գիքորը» մեկն է Թումանյանի այն հատ ու կենտ երկերից, որոնց մեջ նա առերեսվել է գալիս իր ստեղծագործության հիմնական ոլորտից՝ գյուղական աշխարհի և ժողովրդական բանահյուսության կերպարների ու սյուժեների շրջանակից։ Ավելի ճիշտ՝ Թումանյանի ստեղծագործության մեջ միայն երկու սյուժետային երկ կա, որոնց գործողությունը ամբողջովին կամ մասամբ ծավալվում է ժամանակակից բուրժուական քաղաքում՝ «Պոետն ու Մուսան» և «Գիքորը»։ Բայց այդ երկու «շեղումներն» էլ խիստ հատկանշական են Թումանյանի աշխարհայացքի և ոճի ներքին միասնության համար։ Մի դեպքում երգիծական, մյուս դեպքում ողբերգական տեսանկյունով է մոտենում Թումանյանը բուրժուական քաղաքի և հարաբերությունների պատկերմանը։ Ուրիշ շեշտեր, պոետականացման արժանի գծեր բանաստեղծն այդ աշխարհում չի տեսնում։

«Գիքորի» մեջ ներկայացվող դեպքը հիմք է ծառայել հասարակական ավելի մեծ ընդհանրացման համար՝ կապված քաղաքի և գյուղի փոխհարաբերության հարցի հետ։ Բուրժուական քաղաքն իր էությամբ ջնջամի է գյուղին, դա այն տեղը չէ, ուր գյուղացի պատանին պետք է ամարդ դառնար» (մի պատրանք, որ շատերի նման բաժանեցավ էր նաև գյուղացի Համբոն)։ Դա ջածան, անսիրտ, կործանիչ միջավայր է։ Սկզբում միամիտ հույսերով տղային քաղաք տանող Համբոն պատմվածքի վերջում քաղաքից վերադառնում է մեռած Գիքորի շորերը քիսի տակ. սրա մեջ արտահայտվել է ողբերգական հակադրության ամբողջ խորությունը։ Գյուղացու բոլոր հույսերը՝ կապված քաղաքի հետ, դատապարտված են կործանման։ Այսպես, սյուժետային առումով հեռանալով գյուղի ուղղակի պատկերումից, Թումանյանն իր մտորումների կենտրոնում պահում է դարձյալ գյուղի ճակատագիրը, նրա ապագայի և հեռանկարների հարցը։

Թեմայի ողբերգական լուծումը նախապատրաստվում է պատմության ողջ ընթացքով։ Նրան են ծառայում սյուժետային զարգացման բոլոր օղակները, գեղարվեստական բոլոր մանրամասները։ Սկսած պատմվածքի առաջին իսկ տողերից՝ իր երեխային «անիրավ աշխարհքը» տանելու դեմ բողոքով մոր խոսքերից, պատմվածքում ստեղծվում և քայլ առ քայլ խտացվում է մի ողբերգական մթնոլորտ։ Բայց այդ բոլորի մասին Թումանյանը պատմում է առանց արտաքին շեշտման, առանց զգայացունց մոտիվների, միշտ զարմանալիորեն զուսպ և ժլատ ոճով։ Այդ արտաքին զսպվածությունն ավելի է ընդգծում բովանդակության ողբերգականությունը, ստիպում է ներքուստ վերապրել եղելության դրամատիզմը, մշտապես լինել պատմության ակտիվ մասնակիցը։ Ինչպես պոեզիայի շատ էջերում, այստեղ ևս Թումանյանական արվեստը գործում է ասեք «համադարձ համեմատականի» օրենքով. որքան

---

40 «Նորք», գրական գիտական և քաղաքական հանդես, № 3, 1923, էջ 219։

ավելի հանգիստ, ամենաարբեր է պատմում հեղինակը, այնքան ավելի ուժեղ է ներգործում նրա խոսքն իր ներքին դրամատիզմով, կենսական և հոգեբանական ճշմարտացիությամբ։ Թումանյանն ուղղակի չի նկարագրում Դիքորի մահն ու թաղումը, Համբոյի սուգը որդու վրա, բայց նրա ընտրած ամենաու մանրամասները շատ ավելին են ասում. այն, որ Համբոն կռնատակին տանում է մահացած որդուն շորերը, որ մերը լաց լինի վրանց, այն, որ շոքերի գրպաններում գտել էին եմի բուռ փայլուն կոճակներ, նախշուն թղթեր, լքի կտորներ ու մի քանի քորոց», որ Դիքորը հավաքել ու պահել էր քրոջ համար, այն, որ վերադարձի ճանապարհին ամեն ինչ ստիպում է Համբոյին հիշելու մահացած որդուն և այն, վերջապես, որ գյուղի ծայրին, եզելությունից անտեղյակ, կանգնել են Դիքորի հարազատներն ու սպասում են նրա վերադարձին... Թումանյանի արտաքուստ հանդարտ էպիկական պատմելաձևը պարունակում է և՛ ցնցող դրամատիզմ, և՛ քնարական հույզերի մի իսկական բուռն հորձանք։ Իզուր չէ, որ «Դիքորիս առաջին գրախոսը» Ավետիք Իսահակյանը դեռ 1910 թ. գրել է. «Մարդ զարմանում է, թե ինչպես այս նախվ պատմվածքը թաքցնում է իր մեջ այնքան լիրիզմ, այնքան անմիջական զգացմունք և այնքան իրական կյանք»[41]։

Թեմատիկ առումով սերտորեն կապված են Թումանյանի «Ահմադը», «Գրազը» և «Ալլահից դրկված» պատմվածքները, որոնք արծարծում են լեռնաշխարհում հայերի և հարևան ժողովուրդների (թուրքեր, քրդեր) փոխհարաբերության տարբեր կողմեր։ Դրանք մեծ բանաստեղծի հումանիզմի, ժողովուրդների համերաշխության դեմոկրատական իդեալների ուղղակի արտահայտություններն են։ Ծ՛վ մանկական հուշերի միջոցով գծագրվող պատմությունը հայ գյուղացու ընտանիքի հետ հարազատացած թուրք Ահմադի մասին, և՛ հարևան ժողովուրդների միջև տեղի ունեցած արյունոտ ընդհարումների ցավալի դրվագները լուսավորված են այդ մարդասիրական գաղափարներով։ Այդ պատմվածքները տպագրվել են 1908 և 1911 թթ., ազգամիջյան կռիվներից անմիջապես հետո. այն, ինչի համար գործում և մարտնչում էր Թումանյան-քաղաքացին, գրողը հատատում էր կենդանի պատկերի համոզիչ լեզվով։

Առանձին խումբ են կազմում այն գործերը, որոնք պայմանականորեն կարող են կոչվել «Պատմվածքներ կենդանիների կյանքից» («Եղջերուի մահը», «Ալրջաորս», «Մայրը», «Ծեղերուն», «Ձղրիդը», «Գելը», «Շունը», 1898—1913)։ Այդ պատմվածքները, մանավանդ վերջին երեքը, իրոք, պարունակում են նաև հավաստի տվյալներ կենդանիների վարքագծի, «բնավորության», նրանց և մարդու փոխհարաբերության մասին։ Դրանք գրելու համար Թումանյանը, բացի իր տեսածից ու լսածից, օգտագործել է նաև զանազան գիտական աղբյուրներում եղած տվյալներ։ Սակայն հիմնականը, այնուամենայնիվ, դա չէ։ Թումանյանը հետապնդում է «մարդագիտական» նպատակներ, մարդու և կենդանիների փոխհարաբերության պատկերման միջոցով նա կերտում է լիարյուն բնավորություններ, արծարծում է հումանիզմի, կյանքի և բնության գեղեցկության հարցերը։

«Ալրջաորսը» և «Գելը» (վերջինս փաստորեն առանձին նովելների մի շարք է, որոնցից ամեն մեկում պատմվում է գայլի հետ կապված մի դեպք՝ իր սյուժետային ամբողջական ընթացքով) կառուցված են գործող անձանց պա-

41 Ավ. Իսահակյան. Հայ Ն. Թումանյանի «Դիքորը». «Հորիզոն», 1910 № 19։

տումի սկզբունքով։ Պատմում են իրենք՝ գյուղացիները, և ոչ միայն զարմանալի հարազատությամբ վերարտադրվում են նրանց խոսքի բնորոշ հատկանիշները, այլև մեր առջև կանգնում է պատմողն իր մտածողությամբ և արարքներով, նույնիսկ արտաքինով։ Տեսնում ես բնության և կենդանական աշխարհի հետ սերտորեն կապված, նրանց առանձնահատկությունները կենսափորձով և նույնիսկ բնազդով հասկացող նահապետական գյուղացուն, գգում ես էպիկական խտացման և չափազանցման նրա հակումը, երբեմն էլ մեղմ ժպիտ հարուցող պարծենկոտությունը։

Սակայն Թումանյանի «կենդանական պատմվածքներում» կա մի ուրիշ կարևոր կողմ, որը բխում է նրա հումանիստական աշխարհզգացողությունից, կենդանիները աշխարհի գեղեցկության և ներդաշնակության անդրաժեշտ տարրերն են, բնության մեծ կյանքի կրողները,— մտածում է բանաստեղծը և աշխատում է նրանց մեջ էլ տեսնել, հայտնաբերել սիրտ ու հոգի, մի յուրօրինակ զբնազդային բանականություն»։ Ահա թե ինչու բնության և կենդանական աշխարհի ամեն մի եղծում ցավագին արձագանք է գտնում նրա հոգում։ Այդ մտայնությունն արտահայտվել է «Եղջերուի մահը», «Մայրը», «Ոդրիդը» և մանավանդ «Եղջերուն» պատմվածքներում, որն այս շարքի լավագույն գործն է։ Պատմությունները եղջերուի մասին, որին հեղինակն անվանում է «բնության էն ամեն գեղեցկությունների տերն ու քագավորը», բնական ճանապարհով առնչվում են կյանքի ու մահվան, մարդու ճակատագրին վերաբերող դատողությունների հետ։ Եղջերուի տեսքը, նրա հայացքը (համեմատգեղեցիկ հայացքը, որ ես տեսել եմ իմ կյանքում») պատմողին ստիպում են ամաչել սպանող մարդու դաժանության համար։ Այդ տրամադրությունն իր ավարտին է հասնում պատմվածքի վերջին տողերում, երբ, տեսնելով վիրավոր եղջերուի վզին փայլատակող դաշույնը, պատմողն ասում է. «Ես նրեսս շրջեցի, իբրև թե սարերին եմ նայում։ Ետևից մի խուլ տնքոց լսեցի... ու, չգիտեմ ինչու, սկսեցի մտածել կյանքի ու մահվան մասին, և էնպես տգեղ էր թվում ինձ կյանքը...»։

13

Ստեղծագործական ակտիվ հետաքրքրությունը հեքիաթի նկատմամբ կապված էր այն բարձր պատկերացման հետ, որ Թումանյանն ուներ ժողովրդական բանահյուսության այդ տեսակի մասին։ 1920 թ. մի զրույցի ժամանակ նա ասել է. «Հեքիաթները անդունդներ են՝ խորը, անծայր, անվերջ... Հարուստ ու չքեղ աշխարհ է։ Հեքիաթը ամենաբարձր ստեղծագործությունն է. նույնիսկ հանճարները հեքիաթ չեն կարողանում ստեղծել, բայց հեքիաթների են ձգտում»[42], իսկ երկու տարի անց՝ Պ. Մակինցյանին գրած նամակում Թումանյանն իր միտքը շարունակում էր այսպես. «Հեքիաթի մասին ոչ միայն մեր «հերֆանիկ» աշխարհում — ավելի լավ երկրներում էլ դեռ պարզ հասկացողություն չունենք։ Կարծում են դա հեշտ ու հանգած բան է։ Դա գրականության մեջ ամենաբարձր արտահայտությունն է, ուր ամբողջը հավիտենական սիմվոլներ են»[43],

---

42 Նվարդ Թումանյան, Հուշեր և զրույցներ, էջ 233։

43 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. V, էջ 472։

Բնական է, որ իր ողջ ստեղծագործությամբ ժողովրդական բանահյուսության հետ սերտորեն կապված Թումանյանը պետք է ձգտեր հասնելու այդ «հավիտենական սիմվոլների» նկիրական իմաստին, տալու նրանց իր մեկնաբանությունը։ Սկսած 1907 թ. նրա ստեղծագործական աշխատանքում հեքիաթի ժանրը առաջին տեղերից մեկն է գրավում։ Մեկ տասնամյակի ընթացքում Թումանյանը տվեց հայկական և արևելյան հեքիաթների ավելի քան քսան ինքնուրույն մշակումներ և նույնչափ էլ թարգմանություններ ու փոխադրություններ ուրիշ ժողովուրդների հեքիաթներից։

Թումանյանի թարգմանած հեքիաթների ազգային քարտեզը բազմերանգ է. գերմանական (10), ռուսական (3), իտալական (2), իռլանդական (1), հնդկական (2), ճապոնական (2), արաբական (1)։ Բացի պարբերական մամուլից, այդ հեքիաթները լույս էին տեսնում նաև առանձին պատկերազարդ գրքույկներով ու ժողովածուներով («Գրիմմ եղբայրների հեքիաթները», երեք պրակ, 1914—1915, «Ռուսական հեքիաթներ», 1916, «Օտար հեքիաթներ», 1916)։

Հեքիաթների նկատմամբ Թումանյանն իրեն շատ ավելի ազատ է զգացել, քան իր մյուս թարգմանությունների մեջ։ Նա հաճախ և բավական ակտիվորեն միջամտել է բնագրին, շատ հատվածներ սեղմել կամ առհասարակ վերացրել է, ավելացրել է որոշ նոր դրվագներ։ Դրանք, իրոք, ոչ թե սովորական թարգմանություններ են, այլ փոխադրություններ, որոնք ուղղակիորեն կրում են Թումանյանի ոճի, գեղարվեստական մտածողության և աշխարհայացքի կնիքը։ Այդպես է նա մոտեցել, մասնավորապես, Գրիմմ եղբայրների հեքիաթներին, որի մասին վկայում է Թումանյանն իր նամակներում[44]։

Թարգմանությունների ստեղծագործական բնույթը հատկապես ցայտուն է երևում «Ոսկի քաղաքը» հնդկական հեքիաթի օրինակով, որը շատ կողմերով կարող է ինքնուրույն երկ համարվել։ Շատ հարազատ Թումանյանական բան կա այդ հեքիաթում։ «Փարվանայի» հերոսուհու նման գեղեցկուհի Քանաքարան ևս մերժում է հարստությամբ կամ քաջությամբ նրան գրավել ցանկացող երիտասարդներին և գնում է իր պայմանը. ինքը կընտրի նրան, «ով իր կյանքում գոնե մի անգամ եղած կլինի Ոսկի քաղաքում»։ Իսկ Ոսկի քաղաքը, ուր մեծ դժվարությամբ հասնում է հեքիաթի հերոսը՝ Դիվանան, ժողովրդի սոցիալական ուտոպիան է՝ ազատության և հավասարության, արդար աշխատանքի և խաղաղության երազանքը։ Հատկապես վառ է գծագրված այդ ուտոպիան հեքիաթի չափածո հատվածներում, որոնց նախատիպը թարգմանության բնագրերում չկա։ Ոսկի քաղաքից Դիվանան վերադառնում է «վերածնված մաքուր սիրով, բարի սրտով».

Տանում է նա ուժը ոգու.
Անվերջ սերը, անհատ բարին,
Որբանկությունն ամեն մարդու,
Խաղաղություն ողջ աշխարհին։

Եվ վերադառնալով «ցավերի տուն, արցունքի ծով» աշխարհը, Դիվանան հետևում է Ոսկի քաղաքի սկզբունքներին, իրագործում է կյանքի այն իդեալը, որի մասին մարդիկ երգում են.

---

44 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 391—392, 471—472։

Ինչքա՜ն լեն է աշխարքն ազատ
էս կյանքի համար, ամենքի համար,
Ինչքա՜ն լիքն է, ինչքա՜ն առատ
էս կյանքի համար, ամենքի համար։

Ի՜նչ ազնիվ է աշխատանքը
Աստղը ձեռքով, խաղաղ հոգով,
Ի՜նչ ջնջիկ է անցնում կյանքը
Լիքը սիրով, ուրախ երգով։

Ինչպես քարգմանական հեքիաթներում, այնպես էլ ռուսական բիլինաների, սերբական վիպերգի, լոնգֆելլոյի «Հայավաթի երգի» Տատվածների քարգմանությունների մեջ, որոնք նույնպես կատարվել են մեզ զբաղեցնող ժամանակաշրջանում (1907—1916), Թումանյանը հետապնդում էր երկու նպատակ։ Մի կողմից՝ նա ձգտում է հայ ընթերցողի գիտակցությանը հասցընել ուրիշ ժողովուրդների բանահյուսության մեջ եղած հումանիստական, համամարդկային արժեք ունեցող մոտիվներն ու գաղափարները, դրանով իսկ ցուցադրել համայն մարդկության իդեալների միասնությունը։ Մյուս կողմից՝ հետևելով ռեալիստական քարգմանության սկզբունքներին, Թումանյանը հայ բանարվեստի մեջ մտցնում էր ազգային տարբեր միջավայրերի համար բնորոշ կերպարներ ու սյուժեներ, մտածողության, կյանքի և կենցաղի յուրահատուկ գծեր։ Թումանյանի համար դա ժողովուրդների կուլտուրական մերձեցման մեծ գործի կոնկրետ արտահայտություններից մեկն էր։

Թումանյանի հեքիաթների մեջ մի առանձին խումբ են կազմում կրտսեր մանկական տարիքի համար գրված գործերը («Պոչատ աղվեսը», «Ուլիկը», «Ճամփորդները», «Միասը» և այլն)։ Դրանք աչքի են ընկնում բովանդակության և արտահայտաձևերի ծայրաստիճան պարզությամբ, այլաբանության խրատական-բարոյախոսական միտումով։ Քնորոշ հնարանքներից է շարադրանքը որևէ վիճակի աստիճանական խորացման սկզբունքով (գրադացիա) զարգացնելը, որով ոչ միայն մանուկ ունկնդիրը ծանոթանում է տարբեր երևույթների հետ, այլև նրա հիշողությանը «առաջադրանք է տրվում» մտքում պահել այդ բոլորի կարգն ու դերը դեպքերի ընթացքում («Պոչատ աղվեսը», «Միասը»)։

Մի հատուկ խումբ էլ կազմում են այն հեքիաթները, որոնք պարունակում են հրաշապատում և գիրբնական, նույնիսկ ֆանտաստիկ այլաբանության տարրեր («Ոսկու կարասը», «Խոսող ձուկը», «Ջախչախ քաջավորը», «Կոնատ աղջիկը», «Դեմական ծաղիկը», ինչպես նաև «Գառնիկ ախպեր» չափածո հեքիաթը)։ Դրանք կառուցված են ժանրի համար ավանդական՝ չարի և բարու հակադրության վրա, որը միշտ ավարտվում է բարու, գեղեցիկի, ազնիվի հաղթանակով։ Ավ, արդար գործը միշտ հիշվում է ու վարձատրվում,— սա հեքիաթների հիմնական գաղափարներից մեկն է։ Նորից չուրը նետված ձուկը, մարդու կերպարանք առած, գալիս ու փրկում է աղքատի ընտանիքը Հրեշի հետապնդումներից («Խոսող ձուկը»), իսկ քակարդից ազատված աղվեսը իր հնարամտությամբ հասարակ չաղացպանին դարձնում է թագավոր, անբավ հարստության տեր («Ջախչախ քագավորը»)։ Նախանձից ու չարությունից ծնված շատ դաժան փորձությունների է ենթարկվում գեղեցկուհի Լուսիկը, բայց այստեղ էլ (ինչպես որ «Գառնիկ ախպոր» մեջ) ի վերջո

իսկութիւնը պարզվում է, չարը պատժվում և առաքինությունը վարձատրվում («Կոնատ աղջիկը»)։

Ջարի և բարու հակադրության, ֆանտաստիկ ձևափոխությունների իրական սոցիալական իմաստը ամենից լավ երևում է «Ոսկու կարասը» հեքիաթում։ Այն կառուցված է աշխատանքի մարդու ազնվության, անձնազոհության և տիրողների ամենակուլ ագահության հակադրության վրա. այդ պատճառով էլ երկու հարևան գյուղացիներից ամեն մեկն ուզում է դաշտում գտած ոսկու կարասը մյուսին զիջել, իսկ քագավորն իսկույն հանդես է գալիս հափշտակիչի դերում («Ոչ քունն է, ոչ դրանը, իմ հողում կարասով ոսկի է դուրս եկել — իմն է»)։ Բայց ամեն անգամ, երբ քագավորն ու նրա մարդիկ գալիս են կարասին տիրանալու, նրա միշտ ոսկին օձ է դառնում։ Առաջին հայացքից այդքիվ թվացող այս ֆանտաստիկ ձևափոխությունը հեքիաթի հիմնական միտքն է արտահայտում, այն դեմոկրատական գազափարը, թե աշխարհի բարիքները պետք է պատկանեն դրանք ստեղծող մարդկանց և ոչ թե հարստահարողներին։ «Կարասով ոսկին աղքատ հողագործներին պարգև է ղրկած իրենց ազնվության ու արդար աշխատանքի համար։ Երբ որ նրանք են գնում, իրենց արդար վարձին են գնում ու միշտ էլ ոսկի գտնում, իսկ երբ որ դու ես գնում, գնում ես ուրիշի բախտը հափշտակես, նրա համար էլ ոսկու տեղ օձ ես գտնում»,— դիմելով քագավորին, ասում են այդ հրաշքը բացատրող իմաստունները։

Թումանյանի հեքիաթների մեծ մասն ունի երգիծական բնույթ և համապատասխան ոճաբանություն։ Եթե քարգմանելիս նա գրեթե միշտ հավված է դեպի կախարդական-հրաշապատում հեքիաթները, որոնց մեջ երգիծանքը բովանդակության միայն մի տարրն է, համենայն դեպս երբեք տիրապետող չի դառնում, ապա սեփական մշակումների մեծ մասում ակնհայտորեն գերակշռում է երգիծական տեսանկյունը։ Նրանց մեջ հիմնականում ծաղրվում է մարդկային հիմարությունը՝ իր մեծ ու փոքր դրսևորումներով, սեփական անձին պատճառած վնասից մինչև հասարակական աղետալի հետևանքները։

Յուրօրինակ հեքիաթ-անեկդոտներ են «Կացին ախպերը», «Անհաղթ աքլորը», «Մուտասանը», «Մուտլիկ որսկանը», որոնք կառուցված են խոսքի կամ գործողության ալոգիզմի, սպասվածին ճիշտ հակառակ արդյունքի պատկերման վրա։ Կացնից օգուտ ստանալու ակնկալությունները վերջանում են նորանոր պատուհասներով, ամենազոր արքան չի կարողանում լռեցնել իրեն խայտառակ անող աքլորին, իսկ հասարակ գյուղացին սրամտորեն հաղթում է բացառիկ սուտ ասելու առաջարկ արած քագավորին։ «Մուտլիկ որսկանն» ամբողջովին կառուցված է ոչ միայն պարծենկոտ չափազանցության, այլև տրամաբանական հակասության, անհեթեթության վրա («Մին էլ տեսնենք Երեք լիճ, երկուսը ցամաք, մըրնի մեջն էլ ըսկի չուր չկա», «էս անչուր լճում լողում են ճչում երեք հատ սպիտակ բադ, երկուսը սատկած են, մինն էլ կենդանի չի», «Հորս ձեռքին կարճ ու երկար, հաստ ու բարակ մի փեսա կար», և այլն)։ Եվ սեփական խոսքի միջոցով մեր առջև գծագրվում է պատմողի սրամիտ, կենդանի բնավորությունը։

Երգիծական բնույթ ունեն նաև Թումանյանի բոլոր իրապատում հերիաթները («Տերն ու ծառան», «Խելոքն ու հիմարը», «Բարեկենդանը», «Կիկոսի մահրը», «Ջախորդ Փանոսի հեքիաթը», «Քեֆ անողին քեֆ չի պակսիլ», «Անբան Հուռին», «Քաջ Նազարը»)։ Երգիծանքն արտահայտվում է իր բազմազան

երանգներով՝ բարեհոգի կենցաղային հումորից ու հեգնանքից մինչև սոցիալ-քաղաքական սատիրան, երգիծանքի տեսակն ու աստիճանը կախված է ծիծաղի օբյեկտից՝ այն բանից, թե ո՞վ կամ ի՞նչն է ծաղրվում։ Գործողությունն այս հեքիաթներում տեղի է ունենում իրական Հողի վրա, հաճախ բնական կենսական հանգամանքներում. դա մեծ մասամբ հայ գյուղի կենցաղային միջավայրն է իր սոցիալական և առօրյա հարաբերություններով, կան չափազանցություններ, բայց դրանք չեն վերածվում ֆանտաստիկայի, գերբնական էղելության։ Չափազանցվածը, անսովորը, զարմանալին Թումանյանն ասեք ուզում է բացատրել և «արդարացնել» իրական հարաբերություններով ու պատճառներով։ Եվ եթե դեպքերի մեջ կան ուղղակի առումով ոչ-հավանական դրվագներ, ապա բնավորություններն ամբողջովին իրական են ու ճշմարտացի։ Ինչքա՜ն հավաստի են, օրինակ, իրար չհավանող, անընդհատ կռվող և ասեք չիմարությամբ իրար հետ մրցող ամուսինները («Բարեկենդանը»), կամ եղբոր ունեցվածքը իւլող և նրա հաշվին ավելի հարստացող մարդու պատմությունը («Խելոքն ու հիմարը»)։ Հետաքրքիր է, որ այդ երկու հեքիաթներն էլ ավարտվում են այն հավաստումով, թե նկարագրված հերոսների ու իրադրությունը դեռ շարունակվում են («Ու ասում են, մինչև էսօր էլ խեղճ հիմարը կիսամիրկ ման է գալի, պատահողին ձանգատվում, բայց ոչ ոք չի հավատում, ամենքն էլ ծիծաղում են վրեն, իսկ խելոք ախպերն էլ ծիծաղում է ամենքի հետ»։ «Մինչեւ օրս էլ էս մարդ ու կնիկը կռվում են դեռ։ Սա նրան է ասում հիմար, նա սրան, իսկ բարեկենդանը լսում է ու ծիծաղում»)։ Այս հնարանքով (որը կա նաև «Քաջ Նազարի» վերջում) կերպարներն ասեք դուրս են գալիս կոնկրետ պատմական շրջանակներից և դառնում մարդկային հավերժական հատկանիշների ու երևույթների սիմվոլներ[45]։

Նկարագրության կենցաղային կոնկրետությունը վերժամանակային գծերի հետ է զուգակցվում նաև երբեք գոյություն չունեցած երեխայի մահը ողբացող մարդկանց («Կիկոսի մահը»), ամեն ինչ ի վնաս իրեն կատարող և ամեն ինչում ձախողվող մարդու («Ձախորդ Փանոսի հեքիաթը») և կամ բախտի քամահրությամբ երջանկության հասնող ծույլ աղչկա («Անբան Հուռինա») պատմությունների մեջ։ Այս հեքիաթները, սկսած բուն վերնագրերից, իրենց շատ արտահայտություններով մտել են մեր ժողովրդի առօրյա խոսակցական լեզվի մեջ, դարձել թևավոր խոսքերի առատ աղբյուր։

Մշակելով Արևելքում տարածված հեքիաթային սյուժեներից մեկը և նրան տալով «Քեֆ անողին քեֆ չի պակսիլ» վերնագիրը, Թումանյանն այն ենթարկեց իր սիրած մտորումներից մեկին՝ երջանկության անհրաժեշտ պայմանը նաև մարդու սրտի և հոգու հարստությունն է, լայնախոհությունը («Երջանկության աղբյուրը մարդու իրեն սիրտն է»,—մի առիթով գրել է բանաստեղծը)։ Աղքատ Հասանը, չնայած կյանքի բոլոր դժվարություններին, մնում է հոգով երջանիկ, որովհետև ունի արգար աշխատանքով ապրելու գիտակցությունը և բարի, սիրառատ հայացքով է նայում աշխարհին։

Նշված հեքիաթներից իր սոցիալական վաո միտումով առանձնանում է «Տերն ու ծառան»։ Դաժան, ընչաքաղց հարստի և աղքատ եղբայրների փոխհարաբերության թափանիկ սյուժեն Թումանյանը մեկնաբանել է իբրև սոցիա-

45 Բովանդակության թվհշանրացված քննյին ընդգծվում է նաև նրանով, որ այս, ինչպես և «Տերն ու ծառան» հեքիաթներում հերոսները հատուկ անուններ չունեն, այլ ինչ-որ՝ են պարզապես «խելոքը», «հիմարը», «մարդը», «կնիկը», «հարուստը», «ծառանն» և այլն։

լական արդար վրեժի պատմությունից[46]։ Վրեժն իրագործում է խելացի, ճարպիկ և ձեռներեց փոքր եղբայրը, որը կարողանում է հարուստի դրած դաժան պայմանը ուղղել հենց նրա դեմ, պատժել նրան իր իսկ զենքով։ Ու թեև հարուստը տուժում է, նույնիսկ «դրամատիկ ապրումներ» է ունենում, բայց նրա նկատմամբ մեր մեջ «համակրական էմոցիաներ» չեն առաջանում։

1912 թ. առանձին գրքով լույս տեսավ Թումանյանի լավագույն հեքիաթը՝ «Քաջ Նազարը»։ Տասը տարի անց՝ 1922-ի մի նամակում, իր ստեղծագործությունը սովորաբար շատ զուսպ և համեստ գնահատող Թումանյանը «Քաջ Նազարի» և «Մի կաթիլ մեղրի» մասին գրել է. «...իմ կարծիքով, սրանք եվրոպական մանկական գրականության մեջ էլ պիտի որ նկատվեն։ Համարձակություն ունեմ էսպես ասելու, թո՛ղ ամբողջ գրական աշխարհքի քննությանը առաջարկվի. «Քաջ Նազարը» և Գրիմմի «Անվախ դերձակը», որ թարգմանված է ամեն լեզվով և գովված ու հռչակված ամեն լեզվով»։ Նույն նամակի շարունակության մեջ բանաստեղծը գրել է. «Իմ կարծիքով, ես միայն մի հեքիաթ եմ մշակել կարգին (գուցե չնչին պակասություններ ունենա, ով գիտի), և դա «Քաջ Նազարն է»[47]։ Սեփական երկի այսպիսի գնահատականը բխում էր «Քաջ Նազարի» մեջ կատարած հասարակական և գեղագիտական մեծ ընդհանրացումների գիտակցումից։

Թումանյանը ծանոթ է եղել հեքիաթի շուրջ քսան տարբերակների հետ, որոնց թվում, Գ. Սրվանձտյանի գրի առած «Դրժոխոյից» բացի, կային ռուսական, գերմանական և, ավելի մեծ թվով, կովկասյան պատումներ։ Ելակետ ընդունելով հայկական տարբերակը, Թումանյանը, սակայն, շատ դեպքերում էլ հետևել է մյուս պատումներին, նրանցից վերցրել ու մշակել մի շարք դրվագներ։ Կովկասյան տարբերակներից է Թումանյանը վերցրել հերոսի բուն անունը, որն այնուհետև ամուր կերպով մտավ հայ ընթերցողի գիտակցության մեջ, դարձավ անփոխո՝ հեքիաթի բոլոր մյուս մշակումների, այդ թվում և Գ. Դեմիրճյանի տաղանդավոր կատակերգության համար։

Թումանյանը պետք է իրագործեր մի դժվարին խնդիր. գեղարվեստորեն ցույց տալ և համոզել, որ առասպելական վախկոտն, իրոք, մարդկանց կողմից հռչակվում է անպարտելի հերոս, հեքիաթի սկզբում նույնիսկ իր կնոջ վրա իշխել չկարողացող մարդը վերջում դառնում է թագավոր ու տիրակալ և ամին էլ տեսնում է աշխարհքը իր բռան մեջ»։ Իհարկե, կարելի է ամեն ինչ վերագրել հեքիաթի ժանրային բնույթին, հեքիաթ, ուր ամեն ինչ, նույնիսկ գերբնական ու հրաշապատում ամեն բան կարող է հեշտությամբ կատարվել։ Այո՛, բայց սա չի նշանակում, թե հեքիաթագրի խնդիրը սոսկ չեղածը ասված դեպքեր հորինելն է։ Կարևորն այն է, որ այդ դեպքերի ետևում կռահվի և ցույց տրվի կենսական ճշմարտության ինչ-որ կողմ, բացահայտվի իրականության տրամաբանությունը։

---

46 Միջազգային ֆոլկլորում տիրոջ և ծառայի մասին պատմող հեքիաթները տարբեր կերպ են լուծվում. կամ ծառան հեզ ու խոնարհ մարդ է և հնազանդվում է տիրոջ պահանջներին, կամ իր խելոք վարքագծով նա ջրաստիարակոմս է տիրոջը՝ ստիպում է նրան հրաժարվել իր չար դիտավորություններից, և կամ, վերջապես, նա արդարացի վրեժ է լուծում՝ պատժում է շահամոլ տիրոջը։ Թումանյանը, ինչպես և ժամանակին Գուշկինը «Տերտերն ու իր Բալդի ծառան» հեքիաթում, ընտրել է սյուժեի լուծման այս վերջին՝ ոճական ամենից ազդ տարբերակը։

47 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. V, էջ 471—472։

Ո՞րն է Թումանյանական «Քաջ Նազարի» հիմքում դրված իրական բովանդակությունը։ Չնայած հեքիաթային բոլոր պայմանականություններին, Թումանյանը գեղարվեստորեն ցուցադրել է անհատի ճակատագրի և միջավայրի փոխադարձ կապը։ Ընդ որում կարելի է ասել, որ Նազարի բոլոր «հաղթանակների» մեջ վճռական դերը պատկանում է միջավայրին, շրջապատի մարդկանց և ոչ թե հերոսին։ Նրանք են հորինում և տարածում «անհաղթ հերոսի», ժողովրդի և երկրի համար ամեն մի փորձության ընդառաջ դնացող մարդու առասպելը, թեև դրա համար ոչ մի իրական հիմք չկար։ Ինքը՝ Նազարը բավական պասիվ է դեպքերի մեջ, նա ոչ մի հատուկ ջանք չի գործադրում բարձրանալու, հռչակվելու համար, չի էլ ձգտում քաջնել իր իսկական էությունը։ Նա միայն հաճույքով օգտվում է կատարվածի արդյունքներից։ Եվ, այնուամենայնիվ, հանգամանքներն առնում են նրան իրենց ուսերին ու բարձրացնում են հասարակական աստիճաններով։ Ստացվում է այնպես, որ ամենից անարժան մարդը, ինքնաբերաբար, ակամայից, պատրաստի ստանում է բոլոր իրավունքներն ու բարիքները։

Իհարկե, հեքիաթն զգալի չափով ուրիշ իմաստ կստանար, եթե Նազարն ակտիվորեն աշխատեր և նախապատրաստեր իր բարձրացումը։ Դա կլիներ պատմություն ճարպիկ ու խորամանկ խաբեբայի մասին, որն օգտվելով մարդկանց թուլություններից և այլ հանգամանքներից, դիրք ու հռչակ է ձեռնամուխ իր համար։ Զգալի չափով հենց կերպարի այդ մեկնաբանությունն է դրված Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարի» հիմքում։ Այնինչ Թումանյանը, ինչպես ասվեց, շեշտը դնում է շրջապատի, ամբոխի վրա, որն ինքն է ստրկամտորեն ստեղծում իր կեղծ կուռքին, հետո էլ հավատում ու երկրպագում է նրան։ Դրանով իսկ երգիծանքի սլաքն ուղղվում է ոչ թե անհատի, այլ հասարակության դեմ, բացահայտելով նրա ալոգիզմը, նրա հակադրությունը բանականության և ճշմարտության սկզբունքներին։ Պաշտամունքի առարկա որոնող ամբոխային հոգեբանությունը լավ է արտահայտվել հատկապես այն չափածո երգերի մեջ, որոնք այնպիսի արագությամբ հորինվում են Նազարի անվան շուրջ.

Բարով եկար, հազար բարի,
Հըզոր արծիվ մեր սարերի,
Քաց ու պարծանք մեր աշխարհի,
Անհաղթ հերոս Քաջըդ Նազար,
Որ մին զարկես՝ չարդես հազար։

Կամ՝

Էս աշխարհքում,
Մարդկանց շարքում
Ո՛վ կըլինի քեզ հավասար.
Ո՛վ Քաջ Նազար։

Դեպքերը վարգանում են գործողության և արդյունքի սուր հակադրության սկզբունքով, և դա էլ կոմիզմի հիմնական աղբյուրն է։ Բոլոր շրջադարձային պահերին Նազարը բացահայտորեն դրսևորում է իր առասպելական վախկոտությունը, անշնորհքությունը։ Բայց մարդիկ ոչ միայն չեն տեսնում դա, այլև «տեսնում են ճիշտ հակառակը՝ հերոսի նորանոր «քաջագործություններ», և շտապում են ավելի բարձրացնել նրան։ Դա բխում է ամբոխի ստրկամտությունից, հոգու կուրությունից, որ երգիծում է Թումանյանը։ Այսպես, տեսնելով յոթ հսկաներին, Նազարն սկսում է տերևի պես դողալ, իսկ նրանք

դա համարում են ահեղ բարկության նշան և փովում են նրա ոտքերի մոտ, փառքով ու պատվով տանում են իրենց ամրոցը։ Ահ ու դողից թուլացած նազարը ծոից վայր է ընկնում վագրի մեջքին, և իսկույն ստեղծվում է ավազրին ձի չհնած՝ զարմանալի հերոսի առասպելը։ Կովի դաշտին մոտենալիս սարսափահար նազարը փորձում է կախվել ու մնալ մի ծառի վրա, բայց այստեղ էլ ամեն ինչ նրա օգտին է շրջվում. ձեռքում մնացած ճլուղը դառնում է ծառերն արմատահան անող ու նրանցով թշնամուն սրբող հերոսի համբավի սկիզբ։ Թումանյանի պատկերած աշխարհում ամեն ինչ պատրանքային է, գլխիվայր շուռ տված, և այդ պատճառով էլ նազարը հեշտությամբ հասնում ու կանգնում է «փառքի պատվանդանին»։ Հեքիաթի վերջում նա, կարելի է ասել, դառնում է մի կենդանի խորհրդանիշ, կեղծ ու անարժան փառքի մարմնացում, մարդկային հիմարությունից ծնված մի կուռք, որը, սակայն, կարողանում է լիուլի օգտագործել իր ձեռքն անցած իշխանությունը և նույնիսկ ծաղրել մարդկային իսկական արժեքները։

«Ասում են մինչև էսօր էլ դեռ ապրում ու բազավորում է Քաջ Նազարը։ Ու՝ երբ քաջությունից, խելքից, հանճարից մոտը խոսք են գցում՝ ծիծաղում է, ասում է։

— Ի՞նչ քաջություն, ի՞նչ խելք, ի՞նչ հանճար. դատարկ բաներ են բոլորը։ Բանը մարդուս բախտն է։ Բախտ ունե՞ս՝ քիֆ արա։

Եվ ասում են՝ մինչև էսօր էլ քեֆ է անում Քաջ Նազարը ու ծիծաղում է աշխարհքի վրա»։

Հեքիաթի փիլիսոփայական և սոցիալական նշանակության սահմաններն անշափ ընդլայնվում են, ներառնում համամարդկային հարցեր։ Թումանյանն «անմահ է պահում» Քաջ Նազարին, որպեսզի մարդկանց հիշեցնի, թե որքան անհնթեթ ու վնասակար են նրանց թողտվությամբ ստեղծվող կեղծ կուռքերը։ Այդ իմաստով կարելի է ասել, որ, Թումանյանի մի շարք ուրիշ երկերի նման, «Քաջ Նազարը» ևս արծարծում է մարդու և մարդկության ներկայի ու ապագայի հարցերը։

14

Թումանյանի գրական-քննադատական և հրապարակախոսական գործունեությունը հատկապես մեծ ծավալ և հասարակական հնչեղություն ստացավ 10-ական թվականներին։ Այդ տասնամյակում նրա հոդվածներն ու ելույթները գրական-հասարակական թեմաներով՝ հասնում են հարյուրների։ Թումանյանի կեղազիտական հայացքների կարևոր աղբյուր են նաև նրա զրույցները, որ բանաստեղծի կյանքի վերջին տարիներին գրի է առել նրա դուստր Նվարդ Թումանյանը։

Թումանյանի հրապարակախոսությունը, որը նրա հասարակական գործունեության մի կարևորագույն մասն է, շոշափում է դարասկզբի հայկական կյանքի շատ էական կողմեր։ Մամուլի, դպրոցի և դաստիարակության հարցերի հետ միասին նա ինչպես համաշխարհային պատերազմից առաջ, այնպես էլ, մանավանդ, պատերազմի տարիներին, ամենից ավելի անդրադարձել է հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի, նրա քաղաքական և կուլտուրական ինքնուրույնության իրավունքի հարցերին։ Պատմական անցյալի և ներկայի փաստերով Թումանյանը հիմնավորում էր հայ ժողովրդի ռուսական կողմնորոշման, հարևան ազգերի հետ համագործակցության անհրաժեշտու-

թյունը («Երեկվան պատմությունը և այսօրվան իրականությունը», «Ահա քե խնդուս», 1912, «Հայկական հարցն ու իր լուծումը», «Փորձիչը», «Անգիտակից ջնջամիներ», 1913, «Դեպի մեծ կյանքը», «Աղետ է, ոչ թե քաղաքականություն», 1915, «Արևելքի նոր դարագլուխը», 1916, «Հնչակի ազատությունը», 1917, «Պայծառ էջեր», 1920, և այլ հոդվածներ)։

Թումանյանն ուներ գրականագիտական ծավալուն հետազոտության ակնհայտ հակում, որը գրսևորվել է մի շարք աշխատություններում։ Դրանք գրելու համար բանաստեղծն ուսումնասիրել և օգտագործել է հսկայական քանակությամբ գրական, լեզվական, պատմական և ազգագրական նյութ։ Այս տեսակետից բնորոշ է՝ «Նաղաշ Հովնաթանը և նրա, Քուչակ Նահապետի ու Սայաթ-Նովայի սերը» հոդվածաշարը (1911), որը թեև գրված է իբրև գրախոսություն Ա. Չոպանյանի «Նաղաշ Հովնաթանյան աշուղը և Հովնաթան Հովնաթանյան նկարիչը» աշխատության առթիվ, բայց առաջադրում է ինքնուրույն հայացք հայ միջնադարյան քնարերգության մասին։ Բազմակողմանի հետազոտություններ են «Երևանի կռիվը և ն. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» իբրև պատմություն» աշխատությունը (1908—1910), «Հայ էպոսի բառարանից» հետազոտությունը (1921)։

Սակայն Թումանյան-քննադատի համար ավելի բնորոշ է սեղմ, սովորաբար մեկ-երկու էջից բաղկացած հոդվածը, որի մեջ տրվում է այս կամ այն գրական երևույթի բուն էության վառ ու դիպուկ գնահատականը։ Մի շարք հոդվածներում գրական-գեղարվեստական երևույթի գնահատականը սերտորեն զուգակցվում է հուշագրական տարրերի, անձնական կենսափորձի ու տպավորությունների հետ («Երկու մեծ թիֆլիզեցիներ», «Տխուր հիշողություն», «Մ. Նալբանդյանի հիշատակին», «Ադամյանի օրերից», «Վերջին քանկությունը» և այլն)։

Գրեթե բոլոր արվեստներին անդրադարձել է Թումանյան-քննադատը։ Այսպես, 1914 թ. հայ գրողների ընկերությունում Թ. Թորամանյանի կարդացած դասախոսության («Հայ ճարտարապետության ընդհանուր տեսությունը») առթիվ բանաստեղծի մի շարք ելույթները ոսոկ հարգանքի տուրք չէին, այլ ճարտարապետության՝ այդ գաղարացած երաժշտության, և ժողովրդի հոգևոր ձգտումների կապը բացահայտելու մի փորձ։ Թորամանյանի հայտնագործած գեղարվեստական արժեքները առիթ են դառնում խոսելու հայ ժողովրդի անցյալ մեծությունի մասին, նորից արծարծելու «ազգային վերածննդյան մեծ կոչը»։ Այդ արժեքները, ասում էր Թումանյանը, «իրանց հետ տանում են հայ ժողովրդի ստեղծագործական հանճարն ու կարողությունը, գնում են հայերի համար նվաճելու լուսավոր ազգերի սերն ու համակրությունը, հարգանքն ու հիացումը»[48]։

Թատրոնի, կերպարվեստի, երաժշտության հարցերին նվիրված հոդվածներում ու ելույթներում ևս Թումանյանն աշխատում էր հաստատել այն գիտակցությունը, որ մեր ժողովուրդն ընդունակ է կերտելու գեղարվեստական մեծ արժեքներ և համարձակորեն ներկայացնելու աշխարհի քննությանը։ Այդ ելույթների հիմնական թեմաներից մեկն էլ տարբեր արվեստների և գրականության համագործակցության հարցն է, այն միտքը, որ նրանց համաչրությունից կարող են ծնվել գեղարվեստական հզոր երկեր։

48 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 293։

Թումանյանի քննադատական ժառանգության մեջ զգալի տեղ են գրավում գեղարվեստական թարգմանության հարցերը (բավական է հիշել նրա ծավալուն գրախոսությունները «Համլետի» հայերեն թարգմանությունների մասին, հայ պոեզիայի բրյուսովյան անթոլոգիայի առիթով գրած հոդվածները)։ Բազմաթիվ հոդվածներ ու զեկուցումներ է նա նվիրել հայոց լեզվի զարգացման ուղիների և հեռանկարների, լեզվաշինական, բառարանագրական և ուղղագրական խնդիրների քննությանը։ Այդ ելույթների հիմնական պաթոսը, անկախ առանձին վիճելի կամ այսօր արդեն հնացած դրույթներից, մեր գրական լեզվի ժողովրդայնության, կենդանության և հարստության, բարբառային լավագույն տարրերի լայն օգտագործման խնդիրն է։ Հայոց լեզվի ճակատագիրը Թումանյանը պայմանավորում էր հայրենիքի և ժողովրդի հեռանկարներով, ունենալով այն համոզումը, որ «ապագա Հայաստանն էլ կտա մեր գրական ուժեղ ու կենդանի լեզուն, որ լինելու է ժողովրդական բարբառների, գրաբարի ու եղած գրական լեզվի համադրությունը»[49]։

Շատ լայն ու բազմազան է Թումանյան-քննադատի գրական հետաքրքրությունների «քարտեզը»։ Նա թողել է Պուշկինի, Լերմոնտովի, Տոլստոյի, Սերվանտեսի, Բայրոնի, Գյոթեի, Շեյլիի, Սենկևիչի և ուրիշ օտարազգի հեղինակների սեղմ, բայց խորհրդաստ և դիպուկ գնահատականներ, որոնք իրավունք ունեն նկատելու և հիշվելու այդ գրողների մասին ստեղծված վիթխարի գրականության մեջ։ Բայց, իհարկե, այլազգի գրողներից Թումանյանի հիմնական «հերոսը» Շեքսպիրն է, որին նվիրված հոդվածները, ելույթներն ու դիտողությունները մի ամբողջ հատորյակ են կազմում։ Ո՞րն էր Թումանյանի «շեքսպիրապաշտության» հիմքն ու իմաստը։ Ամենից առաջ, Շեքսպիրը նրան գրավում էր իր համապարփակ լայնությամբ ու խորությամբ, «կյանքի ամենակողմանի ու խորին ըմբռնումով և հանճարեղ վերարտադրումով»։ Շեքսպիրին անվանելով «դրամատիկական բանաստեղծության անտակ ու անեզր օվկիանոս»[50], Թումանյանն ընդգծում էր հատկապես նրա ստեղծագործության համամարդկային, հումանիստական բովանդակությունը, որի շնորհիվ նա դառնում է մի հզոր միավորող ոգի ոչ միայն աշխարհով մեկ ցրված անգլիական ցեղի, այլև բոլոր մյուս ժողովուրդների համար, օգնելով «մարմնին ի մի բերել և բազմազանությունից ստեղծել ներդաշնակ ամբողջություն»։ Իր երկերի այդ և ուրիշ հատկանիշներով Շեքսպիրը ներկայանում է իբրև գեղարվեստական մեծության մի բարձրագույն իդեալ, դառնում է «մի չափ ազգերի զարգացման աստիճանը որոշելու համար»։ Զարգացնելով գեռևս 1896 թվականին արտահայտած այս միտքը, Թումանյանը քսան տարի անց ընդգծում էր Շեքսպիրի վիթխարի ազդեցությունը համաշխարհային գրականության ամբողջ հետագա ընթացքի վրա. «Եվ ամեն մի գրող, ինչ աշխարհքում էլ ապագրեք իջնի, տեսնում է իր ուղին արդեն լուսավորված նրա ջողեղով...»[51]։

Հայ միջնադարյան և նոր գրականությունից Թումանյանը տարբեր առիթներով, առանձին հոդվածների կամ դիտողություններ ձևով, արտահայտվել է Խորենացու, Նարեկացու, Քուչակի, Նաղաշ Հովնաթանի, Նալբանդյանի,

---

49 Նույն տեղում, էջ 419։

50 «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հատ. 2, էջ 397։

51 Տե՛ս Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 25, 334, 339, 399։

Պատկանյանի, Ալիշանի, Պռոշյանի, Ազայանի, Շահազիզի, Սունդուկյանի, Տերենցի, Րաֆֆու, Դուրյանի, Շիրվանզադեի, Վահան Տերյանի և ուրիշների մասին։ Սակայն հայ գրականության մեջ էլ Թումանյանն ունեցել է իր խոր-հրդածություններն և վերլուծումները մշտական թեմաները հանձինս Սայաթ-Նովայի և Աբովյանի։ Մեկն իբրև միջնադարյան բանաստեղծության ամփո-փում և ավարտ, մյուսն իբրև նոր գրականության սկիզբ ու ելակետ։

Թումանյանի դերը Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության ժողովրդակա-նացման գործում վիթխարի է և կարող է համեմատվել միայն Գ. Ախվերդյա-նի դերի հետ։ Եթե վերջինս Սայաթ-Նովային հայտնագործեց բառիս ուղղա-կի իմաստով, մոռացությունից փրկելով նրա երգերը, ապա շուրջ 60 տարի անց Թումանյանը հայտնագործեց մեծ բանաստեղծի բուն էությունը, առա-ջին անգամ ցույց տվեց նրա գեղարվեստական մեծությունը, նրա երգերի հիմքը կազմող բարության և մարդասիրության փիլիսոփայությունը։ Ով կա-րելի է ասել, որ Սայաթ-Նովայի իսկական ժողովրդականությունը, նրա հա-մազգային, համակովկասյան, իսկ ավելի ուշ նաև համաշխարհային ճանա-չումն ու փառքը սկսվում են հենց 1910-ական թվականներից, առաջին հեր-թին Թումանյանի ջանքերի շնորհիվ։

Աբովյանի մասին, բացի նշված ծավալուն ուսումնասիրություններից, Թու-մանյանը 1908—1913 թթ. մի շարք հոդվածներ է գրել, տարբեր կողմերից բացահայտելով նրա ժողովրդայնության հիմքերն ու իմաստը։ «Ամե՛ն-քինն է և ամենքը նրա մեջ են»,— Աբովյանի մասին ասված այս խոսքերը սեղմ, բայց շատ տարողունակ բանաձևի նման մատնանշում են պրոբլեմի երկկողմանի բնույթը. Աբովյանն իր ստեղծագործությամբ արտահայտել է ողջ հայ ժողովրդի «տանջանքներն ու տենչանքները», դարձել նրանց յուրօ-րինակ սիմվոլը և, մյուս կողմից, նրա խոսքն ամբողջ ժողովրդի սեփականու-թյունն է, նրա հոգևոր աշխարհի մի անբաժան մասը։ Սկզբունքային կարևոր նշանակություն ունի նաև Թումանյանի այն հարցադրումը, թե Աբովյանի վի-պը ոչ միայն «հայրենասիրի ողբ է՝ կսկիծով ու հառաչանքով լիքը», այլև «ազգային դյուցազներգություն է, որ ուժ ու հպարտություն է շնչում և բարե-բարվածի ու փրկվածի ներքոյ՝ ողղված ուրախության արտասուքներով, երախտագիտական բացականչություններով ու օրհնություններով»[52]։ Աբով-յանի վեպի «մեծության գաղտնիքը» Թումանյանը տեսնում էր նրա բովան-դակության այդ լայնության, «հայ ժողովրդի անօրինակ տառապանքի ու կաթոգին իղձերի ճշգրիտ ու կենդանի արձանագրությունը», մանավորապես նրա ոուսական կողմնորոշման վառ արտահայտություններ լինելու մեջ։ Ել-կանը Թումանյանի համար այս էր և ոչ թե աշխարհաբարով գրելու հանգա-մանքը, որը նա համարում էր «երկրորդական բան», քանի որ գնդանից առաջ շատերն են գրել աշխարհաբար և նույնիսկ ավելի լավ, քան Ա. Աբովյանի լեզուն»[53]։

Աբովյանի և նրան հաջորդած հայ գրողների ստեղծագործության հիման վրա Թումանյանը զարգացնում էր գրականության ժողովրդայնության իր տե-սությունը, որը նրա գեղագիտական հայացքների առանցքն է։ Սկզբից ևեթ նա մերժում էր ժողովրդայնությունը արտաքին ազգագրական հատկանիշնե-

52 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. VI, էջ 278—279։

53 Նույն տեղում, էջ 259, 331։

քի, պատմական-աշխարհագրական անունների կամ նույնիսկ ազգասիրական գաղափարների մերկապարանոց քարոզի հանգեցնելը։ Ժողովրդայնությունը ենթադրում է ազգային կյանքի, ժողովրդի ոգու և բնավորության, նրա լավագույն ձգտումների հարատած վերարտադրություն։ Թումանյանը «գրական, կույր, կեղծ, անխելք հայրենասիրություն» էր անվանում ժողովրդի կենդանի պահանջների անտեսումն ու պատմական անունների հոլովմամբ տարվելը։ «Հայոց քանաստեղծությունը այն խո չի,— գրել է նա,— որի մեջ Հայաստանի և հայ անուն կա, որի մեջ ազգասիրական քարոզներ կան, Մասիս ու Արաքս կա, այլ այն, որի մեջ հայի հոգի կա, հայի շունչ կա, հայի վիշտ կա, հայի ուրախություն, հայի սովորություն, հայի զգացմունք։ Հայ ասելով ես ժողովուրդն եմ հասկանում...»[54]։ Այս ըմբռնման ուղղակի շարունակությունն էր այն ևզրակացությունը, որը և կարող է համարվել նրա ողջ կյանքի և ստեղծագործության նշանաբանը. «Ամենից առաջ ամեն բանաստեղծ իր ժողովրդի սիրտը պետք է լինի»։ Այս մտքին Թումանյանը հասավ Բելինսկու գեղագիտության ուղղակի ազդեցությամբ, որի նկատմամբ նա կենդանի հետաքրքրություն է ցուցաբերել սկսած 90-ական թվականներից։

Ժողովրդայնության Թումանյանական ըմբռնման դիրքերից պետք է հասկանալ նրա դրույթը հայ նոր գրականության պատմության մեջ «բնաշխարհիկ» և «տարաշխարհիկ» գծերի մասին։ Առաջինի մեջ Թումանյանը մտցնում էր Աբովյանին, Պռոշյանին, Սունդուկյանին և հայրենի միջավայրի հետ սերտորեն կապված, ժողովրդի կյանքի և կենցաղի գծերը հարազատորեն վերարտադրող մյուս գրողներին։ Հայ գրականության «տարաշխարհիկ» թևը (Ալիշան, Պատկանյան, Շահազիզ) զարգացել է հայրենիքից հեռու, հայ գաղութներում։ Այդ գրողների ստեղծագործությունը տոգորված է եղել հայրենասիրական մեծ կորովով, «բայց հենց որ նրանք վերացական մտքերից դիմում են հայ կյանքի կոնկրետ ձևերին, անմիջապես ցույց են տալիս իրենց անծանոթությունն այդ կյանքին»։ Թումանյանը այդ միտքն ապացուցող շատ փաստեր էր բերում, ցույց էր տալիս, որ «ճակատագրի քմահաճույքով» հայրենիքից հեռու ապրած և ստեղծագործած մեր պոետների երգերի վրա անխուսափելիորեն ազդել է «օտար հորիզոնը», իսկ հարազատ երկրի գույները խամրել են, առաջացել են նույնիսկ կյանքի ու կենցաղի հետ կապված փաստական սխալներ։ Դա նա համարում էր ոչ թե այդ գրողների տաղանդի պակասության, այլ կյանքի աննպաստ հանգամանքների հետևանք, որովհետև «օտար երկրում բուսած մի ծաղիկ չի կարող իր երկրի շունչն ու փարթամությունն ունենալ. մի մարդ, որ իր երկիրը չի տեսել, նա չի կարող այդ երկրի իսկական պատկերը տալ»[55]։

Այսպես, իր նվաճած ռեալիզմի բարձունքից Թումանյանը չէր բավարարվում նախորդ բանաստեղծների տվածով, որոնք պատկանելով մեր պոեզիայի զարգացման ռոմանտիկական շրջանին և կտրված լինելով հայրենի միջավայրից, չէին կարող իրագործել ազգային կյանքի ճշմարիտ և հարազատ վերարտադրության խնդիրը։ Գրական երևույթները Թումանյանը գնահատում էր պատմականության դիրքերից, և նրա առաջադրած սկզբունքը կարևոր նշանակություն ունի հայ նոր գրականության գիտական պատմության համար։

54 «Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հատ. 2, էջ 299։
55 Հ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 449, 436։

Առհասարակ, քեև Թումանյանի գրականագիտական ըմբռնումները մեծ մասամբ արտահայտվել են սեղմ դատողության, երբեմն անցողակի ասված կարծիքի ձևով, բայց նրանք հաճախ մի ամբողջ գիտական կոնցեպցիայի կշիռ ունեն, Բացի բերված օրինակներից, այդպիսին է նաև Թումանյանի միտքը արևելահայ պոեզիայի երեք շրջանների մասին։ Առաջին շրջանի սկիզբը նա կապում էր Ռ. Պատկանյանի «Ազգային երգարանի» (1856), երկրորդը՝ Հովհ. Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունների անդրանիկ ժողովածուի (1887), իսկ երրորդը՝ Վ. Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ»ի (1908) հետ[56]։ Թումանյանի այս պարբերացումը միանգամայն ճիշտ է ներկայացնում մեր բանաստեղծության վերընթաց զարգացման փուլերի հաջորդափոխումն ու սահմանները և այս իմաստով գիտական լուրջ արժեք ունի։

Թումանյանի դիտողությունները անցյալի և ներկայի գրական երևույթների մասին միշտ թելադրված էին հայրենի գրականության ապագայի մտահոգությամբ։ Խորապես հավատալով հայրենիքի քաղաքական վերածնությանը, Թումանյանը լավատեսորեն էր նայում նաև «հայ գրականության գալիք օրվանս»։ 1915 թ. գրած իր մի հոդվածը («Վան և Երևան») Թումանյանն ավարտել է այսպես. «Գալիս է և նոր գրականություն, որ հոգևոր գերությունից է ազատագրելու հայ հոգին, մաքրելու է նրան շատ ստացական պատահներից, հանդես է բերելու մի ինքնուրույն, նոր ու հզոր հոգի և մեծ աշխարհից, մեծ կյանքից ու նրանց գեղեցկություններից է խոսելու հայի հետ։ Կգան և նոր գրողներ, որոնց սրտերը կոտրած չեն լինիլ, որոնք կտեսնեն իրենց թիկունքին կանգնած մի ազատ, առողջ ու ամբողջ ժողովուրդ և նրա՝ մաքուր ու կենդանի շնչով զորացած, բարձր ու զվարթ կխոսեն աշխարհքի առջև, ազգերի առջև և էլ մաղձ չի լինիլ նրանց խոսքերում, էլ քշնամություն չի ՝նչիլ նրանց երգերում»[57].

Այս խոսքերը, որոնք ուղղակի հիշեցնում են նույն թվականին գրած «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության նշանավոր ավարտը, մի անգամ ևս ցույց են տալիս, որ իր քննադատության և հրապարակախոսության մեջ Թումանյանը պայքարում էր այն նույն դեմոկրատական և հումանիստական իդեալների համար, որոնք կազմում են նրա գեղարվեստական ստեղծագործության հիմքն ու ոգին։

• • •

Թումանյանի ստեղծագործությունը նշանավորեց ժողովրդայնության և ռեալիզմի ամենաբարձր աստիճանը նախահոկտեմբերյան հայ գրականության մեջ։ Նրա շնորհիվ մեր գրականությունն ավելի սերտորեն կապվեց ժողովրդի կյանքի և ոգու հետ, էապես փոխվեցին ըմբռնումները պոեզիայի և իրականության փոխհարաբերության, բանաստեղծական պատկերի և գեղագիտական իդեալի մասին։ Լինելով հայ բազմադարյան գրականության և ժողովրդական բանահյուսության լավագույն կողմերի համադրությունը, նրա ստեղծագործությունը միաժամանակ դարձավ հայրենի մշակույթի հետագա զարգացման հզոր գործոն։ Թումանյանը այն ամենամեծ և հուսալի կամուրջն է, որ Հոկտեմբերյան հայ գրականությունը կապում է նրա դարավոր ազ-

---

56 *Տե՛ս նույն տեղում, էջ 381։*

57 *«Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ», հատ. 2, էջ 381։*

գային ավանդույթների հետ։ Թումանյանական ավանդույթը ոչ թե ինչ-որ առանձին «գպրոց» կամ «հոսանք» է, այլ օրգանական ամբողջությունը հայրենի գրականության լիարյուն ռեալիզմի և ամենախոր ժողովրդայնության սկզբունքների, որոնք ժամանակի ընթացքում փոխում են իրենց ձևերը, բայց էությամբ չեն կարող հնանալ կամ արժեքազրկվել։ Այս ճշմարտությունը խորապես գիտակցում էր Եղիշե Չարենցը, սոցիալիստական ռեալիզմի ամենամեծ արվեստագետը հայ իրականության մեջ։ Դեռ 1923-ին, Թումանյանի մահվան առթիվ գրած հոդվածում, նրան անվանելով հայ բանաստեղծներից «ամենամեծը, ամենավաստակյալը, հայ նորագույն բանաստեղծության նահապետն ու մեծ վարպետը»[58], Չարենցը մեկ տասնամյակ անց նրա անկշռելի արժեքն ու մեծությունը արտահայտեց բանաստեղծական աքանչելի պատկերով. «Թումանյա՛նն է անհաս Արարատը մեր նոր քերթության»։

58. Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. VI, 1967, էջ 81։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԲՈՐԴ

ԱՎԵՏԻՔ ԻՍԱՀԱԿՅԱՆ

Ավետիք Իսահակյանի ստեղծագործությունը սերտորեն կապված է հայ ժողովրդի ազգային մշակույթի ավանդներին, սնունդ է առել նրա դարավոր ակունքներից: Հարազատությունը ժողովրդին, նրա ձգտումներին, կենսազգացողությանն ու աշխարհատեսությանը հնարավորություն է ընձեռել բանաստեղծին ընդլայնելու գեղարվեստական մտածողության բնագծերը, հայ պոեզիան տանելու դարաշրջանի պոետիկական արվեստի զարգացման հունով: Վ. Բրյուսովի բնութագրությամբ՝ Իսահակյանը առաջադրել ու արծարծել է խնդիրներ, որոնք զբաղեցնում էին «ժամանակի ֆրանսիական, գերմանական, ռուսական լիրիկներին»[1]: Ալ. Բլոկի գնահատությամբ՝ «...Իսահակյանը առաջնակարգ բանաստեղծ է, քերևս այժմ այդպիսի պայծառ ու անմիջական տաղանդ չկա ողջ Եվրոպայում»[2]:

1

Ավետիք Իսահակյանը ծնվել է 1875 թ. հոկտեմբերի 30-ին Ալեքսանդրապոլում (այժմ՝ Լենինական): Նրա հայրը Ալեքսանդրապոլից ոչ շատ հեռու՝ Ղազարապատ գյուղում, ուներ չրագաց և դրան կից մի հողակտոր. նա ինքնամփոփ մարդ էր, սիրում էր լինել իր տրամադրություններ և նարեկի հետ: Բանաստեղծի մայրը վշտոտ ու գթառատ մի կին էր՝ ազնիվ շարժուձևերով, համավոր և չափազանց բարի:

Իսահակյանների բազմանդամ գերդաստանը տարվա մեծ մասը անց էր կացնում Ղազարապատում: Ընտանիքի սիրած սովորույթն էր հավաքվել և խոսք ու զրույց բացել զանազան պատմություններ, առակների, ավանդությունների ու հեքիաթների շուրջը:

Բանաստեղծի մանկության մեծ աշխարհը եղել է նվիրական Շիրակը՝ Մանթաշը, Ալաղյազի փեշերը, Ախուրյանի ափերը, որտեղից ստացած առաջին տպավորությունները վերապրել է ողջ կյանքում:

«Ես ալքս բացել եմ այնպիսի մի աշխարհում,— գրել է բանաստեղծը,— ուր զուտ հայացի է, Շիրակը, ուր ամեն անկյունը հայկական կնիք ունի: Անին... և շուրջը հոծ, կենդանի հայությունն, երգ, լեզու, պար, իմաստություն. մի երկիր, ուր ժամադրավայրն է եղած հայկական բոլոր հատվածների. խոյեցու կողքին երզնկացին, մշեցու կողքին կարնեցին, վանեցին, նույնիսկ արաբկիրցին...»[3]:

---

[1] «Поэзия Армении», под редакцией В. Брюсова, М., 1916, стр. 84.

[2] *Ал. Блок*, Соч. в двух томах, т. II, М., 1955, стр. 703.

[3] *«Սովետական գրականություն», 1971, № 1, էջ 138—139:*

Իսահակյանի ուսումնառությունը սկսվել է Շողո բայու «դպրոցից». սա մի հետամնաց վարժարան էր, որին ստիպված էր հրաժեշտ տալ ընդամենը չորս-հինգ ամսից։ Ապագա բանաստեղծը փոխադրվում է Ալեքսանդրապոլի «Վիճակային հայոց հոգևոր դպրոցը» և շատ շուտով ճաշակում հասարակական անհրապարության դառը պտուղները։ Ցարական կառավարությունը 1885-ին փակում է հայկական դպրոցները, և բազմաթիվ աշակերտների հետ Իսահակյանը ևս կանգնում է անելանելի դրության առաջ։ Մեկ տարի հաճախում է ռուսական դպրոց, ապա սովորում է Հառիճի վանքի երկդասյան դպրոցում, ավարտում 1889-ին։

Այդ տարիներին Իսահակյանի պաշտամունքը եղել է գիրքը։ Գիրքը հարբուստացրել է նրա ներաշխարհը, կազմավորել քաղաքացիական նկրտումները։ Սիրած գրողներից նա զատում է Խաչատուր Աբովյանին, երկրպագում նրան, երազելով և շարունակ չհավատալով, թե երբևէ սեփական ձեռքերով կարող է շոշափել «Վերք Հայաստանին»։

Վերջապես «Հաց ու ջուր մոռացած», «Տափշտակված, վերացած» կարդում է այդ գիրքը մենակ, կարդում է ծիկերների հետ — «Ով երբեք մենք չզգացինք վերք ու ողբ, մենք չտխրեցինք, մենք չընկճվեցինք հայկական վշտով ու վերքով, թևև լցվեցինք վրիժառությամբ, այլ սակայն գերաբանցապես վառվեցինք հայրենասիրությամբ, արիությամբ, ներոսությամբ, մենք թևավորվեցինք ապագայի շքեղ տեսիլներով»[4]։

Նույն ժամանակներում Իսահակյանը ողջ էությամբ հափշտակվում է Պուշկինի և Լերմոնտովի ազատասիրական պոեզիայով։ «Մեր երիտասարդ տարիներում մեզ թևավորել է Պուշկինի ազատաբաղձ ոգին։ Նրա խիզախ, մրրկաբուռ երգերը մղել են մեզ դեպի կռիվ, դեպի զոհաբերում»[5]։ Ցուրի Վեսելովսկուն ուղղած նամակում բանաստեղծը խոստովանում է, որ պատանեկության տարիներից իրեն սիրելի է եղել Կազբեկի նման վիհ. Դարյալի նման խոր Լերմոնտովի պոեզիան[6]։

1889-ին Իսահակյանն ընդունվում է էջմիածնի Գևորգյան Ճեմարանի երրորդ դասարանը։ Ճեմարանը բազմաթիվ առումներով բախտորոշ է լինում բանաստեղծի ճակատագրում. այստեղ նա աշակերտում է Հովհ. Հովհաննիսյանին և Վ. Սուրենյանցին, նվիրական պահեր ապրում Կոմիտասի հետ։

Հովհ. Հովհաննիսյանի շնորհիվ նա ձեռք է բերում դասական գրականության լայն գիտելիքներ ու ճաշակ, «յուրացնելով նրա բառերը, պատկերները, ձևերը»[7], հյուսում իր առաջին ոտանավորները։ 1890-ին Իսահակյանը խրախուսում է Հովհաննիսյանին ցույց տալ իր «Երկու համբույր» ոտանավորը։ Խիստ, բայց բարեմիտ է լինում ուսուցչի խոսքը։ Եվ ահա երկու տարի անց մի նոր ոտանավորով՝ «Ծաղիկ էի նորաբողբոջ», արժանանում է նրա խրախուսանքին։

---

4 Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 114. Հաջորդող մեջբերումները նույն հրատարակությունից։

5 Նույն տեղում, էջ 106։

6 Տե՛ս Ю. Веселовский, Русское влияние в современной армянской литературе. М., 1909, стр. 25.

7 Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 17։

Հետագայում Խահակյանը չափազանց մեծ էր համարում Հովհաննիսյանի ազդեցությունը ոչ միայն իր, այլև իր սերնդի վրա. «...երբ հնչեց Հ. Հովհաննիսյանի քնարը — մեր պատանեկական աշխարհը շշմեց, գլուխը կորցրեցք[8]»,— գրում է նա, շեշտելով նաև, որ գրական նոր սերնդի աչքում Հովհաննիսյանը չէր խզում կապերը անցյալից, բերում էր քաղաքացիական պոեզիայի ավանդներ՝ այն էլ «ավելի մեծ քանակով ու ավելի բարձր որակով»[9]։

Խահակյանի ճեմարանական տարիներն անցել են ստեղծագործական, հասարակական իդեալների որոնման նշանաբանով։ Միքայել Նալբանդյանին նա համարել է նոր կյանքի ասպետ, հասակակիցների հետ կանված կարդացել խստիվ արգելված «Ծրկրագործությունը». «կարդում էինք աչքերով և սրտով, քաղմիցս անգամ կարդում, ոգևորվում, թևավորվում էինք, ըռչում, զինվորվում պայքարի համար»[10]։

Ճեմարանում ուսանելու տարիներին հայոց պատմության ու գրականության, ընդհանուր և ռուս գրականության հետ միասին բանաստեղծին զբաղեցնում է փիլիսոփայության պատմությունը, կարդում է տնտեսագիտական, հասարակագիտական-քաղաքական գրքեր ու գրականություն։ Ճեմարանում նա ձեռք է բերում գիտելիքների լուրջ պաշար, բյուրեղանում են կողմնորոշումները։

Այդ ժամանակից Խահակյանի միտքն սկսում է գործել նաև մի այլ ուղղությամբ։ Հովհաննիսյանը, ապա և Կոմիտասը նրա ուշադրությունը հրավիրում են ժողովրդական ստեղծագործության, ազգային սովորույթների ու արվեստների վրա։ Արդեն մանկուց ունենալով այդ սերը, նա Կոմիտասի հետ լինում է գյուղերում ու ուխատեղիներում՝ ունկնդրելու, գրի առնելու հայ երգի, բառ ու բանի գոհարներ[11]։

Սակայն ճեմարանում անտանելի էր վերակացուական հսկողությունը։ Դժգոհ աշակերտությունը բողոքում է դրա դեմ, պահանջում փոփոխություններ։ Կաթողիկոսը մերժում է նրանց պահանջը, համարում «հանդուգն» ըմբոստություն։ Աշակերտներից 35 հոգի, որոնց թվում և Խահակյանը, հեռանում են ճեմարանից։

Գալով Ալեքսանդրապոլ, Խահակյանը մտածում է ուսումը շարունակել արտասահմանում, բայց դրա համար պետք էր վկայական, և նա, վերադառնալով էջմիածին, վերընդունվում է ճեմարան, հանձնում քննությունները. 1892-ին ստանում ավարտական վկայական։

1893-ին Խահակյանն արդեն Լայպցիգի համալսարանի ազատ ունկնդիր էր։ Այստեղ նա ամբողջապես հանձնվում է երազած զբաղմունքին՝ փիլիսոփայական ուղղությունների ուսումնասիրությանը։ Ծանոթանում է Արիստոտելի, Պլատոնի, Շոպենհաուերի, Հեգելի, Ֆոյերբախի փիլիսոփայական հայացքներին, ուսումնասիրում է «Կոմունիստական մանիֆեստը», խորհում սոցիոլոգիական, էթիկական տարբեր ուսմունքների շուրջը, կարդում համաշխարհային գրականության դասականներին։

1895-ին բանաստեղծը վերադառնում է հայրենիք։ Հարազատ ժողովրդի

---

8 Նույն տեղում, էջ 16։

9 Նույն տեղում, էջ 16։

10 Նույն տեղում, էջ 120։

11 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 33։

ծանր վիճակը բորբոքում է նրա խռովքը, ծայր է առնում հասարակական մտահոգություններով բեռնավորված բանաստեղծի մեծ դրաման։ 1896 թ. մեղադրվելով հակացարական գործունեության մեջ, Իսահակյանը շուրջ մեկ տարի բանտարկվում է Երևանի բանտում, ապա աքսորվում Օդեսա, որտեղ ապրում է խիստ հսկողության տակ՝ «կապված-կաշկանդված»։

Անել կացության մեջ Իսահակյանը տարիներ շարունակ անհանգիստ որոնում էր փրկության ուղիներ։ 1897-ին նա մեկնում է Շվեյցարիա, Ցյուրիխի համալսարանում ունկնդրում գրականություն և փիլիսոփայություն։ 1902-ին նորից վերադառնում է Հայրենիք։ Շրջագայում է Ալեքսանդրապոլում, Կարսում, Կաղզվանում, Բասենում, Հին Նախիջևանում, Թիֆլիսում, Ախալքալաքում, Երևանում, Բաքվում, Նոր Նախիջևանում, ապա Մոսկվայում, լինում է ռուսական անեղր տափաստաններում՝ ընկերացած մեծ Պուշկինի «Նվիրական սոկերի հետ», իր երազն ու թախիծը խառնելով ազգա երազին ու թախծին», խորհելով ռուսական «հզոր գետերի ափերին, շառաչող անտառներում»[12]։

900-ական թվականները Իսահակյանի ստեղծագործական կյանքի բուռն վերելքի տարիներն են. թևակոխելով զարգացման նոր շրջան, նա հանդես է գալիս չափածո և արձակ ամենատարբեր ժանրերով։ Բանաստեղծի քնարը սոցիալական-հասարակական առանձնակի ուժ և հնչեղություն է ստանում 1905 թ. հեղափոխության տարիներին, հայ ժողովրդի կյանքում նորից ծանր տարիներ, երբ՝ «ցարական հայհոյական քաղաքականությունը ավելի խտացված շարունակվում էր։ Փոխարքա իշխան Գալիցինը հայերին ատելու մեջ ինքնամոռացության հասած՝ անվերջ չարիքներ էր նյութում հայ ժողովրդին»[13]։

1908-ի դեկտեմբերին հակացարական մեղադրանքով Իսահակյանը նորից է ձերբակալվում՝ Հովհ. Թումանյանի հետ միասին։ Վեց ամիս Մետեխում գտնվելուց հետո, նա շարունակում է մնալ ոստիկանության «տեսադաշտում»։ Խուսափելով հալածանքներից, Իսահակյանը 1911-ին հեռանում է Հայրենիքից՝ լինում Ֆրանսիայում, Գերմանիայում, երկար ժամանակ բնակվում Վենետիկում։ Մոտիկ ծանոթությունը արտասահմանյան եկրների ներքին կյանքին ու վիճակին ընդարձակում է Իսահակյանի տեսադաշտը, մտորումների շրջանակը. նա տեսնում է, որ մարդկությունն իր մեծագույն մասով հեծում է բռնության ու շահագործման, ճնշումների ու արյունահեղ պատերազմների բեռի տակ[14]։

Վրա է հասնում Առաջին համաշխարհային պատերազմը, բանաստեղծ Իսահակյանը ողբերգական ծանրությամբ է ապրում հարազատ ժողովրդին վիճակված մղձավանջը։ Լարված տագնապով նա հետևում է ժողովրդի բախտին, մեծ ցնցումներով լի մարդկության պատմության ընթացքին և համոզվում, որ տիրող հասարակական կացութաձևը դատապարտված է փլուզումների։ Բանաստեղծի համար ժամանակն ինքը պարզում է շատ ու շատ հարցեր։ Հարազատ ժողովրդի անելանելի կացության ականատես, բանաստեղծը՝ բազմամյա «դեպքերումներից հետո» «վերջ ի վերջո և վերջնականապես» հան-

12 Նույն տեղում, էջ 106։
13 Նույն տեղում, էջ 27։
14 Նույն տեղում, էջ 170։

գում է այն եզրակացությանը, որ միայն սոցիալիզմը կարող է փրկել մարդկությանը չարիքներից ու ոճիրներից։

Խաչակյանը մեկն էր դասական գրականության ներկայացուցիչներից, որ խորապես ըմբռնեց Հոկտեմբերյան հեղափոխության ճակատագրական նշանակությունը Հայ ժողովրդի բախտում։ 1918 թ. Յ. Խանզադյանին ուղղած նամակում նա ընդգծում էր, որ Հայ ժողովրդին «սուրբ Մարգի պես հասավ հեղափոխությունը»[15], «Ալլևս կուվ չկա զանազան ցեղերի մեջս,— գրում է նա Հովհ. Քումանյանին հասցեագրած 1921 թ. Հուլիսի 1-ի նամակում։

1926-ին, Հայրենիք գալու նախօրեին խոստովանում է. «Ծնե՛ք աստվածհաղորդե, սեպտեմբերի առաջին օրերը կլինեմ Երևանում. ինչպիսի ապրումներ, հուզումներ պիտի ունենամ ...գրում եմ ինձ երիտասարդ ու թևեր են բուսել քիկունքիս. տեսնել Հայրենի թանկ, անգին կողը, լսել Հայոց լեզուն, կյուղացու գերանդիի զնգոցը, հոտերի մայուները...»[16]։

1926-ի աշնանը Խաչակյանը գալիս է Հայրենիք։ Նորօրյա Հայաստանի իրողության առեղ հոգում խառնվում է հինն ու նորը, միշտ վտանգված, մերկոտ ժողովրդի բախտն ու կանգուն, կենսահաստատ ներկան, գոյության պահպանման մաքառումներն ու շինարարական ստեղծագործ եռանդը. «Տեսնում եմ՝ ավերի ու մոխիրների միջից, խաղաղությամբ զրահավորված, կանգնում է աշխատավորական Սովետական Հայաստանը՝ համամարդկային գաղափարներով, համաշխարհային բովանդակությամբ և ազգային ոճով ու դեմքով»[17]։

1930-ին նորից վերադառնում է ալտասահման։ Բակուրյուն տաստատելով Փարիզում, ծավալում է հասարակական մշակութային լայն գործունեություն, սփյուռքահայության միջավայրում պրոպագանդում Սովետական Հայաստանի տնտեսական, շինարարական, մշակութային նվաճումները։ Խաչակյանի ամենահետևողական նախաձեռնությամբ ու աշխատակցությամբ հրապարակվում է «20կս» ամսագիրը, որը կոչված էր սփյուռքահայությանը կողմնորոշելու և համախմբելու մայր հայրենիքի շուրջը։

1936-ին Խաչակյանն ընդմիշտ վերադառնում է Սովետական Հայաստան։ Այդ օրից սկսած մինչև կյանքի վերջը բանաստեղծն ստեղծագործել է, ապրել ժողովրդի վերելքի ամենօրյա մեծ ու փոքր հոգսերով, ոգևնչել ամեն մի նոր նախաձեռնություն։

Հայրենական պատերազմի ծանր օրերին մի առանձին ուժով երևաց, թե որքան հաստատուն էին Խաչակյանի հասարակական համոզմունքները։ Ֆաշիզմի դեմ պայքարում նա դառնում է իր ժողովրդի ամենահեղինակավոր տրիբունը։ Բանաստեղծն այրող խոսքով մերկացնում էր գերմանական գավքիչների գաղափարաբանության ու գործելակերպի հակամարդկային էությունը, հետևողականորեն պաշտպանում սովետական ժողովրդի միասնությունն ու ազատագրական պայքարի արդարությունը։

Ծնպատերազմյան տարիներին Խաչակյանը նոր ավյունով շարունակում է ծառայել սովետական ժողովրդի ընդհանուր գործին։ Նա հասարակական-

---

15 Ջարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան. Ավ. Խաչակյանի ֆոնդ. № 71։

16 «Սովետական գրականություն», 1971, № 1, էջ 140։

17 Ավ. Խաչակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 175։

քաղաքական առաջնահերթ ձեռնարկումների մշտական մասնակիցն էր, խաղաղության պաշտպանության անսասան մարտիկ։

Հայրենասեր բանաստեղծի կյանքում առանձին իրադարձություն էր հետպատերազմյան ժամանակների սփյուռքահայության զանգվածային հայրենադարձությունը, որին նա վերաբերվում էր բանաստեղծական ու քաղաքացիական խորունկ հետաքրքրությամբ։

Սովետական ժողովուրդների բազմազգ գրականության համերաշխ ընտանիքում Իսահակյանը վայելում էր համաժողովրդական մեծ սեր ու հարգանք, ամենուրեք կոչվում և կրում հարազատ ժողովրդից ստացած «Վարպետ» պատվանունը։ Իսահակյանը հայկական ակադեմիայի հիմնադիր անդամ էր, Հայաստանի գրողների միության անփոխարինելի նախագահը։ Նա արժանացել է պետական մրցանակի, սովետական պետության բարձր պարգևների, այդ թվում Լենինի երկու շքանշանի։

Իսահակյանը վախճանվեց 1957 թ. հոկտեմբերի 17-ին։

2

Իսահակյանի անունը գրական միջավայրում հնչում է 1892-ին, երբ «Տարազում» տպագրվում է նրա «Մաղիկ էի նորաբողբոջ» ոտանավորը։ Այնուհետև նրա բանաստեղծությունները երևում են «Արաքսի», «Մուրճի», ինչպես և «Տարազի» էջերում։ Երիտասարդ բանաստեղծի շեշտված անհատականությունը նոր բնածնիր էր բացում հայ պոեզիայում։ Եվ արդեն 1897-ին «Երգեր ու վերքեր» խորագրով, լույս է տեսնում առաջին գիրքը, քննադատությունը նշում է, թե Իսահակյանը բերում է գեղարվեստական նոր աշխարհ, որտեղ ինքը «լիաթոր տեր է, մրցակից չունի»[18]։

Այս կարծիքը շուտով գրեթե դառնում է համընդհանուր։ «Երգեր ու վերքերը» բարձր են գնահատում Պ. Պռոշյանն ու Դ. Ագայանը, դրվատական հոդվածներ են տպագրում «Մուրճը», «Նոր-դարը», «Մշակը», «Արևելյան մամուլը»։ Գնահատվում է Իսահակյանի երգիրի ժողովրդական ոգին, կենդանի լեզուն և ոճը, պատկերավոր արտահայտչականությունն ու հուզականությունը։ Բայց այդուհանդերձ, քննադատությունը ժամանակին չի կարողանում բացատրել, թե որն է այդ «նոր աշխարհի» ներքին իմաստն ու էությունը։

Գրական-հասարակական կարծիքը ընտելացել էր պոեզիայի որոշ ըմբռնումների. քաղաքացիական բանաստեղծության չափանիշը Պատկանյանն էր, բնարականները՝ Հովհաննիսյանը։ Դրվատելով ու մեծարելով նորամուտ բանաստեղծին, քննադատությունը ելնում էր ավանդական չափանիշներից, Իսահակյանին վերագրում կամ իրականության գերազանցապես հուզական գգացողություն, կամ էլ վերացականության ու հայեցողականություն։ Մինչդեռ «Երգեր ու վերքերի» գեղարվեստական նշանակությունը շատ ավելին էր, քան «նոր ոճն ու գրելաձևը»։

Կյանքի սոցիալական-հասարակական էությունը և անհատի հոգևոր նիրքնաշխարհը Իսահակյանը գեղարվեստորեն հայտնաբերում ու իմաստավորում էր պատկերավոր միանական արտահայտչականությամբ։ Նա արմատավորում էր բանաստեղծական մի արվեստ, որ խտացնում էր երևույթների

18 «Մուրճ», 1895, № 6։

բազմակողմանի լինելիությունը, մերձենում դրանք հարաբերումների ու անցումների հատման կետերում ու հանգույցներում։ Հույզին, զգացմունքին միախառնվում էր փիլիսոփայական խոհը, քնարականը հագենում էր կյանքի երակներով։

Սիրո, կարոտի կամ քաղաքացիական մոտիվները նրա քնարերգության մեջ ձեռք են բերում միանգամայն նոր որակ։ Հարուստ ու տարբեր տրամադրությունների ներթափանցումները, զուգորդումներն ու հակադրությունները տանում են դեպի կյանքի ու աշխարհի, մարդկային հոգեբանության ու ճակատագրի համակողմանի վերարտադրության լայն հուն։

«Մաղիկ էի նորաբողբոջ» (1892) երգում, օրինակ, համադրվում են սիրո և երջանկությունը, և ողբերգությունը, տրամադրությունների դրամատիկ խաչավորումով միաժամանակ հնչեցվում են այնպիսի հակոտնյա հույզեր, ինչպես սիրո հեքիաթային պատանեկան վայելքն ու դրա հակոտնյա՝ մերժվածության ու ցավի ծանր դրաման։ Ընդամենը չորս քառատողից բաղկացած մի բանաստեղծության մեջ Խահակյանը վերցնում է սիրո զգացմունքի այսպիսի լայնք, իմաստավորում սիրո վայելքը, բայց և տառապանքը։

«Ցաված սիրտը երգեր հյուսեց» (1891) բանաստեղծության մեջ բացահայտվում է սեփական երգի էությունը, սակայն ոչ միայն ստեղծման պահի «անուշ ու տխուր» մորմոքով, այլև բանաստեղծի մահից հետո սպասվող հիռավոր առաքելությամբ։

Հենց սկզբից Խահակյանը ընդարձակում էր մարդկային հոգու և հոգեբանության ընդգրկման տարողությունը, հենց սկզբից մասնավորն ու կոնկրետը քնարականորեն վերացարկվում էր հուզական-խոհական բազմապիսի հնչեցումներով։ Խորապես անձնական կամ «կենսագրական» մոտիվներում անգամ նրա խոհերը ներծծված են կյանքի, հայրենիքի և մարդու ճակատագրի վերապրումներով։

«Երգեր ու վերքերով» Խահակյանը ներկայանում է իր խորունկ հոգով ու հուզաշխարհով, որտեղ արձագանք են գտնում բնության և մարդկային կյանքի բոլոր երևույթները.

— Սիրտս երկինք է...
Ամեն արարած
Աստղ ունի այնտեղ—
Գահ ունի այնտեղ։

—Սիրտս երկինք է...
Բո՛ւյր կուտա ծագկին.
Սեր կուտա կույսին,
Կյանք կուտա անկյանք
Ցոր անապատին—
Ամայի արտին...
— Սիրտս երկինք է...

Ստեղծագործական ճանապարհի սկզբից աշխարհի և մարդկանց հանդեպ տածած այսօրինակ անհուն սիրով է գրական ասպարեզ իջնում բնաբերգու բանաստեղծը, որ ամենից առաջ արտահայտվում է նրա սիրերգության մեջ։ Խահակյանի սիրերգությունը հաճ ստեղծիչի լավագույն էջերից է, իր դրամատիկ տարողությամբ այն ընդգրկում է սիրո դպացմունքի ամենատարբեր դրսևորումները։

Պատանեկան սիրո անաղարտ քրքիջ՝ թևավորող, նույնչափ նեղացկոտ ու խռովկան, ուխտին անդավաճան մնալու երդումներ՝ այսպես սկսեց իր սիրո երգը Իսահակյանը, անկեղծ, հուզաթաթավ՝ ինչպես բարձրաոճ, այնպես էլ ժողովրդական ոճով գրված բանաստեղծություններով.

Ծխտի տարով հեռո՛ւ բերնից,
Քու շրվաքով ապրում եմ, յա՛ր.
Սխտոր տարով բաժան ըզնից,
Քու կարոտով էրվում եմ, յա՛ր.
Դարդիս դարման, յարիս մահլամ,
Կյանք ու արև յարըս ո՞ր է։

Ն. ՀԱՅՏՈՄ

ԵՐԳԵՐ ՈՒ ՎԷՊԵՐ

3 / 03

ԱՂԵՔՍԱՆԴՐԻԱ
ՏՊԱՐԱՆ Դ. ՍԱՀԱԿԵԱՆ
1897

Երգեր ու վերքերիս անվանաթերթը

Նվիրաբերման երդումներին հաջորդում է սիրո երիտասարդական պոռթկացող դրաման՝ շաղախված սոցիալական անարդարության հոգեբանությամբ։ Իսահակյանի համար սերը կյանք է, կյանքի ողջ իմաստը, ուստի և առանց սիրո աշխարհը սառն է ու ամայի.

Ա՜խ, մեր աշխարհն սառն է, սառուց,
Ջուրկ եմ սիրու արևից...

Անպատասխան սիրո ու մերժվածության մորմոքին ուղեկցում է բողոքը «դուլում աշխարքի» դեմ, նրա բանաստեղծություններին հաղորդում խռովահույզ կիրք։ Սիրո վիշտը մերթ ստանում է հայրենական ծառացման, նախատինքի ու խնդի հրանգ, մերթ էլ ալիքավորվում համակերպության գառն կսկիծով։ Ամեն դեպքում Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ սերը հավասարազոր է կենսասիրությանը, և տարիների հետ հասակ է առնում ու խորանում կենսասիրական նոր մղումներով։ Համակերպության խռովքը այնուհետև տեղի է տալիս նոր գայթակղությունների առջև, հորդում նոր սիրո և հին մորմոքների շաղախով։

Հետագայում, ավելի ուշ ժամանակների նրա ստեղծագործության մեջ տեսնում ենք այրական սիրո ուժ ու ներողամտություն, հախուռն ու վայելուչ խոնարհում մարդուն երջանկությունն և բախտ պարգևող սիրո առջև, սիրո զորության խոհական-փիլիսոփայական իմաստավորում։ Տրամադրությունների ու ապրումների հարստությամբ, իրոք, անընդգրկելի է Իսահակյանի սերը, այն առանձնանում է բազմազան մտահղացումներով ու արտահայտչականությամբ։

Վաղ շրջանի անկեղծ զրույց-խոստովանությունները հիշեցնում են սիրո ժողովրդական դրսևորումները։ Ժամանակի նյութապաշտության ու գործարության մթնոլորտում Իսահակյանը անափ խանդաղատանքով է հնչեցնում գեղջուկ մարդկանց մտահոգություններն ու սերը.

Մաճկալ ես, բեզարած ես,
Աոը շուտ տո՛ւր, շո՛ւտ արի.
Ծովի պես թրտնած ես,
Ծգնեղեն արձկի՛, տուն արի՛...

Իսահակյան քնարերգակը հակում ուներ սերը վեհացնելու և սրբագործելու՝ բնության երևույթների, ձևերի, գույների ու շարժումների իր գեղանկարչական աննախադեպ տեսողությամբ։ Նա, ասես, սիրում է բնության հետ միասին, մեկ առնելով իր մեջ նրա ուժը, մեկ քնքշությունը, ցասկոտ բռնկումներն ու կախարդող մեղմությունը, բազմազան, հարուստ գույներն ու երազային փոխակերպությունները, հորդ զեղումներն ու գաղտնի շունչը։

Սիրո առարկան չի զարդարվում բնության պատկերներով, համեմատություններով կամ մակդիրներով, պարզապես բանաստեղծը սերն ապրում ու վերապրում է բնության կյանքի հնքով, զգում և սիրում է բնության հնարավորություններով.

Գուգե՞ս լինիմ վշտի ցողկր՝
Աչերիդ մեջ շող ցայտեմ.
Լուռ գիշերվա անուշ հովկր՝
Փունջ ծամերդ փայփայեմ...

Ճիշտ այս տրամաբանությամբ էլ, երբ մերժվածության ցավով ամպամած արտահայտվում է իր հոգին, ապա դա իմաստավորվում է բնության երեվույթների խմբային ձայնակցությամբ ու արձագանքով.

Դո՛րգա լացեք, սարի սըմբուլ,
Ալվան-ալվան ծաղիկներ.
Դո՛րդըջա լացեք, բազի բլրո՛վ,
Ամպշող երկնուց գով-հովկր...

Իրոք սահման չունեն իսահակյանական սիրո ծավալումները, ծալքերն ու երանգները։ Միմյանց մեջ ալիքավորվում են վայելքն ու տառապանքը, վիշտըն ու խնդությունը, խենթ պոռթկումներն ու նրբին զեղումները։

Նույն այս առանձնահատկություններով է բնութագրվում նաև Իսահակյանի մայրերգությունը։ Ժողովրդական քնարական ոգով գրված հայտնի «Մայրիկիս» (1893) բանաստեղծության մեջ մոր կերպարը միահյուսվում է հայրենիքի կերպարին, նրա շնչին ու կանչերին, բանաստեղծի մոր կարոտը՝ հայրենի սարերի, հավքերի ու հովերի կարոտներին.

Սարեն կուգաք, նիշուն հավքե՜ր,
Ա՜խ, իմ մորըս տեսել չե՞ք.
Ծովեն կուգաք, մարմանդ հովե՜ր,
Ախեր բարև բերել չե՞ք։

Հավք ու հովեր եկան կըշտիս,
Անձեն դիպան ու անցան.
Պապակ-սըրտիս, փափագ-սըրտիս
Անխոս դիպան ու անցան։

Ա՜խ, քո տեսքին, անուշ լեզվին
Կարոտացել եմ, մայրի՛կ ջան.
Նրանո՛ւմ, երնե՛կ, երազ լինիմ,
Քեզանի՛մ մոտդ, մայրի՛կ ջան...

Այս բանաստեղծությամբ ձևավորվում, հետագայում խոհականորեն խոր-
բանում է Խաչակյանական մոր կերպարը, դառնում այն, ինչ դիպուկ բնո-
րոշել է վրաց բանաստեղծ Սիմոն Ջիկովանին. «...Ինձ համար դժվար է
մատնացույց անել մոր մի ուրիշ կերպար, որը տոգորված լինի որդիական
այդպիսի քնքշությամբ և հայրենասիրական խանդավառությամբ, մոր կեր-
պարը, որը դրա հետ միասին դառնա հայրենիքի դեմքի արտացոլումը, նրա
բանաստեղծական անկրկնելի այլակերպությունը»[19]:

Խաչակյանի մոր կերպարը մեկ ձգվում, իր մեջ է առնում հայրենիքը՝
շնչով, ոգով ու առաքինություններով, խոյանում իբրև մի ամբողջ ժողովրդի
ներողամտության ու տոկունության խորհրդանիշ, ապա դառնում է մարդկայ-
նության կիզակետ, սիրո ու նվիրվածությամբ հավերժական սկիզբ ու բարձ-
րակետ: Խաչակյանի մայրերգության լավագույն նմուշները՝ «Մայրի՛կ, հի-
վանդ եմ, սիրտըս քրքրված», «Մայրի՛կ, նայի՛ր, արևն ինչպե՞ս», «Մայրս
տեսավ ինձ շա՜տ տխուր», «Երազիս տեսա, որ մայրս՝ քշվառս», «Կրտեսնեմ
ա՜ռա,— լուռ երևկոյին»,— տոգորված են անսահ մարդասիրությամբ, խորա-
պես արձագանքում են բարու և մարդկայնության համամարդկային բարձր
գաղափարներին:

Այսպես՝ իր պոեզիայի անգամ ամենից «անձնական» մոտիվներով ու
տրամադրություններով, բանաստեղծը ընդարձակում ու ծավալում էր հայրե-
նիքի ու հայրենասիրության, մարդկայնության ու մարդասիրության բանաս-
տեղծական իդեալները, ընդլայնում դրանց հասարակական տարողությունն ու
հնչեղությունը: Սիրո անձնական ճակատագիրն անդրադարձվում էր հասարա-
կական-սոցիալական պայմանավորվածությամբ, մոր կերպարը վերաճում
էր հայրենիքի կերպարի, ձեռք բերում մարդասիրական բովանդակություն,
հայրենի բնության պատկերներով հնչեցվում որպես տիեզերական գոյության
ու կյանքի խորհուրդ:

Դեղարվեստական նման մտածողությամբ Խաչակյանի բանաստեղծու-
թյունների պատկերավոր համակարգում երևույթները ներկայանում են հա-
կասություններով, խոովքով ու ներդաշնակումներով լեցուն բնության, կյան-
քի ու աշխարհի հարափոփոխ ոլորտում: Մի բան, որ պայմանավորում է նրա
պոեզիայի յուրահատուկ բույրը, Խաչակյանի ստեղծագործության մեջ խոր
որդերգականությունն ու կյանքի պաշտամունքը հանդես են գալիս իբրև ներ-
թափանցված, միաձույլ ամբողջություն:

«Երգեր ու վերքերից» սկսած լինի ուժի և եռանդի ալիքավորում, թե
տխրություն ու դառնություն միևնույն է, հոգեկան յուրաքանչյուր պահ ներ-
կայանում է խոների, զգացմունքների բազմապիսի հարուստ կապակցու-
թյուններով: Բնորոշ օրինակ է «Մուրը գրկած դետ ու գետին» (1855) բանաս-
տեղծությունը: Այստեղ ամեն ինչ փոխադրվում է բնության և մարդու ներ-

---

19 «Ավետիք Իսահակյանի մասին», Երևան, 1971, էջ 15:

բին հաղորդակցության խորհրդանշները, որտեղ նրանք «գաղտնի միմյանց վարակում են տրամադրությունների նորանոր առնչություններով. Սկզբում բանաստեղծը ձայնակցում է մինչաղի «անուշ ու տխուր» շնչառությանն ու զարկերակի համաչափությանը.

Մուքը գրկած գետ ու գետին
Հով ու ալիք կըշնչեն.
Երկինք գրկած ասող ու լուսին,
Արտերն անգորը կըննչեն։

Սիրտս, սիրտս քուլլ կգարկե...

Այստեղից սկսվում է հազիվ նշմարելի հակադարձ ընթացք. այժմ էլ բանաստեղծի հույզն է իրենը «ներկայացրում» բնությանը, բերելով բնության երևույթների նոր փոխակերպություններ, հնչեցնելով մեջ բերված տողերի ննջող համաչափությանը չներդաշնակող հոգու խռովը.

Վառ աստղերը երկնից ընկան,
Վարդ ու շուշան թառամեց.
Ա՜խ, իմ կյանքս, անուշ կյանքս,
Կաոր-կաոր փշրվեց...

Ով այսպես՝ նրա բանաստեղծություններում շարունակ տարուբերվում են տրամադրությունները. Իսահակյանի բնության երգերը՝ բնապատկերի դրամատիկ անցումներով, անդրադարձնում են մարդկային դրամատիկ ներքնաշխարհ, տիեզերական կյանքի մեծ շնչառությու։ Նրան գրաղեցնում է ոչ թե կոնկրետ հույզը, ապրումը, մորմոքը կամ դրա ատիքը, այլ ապրումի շարժումը, ալիքավորումը, վերաճումները։ Բնության պատկերներում էլ են գտնում բանաստեղծի հոգևոր խռովքը, աշխարհի մեծ կյանքով ապրելու կենսաիրական մղումները։

Բանաստեղծական նման մեկնակետով արդեն «Երգեր ու վերքերում» խտանում են ցրտի, բքի, խավարի, ձյուն ծանր շերտերի պատկերները։ Մերթ սիմվոլիկ պատկերներով ու այլաբանությամբ, մերթ չափազանցությամբ, մերթ էլ ռեալիստական մանրամասով Իսահակյանը զարմանալի ուժով անդրադարձնում է ժամանակի «եղյանակը»։

Ցուրտ է օրը-բո՛ւք ու խավա՛ր.
Քամին շաչում, շառաչում...

Վաղ շրջանի բանաստեղծություններից է սա՝ գրված 1892-ին։ 90-ական թվականներին արհավիրքի նման պատկերները գնալով առատանում են նրա ստեղծագործության մեջ, սաստկանում են «որոտն ու աղմուկը», «սառչում է օրը», երկիրը սառած «ճաքում-ճաքճքում», քամին սուրում է անդունդներից, դժնդակ ոռնոցով վայում և արշավում «սար ու դարեր»։ Բանաստեղծը մխրճվում է աշխարհի ռևալ իրավիճակի մեջ՝ փոքրոգոտ կյանքում որոշելու սեփական քաղաքացիական նկարագիրն ու տեղը.

Քաղ անծիր ծովը եռա, փրփրի,
Թխպոտ երկինքը կայծակներ շա՛ղ տա,

Նվ թող փարոսը մչուշում թաղվի
Փրկարար ափը այքիս չերևա՝
Ցեմ հուսահատվի՛...

Երբեմն հոգում կուտակվում են կասկածները, ապագան ներկայանում է «սառած», «Ճաքճքած» ու «պատառոտված», սակայն բանաստեղծը միշտ էլ կողմնորոշվում է դեպի հասարակական առաջընթացը։

1894-ին գրած «կենսական ծովի հուլիերի միջին» բանաստեղծության մեջ պոռթկում է նրա չհամակերպվող ոգին, հորդում ծառացող ու ազատասեր կենսասիրությունը։ Շուրջը հածում են հողմ ու փոթորիկ, կուրծքը ծեծում են գոռ ալիքները, բայց ինքն իրեն ղգում է ժայռի պես ամուր կանգնած։ Հունավորվում է քաղաքացիական ըմբոստ կրքով ու պաթոսով ներթափանցված Իսահակյանի մաքառման պուեզիան, որի խորքում տրոփում է ժողովրդի ազատասիրական ոգին։

Իսահակյան արվեստագետը ժողովրդի կենսահաստատ տարերքը չի խզում նրա աշխարհատեսության ամբողջական համակարգից։ Ազատագրական պայքարի դարավոր ավանդներ կուտակած հայ ժողովուրդը XIX դարի վերջին և XX դարի նախաշեմին կանգնած էր ծանր փորձությունների առջև և դարձյալ անվարան ու տոկուն մաքառում էր ու ստեղծագործում։ Սակայն իրականության հանդեպ նման հայացքը պատրանային կլիներ, եթե պատմական այդ դժվարին ժամանակներում Իսահակյանը չունենար սպառնալիքի զգաստ գիտակցություն։ Ժողովուրդը չէր ընկճվում, բայց և ապրում էր խոր անհանգստություն, մոտալուտ սպառնալիքի տևական տագնապ։ Հայրենասեր բանաստեղծը չափազանց ծանր է վերապրում այդ բարդ՝ կորովով ու խռովքով լի ողբերգական կացությունը, իննսնական թվականներին Արևմտյան Հայաստանում կրկնվող չարդերը։

Բանաստեղծի ապրումների հակասականությունը, հորդացող կենսասիրությունն ու դառնությունների քանդրացումները բացատրելիս հարկ է լայն շառավիղով նայել ժողովրդի ռեալ կացությանը։ Բնորոշ է, որ ներհակ տրամադրությունները նրան երբեք չեն հանգեցնում անհույս փլգումների, ընդհակառակը՝ ամեն անգամ հավասարակշռվում են առավել հզոր տրամադրությամբ՝ աշխարհապաշտությամբ։ Ողբերգականությունը, ինչպես շեշտում է Դ. Դեմիրճյանը՝ «...բանաստեղծի հոգում կատարեց մեծ ավերումներ, թունավորեց նրա կյանքը, սակայն հենց միևնույն տրագիզմը բարձրացրեց նրա թռիչքը, լայնացրեց նրա դիապազոնը, խորացրեց նրա սերը դեպի կյանքի հաստատումը»[20]։

Երկրային ցավերից ելք գտնելու համար Իսահակյանի որոնող ոգին մըղվում էր դեպի «վախարդող հեռուները», սակայն կասկածները չէին փարատվում, և նորից սուզվում էր կյանքի ներքին շիրտերը։ Վիթխարի է Իսահակյանի խոհերի ու ապրումների կորագիծը, կարծես հոգում կուտակված են մեծ ծնունդով հղի դարաշրջանի ցավերը, հույսերն ու հուսախաբությունները։

Մայրիկ, հիվանդ եմ, սիրտըս քրքրված.
Տես, ո՞րքան խորն են հոգուս վերքերը
Արեստ ու խոցոտ։

---

20 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1963, էջ 285։

Մի՞թե կարող ես վերթևռ րուժել,
Որ տիեզերքի նակա վերքերի
Ցաքիլներին ցե...

Մայրի՛կ, իմ մայրի՛կ,
Ու՞ղ ես քափառեմ երկրի ոլորտում,
Ճմռոխի վրա, ուրվականի պես.
Ճակտիս՝ կքնճիռներ.
Շանձրույթի՝ շրթիս.
Մենակ ու մրոտալ քափառեմ խժռոտ...

Նա ձգտում է հետևները մի կողմից աշխարհի չարիքների ճգրերը գտնելու կրքով, մյուսից՝ կյանքի անհագ ծարավն ու սերն են նրան մղում հետևները։

Այսպես վաղ շրջանից «անձնական» ու «քաղաքացիական» բազմալար մոտիվներով նա քնակոխում էր ստեղծագործական լայն ճանապարհ, շոշափելով հարազատ ժողովրդի ցավերն ու ճակատագիրը, մարդկային կյանքի կենսական խնդիրներ ու ձգտումներ։

900-ական թվականներին գրական քննագատության մեջ հայտնվել է այն կարծիքը, թե «կյանքի քաղցրությունը որոնող» և միաժամանակ «մարդկության ցավերով այրվող» բանաստեղծը գտնվում է «անհարիր իրողություններ» ոլորտում[21]։ Քննագատին անհամատեղելի են թվում այդ «հակառակ բնեռներ» փոխադարձ հագեցումները, մի տրամադրության պայմանավորվածությունը մյուսով։ Իրականում հենց դրանով էլ բնութագրվում է Իսահակյանի բանաստեղծական տարերքի դրամատիկ էությունը։ Բուռն կենսասիրությունն է մշտապես սրել աշխարհի չարիքների նրա զգացողությունը և հակառակը.

Ով մարդու հոգին՝ սլաքի նման,
Փախչում է հավերժ վշտից, տանջանքից,
Ձգտում է քափով միշտ գեպի հաճույք,
Դեպի վառ ափեր և երջանկություն,
Բայց չար աշխարհի հոգսերը դաման
Դարձնում են հանախ սլաքը նորից,
Դեպի տանջանքը. խավարն ու քախիծ...

Իսահակյանի հոգում Նարեկացու արտահայտությամբ բուն էին դրել «հակառակորթ երկու հալոցներ», որոնց բոցն ու բռնկումները անընդհատ փոխանցվում էին միմյանց։ Այստեղից նրա պոեզիայի կրքոտությունն ու քարեքար զարկվելու մոլեգնությունը, որը հիմք է տվել քննագատներին նրան նմանեցնելու Հայնեին։ Թեև կատակով, բայց իզուր չէր Վերնատոնը Իսահակյանը անվանվում Հայնե։ Հենց նույն կրքոտության առումով նշված հարազատությունը հաստատելու է գալիս այն մեկնակետը, որով 1895-ին բանաստեղծը դնահատում էր Հայնեին. «...Հայնեն միշտ երևում էր մեր գրականության մեջ նուրբ, սալոնական-մանուշակի ու շողերի բույրիչ. այժմ նա երևում է ներվոտ էպիկուրիստ, հոգնած, զզված բուդդիստ։ Նրա այս գլխավոր կողմը միշտ մոռացվում էր...»[22]։

21 Տե՛ս «Մուրճ» 1904, № 3։

22 ԳԱԹ Ավ. Իսահակյանի ֆոնդ, № 79։

Աշխարհի ու կյանքի մեծ սիրահար, բնության հրաշքների ու հեթիաթների երկրպագու քնարերգուն՝ վերպատմական միրաժներ չի ստեղծում, նա պաշտում և միևնույն ժամանակ նզովում է կյանքը։ Դա հասարակական-քաղաքական որոշակի դավանանք ունեցող մարդու սեր է կյանքի հանդեպ, և հենց դրա համար էլ ունի խռովքի ու դայրույթի նմանօրինակ լիցք։ Ներհակ խոհերն ու կրքերը սերում են անդորր ու լճացում չհանդուրժող, մարդկային կատարյալ հասարակության համար մաքառող, հումանիստ գրողի աշխարհայացքից։

Այս իմաստով նրա ողջ ստեղծագործության համար, իրոք, բնաբան կարող են ծառայել 1893-ին գրած հետևյալ տողերը.

Տիեզերքի պերճ հյուսվածքն եմ,
Իմ մեջ երկինքն է երգում.
Բանկում է սիրո հրդեհ,
Աշտի հեղեղն աղմկում...

Նախասովետական տարիների գրական քննադատությունը քաղաքական սրված պայքարի մթնոլորտում կանխակալ գնահատականներով նեղացնում էր բանաստեղծի ստեղծագործության բովանդակությունն ու արժեքը, ձևավորվում են մտայնություններ, որոնք ինչ որ չափով ձեռք են բերում սովորության ուժ[23]։ Հյուսվում է լեգենդ, ըստ որի, երբ Իսահակյանը երգում է Մանթաշն ու Արագածը, երբ նրա միտքը ինքգյուղի ճամփաների հետ է կամ Արագի ջրերի, երբ նրան տանջում է մանկության հոգսը կամ Զարոյի սերը, ապա ժողովրդինն է, նրա պատգամախոսը, իսկ երբ սուլվում է ժամանակի հակասությունների հորձանուտը, տառապում մարդկությանը միավորող սոցիալական չարիքների ու անարդարության ցավերով՝ օտարանում է իրեն, դառնում ուրիշ։

Իրականում բանաստեղծը «ժողովրդի սրտի» խորքերից էր հասնում «կախարդական անիծված հարցերի մթնոլորտը»։ Ժողովրդի աղգային, սոցիալական ու հասարակական մտահոգություններն են կանգնեցնում նրան դարաշրջանի խնդիրների, մարդկության գոյության առնչվածների առջև, նրա պոեզիայի ժողովրդայնությունը չի բացառում, այլ հակառակը՝ ենթադրում է մտածողության լայն, համամարդկային մասշտաբներ։

3

XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբներին հայ գրականության և արվեստի գործիչներին նորից են պաշարում հայրենի երկրի ներկայի ու գալիքի տեսիլները։ Ժողովրդի ծանր ճակատագիրը երևակայությունը մղում է դեպի անհայտ ապագայի տանջող պատկերները։ «Հազար-հազար տեսքով» անոթողք ցնորքի պես հայտնվում ու չքանում է հայրինիքի պատկերը Կոմիտասի երգում, Սուրենյանցի ու Սարյանի կտավներում, Սիամանթոյի, Վարուժանի, Տերյանի ու Չարենցի պոեզիայում։ Ժողովրդի գոյության սպառնալիքի առջև «վերջին պատրանքով» շնչավորվում է «հնամյա երազը»՝ միախառնելով իրա-

---

23 Տե՛ս «Մուրճ» 1898, № 6, 1904, № 3, «Բազմավեպ», 1903, № 3, «Արարատ», 1908, № 2։

կանի և անիրականի եզերքը։ Հայրենիքի գաղափարը հյուսվում է առասպելին, հեքիաթին, այլաբանությանը։

Հայրենիքի ու հայրենականը հիքիաթի, տեսիլի և ռեալականության խաչավորումներով են բեկվում ու պատկերվում նաև Իսահակյանի «Ալագյազի մանիսներում» (1895—1917), որը մի տեսակ հերոսացում է բանաստեղծի շուրջ քսանամյա վաստակը։ «Մանիսներին» տրամադրություններն անցնում են մյուս ստեղծագործությունների միջով, արձակում հեռահար ալիքներ։ Ինչ էլ գրել է Իսահակյանը, որտեղ էլ եղել է նա՝ կրկին վերադարձել է «Ալագյազի մանիսներին», Արագածի փեշերում տոկացող ժողովրդի կյանքի մեջ տեսել հայրենիքի պատկերների, նրա կենսապահպանության խտացումը։

«Ալագյազի մանիսներում» հորդում է ժողովրդի բնական կյանքն ու կենսաստատ ոգին։ Պոեմում իշխում է ծիսային պատկերների և տեսիլների, խնդության ու վշտի անաղարտ սիրո և ձգտումների տոհմիկ զգացողությունը։ Արթուն մտքով բանաստեղծը որոնում է սոցիալական ու քաղաքական հատատուն հենարաններ, բորբոքում ժողովրդի պատմական լինելության կորովը, վերահաստատում նրա ինքնությունը, ինչպես ասում է Դեմիրճյանը՝ «Նպարտ դարձնելու, բարձրացնելու համար իր ժողովուրդը»[24]։

Հետաքրքիր է «Ալագյազի մանիսների» շաղախը։ Ժողովրդի հին ու մնայուն գոյության, անխառն ապրելակերպի զգացողությունը սերում ու հասակ է առնում տեսլացած կյանքի և նյութականացած տեսիլի բանաստեղծական յուրատեսակ խառնուրդով։ Պատմական հուշերը, ծեսերը աշխատանքային սովորույթները գալիս հյուսվում են ժողովրդատոհմական առույգ պատկերներին, պոեմին հաղորդում քնարական վիհ շունչ։ Ի մի են ձուլվում ռամիկ ասացողների և կուսանների տաղերն ու երգերը, պապենական թոհրիների շուրջը պատմվող զրույցներ, խաղի ու «քամաշի» պատկերներ, խմբական կենցաղի սարսրեր ու հետքեր։

Լինելության բնատուր զգացողությամբ պոեմում ժողովուրդն իր արժատներով հինվում, կենսունակությամբ ձուլվում է խլրտացող բնությանը։

Իսահակյանը ներկայացնում է ոչ թե անցողիկ ու փոփոխական, այլ ժողովրդի տոհմիկ տոնահանդեսը, հնամենի դրոշմով ու հանգով զինավառության և վարդավառի մոլեգին թափով, առնական սլացքով ու հիշ նազանքով.

> ...Վառ վարդերի տոնն է այսօր
> Հարս ու աղջիկ զարդարուն՝
> Պտույտ կուգան օրոր-սորոր
> Վարդափթիթ լանջերուն։

Միմյանց հաջորդող պարերգները, քնարական հուզականությամբ հանդերձ, էպոսային բնույթ ունեն, խտացնում են ժողովրդի պատմության ընթացքով սերնդից սերունդ ավանդված, բյուրեղացած կենսաձև։ Խոր հնությունից եկող վարդավառը ձիզ ժամանակների հնքով կրկնվում և շարունակվում է «Հինավուրց մամռոտ» վանքի պատերի տակ, րերելով հարսներին ու աղջիկներին «օրոր-շորոր» պար, կարիճներին ուժի ու ջահելության խրախճանք։

---

24 Դ. Դեմիրճյան, Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության ժողովրդայնությունը. «Տեղեկագիր Լաս. ճիտ.», 1953, № 11, էջ 7.

Ծավալվելով անցյալից, դրանք չնջում են ժամանակագրական սահմանները, իրենց թափի մեջ առնում ժողովրդի ներկան։

«Ալագյազի մանիները» իր պարզ ու անմիջական հյուսվածքը առնում է ժողովրդական կյանքից, նրա «հինավուրց ստեղծագործության» ոգուց։ Հնարող է, որ ինչպես բանահյուսական զրույց-ավանդություններում, պոեմում ևս եզրագծված բեմահարթակներ չկան. գործողության ասպարեզը դաշտն է, հովիտներն ու լանջերը, որտեղ ազատ «ծոց ծոցի» ելումուտ են անում գիշերային խորհրդավոր հայտնություններն ու շոշափելի, մարմնավոր արարածները, հնքիաթայինն ու իրականը։

«Մանիները» հասկյանը համարել է պոեմ։ Արտաքնապես, սակայն կառուցվածքով այն չի համապատասխանում ժանրի բուն հասկացողությանը. երկը բազմանյութ է, ամեն «պատումով» առանձին վերջրած ամփոփ ու ավարտուն, որոնց կառուցվածքային ամբողջությունն ապահովվում է ոչ թե որևէ տրամադրության կամ դեպքի ծավալումով, այլ տարբեր տրամադրություններ ներդաշնակ միասնության մեջ համադրելու եղանակով։ Նման վերաձուլումով պատումները միախառնվում են, ձեռք բերում միասնական հնչեղություն։ Երանգը երանգին միանալով՝ տարածվում է բազմաձայն այս երգը, բերելով հողագործի, հովվի, գեղչկուհու հուզերն ու ապրումները, հայրենի բնության կախարդանքը։ Սա այն մթնոլորտն է, որի մասին, բառափոխելով Պուշկինի «Там русский дух, там Русью пахнет» արտահայտությունը, կարելի է ասել՝ «այնտեղ հայկական ոգին է, այնտեղից Հայաստանն է բուրում»։ Այն խտացնում է հայրենի հողի համն ու հոտը, ծաղիկների ու տարազի գառնավառ գույները, հայ մարդու կյանքի ու կենցաղի շունչը։ Բանաստեղծական խոսքը իր մեջ է առնում ժողովրդական երգին բնորոշ կրկնվող, «դարձ-դարձիկ» բառեր, զուգահեռներ, բաղդատումներ, «երկվորյակ» բառերի փոխադարձ ուժեղացում-հակադրություններով, որոնք հմայում են քնարական ինչ-որ վեհ հանդարտությամբ։ Ճիշտ է նկատել գրականագետ Ա. Ինճիկյանը, թե Իսահակյանի «լեզվական լայնածիր ընդգրկումների մեջ մտնում է մեր լեզուն իր պատմության սկզբից»[25]։

Պոեմի բանաստեղծական մթնոլորտում՝ Արագածի լանջերին, Մանթաշի հովտում, իրար մեջ «հալվում», ձևալուծվում են մարդկային շունչն ու բնությունը.

Է՛յ Մանթաշի երաշ-հովի՛տ,
Իմ՛ւն. գմրուխտե երորո՛ց.
Ծաղիկներդ լուսափիթ՝
Վրաս մետաքս-վառ ծածկոց։

Աղբյուրներդ՝ բյուրեղ զանգեր.
Հովերդ անուշ կքերեն.
Մուացումի քովիչ երգեր,
Հովերդ անուշ կօրորեն։

Հուր-հավքերդ՝ քներն արծաթ,
Կտուցները՝ լալ-մարջան,
Ինձ կրպատմեն ոսկի հնքիաթ
Աշխարհներեն դյութական...

25 «Գրական թերթ», 1940, № 34։

Սակավ տարբերով է այստեղ ներկայանում տնանկին՝ միայն հովիտն է ծաղկունքով, աղբյուրներով ու հավքերով։ Չկա կուտակում, բնանկարի ավելորդ զարդարանք։ Կա տխանկի զարմանալի պարզություն։ Սակայն Խահակյանի Մանքաշը թե է առնում մի աննյութեղն կյանքով, օրորների և ոսկե հեքիաթների անհայտ հեռուներով։

Հայրենիքի և հայրենականի բանաստեղծական զգացողությամբ է ներծծված պոեմի քնարական հերոսուհու՝ Զարոյի ներաշխարհը։ Կխաստված-կխամարդ, ինչ-որ շատ լեռնական ու վայրի, բայց և եթերային նկարագրով մի արարած է նա։ Ասես հայրենի աշխարհի գեղեցկության գաղտնիքն է Զարոն, թաքցնում է նրա անորսալի հմայքն ու կախարդանքը։ Բնության միչից անսպասելի երևում է նա, ծվարում բնության մեջ և հարազատ պատկերներին ձուլված, երկրային տեսիլի նման ամեն անգամ հայտնվում բորբոքելու Մանքաշի հրեղեն սեր ու կարոտ։ Անավարտ է մնում Զարոյի համար պատմվող հեքիաթը, կյանքի ու սիրո հավիտենապես հյուսվող հեքիաթի պես.

Ախ վրա գլուխն հենած
Զարոս անուշ կլքնի.
Ու հեքիաթս էլ կխաւտ ժպաց,—
Սիրու հեքիաթը վերջ չ'ունի...

Պոեմում պատմվում են հայոց աշխարհի բուլր ու խորհուրդներով շրջապատված կյանքի ու սիրո հեքիաթի անվերջ հյուսվող պես-պես տարբերակներ։

«Ալագյազի մանիները» Արագածի փեշերին հարատևող ժողովրդական կյանքի քնարական պատում է։ Խահակյանի բանաստեղծական մտածողությունը պոեմում և՛ բովանդակությամբ, և՛ ձևով հարազատ է ժողովրդին, նրա, այսպես ասած, գեղանկարչական տեսողությանն ու ձայնային-ռիթմական ընկալմանը, հոգեբանությանը, տրամադրության ու ապրումի դրսևորման ընթացքին, լեզվին ու ոճին։

4

Ավ. Խահակյանի բանաստեղծական տեսադաշտում ժողովրդի կենսական խնդիրները սերտորեն առնչվում են դարաշրջանի բարդ տեղաշարժերին։ 1905 թ. հեղափոխություն՝ վերելք և տեղատվություն, կախաղանների շարքեր, բռնություններ, ձնշումներ, պատերազմներ, սոցիալ-դասակարգային հեղաբեկումներով ու փոթորկումներով ապրող մարդկություն՝ այս խաչուղիներում էր ներկայանում նաև հարազատ ժողովրդի բախտը։ Երկու դարի սահմանագծում՝ ծայր լարվածության հասած անցյալի և նոր թափ առնող ապագայի միջև, բանաստեղծը տեսականորեն վերապրում է ժողովրդի պատմական ու սոցիալական ծանր իրավիճակը. մի կողմից ավերի ու կոտորածի հալածող հուշեր, սպառնալից կացություն, մյուսից՝ հասարակական առաջընթացի բնական մղում. մի կողմից օրվա գոյության սպառնալիք, մյուսից՝ տարատևելու հավատ։

Անշուշտ, ձիշտ չէր լինի պնդել, թե Խահակյանը ըմբռնում էր հասարակական առաջատար ուժերի պատմական դերը։ Սակայն, այդուհանդերձ, նրա խոհերն ու ապրումները, որոնումներն ու գտումները մշտապես պտտվել են կյանքի ամենաէական խնդիրների շուրջը։ Խահակյանի բանաստեղծական

տրամադրությունները ազդակներ ու սնունդ են ստացել իրականության կենսական բազմապիսի երակներից.

Ով անապատից, հեռո՜ւ ծովերից
Ով դարբասներից, քե խուլ բանտերից
Լքսում եմ անվե՛րջ, զիշեր ու ցերեկ
Ողբ ու հեծեծանք մի՜շտ, ամենուրեք.
Տեսնում եմ արցունք ժլպոի հետ հյուսված
Հացի հետ արյուն—վի՜շտ համատարած...

Ով ծով-արցունքներն անծայր աչխարհի
Ամեն խորշերից, ամեն սըրտերից
Կաքիլ ու կաքիլ հավաքվում, գալիս,
Ի՜ափվում են վըշտոտ, խոցված սրտիս մեջ...

Դարաշրջանի հետ կապող հազարավոր թելերը նրան հեռու են պահում շրջապատող իրականության չարիքները տենդի մեջ վերապրող այն մտավորականներից, որոնք՝ փորձելով ոգու երերուն աշտարակներից շղթա նետել դեպի կյանքը, օդից էին կախում հասարակական խնդիրների լուծումը։

Իսահակյանի տրամադրությունները բարձրանում են կյանքից, ձևավորվում՝ աշխարհի հոգսերով ու ցավերով բեռնավորված։ Այստեղից էլ ծայր է առնում նրա հոգեկան տևական խռովքը։ Այլ խոսքով, եթե դեկադենտը ժամանակի ողբերգությունը զգում էր գլխիվայր դրությունից, ապա Իսահակյանը՝ ամուր ոտքերով հողին կառչած, եթե դրա հետևանքով առաջինի ուղեղային մոլորքից ծնվում էին վերերկրային մտապատկերներ, ապա Իսահակյանը խորապես գիտակցում էր մղձավանջից դուրս գալու պատմական ուղու դժվարությունը։ Եվ ողբերգական ողջ հասակով բանաստեղծը կրում էր այդ ծանրությունը.

Ես ծունկ չոքեցի ալեկոծ կյանքի
Սեղանի առաջ. անվեհեր հոգով
Ոտք դրի ուղին նոր մարգարեի,
Ով ազատության, վեհության երգով։

Ով ես գնում եմ նոր, հեռո՜ւ ափեր։
Ով այս կեճհիներն—ճակատիս պատկ.
Անխոս վկա են, որ վիշտ, տանջանքներ
Ես ճաշակել եմ, որպես հաղթանակ...

Համառորեն ընթանալով պատմական բախումներով լի ուղիներով, Իսահակյանը ծանր էր վերապրում իր ժողովրդի և մարդկության կացությունը։ Այդ ծանրությունից նրա հոգին մոայլվում է, հաճախ պոռթկում անեծքով։

Ճգնաժամից ելք գտնելու տանջագին որոնումներում նա ապրում է մեղանակության ողբերգական զգացում, ամայության սարսափ, ունենում է պահեր, երբ հետևակարը թվում է խավարով պատած։ Նման տրամադրությունների արձագանքներ են «Դարդը հետս է, հետոս կուգա» (1898), «Է՜յ դու մահվան անմահ աշխարհ» (1900), «Ես ձեզ ասում եմ՝ կրգա Ոգու սով» (1904), «Ագռավների գոռշ թևերով» (1908), «Ո՞ւմ հետ եմ անհույս» (1911) բանաստեղծությունները։ Իսահակյանի բանաստեղծական խառնվածքի համար բնորոշն այն է նաև, որ նա տառապանքը ոչ թե մոխրացնում է կամ խլացնում, այլ հոգու մոլեգին պոռթկում-այրումով անընդհատ բորբոքում։ Իզուր չէր նա

իր սիրտը նմանեցնում «հուր-հնոցի», «վառ-վառվան» կրակի, լցված՝ «խո-
լար-խաժոռ ցավով», «խոլ որոտումով»։

Նրա ներքնաշխարհի ալեկոծության ակունքը անկոտրելի կենսասիրու-
թյունն է, կյանքի անսահման սերը, որը և հասարակական չարիքի դեմ ան-
ընդհատ բորբոքում է անհաշտություն։ Բանաստեղծը նզովում է սերը՝ երա-
զելով գերադրական սեր, չարանում է՝ տենչալով բարին, հուսախաբվում է՝
հավատարիմ դավանած բարձր գաղափարներին, մենակություն է զգում՝
ունենալով մարդկային ջերմության ու մտերմության կուռք։ Նմանօրինակ
կենսասիրությամբ միայն 900-ական թվականների դժնդակ տարիներին կա-
րելի էր ասել. «...Ես կսավառնեմ դեպի արևը և արև կդառնամ այս ստոր ու
անազնիվ աշխարհի համար...»[26]։

Որքան էլ խճճվել են ժամանակները, նա համառորեն ընթացել է դեպի
ճշմարտությունը, որոնել ճշմարտության հասնելու ուղիներ.

Ձայնս հնչում է խավարի խորքից,—
Գրքա՛ր, հայտնվի՛ր, սո՛ւրբ ճշմարտություն.
Ես քեզ եմ փնտրել իմ կյանքի չեմքից,
Նվ տե՛ս, քարացա անհուն տանջանքում։

Բյուր ուղիներով ես դիմեցի քեզ,
Ո՛ւ հետքն ու շուքը նույնիսկ չզգուա,
Ո՛ւմ, արտության մեջ, մոլորության մեջ
Չախչախվեց կյանքս... ու դու չե՞ս գիա...

Հոգնած եմ հիմա, անուժ ու հիվանդ,
Բայց հավատում եմ—ունիս գոյություն.—
Բայց էլ չզմնաց մի ուզի անհայտ.—
Ա՛խ, երևացի՛ր, մեծ ճշմարտությո՛ւն...

Նվ ես ուժ կառնիմ, կրգոտեպնդվիմ,
Ցուպքս կրվիրցնեմ և ճամփա կերքամ,
Լույսդ կավետեմ խավար աշխարհին,
Մոլոր մարդկության վե՛հ կյանքդ կուտամ...

Ցավն ու դառնությունը ծնունդ են առել իրականության լայն ոլորտնե-
րից, այդտեղ էլ հաղթահարվել են՝ կյանքի անխափան վերելքի ներգործու-
թյամբ։ Այդ պատճառով էլ լավատեսությունը նրա ստեղծագործության մեջ
նույնքան խոր արմատներ ունի, որքան դառնությունն ու վիշտը։ Ներանձնա-
կան ապրումներով ներփակված տնարույս դեկադենտը հեշտությամբ էր
ցտկում սառապանքից երանության գիրկը և հակառակը։ Նա, ինչպես դի-
պուկ նկատել է Գորկին, սահում էր տպավորությունների մակերեսից և հեռու
մնում բուն սոցիալական ողբերգություններից։ Նմանօրինակ թեթևությունը քնա-
կանից խորթ էր Իսահակյանին, այլ էր նրա խառնվածքը, որ անդրադարձնում
էր հարազատ ժողովրդի ճակատագիրն ու ազատասիրական ոգին.

Նա՝ զավակ հնչված ու դժբախտ ազգի,
Որ արյունով է իր ուղին քրջում.
Որ գարե՛ր, գարե՛ր քափը իր բազկի
Շրջան է կրծում ժանգոտ, չառաչուն...

---

26 «Գարուն», 1971, № 11, էջ 58։

Իսկապես անհնար է հասկանալ Խաչակյանի պոեզիան՝ առանց պարզելու նրա պատմական-սոցիալական ընդգրկումների խորությունը։ Խաչակյանի բանաստեղծական ընկալումով ժվեն-ժվեն էր լինում մի ամբողջ ժողովուրդ, հարազատ ժողովուրդը։ Այս գիտակցությունից ծնված խռովքը նրա ստեղծագործության մեջ մարմնավորվել է ամենատարբեր մտահղացումներով ու եղանակներով. սիմվոլիկ փոխակերպությամբ, այլաբանորեն, անմիջական հուզով, խոհական ընդհանրացումներով, անեծք-բողոքով, օրհնանք-հիմնով։ «Ամպ ու զամպ է», ինչ է գալիս, «Ալ ձին եկավ, անտեր եկավ», «սև հագած» ագռավն է՝ միայնակ ծառի ճյուղին ժվարել, երազում մայրն է «Շեն պատերի տակ, մեծ փողոցներում» անցուդարձողին ձեռը կարկառում, «խաս հավքերն» են կորել, անթև սգում է բլբուլը, «Տխրամած եղեգնի կողքին» միայնակ ու լուռ քայլում ու մտորում է արագիլը։ Ջարագույշ ուրվականների նման հետապնդում են բութ ու բորանի պատկերները. ագռավների գորշ քևեր և վայրագ ամպրոպ, հետապնդող ուրուրներ, ամեհի գայլեր և անվերջանալի մի երթ, անվերջանալի ոտնաձայներ՝ այս ամենն իրար են խառնվում նրա պոեզիայում։ Սրանք ժողովրդի պատմական ու սոցիալական գոյավիճակով պայմանավորված պատկերներ ու խորհ են, որոնք Խաչակյանի ստեղծագործության մեջ առանձնապես խտանում են հասարակական կյանքի ծանր ժամանակներում, ինչպես 1905 թ. հեղափոխությանը հաջորդած ռեակցիայի տարիներին։

Բայց այդուհանդերձ, մի «անհայտ ուղի», ինչպես ծանոթ հեքիաթներում, նրան միշտ տանում է իր ժողովրդի «թաքնված» բախտի ետևից, և նա թափառում է երկրե-երկիր, վար չդնելով ճամփորդական ցուպը։ Խաչակյանի ստեղծագործությունը լի է նաև այս անվարան ընթացքի պատկերներով։ Նրա տիեզերական անդուլ դեգերումների ներքին իմաստը ամեն դեպքում պատմական կենսահարուստ երակներ գտնելու մղումն է։ Ամենուրեք նա համոզվում էր, որ անբարեձև, անհարմար է մարդկային գոյության «հասարակական շինությունը», դրանից են հլնում կամ դրան հանգում նրա բոլոր մտորումներն ու խորերը, դա է աշխարհի հետ բախվելու հիմնական շարժառիթը։

Գնալով շարունակ ընդարձակվում են բուրժուական հասարակության անարդար ու այլանդակ բարքերի հետ անհաշտության սահմանները։ Նրա ողբերգությունը բորբոքվում է սոցիալական ոլորտում՝ անձնականից վերաճում ազգայինի, ազգայինից՝ համամարդկայինի։ Իր ժողովրդի և մարդկության ուսերին ծանրացած չարիքների արմատը նա տեսնում էր հասարակության հակամարդկային կառուցվածքում, մարդկության բոլոր ցավերը բացատրում սոցիալական անարդար հարաբերություններով։ Վաղ հասակից հասնելով այդ գիտակցությանը, դեռևս 1898-ին բողոքի և ցասման ուժգին շնչառությամբ պրում էր.

Խնդմ աղքատի հոգին դուրս գա,
Քարից-հողից հաց քամե.
Ինռով հացը հարբստին տա,—
Հարուստն իշխե, վայելե։

Խնդմ աղքատը դառը դատի,—
Դատարկ նըստի... էՀ աշխարհ,
Էլ ինչու՝ ես քարը թողնում.
Քարի վրրա. քար աշխա՛րհ...

Այնուհետև հասարակական կյանքի վերելքի հետ մեկտեղ՝ առաջադիմության ու արդարության պատգամախոսի նրա անընկճելի կամքը լիցքավորվում է ժողովուրդների ըմբոստությամբ ու պայքարով։

Ռուսական առաջին հեղափոխության նախօրեին հյուսում է կովկասյան ժողովուրդների ուժի ու հզորության երգը՝ «Ազատության Զանգը».

Ազատության Զա՛նգ, դու վե՛ր դողանչ՝
Կովկասյան վսե՛մ վե՛ս բարձունքներից,
Ինչպես մրրիկ՝ շուչ՛, շառաչե՛,
Միևչև սիգապանծ ազատ Մասիս։

Կյանքի բուռն հորձանքներից գոյացող Խահակյանի տրամադրությունները իրենց բազմաձայն հոսանքի մեջ ունեցել են զարգացող մոտիվներ, որոնք, քեև գնրիշխող չեն եղել, բայց լրացրել և ամբողջացրել են բանաստեղծի խոհերի ու մտորումների համակարգը։ Պայքարի ոգեկոչումները, իհարկե, չեն դարձել նրա ստեղծագործության լեյտմոտիվը, սակայն անկարելի է անտեսել այն հանգամանքը, որ բանաստեղծի հոգևոր խմորումներում մեծ լարվածության է հասել հասարակության արմատական վերափոխման անհրաժեշտության գիտակցությունը։ Որքան էլ իրականության գծոխքը այրել է Խահակյանի «Բուրտ ոգին», նա երբեք չի նահանջել սեփական հավատամքից ու սկզբունքներից, հաշտության եզրեր չի ունեցել տիրող իրավիճակի հետ.

...Ով ես չեմ բերում խոսքը հաշտության,
Որ ձանր է նստում գրկվածի ուսին։

Անհուն վրեժի և ատելության
Պատգամն եմ վառում ես ձեր սրտերում...

Կանգնեցրնում եմ բազուկդ ահա,
Ինչպես ոխակալ օձն անապատի,
Նվ քո քարացած բրոնցդում հիմա
Ես սուրն եմ դնում ահեղ վրէժարտի։

Եվ քո արտի մեջ վառում եմ ահա
Հուրն ազատության և իրավանքի.—
Կանգնեցրնում եմ բազուկդ ահա՛,
Ինչպես ոխակալ օձն անապատի...

Կուտակված ատելության այս աստիճանում անգամ բանաստեղծը բորբոքում է գրկվածների ազատության ոգին։ Սակայն նա առավելապես կրում է հասարակության վերածնության երկունքի ցավերը, քան պատկերացնում իրկության ուղիները, այդ պատճառով էլ նրա ստեղծագործության մեջ երբեմն նկատվում են նահանջի պահեր, անպայման ոչ տևական պահեր, որոնց հաջորդում է շարունակվող երքը դեպի «յուրեղյա բարձունքները».

Ես բյո՛ւրեղ բարձունքում մի երազ՝
Լուսազարդ, և՛ քնքուշ, և՛ գողտրիկ,
Մի երազ արբշիռ և անհաս,
Հավիտյան հեռավոր մի աստղիկ։

Հումանիստական վեհ իդեալներ կրող բանաստեղծը մշտապես մղվել է գտնելու հասարակական շարիքների բուն արմատները։ Մարդկությանը տան-

ջող անիծյալ հարցերը պարզելու նպատակով նա բաղդատել ու քննել է փիլիսոփայական, էթիկական, սոցիոլոգիական բազմաթիվ հին ու նոր ուսմունքներ։ Հիմնավորապես ծանոթացել է Կանտի, Շոպենհաուերի, Նիցշեի, Ֆոյերբախի փիլիսոփայությանը, համեմատել-համադրել է Արևմուտքի և Արևելքի այլևայլ դավանանքներ։

Հասարակական առաջընթացի օբյեկտիվ տրամաբանության թելադրանքով նրա ստեղծագործությունն իր զարգացման ընթացքով հետզհետե ավելի էր ընդլայնում շփման եզրերը կյանքի շարժման ու գալիքի իրական ազդակների ու նախադրյալների հետ։ Պատմության քառուղիներին սևեռված նրա միտքը՝ գնալով ավելի ու ավելի էր համակվում առաջադիմության ռեալ նախադրյալների գիտակցությամբ։

1905 թ. հեղափոխության պարտությունից հետո, երբ շուրջը լսվում էին աշխարհի կործանման ճիչեր, նա շարունակում էր վեր հանել ժողովուրդների պատմական եռանդը հավաստող իրողություններ։ Այդպիսին է «Շաքրո Վալիշվիլի» (1906) պատմվածքը, որտեղ պարզորոշ կերպով արտահայտվել է բանաստեղծի քաղաքական համակրանքը. ռուսական առաջին հեղափոխության տարին, երբ անծայրածիր երկրում ամի եզրից մինչև մյուսը, հեղափոխության ղողոն էր ծածանվում»— պատմվածքում համարվում է գեղեցիկ տարի։ Նրա համոզմունքով այդ օրերին ոտքի էին ելել՝ «բոլոր իրավազուրկները, բոլոր տանջվածները, բոլոր ազատասերները», հասարակական դավանանքով գրողը առանց վերապահության այն մարդկանց հետ է, ում նշանաբանն էր՝ «Ազատություն, եղբայրություն, հավասարություն»։

Պատմվածքի հերոսը՝ Շաքրոն, հանդես է գալիս իբրև իր երդումի, ուխտի անդավաճան ասպետ, անձնազոհ նահատակ, և ժողովուրդն էլ հավատում է, թե՝ «պիտի դուրս ելնի գերիզմանից սիրելի և ազնավուր Շաքրոն՝ նորից բռնելու հեղափոխության սրբազան դրոշակը...»։ Պատմվածքը վկայում է, որ հեղափոխության պարտությունից հետո Իսահակյանը շարունակում էր ապրել նոր հեղափոխության սպասումով, հեղափոխական բռնկումները համարում էր կենսական օրինաչափություն Ռուսաստանի ժողովուրդների կյանքում։

900-ական թվականների Իսահակյանի ստեղծագործությունը, քաղաքական կողմնորոշումներն ու համակրանքները բնութագրելիս անկարելի է շրջանցել նաև «Գարիբալդիականը» (1907)։ Հասարակական քմբրության, մոլեգնող ռեակցիայի պայմաններում նա հարություն էր տալիս հեղափոխական, ազատասիրական ավանդների։

«Շաքրո Վալիշվիլին» և «Գարիբալդիականը» միաժամանակ հաստատում են, որ այդ տարիների Իսահակյանի ստրամադրությունների որոշ վկատ շեշտերը երբեք չեն շոշափել նրա աշխարհայեցողության առողջ հիմքերը։ «Գարիբալդիականը» պատմվածքում յուրատեսակ անդրադարձում են գտել Իսահակյանի այդ ժամանակների հոգեկան խռովքն ու տրամադրությունները։ «Խորթ հայրենիքի» քնարական մոտիվների կողքին նա վերհիշում և վերիմաստավորում է «Հայրենիքից խռոված» ծերունի Ջիվաննիի կյանքը, նրա հոգեբանությունը։ Գարիբալդու կողքին, նրա օրինակով Ջիվաննին հղել է հայրենիքի արդարության զինվոր, հայրենիքի համար ստացած վերքերով հպարտացել է, երանի տվել այն մարտիկին, որի համար արցունք է թափել Գարիբալդին, եվ ահա թողած հայրենիքը, չհաշվելով այնտեղ տիրող

անարդարությունների ու բռնության հետ, ջհովանին տեղափոխվել է օտար ափեր, որտեղ, սակայն, նա ամբողջովին ապրում է իր հայրենիքի ազատասիրական օրերի հուշերով։

Գաղափարական այս բովանդակությամբ «Գարիբալդիականը» անմիջականորեն մատնում է իսահակյանական «նորը հայրենիքին» քնարական մոտիվների իմաստն ու էությունը, միաժամանակ հուշում նրա հասարակական հայացքների խորացող ուղղությունը։

Բանաստեղծի հայացքի առջև անընդհատ ընդարձակվում են աշխարհի ցավերի բացվածքները, և նա հասկանում է, որ իրին տանջող հարցերի լուծումը դուրս է ազգային նեղ շրջանակներից։ 1911 թ. ապրելով արտասահմանում, Իսահակյանը ամենուրեք տեսնում էր՝ «...շահագործում, հարստահարություն, աշխատավոր մասսաների գյուղացիների, բանվորների, տուրկական տմարդի չարաշահություն, փողի անբարոյականացնող իշխանություն, դասակալգների արյունուշող հակասություն, տնտեսական վայրագ անարխիա, անագորույն կռիվ՝ ամենքը ամենքի դեմ, ամենուրեք ոճիրներ, նեղեներ, նախճիրներ...»[27]։

Այս ամենը տևականորեն բորբոքում ու խորացնում էր Իսահակյանի խռովքը մարդկության ճակատագրի համար, մղում համառորեն քայլելու կյանքի ուղիներով, որոնելու փրկության հանգրվաններ։

Այդ տաժառ երթի գեղարվեստական մնձարժեք վկայագիրն է «Աբու-լալա Մահարին»։

5

«Աբու-լալա Մահարի» պոեմը ստեղծվել է Ռուսական առաջին հեղափոխության պատրաստությունից հետո, առաջին անդամ մի հատված տպագրվել է 1909-ին «Գեղարվեստում», ապա ամբողջությամբ՝ 1911 թ. Կ. Պոլսում։ Պոեմում ընթացքի մեջ են դրվում և հարաբերվում կյանքն ու աշխարհը, ժամանակի սոցիալական կացությունը և մարդկային գոյության բնական օրինքները, «չհնհնմի» վերածված կյանքը և խռովված հոգու մղումները։ Ջհանդարտվող ոիթմով մեկը մյուսի հետևից անցնում են կյանքի պատկերները, անդրադառնում միմյանց մեջ, և որքան ավելի է արագանում քարավանի երթը, այնքան ավելի է ուժեղանում այդ ամենի փոխակերպման ընթացքը մահարու հայացքի առջև։

Իբրև արվեստագետ Իսահակյանը առհասարակ երբեք չի համակերպվել միջավայրի նեղ շրջանակի, հայացքը փակող արգելակների հետ։ Իր տարերքով մշտապես ձգված է ընտրելու այնպիսի դիտակետեր, որտեղից կյանքը կարող է երևալ ինարավոր ամբողջությամբ և անվերջանալի ընթացքով։ Մինչև «Աբու-լալա Մահարի» պոեմը Իսահակյանի 90-ական թվականների բանաստեղծություններում արդեն «բացվում» են մահարիական նման հորիզոնները («—Պարզրկա գիշեր...», «Մայրիկ, հիվանդ եմ, սիրտս բրբրված», «Փշե-պսակը ձախտիս կրդնեմ», «Հեռու ափերում միտքըս թափառեց», «Գարոր հետս է, հետըս կուգա» և այլն)։

Աշխարհը հավաքական նկարագրով ընկալելը բանաստեղծի էությունն է։ Իր և աշխարհի միջև նա, կարծես, մի ինչ-որ տարածություն է թողնում, այն

---

27 Ավ. Իսահակյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, էջ 169։

հեռվից՝ վարից ու վերից, զննելու, խորհրդածելու, նրա ամբողջ փայլն ու փառքը վայելելու համար։ Իրականության հանդեպ բանաստեղծի և նրա հերոսի «վերտարածական» դիրքը հավաստող ապացույցներ է ընձեռում նաև պոեմի նախատարբերակներից մեկը՝ «Իմ քարավանը» (1906)։

Պոեմի մտահաղացումը մարմին տալու հենց առաջին փորձում քնարական հերոսը աշխարհի եղելությունները տեսադաշտի մեջ է առնում բոլոր ծայրերից.

...Հոգիս վեհ է տարածություններից՝
Միակ կշեռքն է նա աշխարհների.
Ես տիեզերքի ոգին եմ անհուն՝
Ով նա է իմ մեջ խորհում և զգում.
Ով ոգիանում, իմ ոգին դառնում,
Իսկ ոգիս նրա կշեռքն է արդար՝
Նրա արժեքի, նրա էության,
Ով օրենքների, և նպատակի...

Իսահակյանը մշտապես մղում է ունեցել «ուրիշ երկինք, ուրիշ աստղեր» գրկելու, հեռավոր, ամայի ճամփաներում թափառելու, «անծիր ու անհայտ» դաշտերում դեգերելու, տիեզերքի «հեռու եզերքում» հավերժ խորհելու։ «Աբու-լալա Մահարին» պոեմում այդ միտումը ավելի է խտացել։ Աբու-լալա Մահարին դուրս է գալիս շրջապատի նեղ սահմաններից՝ ճշտելու հարաբերությունները աշխարհի սարք ու կարգի հետ։

Անդորրաբեր սուտ հանգրվաններ չի գտնում Մահարին, և այդպիսիք չի էլ ոլտնում Նա, ինչպես որոնում և իր երկերում ստեղծում էր Իսահակյանի ժամանակակից սիմվոլիստներից, ասենք, Ֆեոդոր Սոլոգուբը. անրջային մի այլ աշխարհ, որի միստիկական թովչանքին էին ապավինում նրա հերոսները, և դա, իսկապես, փախուստ էր իրականությունից։ Իսահակյանի հերոսը մի կողմ է նետում արգելակները՝ ներխուժելու իրականության հասարակական, սոցիալական, իրավա-քաղաքական, մարդկային-բարոյական լայն շերտերը։ Նվ անհուն է նրա վիշտը, իր ուղու չափ անվախճան, և նրան չեն կարող հմայել անուրջները.

Նվ լալիս էր Նա առանց արցունքի, և նրա վիշտը նման անհունի,
Ինչպես իր ուղին, որ գալարվում է՝ անծայր օձի պես, և վախճան չունի...

Կյանքի դռները չեն փակվում Մահարու եւնից, և նա չի ընկնում մի այլ միստիկ դրախտային աշխարհ։ Հերոսին շրջապատող կյանքի շղթան պոեմում, անընդհատ ոլորվելով, լայնանում է, անվերջ հեռացնելով հեռանկարը և մեծացնելով էպոխային երևույթների ընդգրկման շրջանակը։ Դեռևս շատ հիմնավորումների կարժանանա Իսահակյանի ստեղծագործության վերաբերյալ Դեմիրճյանի հայտնած տեսակետը. «...Շատերն են մտածել,— գրում է նա,— որ Իսահակյանն իր ռոմանտիզմով շատ է թափառել կյանքից կտրված ոլորտներում, որ իրականության շոշափումը քիչ է եղել նրա մեջ։ Մինչդեռ ուշադիր լուսաբանումը մեզ տալիս է դրա ճիշտ հակառակ պատկերը։ Իսահակյանը շարունակ կապած է եղել իրականությանն»[28]։

Իսահակյանի, այսպես կոչված, «փախուստը կյանքից» պայմանավոր-

28 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 8, Երևան, 1963, էջ 287։

ված էր աշխարհի դեմ լեռնացած դառնությամբ և պատմության շարժման ու ընթացքի արագացման ներքին պահանջով, դա կատարյալ հասարակության ձգտման ու կարոտի ծնունդ էր։ Նրա փախուստի վերջին հանգրվանները մըշտապես ազերսվում են գալիքի հեռանկարներին։ Ձեղքելով ու անցնելով հին ու նոր չարիքների բոլոր հորիզոնները, ի վերջո Մահարին փառաբանում է աշխարհի նոր վերածնությունը.

...Ազատությունը քող գահավեժ աշխարհը հանուր,
Եվ ոսկեվառ վսեմ արեր՝ ազատությունը աշխարհասփյուռ...

է մեծ բարկություն և խռովք։ Իր հերոսի այդ շտապողականությամբ բանաստեղծը քայլում էր մարդկության առաջընթացի դարավոր երակների մայր մատույցներում։

Բանաստեղծ Իսահակյանը՝ մարդկության ազատության անձնվեր քնարերգուն, անհնազանդ ոգով մերժում էր շղթայաշատ գորշ իրականությունը՝ հանուն բարձր իդեալներով հիմնված նոր իրականության։ Նրա բացատման կիրքը լեցուն է հաստատման անսպառ ձգտումով։ Այդ պատճառով էլ նրա ստեղծագործությունը հարազատ արձագանք է գտել աշխարհի տարբեր ժողովուրդների միջավայրում[29]։

«Աբու-լալա Մահարին» իր ժամանակաշրջանի ծնունդն է, նրա խոր հակասությունների արտացոլումը։ Շրջադարձային այդ ժամանակներում գաղթի ճնշման տակ խարխլվում էին հին հիմքերը, ձգնաժամ էր ապրում ամեն հնչ՝ օրևնքները, հասարակական կարգը, բարքերը։

Մեծ հեղաբեկումների նախօրեին մարդկությունը կանգնած էր պատմության վաղվա օրվա առջև։ Տեղաշարժերի նախազգացումը հետաքրքրություն էր արթնացնում մարդկության անցած-գնացած ճանապարհների հանդեպ, ուժեղանում էր ստեղծված արժեքների հանրագումարային գնահատման ձգտումը։ Անատոլ Ֆրանսը իմաստավորում էր ժամանակ կոչվածը՝ նրա սահմանները լայնացնելով մինչև պինդվինների ֆանտաստիկական աշխարհը, դարերի անհունից միջին դարերի միջով ձգելով մինչև գալիք։ Ինչպիսի՞ք են մարդկային ցեղի և պատմության փոխհարաբերությունները,— հարցնում է Ալեքսանդր Բլոկը և գուշակում պատմության հանդեպ մարդկության ցասման մոտալուտ ժամը։

Իսահակյանի այն արտահայտությունը, ըստ որի հները հավատում էին, թե երկրագունդը իր հոլովման ընթացքում մի պահ կանգ է առնում՝ ետադարձ հայացք նետելու անցած ուղու վրա, ավելի քան տեղին է դարասկզբի ընդհանուր մտայնության մթնոլորտում։ Մարդկության գոյության համապատկերի առջև փոշծարկվում էր հասարակական միտքը։ Ոմանց դա սարսափեցնում էր, կանգնեցնում փակուղու առջև, ոմանց գատապարտում զղջման և ինքնախարազանման։ Դատափետման ու ժխտման տարերքի մեջ Իսահակյանը ոչ միայն չի կորցնում իրեն, այլև չի թուլացնում սերը կյանքի հանդեպ։ Աշխարհը, ծանրաբեռնված դառնություններով ու ցավերով, միշտ էլ նրա համար մնում է կախարդական հեքիաթ։

«Աբու-լալա Մահարի» պոեմը կլում է պատմական բարդ ժամանակների անցման և ընթացքի հնքը։ Հնօրյա մարզարեներից Ջրադաշտը հարցնում էր. «Իսկ հապա ե՞րբ կընթանա մարդկության քարավանը արդարության ուղիովս։ Ջրադաշտի նման Իսահակյանն էլ չգիտեր, թե երբ, սակայն անհամբեր և անհանգիստ ձգտում էր արագացնել քարավանի երթը դեպի արդարության ուղին։

Ինչպիսի՞ն է պոեմի կառուցվածքը։

Պոեմը բաղկացած է նախերգից, յոթ սուրահից և վերչերգից, որոնք միմյանց հյուսվելով, իրականության բարոյական չափանիշների քննությու-

[29] «Աբու-լալա Մահարին» թարգմանվել է ռուսերեն, ֆրանսերեն, իսպաներեն, իտալերեն, չեխերեն, գերմաներեն, արաբերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն և այլ լեզուներով։

նից հասնում են մինչև հասարակական-սոցիալական էության խորքերը, միշտ անխախտ պահելով պոեմի ներքին ամբողջականությունը։

Առաջին սուզանում Մաշարին ոտք է դնում կյանքի ոլորուն ուղին, այդպես ոլոր-մոլոր են և նրա քարավանի ճամփանները։ Այստեղ նա հանդիպում է «զազիր» ու «նանիր» հոգիների, առաքինությամբ քողարկված չար լեզուների՝ մարդկանց, տեղծած դժոխքին։ Եվ հենց սկզբից սրանով, ասես, լիցքավորվում է քարավանի երթը աշխարհի ամենատարբեր երևույթների միջով՝ դեպի փրկության խորհրդանիշ արևը.

— Գնա, միշտ գնա, իմ քարավանս, և քայլիր մինչև օրերիս վերջը,—
Այդպես էր խոսում իր սրտի խորքում Աբու Մաշարին, մեծ բանաստեղծը...
Դեպի արևը պայծառ անդուլ, և սիրտս այրիր արևի պռոշում։

Երկրորդ սուրահում բացվում են մարդկային հասարակության նոր շերտեր. դժոխքը պատկերանում է մի նոր «չքնաղ» դիմակով, ուժեղանում են կեղծիքի կապանքները։ Մաշարու հայացքի առջև կանգնած է մարդկային քնական օրենքով սահմանված ամենանվիրականը՝ կինը, կնոջ սերը։ Սրա տեսքում ամեն ինչ իջեցված է, բռնավորված չարության «տիրմով»։ Սերը մսչղնն է, «պապագոտս», «օձեղնն», իժեր հեղեղող ընդերք։

Երրորդ սուրահում երևում են կյանքի առավել մեծ կորվածքներ ու շերտեր. հինում են մարդիկ համայնքի մեջ հաստատած իրենց «լուծ ու խարազանս» օրենքներով, կանգնում ստրկության առջև փակ աչքերով։ Սակայն այս պատկերները առակ չեն և շրջավորվում են աշխարհի ու կյանքի այլ՝ հակոտնյա ծալքերով։ Նույն կյանքը պոեմում միաժամանակ հորձանք է տալիս «ոսկես հեքիաթներով և գոյության «կենտրոնից» ետ մղում հոդաձգի անիծյալ գառնությունների ու անցքերը։ Խահակյանը ի մի է բերում իրար հարաբերվող երևույթների տարբեր ծալքեր և հյուսում բարդ հակասություններով լի միություն։ Դառնության ու հիասթափության միջից հանկարծ սլոռվիում է աշխարհի անմեկնելի ու անվերջանալի հրաշքը.

Աչխարհն էլ, ասես, մի հեքիաթ լինի՝ անսկիզբ, անվերջ, հրաշք դյութական...

Թանձրացող խռովքը անսպասելիորեն զուգորդվում է ոգեշնչման հետ, ունայնացնող հոգմին ուղեկցում են անհունի բյուր նվագները։ Կենսականության նման անհաղթահարելի տարուբերումները պոեմը հագեցնում են խոր դրամատիզմով։

Չորրորդ սուրահում Մաշարին արդեն մտնում է պոռնկացող հակասությունների ոլորտը։ Կուտակվում են սպառնալից մրրիկներ, մոլեգին պտույտի մեջ առնում երկրային կեցության «հիմերն ու ծածկերը», իրար խառնելով, տակն ու վրա անելով ամեն ինչ։ Ոչինչ չի մնում տեղում, մարդ, պետություն, օրենք, իրավունք, անգամ հայրենիքը։ Մրրկապարի մեջ են ներքաշվում բոլոր երևույթներն ու հակացությունները։ Չթաքցնելով խռովքն ու դառնությունը մարդու, հասարակության կառուցվածքի հանդեպ, պոեմի հերոսը՝ անտուն ու մենակ, այդ մրրկապարի միջից հայացքը լարած դարձյալ հետևում է նույն մարդուն, մարդկային հարաբերություններին, մարդկության ճակատագրին։

Այս հակասությունը նրա հոգին դատապարտում է հավիտենական տառապանքի։ Բանաստեղծի և՛ երջանկությունը, և՛ ողբերգությունը հորդում է նույն

ամբողջական հիմքից՝ կյանքից։ Պտուտահողմի մեջ ընկած Մահարին և՛ մոայլվում է, և՛ սթափեանում, նզովում ու օրհնում միաժամանակ։

Հինգերորդ սուրահում Մահարու լեռնացած հուշերի առջև ծառանում է կյանքի հասարակական-սոցիալական շինության վիթխարի զանգվածը՝ օրենքի և իշխանության ճնշող ուժը։ Ջախնարհվող ոգով նա նայում է բռնակալության երեսին, գատապարտում «բռնության խարիսխ» դարձած ամբոխը, անհատին «անշրթնա գերության» մեջ առած՝ համայնքը։ Նորից համայնքը, այդ «հեղձուցիչ օդակը», որի և՛ լավը, և՛ վատը ահեղ խարազան են մարդու համար։ Դատափետում է օրենքը՝ «մարդկանցից օրհնված, բիրտ ուժեղների այդ սուրբ դաժան», անգամ հայրենիքը, որտեղ «հողն արնոտ՝ անգով հերկողը չոր քար է կրծում», մինչդեռ տիրություն են անում ցուփ հզորները։ Որքան ուժեղանում է Մահարու ատելությունը, այնքան լայն ծավալով է ներկայանում «յոթն անգամ նզովյալ» հասարակական շինությունը։

Վեցերորդ սուրահում Իսահակյանը ձեղքում և լույս աշխարհ է հանում այդ շինության ներքին էությունը։ Խեղվել է մարդկային, աստծո պատկերի տակ թաքնված են սատանայի վիժվածքներ, ոսկին մամլել, հավասարեցրել է տխմարին ու հանճարին, «արյան բաղնիքում» աղճատվել ու խեղվել են մարդկային մարմինն ու կերպարանքը։ Մահարին ընդվզում է նյութական տարերքի այս ամենակուլ իշխանության դեմ և խարազանում որպես հակարնական երեվույթ։ Նա ներդաշնակության եզրեր չի գտնում մարդկային բնական կերտվածքի, նրա բնատուր էության և կյանքի սոցիալական հաստատության ձևերի միջև և շշուկով ու երկյուղածությամբ չի խոստովանում դա, այլ բարձրաձայն գոչում է աշխարհով մեկ։

Բանաստեղծին հանդարտություն կարող էր բերել միայն գալիքը, և նրա ձայնը միախառնվում է ապագային։ Շտապում է Մահարին, չի համակերպվում պատմության ընթացքի հապաղումներին, և, ահա՛, Իսահակյանը մի՛ֆական արագություն է տաղորդում դեպի ապագան ձգվող մարդկության քարավանի երթին.

Իրենց աղեղի պարանոցները՝ ուղտերը լարած նետերի նման...
Ձիլ վազում էին խանձված դաշտերով դեպի անհայտը, դեպի հեռաստան...

Յոթ անգամ մերժվում ու անիծվում է յոթ օրում ստեղծված աշխարհը, ապա ոգեկոչվում է արևը՝ նոր աշխարհաշինության համար։

«Աբու-լալա Մահարի» պոեմի սյուժետային և գաղափարական զարգացման ընթացքը հանգում է փրկության հավատին և սպասմանը։ Կյանքի նոր հարության հույսը ներկայանում է արևի սիմվոլիկ պատկերով, որ փառաբանվում ու օրհներգվում է պոեմի վերջին մասում։ Երկրային դժոխքի ահեղ դատաստանը տեսնելուց հետո, Աբու-լալան քարավանի հրեղեն թափով սլանում է դեպի արևը, աշխարհը մաքրագործող նրա բոցեղեն գրկում տեսնում փրկության և վերածնության արարչագործությունը։

Պոեմում վիշապ հողմի բռնկման ամբողջ ընթացքը, վայրի նժույգների նման երկինք ծառանալը, հորիզոնից-հորիզոն ամպերի խավարումը, շանթն ու որոտը, երկնքի և երկրի խռովքը՝ հանգում է դիվացած ու չարացած աշխարհի լիցքաթափմանը։ Գալարվող հողմերը՝ սանձարձակ նժույգների պես, վայրի արշավում են, այրված դաշտերից հողն ու փոշին խառնում ամպերին, ահեղ որոտումով երկինքը խուժում է գրաշերին հեռու լեռների», բարձրացնում

արմավ ու նռնու շաշ ու շառաչ, Երկիր ու երկինք ցավերով լցված՝ աղաղակում են «Հազար ձայներով», մեկ «Մռնչում մրրիկների պես», մեկ «ոռնում հողմի բերանով», պտուտահողմի երկունքից՝ «Նոյ կայծակները հրեղեն սրով ծվատում էին վաշտերն ամպերի» և հրավառում աշխարհը.

Հորիզոնները հրդեհվում էին իրենց ամայի, ազատ ափերում,
Մութն էր ավաղում էր թաղչքը քավշյա, բոցերով բոսոր երկինքն էր ծիփում...

Եվ վիշապ հողմի երկնային հրդեհի «բոցերով բոսոր» քանաստեղծը ավետում է արևի ծնունդը՝

Վիշապ հողմից հետ ազատությունը քող կապարե աշխարհը Նանուր.
Եվ ոսկեվառ վանմ արևը՝ ազատությունը աշխարհասփյուռ...

Աշխարհը չարից մաքրագործող փրկարար արևին խոսքն ուղղվում է օրհներգության ձևով։ Կուտակված խռովքն ու հուզերը ելք են փնտրում՝ արժանին մատուցելու արևին։ Նարեկացու նման Իսահակյանը սրտի «ողբաձայն հառաչանքների աղաղակը» երկինքն ի վեր արևին է «ընծայում», օրհներգության շեշտերն ուժեղանում են հետզհետե քանձրացող նորանոր գույներով։ Ապա լեռնացող հուզերը ինչ-որ տեղ փլվում են, վերաճում ծնրադիր աղոթքի ու պաղատանքի։ Բանաստեղծը խնդրում է արևին՝ վարսերը չրեղ փռել իր վրա, սիրով կիզել իրեն, ծիրանին ձգել իր ուսերին...

Ալեկոծ տրամադրությունների մթնոլորտում, օրհներգության միջից որոշ դադարներով կրկնվում է «սուրբ, սուրբ» արտահայտությունը։ Կրկնակը բանաստեղծական կիզակետին է հասցնում խոսքի մեղեդային-ռիթմիկ շարժումը, ստեղծում վեհացման անկրկնելի պահեր։

6

Իր ժողովրդի պատմության, հասարակական պրոբլեմների հետ խորապես կապված՝ սեփական ազգային մշակույթի ավանդների միջով նոր գաղափարների և գեղարվեստական հայտնագործությունների ճանապարհով էր ընթանում Ավ. Իսահակյանը։ Նոր ժամանակների արվեստը քևակոխում էր սինթեզների մի նոր աստիճան, քևակոխում էր դեպի խոշավորվող, համալուծվող ու փոխակերպվող կյանքի ամենատարբեր շերտերը գեղարվեստորեն անդրադարձնելու ոլորտը։ Գեղարվեստական մոդելը դառնում էր բազմաշերտ ու բազմապան, ներառնում անմիասեռ երևույթների կապակցություններ, անսպասելի անցումների պատկերավոր համակարգեր։

Գույների, հնչյունների, ներդաշնակումների ու հակադրությունների, ֆանտաստիկականի ու բնականի առանձին շարքերով մասնեմաս ներկայացվող աշխարհը՝ Իսահակյանի պոեզիայում հավաքվում և մոդելավորվում է շփման ու համալուծման եզրերով, անսպասելի անցումներով։ Նրա պոեզիայի աշխարհը լի է դրամատիկ փոխակերպումներով, որի շնորհիվ պատկերը չունի ներփակ վերջավորվածություն, հյուսվում է անընդհատ նորոգվող փոխազդեցություններից ու անցումներից։

Իսահակյանի քնարերգության մեջ այս արտահայտչականությունը զարմանալի ճկունությամբ միահյուսված է դասական պոեզիայի պարզությա-

նը։ Այս իմաստով նրա ստեղծագործությունը նշանավորում է նոր աստիճան հայ պոեզիայի պատմության մեջ։

Իսահակյանի բանաստեղծական մեկնակետով աշխարհում գոյություն չունեն վերջավորված երևույթներ։ Շրջապատի բազմազան և անկրկնելի առնչություններից նա չի ձգում միայն իրեն տեսանելի թելերը, այդ թելերից չի ստեղծում պիրկ հանգույցներ։ Ինչ որ տեղ չի միացնում երկինքն ու երկիրը ու փակում հեռաստանի հեռանկարը, գորշ-մոխրագույնը չի ձուլում ոսկերգականին և ստեղծում անթափանց խավար։ Նրա բանաստեղծություններում տրամադրությունները հղի են ծածուկ, դեռևս չդրսևորված, հասունացող, հորդելու պատրաստ, ներդաշնակ բնությամբ մշտապես նորոգվող զուգորդումներով։

Վերջավորվածություն չունեն Իսահակյանի գարնան և աշնան պատկերները, դրանք անընդհատ բոլորվում են ու ձևափոխվում՝ մեկ երջանկությամբ շնչահեղձ անում, մեկ էլ դատապարտում անապ տխրության։ Նրան գրավում է ոչ թե բնության եղանակների այս կամ այն պահը, այլ նրանց փոխակերպման իրողությունը։ Ընկալումների, ինչպես և իրեն՝ բնության երևույթների համալուծման այս ներհոսուն վիճակը բանաստեղծական ձևերին բերում է անկաշկանդ ազատություն։ Բնապատկերի հազիվ որսալի ուրվագծերը փրոված են նրբերանգներով, խորհրդավորության շեշտերով ծավալվում բանաստեղծի հոգում.

Նայում են ցլուն աստղերը անշեջ
Լուռ անապատին քնքուշ հայացքով.
Եվ ծավալվում է մըռայլ հոգուս մեջ
Լուռ անապատը խոր գաղտնիքներով...

Նույնանման թեթև նրբերանգներով, ասես, քուլա-քուլա բարձրանալով, երբեք հաստատուն տեսք չառնելով բնության մեջ «հալվում» են, լուծվում նաև բանաստեղծի տրամադրությունները.

...Եվ խաղաղ, անդորր մի խոր լռություն
Սուրբ անապատում փռվեց, ծավալվեց,
Պահ՝ խորհրդավոր և հանդիսավոր—
Ես հոգիս հալվեց վեհ լռության մեջ...

Իսահակյանի պատկերացումով կյանքի մակընթացության և տեղատվության չընդհատվող տարերքի մեջ, մշտապես ամեն ինչ փոխում է տեղը, նորանոր ձևեր ընդունում, նորանոր առնչությունների մեջ մտնում աշխարհի ամենատարբեր երևույթների հետ։ Յուրօրինակ է Իսահակյանի պոեզիայում արևի, լուսնի, մարդու «տեղը» աշխարհում։ Ոչ մի բան գամված չէ անմիջական միջավայրին, և թեթևած ուռենուց սկսած մինչև մարդը, ասես, հավիտենապես դիտում ու զննում են աշխարհի բանը։ Մեկը մյուսի հետևից հառնում են անշափելի մեծություններ, մի կյանքի իրավունքով ծնվածը՝ անվերջանալի հավերժության առջև։ Ժամանակի ու տարածության ընդգրկման առումով պատկերի այս նոր բնույթը կարելի է ավելի հստակ պատկերացնել, համեմատելով և պարզելով պատկերի, «տեղը» Իսահակյանի անմիջական նախորդներից մեկի՝ Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ։

Վերջնակետ արտաքին հատկանիշներով իսկապես նման Հովհաննիսյանի «Որպես հաղթանդամ մի ծերուկ հսկա» (1884) և Խաչակյանի «Գետակի վրա» (1916) բանաստեղծությունները։ Հովհաննիսյանի բանաստեղծական պատկերը զարգանում է ժայռի ու ալիքների բախման փակ շրջանակում։ Բախման յուրաքանչյուր պահին առկա է որոշակի սահմանը՝ ժայռի և ալիքների միջև։ Բնության հրաշալիքներով վարդի անուշահոտությամբ, երանավետ նվագով, զվարթ պարով, սիրո երգով ալիքները գայթակղում են ժայռին, զարկվում, ոգեկոչում, բայց, այդուհանդերձ, ալիքները անհաղորդ են ժայռի մտայլությանը, ինչպես և ժայռը՝ ալիքների զվարթ կենսասիրությանը։ Ալիքների շուրջը բանաստեղծի «անցկացրած» գծերը լայնանում են, կճռանում, ձգվում, բայց և ինչ որ տեղ փակ է տրամադրությունների փոխանցման, փոխակերպման դուռը։

Խաչակյանի բանաստեղծական պատկերը սկզբից մինչև վերջ «հանգիստ» չունի հոսող երերի և ուռենու հավիտենապես մոտեցող ու հեռացող, խզվող ու նորոգվող ներդաշնակությունից։ Բանաստեղծը չնչում է բոլոր սահմանները դրանց միջև, առնչում հեթիթաչային անխզելի թելերով, որտեղ նրանք չարաբերվում են երազային փոխակերպումների շընդհատվող խաղով։ Ե՛վ ուռենու լացը, և՛ վազող երերի ուրախությունը որսվում է ինչ-որ մի «պայթուցիկ» պահում, որտեղ գալը գնալ է ավետում, գնալը՝ գալ, երբ վերջը սկիզբ է միևնույն կետում։ Տարբեր ուղղությամբ գնացող գծերը, կճռահալով մոտենում են, խորքության մեջ միմյանց հարազատանում և նորից հեռանում «աշխարհի ամեն բանին» նման։

Հովհաննիսյանի պատկերներն իրենց կառուցվածքով «անխախտ» են, Խաչակյանի պատկերները՝ ղեկ են փոխակերպություններով, Հովհաննիսյանի պատկերներում երևույթները ինչ-որ տեղ առնվում են անել շրջանակի մեջ, Խաչակյանի պատկերները զարգանում են հերթագայող սերտաճումներով և չունեն խորքության «գոտի»։

Գեղարվեստական նման մտածողությամբ աշխարհի այս կամ այն հատվածի ընկալումը փոխանցվում է աշխարհի երևույթների ընդհանուր հարաբերություններին, որ նշանավորվում է ներդաշնակի մշտական փոխակերպությամբ իր հակոտնյային, և հակառակը։ Բնականաբար այլ են նաև երևույթների հանդեպ գրողի դիրքորոշումն ու վերաբերմունքը։ Շրջապատը, ասես, վերակառուցվում է նորովի, տեղաղրվում են հատկանիշները, վերածվում կապերն ու մեծություններ։ Խաչակյանի զգայական աշխարհում բոլորովին այլ, անսպասելի կողմերով կարող են ներկայանալ ու տպավորվել անապատը, մարդիկ, սֆինքսը, հովն ու զեփյուռը։ Բազմազան ելևէջներով, գույների ձևերի փոփոխակի հերթագայող խաղով, ռիթմի ճկուն, դինամիկ անցումներով բանաստեղծը հաստատում է ոչ թե երևույթի արտաքին հավաստիությունը, այլ կյանքի, բնության, հասարակական-սոցիալական երևույթների մշտաշարժուն էությունը, զննում է հարաբերությունների եզանակը, աշխարհի կապերի դինամիկ կառուցվածքը։

Я разгадал тебя, я разгадал
Устройство мира,—

այսպես էր հաստատում Հայնեն աշխարհի ընդհանուր եղելությունների ռեալականությունը։

Իսահակյանի քնարական տարերքի ուժը աշխարհի այս կարգ ու կառուցվածքի գաղտնարանները թափանցելու մեջ է։ Այս առումով չափազանց բնորոշ է «Երկինքն հիասքանչ» բանաստեղծությունը, որին բնաբան են ընտրված Ջորդանո Բրունոյի խոսքերը՝ «Անսահմանություն, քո էության մեջ է և իմ էությունը»[30].

Երկինքն հիասքանչ, շքեղ, լուսալից,
Հոգիս արձնացուց լրոնության երգով.
Ով այս տաղտուկից, կյանքի անձուկից
Թափ առավ հոգիս երազ-թևերով։

Ով տիեզերական խորություններ
Անձատ վայրերում հոգիս սավառնեց.
Ով խորախորհուրդ, վեհ գաղտնիքների
Անխոս բարբառին լուռ ունկընդրեց։

Աշխարհի կառուցվածքում հայտնաբերվող ներհակությունները խոր հակասություններ են առաջ բերում բանաստեղծի հոգում։ Մի այլ դեպքում՝ կանգնած «Արարչագործ աստղի առաջ» (1904), նա առաջադրում է իրեն տանջող հարցերը. «Ո՞վ է ստեղծում, ո՞վ է քանդում, Ինչու՞ համար, ո՞ւմ համար»։ Այս հարցերի պատասխանն այն է, որ աշխարհը գաղտնիքներ ստեղծող ու քանդող է, մահկանէի ու անմահկանէի, այսինքն՝ պատասխանը նորից հղի է հարցով, և այդ հարցերին վերջ չկա։

Հայտնությունների անլուծելի հերթափոխը աշխարհի լինելության ձևն է, և Իսահակյանի պոեզիայում «բնակեցված» ամեն արարած ու երևույթ ցանկանում է ըմբռնել լինելության ձևը, կամ ինչպես ինքն էր սիրում ասել՝ «աշխարհի բանը»։ Մայր բնության խաղերի մեջ շվարած փխրուն եղնիկից ակսած և ուռենուց, որ կորցրել է իրականության ու երազի սահմանները,— մինչև լուսափայլ աստղերը, որոնք անթարթ գննում են «երկրային կյանքի խավարն ու մռայլը», գոյության հրաշքից աչքը սառած սֆինքսից, միրաժի մեջ մոլորված բեդվինից մինչև իր երազները աշխարհի համար քավարան դարձրած Բաղդադի հռչակավոր բանաստեղծը—ամենքը գննում են աշխարհի քանը։ Այսպես դեպի «աշխարհի բանն» է հակված նաև Արարատը, որ ներկայանում է հավերժության անհատնում ընթացքի ու երթի մեջ.

Արարատի ձեր կատարին
Դար է եկել, վայրկյանի պես,
Ու անցել։

Անհուն թվով կայծակների
Մուրն է բեկվել ազամանդին,
Ու անցել։

Մահախուճապ սերունդների
Աչքն է դիպել լույս զագաթին,
Ու անցել։

Հերթը հիմա քոնն է մի պահ.
Դու էլ նայիր սեզ ճակատին,
Ու անցիր...

30 *Տե՛ս* Ավ. Իսահակյան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 1, էջ 416։*

Արարատն այստեղ հատված չէ ինչ-որ կողմերից, այն չի պատկերված, ասենք, մուժի մեջ, լուսադեմին, կամ մայրամուտին, ինչ-որ կտրվածքով կամ վիճակում։ Այն պատկեր է ելնում անցած ու գալիք ժամանակներում, տրամադրությունների զուգորդվող շարքով փոխնախատվում պատմության, ժամանակի և տարածության ժամուճամնաալ նստվածքներով, խտացնում իր մեջ դարեր և ակնթարթներ ամփոփող հավերժության անտարիք հասակը։

Այսպիսին է տիեզերական կառույցի իսահակյանական ըմբռնումը, այն չի ենթադրում փլզումներ ու խզումներ, մեկուսացում ու համարակալում, ամբողջական է անդիմադրելի անցումներով, հակասական հարաբերություններով, ամբողջական է իբրև միասնական բնություն, միասնական աշխարհ։ Եվ այդ աշխարհից նրան են հաղորդվում բազմաձայն զանգվածային ղողանջներ։ Բնորոշ է, որ 1908 թ. հրապարակած ժողովածուում Իսահակյանը հենց այդպես էլ վերնագրել է իր լավածո շարքերից մեկը՝ «Ղողանջներ»։ Ահա այդ շարքը բացող «Տիեզերական Զանգը».

...Եվ ես ապառում և անապատում
Լուռ քափառում եմ՝ հոգիս ծանրացած
Անույշ խոհերով, վշտով անպատում,
Եվ տենչանքներով տիեզերատարած։

Եվ հանկարծորեն՝ պարզ ու աննեմ,
Ես իսկ զգում եմ, տեսնում եմ ահա—
Տիեզերքը ողջ—մի մեծ, անհուն զանգ
Եվ հոգիս—նրա լեզվակը վսեմ...

Սա բնությանը, կյանքին ձուլվելու առիքման այն պահն է, երբ, ինչպես ասում է Ալեքսանդր Բլոկը, բարձրանում են բոլոր ծածկոցները, բացվում խորքերը, հորդում են հնչյունները հոգու մեջ և տարածական, գունային բոլոր չափերն ու ձևերը բանաստեղծի հոգում ստանում են երաժշտական մեղմ տոնայնություն։ Լուծվում են ձևերն ու հնչյունները, ներթափանցվում, վերակերպվում նոր շաղախի, Զայնի «նյութական» նման պարունակությունը նրբորեն է դիտել նույն Բլոկը. «Տիեզերական տարածությունը լցնող եթերի ալիքների նման հնչյունային ալիքները սահում են, հոսում, այնտեղ տեղի են ունենում ռիթմիկ տատանումներ, նման այն պրոցեսներին, որոնցից գոյանում են լեռները, քամիները, ծովային հոսանքները, բուսական ու կենդանական աշխարհը»[31]։

Բազմազան ու հարուստ են «հնչյունային ալիքների» այսպիսի «ռիթմիկ տատանումները» Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ։ Ահա նրա «Լուսինն ինչպես քընհատ կարապ» բանաստեղծությունը, որտեղ երկրային մարմինները ու շարժումները, կարծես ծխի քուլաների պես երկարում են, սուզվում ձայների լուռ ղողանջներում.

Լուսինն, ինչպես քընհատ կարապ,
Ծով—երկինքում կելողա.
Լուսնի թակը, ինչպես փերփուր
Թույլ ու քայուկ կրղողա։

Զայն-ձուն չկա, սիրտս է միայն—
Մեծ լռության վեհ լեզուն՝

31 *Александр Блок*, Соч. в двух томах, т. 2. М., 1955, стр. 350.

Տիեզերքը գերկած համայն--
Զանգի նման դողանջում։

Այսպես Իսահակյանը որսում է և աշնան մեղեդին՝ «Ծառերի վրա աշունը դալուկ Հրեշտում է մեղմիկ մի դեղին նվագ», նոճիների «պլուքական մըրմունջը», հասկերի անուշ մնջյունը։

Բանաստեղծական բազմաձայն հոսանքի մեջ քնարական անհատի տրամադրությունները միախառնվում են բնության հազարատես, հազարաբույր հրաշքներին։ Նրա պոեզիայում աշխարհը բեկվում է ամբողջ հարստությամբ, նրա ընկալումներում մեծ բնությունը լեցուն է անվերջանալի վերաձևումներով.

Լուռ կրծորեն աստղը չողը՞ր
Ու ծղրդիդր կրծրդրդա.
Ամին կերգե գաղտնի երգե՞ր...

Ձևերի ու հնչյունների նման սերտաճումից սկսած մինչև անլուծելի հակասությունները, բոլոր-բոլոր երևույթները աշխարհի կառուցվածքի իսահակյանական գիտարվեստական մտածողությամբ ներկայանում են իրենց կապերով, հարաբերություններով ու նորանոր վերաձևումներով։ Իրական ձևերն ու երևույթները նրա պոեզիայի դինամիկ համադրություններին բերում են առարկայական շոշափելիություն, հավաստում աշխարհի բազմազանությունը, բայց և շարունակ նորոգվում են, ստանում նոր տեսք ու կերպարանք։ Բնության մեջ բանաստեղծին ամենից ավելի գրավում են տարբեր երևույթների ու ձևերի սահուն ներհոսումների պահերը։ Սա նրա քնարերգության էությունն է։

Վերցնենք երկու նմուշ նրա տարբեր բանաստեղծություններից.

Ծիշերն եկավ, գով-նովն ընկավ.
Աստղունք լուսին ձայն տվին.
Լուսնյակն ելավ, մով-ծովն ընկավ,
Հավքերն ինձի ձայն տվին...

Եվ ապա՝

—Քնքուշ լռանի շուշան-փոշին
Մաղեց ինձ գետի վերա.
Մեղմիկ խըշշաց ցորեն, ցորուն,
—Սիրտս անգո՞ր կրծրփա...

Ինչպես բնությունը, այնպես էլ բանաստեղծի ապրումները այստեղ հավասարապես պարուրված են «համատիեզերական մեծ կյանքի» խորհրդավորությամբ։ Այդ խորհրդավորության բովում երևույթները պահպանում են իրենց ինքնության կենդանի գծերը, միաժամանակ անընդհատ փոխում են իրենց գոյաձևերը. գալիս է գիշերը՝ գով Նովը ընկնում է, աստղերը ձայն են տալիս լուսնին՝ լուսինն ելնում ու ընկնում է մով-ծովը...

Բանաստեղծական նման հյուսվածքով փոխվում է բեկորված պատկերավոր տողերի, այսպես ասած՝ փոքր պատկերների, արժեքն ու նշանակությունը։ Ըստ էության դրանք այլևս չեն էլ հրապուրում բանաստեղծին։ Այստեղ պատկեր կոչվածը տարբեր երևույթների շարժման համադրությունից կազմված ամբողջություն է, որտեղ կարևոր է ոչ թե պատկերների դասդասման արվեստը, այլ ներդաշնակ համակարգեր ստեղծելու վարպետությունը, տարբեր և «օտար» երևույթների, հատկությունների, ձայների, գույների, ձևերի, միաժամանակյա

ընկալումը, որ փոխաբերական, զուգորդական արտահայտչականության նոր, լայն հորիզոններ էր բացում հայ պոեզիայում։

Բնորոշ է նաև, որ Իսահակյանը սովորաբար որևէ ձև չի հասցնում ինքնասպառման աստիճանի, այլ անսովոր զուգադրումներով ստեղծում է ձևվերի գամմա. երբեք, ասենք, «գնդուչ լուսինը» չի պարուրում այս կամ այն մակդիրներով, նրա հյուսած բանաստեղծական պատկերում լուսինը, ասես, փոշիանալով, մաղվում է, հաղորդակցվում ծովին, ցողին, բաքուն չշուկսներ հարուցում իրեն՝ բանաստեղծի, ցորենի ու ցողունի միջև։ Ձևերի միշնորդվող, իրար հետապնդող մի ամբողջ «կասկադ», և ամեն անգամ այս նշանակով է հյուսվում ու հորդում տրամադրությունը.

Հոգնած ծովը՝ փրփուր բերնին՝
Ափին ընկած կըհևա,
Ժեռ ափերից մեզը մթին
Ծովի վրա կըսողա։

Հայ պոեզիայում բանաստեղծական միանգամայն նոր մտածողություն էր սա, որով պատկերը դուրս էր գալիս ինքնակա շրջանակից, թևակոխում փոխաբերական շարժուն համադրությունների լայն հունը։ Բանաստեղծական նման մտածողության արդյունք են նաև նրա ստեղծագործության մեջ հաճախակի հանդիպող այն տողերը, որոնց մեջ իրական երևույթներն ու ձևերը, տրամադրությունները հալվում, լուծվում են մեկը մյուսի մեջ։ «Օրերն հալվում են օրերի նման», «դալուկ աստղեր, դալուկ լուսին վառ փոշու մեջ հալվում են», «ծաղկունքն... Ամպի ցողով, լուսնի շողով Ճարհանդ-մարմանդ քամ մասնա», «իսկն ու երազը ձուլվել են իսպառ» և այլն։

Իսահակյանը չի չեզոքացնում առանձին «իրերի» հնչեղության ուժը, նա պարզապես երևույթների «ձայնը» դարձնում է բազմահնչյուն, լի բազմապիսի տոնայնությամբ, հղի ամենատարբեր երբեմնագներով։ Նրա պոեզիայում առարկայական պատկերը չի կորցնում իր անմիջական նշանակությունը։ Սա կարևոր մի հանգամանք է, որ արժե շեշտել, քանի որ երևույթները տեսնելու և մատուցելու այս եղանակն էլ հենց էապես ետ պահեց Իսահակյանին իտրհզորապաշտական պոետիկայից։ Նա երբեք չանտեսեց ու չշրջանցեց իրերի բնական ձևերը։ Բայց և նույն ուժգնությամբ հարկ է ասել, որ նրա բանաստեղծական պատկերները ունեն սիմվոլիկ որոշակի հագեցում, երբեք գամված չեն առարկային կամ նյութին՝ պատճենավորմամբ։ Դրանով նա պոեզիայում արմատավորեց ձևերի ազատ փոխաբերական-զուգորդական, նույնիսկ սիմվոլիկ անդրադարձման հնարավորության գեղարվեստական մտայնություն։

Իսահակյանի պոեզիայի առավել ընդհանուր առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ նրա արվեստում սերտորեն միաձուլվում են պայմանականն ու ռեալականը, ներդաշնակն ու աններդաշնակը։ Բանաստեղծը բացում ու հաստատում է նրանց անքիվ, անկրկնելի առնչություններ, փոխադարձ հագեցման բանաստեղծական հնարավորությունը։ Ռեալ աշխարհն ու պայմանական աշխարհը հագեցման պահերին լայնորեն հարստացնում են միմյանց՝ երազին ու անուրջին բերելով ապրումների ռեալականություն, հավաստիին՝ հեքիաթայնություն։

Իսահակյանի արվեստում ռեալականը չի դառնում երևակայության խաղերում ծնված ցնորք, ինչպես և պայմանականը չի արտաքսվում երևույթնե-

րի բանաստեղծական մտապատկերից։ Դրանց փոխադարձ ներթափանցումներից ստեղծվում են նոր միացություններ, որոնք դադարում են պատճենավորված ընդօրինակումներ լինելուց և ռեալականությամբ ներդաշնակում են ստեղծագործական խոյանքով ու հայտնագործությամբ։ Ասես աշխարհից թաքուն, աշխարհին անհայտ տեղադրումներ են կատարվում «Բինդյոյում» (1893)։ Հեքիաթային միջնորտում, որտեղ հորուտ-մորուտ ծաղիկների ծովում բուրում են «բույր ու երգել» և Շուխիկ-Հուրին լճի ծոցում «լողանում է անրնկեր»՝ ստեղծվում է երկրային ու երկնային էակների նոր փոխադեցություն.

Հրեշտակը երկրի կյանքից
Դյութված, ապշած լիուլի՛,
Վայր է ընկնում աստղոտ երկնից—
Ընկնում դիրկը Բինգյոլի։

Բյուրեղ լճից մեկ էլ ցողը փոխում է իր տեղը, «ծիածանի ժպիտով» ելնում, նոր տեսք առած իջնում «ծաղիկների բողբոջին»։ Կախարդական մի նոր աշխարհ է հյուսում բանաստեղծը, որտեղ անընկեր Շուխիկ-Հուրիի կողքին հանկարծ կարող է երկնքից հայտնվել «հրեշտակը», բայց և այդ կախարդական աշխարհը լի է մարդկային իրական թրթիռներով ու կենդանի հույզերով.

Ջմրուխտ-երկիրն հրեշտակին
Ողջունում է, փաղաքշում.
—«Ա՛խ, երնե՛կ քո մատաղ կյանքին,
Ուր պիտ ծադկի Բինգյոլում»։

Վառ անուրջում ուղին է մնջում,
Սփում են ազգ ու արուտ,
Բլբուլների հույզեն է շնչում,
Շնչում է սե՛ր ու կարո՛տ...

Պայմանականն այստեղ ընդլայնում է զգացմունքների ոլորտը, ընդարձակում իրականության անկաշկանդ տեսողության հնարավորությունը։ Երբեմն էլ երևակայության մեջ իրական շունչ ու մարմնավորում են գտնում աննյութեղեն, անշոշափելի երևույթներ։ Բնորոշ օրինակ է «Իմ փերին», որտեղ գետի հոսանքի հետ բանաստեղծի միտքն, ասես, շաղվում է՝ անհայտությունից շունչ առնող պատկերներով։ Քնարական հերոսը ինքն էլ չգիտե, թե ով է «Շուշան-կրծքով, լույս թևերով Նիրհած գետը վրդովում», ով է «լուսնի շողեր» հագած «Սև մազերին գոհար-ցողեր» ցանած հավերժորեն շշնջում ջրերի ականջին և ով անհետ ցնդում՝ «մշուշային փրփուրում»։

Թերևս արժեր ընդգծել, որ բանաստեղծական մտածողության այս եղանակը ամենից ավելի կայուն և հետևողական է եղել ժողովրդական բանավեպում։ Ժողովրդի ռեալիստական մտածողությունը միշտ էլ իրականն ու հավաստին բաղդատել է պայմանական վերացականությանը, անարգել վերացել ժամանակի և տարածության «խոչընդոտներից»։ Եվ Խահակյանը իր ստեղծագործության այս կարևոր առանձնահատկությունն անպայման ժառանգել է բանարվեստից։

Բանաստեղծական պայմանական ոլորտում միջավայրից ամեն ինչ շրեղաշքեղներելու հակումը ինչ-որ մեծ «տեղհանության» տպավորություն է ստեղծում։ Նրա քնարերգության մեջ կարծես պոկված իրենց «նստած տե-

դից» երևույթները ելել են ինչ-որ բան որոնելու, ելել են հրամներով, քարավաններով և գնում են անհայտ ճանապարհներով, գնում են, և ինչ-որ տմղ «Հարթագատության» նոր հանգույցներ գտնելով, նորից բաժանվում, հեռանում, կորցնում հենման կետը, կախվում անծայր անհունի վրա, անվերջ փոխակերպվում։ «Համր քայլերով դարեր են անցնում», գիշերի մեջ՝ «սուր ժեռերով» անցնում են եղնիկները, կյանքը փախչում է ինչպես «ամպի ըստվեր», անտուն թափառում են «անջուն գիշերները», աշնան բամին արմատով առնում և տանում է կենաց ծառը, գալիս ու գնում են երամներ ու բարավաններ, անհետ կորչում են երազների «վանաչ-կարմիր» արեգակներ, աշնան գզոր քևերով, քշվում են «զանգակ աղբյուրներ»... Ամեն ինչ և ամեն ոք ելել է գտնելու իրենը, դրամատիկորեն առնչվելու ուրիշին.

Աղբյուրի մեջ մի մարալ
Շուրն է տեսել եղնիկին—
Ու ման կուգա միայար
Մուրիկ-մուրիկ եղնիկին։

Այն եղնիկն էլ նրագին
Մարալի ձայնն է լսել.—
Ու ման կուգա մարալին
Մուրիկ-մուրիկ գոր-գիշեր։

Երևույթների գոյությունն առնվում է համրնդհանուր պատյտի մեջ, կարծես աշխարհը ինչ-որ դիամիկ վիճակի մեջ է, և նրա շարժիչն են Հոմմն ու մրրիկը։ «Փոթորանքն է իմ հարսը ագիզ, վիշապ-քամին է յարս աննմանս՝ հավաստում է բանաստեղծը։ Այս քամին ու Հոմմը գեղարվեստական պատկերում պայմանականորեն հեռացնում են «միջավայրից պոկվածո» իրերն ու երևույթները, նրանց «բնակեցման» վայրը փոխադրում լայն ու բաց ոլորտներ, նորից մոտեցնելու համար իրական մեծ կյանքին։ Բայց և դրանք երբեք չեն պոկվում աշխարհից ու թափառում քաոսային անուրջների մթնոլորտում, մի բան, որ հիվանդագին չափերի է հասնում նույն ժամանակների անկումային պոեզիայում,— այլ անցնում են աշխարհի նոր շերտերի միջով, վերաճում ներդաշնակ նոր առնչությունների։

Մարդկության կուլտուրայի՝ գրականության, բանասիրության, պատմության, փիլիսոփայության, կրոնների բազմակողմանի գիտակ Խաչակյանը, իհարկե, հիմնավորապես տեղյակ էր ժամանակի փիլիսոփայական ու գրական հոսանքներին։ Նրա պոեզիան, անկասկած, հնարաւնքներ է քաղել խորհրդապաշտների բանաստեղծական կուլտուրայից։ Սակայն ամեն դեպքում արձուն է նեղ կողմնորոշումը դեպի ռեալիստական արվեստը։ Բնորոշ է, որ խորհրդապաշտության հանդեպ նրա վերաբերմունքը հենց սկզբից որոշակիորեն քննադատական է։ Դեռևս 1895-ին երիտասարդ բանաստեղծը «առույգության» պակասը համարում էր խորհրդապաշտության հիմնական թերություններ, որակում միագիծ ու միակողմանի՝ «ենթակայիս կուլտուրական մարդու», ներքնաշխարհը վերարտադրելու տեսակետից։ Բնորոշ է նաև, որ հենց այդ «առույգության» ծարավն էլ մղում էր նրան դեպի Հայենի պոեզիան, որի ստեղծագործության մեջ տխրությանն ու մռայլությանը ուղեկցում էր «պայծառ և ուրախ» առույգությունը[32]

[32] Տե՛ս Խաչակյանի բացիկը «Մուրճի» խմբագրին, 1898, Խաչակյանի ֆոնդ, № 79։

Նվ մինչև վերջ էլ բանաստեղծը հավատարիմ է մնում իր դավանած սկզբունքներին, կենսական-հասարակական մեծ հանգեցումներ ունեցող պոեզիային։ Ստեղծագործական տևական կուտակումներով հանդերձ, նրա պոեզիայի սնող ակունքը մշտապես մնում է աշխարհապատկերման ժողովրդական մեկնակետը. «Իմ նախատիպարը եղել է ժողովրդի երգը՝ մեր և ուրիշ ազգերի,— ըրել է Խաչակյանը.— և իմ տեսությամբ—ամենակատարյալ լիրիկան ժողովրդի երգն է»[33]։

7

Ժողովրդական իդեալների ու ձգտումների պոեզիա է Խաչակյանի ստեղծագործությունը, այն հասակ է նետել, լիքը ստանալով այդ իդեալների ու ձգտումների բուն ակունքից՝ բանարվեստից։ Դրա ցայտուն վկայություններից է նաև Խաչակյանի մեծ հետաքրքրությունը լեգենդների, հեքիաթների հանդեպ։ Լեգենդալինի հունը բանաստեղծը չի լքել գրական ճանապարհի ամբողջ ընթացքում, և դա եղել է խորապես գիտակցված, սկզբունքային վերաբերմունք։

Նրա լեգենդների սյուժեներից շատերն առնված են արևելքի ու արևմուտքի ժողովրդական ավանդություններից, բայց և իմաստավորված են սեփական ժողովրդի կենսագացողության դիտակետից։

Ձափածո լեգենդների մի մասի ոգին՝ տրամադրությունների խոհական շեշտով հանդերձ, առավելապես հուզական-քնարական է, մյուս խումբը՝ խոհական։ Խմբավորումն, իհարկե, պայմանական է, քանի որ երկու դեպքում էլ նույնն է լեգենդների մշակման ու իմաստավորման ելակետը, լեգենդի էության ըմբռնումը։ «Լեգենդները, առասպելները,— գրում է բանաստեղծը,— ցանկությունների արդյունք են։ Մարդկային տեսիլները, ձգտումները առասպելների, լեգենդների մեջ գտնում են իրականացում, բովանդակություն, վարձատրություն։ Այն, ինչ չի կարելի աշխարհում նյութապես իրականացնել, իր կենսագործումը, ուրեմն, գտնում է երազների, տեսիլների, լեգենդների, առասպելների, պոեզիայի մեջ։ Դրանով, դրանց միջոցով տենչացող հոգին հանգստանում է ու բավարարվում»[34]։

Խաչակյանի, ինչպես և Թումանյանի, նախընտրած լեգենդները որպես կանոն չեն պատկանում այն լեգենդների շարքին, որոնց իմաստը հաճախ ժամանակը մաշում է՝ երազանքը դարձնելով իրական։ Սովորական, բայց մարդկային գոյությանը մշտապես ուղեկցող կյանքի լեգենդն է նրանց նախընտրած ոլորտը. ձգտումների ու երազների այն առօրեականը, որ, փոխակերպվելով, նոր բովանդակություն ստանալով հանդերձ, ամեն անգամ պարպրվում է և նորից շարունակվում։

Այս առումով հատկանշական է Խաչակյանի չափածո լեգենդների թեմատիկան. սեր, մայրական սեր, հայրենասիրության, արդարության, ազատության ու մարդկայնության խոհական իմաստավորումներ։ Սյուժետային պարզ հյուսվածքներում բանաստեղծը սեփական «տենչացող հոգուս թելադրանքով վճռության է հաղորդում իր հերոսների զգացմունքներին ու ձգտումներին, մարմին տալիս ժողովրդի բանաստեղծական իդեալներին։

---

33 «Սովետական գրականություն», 1971, № 1, էջ 139։

34 «Գրական թերթ», 1960, № 44։

«Պանդուխտ որդին» (1902), «Մայրը» (1907), «Մոր սիրտը» (1919) լեգենդների նյութը առնված է հայկական միջավայրից, դրանց մեջ մոր և որդու առօրեական փոխհարաբերությունների տարբերակներով ընդհանրացվում են մայրական սիրո և անձնուրացության ժողովրդական պատկերացումներ։

Պատմողական եղանակով հյուսվող անցքը լեգենդների միջնամասում ստանում է դինամիկ լարվածություն։ Լարվածության կրողը սովորաբար որդին է, որ ժողովրդական ըմբռնումների ոգով, կյանքի հանգամանքների բերումով ստիպված է իր երջանկությանը զոհել մորը։ Այդպես է վարվում որդին «Մայրը» և «Մոր սիրտը» լեգենդներում, և երկու դեպքում էլ որդու արարքին հակադրվում է մոր անչափելի մեծահոգությունը։

«Մոր սրտում» միամորիկ տղան սիրած աղջկա սիրուն արժանանալու համար ստիպված է պոկել մոր սիրտը։ Լեգենդայինը գաղափարական-հուզական շիկացման է հասնում նովելատիպ վերջամասում, երբ որդու այարքի դեմ խոսք է առնում մայրը.

Տգան գնաց՝ մորն ապանեց,
Երբ վազ կտար
Սիրտը՝ ձեռքին,
Բարը սահեց, ընկավ վար։

Եվ սիրտը մոր ձեռավ տխուր.
Լացակումած.
—Վա՜յ, խեղճ տղաս,
Ոչ մի տեղդ չդցավա՞ց...

Որդիական արարքին հակադրվում է մայրական մի անհուն սրտացավություն, որով մայրական սիրը բարձրացվում է մարդկային նվիրվածության ու անձնուրացության պատվանդանին։

Բանաստեղծական արտահայտչականությամբ այլ են Իսահակյանի սիրային լեգենդները։ Այդ շարքից «Լեյլի ու Մեջնուն» (1910) առանձնանում է տեսլականի և զրույցի յուրատեսակ միախառնված շաղախով, ժողովրդական պատումի ոճավորումով։ Արևելյան հայտնի սիրավեպը հուզական ու հյութեղ այդ ոճավորումով էլ վարակում է ընթերցողին, փոխադրում հարազատ միջավայր ու մթնոլորտ.

Լեյլին ծամեր քանդեց,
Մրախիր լցավ ծամերու վրա,
Գնա՜ց, գնա՜ց Բինկյոլի ադյուրի վրա.
Տեսավ Մեջնումի ոսկորները ծաղկանց մեջ,
Կարմիր ու նեխուն ծաղկանց մեջ։
Լաց լացեց, լաց լացեց ու մեռավ
Տեղվեր Մեջնումի ոսկորների վրա...

Սիրո վշտի վերապրումը «տեղայնացվում է» ոչ միայն բնանկարային հարազատ մթնոլորտով, այլև վիշտն ապրելու էպոսային յուրօրինակ եղանակով։

Հայտնի է, որ հայոց էպոսը, մասնավորապես Փորը Մհերի կերպարը, Իսահակյանին գրաղեցրել է դեռևս 1902-ից։ Իր արտահայտչականությամբ, ոճավորման բնույթով ու շնչով «Լեյլի ու Մեջնումը» գալիս է հաստատելու այդ իրողությունը։

Ուշագրավ է նաև, որ լեգենդի ժանրային-կառուցվածքային որոշ հատկանիշներ համբնկնում են Թումանյանի լեգենդների, մասնավորապես «Փարվանայիր արվեստին»։ Դա վերաբերում է պատումը հարց ու պատասխանով առաջ մղելու, լեգենդը այլափոխությամբ վերջավորելու հնարանքներին, առանձնահատկություններ, որոնք, փոխակերպությամբ և նոր հարստացումներով հանդերձ, տեսնում ենք հետագա ժամանակներում ստեղծված «Հավերժական սերը» (1914), «Ասպետի սերը» (1917), «Սիրահար Նադոնա» (1934) և մյուս լեգենդներում։

«Հավերժական սերը» սիրո օրհներգություն է՝ գրված բանաստեղծական շքեղ պատկերներով, միջավայրի ու մթնոլորտի գունագեղ նկարչականությամբ։ Լեգենդի ամբողջ մթնոլորտը սկզբից մինչև վերջ լցված է սիրով։ Աստս վարակված էլ-Սամանի սիրուց ողջ բնությունը՝ ցերեկ ու գիշեր տոգփում է սիրով։ Հրաշք-հավքերը նազուկ արմավենիներին երգում են սեր ու կարոտ, շատրվանները ծաղիկներ վրա թափում են սիրո կրակ, փերուզ ծովը անվերջ փարվում է ժայռերին, արծաթաթափյլ լուսնկան՝ փայփայում ավազանի ջրերը։ Այս ամենով Իսահակյանը շափում է էլ-Սամանի սերը, շափում է ու լեգենդալնորեն հզորացնում, նրա սերը հակադրելով մահին։ Համաշխարհային պոեզիայի մոտիվներից մեկը՝ սեր և մահ ներհակությունը արժանանում է ինքնատիպ մեկնության։ Լեգենդի հերոսը հանուն սիրո՝ մահվան դեմ մաքառում, նրա դեմ «սուր ու վահան» է ճոճում ոչ միայն կյանքում, այլև անդորշխարհում։ Այդ հատվածներում պատումը ձեռք է բերում բալլադային խորհրդավոր ղունչ, տրոփում զորացող ողբերգական շեշտերով.

— Կրնորտակեմ կամարները երկնային,
Ես չեմ թողնի, ես չեմ թողնի՝ դու մեռնիս.
Ով կվանեմ, և կհաղթեմ չար մահին,
Ես չեմ թողնի, ես չեմ թողնի՝ դու մեռնիս։

Նվ գրկել է գոգունացող բամբիշին,
Մահվան հանգեպ սուր ու վահան է շարժում.
Իվ բամբիշի սառած-մեռած շրթներին
Իր հրեգեն սերն ու շունչը ներարկում...

Եվ ապա՝

Ձեն է սրբում սառն ու փայլուն կողերով
Էլ-Սամանի ոսկորների լուռ փոշին,
Բայց էլ-Սաման կմախքային ձեռներով
Գիրկ գրկել է նորից հյուծված բամբիշին...

«Հավերժական սերը» ժանրային առումով լեգենդի ու բալլադի յուրատեսակ շաղախ է։ Խոհական փիլիսոփայական մեկնությամբ երկում արտահայտվում է այն գաղափարը, ըստ որի սերը ժամանակների հավիտենական ուղեկիցն է, նրա բերկրալից ու ողբերգական կենսական բովանդակությունը։

Իսահակյանի չափածո սիրային լեգենդների շարքում ինքնատիպ երևույթ է «Սիրահար Նադոնա»։ Չափածո նովել հիշեցնող այս երկում հանդես է գալիս հերոսներից միայն մեկը, և Իսահակյանը հետաքրքիր եղանակով նրա խոսքով բնութագրում է և՛ իրեն՝ հերոսին, և՛ նրա սիրեցյալին։ Բանաստեղծական խոսքն այստեղ մի տեսակ շրջվում է, նրա ուղղակի իմաստը անդրադարձվում է հակադարձ իմաստում։ Կանգնած Գյուլուզարի առջև «փնովելովփնովում էր» Նադոն Գյուլուզարին, և նրա խոսքը Գյուլուզարի գեղեցկության

— Ո՞վ է ասել թեզ,
Ա՛յ ջադու խրճե,
Քե սեր ունիմ ես,
Սեր ունիմ վրաղ։

Սերդդ ալքերբս մուժով լի պատել,
Սար ու ձորերդ ի պատել մուժով։
Ունեցածդ ինչ է,
Ա՛յ ջադու խրճե,

Որ չուզիդ գերի՝
Չալվիմ ու մաշվիմ...

Այսպես՝ հատված առ հատված նորոգվելով ու երանգավորվելով, ծավալվում է սիրո ու տառապանքի ըրամատիկ մի պատմություն։ Սիրո հոգեբանությունը բացահայտվում ու հաստատվում է ժխտվելով, և միայն լեգենդի նովելային վերջնամասում շրջվում ու անդրադարձվում է սրտաուռչ-քնարական քուն բովանդակությամբ։

Մ՛վ սիրային, և՛ մայրական սիրուն նվիրված լեգենդներում Խաճակյանը լեգենդայինը հայտնաբերում է մարդկային ամենօրյա կյանքում ու հարաբերություններում, իմաստավորում որպես մարդկային բնությանը հավիտենապես ինքնահատուկ երևույթ։ Նույնը տեսնում ենք մյուս լեգենդներում, որոնց շարքում առանձնակի տեղ են գրավում «Հայրենի հողը» (1920), «Արաքսի ծնունդը» (1922), «Ժողովրդի քնարը» (1937), հայրենասիրական լեգենդները։

Ստեղծագործական նյութ դարձնելով սերբական լեգենդը, «Ժողովրդի քնարում» Խաճակյանը հայրենասիրության գաղափարն արտահայտում է հայրենիքի ճակատագիրը, ժողովրդի չհնազանդվող ոգին անդրադարձնելով նրա երգչի նկարագրում։ Սերբիան արյունով ողողած, հաղթանակած Աբդուլ-Համիդ փաշան հրամայում է գուսան Միրկոյին գովերգել իր փառքը՝ խոստանալով ազատ արձակել նրա լաթս որդիներին։ Միրկոն տեղի չի տալիս, և, ահա՛, փաշան սպառնում է ցցի հանել նրանց։ Լեգենդի կիզակետն է սա, որտեղ պատումն ստանում է նրա հայրենասիրական բանաստեղծություններին բնորոշ շունչ.

Տեսնում է Միրկոն հեղ որդիներին
Իր աչքի առաջ ցրցի ևն հանում,
Սարսափն է պատում գժտախտ գուսանին,
Բռնում է գուսլեն ձեռքով դողդոջուն...

Ուզում է փրկել հեզ որդիներին,
Ճգնում է հլուսել փաշի դաստանը,
Ցնն հնազանդվում խոսքերը սրտին,
Եվ կոկորդի մեջ խեղդվում է ձայնը...

Ողբերգական իրավիճակը ձեռք է բերում դրամատիկ հնչեղություն, ապա աչքը առնում հերոսական բռնկումով։ Մեր գուսանի հայացքը որդիներից շրջվում է դիակներով ծածկված հայրենական դաշտերին և փաշայի երեսին ճչում է.

— Ո՛վ սրիկաներ. Տիվադ տմարդի.
Մորթեցե՛ք, լաչե՛ք ավել, առավել
Ոսկայն խմացե՛ք,
Որ ժողովրդի քնարը երբեք
Չի կարող ս ել...

Հայրենիքի անպարտելիությունը լեգենդում առնչվում է ժողովրդի հոգևոր անընկճելիության, նրա ոգու հետ, խտացվում նրա երգի, բանաստեղծության մեջ, որը ոչ մի գնով չի կարող դավաճանել ժողովրդին։

Ժողովրդի երգը և Հայրենիքի ոգին նույնանում են նաև «Հայրենի հողում»։ Անցած-գնացած ժամանակներից մնացած հերքիաթի պես պատմողական հանգարտ եղանակով հյուսվում է անանուն մի քաջ զորականի կյանքի պատմությունը, որը՝ արքունի խարդավանքներից վիրավորված, թողել է Հայրենիքը, Հաստատվել օտար ափերում։ Ով, ահա՛, Հայրենիքը վտանգի տակ է։ Ժողովրդի պահանջով զորականին խնդրվում է վերադառնալ և պաշտպան կանգնել Հայրենիքին։ Իրար հետևից գնում են պատվիրակներ և վերադառնում ձեռնունայն. որքան էլ վշտացած Հայրենիքի ճակատագրով, զորականը չի կարող մոռանալ վաղեմի վիրավորանքը։

Ով իբրև վերջին փորձ՝ պատվիրակ է ուղարկվում ժողովրդի երգիչը։ Զորականի շքեղ դահլիճում տարածվում է Հայրենի մեղեդին, և «Հին Հայրենիքի հին մեղեդիներին» հետ փռվում են Հայրենիքի պատկերները. ճերմակափայլ լիճեր, ճախրող արծիվ՝ ժայռի գագաթին, ծփան արտեր, վիթերի վազք, հոտերը՝ դալար դաշտերում, ձիերի խրխինջը Հայրենի փողոտ ճանապարհներում, ոսկի խաղողը, հորդ հնձանները, խրճիթների ոլորուն ծուխը և վերջապես՝ Հայրենի վարդ-աղջիկները, որոնք կանչում են զորավարին, երգում նրա սխրանքների երգը.

Մոայլ ճակատը դողդոջուն ձեռքին
Եվ աչքերը դոց՝ երազով տարված.
Լսում էր քաջր դուսանի երգին,
Լսում էր սրտին ականջը զրած։

Ինչպե՜ս մայրենի խոսքերով անուշ
Կանչում են նրան, կանչում կարոտած.
Ով վազուց մեռած մոր ձայնը քերուշ
Անհուն թաղցրությամբ լսում է հանկարծ...

Լապես իրար հաջորդող պատկերները բանաստեղծի Հայրենիքի պատկերներն են, կանչող ձայները նրա կարոտները, և, եթե օտար ափերից Հայրենիք դառնալու վերաբերյալ Խաչակիրները գրած չլիներ որևէ տող, ապա «Հայրենի հողը» բավական էր պատկերացնելու նրա անհուն Հայրենաբաղձությունը։

Հայրենաբաղձության քնարական շեշտերով էլ Խաչակիրը պատասխանում է ո՞րն է Հայրենիքը Հայոցին, որ կազմում է երկի գաղափարական առանցքը։ Հայրենիքը այդ ամենն է, այդ ամենի մոգական ձգողական ոգին, քանի որ դա է ծնում ու սնում մարդուն, և Հայրենի հողի, Հայրենիքի կերպարանք առած անպարտելի ուժով քաշում մարդուն դեպի իրեն.

Այդ հողն է նրան ծրնել ու սրնել,
Իր մայրն ու հայրը այդ հողն են դառել,

Ով Հայրենիքն է, ժողովուրդն անմեռ,
Ով նախնիքները, որ հող են դառել։

Լսում է խորին այդ անհուն ձայնին,
Մայր ժողովրդի կուչին զարթավոր,
Օ՜, ինչքա՜ն ուժով քաշում է ներքան
Հայրենի հողի խորհուրդը իջած...

«Հայրենի հողում» մարմին է առել հայրենիքի ու հայրենականի այդ «հզոր խորհուրդը», մարդկային այն հավիտենական լեգենդային, որ մշտապես ուղեկցել և ուղեկցում է բոլոր ժողովուրդներին՝ նրանց պատմական զարգացման ճանապարհին։

Իսահակյանի խոհական մեկնակետով լեգենդային են կյանքը, սիրը՝ իրենց բյուր առնչություններով ու խորհուրդներով, լեգենդային է աշխարհի ճանաչողության հավիտենապես նորոգ մարդկային գործումը, խմացությանն անհագ ոգին, գաղափարներ, որոնք մարմին են առել «Ավգուստինոսի տեսիլքը» (1932), «Սոկրատեսը» (1936) և մյուս խոհական լեգենդներում։

«Ավգուստինոսի տեսիլքում» շեշտվում է անեզր ու անբավ տիեզերքի, նրա անհատնում խորհուրդների և հրաշքների մարդկային ճանաչողության հարաբերականությունը՝ տիեզերքի և մարդկության գոյության հավիտենության մեջ։ Նույն գաղափարը հակադրվում մեկնության է արժանացել «Սոկրատեսում»։ Հյուսելով անտիկ փիլիսոփայի կյանքի վերջին օրերի հայտնի լեգենդը, բանաստեղծը հնչեցնում է աշխարհի, մարդկային հասարակության, բարոյականության ու արվեստների գաղտնիքները հայտնաբերելու մարդկության լուսավոր ներկայացուցիչների ոգու կորովը։

Աշխարհի ու կյանքի, հասարակական բարքերի ու ըմբռնումների, մարդկային բարոյականության ու վարքագծի ամենատարբեր հարցեր են շոշափված Իսահակյանի չափածո առակներում, որոնք առանձնանում են խոհական բյուրեղացած նետվածքներով, ժողովրդական առակային խոսքի խիտ ու համառոտակի արտահայտչությամբ։

Իսահակյանի առակների մի մասը բնութագրվում է ժողովրդական առակի ավանդական առանձնահատկություններով։ Դրանց մեջ յուրատեսակ «դերբաշխումով» հանդես են գալիս առակային «հերոսներ»՝ բուսական ու կենդանական աշխարհի ներկայացուցիչներ, որոնց հարց ու պատասխանի և վարքագծի հակադրությամբ իմաստավորվում են չարի ու բարու հասկացողությունները։

Նման եղանակով են հյուսված «Առակ (1905), «Մի հարցում», «Վարազն ու աղվեսը», «Առակ աղվեսագրքից» (1922), «Արջն ու օձը» (1927), «Կաքավն ու աղվեսը» (1932) և մյուսները։ «Առակում» ներկայացվում է ծառու ծիլերի համաժողովը. հարց ու պատասխանով հրաժարվում են թագավոր դառնալ ձիթենին, թզենին, խաղողենին, մինչև որ հերթը հասնում է փշոտ տատասկին։ «Վարազն ու աղվեսը» առակում աղվեսի հարցին հաջորդում է ժանիքները սրող վարազի պատասխանը, անդրադարձնում պատերազմի և խաղաղության ժողովրդական իմաստությունը.

Ջինվորը պիտի
Խաղաղության մեջ և ո՛չ քե մարտի
Ջենքերը սրե, և պատրաստ ու կազմ
Աչալուրջ լինի.

Դիտցի՛ր, որ ժանգն է ծնել պատերազմ
Սրբած քրի գեմ գուրս գալ ընկածի
Ինչպիսին նվազ ախորժակ ունի.

Իսահակյանի գրչի տակ հաճախ առակի տեսք են ստանում ժողովրդական առած-ասացվածքային ամենատարբեր իմաստություններ։ Այսպիսի դիպուկ վածքներում պատմվում կամ նկարագրվում է մարդկային որևէ վիճակ կամ դեպք, ապա վերջում առակային եզրակացությունը շրջվում է նկարագրվող վիճակի և դրան համապատասխանող հոգեբանության դեմ։ «Մոլլան և մանուկները» (1910) առակում նկարագրվում է մինարեթի ծայրին աղոթք ասող մի մոլլա, որին ներքևի մարդիկ քիվում են հավ, վերջում ներքևից վերև նայող մանուկներին էլ մոլլան թվում է ծիա։ Առակի գաղափարական իմաստն այն է, որ որքան էլ մարդն իր խոհերով սավառնի երկնքում, եթե կտրված է մարդկանցից, մարդկանց աչքում մնում է այն, ինչ մոլլան է մանուկների աչքում՝ մինարեի ծայրին թառած ծիտ։

Առակ-ասացվածքային նման նստվածք ունեցող նրա առակները՝ «Քաղցած հավը», «Էշն ու գյուղացին» (1932), «Մարդն ու տարերքը» (1933), «Թագավորից փախչողը», «Աքլորների վեճը» (1935), «Գայլն ու եղնիկը» (1939), «Սատանան ու իր աղջիկները» (1945)—աչքի են ընկնում խոհական-փիլիսոփայական բովանդակությամբ, դիպուկ խոսքով, պատկերավորությամբ ու հումորով, պատումի խաղացկուն դարձդարձումներով։

Դրանց մեջ՝ առակային «Տերոսների» հոգեբանությամբ ու բախտով դրամատիկ ամենատարբեր հնչեցումներով անդրադարձվում են կյանքի և իրականության բնորոշ երևույթներ։

Այսպես. «Աքլորների վեճում»՝ միշտ ուժեղից ուժեղը կա ժողովրդական իմաստության ոգով, աքլորների միջավայրում հաղթանակած ու փքված աքաղաղին վրա է հասնում ահարկու ցինը, պատժվում է նրա հոխորտոց գոռոզամտությունը։

Մարդկային հոգեբանության «մոլորությունները» կյանքի, աշխարհի և մարդկային փոխհարաբերությունների ոլորտում դրամատիկ-ողբերգական այլ կտրվածքով են իմաստավորվում «Մարդն ու տարերքը» և «Գայլն ու եղնիկը» առակներում։ Ծովի փոթորկի մեջ ընկած խեղճ ձկնորսին այնպես է թվում, թե բնության օրհասը վրա է հասել հատկապես իր շար բախտից, մինչդեռ փոթորիկը ծովի բնությունն է։ Մարդկային մի այլ «մոլորություն» է գայլից հոշոտված եղնիկի հոգեբանությունը, որն օրհասի պահին դիմելով գայլին ասում է.

—Ինձ թշնամու պես
Վերջ ես տացնում.
Նվ բնկերի պես
Վերջրս ամփոփում։
Ցեմ հասկանում քեզ՝ ինչ հոգու տեր ես։

Իսահակյանի որոշ առակներ էլ՝ ինչպես «Հաճույքն ու մահը» (1910), «Կյանքից քանկ բանը» (1923), իրենց բովանդակությամբ, բանաստեղծական թափով ու պատկերավորությամբ ունեն լիգենդային հուզական շունչ և որոշակիորեն մոտենում են նրա շափածո և հատկապես արձակ լեգենդներին։

8

900-ական թվականների չեմին Խաչակյաի բուռն հասունացումը նշանավորվում է նաև արձակ ստեղծագործությամբ։ Գրում է արձակ պոեմներ, լեգենդներ ու զրույցներ, հերիաթներ ու առակներ, պատմվածքախառն զրույցներ ու պատմվածքներ, 1910-ին հղանում է «Ուստա Կարո» վեպը։ Հասուն աշխարհատեսությամբ Խաչակյանը գնում էր մարդկային կյանքի գոյության ու լինելիության ավելի ու ավելի լայն ընդհանրացումների, հասարակական-սոցիալական հարցերի հետ միասին լայնորեն շոշափում փիլիսոփայական ամենաբազմապիսի հարցեր։ Սթե հասարակական-սոցիալական իրողություններն ու բախումներն իրենց անդրադարձումն են գտնում պատմվածքներում ու զրույցներում, ապա փիլիսոփայական խոհերը՝ արձակ պոեմներում ու լեգենդներում։

Արձակ լեգենդների մեծ մասը խոհական բնույթի են և հատկանշվում են զեղարվեստական դիալեկտիկ մտածողությամբ։ Կյանքն ու աշխարհը բանաստեղծն ընկալում է իբրև անվերջանալիորեն առաջ շարժվող ընթացք, տիեզերական գոյության, հոլովվող ժամանակների և տարածության մեջ։ Նրա համար մարդկության գոյությունն իսկ՝ կյանքի ու մահվան անընդհատ վերաճումներով, հակասություններով ու հավասարակշռությամբ, մեծագույն լեգենդներից մեկն է հոգածդի վրա։

Բանաստեղծի արձակ առաջին լեգենդներից մեկը՝ «Շիդհարը» (1907) ունի փոխաբերական իմաստ։ Այն կարելի է ընկալել բազմապիսի առումներով, բայց, թվում է, նրա ստեղծագործական աշխարհին ամենից հարազատը մի առում է, որ ելնում է այն իմաստությունից, թե աշխարհի ճանաչումն էլ ունի իր լեգենդը։ Այս գաղափարը՝ ինչպես և հետագայում ստեղծած «Ավգուստինոսի տեսիլքը» չափածո լեգենդում, նրան հետաքրքրել է առաջին հերթին որպես արվեստագետի։

Անսովոր, իսկապես միայն լեգենդներում ու առասպելներում հնարավոր, ունենք է տանում գրողը իր հերոսին՝ Շիդհարին, բացելու նրա առջև նորագիտությունների հնարավորության անսահմանությունը։ Եվ ինչքան դեռևս է Շիդհարը նույն վայրը, այնքան անգամ նորակերտված է տեսնում նրա հարցումին, թե երբ է գոյացել անապատը, անապատի տեղը մարդաշատ քաղաք, քաղաքի փոխարեն՝ ծաղկուն դաշտ և այլն, պատասխանում են. «Ի՞նչ սարսափելի բաներ ես ասում», այն՝ ինչ տեսնում ենք (ծով, դաշտ, անապատ կամ քաղաք). եղել է աշխարհի սկզբից և կմնա...

Զարմանում են Շիդհարի վրա, զարմանում է և Շիդհարը։ Այն ամենը, ինչ կա ու տեսնում ենք՝ եղել է և կա, աներեր ու մնայուն ասում են Շիդհարին։ Մոլորությունն է՝ մտածում է Շիդհարը։ Ընդ որում անկեղծ է հնչում ինչպես պապերի-պապերի վկայությամբ տեսածը, այնպես էլ Շիդհարի անհամաձայնությունը։ Եվ երկու կողմն էլ իրավացի են յուրովի։ Տեսնում է բարավանապետը անապատը «ծաղկվուտ ու տատասկոտ», դեղին ալիքներ ավազի, և համարում դա աշխարհի սկիզբն ու վերջը։ Շիդհարն էլ տեսնում է անապատի վերաձևումը՝ մարդաշատ քաղաքի, ապա ծաղկավետ դաշտավայրի։

Լեգենդում քախծոտ հեգնանք են հարուցում ինչպես ամեն ինչ բացարձակեցնելու պատկերացումը, այնպես էլ եղած-չեղածի անկայունության

Հաստատումը։ Աշխարհի ամեն մի ձև Խաղհակյանը դիտում է փոփոխվող համակարգում, հարաբերությունների ու փոխազդեցությունների միջոցով, ուր ձևը, պահելով իր հավաստիությունը, անվերջ լցվում է նորանոր կարելիություններով ու բովանդակությամբ։ Ինչպես ամբողջական ընկալումներում բանաստեղծը երբեք չի փորձում որևէ տեղ հատել աշխարհի լինելիությունը և մշտապես ունկնդրում է նրա բյուր-բյուր ձևերի անվերջանալի հեքիաթին, այդպես էլ ամեն կոնկրետ ձև նրա արվեստում ապրում է հայտնությունների հարուստ ու անսպառ կյանքով։

Լեգենդային բոլորովին այլ կարվածքով և այլ կողմից է ներկայանում նույն թվականին գրված «Զինգիզ-խանում»։ Պատմության ծալքերում «նկատելով» աշխարհակալ Զինգիզին, Խաղհակյանը իշխանության կռվող հզորությունը հարաբերում է կյանքի շատ սովորական մի բջիջի։ Զինգիզի կամքով «Արաբստանի անապատների ծովածաւծան ավազը» կարող էր բարձրանալ «մինչև արևը», կարող էր «մի վայրկյանում խալիֆաների հաղթադրը Տիգրիսի փրփրաբաշ ալիքների տակ ծածկել»։

Խաղհակյանը վերցնում է այդ «ամենազորին» և չափում կյանքի ուժի հետ։ Աշխարհներ է տիրել Զինգիզ-խանը, ծնկի բերել պետություններ ու ժողովուրդներ և, ահա՛, մահվան շեմին տեսնում է կյանքի ու աշխարհի ծով պարունակությունը, դառնորեն գիտակցում, որ ընչին հյուլե է իր ունեցածը անհունի մեջ։ Լռել են հաղթական շեփորները, մեծ օվկիանոսից մինչև Հնդոստանյան ծովը բարձրացել են նահատակների բուրգեր... Հաղթանակը լիակատար է ու հաստատուն, և Զինգիզը իշխանությամբ ու փառքով կանգնել է կյանքի հանդիման։ Այստեղից սկսում է աշխարհակալ մոնղոլի նահանջը։ Աշխարհներ նվաճողը ետ-ետ է քաշվում կյանքի առջև, հանձնվում ուշացած խոհերի մորմոքին։ Ծանր փորձության մեջ ընկածի պես բոլոր ուժերը հավաքում է նա և այստեղ միայն հասկանում, թե որքան թշվառ ու աղքատ է ինքը։ Մղվում է Զինգիզը դեպի անդառնալիորեն կորցրածը, բայց դավաճանում են ուժերը։ Մեկը մյուսի ետևից խորտակվում են Զինգիզի երբեմնի կուռքերը, և դրա մեջ է նրա գերագույն պատիժը։ «Իմ թագավորությունը չարժի երիտասարդ հովիվի կրակե մի համբույրին»,— մոլեգնած բացականչում է նա։ Հարյուրավոր ճակատամարտերում հաղթանակ տարած խանը տանուլ է տալիս, պարտվում կյանքի առջև։

Լեգենդում Զինգիզի դատն արվում է իրեն՝ Զինգիզի ձեռքով։ Հանդիսում են երկու Զինգիզ՝ աշխարհներ տիրելու համար եռանդը վատնած բռնակալն և անհատակ կյանքում փոքրիկ հենակետեր ունենալու կորովը կորցրած մարդը։

Կյանքի ու մահվան հարաբերության ավելի ընդհանուր, փիլիսոփայական բնագծեր է տանում «Անանդան և մահը» (1908) լեգենդը։

Հաշվում են Անանդայի ու մահվան ուղիները, և վերջինս կամաչքացած ծնոտները չխչխկացնելով, հրամայում է Անանդային ենթարկվել իր կամքին։ Ընդհարման հանգույցները բացվում են. «...— Ես անհրաժեշտությունն եմ, անբեկանելի, անխուսափելի, անպարտելի։ Պետք է մեռնես, Անանդա»,— որոտում է մահը։

«— Ես չեմ հասկանում դրսից եկած անհրաժեշտությունը։ Ես էլ եմ անհրաժեշտություն,— ասաց Անանդան սրտապնդվելով։ Անհրաժեշտ եմ ես և չեմ հասկանում ես...»։

Բախումը ահռելաժեշտություններին միջև աստիճանաբար պրկվում է, քևակոխում սպառնալի հունն. Թվում է այլևս ոչ մի ուժով չի կարելի կանխել կամ ողբերգական փլուզումը և կամ էլ երջանիկ ավարտ չռինդը, մի դեպքում՝ մահվան, մյուս դեպքում՝ Անանդայի հաղթանակը: Սակայն ելքը անսպասելիորեն շրջվում է, տեղափոխվում է դրամատիզմի ակունքը: Կոլիզիայի ելքը Խահակյանը չի լարում և, ըստ էության, դրան չի էլ ձգտում: Դրամատիկականն այստեղ կյանքի և մահվան բախման անընդհատությունն է:

Լեգենդը զարգանում է բախման անվերջանալի և անբեկանելի դրամատիկ վերաճումներով,— անդրադարձնում մարդկային գոյության խորշրդի խահակյանական դիալեկտիկ աշխարհատեսությունը: Դեպքերում է Անանդայի միտքը կյանքի ու մահվան սահմաններում և կրկին վերադառնում նրանց բախման անվախճանության ոլորտը: Մահվան մղձավանջից սարսափած Անանդան, կարծես տեղի է տալիս, հանձնվում նրա ժաժան «թվացումներին», սակայն այստեղ անգամ չի ընդհատվում կյանքի հոսքը, որը մեկ նվազում, մեկ էլ վարարում է, ահագնանում ու տիրաբար կանգնում մահվան դիմաց:

Խահակյանը հաստատում է չլուծվող բախման կենսասիրական, հումանիստական առումը:

900-ական թվականներին Խահակյանը գրում է նաև «Շի-Հոանգ-տի Բողդիխանը» (1907) և «Օմար Խայամի վեճը աստծու հետ» (1909) լեգենդները, որոնց մեջ իմաստուն ժպիտով դիտում է մարդկային «մեծության» և «փոքրության» խեղման փաստերը: Բողդիխանի տիեզերաշափ մոլուցքը տապարվում է նրա մարդկային չնչին տարողությանը, «փոքր» մահկանացու Խայամն էլ բարձրանում է աստծու չափ: Նույն մոտիվներով Խահակյանը հետագայում ստեղծել է մի շարք այլ լեգենդներ՝ «Ռաբբի Հիլլելը» (1922), «Բուդդհան Յուլուն» (1925), «Չինական մի հին զրույց» (1935) և այլն:

Լեգենդների շարքում բովանդակության հարստությամբ գեղարվեստական ուժով և բանաստեղծական պաթոսով առանձնանում է «Լիլիթը» (1921): Լեգենդի նյութը ավանդական է, կապված մարդկության անհիշելի նախահոր՝ Ադամի հետ, որը Խահակյանի գրչի տակ ստացել է խոհական-փիլիսոփայական մեկնություն: Անհեթաթ էր թվացել աշխարհը «աստծու առաջին զավակին»՝ Ադամին: Ադամն իրեն ծնված էր զգացել անվերապահորեն տիրելու և սբանչանալու աշխարհի բոլոր հրաշալիքներով: Բնության պարզևած ներշնչանք էր դա՝ առաջին մարդու գեղեցիկ մոլորություն: Եվ, երբ նրա համար սկսվում է կյանքի հեթաթը՝ անպարփակ գայթակղություններով, հեզության խաբուսիկ թաղերով, առեղծվածներով ու հայտնություններով, հեթաթը ակնթարթային վաղանցուկ պահ է թվում, աշխարհին անվերջանալիորեն տիրելու պատկերացումը՝ հավիտենական ու բացարձակ: Անմեղ միամտությամբ նետվում է Ադամը գտնելու հեթաթի վերջը, մինչդեռ հեթաթն իր հավերժական ընթացքով տանում է նրան: Ասես հեթաթ-աշխարհի անդուլ չուրչպարի մեջ է ընկել Ադամը և պտտվում է նրա հետ մեկտեղ:

Խահակյանի գեղարվեստական մեկնությամբ այսպես է սկիզբ առնում իր երազանքներին հասնելու մարդկության ողացքը՝ հավերժորեն ուղեկցելու համար մարդկության բոլոր սերունդներին:

Համաշխարհային գրականության մեջ բազմիցս մշակված Ադամ-Լիլիթ-Եվա ասվանդությունը դառնում է կյանքի սիրո և ձգտման բանաստեղծական

մարմնավորման ատաղձ, խմաստավորվում որպես մարդուն զարդարող մեծ էության։

Գոյության ու լինելիության, մարդկային էության ու ձգտումների նոր ու տարբեր շերտեր է բացում Խաչակյանը արձակ պոեմներում։ Ինչպես լեգենդներում, այնպես էլ արձակ պոեմներում նա կարծես հանում է իրականության տեսանելի, առարկայական «կաղապարը» և ապա՝ հետամուտ աշխարհի «ներքին շինվածքին», զննում մարդկային հոգու, բնության արարածների, առարկաների ու երևույթների փոխազդեցության եղանակը, որսում անսովոր կապակցություններ ու հանգույցներ։

Նման սկզբունքով է գրված արձակ պոեմներից «Եղնիկը» (1917), որտեղ բանաստեղծը հետևում է եղնիկի և բնության առնչությանը, բնության տարերքի երանգներով թարգմանում ու անդրադարձնում փխրուն ու տագնապալից խռովահույզ մի աշխարհ։ Հորթություն չկա, ներդաշնակ է ամեն ինչ եղնիկի ու բնության միջև, սակայն ներդաշնակությունը երբեք չի խաղաղվում, մշտապես գերելով տագնապի ու երջանկության, կարոտի ու վայելքի չընդմիջվող ալեկոծությամբ՝ անընդհատ տարուբերվում է ու ձգտում։ Անթարթ նայում է եղնիկը գամված բնությանը, որն անհոգ խաղի մեջ անընդհատ մոտենում է ու հեռանում։ Անվերջանալիորեն փոխանցվում են հակասական զգացմունքները՝ բնության հետ անսահմանորեն ներդաշնակելու և նրան լիապես չհասնելու մղումը։ Խաչակյանը արձարծում է հավերժող աշխարհի, բնության և ապրող արարածի փոխառնչության այն առումը, ինչ քնարական-խոհական ուժով մարմին է առել Հայտնի «Գետակի վրա» բանաստեղծության մեջ։ Ինչպես բանաստեղծության մեջ, այնպես էլ պոեմում, սերը աշխարհի հանդեպ միահյուսվում է անհագ կարոտի տրամադրությանը, վերածում դրմատիկ խռովքի։

Խռովահույզ նման շնչով է համակված նաև «Սաադիի վերջին գարունը» (1923) արձակ պոեմը՝ գրված ինքնատիպ մտահղացումով. քանի որի արևելքի հռչակավոր բանաստեղծը փորձում է կանգնեցնել ու պահել իր ապրած կյանքի երջանկավառ վերջին գարունը։

Եվ, ահա՛, հանդարտ ու անշտապ Սաադիի աչքի առջևից «շարվելշարան» անցնում են գարնան հրապույրները. այդ ամենը մի անգամ ևս ճաշակելու, տեսնելու, շոշափելու տենչով՝ խենթ թափով դեպի այդ հրապույրներն է նետվում Սաադին։

Նորից բնականորեն իրար են հյուսվում մարդու ճակատագիրն ու բնության «սովորույթը»։ Անսովոր վիճակի մեջ է Սաադին. իր մարդկային հույզերով, սիրով ու սպասումներով կանգնել է բնության հավիտենական խաղերի առջև։ Ասես, Վալպուրգյան գիշերների խելահեղ զվարճության մթնոլորտում խենթանում է Սաադին, Հնդու գետերի, մթին ջանգյալների, Դելհիի սիգաճեմ ազդիկների հնագեղ հրաշալիքների փայլից։ Հրաշալիքները ցատկոտում են, նաղում իրենց հրապույրներով, ապա կորչում, անէանում խելահեղորեն գալարելով իրենց հետ Սաադու հույզերն ու մտածումները։ Նետվում է Սաադին առաջ, փորձում որսալ, տիրանալ հրաշալիքներին, մինչդեռ դրանք փոխակերպվում են, ծածկվում ծանոթ ու անծանոթ նոր շղարշներով։

Իր կյանքի մայրամուտն է ապրում Սաադին, մինչդեռ աշխարհը լի է նոր սաղմնավորումներով ու ծնունդներով։ Եվ տառապանքով նա զգում է, որ անկարող է հասնել այդ երևումների եռուից, կամաց-կամաց ետ է մնում,

քակ կյանքը՝ անընդհատ արձակում է դալար նոր ծիլեր, նորոգվում, նոր հնամանքով գալիս ու գնում։ Աշխարհի այս տարօրինակ «բնության» շուրջն իր հերոսի հետ խորհում ու մտորում է Խաչակյանը, և վերջ չունեն ոչ կարոտը, ոչ էլ զարմանքը։

900-ական թվականների սկզբներին են վերաբերում նաև Խաչակյանի առաջին պատմվածքները։ 1902 թ. գրած «Մի շաքաթ մահապարտի հետ» պատմվածքում նկատվում է հոգեբանական պեղումներ կատարելու հակում. մի երևույթ, որ հետագայում տեսնում ենք նրա արձակի շատ սակավաթիվ էջերում։ Աստիճանաբար Խաչակյանը գտնում է իրեն նաև պատմվածքի ժանրում, ստեղծում գեղարվեստական վարպետի պատկերներ։

Նրա պատմվածքների մեծ մասը զրույցներ են, իրապատում հուշ-զրույցներ՝ գրված ավանդապատումի յուրատեսակ բանաստեղծական շնչով ու ոիթմով։ Բնավորություններ «բացելուն» ոլորտներ կամ սյուժետային վիճակաձևեր չի որոնում գրողը, կյանքի հասարակական-սոցիալական հանգույցներում անդրադարձվում են մարդկային հոգեբանություններ և ճակատագրեր, որոնք ստանում են ասքային շունչ։ Աստիճանաբար զարգացող գործողության փոխարեն դրանց մեջ էականը պոեմին, լեգենդին կամ բալլադին հատուկ հերոսների հոգեվիճակի սուր անցումներն են՝ ժողովրդական մտածողությանը բնորոշ անսպասելի թռիչքներով ու խաղերով։

Զրուցանման այդ պատմվածքները իրենց բնույթով հուլականորեն խոհական են, ներթափանցված ոճական տարբեր հատկանիշներով. լեգենդի տարր, բալլադային կամ ակնարկային հատկանիշ պատմվածքում, արձակ շարադրանքում՝ քնարական հույզ ու ներշնչանք։ Նման հյուսվածքով այդ պատմվածքներն ստանում են ինչ-որ վեհաշուք երանգ, ինչ հատկանշական է ժողովրդական ասք-զրուցային պատումներին։

Ասքային-զրուցային համակող չեշտնյով, ռիթմիկ ելևէջներով են զբաղված «Շաքրո Վալիշվիլին» ու «Գարիբալդիականը», այդ առանձնահատկությունը տեսնում ենք նաև զրուցանման մյուս պատմվածքներում, որոնց մեջ պատումի ատաղձ են դառնում մարդկային սովորական ձգտումներ, վազմունքներ ու խոհեր։

Ինչպես ժողովրդական բանավոր զրույցներում, այդ պատմվածքներում հերոսների բախտի կամ հոգեվիճակի վերարտադրությանը նախորդում են կամ բնանկարային գունեղ պատկերներ, կամ էլ հերոսների վարքն ու գործը բնութագրող ոգեշունչ խոսք։ Նախերգ հիշեցնող պաթոսային տողեր են դրանք, որով պատմվածք համարվող նրա գրվածքներից շատերը չենց սկզբից և՛ շնչով, և՛ հյուսվածքով դառնում են արձակի վերածված ռիթմիկ զլուցներ։

«Շաքրո Վալիշվիլի» և «Գարիբալդիականը» պատմվածքների հետ միասին այդպիսիք են «Քուրդ Ամոն» (1907), «Ազգային երգը» (1913), «Բայրամ Ալին» (1924), «Վիկինգների կյանքից» (1925), «Ջիլի Սուլթանի երգը» (1933)։

«Ազգային երգնշ, օրինակ, սկսում է Արարատյան դաշտի այսպիսի նկարագրությամբ. «...Աշնան մի պայծառ առավոտ էր, Արարատյան դաշտի հրաշագեղ աշունը. փոշոտ ցանկերի միջից փայլփլում էին խաղողի ոսկեգեղ ողկույզները, նուռն ու խնձորները, ասես, հրեղեն գնդակներ լինեին. հունձի այգիներից լիության անուշ բուրմունքն էր խնկում...»։

Բնապատկերը առհասարակ Իսահակյանի պատմվածքների օրգանական էրակներից է և, ինչպես քնարերգության մեջ, գուգորդությամբ, համեմատությամբ կամ հակադրությամբ ծառայում է հերոսների ներքնաշխարհի բացահայտմանը։ Միաժամանակ բնանկարով հեղինակն արտահայտում է իր վերաբերմունքը հերոսների և նկարագրվող դեպքերի հանդեպ։

Իսահակյանի պատմվածքներում ամենուրեք ներկա է հեղինակը, որ անցքերը ներկայացնում է իբրև ականատես կամ իր անունից հյուսում ուրիշի պատմածը։ Մեծ մտերիմներ են գրողն ու նրա հերոսները՝ մի դեպքում հայ շինականը, մյուս դեպքում՝ ազատատենչ գարիբալդիականը, ըմբոստ Շաքրոն, լեռների սիրահար քուրդ Ամոն, աշխատասեր քաթ եղբայրները, ասպետորեն հպարտ Բայրամ Ալին և մյուսները։ Բնորոշ է, որ այդպիսի հարազատ մարդկանց նա գտնում է մոտ ու հեռու տարբեր ժողովուրդների միջավայրում, վերարտադրում բոլոր ժողովուրդներին՝ մարդկություն կոչվող ամբողջության մեջ միավորող սիրո, արդարության ու ազատության կենսասիրական մղումներով ու իդեալներով։

Պատմվածքների մյուս խումբը կենցաղային-հոգեբանական պատկերներ են, ժողովրդական բնավորությունների ու կյանքի հյութեղ նկարագրություններով։ Հայրենի գյուղը՝ ղազարապատը, կենցաղի և բնության համ ու հոտով, տիպերություններով, ուրախություններով ու հոգսերով («Հովվերգություն»—1929, «Հին գյուղը»—1934), ավանդապահ մարդկանցով («Օջախի ծուխը»—1940), հին գյումրին՝ արհեստավորական միջավայրով, ադաթ-սովորույթներով («Խարբին Գևորգը»—1951), սեփական կյանքի դիպվածներից առանձին հոգեբանական դրվագներ ու սրամիտ էտյուդներ («Ծերեզմանի վրա»—1922, «Սրտի դատողությունը»—1921, «Գրական նախանձ»—1925, «Ծառա Սիմոնը»—1934),— այդպիսին է ընդամենը պատմվածքների այս խմբի թեմատիկ ոլորտը։

Դրանց մի մասում խտացված բնավորություններ կան, ինչպես «Օջախի ծուխը» պատմվածքի Վարոս ամին, որ օժտված է սերնդատիրության ժողովրդական հոգեբանությամբ,— կան հոգու անսպասելի պարադոքսային ելևէջներ, որպիսին է մայրական վշտի ամոքման ասեղնագործ պատումը՝ «Սրտի դատողությունը» և վիրջապես կան վարակիչ հումորով գրված էջեր՝ «Ծառա Սիմոնը», որ առանձնանում է կատակային և, այսպես ասած՝ «առօրեական ողբերգականի» շաղախով։

Մյուս գործերում իշխող է ակնարկային տարրը, թեև դարձյալ քիչ չեն հոգեբանական հայտնությունները կամ զրույց-պատմվածքներին բնորոշ տրամադրությունների ներքին խազերն ու անցումները։ Տեղ-տեղ անցնելով նախասիրած ասքին, բայց հիմնականում նկարագրողի խաղաղ «կեցվածքով» ու ոճով, Իսահակյանը շարադրում է հիշարժան դեպքեր, մտաբերում ծանոթ դեմքեր։ Ամենուրեք առկա է նկարագրվող կյանքի իրական բեկորի համն ու հոտը, մարդկային ու գեղեցիկի կենսազգացողությունը, որի մեկնակետից էլ վերարտադրվում են երևույթներն ու դեմքերը, հերոսների արարքները, բնությունն ու ժամանակները։ Մեկ հովվերգվում է պատանեկությունը կամ հորդում մանկության օրերի խինդը, մերթ բորբոքվում է թշվառության ցավը կամ մարդկայնության իղձը։ Բանաստեղծը ցրում է իր անհատնում մարդկայնությունը՝ կարեկցում հավքին, գուրգուրում մարդուն, սլացք ապրում նրա հետ։

Խաչակյանի պատմվածքներում, ակնարկներում ու պատկերներում առհասարակ որպես կանոն, միշտ էլ ավել կամ պակաս չափով իշխող է վերհուշի տարրը, որն իր մեջ ունի գեղարվեստական ու խոհական իմաստ։ Հետաքրքրական հայացքը՝ տարիների հեռավորությունից եղելությունը կամ անցքը քնութագրում է ավելի խորքից ու բյուրեղացած։ Նման դիտակետով ավելի հավասար են լինում ճշմարտությունները, տրամադրությունները՝ ստուգված։ Այս տեսակետից բնորոշ են «Համբերանքի լիբուխը» (1928) և «Ներանք դրոշակ ունին» (1932) պատմվածքները։

«Համբերանքի լիբուխ» հերոսը՝ Օհան ամին, դրամատիկ իրադարձության մասնակից է, միաժամանակ՝ այդ պատմության գնահատողը։ Իրադարձությունն այս է, որ վերարտադրվում է պատմվածքի առաջին էջում, գյուղում հողաբաժանություն է լինում, բերրի հողերը հարուստները բաժանում են իրենց մեջ, ստերջ հողերը տալիս խեղճերին։ Հողազուրկները Օհանի գլխավորությամբ ըմբոստանում են, ծեծում ռեսին ու հարուստներին։ Գալիս է պրիստավը և մտրակի տակ քաշում ըմբոստներին։ Արյունն առնում է Օհանի աչքերը և պատառած քարը նետում է պրիստավի վրա, ապա ապրստամբները փախչում են սարը, դառնում «դաշազ»։ Սակայն կարճ ժամանակից փախստական գյուղացիները մեկ-մեկ վերադառնում են գյուղ, ներում խնդրում և ներվում. մնում է Օհանը, որ հրաժարվում է «վիզը դնել հարուստների շեմինն»։ Եվ, ահա՛, Օհանը, տարիների հեռավորությունից վերհիշելով, պատմում և գնահատում է այդ իրադարձությունը։ Խորը հիասթափություն է ապրել Օհան-ամին, դարձել «աչխարհաթող» և մինչև վերջ էլ չի կարողացում հաշտվել այն մտքի հետ՝ թե հանուն արդարության ոտքի եւած այդ մարդիկ ինչպես գնացին սորկական հնազանդության։

Պատմվածքի զարգացմանը զուգնթաց թեկ ան թեկ հարստանում է Օհան ամու կերպարը, գծագրվում ժողովրդական լայնահոգ իմաստությամբ ու աննկուն տոկունությամբ։ Նրա համբերող ու հաստատաբար նկարագրում Խաչակյանը անդրադարձնում է հայ ժողովրդի բողոքը սոցիալական անարդարության դեմ, նրա պայքարի անընկճելի կորովը։

Սոցիալական-հասարակական լայն ընդգրկում ունի «Ներանք դրոշակ ունին» պատմվածքը։ Այստեղ նա ստեղծել է տարբեր մարդկանց փոխհարաբերությունների միջոցով զարգացող գործողության, սյուժետային գիծ, գործողության մեջ ձևավորվող բնավորություններ։ Պատմվածքի գործողության վայրը Փարիզն է, նյութը՝ հատակի մարդկանց կյանքը, որոնց միջավայրում էլ ներկայանում է գլխավոր հերոսը՝ Արշակը, իր կենսագրությամբ, խոհերով ու տրամադրություններով։ Հեղինակը վերարտադրել է ծանր մի իրականություն, նկարագրել Սենայի ափին վխտացող ցնցոտիապատ ու քաղցած ըն-չազուրկների մի ամբոխ։ Կապիտալիստական աշխարհի հերթական ճգնաժամը փղոց է շպրտել հազարավոր մարդկանց, որոնց շարքերում են թուրքական յաթաղանից փրկված հայերը՝ Արշակը և մյուսները։ Արշակի բերանով նորից գրոի բողոքի ձայնն է հնչում հանուն իր ժողովրդի նահատակների, հանուն աշխարհի չորս կողմը սփռված նրա զավակների։

Երիտասարդ է Արշակը, ամրակազմ ու խելացի և միայն ցանկանում է ունենալ աշխատանք։ Արշակի այս ձգտման ու որոնումների և իրականության բախման վրա էլ խարսխված է գործողությունը։ Մեկը մյուսի հետևից խափանվում են նրա սպասելիքները ու հույսերը, և Արշակի կյանքի պատմության ըն-

քացքով դատապարտվում են բուրժուական անմարդկային հարաբերություններն ու բարքերը։ Պատմվածքը ներթափանցված է աղքատների ու թշվառների հանդեպ խոր կարեկցությամբ ու սիրով, սփյուռքահայության գոյավիճակի մտահոգությամբ և զգաստ մտորումներով։ Սրտառուչ քնարականությամբ է հնչում «օտար եզերքներում միմյանց սատար լինելու» իսահակյանական հորդորը, հորդոր, որ բառացիորեն կրկնում էր նա մինչև կյանքի վերջը։

«Ներանք դրոշակ ունին» պատմվածքը վկայում է բանաստեղծի հասարակական-քաղաքական կողմնորոշումների որոշակիությունը օտարությունից հայրենիք վերադառնալու նախօրեին, ընդհանրացնում նրա հայացքները կապիտալիստական հարաբերությունների, բուրժուական հասարակության հանդեպ։

Իսահակյանի արձակի մյուս հրակն էլ գնում է դեպի հեքիաթն ու առակը։ Նրա առաջին հեքիաթը՝ «Արևի մոտ», վերաբերում է 1905 թ., այնուհետև նա գրել է «Աղա Նազար» (1911), «Հեքիաթ» (1924), «Նուկիմ քաղաքի խելոքները» (1940) և մյուս հեքիաթները։ Թեև հեքիաթի ժանրին անդրադարձել է առիթից-առիթ, այդուհանդերձ հեքիաթային ակունքը մշտապես սնել է նրա և՛ չափածո, և՛ արձակ ստեղծագործությունը։

Ավելի հաճախ նա անդրադարձել է առակին, չափածո առակների կողքին ստեղծել արձակ այնպիսի լիարժեք առակներ, ինչպիսիք են «Ահմեդի ուղտը» (1912), «Մեծ ճշմարտությունը» (1938), «Այդ ոչինչը ես եմ» (1945)։ «Ահմեդի ուղտը» գրված է կիսահեքիաթային-կիսասառածային հյուսվածքով, առակի իմաստը ամփոփված է հետևյալ խորհրդատ տողերում՝ «...այս աշխարհիս բանն այնպես է, որ առաջ ուրիշի կորուստը պիտի փնտրես, որ ուրիշն էլ քո կորուստը փնտրե», մի դաղափար, որ մարմին է առել առակի հյուսվածքում։

Հետագայում ստեղծված արձակ առակները ճեղքում են բարոյախոսության սահմանները և մուտք գործում փիլիսոփայական ընդհանրացման ու խոհի ոլորտը, ժանրը հարստանում է նոր հատկանիշերով՝ հեքիաթի, առածասացվածքի տարրերով, զրույցի ու լեգենդի արտահայտչական-ոճական միջոցներով։ Այս առումով բնորոշ է «Այդ ոչինչը ես եմ» առակը։ Հայրենական պատերազմի օրերին ստեղծված այս առակում ծերունի մի դերվիշի ապրելու իրավունքով Իսահակյանը հնչեցնում է մարդու կյանքի, ապրելու անկասելի մեծ իրավունքը հողագնդի վրա, արևի տակ։

Իսահակյանի արձակ ստեղծագործություններ շարքում առանձին տեղ ունի «Ուստա Կարո» վեպը։ «Ուստա Կարոն» բանաստեղծի «էպիկական հասակի» ծնունդ է, ծավալուն մի երկ, որին անդրադարձել է երկար տարիների աշխատանքով, թողել ավարտված ու անավարտ տարբերակներ, մեծ քվով մշակված ու անավարտ էջեր։ Իսահակյանն այս երկով զբաղվել է հիմնավորապես. շարադրանքն սկսելով 1910 թ. ապրիլին, նա վեպը շարունակել է տարագրության մեջ և 1912 թ. հունվարին Իզմիրում ավարտել առաջին տարբերակի սևագրությունը։ Ա. Ինճիկյանի վկայությամբ՝ «ամբողջը նորից գրել, մշակելու» մտադրությամբ բանաստեղծը «Ուստա Կարոյին» կրկին անդրադարձել է 1913 թ. Շվեյցարիայում, և ապա 1918 թ. վերջերին։ Առավել եռանդով վեպի վրա աշխատել է 1922—1925 թթ., հենց 1925-ին էլ երկի առաջին մասից տպագրվել է տաս գլուխ։ Հետագայում ևս անընդհատ վերադառնալով այս կամ այն պատումին, բանաստեղծը հղկել է ու վերակառուցել, որոշ

մտահղացումներ էսքիզավորել արձակ գրույցներում ու պատմվածքներում, Այդ առիթով նրա նամակներում պահպանվել են բազմաթիվ հիշատակումներ, ծրագրային գրառումներ, որոնք, ինչպես նկատում է Ինճիկյանը՝ «պերճախոս վկայում են, որ մինչև կյանքի վերջին տարիները բանաստեղծի միտքը անդուլ աշխատել է իր մոնումենտալ վեպի վերակառուցման ուղղությամբ»[35]։

Օրգանական բազմաթիվ թելերով առնչվելով Հանդերձ նախորդ շրջանի ստեղծագործություններին՝ քնարերգությանը և մասնավորապես «Ալագյազի մանիներին», «Ուստա Կարոն» միանգամայն ուրույն երևույթ է Խաչակյանի ժառանգության մեջ։ Ուրույն է ամենից առաջ Հայրենի աշխարհի և ժողովրդի նկարագրի, ավանդական վարք ու բարքի և սովորույթների հանգամանալից նկարագրությամբ։ Եթե նկատի ունենանք, որ Խաչակյանը տարերքով քնարերգակ բանաստեղծ է, օժտված գրական այս ամենից սեղմ ու չափավոր ժանրի խստագույն զգացողությամբ, ապա չի կարող զարմանք չպատճառել ծավալվելու, մանրամասնությունների մեջ մտնելու, երբեմն և դրանք կուտակելու նրա անսովոր հակումը վեպում։ Այստեղ նա կարծես չի կարողացել շրջանցել Հայրենի բույրերից, ուրախություններից, կարոտներից ու մղումներից ոչ մեկը և դրա համապատասխան էլ կառուցել է վեպը։ Մինչ միայնակ մի հերոս՝ Ուստա Կարո, և մեկիկ-մեկիկ իրար հաջորդող հայրենական կյանքի ոլորտներ՝ իրենց զարկով ու հմայքով, չափով ու ոիթմով, ժամանակագրական առումով վեպը ընդգրկում է 900-ական թվականների սկզբների Շիրակը, ժողովրդական կյանքի անհամեմատ անվրդով մի մթնոլորտ, որ շնչում է նովվական երգերով, հարսանիքներով ու կնունքներով, ծեսլունիների իմաստուն գրույցներով, հացի և խնոցիների անուշ բուրմունքով։

Հայտնի է, որ իր վեպը Խաչակյանը համարում էր էպոպեա[36], և, իրոք «Ուստա Կարոն» կառուցված է էպոպեայի սկզբունքով։ Վեպում ոչ թե բնավորությունների են համախմբվում գործողության շուրջը և բացվում, այլ կոպիտ ասած աշխարհն է «հավաքվում» բնավորությունների շուրջը։ Նմանօրինակ հյուսվածքով վեպում ավելի մարդկային կենսագգացողություն է բացահայտվում, քան բնավորություն։ Ավելի ևիշտ՝ բնավորությունը գալիս է կենսագգացողությանը ձուլված։

1924-ին բնութագրելով երկը Խաչակյանը գրում էր. «Այն բոլոր ապրումները, որ ունեցա՝ պիտի բյուրեղանան Ուստա Կարոյի և Օրթե Հարութի մեջ. դա է վեպս, որ հիմքում փիլիսոփայական է, և գերազանցապես ազգային-հայկական։ «Ուստա Կարոյում» բյուրեղացել ու մարմին է առել ժողովրդական կենսագգացողությունն ու կենսափիլիսոփայությունը, որի տարերքը ամենից առաջ կենսասիրությունն է։ Վեպի էջերում ժողովրդական միջավայրից ու մթնոլորտից հորդող կենսասիրությունը փոխանցվում է գլխավոր հերոսին և հակառակը, հայրենական կյանքի ոլորտներից ու մարդկանցից քեզ է առնում ու քեզ տալիս Ուստա Կարոն, այդ ամենը անցնում են իր միջով, իսկ ինքը նրանց բովով՝ պայմանավորում երկու կողմերի հոգևոր թրծվածքի միասնությունը։

Քայլում է Ուստան, և տեղ-տեղ թվում է, թե քայլում է ինքը բանաստեղծը՝ Հայրենի հողից և հարազատ ժողովրդի աշխարհաճանաչողությու-

---

35 Ավ. Խաչակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1975, էջ 491։

36 Տե՛ս Ե. Զարենց, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, Երևան, 1967, էջ 728։

Նից բեկորված հոգով ու իմաստությամբ, իր հերոսի բերանով արտահայտում պատվի ու արդարության, սիրո և մարդասիրության ըմբռնումները, պարզում ու պարզաբանում ճաշակած ցավերն ու դառնությունները։ Անհնար է «Ուստա Կարոյի» մասին խոսել սյուժեի, ֆաբուլայի, կառուցվածքի սովորական ըմբռնումներով։ «Ուստա Կարոն» կառուցվածքով մի մարդու՝ գլխավոր հերոսի, ուղերձ է մարդկային տարբեր ճակատագրերի, վայրերի, պատկերացումների, սովորությունների, բարքերի ու ըմբռնումների միջով։ Համաշխարհային գրականության պատմության մեջ վիպելու նման եղանակը ամենից ավելի բնորոշ է Վերածնության դարաշրջանի վիպին, նրա հանճարեղ նմուշներով, ինչպիսին է անմահ «Դոն-Քիշոտը»։ Այնպես որ, իզուր չէր իր վիպի առիթով Իսահակյանը հիշատակում «Դոն-Քիշոտը»։

«Ուստա Կարոյում» չկա որոշակի վիպական հանգույց, հակասությունների բացվող կծիկ, որոնց շուրջը ծավալվեն գործողությունները. տխրամած ասպետի օրինակով Ուստան ինքն է ամեն տեղ լինում՝ մարդկանց և նրանց փոխհարաբերությունները առնում վիպական հյուսվածքի մեջ։ Բնորոշ է, որ ի դեմս Ջաուշի կերպարի առանձնացված է նաև մի տեսակ սանչոյական դեր։ Ուստայի սրտի և հոգու պատկերով կամ թևլադրանքով են բացվում հանգես Լևոդ մյուս կերպարները՝ Հոլան ու Մախսոն, սանամերները, ծերունիները, գյումրեցի վաճառականները։ Բագարանի ուխտավորները, Ադամ ամին, տեր Մաթոսը և մյուսները, բացվում են գծելու համար իրեն՝ Ուստայի հոգևոր աշխարհի տարողության քարտեզը, չափվելու նրա հոգու հետ, խարխոխ ծառայելու նրա աշխարհաճանաչմանը։ Անհնար է մեկ առ մեկ թվել այդ «քարտեզի» տեղանքը։ Ուստայի հոգևոր աշխարհի տարրերն ու հարստությունները։ Ընդ որում, եթե մեխանիկորեն անջատելու էլ լինենք այդ միասնական հարստության տարրերից մեկը կամ մյուսը, ապա նորից հարկ կզգացվի ներկայացնել դրանք նորանոր շերտերով ու նստվածքներով։

Սիրելի լինելու բնական մղումով Ուստան մեկ ներկայանում է կանանց խելքահան անող հաջողակ տղամարդու շուքով և փարիսեցուն անհասկանալի «խորամանկություններով», որոնք ինչ-որ տեղ նահանջում են, տեղի տալիս նրա նահապետական զգաստությանն ու զգուշավորությանը («Ուստա Կարոյի այջը սանամերներին»)։ Մի այլ տեղում («Ուստա Կարոն Բագարանի ուխտին») մոռացած և՛ զգաստություն և՛ զգուշություն, վարկաբեկելով մըրցակցին, Ուստան ինքնամոռաց շուրջպարի մեջ է առնում սիրեցյալին, ապա նրա հետ անհետանում, երևի տանելու համար Սոնային «հեռու, հեռու այն տեզերը», որտեղ տակավին ոտք չէր դրել «ոչ իր և ոչ էլ մեկ ուրիշի քարավանը»։ Վերջապես մի երրորդ դեպքում Ուստան հանդես է գալիս որպես սերը իմաստավորող փիլիսոփա («Բուլիկենց ամբարը և Ղանդահարի բազարը»)։

Այս ամենը ներքին թելերով առնչելով «Մերուխինները» դրվագի հետ, Իսահակյանը հասել է երկի խոհական երակների յուրատեսակ կենտրոնացման, խոհական կարևոր նշանաձողերով բացել հերոսի կենսազգացողությունը։ Ասես պատահաբար, Ուստան լսում է ծերունիների զրույցը՝ տարբեր ճակատագրերով ապրած մարդիկ, բոլորն էլ կանգնած նույն մահվան շեմքին։ Համագրելով նրանց տրամադրությունները, Իսահակյանը ժողովրդական առածասացվածքային իմաստության ոգով երանգավորում է կյանքի և մահվան խորհուրդը։ Իր հերոսի հետ մահվան դեմ քայլ առ քայլ կովաններ է որոնում Իսահակյանը, ուղեկցում վայելելու բնության հրաշալիքները, աշխատանքի

մեջ կամ հարազատ մարդկանց ներկայությամբ մոռանալու տխրությունը։ Հեզինակի գրչի տակ մերթ սփոփվում, կենսասիրությունից քինդ է առնում Ուստան, մերթ մքնում, մինչև որ հասցնում է գլխում հավաքել իր տեսած ու չտեսած աշխարհը, ապրածն ու չապրածը։

Ուստան քառասունհինգ տարեկան էր, և քառասունհինգ տարիների նրա քառասունհինգ հազար տեսած-ապրածը՝ «քնչուկի պես հազար քելբ իրար վրա» խառնաչփոթ մշուշվում, ելնում ու ծառանում են մահվան դեմ։ Իսահակյանական կենսափիլիսոփայության հիմքերի հիմքն է սա՝ մի կյանքում հազար կյանքով ապրելու կենսազգացողություն, որ հավասարապես տարածում է նախահայր Ադամից, Սաադիից ու Խայամից սկսած մինչև հովիվը, սիվորն ու «չարվադարը»։

Վեպում բաղդատվում են ամենատարբեր մարդիկ՝ հող հերկող, տուն շինող, երեխա ծնող, երկրագործ, հովիվ ու սելվոր հայ շինականներ, խմբովին կամ մենակ՝ տղամարդիկ, կանայք, ծերունիներ, չափվում են իրենց հույզերով, ապրումներով, զգացմունքներով, տրամադրություններով ու խոհերով, և բոլորն էլ առանձնանում են հազար կյանքով ապրելու սերերով ու մղումներով։ Երկագ առ դրվագ կենսականության հարստություններ է պետում բանաստեղծը ապրող ամեն անհատի մեջ, խնկարկում դրանց ինքնատրութ, հարաճուն առատությունը մարդկային հոգիներում, իր ժողովրդի դարավոր երակներում։ Եվ հորդում է Հայոց Նամենի կյանքը, ինչպես էռացող անդիմադրելի տարերք՝ մարդկանց առօրյա և տոնական զբաղմունքներով, կվարճություններով ու սովորություններով։ Փռվում է կերուխումի ձոխությունը, լավաշի, խնոցու, խաշլամայի ու խորովածի բուրմունքով, պարուրված Հայոց ավանդական հյուրասիրության անաղարտ շուրջով, որ պատվի ժողովրդական անգիր օրենսգրքում ուղղված է ընչաքաղցության դեմ և խտացնում է մարդասիրական մեծ խմաս։

Քինդ է առնում հարսանքատների ժխորը՝ սիրո ու երջանկության կրակոտ քրքինները, Շիրակ աշխարհի ավանդական սրախոսությունն-մեծախոսությամբ, տարածվում է ուխտատեղերի և կնունքների եռուզեռը, անցածնեբին, ապրողներին ու եկողներին շաղկապող անդիմադրելի լիցքով։

Իզուր չէ, որ վիպական մտահղացումով Ուստան կնքահայր է, այն էլ տասնյակ ընտանիքների. սերնդափոխության ժողովրդական հոգեբանության քելադրանքով, անշուշտ, որ վեպի դրվագներից մեկում բացահայտվում է էպիկական առանձնակի շնչով ու կոլորիտով։ Հերքական սանիկը գրկին, եռանից քափորը՝ բայլում է Ուստան գյուղամիջով, քայլում է մանկան բարուրի եզրերը համբուրող գեղուկ մեծերի օրհնանքների ուղեկցությամբ՝ տոնական շուրջով ու Տանդիսավորությամբ։ Ամեն մնվածի համար կրկնվող ազգային այս սովորույթը բեկբեկվում է ժողովրդական հոգեբանության հարստությամբ։ Այդ հոգեբանությամբ տոնականորեն սրբագործվում է մարդ արարածի ծնունդը, սակի է քե՝ ամեն նոր եկող մարդու կյանքը աշխարհում։

Ջարմանալի պարագրա՝ Իսահակյանը վեպը հղացել է իր կյանքի ծանր տարիներին, վերամշակել հարատատ ժողովրդի ճակատագրի դաժան օրերին, անհնար է պատկերացնել նրա այդ տարիների ցավի չափը։ գերվել ու ավերվել էր Տալրենիքը, մեծ ու մանուկ աստանդական նետվում էին երկրից երկիր։ Խոշտանգող տագնապներից, ասես, աշխարհում տեղ չի գտնում այն տարիների Իսահակյանը նամակներում, գրառումներում։ Իսկ «Ուստա Կա-

բոյում» նրա գեղջուկ հերոսները ապրում են մարդկային լիաոատ սիրով ու կյանքով։ Իսկապես որ հանուն ժողովրդի իր ցավն այդպես ընդունակ էր շըղթայել միայն ժողովրդին անհունորեն նվիրված գրողը։

9

Իսահակյանի խոհերը մշտապես պտտվել են ժողովրդի պատմական լինելիության, սոցիալական-հասարակական վերածնության հարցերի շուրջը։ Տարիների հետ ընդլայնվել են կյանքի ընդգրկման սահմանները և ավելի ու ավելի սրվել պատմության զարկերակի զգացողությունը։ Պատմության հազար ու մի ծալքեր էր շրջել ու զարթրել բանաստեղծը, հետախուզել նրա աղետալի կեռմաններից շատերը և մեծ կշռաչափերով որոշել, թե իր ժողովրդի համար ինչ է նշանակում խաղաղ ստեղծագործ գոյության, սոցիալական ու հոգևոր առաջադիմության հնարավորությունն։

Հայ ժողովրդի ճգնաժամային, անելանելի կացության մեջ Իսահակյանը տեսնում էր ու համոզվում, որ հայկական հարցում եվրոպական պետությունները՝ փարիսեցիական դիմակով, կատարում են կործանարար դեր։ Ապրելով արտասահմանում, նա մոտիկից բախվում է եվրոպական պետությունների մեքենայություններին և, ունենալով լայն տեսադաշտ, ժողովրդի փրկության ռեալ ուղիները զատորոշում արկածային սպասելիքներից։

Նա խորապես հասկանում է, որ մղձավանջային կացությունից փրկության ելքը կապվում է ռուս ժողովրդի և ազատարար հեղափոխության հետ։ 1921-ին Վենետիկից Հովհ. Թումանյանին հասցեագրած նամակում Իսահակյանը գրում էր. «Ես ինքս ազգային բացարձակ անկախության ոչ կուսակից էի, ոչ հավատացող և ոչ էլ համոզված, մենք մեր ուժերով չէինք կարող անկախ լինել և պահել անկախությունը։ Եվրոպան ոչ միայն կօգնե մեզ, այլև բշնամի է և հրձվում է հայկական բնաջնջումով, սրան համոզված եմ փաստերի վրա, ինձ համար Անգլիան և Ֆրանսիան այնքան դաժան գտնվեցին, ինչքան Գերմանիան. քրիստոնեություն, քաղաքակրթություն, մարդասիրություն դատարկ հնչյուններ են եվրոպացու աչքում, պետք է երես դարձնել այս ավազակներից և մոտենալ Ռուսաստանին... Ըստ իս Հայաստան և հայ ժողովուրդ կարող է միայն ապրել Ռուսաստանի հետ...»[37]։

Սովետական Ռուսաստանը նա համարում էր իր հայրենիքի ամենահուսալի պատվարը։ 1924-ին Մ. Սարյանին գրած նամակներից մեկում Իսահակյանը հավաստում է, թե՝ «...ռուսական մի կարմիր գինվորի ներկայությունը հայոց երկրի սահմանների վրա արժե 1000 Վիլսոն ու Ազգերի լիգա, 1000 Մակդոնալդ ու Հերիո, սա բացարձակ ճշմարտություն է»[38]։

Զգաստ և իմաստուն հայացքով բանաստեղծը կյանքի խճճված հանգույցների միջից զատում էր ժողովրդի վերածնունդը հատկանշող երակներ և երեվույթները գնահատում դրանց զարգացման հեռանկարի դիտակետից։ Նրա համոզմունքով սոցիալիզմը հայ ժողովրդին ոչ միայն փրկեց կործանումից, այլև դուրս բերեց պատմական մեծ առաջընթացի լայն ճանապարհ։

---

37 ԳԱՔ, Հ. Թումանյանի ֆոնդ, N 695։

38 «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1962, N 4, էջ 174։

Խաչակիչների բանաստեղծական հոգին մշտապես խոր և մի առանձին ցավով է վերապրել հասարակական արմատական տեղաշարժերի անհրաժեշտությունը, դա ամենայն որոշակիությամբ արտահայտվել է մասնավորապես 1905 թ. հեղափոխության տարիների նրա և՛ պոեզիայում, և՛ արձակում։

Հոկտեմբերյան հեղափոխության պատմական շրջադարձը խոր բեկում է առաջացնում Խաչակիչների ստեղծագործության մեջ։ 1919-ին գրում է «Մասամա Մհերը», հաջորդ տարիներին ստեղծում է մի շարք լեգենդներ, զրույցներ, պատմվածքներ՝ այդ թվում «Հայրենի հողը», «Աքքիլան և իր սուրը», «Հրեական առասպելս», «Անպարտելի ոգին», «Համբերանքի չիրուխը», «Ընդնեք դրոշակ ունինք» և այլն, որոնց մեջ ակնառու է գրողի սրված հետաքրքրությունը պատմության, պատմական տեղաշարժերի ու փիլիսոփայության հանդեպ։

Հարաբերելով անցյալի և ներկայի եղելություններ, հարազատ ու օտար ժողովուրդների կենսափորձից առնված դրվագներ, Խաչակիչը հետազոտում և բացում էր պատմության իմաստն ու չիզը։

Ամենատարբեր անցուդարձեր դիտվում են բազմապիսի առումներով։ Մի կտրվածքում երևում է ազգեր, ցեղեր, քաղաքներ ծնկի բերած, ողուզների ժամանակներից հայտնի Աքքիլան, որի սուրը՝ սրյան անհագ ծարավի մետամորֆոզների միջով, ի վերջո, մոլեգին թափով մխրճվում է հենց իր՝ Աքքիլայի կուրծքը («Աքքիլան և իր սուրը»)։ Ապա ուշադրության է առնում գոյության նախասկզբի առասպելը, որը մարդուն բարեկամություն էր խոստանում աշխարհի բոլոր ծայրերում («Հրեական առասպելս»), վերջապես պատմափիլիսոփայական խտացումներ է պեղում հայոց էպոսում։

«Սասմա էպոսը,— գրում է Խաչակիչանը,— մեր պատմության, գրականության փիլիսոփայությունն էս, ձնա պարունակում է գրականության բոլոր ՔՄանները՝ շինարարություն, աշխատասիրություն, հումանիզմ։ Նա պարունակում է մեր պայքարի բոլոր ձևերը՝ ներքին կռիվ շահագործող ու շահագործվող դասակարգերի միջև, ազգային կռիվ արտաքին, օտար բռնակալների դեմ, համամարդկային կռիվ հին, անարդար աշխարհի դեմ՝ նրա կործանման ի խնդիր, հանուն նոր, այլար և ազատ աշխարհի կառուցման։ Կռիվ աստծու դեմ—ճակատագրի դեմ, բռնության դեմ՝ հանուն բացարձակ ազատության, բացարձակ մարդու...»[39]։

Էպոսի արմատները, գրողի համոզմունքով, ձգվում են մինչև ևանհիշատակ դարերի խորքը, դիցաբանական և հեթանոսական ժամանակները։ Մշտապես ՔՆԸ է եղել այն քուրան, որտեղ ձուլվել են ժողովրդի գոյության էպիկական մոտիվները։ Առասպելի ձևով կամ տեսիլքի՝ ժողովրդի ազատագրական սպասումները անցել են դարավոր խմորումների միջով և մարմին առել էպոսում։

Հայկական էպոսի պատմական հիմքն են կազմում աբաբական տերությունների դեմ IX դարում մղված Սասունի հերոսամարտերը։ Սակայն «Մասնա ծռերը» իր մեջ ամփոփում է հեռու և մոտիկ անցյալի մաքառումների լիցքն ու ոգին, ինչպես և կրում է հաջորդ ժամանակաշրջանների որոշակի դրոշմը։ Էպոսում ազգի շարունակական կյանքը համաձայնվում, բեկվում է պատ-

---

39 Ավ. Խաչակիչան. *Երկերի ժողովածու*. Հատ. 4. Երևան, 1957, էջ 159։

մական մի առանցքի շուրջը, սակայն ինչպես նկատում է Իսահակյանը, նրա մեջ «լրիվ կերպով շոշափվում է հայ ժողովուրդը»[40]։

Պատմական մեծ հեղաբեկումների նախօրյակին և դրանից հետո Իսահակյանի խոհերը նույնպես ձգվում են դեպի էպոսը։ Զեռնամուխ լինելով «Սասմա Մհեր» պոեմին, նա նպատակ էր հետապնդում պատմական այդ շրջադարձի հերոսների հետ համադրել ու բաղդատել ժողովրդի գոյության դարավոր փիլիսոփայությունը։ Այսպիսով՝ էպոսով էր զննվում ներկան, անցածի, ապրածի իմաստության ելակետից էին դիտվում ներկայի իրադարձությունները։

«Սասմա Մհեր» պոեմի մտահղացումն ու գաղափարները բանաստեղծը կրել ու փայփայել է դեռևս 1902 թվականից։ Դրանց շուրջն անվերջ մտորել է նաև պոեմն ստեղծելուց հետո և, կրկին ու կրկին վերադառնալով, հղկել է բառը, կատարել կառուցվածքային տեղաշարժեր, պոեմի հիմնական սոցիալական մոտիվների հնչեղությունն ուժեղացնելու միտումով գրել նոր հատվածներ։

Սկզբնապես Մհերը չարի ու կործանման մարմնացում էր, որ աշխարհից դառնացած Ագռավու Քարի մեջ սպասում է աշխարհի վերափոխությանը։ Հետագայում ձեռք է բերում սոցիալական-հասարակական անարդարությունների դեմ բողոքի և ըմբոստության նոր գծեր։

Մհերի հասակ առնելու հետ մեկտեղ ձևավորվում է աշխարհի «չարյաց» բունը կործանելու, աշխարհը հիմնովին վերափոխելու նրա խոռվքը։ Նա աշխարհ է մտնում բոլորովին չընտելացած ստրկությանն ու իշխանությանը, բռնության օրենքներին։ Ասես քևաճելով դարերի աստիճանների վրայով, կանգնելով ստրկության ու բռնության օրենքների դեմ՝ Մհերն ասում է.— «Էդ պատիժ, օրենք, ես չեմ հասկանա», ապա զարմանքով հարցնում. «—Ի՞նչ հարկ, ի՞նչ կու, ի՞նչ քաղավոր, Պա՞րտք է տվել, կուզե չիմի»։

Հենց այստեղից էլ ծավալվելով հետզհետե բացվում են Մհերի ներհակությունները աշխարհի հետ։

Շրջապատի համար Մհերը ծուռ է կամ թարս։ Խորացող այս հակասությամբ աշխարհն ի վերջո իր դրվածքով, չհարմարվելով Մհերի «բնութին», նրան դուրս է դնում աշխարհից։ Մհերն ու շրջապատը մտնում են անհաշտ պայքարի մեջ՝ իբրև միմյանց հիմնովին բացասող ուժեր։

Իսահակյանի գրչի տակ «Մհերի տրագիկ և մարզարեական կերպարը» ստանում է խոհական-փիլիսոփայական հնչեղություն, անդրադարձնում պատմական առաջընթացի բարդությունը, միաժամանակ և ապագայի մարգարեական հավատը։ Այս առումով պոեմում հետաքրքիր է Մհերի պայքարի բնույթը։ Մհերի մաքառող ոգին կարծես բխում է բնության ընդերքից, կրում նրա վիթխարության կնիքը, բարձրանում մեծ զանգվածների ու քարակուտերի, ժամանակների ու տարածությունների խորշերից։ Միանգամայն մարդկային են կրքերն ու ձգտումները, բայց բռնկումները հիշեցնում են բնության տարերք.

Ձայրույթի պահին Մհերը՝
...Հանց փոթորանք ծովու վրա,
Որ հազարան վագրերու պես,

40. Նույն տեղում, էջ 76։

Կրմոմա ու կրկորչե
Պատ ու պատնեշ...

Մեկ բնության ուժն է հոսում Մհերի երակներում, մի այլ տեղում նրա կամքով նոր կերպարանք է առնում ինքը՝ բնությունը։ Սակայն բնությունից ստացածը չի բավականացնում Մհերին, հասարակական չարիքների դեմ մղած պայքարում նրա ուժերը դավաճանում են։ Հենց այստեղ էլ բացվում է պոեմում ծավալվող ներհակության մի նոր ծալք, որն իր մեջ «թաքցնում» է ուժի պակասությունից ծայր առած Մհերի խոր ողբամեն։

Մհերը տեսնում է, թե ինչպես մարդիկ եղունգներով, ագուռներով խփներ հանելով արտերից, այդ քարերն առած իրենց մեջքին «լուծ» ու ամուր գնդան են կառուցում իրենց համար, տեսնում է, թե ինչպես աշխարհի չարի ու բարու ծայրերն անվերջ հեռանում են և անկարելի է դառնում հանգուցելը։

Հետզհետե մեծանում է նրա ներքին խռովքի «քաշը»։ Մհերն անկարող է ուզած ձևով վերափոխել աշխարհը, միաժամանակ ընդունակ չէ հարմարվել աշխարհին, որի օրենքները ևս «անելիշող» են։ Այս գիտակցությունից Սասմա լեռների պես «բուք ու մրրկով» ծաու է լինում Մհերի էությունը։ Առանց տատանվելու ընթացում է նպատակների իրագործման ուղիով, բայց անվերջ երկարում է դեպի ապագան տանող ճանապարհը։

Խաչակյանի մտահղացումով պատմության ողջ ընթացքով Մհերը քայլել է ժողովրդի հետ, նրա հետ դարերով ապասել ու մաքառել հանուն ազատության, սակայն լուծն ու կապանքը թոթափելու ժամը մշտապես երկարել է, ձգձգվել։ Կապանքները ճեղքող նրա ոգին դարերի միջով տատապող ժողովրդի քնով ու վրեժով է լցվում՝ ընդդեմ նույն դարերի, պատմության քայլքի ու ընթացքի։ Այս առումով Մհերը ընդհանուր գծեր ունի Աբու-Լալայի հետ։ Մհերի կերպարում խտացված է վերածնության անհանգիստ ապառումը, հենց դրանով էլ Խաչակյանի ստեղծած կերպարը խորապես հարազատ է ազգային էպոսի ոգուն ու էությանը. «Իր անմահ վիպի մեջ մեր ժողովուրդը դրեց իր բովանդակ հոգին,— գրում է Խաչակյանը,— անվերջանալի պայքարով և դառնությամբ լի իր պատմության փիլիսոփայությունը, իր փորձն աշխարհի իրերի մասին, իր դարավոր իմաստությունը, իր նվիրական իդեալները։

Նվ կերտելով Մհերի վսեմ... կերպարը, մեր վեպը ազգային շրջանակից ելնելով, ընդունում է համամարդկային որակ և դառնում է աշխարհահեղաշրջման և աշխարհավերակառուցման պատգամախոս»[41]։

«Սասմա Մհեր» պոեմով Խաչակյանը հնչեցնում է Մհերի կերպարում խտացված աշխարհահեղաշրջման ու աշխարհավերակառուցումի այդ ռնամարդկային որակը»։

Հազարամյակներ շարունակ սոցիալական հիմքեր է ունեցել աշխարհահեղաշրջման գաղափարը, բայց միաժամանակ և զուրկ է եղել իրականացնելու սոցիալ-հասարակական նախադրյալներից։ Իր զարգացման ընթացքով պոեմի բովանդակությունը հանգում է այս հիմնական և մեծ ներհակությունը։ Ըստ որում ներհակությունն ընդլայնվում է ոչ թե մի առանցքով, նույն ուղղությամբ խորանալով, այլ հետզհետե գոյացող նոր բախումների ալիքով, որոնք անընդհատ ծավալում են պոեմի ընդգրկման սահմանները, մեծացնում նրա շրջագծերը։

41 Նույն տեղում, էջ 33։

«Իսահակյանը,— գրում է Հ. Օրբելին,— Մհերի հետ կապում է նրա հոր՝ Դավթի, պապի՝ Մեծ Մհերի ու նախապապի՝ Սանասարի վիպերգներն արտացոլող գծեր. նա ի մի է հավաքում էպոսով մեկ փոված վառ կերպարները և ստեղծում ժողովրդի մի այնպիսի ամբողջական կերպար, որն իր մեջ խտացնում է իրեն ծնած ժողովրդական զանգվածների տենչերն ու ձգտումները և անխորտակելի ուժը»[42]։

«Սասնա ծռերում» Իսահակյանը տեսնում էր Հայ ժողովրդի պատմության և նկարագրի մարմնացումը։ Ով, ահա, պատմության վերընթացի թելադրանքով՝ 1937 թ. վիպերգը մշակելիս, Իսահակյանը գրում է «Վերջերգը», որտեղ Մհերը դուրս է գալիս «Ագռավու քարից» դեպի մեծ «արև-աշխարհ» հաստատելու և պաշտպանելու «Իմամի օրենք ու իրավունք»։

Պոեմը հյուսելիս բանաստեղծը ստեղծագործորեն խտացրել է ոչ միայն սեփական ժողովրդի պատմական ուղու խորհուրդը, այլև ազատության ու ինքնության համար մյուս ժողովուրդների մղած պայքարի հարուստ կենսափորձը։ Նա մեծապես օգտվել է հունական, գերմանական, ռուսական, պարսկական, հնդկական, ֆիննական և այլ ժողովուրդների էպոսներից։

Այս տեսակետից ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ Իսահակյանն իր գործունեության ընթացքում բազմիցս անդրադարձել է մտոիկ ու հեռու այլ ժողովուրդների հերոսական-ազատագրական պայքարի դրվագներին, ընդլայնելով հայ ժողովրդի և մյուս ժողովուրդների ճակատագրերի ընդհանրության ոլորտը՝ նին արևելքի ազգային ավանդներից ու հերոսական դրվագներից մինչև կարելո-ֆիննական ազգային էպոսը՝ «Կալեվալան»։ Իսահակյանը ժողովուրդների ինքնության և առաջադիմության պայքարը համարում էր խորապես օրինաշափական երևույթ. «պատմության փիլիսոփայությունը,— գրում է նա,— մեզ ուսուցանում է, որ մարդկությունը վայրենի, կանիբալ վիճակից, նախամարդու անասնական դրությունից՝ միշտ խորտակելով իր ճանապարհի վրա կանգնող խոչընդոտները, դինամիկորեն գնում է առաջ, դեպի լույս ու գիտություն, դեպի տիրապետումը բնության և չար ուժերի վրա, դեպի ազատություն և կատարելագործում...»[43]։

Բանաստեղծի այցը Սովետական Հայաստան վերջնականապես փարատում է նրա տագնապն ու անհանգստությունն իր ժողովրդի ճակատագրի համար։ Նա այլևս տարակույս չուներ, որ Հայ ժողովուրդը ապրում է ճշմարիտ վերածնության։ «Ես կարող եմ գալ Եվրոպա կարճ ժամանակի համար,— գրում է Հայրենիքից,— ես չեմ ուզում Եվրոպայում ապրել, որովհետև ես տղնաձ եմ եվրոպական գաղջականի կյանքից և ես ինչ միտք Հայրենիքից միշտ հեռու լինել։ Ես Հայրենիքում շատ հարգված եմ ամեն կողմից... Բացի այդ, օրեցօր սիրտս կապվում է երկրի և խորհրդային կարգերի հետ և տեսնում եմ, որ այստեղ, Հայաստանում միայն կարող եմ ինձ բախտավոր զգալ... մեր երկրի ապագան այս կարգերի մեջ է և ապահովված, և լավ»[44]։

Ընտանիքը Հայաստան փոխադրելու նպատակով 1930-ին վերադառնալով Ֆրանսիա, բանաստեղծը հանդես է գալիս հետևյալ հայտարարությամբ. «Ես Սովետական Հայաստանի և նրա կառավարության բարեկամն եմ, անձ-

---

42 *Հ. Օրբելի*, О поэме, Мгер из Сасуна, «Новый мир», 1939, № 9, стр. 45.

43 *Ավ. Իսահակյան*, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 191։

44 «Գրական-բանասիրական հանդես», 1962, № 4, էջ 181։

Նրվեր ու անկեղծ բարեկամը, անդավաճան կանգնած նրա կողքին։ Հայաստանի շահերն իմ շահերն են, նրա ազնիվ մշակները՝ իմ ընկերները։ Յուրաքանչյուր աղյուս, որ դրվում է այլուհեղ, ինձ ոգեւորություն է պատճառում, յուրաքանչյուր հասկ, որ հասակ է ձգում մեր նվիրական արտերում, ինձ անչափ ուրախացնում է, ապրեցնում է ինձ։

Հավատում եմ ու համոզված եմ սոցիալիզմի վերջնական, համաշխարհային հաղթանակին։ Եվ սա իմ մեջ ոչ մի զգացում է միայն, այլև իրերի լոգիկա, որովհետև գիտությունը, տեխնիկան, գանգվածների դասակարգային գիտակցությունը օրեցօր, ամեն ժամ տանում են, մոտեցնում պատմությունն իր նպատակին՝ սոցիալիզմին»[45]։

10

Խաչակյանն այն եզակի արվեստագետներից է, որ զարմանալի ուժով կարողանում էր անցյալի և ներկայի ներքին միաձույլ համադրություններով պատկերել ժողովրդի պատմական առաջընթացը։ 1939 թ. «Սասնա ծռերի» տոնակատարության օրերին, գրում է «Մեր պատմիչները և մեր գուսանները» բանաստեղծությունը, որտեղ էպիկական շնչով, ասես, քանդակում է տքնությամբ մինչև իսկ քարը շնչավորող ժողովրդի անընկճելի ոգին։ «Մի նշխարը», «մի կում ջուրը» «կանթեղի լույսն» է դարերով եղել ժողովրդի մարդկանց բաժինը, բայց նրանք կերտել են հնօրյա մի ժողովրդի պատմությունը՝ մշակութային անհամար գանձերով ու նոթողներով, ազատասիրական պայքարի ավանդներով։

Խաչակյանը «Սասնա ծռերի» տոնակատարության ոգին էր, Սովետական Միության տարբեր ծայրերից ժամանած գրողների ու գիտնականների ուշադրության ու հիացմունքի առարկան։ Նույնը տեսնում ենք Հայ գրականության տասնօրյակի օրերին Մոսկվայում (1941 թ. մայիս)՝ մշակութային օջախներում, ձեռնարկություններում հրավիրված հավաքույթներում ու հանդիսություններում։

Որպես ազգի նահապետներից մեկը, նա փայփայում ու ոգեշնչում էր տնտեսական ու կուլտուրական ամեն մի նախաձեռնություն, ապրում ժողովրդի վերելքի ամենօրյա մեծ ու փոքր հոգսերով, խանդոտ շահախնդրությամբ հետևում սովետական երկրի վերափոխման ծրագրերի իրագործմանը։ 1941-ի շեմին բանաստեղծը հիացմունքով էր նկատում, թե ինչպես Միության ժողովուրդների ստեղծագործ եռանդը սեղմում է «ժամանակի տարածությունը», արագացնում ազգերի պատմության երթը։

Ալեգարդ բանաստեղծի գործունեությունն ու եռանդը կրկնապատկվում է Հայրենական պատերազմի տարիներին։ Մարդկայնության և ազատության անդավաճան պատգամախոսը քաղաքացիական կորովով լծվում է սովետական երկրի պայքարի և հաղթանակի գործին։ «Հայ պոեզիայի ավագագույն վարպետ Ավետիք Խաչակյանը,— գրել է Ալ. Ֆադեևը,— որ հետևողականորեն էր երբեմն քնարերգությամբ, պատերազմի օրերին իրեն դրսևորեց որպես կրքոտ մարտիկ-հրապարակախոս»[46]։

---

[45] «Գրական թերթ», 1958, № 8։

[46] *Ал. Фадеев.* Старейший мастер армянской поэзии. В сборнике «Ав. Исаакяна в русской критике», стр. 57.

Պատերազմի առաջին օրերին նա ասքային շնչով ու ոիթմով հյուսում է հանրահայտ «Ռազմակոչ» բանաստեղծությունը, որով վրեժի ու հերոսացման է կոչում սովետական ժողովրդին.

Էյ՜ն՛յ, լսեցեք, ձայն տվեք իրար,
Ամենքդ ե՞ք ոտքի, մարդ քնած չկա՞.
Շո՛ւտ հագեք-կապեք զենքեր ու զրահ.
Գոտեպնդվեցե՛ք ատելությամբ վառ,
Գոտեպնդվեցե՛ք անձնազո՛ հավքով,
Գոտեպնդվեցե՛ք ահեղ վրեժով,
Շառաչե՛ք ուժգին, կաղնիներ նման
Եվ վրնջացե՛ք, նժույգներ խիզախ,
Մրրիկի նման զարկեցե՛ք շեփոր,
Դեպի ռազմի դաշտ, դեպ հերոսացում,
Դեպի ռազմի դաշտ սուրբ զրոշի տակ...

Բանաստեղծությանը հաջորդում են հրապարակախոսական կրքոտ հոդվածները՝ «Ֆաշիզմը պիտի խորտակվի» (1941, օգոստոս), «Մահ գերմանական օկուպանտներին», «Հայրենական պատերազմը և հայ ժողովուրդը», «Անդրկովկասի ժողովուրդների եղբայրությունն անսասանելի է», «Մեր բաղձանքները», «Հաղթանակը պրոգրեսի կողմն է» (1942), «Փառահեղ տարեդարձ», «Մեր ժողովրդի պարծանքն ու հպարտությունը» (1943), «Մղձավանջը վերջացավ...» (1945) և մյուս հոդվածները։

Ֆաշիզմի կանիբալական կերպարանքը, նրա գաղափարաբանության անմարդկային էությունը, թերևս, քչերին է հաջողվել մերկացնել այնպիսի ուժով, ինչպիսին տեսնում ենք ազնիվ ցասումով ու ատելությամբ համակված Իսահակյանի «Ֆաշիզմը պիտի խորտակվի» հոդվածում։ Գերմանական հրոսակների դեմ հայ ժողովրդի ատելության վկայագիր է «Հայրենական պատերազմը և հայ ժողովուրդը» հոդվածը, որտեղ առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին հայ ժողովրդի՝ նրա մանուկների ու մայրերի դեմ գերմանական «վայրագ սպանների» գործած բարբարոսությունները համեմատելով նրանց նոր հրեշագործություններին, բանաստեղծը հայ մարտիկներին կոչ է անում՝ «մահի պես ատելու իր թշնամուն և սիրելու իր բարեկամին՝ ռուս մեծ ժողովրդին»[47]։

Նույնօրինակ կրքով ու ցասումով է ներթափանցված «Անդրկովկասի ժողովուրդների եղբայրությունն անսասանելի է» հոդվածը, որով ժողովուրդների բարեկամության պատգամախոսը պատերազմական ահեղ օրերին հորդորում էր եղբայրական ժողովուրդներին՝ «Կովկասյան դռները» կրծքով փակել թշնամու առաջ։

Նույն ահեղ օրերին (1942, օգոստոս) Իսահակյանը հայ գրականության և արվեստի մյուս անվանի ներկայացուցիչների հետ միասին նամակ էր հղում ուկրաինական ժողովրդին՝ «Մենք ձեզ հետ ենք, Ուկրաինայի եղբայրներ», հանդիպում մարտիկների ու թիկունքի մարդկանց հետ, ելույթներ ունենում հակապատերազմական միտինգներում ու հավաքույթներում։

Օրինական մի առանձին հպարտությամբ էր վերաբերվում բանաստեղծը Հայրենական պատերազմի ճակատներում հայ մարտիկների գործած սխրանք-

47 Ավ. Իսահակյան. Երկերի ժողովածու. Հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 194։

ներին, որոնց հավաքական կերպարը քնարական չերմությամբ գծագրել է «Սիրելի հերոս Ս. Գ. Զաքիյանի անմահ հիշատակին» բանաստեղծության մեջ։

Այդ տարիներին Խահակյանի քնարը «զրահավորվում» է ժողովրդի դյուցազնական ավանդներով։ Մյունյաց լեռներում Դավիթ Բեկի մղած պայքարի թեմաներով գրում է «Ժողովրդի երգը», որը լի է ժողովրդական հերոսամարտի եռուզեռով, նժույգների դոփյունով, քրերի կայծակումով։ Հյուսում է «Քայլերգը» վերահնչեցնում Դավիթ Բեկի քաջարի մարտաերքը, Թամարի և Գայանեի երգերը, որոնք հայ կնոջ այրող կարոտի հուզական պոռթկումներ են։

Հայրենական պատերազմը նորից է բորբոքում հետաքրքրությունը հարատած ժողովրդի անցյալի հերոսական դրվագների, նրա պատմական ճակատագրի ու նկարագրի հանդեպ։ «Հայ ճարտարապետությունը» բանաստեղծության մեջ (1942) պատկերանում են հայոց տաճարների գմբեթներն ու կամարները, իրենց խոյանքով մարմնավորում ժողովրդի անպարտելի ստեղծագործ ոգին։

Հայ ժողովուրդը ինչպես անվեհեր.ությամբ կռվում, այնպես էլ ուրախանալու ավանդական եղանակով տոնում է հաղթանակը, և հինավուրց սովորությամբ արժանին մատուցում պատերազմի զոհերին։ Խտացնելով հարազատ ժողովրդի ապրումներն ու խոհերը, «Մեծ հաղթանակի օրը» բանաստեղծությամբ Խահակյանը հուշարձան է կանգնեցնում սովետական ժողովրդի հաղթությանը, նրա զոհված զավակների հիշատակին.

Մեր սուրը փառքով դրեցինք պատյան,—
Մեծ հաղթանակի օրն է ցնծալից.
Պարտվեց մահաչուն ոտիկը դաժան,
Երգեր են հորդում վարդ սրտերից։

Հոծ փողոցներում ազմուկ ու շառաչ,
Հոսում են մարդիկ ծափով, ծիծաղով,
Մի մարդ սեղան է բացել տան առաջ,
Կցրել թասերը ոսկեփայլ գինով։

Նվ անցորդներին կանչում է, խնդրում.—
Եղբայրնե՛ր, որդուս կենացը խմե՛ք։
Հերոս է որդիս, հաղթեց քշնամուն,
Ձեր որդիների կենացն էլ խմե՛ք...

Հետպատերազմյան տարիներին շարունակվում է բանաստեղծի եռաստիճան մասնակցությունը սովետական ժողովրդի հասարակական-մշակութային կյանքին։ Նա հանդես է գալիս հրապարակախոսական նոր հոդվածներով, որոնց պաթոսը ժողովուրդների բարեկամությունն է, ստեղծագործ աշխատանքի և խաղաղության պաշտպանության գաղափարը։

Խաղաղությունը Խահակյանի՝ բանաստեղծի ու քաղաքացու, բոլոր մտահոգությունների առանցքն էր։ Այդ ձգտումով ու երազանքով էլ նա թևակոխեց XX դարի երկրորդ կիսամյակը, սերունդներին մաղթելով իր պատգամը. «Գնաս բարև ասելով քսաներորդ դարի առաջին կեսին, ոտք ենք դնում երկրորդ կեսը՝ նոր եռանդով և վառ հավատով մեր տնտեսական և կուլտուրական

նվաճումները չարունակելու համար։ Նոր տարեմուտին ամբողջ սրտով մաղթում եմ ողջ աշխարհին երկարատև և կայուն խաղաղություն»[48]։

Նույն մաղթանքը կրկնում և վերակրկնում էր բանաստեղծն իր հյուրընկալ հարկի տակ, որտեղ ընդունում էր Սովետական Միությունից, աշխարհի տարբեր երկրներից Հայաստան այցելած գրականության, արվեստի, գիտության, խաղաղության պաշտպանության գործիչների։ Իսահակյանի հյուրն են եղել բրազիլացի գրող Ժ. Ամադուն և իտալական գրող Կ. Լևին, հնդիկ գրող, հասարակական գործիչ Կ. Ջանդրան, չիլիական բանաստեղծ Պ. Ներուդան և շատ ուրիշներ։

1955-ին Իսահակյանի ծննդյան 80-ամյա հոբելյանը վերածվում է գրականության տոնի։ Ինչպես բանաստեղծի նախորդ, այնպես էլ այդ հոբելյանը, հայ ժողովրդի հետ միասին նշում են սովետական բոլոր ժողովուրդները։ Այդ առիթով նորից շարադրելով իր պատգամները, բանաստեղծը ասում է. «Կցանկանայի անցյալի հին, հրակայուն և ամուր խարիսխների վրա բարձրանար հայ ժողովուրդը, նորոգվելով և վերանորոգվելով առաջանար և ետ չմնար արդիական գիտություններուն և կուլտուրայի պրոգրեսիվ առաջամարտիկների շարքից։

Կցանկանայի, որ մեր Մեծ Միությունը կազմող հանրապետությունները ավելի սերտ կապվեն միմյանց հետ, ավելի սիրեն և օգնեն միմյանց։ Միասնամուտ ջանքերով աշխատեն մեծ Միության առաջադիմության և զգորացման համար։

Հայրենասիրության զրոշի տակ՝ անդուլ և անձնազոհ պայքար սոցիալիստական արդարության, ժողովուրդների եղբայրության համար, հումանիզմի և խաղաղության համար՝ բովանդակ մարդկությունը փրկելու կործանումից և վայրենացումից»[49]։

11

Ավ. Իսահակյանի հարուստ ժառանգության մեջ գրական-պատմական մեծ արժեք են ներկայացնում նրա հուշերը, գրականությանն ու արվեստին նվիրված հոդվածները։ Իր բազմամյա գործունեության ընթացքում նա գրել է հայ դասական գրողների և արվեստի գործիչների հուշ-դիմանկարներ, անդրադարձել գրականության և արվեստի ամենատարբեր երևույթների ու հարցերի, քողել խորիմաստ բնութագրություններ։ Ում և ինչի մասին էլ գրել է Իսահակյանը՝ Աբովյանի թե Թումանյանի, Կոմիտասի, Մ. Սարյանի թե Թորամանյանի, Պուշկինի, Շևչենկոյի, Ռուսթավելու կամ Նիզամու,— բացահայտել է նրանց արվեստի կենդանի հմայքն ու ինքնատիպ բնույթը։ Նրա գրչի տակ գրականության և արվեստի երևույթները պահպանում են իրենց ներգործուն կենդանի ուժն ու հարստությունը։

Իսահակյանի գրական-տեսական ժառանգության մեջ առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբների հայ մշակույթի հարցերը։ Ուշադրության կենտրոնում են հավասարապես գրականությունն ու ճարտարապետությունը, երաժշտությունն ու կերպարվեստը։ Նրա ստեղծած բազմաթիվ դիմանկարներից ի մի են հավաքվում մտորում-

---

48 Նույն տեղում, էջ 237։

49 «Սովետական գրականություն», 1955, № 11։

Ներ և խոհեր, որոնք բնութագրում են ժամանակաշրջանի գրականության և արվեստի զարգացման ընդհանուր պատկերը։ Բանաստեղծի գննող ու իմաստավորող հայացքի տակ ժամանակաշրջանի հայ մշակույթի զարգացման հիմնական միտումը եղել է ազգային մշակույթի ինքնության, նրա ինքնուրույն նկարագրի վերահաստատումը։

Երկու դարի սահմանագծում գրականությունն ու արվեստը ազգային նորոգի հասակ են ձգում՝ արմատներ նետելով ժողովրդի կյանքի ու գոյության խորքերը, նրա մշակութային դարավոր ավանդների ակունքները, վերահաստատվում են՝ վերածնվելով։ Այս գաղափարը կարմիր թելի պես անցնում է Հ. Թումանյանի, Կոմիտասի, Մ. Սարյանի և Բ. Բորամանյանի վաստակին վերաբերող մտորումների, նրա մյուս հոդվածների միջով։ Իսահակյանի գնահատությամբ հանձին Թումանյանի, Կոմիտասի, Սարյանի ու Բորամանյանի հայոց բանաստեղծությունը, նկարչությունն ու ճարտարապետությունը ձևավորվում են՝ ներդաշնակելով ժողովրդի աշխարհատեսությանը, ժողովրդական կենսազգացողությանն ու մտածողությանը, ստեղծվում են առողջ ու ամուր հաստատուն հիմքեր նրանց հետագա զարգացման համար։

Բնութագրելով Կոմիտասի պատմական դերը ժողովրդի հոգևոր առաջնորդության, Իսահակյանը գրում է. «Նա խառնվեց այդ երգերը ստեղծող ժողովրդի հետ, ներձուլվեց նրա հետ, ներապրեց նրա երգերը և սրտով հասկացավ, որ հայ երգի ոճը թաքնված է ժողովրդի այդ երգերի մեջ... Եվ ցույց տվեց աշխարհին մեր ազգային երգը՝ մաքրված, ինքնուրույն և անաղարտ»[50]։ Եվ ապա՝ «...մեր շինականի երգերը՝ աշխատանքի, բնության, սիրո, ուրախության և տխրության, նա բյուրեղացրեց և որպես ազգային մեծարժեք գանձ դրեց մեր ժողովրդի հոյակապ գանձերի՝ ճարտարապետության և Սասունի էպոսի կողքին»[51]։

Իսահակյանը շեշտում է, որ Կոմիտասի արվեստում հայ մելոսը սինթեզվում է իր երկարաձիգ պատմական լինելությամբ մինչև հերոսական հնամեծ ժամանակները ձգվող ուրույն ոճով ու նկարագրով։ Ժողովրդին, ժողովրդի հոգևոր մշակույթի դարավոր ավանդներին հարազատանալով էլ բանաստեղծությունն ու արվեստները ձեռք են բերում այն նշանակությունը, ինչ մատնանշվում է Կոմիտասի վաստակը գնահատելիս. «Նրա երգով մեր ժողովուրդն ավելի գիտակցաբար զգաց իրեն, ավելի կապվեց իրար հետ, ինքնաճանաչեց»[52]։

Իսահակյանի համոզմունքով XX դարի նախաշեմին Աբովյանի ստեղծագործությամբ սկսված ժողովրդի ինքնաճանաչման հունը լայնանում է, իր մեջ առնում մյուս արվեստները, հոգևոր ողջ մշակույթը։ Արվեստի համարյա բոլոր ճյուղերում հայտնագործվում է հայկական տոհմիկ, ինքնուրույն ոճը։ Արվեստների զարգացման մեջ նկատվում է երկմիասնական մի բնաձայն՝ ճանաչվում են ավանդները, միաժամանակ ավանդների ճանաչումով ինքնահաստատվում են նոր ժամանակների պահանջներին համապատասխանող արվեստի տարբեր ճյուղերը։ Այս առումով ուշագրավ է Բ. Բորամանյանի դիմանկարը, որտեղ, հանգամանորեն բնութագրելով ճարտարա-

---

50 Ավ. Իսահակյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 33—34։

51 Նույն տեղում, էջ 34։

52 Նույն տեղում։

պետության պատմաբանի ու տեսաբանի նրա ծառայությունները. Խահակյանը գտնում է, որ նա օղակ առ օղակ վերականգնից հայ ճարտարապետության զարգացման շղթան, «ընդհուպ մոտեցավ հայ արվեստի արմատներին, որ գտնվում են հայ բնաշխարհում»[53] և հաստատեց նրա պատվավոր տեղը մարդկության կառուցողական արվեստում։

«Յուրաքանչյուր ազգ,— ավանդում է Խահակյանը,— պիտի ունենա իր ուրույն, ինքնահատուկ ոճը. միայն ոճ ունեցող ազգերն են ապրում, և չեն հնչվում ոչ ջարդերով, ոչ հրով ու սրով. ոճը ազգի նկարագիրն է։ Արաբատի ստվերի տակ ապրող հայ ժողովուրդն իր երդով ու իր ճարտարապետությամբ պերճախոս կերպով ցույց է տալիս աշխարհին, որ ինքը դեմք ունի, իր ձևը ունի, իր սեփական-անհատական ըմբռնումն ու առարկայացումը աշխարհին, նրա իրերի և նրա խորհրդների»[54]։

Նույն այս տեսանկյունից է մեկնվում ու գնահատվում նաև Մ. Սարյանի ստեղծագործությունը, նրա արվեստի ազգային ինքնատիպ բնույթը։ Ամենուրեք շեշտվում է հունավորվող պոեզիայի ու արվեստի մյուս ճյուղերի ազգային ինքնատիպ դրսևորը, մշտապես ելակետն այն է, որ ժողովրդական արվեստի ճանապարհով է միայն, որ «անձուկ հայրենիքների և փոքր ժողովուրդների բուսահողից ծնված» արվեստագետները դառնում են համամարդկային մեծություններ[55]։ Խահակյանի տեսությամբ՝ «...գեղարվեստն իր բոլոր ճյուղերով գերազանցորեն ազգային է և որպես այդպիսին միայն իրավունք ունի ապրելու... Առանձին, ուրույն ոճ ու ձև չունեցող արվեստները՝ արդյունք դիմազուրկ ազգերի, սոսկ նմանություններ են, անշունչ կրկնություններ և դատապարտված մեռնելու»[56]։ Առանց ազգայինի համամարդկայինն արվեստում դիմազուրկ կրկնություն կամ նմանություն է, դատապարտված մոռացության ու մահացումի։ Իսկական արվեստում համամարդկայինը անդրադարձվում ու իմաստավորվում է ազգային ոճով, աշխարհի խորհուրդների ընկալման ու պատկերացման ազգային եղանակով ու արտահայտչականությամբ։

Իր ստեղծած դիմանկարներում Խահակյանը շատ հաճախ վերարտադրում է գրականության կամ արվեստի տվյալ գործիչի կարծիքը կամ վերաբերմունքը այլ գործչի հանդեպ, վերաշարադրում է մեկի կամ մյուսի ստեղծագործական սկզբունքներն ու համոզմունքները։ Վ. Տերյանի դիմանկարում վկայակոչվում է Հ. Թումանյանի կարծիքը «Մթնշաղի անուրջների» վերաբերյալ, Հ. Թումանյանի դիմանկարում լայնորեն վերհիշվում են Թումանյանական խոհերն ու ասույթները սեփական ստեղծագործության, ժողովրդի ճակատագրի, ժողովրդական բանաստեղծության և այլ հարցերի շուրջը, կենդանի գույներով ներկայացվում է Լոռու հարազատ բնաշխարհի նրա պաշտամունքը։

Ամեն անգամ Խահակյանը գտնում է գնահատվող գործչին, նրա վաստակի պատմական նշանակությունը բնութագրող տեսանկյուններ, ժամանակաշրջանի շարժուն միջավայրում ու մթնոլորտում գծագրում նրանցից յուրաքանչյուրի՝ Ա. Արովյանի, Մ. Նալբանդյանի, Պ. Պռոշյանի, Ղ. Ալթայանի,

---

53 Նույն տեղում էջ 39։

54 «Սովետական գրականություն», 1971, № 1, էջ 138։

55 Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 30։

56 Մեջ է բերվում Մ. Սարյանի «Դրոսումներ իմ կյանքից» գրքից, Երևան, 1965, էջ 182։

Հ. Հովհաննիսյանի, Գ. Բաշինջաղյանի, Վ. Տերյանի, Ալ. Սպենդիարյանի, Նար-Դոսի, Հ. Հակոբյանի, Ալ. Թամանյանի և մյուսների կենդանի դիմապատկերը։

Զարմանալի մի ունակությամբ իր հոդվածներում Խաչակյանը կարողանում է շղթայել պատմական անցյալը, ներկան և ապագան, ժողովրդի ճակատագիրն ու գրականության հասարակական դերը, այդ ամենը իմաստավորել ժողովրդի, մարդկության զարգացման առաջընթացի դիտակետից։

Խաչակյանի գնահատությամբ ինչպես հայ բազմադարյա, այնպես էլ նոր ժամանակների գրականության «հավերժ շողշողացող բովանդակությունն է եղել ազատության անշեջ ծարավը, պայքարը, հայրենասիրությունը և մարդկային արժանապատվության հարգանքը»[57]։

Այն եղել է «մարտնչող, բողոքող, ազատաբաղձ ոգու» գրականություն, որի վկայագիրն է նախ Աբովյանի վեպը։

Հայ գրականության հետագա ընթացքը բնութագրվում է մարտնչող ու ազատաբաղձ նույն ոգով՝ «տոգորված աշխատանքի, հումանիզմի, արդարության վեհ իդեալներով», «Հումանիզմը և ժողովրդայնությունը հայ գրականության գլխավորագույն բնորոշ առանձնահատկությունն է»[58]։ Նրա բնութագրություններում խտացվում են ժողովրդի կյանքի, պատմության և մշակույթի ամենաէական գծերը։ Ինչպես գրականությանն ու արվեստին նվիրված հոդվածներում, այնպես էլ ժողովրդի ճակատագրին ու վերածնված նոր կյանքը ներկայացնող հրապարակախոսական էջերում ամենուրեք շեշտվում է ազատության և ստեղծագործ աշխատանքի ձգտումը՝ ժողովրդի պատմական գոյության ընթացքում, կյանքում և կենսափիլիսոփայության մեջ։

Այդ ձգտումով էլ Խաչակյանը բացատրում է հայ ժողովրդի բարեկամությունը ռուս ժողովրդի հետ։ Պատմական ճակատագրի տրամաբանությամբ հայ ժողովուրդը օրինաչափորեն պետք է մղվեր դեպի ազատասեր, սոցիալական-հասարակական ու կուլտուրական հեղաբեկումների ու վերընթաց զարգացման ունակ ռուս ժողովուրդը, տևական հալածանքներից ու բռնություններից փրկություն գտներ նրա հովանու տակ։ Այս կողմնորոշումով էլ ժողովուրդը գտավ իր փրկությունը՝ ամբողջ մի դար պայքարելով և իր բախտը կապելով Ռուսաստանի հետ։ «Պետրոս Մեծի երևան գալուց սկսած պարսիկ շահերի լծի տակ հյուծվող հայությունը ձգտելով ձգտում էր, երազելով երազում միանալու ռուս նորածագ պետությանը, ընդունելու նրա քևարկությունը։ Հայությունը համոզված էր, որ իր անհուն տոռոպանների վերջ կարող է տալ միայն ռուսական զորությունը, և նրա իշխանության ներքո հայությունը կսկսի աճել, զարգանալ, մանավանդ մարդկային և ազգային կյանքով ապրել։ Այս երազը իրականացնելու համար Կռվկասի հայերը ամբողջ մի դար պայքարեցին զենքը ձեռքներին, արյուն թափեցին ռուս զինվորի հետ միասին և հաղթանակեցին»[59]։

Ռուս ժողովրդի հանդեպ նրա վերաբերմունքը զուգակցվում էր մեծ սիրով դեպի ռուսական կուլտուրան, գրականությունն ու արվեստը։ Խաչակ-

57 Ավ. Խաչակյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 86։

58 Նույն տեղում, էջ 87։

59 Նույն տեղում, էջ 118։

յանի համոզմունքով XIX դ. ռուս գրականության և արվեստի անխախտ ազդեցությունը վերելքը պայմանավորված էր ժողովրդի ներքին կարողություններ կուտակման հզորությամբ։ Խոսելով Պուշկինի մասին, շեշտելով նրա ստեղծագործության խորությունն ու ապոլոնյան վեհ հմայքը, նա գրում է. «Ժողովրդի հանճարը ծնվում է ժողովրդի քաղաքության հնչումից, ինչպես ազամանդը յարածուխի ճնշումից։ Եվ այդ ազամանդը ժողովրդի զգացմունքների, նրա տենչերի, էրազների, նրա տառապանքների, նրա զայրույթների և կամքի խտացումն է և կոկրետացումը»[60]։

Ամենատարբեր ոճիներով բանաստեղծը նշում ու շեշտում է ռուսական գրականության մարդասիրական և ազատասիրական էությունը։ Պուշկինը, Լերմոնտովը, Գոգոլը, Դոստոևսկին, Չեխովը, Գորկին նրա համար եղել են ներշնչանքի մշտական աղբյուր։ Այդ սերը տարածվել է ընդհանրապես Ռուսաստանի, նրա արձակ ու անծայր բնաշխարհի, ժողովրդի հոգևոր նկարագրի վրա։

Խաչակյանը խորն էր դիտակցում նաև վրաց, ադրբեջանական և Հայ ժողովուրդների միասնության ու բարեկամության նշանակությունը. բարձր գնահատում եղբայրական ժողովուրդների մշակույթն ու գրականությունը։ Նա դավանում էր այն համոզմունքը, որ անդրկովկասյան ժողովուրդներն իրենց դարավոր գոյության բոլոր հանգուցներում կապված են եղել միասնական շահերի ու համագործակցության նվիրական ավանդներով։ Հայրենական պատերազմի ծանր օրերին, երբ ֆաշիստական պրոպագանդան ձգտում էր ամեն կերպ սեպ խրել սովետական ժողովուրդների, այդ թվում անդրկովկասյան ժողովուրդների միջև, Խաչակյանը հավաստում էր. «Կովկասի եղբայրական ժողովուրդները՝ վրացի, ադրբեջանցի և Հայ միասին, մի կամքով ու մի բազկով կռվել են Շահ-Աբասի անգութ հրոսակների և ավերումների դեմ, արյունռուշտ աղա-Մահմեդ խանի արշավանքի դեմ...

Մեր երկնահուպ լեռները՝ տակավին հազարամյակներ առաջ ականատեսը են մեր նախահայրերի եղբայրական միակամ սխրագործություններին»[61]։

Անդրկովկասյան ժողովուրդների հետ միասին՝ համառուսական շարժումներին աջակցելը, Սովետական Միության մեծ ընտանիքում սերտ համագործակցությունը մյուս ժողովուրդների հետ՝ Խաչակյանը համարում էր Հայ ժողովրդի գոյության ու առաջընթացի միակ հուսալի պատվարը։ Մարդկության պատմական ճանապարհի ուղեգիծը բանաստեղծի համոզմունքով եղել է պայքարը հանուն սոցիալական-ւեևնտեսական ու քաղաքական ազատության՝ ամեն կարգի շահագործումից ու բռնություններից։ Եվ պատմության զարգացման այս հիմնական միտումները բացահայտելու մեջ էլ նա տեսնում էր գրականության ու արվեստի ուժն ու նշանակությունը։

Խաչակյանի գեղարվեստական վաստակը, նրա հրապարակախոսական ելույթները, գրականության ու արվեստի երևույթների գնահատականները, մարդկային ու քաղաքացիական դիմանկարը կազմում են մի զարմանալի ներդաշնակ ամբողջություն։ Բանաստեղծի հարուստ անհատականության յուրաքանչյուր արտահայտություն բնութագրում է նրան իբրև մեծ գրողի ու քաղաքացու։

---

60 *Նույն տեղում, էջ 106։*

61 *Նույն տեղում, էջ 197։*

ՎԱՀԱՆ ՏԵՐՅԱՆ

Վահան Տերյանն իր մանկությունն ու պատանեկությունն ապրեց XIX դարում և գրական ու հասարակական գործունեությունն ավարտեց XX դարի առաջին երկու տասնամյակներին: Նրա մտավոր ու հոգեկան խմորումները դրոշմվեցին հայկական ավանդական կյանքի հասկացողություններով ու ազգային գաղափարաբանությամբ, որոնց նախապես վիճակված էր ռուսական երեք հեղափոխությունների և աշխարհայացքների համաշխարհային տեղաշարժերի ամենասուր քննությունը: Բայց Տերյանն իրեն չգտավ «երկու դարի արանքում». հոգեբանորեն նա արդեն անցել էր սահմանագիծը: Ապրելով Մոսկվայում և Պետերբուրգում, նա իր «փիլիսոփայական հեռվից» ավելի որոշակի նկատեց այն անլուծումը, որ երկու դարերը գծում էին հայ իրականության միջև և որպես մտածող եղավ առաջիններից մեկը, որոնք հայկական աշխարհայացքը դիմորոշեցին դեպի XX դարը, իսկ որպես գեղագետ ընկալեց բանաստեղծական խոսքի ձևափոխությունը պոետիայի համաշխարհային գուգահեռներում և իր անհատականության մեջ բևեռեց զգացմունքների, խոհերի, ապրումների անկրկնելի նվագներ, որոնք նշանավորեցին հայ քնարերգության գեղարվեստական նոր որակը:

1

Վահան Տերյանը ծնվել է 1885 թ. Ջավախքի Գանձա գյուղում: Գերնշիկ ու խորհրդավոր էր Ջավախքի բնաշխարհը, կյանքն ու բարքերը կայուն ու ավանդական, որոնք ներհյուսվեցին ապագա բանաստեղծի զգայություններին, որպեսզի վերստին հառնեն հեռավորության մշուշից իբրև վերհուշերի անանց կարոտ. «Օ՜, Գանձայի քնարական երեկոներ,— գրում է Խաստիկյանը,— դուք քացրիք Վահանի հոգին բանաստեղծական և գեղզայական ոլորտներր, դուք անմահացաք նրա տաղանդի կախարդանքով դարձած երգ ու հեքիաթ, մաքուր սփոփանք և բարձր արվեստ...»[1]:

Նահապետական ընտանիքի հայրը՝ տիրացու Սուրիասը արտակարգ անձնավորություն էր, մտքի ու կամքի անսովոր լիցքով, կյանքի գործնական իմացությամբ և փիլիսոփայական հարցասիրությունների ինքնօրինակ այխարհով: Հիսուն տարեկան հասակում ուսներն սովորեց, որպեսզի բնագրով կարդա ռուս գրողներին, մասնավորապես «մտքի և մորալի հսկա» Լև Տոլստոյին, վաթսունն անց փորձում էր ֆրանսերեն սովորել, «որպեսզի Դրեյֆուսի հայտնի գործը ֆրանսիական թերթերում կարդա»: «Ահա տենչում էր

---

[1] Ավ. Խաստիկյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, Երևան, 1959, էջ 151—152:

իրերի և երևույթների հիմքը գտնել։ Նա տանջվում էր մտքերից ու որոնումներից. փիլիսոփայական խնդիրները նրա համար վերացական պրոբլեմներ չէին, այլ գործնական, առանձնապես իր և յուրայինների կյանքին վերաբերող և ճշմարիտ ու անսխալ լուծում պահանջող հարցեր։ Եվ նա մտքի որոնումների ու դեպերումների բնաշխարհում մնաց մինչև իր կյանքի վերջը[2]*։ Հազվագյուտ այդ անհատականությունն անգիր գիտեր հայոց հին մատենագրությունը, հատուկ նախասիրությամբ ուսումնասիրում էր աճգլիական ռացիոնալիզմը, հաշտեցնելով այն Պլատոնի և Արիստոտելի փիլիսոփայական սիստեմներին, կարդում էր Ջոն Դրեյպերին, Ռենանեն, Բոքլին, Սպենսերին, Դարվինին, համամիտ էր գիտության դերի վերաբերյալ Բեկոնի դրույթներին, իր միտքն զբաղեցնում էր կրոնական ուսմունքների, մատերիալիզմի և սոցիալիզմի, հասարակության ու անհատի կենդոտ հարցերի քննաբանությամբ՝ ժխտելով, հաստատելով կամ լրացնելով դրանք սեփական լուծումներով։ Ազդեցիկ նոր փիլիսոփայական աշխարհը շատ բան է տվել Տերյանի մտքի նախնական լարումներին, նրա երևակայությունը լիցքավորել իմացության հորիզոնների որոնումով։ Եվ պատահական չէ, որ հոր կերպարը ուրվագծվում է Տերյանի բանաստեղծական աշխարհում. դառնում նրա երկվորյակ միֆերից մեկը.*

Սիրո քարոզիչ, այսօր ես նորից
Քեզ եմ որոնում անզուսպ կարոտով,
Հայտնվիր դու ինձ՝ խաղաղ, անթախիծ,
Ամոքիր սիրտս քո անունն սիրով։

Գյումանաչություն սովորելով հորից, Տերյանը նախնական կրթությունն ստանում է Գանձակի, ապա Ախալքալաքի պետական դպրոցներում։ 1897 թ. տեղափոխվում է Թիֆլիս և շարունակում ուսումը պետական գիմնազիայում։ Նոր միջավայրն իր կնիքն է դնում պատանի Վահանի հոգեկան ու մտավոր խմորումների վրա։ Նահապետական գյուղի պարզ, հասկանալի մտքերական առօրյայից հետո նա հանդիպադրվում է քաղաքային հոծ բնակչության բարդ, օտար, անճանաչելի հարաբերություններին ու անսովոր շարքերին, որոնք տրոհում են նրա հոգեկան ամբողջությունը անջատման ցավի զգացողությամբ։ Գիմնազիայի դասընթացը լրացնում է գեղարվեստական ու պատմագիտական գրականության ընթերցումով, համախակի ակնատես լինում եղբոր՝ Արամի ընկերական ժողովների բուռն վեճերին, ուր նարոդնիկական հովերով տարված երիտասարդությունը փորձում էր լուծել «ամենաբարդ հասարակական ու տնտեսական երևույթները»[3] *և արդեն իր մեջ հայտնաբերում ինքնագրսևորման ներքին մղում՝ անձնական տետրերում գրանցելով տպավորություններ, մտորումներ, պատանեկան զգացումների բանաստեղծական ներշնչանքներ։*

Գիմնազիան չավարտած, Տերյանը 1899-ին մեկնում է Մոսկվա և ընդունվում Լազարյան ճեմարանի արևելյան լեզուների երրորդ դասարանը։ Ճեմարանական տարիները (1899—1906) բացառիկ նշանակություն են ունենում Տերյանի անհատականության ձևավորման գործում։ Հեռավոր հայրենիքի տարբեր գավառներից եկած երիտասարդները մտորում էին ազգի ող-

2 Վահան Տերյանը ժամանակակիցների հուշերում, Երևան, 1964, էջ 85։
3 Նույն տեղում, էջ 128։

քերթական հակատագրի մասին, իրենց նվիրումը հավատում հանդիսավոր երդումներով՝ «մեր անբախտ երկրին մեր կյանքը զոհել» և միաժամանակ ուշի-ուշով հետևում դարասկզբին Ռուսաստանը համակած հեղափոխական իրադարձություններին. Ազգային-ազատագրական մտայնությամբ տոգորված հրիտասարդության հայացքները բախվում են սոցիալական-ազատագրական շարժման համամարդկային հեռանկարներին, լուրջ ճեղքեր առաջ բերելով ազգային տաղաչափարաբանության ավանդական նատվածքներում։ Այս երկվության հաղթահարման ուղիով ընթացավ Տերյանի աշխարհայացքի էվոլյուցիան։ Արդեն ձեմարանում նա մտերմանում է մարքսիստորեն տրամաղրված մի խումբ հայ մտավորականների (Ալ. Մյասնիկյան, Ց. Խանգադյան, Գ. Մակինցյան, Օ. Օհանջանյան և ուրիշներ) հետ, որը հետագայում վերաճում է գրական-դաղափարական համախոհների գործակցության։

Ձեմարանական տարիներին Տերյանն ընդլայնում է գրական-գեղարվեստական հետաքրքրությունների ոլորտը։ Առանձնահատուկ նախապատվությամբ կարդում է ռուս և եվրոպական նորագույն շրջանի բանաստեղծներին՝ Վերհարեին, Վերլենին, Բալմոնտին, Սոլոգուբին, Բրյուսովին, Իվանովին, Բլոկին և ուրիշների, որոնք նրա պոետական զգացողությունները զգալիորեն սիմվոլիզմի ճանապարհով։

Ավարտելով Լազարյան ճեմարանը, Տերյանը 1906 թ. ընդունվում է Մոսկվայի համալսարանի պատմաբանասիրական ֆակուլտետը։ «Դուր հարցնում եք,— մի նամակում գրում է Տերյանը,— թե արդյոք ես խորին համոզմունքո՞վ եմ ընտրել իմ մասնագիտությունը — историко-филологический факультетը, թե՞ փոփոխական մի բան է դա... Ես ընտրել եմ դյուցազնապես նրա համար, որ գրականությունը, ապա պատմությունը, իմ ամենասիրելի առարկաներն են և առանց առաջինի ես չեմ կարող ապրել՝ այնպես ինչպես և առանց հացի»[4]։ Հիրավի, Տերյանը արտակարգ հետաքրքրություն ուներ բանասիրական գիտությունների նկատմամբ, մի հետաքրքրություն, որը կողմնակի հրապուրանք լինելուց վերաճում էր մասնագիտական նախասիրության։ Նրան գրավում էր բանասիրական հետազոտությունների ասպարեզը մասնավորապես կովկասագիտության բնագավառում, և պատահական չէ, որ ավարտելով Մոսկվայի համալսարանը (1913), նա մասնագիտանալու հեռանկարով ընդունվում է Պետերբուրգի համալսարանի արևելյան լեզուների բաժինը, աշակերտելով հայտնի կովկասագետ Ն. Մառին։ Վերջինս, իր վաղամեռ աշակերտի հիշատակին նվիրած հոդվածում, հետևյալ կերպ է բնութագրում նրա ձգտումները. «Տերյանին բնավ օտար չէր գիտական հարցասիրությունը կովկասյան շրջանակում, որ պարփակում է իր մեջ նաև նրա ազգի բախտն ու կյանքը։ Նրան հատուկ էր գիտական որոնումների նուրբ ըմբռնումը, նա գիտական բավականաչափ պատրաստականություն ուներ հայվրացական ֆիլոլոգիայից՝ գիտական ստեղծագործության այդ շրջանակում աշխատելու և խորանալու համար։ Նրան, քերթողին ըստ կոչման, բնականաբար հետաքրքրում էին պատմագրականագիտական թեմաները և, սրանց հետ կապված, լեզվի և ոճի խնդիրները»[5]։

---

4 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1963, էջ 182։

5 «Վահան Տերյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 58—59։

2

*1915 թ. գրած մի նամակում Տերյանն առանց ետին միտումի էր ակնարկում, թե «Թումանյանի գրած ամեն մի տողը ինձ համար հետաքրքրող է և նշանակալից, թեև իբրև պոետ ես ինձ միանգամայն ետար եմ զգում նրան, այսինքն նրա պաֆոսը իմ պաֆոսը չէ՝ ես նրան երկրպագում եմ և սիրում եմ, բայց նրա աշխարհը իմ աշխարհը չէ...»[6]։ Իսկ տարիներ առաջ, երբ արդեն ամբողջացրել էր «Մթնշաղի անուրջները», ի դեմս Խահակյանի, ճանաչում էր իր «ամենասիրելի բանաստեղծին», վկայակոչելով նրա երգերի «պատկերավոր գեղեցկության անզուգականությունը», «ձևի և ոճի» ինքնատիպությունն ու «զգացմունքի տարերային անմիջականությունը»[7]։ Տերյանը միանգամայն դիպուկ է գտնում իրեն հայ պոեզիայի զարգացման ընթացքի մեջ և հագիվ թե անչափման ու միացման եզրերի այս համադասությունը ստեղծագործական փորձի գիտակցում էր միայն։ Դա ուներ նախնական սկիզբ և վերաբերում էր նախափորձերի այն վաղ շրջանին, երբ Խահակյանը նրա առաչին ուսերերում նշմարում էր իր և Թումանյանի պոետական նմանարկումը։ Ահա թե ինչու Խահակյանը պարզապես անակնկալի եկավ, երբ մի կարճ ժամանակ անց կարդաց «Մթնշաղի անուրջների» ձեռագիր տարբերակը. «Երկու տարվա ընթացքում հրաշքը կատարվել էր,— գրում է նա,— Վահանը գտել էր իրեն և արվեստի գաղտնիքը։ Վահանի երևումով մեր քնարերգության մեջ մի նոր էջ բացվեց, նոր մեկնակետ՝ սիմվոլիզմ, որից ծայր առան նոր բանաստեղծներ, որոնք ավելի կամ նվազ շնորհքով սկսեցին նմանվել և հրկնել այս անգերազանցելի տաղանդին»[8]։ «Շատ գեղեցիկ են և գրեթե մեր լիրիկայի մեջ բոլորովին նոր բաներ»,— բանաստեղծի հայտնությունն այսպես ջնահատեց Հ. Թումանյանը։

«Մթնշաղի անուրջներ» ժողովածուն լույս տեսավ 1908 թվականին։ Դա մարգևային հոգու բանաստեղծական ուրձագանքների մի անկրկնելի մատյան էր, զգացմունքների անչափելի խորությամբ, խոհերի փիլիսոփայական հագեցվածությամբ և հոգու կենսագրության միանգամայն անհատական վերապրումներով։ Պատանի հասակում հեռանալով հայրենի եզերքից, Տերյանը անջատված զգաց իրեն հավիտենական այն մասունքներից, որոնք խմորել են նրա մարմնի և հոգու բջիջները։ «Քայց գուրեկան է նստել այսպես և մտածել հեռավոր կողմերի մասին,— մի նամակում գրում է Տերյանը,— թվ ամենից հաճախ ես դառնում եմ տուն, դեպի մեր գյուղը և մեր գետը, մեր տան դիմացի բլուրը, ուր ընկերներիս հետ խաղում էինք այն ժամանակ... Շատ բաներ էին կատարվում այն ժամանակ, այնքան հրաշք կար ու չտեսնված ու դյուրական բան կար մեր գյուղում, գետի ափին, բլուրի մոտ...»[9]։ Անջատվածության այս զգացումը մի անցկին ձեռք տեղծեց Տերյանի բանաստեղծական տեսողության մեջ, իրերի արտապատկերը գծելով թափանցիկ ստվերների շղարշով.

Ես անջատված եմ հայրենի հողից,
Հայրենի տունը՝ իմ սրտին օտար,

---

6 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 406։
7 Նույն տեղը մ. էջ 186։
8 Ավ. Խահակյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 115։
9 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 263։

Ինձ այրում է միշտ մի անհագ թախիծ,—
Հավիտյան դյութող անհայտ հանապարհ...

Ժամանակի ու տարածության մեծավորները Տերյանը չափեց էկզոտիկ հեռավորության վրա և անցյալն ու ներկան հարաբերեց երազ աշխարհի հուշերում, իրերի լինելությունը նրա երևակայության մեջ մշտապես ձուլվեց տեսիլքի խաղին՝ «Որ կա և չկա», «Եվ հեռու, և մոտիկ», լսողության գերգգայական լարումները կախելով «ինչ-որ տարօրինակ զգացողության» առեղծվածքն՝ «արդյոք երազո՞նքն է անիրականանալիի մասին, քե՞ կարոտը անդառնալի—հեռավորի մասին»[10]։

Այն, ինչ Տերյանը թողել էր հայրենի եզերքում՝ չոյող ձեռքերի քնքշանքըն է, մտերիմ մարդկանց՝ առհավետ կորած գորովանքը. «Ի՞նչ կտայի,— գրում է Տերյանը մի նամակում,— մի անսպասելի մտերմիկ ողջույնի, հարազատ ձայնի մի հնչյունի համար։ Դու երջանիկ ես, Օնիկ, դու քույր ունես, քո կողքին մարդ կա, որին կարող ես վստահել խոհերդ ու անուրջներդ։ Քաղցր է ունենալ մի մարդ, որը կարող է հասկանալ քեզ, որի կրծքին ազատորեն կարող ես լալ կյանքիդ, լիրականացած երազներիդ, մոլորություններիդ ու հույսերիդ ողջ դառնությունը»[11]։ «Ասենք, չգիտեմ,— գրում է մի այլ նամակում,— նրանց համար, ովքեր մայր ունեն, արդյոք հասկանալի՞ է լքվածության զգացումը, որն այնպես ծանոթ է ինձ...»[12]։

Ձևաստման, լքվածության հոգեբանական տագնապների սուր զգացողությամբ տոգորվեց բանաստեղծի ներաշխարհը, մերթ անձնատուր լինելով տևաբեկ միայնության, մերթ անցած հուշերի դյութող անուրջին, մերթ ստեղծելով մեղմ օրորների հայտնության տեսիլքը.

Ասենք թայլերով, անհչմար, որպես քնքո՛ չ մութի քե,
Մի բասվեր անցավ ծաղիկ ու կանաչ մեղմիկ չոլերով.
Իրիկնամածին. քեփերն օրորող հովի պես թեթև
Մի ուրու անցավ, մի գունատ աղջիկ ձերմակ չորերով.

Արձակ դաշտերի ամայության մեջ նա մեկմ շշնջաց,
Կարծես թե սիրո քնքուշ խոսք ասաց ներհուն դաշտերին.—
Նազիկների մեջ այդ անուշ կույտի շշուկր մնաց
Եվ ծաղիկները այդ սուրբ շշուկով իմ սիրուշ լցրին...

Պատրանքի մեջ հառնում է երջանկության սկիզբ. բնության սավերնների հետ ձուլված զգունատ աղջիկը ներհոգի դաշտերն արթնացնում է սիրո շշուկներով և այդ շշուկները բանաստեղծի հոգում արձագանքում են աքստոնակային երգը՝ կարոտի կանչը մոռացված սիրո.

Երբ կը՛նգնես, կրգագանես աշխարհից՝
Դարձի՛ր իմ մոտ, վերագարձի՛ր դու հորից.—
Ձաված սիրտը միայն քեզնով է չնչե՛լ՝
Չի կամենալ նա վերքատին քեզ տանջել։
. . . . . .

Եթե հեռվում ճակատագրին անհոգի
Սիրտդ մատնե անկարելիից տանջանքի,.

10 Վ. Տերյան. Նամակներ, Երևան, 1971, էջ 105։
11 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 178.
12 Վ. Տերյան. Նամակներ, էջ 120։

Ո, գիտեցիր, իմ հոգին էլ կրցավի
Անմխիթար մորմոքումից քո ցավի...

Երբ կարոտի սպասումներն անցնում են ապարդյուն, վրա է հասնում վհատության անուժ ցավը. աշնան դալկության հետ ամայանում է հոգու երկինքը և վհատ սրտի «անզոր հուսը» փղձկում է մահացողի հեկեկանքը.

Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ...
— Մահացողի տրխուր կյանք.
Անձրև, քամի, սև կամար...
— Մրտակտուր հեկեկանք:

Ծեղի է ունեցել հրաժեշտի դրաման. անցյալը, որ եղելությունների մի շղթա էր և մոռացվել է հոգեկան անջատումով, վերստին հառնում է անուրջի ցավով՝ իրար կապակցելու ընդհատված պատմության բեկորները.

Ինչու գնում ես՝ չգիտեմ ուր
Լուռ ու տխուր,
Ձեզ գունատվող աստղի նման:

Ես գնում եմ տրտում — մենակ,
Անժամանակ
Նազկից ընկած թերթի նըման.

Ինչու գնում ես՝ չգիտեմ ուր,
Սրտակրտուր
Լացըդ պահած իմ հայացքից:

Ես գնում եմ լուռ-անտրտում,
Բայց իմ սրտում
Ցա՛վ է անվերջ, մահո՛ւ կսկիծ...

Թե ինչպես կատարվեց անջատումը, անհայտ էր ինքնին և անսկիզբ ու անվերջ դեգերումների քաոսում միայնակ հոգու դոներն է բախում մի տանջող հարց՝ ճակատագրի պես սուր և ունայնության պես անպատասխան՝ «Ինձ ո՞վ է մատնել այս մառախուղին»: Մայր է առնում տառապանքը: Մեն-մենակ մնացած բանաստեղծը իր տվայտանքներն է չափում տեսիլքի ու իրականության աներևույթ հատումներում, անցյալի ու ներկայի ստվերներից հյուսում «հուշերի երկրի» անստուգ դրախտը.

Մի քաղցր վիշտ կա անդարձ անցածում.
Վերհուշերի մեջ-մի անստուգ դրախտ.
Մի անանց վայելք, անխոթ ինացում —
Կյանքից գեղեցիկ ցնորական բախտ...

Թող որ պատրանքն իր գեղեցիկ հեքիաթը հյուսեր և հոգու արթնացումը թաթախեր չմեռնող կյանքի դյութող անուրջով, բայց դարձի արահետները մթագնվում են գիշերների քանդրութիլամբ և անցյալի հուշերը նորոգում անջատումի տառապանքով: Միայնության թախիծը ծանրանում է հոգու վրա և հուշերի տրտմաշուք սնձավներում ինչ-որ «հիացումի մի շշուկ» է թափառում ու պատմում է՝ «Երազնե՞րս, երազնե՞րս, որ անցան»: Տեսիլքի մեջ սիրտը ճչում է մտերիմ կանչի «խնդության ցավից», սակայն պատրանքը տեղի է տալիս և մնում է միայն մենակությունը որպես լուռ հավիտենություն.

Հրաժեշտ-անջատում-մենակություն-կարոտ՝ հոգու կեցության այս վիճակների ներհյուսմամբ է գոյանում «Մթնշաղի անուրջներիս փիլիսոփայական մենակատոր։ Մենախոսություններ շղթան բացում է տառապանքների, երազների, կորսված իղձերի գերիրական մի աշխարհ, հոգու նվագներից հյուսելով զգացմունքների սիմֆոնիան՝ հրաժեշտի, անջատման, մոռացումի ու կարոտի ռեքվիեմը.

Մի անմեռ ցավ կա երկրում այս տխուր,
Մի ցուրտ, հոգեմաշ հուսահատություն.

Տիեզերական այս ցավը բծկվում է բանաստեղծի հոգում, նրա ներաշխարհը գունավորում տառապանքի ու անկման հիվանդագին տագնապներով «Իմ մեջ սառել է հիվանդ մի կարոտ։ Ով չզգտնելու տանջանքը մաշողը։

Իրտում աշնան տրտմությունն է քանձրանում, մշուշոտ ու տրտում իրիկունները մահացող բնության թախիծն են լսելիս, ամպոտ երկինքը մեռնող լույսերի մարումն է սգում, երջանկության հուսերը թաղվում են անջատման ցավի մեջ, և ամեն ինչ դառնում է ունայն, անիմաստ ու անկապակից.

Անձրևն աներեւ.աստ
Մաղում է վհատ թաղումի կոծով,—
Իմ հոգու մեջ էլ
Այնուն է իրել անամոթ լացով.
Իմ հոգու մեջ էլ...

Անտարբեր աշխարհն սփոփանք չունի, սիրտը խամրում է միայնության ցուրտ անձավներում, իսկ խորհրդավոր լռությունն այլ բան չի հուշում, բան հիվանդ հոգու դառնաղետ մրմունջը։ Ով երբ վերջին հուսերն են մարում՝ արձագանքում է հեռացումի և մոռացումի հուսահատ քախանձանքը.

Ո՛չ ~~տրտմեք, ո՛չ մրմնջք սգավոր.~~
Հեռացի՛ր, մոռացի՛ր ինձ հավետ.
Իմ ուրին միշտ մթին, մենավոր,
Կրգնամ իմ դժկամ ցավի հետ։

Վերջալույսի հետ կյանքի շողերն են մարում, խեղճ հոգին երգում է անամոթ ցավի սրամաշուկ նվագը, ցուրտ ու անարև օթևրում մահվան ուրվականն է շրջում որպես անդարձ վերջավորություն.

Իմ գերեզմանին դուք չրմտեցնաք,
Թողեք, որ հանգչի իմ սիրտը հոգնած,
Թողեք, որ լինեմ հեռավոր, մենակ,—
Ջրզգամ որ կա ան՛ր և ցնո՛րք և լա՛ց...

Մթնշաղի նրբահյուս ուրվագծերում լույս հնչյուններ են դողում, որ պատմում են «ծվ մոռացված և անմոռաց հեքիաթներ», իսկ բանաստեղծի սիրտն արձագանք չունի, նա արդեն հեռվում «կորած մի հեզ լույս է», որ դէի վառում ոչ անցյալը, ոչ ներկան»։ Ունկնդիր եղած տեսախնբի խաբեբայական շշուկին. Նա հոգու խաղաղության հանգրվաններն է որոնում և իրերը միացնող կապր, սակայն ճակատագիրը երկնքի աստղերն օղակող կախարդական շղթայի մեջ գուշակում է միայն հավերժական անջատում.

Մեզմ գիշերի գեղագանգուր երազում՝
Այն աստղերը, որպես մոմեր սրբազան,
Առկայծում են կարոտագին նրազուն՝
Հավերժաբար իրար կապված և բաժան։

Ես ու դու էլ շղթայված ենք իրարու,
Կարոտավառ երազում ենք միշտ իրար,
Միշտ իրար հետ, բայց միշտ բաժան և հեռու,
Աստղերի պես և հարազատ և օտար...

Բանաստեղծի հոգին պաշարված է «ինչ-որ անուրախ անհանգստությամբ». միտիկ մի նախազգացում վանում էր նրան «անցած լույսերից», քանի որ տանջող է «հիվանդ հոգու» տառապանքը, իսկ երազների արշալույսը առհավետ փակված՝ «Իմ հոգու համար չրկա արշալույս—Անձրև է, աշո՞ւն»։ Բայց հուշերը հառնում են վերստին, երազների դյութական տեսիլքում ուրվագծվում է երջանկության հովիտը, ուր «քնքուշ լույս կար», «չմեռնող մի կյանք» և հոգու խաղաղությունն էր հավերժանում բնության կախարդական հեքիաթում.

Արդյոք հիշո՞ւմ ես. անտառ էր առու. .
Հեքիաթի պես էր—երազի նըման,
Խաղաղ երեկոն խոսում էր անձայն,
Արդյոք հիշո՞ւմ ես.—հեռո՞ւ էր, հեռո՞ւ...

Արդյոք հիշո՞ւմ ես. երկիրը պայծառ
Ժպտում էր սիրով հավիտենական.
Գարունն էր երգում ձայնով դյութական,
Արդյոք հիշո՞ւմ ես. առու էր, անտառ...

Արդյոք հիշո՞ւմ ես. գիշերն էր գալու,
Հեքիաթի պես էր... Անտառ էր, առու...
Արդյոք հիշո՞ւմ ես. հեռո՞ւ էր, հեռո՞ւ,
Կյանք, տխուր հովիտ հավիտյան լալու...

Երբ հուշերը ցավ են արձագանքում, «հիվանդ սիրտը» սուզվում է «մոռացումի անձավում»։ Արդեն <u>երանելի է թվում մթնշաղը</u>, ուր ամեն ինչ ծուլվում է «կապույտ մութի աշխարհում», ամեն ինչ թվում է անեզր ու խորհրդավոր և կյանքը դառնում է «մի անսահման քաղցր երազ...»։ Հաղագված հոգու համար անցյալը թվում է անիմաստ՝ «ես արդեն ոչինչ չեմ մտաբերում», ժամանակը կորցնում է իր հետագիծը՝ «Ինձ համար չրկա այսօր ու երեկ» և հուշերն են ընդհատվում անհպատակ սպասումից՝ «Ոչինչ չեմ հիշում, ոչինչ չեմ հիշում...»։ Սկիզբ է առնում հոգու անկումը, և Տերյանի ներաշխարհում լսելի են դառնում հուսահատության ճնշող նախազգացումներ՝ «Կանգնած եմ մռայլ վիհի եզերքին», «Գագաթներից ես ցած իջա Անդունդ-

Ներր սիրտ մաշազա, «Անուրջներս երկնածին գնացի՞ն, գնացի՞ն...»։ Ահավիկ սարսափելին, սակայն, ներքին հաշտեցումն է, երբ կյանքի տեղատվությունը վերուճում է կեցության անփոփոխելի անշարժելության.

Ես կանգնած եմ լուռ. անչար է Հոգիս.
Թախիծս խաղաղ անուրջի երման.
Էլ չեմ ախիժում ցավերը կյանքիս.
Էլ չեմ սրտնեղում վիշակրցս ունայն...

Երգն լսելի են դառնում զեկադենտական նոտաներ, սակայն Հոգու տեղատվությունը վերստին ճեղքվում է կարոտների բաղդրությամբ և բանաստեղծը կորցրած արժեքների գեղեցկությունն է որոնում մոռացված օրերի հուշերում։ Երազ աշխարհի կապույտ հեռուներում հայտնվում է սիրած աղջիկա հեռապատկերը, սիրտն արթնանում է զգացմունքի տրոփից և խաղաղ պիշերների միայնությունը ցողում սիրո գգվանքների անփոխարինելի դյուրանքթ.

Խաղաղ գիշերով դու կգաս ինձ մոտ.
Քնքուշ ձեռներդ ես կրկամբուրեմ.
Կրցրեմ կյանքի հուշերը ցավոտ
Ո՝ հեքիաթային լուսեր կրվառեմ...

Երկար մազերդ կարձակես ազատ,
Շիվաեղ գլուխդ կրդնես կրծքիս,
Կրլինես քնքո՛ւշ, մոտի՛կ. Տարագո՛տ.—
Անուշ խոսքերով կրդյուրնես Հոգիս...

Պայծառ աչխարհում կրլինենք մենակ.
Ցավ կյանքի մեռնող լուսերից խաբված.
Կերազենք անհուն. անվերջ ու անհագ.—
Հեքիաթ աչխարհում առնավետ կապված...

Սերը, որպես մարդկային Հոգու ֆենոմեն, Տերյանի պոեզիայում հայտնվում է որպես փիլիսոփայական խորհրդանիշ։ Կյանքից օտարված և հեռավոր ու մութ անդունդները նետված բանաստեղծը կարոտի կամուրջներ է օրանում դեպի խաղաղ ելերքների հանգրվանը։ Նյութականը կոպիտ է ու տգեղ, Տգեղները՝ գեղեցիկ ու մնայուն, և բանաստեղծը նորակերտում է աշխարհը սիրո աստվածային մաքրությամբ, անչատված ու տրոհված իրերը միացնում զգայուն հոգու նրբական երդումով.

Մոռացել եմ ես ամեներին
Միայն քեզ եմ ես հիշում...
Ինչպես բնչ եմ ես ազոթում.
Քո հրաչքին անպատիր.—
Հայտնվիր սև անապատում.—
Ամոքի՛ր ու ազատի՛ր...

Ռոմանտիկական երևակայությամբ ստեղծված սերը խորհրդանշում է «հրաչք-ազդկա կերպարը, որ հայտնվում է պատրանքի մեջ և հեռանում «Համր ու հանդարտ՝ կյանքի ճամփին մի ակնթարթ։ Կինը, որպես ֆենոմեն, Տերյանի համար դառնում է մարդկային իդեալների հոմանիշ։ Ամեներ այդ երրորդությունը մարմնավորում է այն ամենը, ինչը բանաստեղծի համար

մնայուն է ու հավերժական։ Կանացիության գերիմաստ հրապույրները մոռացնում են տատապանքը, զգացմունքները մաքրում կրքերի գռեհկությունից («այնքան գռեհկություն կա այս ամենասքանչելի աշխարհում»), տրոհված հոգու բեկորները միացնում կարոտների բազձանքով։ Տառապանքների, հուսախաբության համատարած մղձավանջում ճառագում է սերը որպես հոգու կեցության աստվածային տրվածք և բանաստեղծը սրտի զգայուն լարերի վրա նվագում է զգացմունքի շարժումը իր ամենանուրբ տատանումներով ու անմեկնելի գաղտնիքներով։ Թո՛ղ որ մաշող լինի անջատման ցավը, թո՛ղ որ ցուրտ ու անարև օրերում ծաղիկները գալկանան, բայց կա սերը, կա «հրաշք աղբյուր», որ հայտնվում է «անակնկալ բախտի նման» և բանաստեղծի մութ հոգում լուլսեր վառում, «մտացության մի ակնթարթի» մեջ ընդգրկում կյանքի հավերժության հեքիաթը։

Իմ խաղաղ երեկոն է հիմա
Մեղմալույս և տխուր, և անուշ։
Քեզ երբեք սիրտս չի մոռանա,
Իմ մաքո՛ւր, առաջին իմ անուրջ...

Տարիներ, տարիներ կրսահեն,
Կյմեռնեն երազները բոլոր—
Քո պատկերը անեղծ կրպահեմ
Օրերում անհաստատ ու մոլոր։

Իվ տանջանք, և քեկում, և թախիծ—
Ու օրեր ես դեռ շատ կրտեսնեմ.
Անուրջդ Քող փարոս լինի ինձ
Մատ կյանքի և դարը մահու դեմ...

«Մթնշաղի անուրջներում» Տերյանը երգից անջատման ցավի մորմոքը։ Առարկայական աշխարհը հեռավորության վրա գծագրվում է մշուշապատ ստվերների ձևով, ամեն ինչ ընկղմվում է մթնշաղի մեջ, և կյանքը դառնում է անուրջ։ Շողերը մեռնում են սարի եռևում, դաշտերը ձուլվում են կապույտ մեգի հետ և տխուր երկինն իր վրանն է զարկում աշխարհի վրա։ Ամեն ինչ ստանում է խորհրդավոր կերպարանք, սիրտը լցվում է սև տագնապներով և կարոտի գանչերը խլանում են հեռավոր աստղերի անհաս երկնքում։ Աշուն, քամին, անձրևը ցրտությամբ են պատում աշխարհը, մահվան տագնապ է զգում սիրտը, կարոտները դառնում են հիվանդ և խռոված հոգին ձգտում է դեպի անեզերքի ու անվախճանի լուսե հովիտը։

Հեռու երկրի լուսե հովտում
Սրերն ուրիշ երգ են հյուսում.
Կյանքից հոգնած սիրտս տրտում
Այն երկիրն է միշտ երազում...

3

Անջատման, միայնության ու լքվածության զգացողությունը, որ Տերյանի բանաստեղծական նվագներում արտահայտություն ստացավ հայոնների եզերքի հնռավոր մտապատկերների ձևով, հոգեկան ճգնաժամի առարկայական-էմպիրիկ թաղանթն է միայն։ Էապես, սոցիումը տրաւադրությունների յանձրույթը միջնորդում է պատմափիլիսոփայական խոր բովանդակությամբ։

*Տերյանի աշխարհայացքի կազմավորումը արտացոլում է հոգևոր վերակառուցումների և գաղափարական որոնումների այն բարդ ընթացքը, որ վիճակվեց հայ դեմոկրատական մտավորականությանը առաջին հեղափոխությանը հաջորդած ժամանակաշրջանում, սկսված, բայց դեռ չավարտված մի ժամանակաշրջան՝ իրեն յուրահատուկ հակասություններով, անորոշությամբ, այրատասովոր հեռանկարներով. 1905 թ., որ Լենինի բնորոշմամբ նշանավորից մի «սմբողջ դարաշրջանի վախճանը»[13], խոր ակոս դրեց մտածող ու գեղագետ Տերյանի ներաշխարհում։ Ուշագրավ է, որ իրադարձությունների պատմական զուգահեռներում բանաստեղծը հաճախ է հիշատակել այդ թվականը որպես բեկման սկիզբ, անցյալն ու ներկան սահմանազատող խորհրդանիշ։ Ակնարկելով պատմական այն շրջադարձը, որ կատարեցին «1905 թ. մակնկռացությունն ու դրան հետևող տարիների ավերիչ ու հոգեսպան տեղատվությունը», Տերյանը գրում է. «Ես դուք դիտեք մեր վերջին տարիների կյանքը, չեք կարող չնկատել, որ այնտեղ կատարվել է և մասամբ կատարվում է մի խոր հեղաշրջում։ Չեմ ուզում այժմ համեմատել մեր ներկայի կյանքը մի երկու տասնյակ տարով մեզնից բաժանված կյանքի հետ։ Համեմատեցեք մեր այժմյան կյանքը նախահեղափոխական կյանքի հետ, ներկա դարու սկզբի տարիների կյանքի հետ և դուք կտեսնեք, թե որքան հեռու են նրանք իրարից, որքան տարբեր, որքան միմյանց *ժխտող*»[14]։

Այսպես հայտնվեց հեղափոխության ուրվականը Տերյանի առաջ։ Դեմ առ դեմ կանգնելով կատարված փաստի հանդեպ, նա ավելի քան խորը վերապրեց անցյալի ու ներկայի անջատման դրաման և իր հայացքը հառեց դեպի անհայտ ու անորոշ ապագան։ Միանգամայն խորհրդաւոր է 1907 թ. մի նամակում Տերյանի խոստովանանքը, թե «անցյալն ինձ համար մեռավ։ Ես ողջունում եմ ապագան, բայց չգիտեմ, թե ինչպիսին կլինի այն»[15]; «Ինձ սարսափեցնում են ապագայի հեռանկարները ու հեռուները», «այնքա՜ն չեմ բաղձանք կա իմ մեջ բաց սրտով ողջունելու գալիքը», այլ տողերով ասում է նա, որոշակիորեն արտահայտելով իր հոգեբանական կողմնորոշումը իրադարձությունների բարդ ու հակասական հանգամանքներում։ Ապագայի հեռանկարը սրում է Տերյանի ուշադրությունը սոցիալական գիտությունների հանդեպ. ուսումնասիրում է քաղաքատնտեսություն, կարդում պատմական մատերիալիզմի և մոնիզմի վերաբերյալ փիլիսոփայական գրականություն, փորձելով կռահել հասարակության զարգացման օրինաչափությունների առեղծվածը։ «Կարդում եմ հասարակական հարցերի վերաբերյալ գրքեր,— գրում է Տերյանը 1907 թվականին,— և սոցիալական գիտություններ ուսումնասիրելն ու հայ և առհասարակ իրականությունը դիտելը (բավական մոտից) ինձ հասցրին սոցիալիզմի, սակայն, իհարկե, ոչ այնպիսի սոցիալիզմի, որի ներկայացուցիչներն են դաշնակցականները և մեր «սոցիալիստները»։ Ըստ երևույթին ես կդառնամ սոց. դեմոկրատ»[16]։ Գաղափարական այս անցումը Տերյանը համարում էր իր կյանքի «նոր դարաշրջանի սկիզբը»[17]

13 «Լենինը կուլտուրայի և արվեստի մասին», Երևան, 1958, էջ 118։

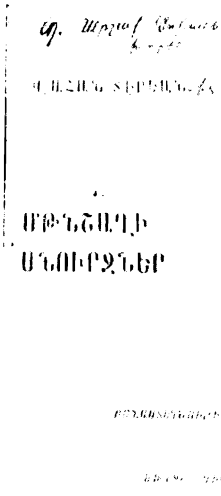
14 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, Հատ. 2, Երևան, 1971, էջ 277։

15 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, Հատ. 3, էջ 177։

16 Նույն տեղում, էջ 182։

17 Նույն տեղում, էջ 166։

Պատմական հանգամանքները թելադրում էին հայացքների վերանայում և աշխարհայացքային որոնում, որին Տերյանը ձեռնամուխ է լինում միանգամայն մտածված ու գիտակցորեն։ Նա արդեն կռահում է, որ հասարակական հարցերի լուծման բարդությունը պարտադրում է երևույթների խոր ու պատճառական իմացություն։ «Ես ու դու և ուրիշ շատերը մեզ հետ հիմնական խնդիրներում զգացմունքով էինք ընդունում սոցիալական հեղաշրջման անհրաժեշտությունը, բայց այդ զգացմունքները (և հենց այն պատճառով, որ դրանք զգացմունքներ են եղել), վերաբերելով այնպիսի բարդ պրոբլեմների, ինչպիսիք են հասարակական պրոբլեմները,— ցուցաբերեցին իրենց անուժ լինելը»[18]։ Զգացմունքի «ռոմանտիկական խոյանքն», ըստ Տերյանի, միակողմանի է հեղափոխության և հասարակական խնդիրների լուծման ասպարեզում։ Այս իմաստով նա մերժում էր ոչ միայն անարխիստների «հեղափոխական ֆրազը», այլև «ինքնագոհ մեշչանականության» ֆիլիստերական «խոհականությունը». «Ամեն ինչի միջ գիտակցություն պիտի լինի,— իսկ գիտակցությունն անպայմանորեն բացասաբար է վերաբերվում դեպի մեշչանականը... Ես ըմբռնել եմ ոչ թե մեշչանական «խոհականությունը», այլ գիտակցության բանական, և այն էլ անհրաժեշտորեն բանական լինելը»[19]։ Գիտակցության այս ըմբռնումը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ էրևույթների գիտական իմացություն, որ կարելի է ձեռք բերել բանականության զգաստ օրենքներով։ Այսպես էր Տերյանն իր համար հայտնաբերում սոցիալիզմը, մի հասարակություն, որը կոչված է ոչնչացնելու «կապիտալիստական ինդիվիդուալիզմից» ծնունդ առնող անհատի և հասարակության ներհակությունը և ստեղծելու «հոգևոր, ֆիզիկական (արտաքսական) և բարոյական եղբայրություն»[20]։


Ա. Մռավյան «Մեղեդիներ»
Ա. ՄՌԱՎՅԱՆ
ՄԵՂԵԴԻՆԵՐ
«Մթնշաղի անուրջներին» անվանաթերթը

Սոցիալիզմի այս ըմբռնումը, էմպիրիկ լինելով, միաժամանակ էկլեկտիկ էր։ Սոցիալ-հումանիզմի ամենաբնդհանուր հայեցություններից շաղախված, այն դեռևս չի գտել իր փիլիսոփայական հիմնավորումը։ Սակայն աշխարհայացքային այդ խմորումները որոշակի նստվածքներ էին տալիս Տեր-

18 Նույն տեղում. էջ 168—169։
19 Նույն տեղում. էջ 169։
20 Նույն տեղում, էջ 170։

յանի բանաստեղծական ոգեշնչումներում: Սոցիումը զբաղեցնում է նրա մտորումների աշխարհը, պոետական նախասիրություններն ուղղելով դեպի քաղաքացիական մոտիվը, միշտ է, ներքուստ զգալով ինչ-որ հոգևբանական օտարում. «Բանաստեղծություններ չեմ գրում, իսկ եթե գրում եմ, ապա քաղաքացիական (և հավանաբար զղվելի)»[21]: «Հիմա արդեն... մեծ մասամբ գրում եմ քաղաքացիական բանաստեղծություններ, քեև հաճախ հրին եմ մատնում, որովհետև... այնքան էլ չեմ սիրում դրանք»[22],— գրում է Տերյանը 1907 թվականի նամակներում, հավանաբար զգալով այն խզումը, որ նրա խառնվածքի մեջ ի հայտ են բերում բանաստեղծը և քաղաքացին՝ այդ կատեգորիաների գեղարվեստական միասնության այնպիսի բմբռնմամբ, որ պիսին յուրահատուկ էր XIX դարի պոետական ավանդներին: Անտիպ մի բանաստեղծության մեջ Տերյանը ասես քե պատասխան էր տալիս հոգեբանական այդ կացություններ.

Ինչ կարող եմ անել ես, արդյոք ի՛նչ.
Եղերերներ իմ, եղերերներ իմ, Ձեզ համար,
Ահա բեկված իմ հոգին անեզ ու աննինջ
Ձեր թախիծով է այրվում համր ու անդադար...
Մի անակիզք. մի անվերջ—մի աղեկեզ. մի հին ե՛րգ
Դառն ու միալար—
Բայց չի լսում սիրտը Ձեր
Երգն այդ ցավագար:
Քեզ ճչան է հարկավոր, և՛ փող. և՛ թմբուկ,
Իսկ իմ երգը միշտ տխուր, երգս վշտի ու սիրո,
Ով ես անօգ, ես անօգ որպես մի մանուկ,
Ես երգիչ եմ. երգո՛ղ,
Աշխարհի դեմ, շարի դեմ,
Ողբակեզ եմ
Ձո՛:...

Բանաստեղծն ունի անկեղծ նվիրումի առհավատչյան՝ իր «արյունոտված սիրտը», որ երգի պես պարզված է արդարության ձայնին՝ «Որպես դեպի մի նոր խաչ, Մի նոր Գողգոթաս, իր «կիզված խոհերով» նա նրանց հետ է, ովքեր տվայտում են գյուղերի խղճուկ խրճիթներում և քաղաքների «ցուրտ նկուղներում», ովքիր բախտ են որոնում «այեկոծ շուկաներում» և տառապում «չիրիմամուխ հանքերում», բայց իր երգերը մահասպարտի պես անզոր են ու անեզեն: Ով նա ձգտում է փարատել իր հիվանդ հոգու տրտմությունը և վերստին զգալ տատապյալների «Հուսահատ ճիչը».

Բայց այսօր ան՝ լսեցի կրկին
Մի հուսահատ ճիչ բանտերից փախած,
Իմ հոգին լացեց. ցավեց իմ հոգին
Ու անզորության տագնապով ճչաց...
Ա՜խ կանչում են նորա ինձ կրկին,
Մի՞թե այսօր էլ սիրտս չես վառի.
Մի՞թե առ՜այժո գերի եմ վշտին,
Չեմ լսի նոցա ձայները արի...

«Կյանքի որբերը» ոտանավորում Տերյանը ամբողջ հոգով վերապրում է տառապող մարդկության ցավը, «բախտից հալածվածների» վշտաթարմ ու անկարեկից համրությունը կարեկցում մտերիմ գուրգուրանքով՝ «Եկեք իմ գիրկը, գուրգուրեմ ես ձեզ, Մենակ ոգիներ...»: Ջարդության անեծքով է լցված աշխարհը և ամենուրեք լսելի է «միայն տառապանքի լաց»: Հավատարմությունը հատուցվում է չարամիտ կրքով, արևի շողերի երազանքը՝ խոնավ նկուղների շղթայակապ բանտումով, և բանաստեղծը «հատուցման տենդ» է բորբոքում նրանց սրտում, ովքեր «թշվառ են ու խեղճ»:

Մռայլ ու ճնշող քաղաքի ժխորում «համաշափ զարկով» աղմկում են «պողպատե դևերը», իսկ կոշտ երկաթների «դժոխամ լեզուն» հոհոում է մի «դժնդակ երգ», «դժոխքի մի շշուկ»: Ջնդանների ու բուրգերի անողոք չարությունից «մեռնում են երգ ու սեր», բայց «զարթնում է ահավոր մի ցասում» և «կրկնակի գալստյան զանգերն» ավետում են գալիքի հատուցման ժամը: Այնտեղ, պաղ շենքերի մութ նկուղներում ու պալատների ներքնահարկերում ձևավորվում է «մի ահեղ ցիկլոն», «մի պայծառ վիշապ», իսկ մղձավանջային օրգիաների ու «խնջույքների լպիրշ բառուժ» վրեժի դաշույնն է սրում մի «ալ-ուրվական»: Մուսաներն արթնանում են մրրկի շաչյունից, և բանաստեղծը վանելով իրենից «համրորեն լացող» աշնան նվագները, ողջունում է «կռվի առաջին հնչյունը».

Երկիր իմ հոգին մարտի գնծությամբ,
Բորբոքիր սիրտս ազատության երգ.
Շողա, մռայլում, բղձալի եզերք,
Որոտա, շաչիր, փոթորկավետ ամպ...

«Լուսաբացին...» բանաստեղծությունը դրամատիկ մի պատկեր է, ուր բնության արթնացումի և գվարթ արշալույսի գեղեցկությունը արյունոտվում է կախաղանով դատապարտվածի ողբերգական ճակատագրով: Տերյանը պոետականացնում է տառապանքը, որովհետև այն գեղեցիկ է մարդկայնորեն. այնտեղ ստուգվում է կամքի ուժն ու նպատակի վեհությունը, այնտեղ կա պայքարի մղում և գոյության իմաստ, գաղափարական հավատ և ապագայի երազանք: «Սիրո երգ, անրջանք, վայելք ու հուզում»՝ ներանձնության այս ինքնաբավ զգացումներն արդեն անիմաստ են և ունայն: Արդարության, օրենքի և իրավունքի վեհիը դրված է ահեղ դատաստանի առաջ և օրերի երկունքը պարտադրում է այլ երգ, բարոյական այլ հավատամք: Տերյանն ստեղծում է կալանավորի կերպարը, հեղափոխության անմոռաց օրերի շղթան միացնում գալիքի փոթորիկներին և հավերժության փառքով պսակում նահատակների առաքելությունը (*«Գայլերն են ոռնում...», «Լա՛ց, լա՛ց, իմ մուսա...», «Աքսորավայրում», «Ներանի նրանց...»*).

Ներանի նրանց, որ մութ բանտերում
Ով չարչարանքում դժնի որպես մահ,
Մաշեցին այնքան օրեր հրահրուն,
Գերված թշնամուց անսիրտ ու ագահ:
Ներանի նրանց, որ սրտով հեռուն
Մնացին տոկուն, հպարտ ու անահ:
Փարված աչքերը դեպի լույս հեռուն,
Ար:ամարհեցին և երկունք և մահ:
Ներանի նրանց, և՛ փառք, և՛ օրհնեք...

Տերյանը միտում ուներ իր քաղաքացիական բանաստեղծություններում հաստատել «Փշե պսակ» և «Քաղաքի երգեր» շարքերում, որոնք այնպես էլ մնացին անավարտ ու չամբողջացված։ Նա փորձեց ինժայի ավանդական կառուցվածքը վերանայել գեղարվեստական նոր լուծումներով և հիրավի գտավ պատկերային ինքնատիպ մոդելներ՝ գաղափարի հրապարակախոսական կազապարը փոխանակելով հոգեբանական-զգացական տրամադրությունթյամբ, սակայն ամբողջ համակարգի չավարտվածությունը և այն հանգամանքը, որ Տերյանը հեղափոխությունն ու սոցիալիզմն ընձեռել էր ոչ թե «գաղափարական-տեսական համակման ճանապարհով, այլ գործնական-բարոյական նիհայեցողության միջոցով», իրենց կնիքը դրեցին նրա քաղաքացիական պոեզիայի վրա, պայմանավորելով նրա ընդհանուր-վերացական բնույթը։ «Սոցիալական բնազդների զգայուն կոմպասը», որ դրված էր նրա մեջ և որը ղռաստ էր պահում նրան «փորձություններով ու զայթակղություններով» լի կյանքի ընթացքում[23], տալիս էր նրան քաղաքացիական պարտքի զգացողություն, սակայն աշխարհայացքի չավարտվածությունը նրա բանաստեղծական տաղանդի մեջ ստեղծում էր որոշակի հոգեբանական խզում։ Ինչ որ մի սահման մնաց չհաղթահարված, և դա ոչ այնքան գեղարվեստական ձևի անկատարության զգացումն էր, որքան ներքին-բովանդակային տարաձայն տրամադրության գիտակցումը։ Կոնկրետ-դասակարգային շահերի գաղափարական պատվիրի փոխարեն նա իր հայացքը հառում էր դեպի «կյանքի որբերը», լյումպենը, հետևաբակերում ու շուկաներում քավլվող քշվառ ամբոխը և նրանց անունից հնչեցնում պայքարի, արդարության, խղճի ու ճշմարտության ձայնը, որը և նրա քաղաքացիական մոտիվների ոլորտը դարձնում էր նեղ ու հայեցողական։

4

1912 թ. հրատարակելով իր երկերի առաջին հատորը, Տերյանը նախորդ շրջանի բանաստեղծությունները խմբագրեց «ամբողջական հրատարակ» ներկայացնող շարքերում և դասավորեց «սևրտ կապակցության» ներքին հաջորդականությամբ։ Եվ այսպես, «Մթնշաղի անուրջներից» բացի ամբողջական ձև ստացան նոր շարքեր՝ «Գիշեր և հուշեր», «Ոսկի հեքիաթ», «Վարդարձ»։

«Գիշեր և հուշերում» վերստին հնչում է անուրջի և հուսաբեկ միայնության մոտիվը։ Բանաստեղծի հոգու մթնոլորտը նորից գունավորվում է աշնան քամիներով, ամեն ինչ անորոշ է, անձև ու հեռավոր, լուռ միայնությունն է ծանրանում խավար գիշերներում և վերհուշերի կապույտ հեռուներում առկայծում է ամենուն մի-վարդուտ», որ ավա՜ղ, անցել է և անցել է առհավետ։ Ինքնորային տրամադրությունների մելամաղձիկ նվագները տվայտում են նուրբ և զգայուն հոգու ցավը, որ որոնում է լույսը, բայց չի գտնում, ձգտում է սիրել, բայց չի կարողանում։

Ցո՜ւ գիշե՜ր, և հուշե՜ր, և խոնա՜ր անո՜ւամար,
Մոռացված երգերի՝ շուշաններ թառամած,
Անցյալություն հեռացած և անցած և անդարձ,—
Տրտմությո՜ւն մենավո՜ր, միամա՜յն միայնա՜ր...

23 Ա. Հովհաննիսյան, Հուշեր և բնութագրումներ, Երևան, 1969, էջ 106։

Մշուշներն են սահում... Սուսավում է ուրին...
Ով օրեր անհատնում, անխնդում և անտուն.
Ձնորհնե՛ր լուսավառ, ընդունայն, ապարդյուն,
Լռությունված է հավետ արևոտ ձեր ուրին...

Yի խոհեր անսպա՜ռ, անհամա՜ր, անհամա՜ր,
Yև գիշեր. և հուշեր, և հուշեր ընդունայն,
Երազներ իմ անգարձ—ծա՛ղիկներ իմ գարնան.
Ինչ կանչով ձեզ կանչեմ, ինչպե՛ս լամ ձեզ համար.

Ընդհանրությունը «Մթնշաղի անուրջների» հետ միանգամայն ակնհայտ է. համախ կրկնվում են տողեր ու պատկերներ, նույնն են հոգեբանական իրավիճակները, գտնված էին նաև բանաստեղծական խորհրդանիշերը՝ գիշեր և հուշեր: Առաջին հայացքից թվում է, թե Տերյանը պայմանականորեն է ստորաբաժանել իր ներաշխարհի բանաստեղծական նվագները, մանավանդ, որ դրանք թեմատիկ սահմաններ չեն գծում, առավել ևս ժամանակային սահմաններ, քանի որ «Գիշեր և հուշեր», «Ոսկի հեքիաթ» և «Վերադարձ» շարքերի բանաստեղծությունները գրվել են 1909—1912 թթ. ընթացքում՝ անընդմեջ հաջորդումներով: Թերևս հենց դրանով պետք է բացատրել այն փաստը, որ հետազոտողները փորձ չեն արել հայտնաբերել առանձին շարքերի ներհատուկ-իմաստային մեկնակետը և Տերյանի պոեզիան քննել են իր ընդհանրության մեջ, նրա սինթետիկ կառուցվածքը տրոհելով միագիծ մոտիվների՝ սիրային, տխրության, բնության և այլն:

Տերյանը նուրբ արվեստագետ է և միաժամանակ բարդ: Նա ունի սիմվոլների իր լեզուն, պատկերի փիլիսոփայական վերացարկված ենթաբնագիր: Այս իմաստով սիրո, բնության կամ տխրության ու քնքշքի մոտիվների տրոհումը նրա բանաստեղծական համակարգում, ենթադրելի է միայն տեսականորեն: Դա խորապես գիտակցում էր Տերյանը, շարքերի տարբերակման համար ելակետ ընդունելով ոչ թե մոտիվների տրոհման սկզբունքը, այլ էսթետիկական ընդհանրության չափանիշը: Այստեղ արդեն «Գիշեր և հուշեր», «Ոսկի հեքիաթ», «Վերադարձ» հավաքական հասկացությունները հոդու կեցության ուրույն մոտիվներ են, որ քննելի են միայն կառուցվածքային սինթետիկ միասնության մեջ, ուր ինքնին էական է դառնում թվացող ընդհանրությունների եռանում նշմարել յուրաքանչյուր շարքի գեղագիտական մեկնակետը: Ճիշտ է, որ Տերյանի բոլոր շարքերում գործում են մթնշաղ, աշուն, թախիծ, գիշեր, հուշեր, ցնորք աղջիկ, ոսկի հեքիաթ խորհրդանիշ-հասկացությունները, սակայն, գեղարվեստական միանշանակությամբ հանդերձ, դրանք տարբեր շարքերում ստանում են ուրույն ֆունկցիա: Եթե այլ շարքերում խորհրդանիշ-հասկացությունները հանդես են գալիս որպես դաշտմունքային-հոգեբանական բանակներ, ապա յուրաքանչյուր մի շարքում նույն այդ խորհրդանիշը վերաճում է հոգու փիլիսոփայական կացության: «Մթնշաղի անուրջներում» անհատի դրաման սկիզբ է առնում Անդրամման հոգեբանական դրությունից. «Գիշեր և հուշեր»-ում սկիզբ հանդես է գալիս Անդարձությունը: Այս սկիզբների անհատի հոգաշխարհում հայտնաբերում են ուրույն վերապրումներ, տրամադրություններ ուրույն գույներ ու շարժումներ: Եվ եթե «Մթնշաղի անուրջներում» գիշեր, հուշեր, թախիծ խորհրդանիշերը հանդես են գալիս որպես Անցատման պրոցեսը բա-

ցահայտող ռեալություններ, ապա «Գիշեր և հուշերում» դրանք արդեն հոգեկան կեցության սուբստանցիոնալ մեծություններ են։

«Տանջանքի գիշեր — և լրկա եզերք», «Անվերջ գիշերի մռայլ վիհերում», «Գիշերն է փռել իր քևերը մութ», «Գիշեր է և լուսություն», «Արդեն գիշեր, արդեն մութ. Անանց խավար է արդենս», «Անվերջ գիշերիս անամոթական մեծ նակության մեջ» չարագուշակ և ահասարսուռ այս հավիտենական մղձավանջում քամին երգում է հուսահատության լալկան մեղեդին.

Նվ անպատմելի ցավով է լցված
Այդ երգը անանց հուսահատության.—
Մերկն գիշերում իմ սիրտը խոցված
Լացր հուսաբեկ ավերված իմ տան...

Երգում է քամին, լալիս է նորից.
Անհույս ու անվերջ մղկտում է նա.—
Այս մութ գիշերում այնքան կա քնախիծ.
Այնքան տրտունջ ու գանգատ կա հիմա...

Անանց ու անանուն մի ցավ տանջում է բանաստեղծի սիրտը, մի անպատճառ ու «անհնչյուն» վիշտ, որ տիեզերական սկիզբ ունի՝ «Կա անամոթ մի տխրություն ամեն ինչում...»։

Փշրված հոգու ավերակներում «խառնվել են իրար ապագա և անցյալ և ներկաս, մոռացվել են դարձի արահետները, գիշերների միայնությունը անվերջ տանջանքի մորմոքն է լալիս՝ մերթ որպես «քափարիկ երգչի» վարդևջական հուշ՝ «կարծես քե ես եմ լալիս այդ երգում», մերթ որպես «աշնան քախիծով» շաղախված դաշնամուր, որ նվագում է «պատի հետևում և իմ հոգու մեջ», մերթ որպես հեռվից եկող «չուքակի հեկեկանք», որ տարածում է տանջանք ու քախիծ.

Եվ ձայված է արդեն իմ հոգուն,
Իմ բոլոր օրերին է ձուլված.
Տրտմություն է իմ շուրջն ու բեկում.
Իմ հոգում է անվերջ սուգ ու լաց...

Ա՜խ, բոլոր կողմերում է քախիծ,
Ամե՛ն տեղ է փռված տրտմություն.
Իմ արյո՞ւն՝ որտեղի՞ց, որտեղի՞ց
Սպասեմ ավետիք ու խնդրում...

«Գիշեր և հուշեր» շարքը բացվում է «Ծամփաբաժան» բանաստեղծությամբ։ Ըստ մի նախերգանք է, որ բանալի է տալիս կոահելու ամբողջ շարքի փիլիսոփայական մեկնակետը։ Նորից կանգնած ահեղ անտառի «ճանապարհների բաժանումի մոտ», բանաստեղծը մտորում է անցած հուշերի և գալիք հույսերի խորհուրդը։ «Հանգչում են վերջին կրակերն աղոտ. անցյալը քաղվում է անանց խավարում, և բանաստեղծն իր սիրտը պարզում է դեպի կարոտների լուսավոր հեռուն։ Բայց անտառի ձայները ոչ մի հույս չեն արձագանգում և «ուղիների լաբիրինթոսում» ճակատագիրը բախվում է անորոշ ուղիների «մթին հանելուկին»։ Անքուն գիշերների մենակության մեջ արթնանում են հուշերը, անծայր դաշտերի, ոսկեդեղն արտերի, խաղաղ երեկոնե-

րի անբիծ տխրությունների «ընդմիշտ անցած անուրջից» հառնում են ակնարկներ անձայն՝

Մի լուսե պատկեր — ցնորք աղջկա.
Այն ամենը, որ երազ էր միայն.
Այն ամենը, որ հավիտյան չըկա՞...

«Կար մի դյութական ուրիշ ժամանակ», երբ «Հեռու դղյակի քնքուշ քաղուհին» կանչում էր նրան և այդ «կանչի հրաշքին հլուծ, նա քողնում էր անհրապույր աշխարհը՝ գինովանալու «մի այլ կյանքի խնդությամբ».

Հիմա չըգիտեմ այն լուսե ուղին,
Բայց զգում եմ դեռ, զգում եմ՝ ինչպես
Հեռու դղյակի քնքուշ քաղուհին
Կանչում է ինձ միշտ, կանչում է, բայց ես
Արդեն չըգիտեմ այն լուսե ուղին...

«Մթնշաղի անուրջներում» դեռ լսելի էին «հուշերի երկրի» կարոտի ձայները, իսկ «տանջանքի գիշերներում»՝ միայն «մոռացված ուղիներ» և անդարձություն: Բանաստեղծը ձգտում է վերստին գտնել «անդարձ օրերի ցնորոտ երկիրը», բայց «դավաճան հուշերում» անցյալն արդեն «անիծված կյանքի մի հեքիաթ» է, իսկ երազները՝ «ենթագիտ, չար և այլանդակ».

Դառը մենության և անհուսության մթին վիհերում
Ես իմ թույլ սիրտը կամեցա քաղցր հուշով ամոքել,
Սակայն մթնել էր, դառն էր և դաժան անցյալի հնոցն
—Լուսեղեն հուշեր, դավաճանել եք ինձ դուք էլ, դուք էլ:

Կորել են այն մասունքները, որ ռոմանտիկական անցյալում մնայուն էին ու հավիտենական. ավերվել է հայրենական տունը՝ «Ավերված երազհայրենական տուն», սերը խամրել է մերժումի քամահրանքով՝ «Ինձ չես սիրում, ուրիշին, ուրիշին ես սիրում դուն», իսկ ուշացած կանչերն ապարդյուն են արդեն, քանի որ մեռած հոգում «Անդարձություն է հիմա,—Ջրկա դարձի արահետ»:

Միայնության տխուր խոհերի անձավներում արթնանում է ինքնօրրումի հուսադիր ձայնը՝ «Սիրտ իմ, հանդարտիր...», հանդիպումների անխոս կարոտը քրծվում է փրկության աղերսանքով՝ «Մի քողնիր ինձ միայնակ, անսահման այս կսկիծում», անբիծ սիրո մեղմությունը ձուլվում է մոռացված հեքիաթներին՝ «Այն մոռացված, մոռացված հեքիաթները պատմիր ինձ», սուտ երդումներն անգամ մխիթարում են սփոփանքով՝ «Հիվանդ է սիրտս.—փայփայեցիք ինձ...», սակայն սարսափի գիշերները «սև լռությամբ» են մարում պատրանքը: Բանաստեղծը հրաժեշտ է տալիս իր ապարդյուն հուշերին («Անցեք հուշեր իմ ապարդյուն, Դարձեք ընդմիշտ մոռացված էջ») և տրրտմության հնոցների մեջ քաղում իր դեգերումները.

Տարիներն արագ, ամպերի նման, անցնում են անհետ,—
Մոխիր է հիմա իմ հոգում անուշ երազների տեղ.
Բոլոր հուշերը, բոլոր խոսքերը մարել են այնտեղ,
Եվ այն, ինչ քաղցր էր, մաքուր էր, երազ,— ննջել է հավետ:

Տրամադրությունների ներքին օդակները հոգեբանական վիճակների ուրույն պահեր են անդրադարձնում, որոնք բանաստեղծությունների մեջ հասնում են փիլիսոփայական խտացումների։ «Միայնություն», «Հոգեածություն», «Անդարձություն», «Մեղմություն», «Անտրտնջություն» բանաստեղծություններում Տերյանը մարդկային հոգեբանության ոլորտներում հայտնաբերում է միայն ինտուիցիայի զգացողությանը յուրահատուկ կտրվածքներ, շոշափում զգացմունքի տարողության հետագիծը։ Իսկ այնտեղ, ուր ավարտվում է այդ հետագծի առարկայական շարժումը, վիճակը է առնում խորհրդանիշ-զգաստարի անջատումը՝ արտածելով զգացմունքային միավորի վերացարկված մոդելը, որպես հոգեկան կեցության վիճակ՝ Միայնություն, Անտրտնջություն, Հոգնածություն, Անզարդություն և այլն։ Ահա, օրինակ, «Անզարդության» բանաստեղծական պատկերը.

Հրջում եմ զարձյալ պուրակում այն հին
Աչնան քախծալի երգով օրորված։
Հողմը փոում է տերևներ դեղին.
Որպես հուշերս — երա՜գ ու մեռա՜ծ։
Մենակ եմ հիմա. և դու ո՞վ գիտե,
Ո՛ր կողմերում ես — ժպիտով անուշ—
Նետում ծիծաղիդ կարկաչն արծաթե,
Վառում հայացքիդ դյութանքը քերուշ...
Եվ գիտեմ, պիտի ներիմ հայտնվես,
Հիշես խոսքերը վաղուց մոռացված,—
Հրաշքին պիտի հավատամ և ես
Ու կրծքիդ դեմ գլուխս հոգնած...
Բայց երբե՛ք. երբե՛ք էլ չի վառվելու
Ցնորքս մեռած,— պատկերդ հեռու...

Տրամադրությունների շղթան սկիզբ է առնում վերհուշից՝ անցյալի մեջ ոժելով սիրո մի պատմություն։ Պատմությունն ընդհատվում է անջատումով մոռացության տալով երջանկության ակնթարթի դյութանքները։ Թվում է, թե կորած չէ ամեն բան և կյինի հայտնության հրաշքը, բայց ավա՜ղ, օտարված հոգում առնավետ մնում են ցնորքները։ Գործողությունների ընթացքը բացահայտում է մարդկային դրամատն և դրանից արտածվում է անդարձության հոգեբանական տևողությունը։

Հոգու կեցությունը Տերյանի պոեզիայում վերածում է փիլիսոփայական կեցության, էսթետիկական ֆենոմենի։ «Գիշեր և հուշեր» շարքում Տերյանը տեսնելով է «Իմ երգերին» բանաստեղծությունը, որը թախծի փիլիսոփայության մի յուրօրինակ էսթետիկական մեկնությունն է.

Այս օրերում ապական,
Կյանքի անարգ խեղությամբ —
Ո՛վ կրգվին կուսական
Ձեր թախիծը իր հոգում։

Ո՛վ վշտաբեկ ու տրտում
Կարձագանքե ձեր խոսքին,—
Ձեր նվագը քավագին
Ո՛վ կլսահե իր սրտում...

Ո՛ւմ համար եք դուք հնչում,
Մեղեդիներ սպավոր,—

Արդյոք ո՞վ կա Հեռավոր
Որ ձեր ցավով է տանջվում...

Թախծի էսթետիզացիան Տերյանի պոեզիայում աշխարհի իմացության մի յուրօրինակ ձև է, ինքնաբացահայտման փիլիսոփայական մեկնակետ։ Գեղեցիկ ու խորիմաստ է Դուրյանի զեղումը. «Իմ տխրությունս կը սիրեք, զի բանաստեղծական է»[24]. Տրամադրությունների ներքին օղակներում նույնպիսի մի իրողություն գիտակցում էր նաև Տերյանը։ Իր նամակներում նա բազմիցս անդրադարձել է թախծի հոգեբանական ու փիլիսոփայական տեղումների վերլուծությանը, գրանցել հետաքրքրական խոստովանություններ, որոնք էական նշանակություն ունեն նրա բանաստեղծական աշխարհի տատանումները մեկնաբանելու տեսակետից։ «Ով թախծը...,— գրում է նա 1907 թվականի մի նամակում,— Հենց որ իջնում է ուշ աղջամուղջը, գյուղը լռում է, իջնում է իրոք գերեզմանային լռություն, որը երբեմնակի խախտվում է շների հաչոցով։ Թվում է թե գերեզմանատան նս ապրում։ Ահա հենց այդ ժամանակ է, որ անտանելի ծանր է լինում և հոգիդ պարուրում է ճմլող, կուրծքդ ցավելու աստիճան սեղմող թախիծը։ Ով թվում է գիշերը վերջ չունի։ Լույսի, որևէ ձայնի, թեկուզ հաչոցի խելահեղ տենչը համակում է քեզ։ Սկսում ես խոսել ինքդ քեզ հետ և վախենում ես սեփական ձայնիցդ։ Թախիծ։ Անդրշիրիմյան լռությո՞ւն։ Անվախճա՞ն գիշեր։ Ինձ թվում է, թե դարեր եմ ապրել»[25],

Խոովքի անանց ու տևական ծանրությունը ներքին տագնապի ահազանգեր է արձագանքում՝ «Չ'հ, ես ինքս էլ չգիտեմ ի՞նչ է կատարվում իմ մեջ», և նա փորձում է հասկանալ իրեն, գտնել պատճառը ներքին անհանգստության, սակայն տրամաբանության թելերը խճճվում են «անհաստատ», «անուղի», «մոլոր ու մութ» օրերի անկերպարան քաոսում։ Օրբեմն պատճառը ներկայանում է տեսանելի ու շոշափելի հեռավորության վրա՝ անձնական կյանքի հանգամանքների էմպիրիկ դասավորության հանգույցներում («իմ դառնությունները մեծ մասամբ առաջանում են այն անհամապատասխանությունից, որ գոյություն ունի իմ հակումների և իմ կյանքի հանգամանքների միջև»), բայց առեղծվածը մնում է անմեկնելի, «որովհետև դժվար է քմահաճ, արտասովոր տրամադրությունների ու ապրումների միակցության մեջ որսալ հիմնականը, էությունը և այն հաղորդել կարճառոտ, ընդ սմին պարզորոշ ու ճշգրիտ, երբ դեռևս ճշգրիտ սահմաններ չկան քո իսկ մեջ, երբ ամեն ինչ անորոշ մշուշի մեջ է»[26]։

(Տերյանը որոշակի էր տեսնում այն, ինչ կատարվում էր դրսում, թե «անհաստատ», «անուղի», օրերի տագնապը ինչպիսի ավերածություններ էր կատարում հասարակական մտայնության ոլորտներում՝ տարածելով հուսալքություն, անտարբերություն ու համակերպություն՝ դարի այդ սարսափելի «հիվանդությունը»։ Սակայն օբյեկտիվորեն դիտելով իրականությունը, նա սուբյեկտիվորեն չկարողացավ գտնել այն կապը, որ աննկատելիորեն ձգվում է իր ներքին տրամադրությունների և իրականության օբյեկտիվ հանգամանքների միջև։ Ով այս իմաստով իր հոգեկան դրամայի իրական բանաձևերը

24 Գ. Դուրյան. Երկեր, Երևան, 1947, էջ 427։

25 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 178։

26 Վ. Տերյան, Նամակներ, էջ 64։

Նրա համար մնացին անկռահելի. «Բայց համենայն դեպս տրամադրությունս այնքան էլ լավ չէ, և դա շատ պատճառներ ունի... Կասեմ միայն, որ պատճառների արմատը այն ներքին հակասությունների և կասկածների մեջ է, որոնք վերջին տարիներս մաշում են Հոգիս։ Իմ միտքն զբաղեցնող Տարցերը հաղվագեպ են պատասխան գտնում, իսկ առանց պատասխանների, թեկուզ և սխալ, ես չեմ կարող հանգիստ ապրել»[27]։

Այստեղ արդեն կա պատճառականը հայտնաբերելու կռահում։ Որ բանաստեղծին «զբաղեցնող Հարցերը հազվագեպ են պատասխան գտնում», մատնացույց են անում այն անորոշությունը, որ վիճակվել է անհատին հասարակական կյանքի նույնքան անորոշ ու հակասական հանգամանքների մեջ։ «Ապրե՛, ես երբեք այնպես խոր չեմ զգացել մեր կյանքի ողջ սարսափը ներկա պայմաններում, երբեք այնպես չեմ զայրացել անմեղ ընկած «հերոսների» և «փոքրերի» համար, ինչպես հիմա։ Հասարակական աղետը երբեք այնպես խոր չի խոցել ինձ, ինչպես հիմա։ Բայց ես զգում եմ, որ կարող էի մարդկանց սիրել միայն, մինչդեռ ստիպված եմ շատերին ատել, իսկ ավելի շատերին՝ արհամարհել։ Բայց ես քանի գնում, այնքան ավելի ու ավելի եմ համոզվում, որ միայն սիրով կարելի է անել ամեն ինչ, առանց սիրո՝ ոչինչ։ Ու մինչդեռ մարդիկ, բոլոր մարդիկ մենակ են։ Նրանք շրջում են, որոնում, սակայն նրանց վիճակված չէ գտնել իրենց երկվորյակին, կամ եթե դա պատահում է, ապա պետք է բացառիկ երջանկություն համարել։ Մենակությունը մարդուս ամենաանտանելի վիշտն է»[28]։

Ըմպային, ներարժեք անհատի լինելիության տատապանքն ու ներքին մաքառումները խորապես վերապրում էր Տերյանը, տրամադրությունների իր աշխարհը կտրտելով անանց թախծի և վշտաբեկ միայնության ցավագին անշառումներով. «Անասելի թախիծը ընդում է Հոգիս ինչ-որ տագնապի ծանրությամբ. «Ի՞նչ ուրախ էր բաբախում սիրտս, ինչպե՞ս էր բրթռում լուսավոր օրվա սպասումից։ Հիմա ես ոչինչ չեմ սպասում, չեմ սպասում, այդ օրերին էլ։ Ընդհակառակը, կարծես թե սիրում եմ գորշ առօրյան։ Արդեն տխուր եմ, անսահմանորեն տխուր։ Խոնե՞ր։ Տրտո՞ւմ խոներ». «կամազրկություն էւ Մի տեսակ Հոգնածություն...». «Ա՜խ, Նորից այս տագտկալին, աշնանայինը, Հնազանդ ու մորմոքուն, սիրտ ճմլողը։ Հավերժորե՞ն, Հավերժորե՞ն»[29]։

Բայց բանաստեղծ Տերյանը ներարժեք անհատի Հոգեկան ոլորտներում ուրույն իմաստ տվեց տրամադրությունների այդ սուր բեկումներին։ Խոտցհոնալ իրականությանը հակադրելով անհատի ներաշխարհի գեղեցիկ արժեքները, նա փիլիսոփայական իմաստ տվեց թախծի Հոգեկան պատներին, բիոլոգիական էության էմպիրիկ ու անպատճառ կախվածության մեջ Տայտնաբերելով կեցության մի ուրույն երանելի վիճակ։ «Ես փախչում էի առանձնությունից ու մենությունից, որոնք այնպես սիրում եմ տրտմության րոպեներին։ Դա սարսափելի Թախիծ էր։ Դուք Տասկանո՞ւմ եք ինչ բան է Թախիծը։ Պատճառազուրկ, անել, խոր, ծանր Թախիծը։ Դուք Տասկանո՞ւմ եք։ Դա գրեթե ֆիզիկական ցավ է պատճառում։ Ամենուր նա է, Տասկանո՞ւմ եք, նա ամենուր

27 Նույն տեղում, էջ 97։

28 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, Տատ. 3, էջ 170։

29 Վ. Տերյան. Նամակներ, էջ 65, 75, 207։

է՝ իմ մեջ, իմ շուրջը, իմ վերև, ամենուրեք»[30], բայց թախծի այս սարսափելի ծանրության մեջ կա նաև հոգու երազանքի լուսավոր ճառագայթ, որ բացում է սրտի անձկությունը «վսեմ գեղեցկության» տեսիլքով։ Այդ «թախծոտ» ուրախությունն» արդեն «չի վախենում առանձնությունից ու մենությունից, այլ ավելի շուտ ձգտում է դրան»։ «Այդ ուրախալի թախիծը կամ թախծալի ուրախությունը ամբողջովին համակել է իմ հոգին։ Լավ են այդպիսի րոպեները։ Դրանք իմաստուն րոպեներ են։ Այդ րոպեներին մարդ իրեն չի զգում աշխարհից կտրված, լքված ու միայնակ, ընդհակառակը, նա միաձուլվում է տիեզերական ներդաշնակության հետ»[31]։

Ներանության հեռավոր պատրանքը կա այդ պահերի անուրջներում, երբ ամեն ինչ աննպատակ է ու հայեցողական, երբ «սրտի ցավը» ու «հոգու թախիծը» սփոփանք են գտնում լուռ արցունքների ու համակող զգացմունքների անխոս փափկության մեջ և երազկոտ հուշերը տանում են դեպի հոգու խաղաղության նիրվանան. «Դա մի տեսակ մեղմ, համակերպված, հեզ, թերևս նույնիսկ ուրախագին թախիծ է, որ մեր մեջ ծնվում է, երբ անձնատուր ենք լինում հուշերին կամ երբ լսում ենք լավ տխուր երաժշտություն։ Այդ թախծի ժամանակ քեզ պատ ես զգում և ոչինչ չես սպասում և ոչնչի համար չես ափսոսում։ Այնպե՞ս տխուր ու լավ է»[32]։

«Գիշեր և հուշեր» շարքում Տերյանը հայտնագործեց անդարձության թախծի պոեզիան, ընդլայնելով մարդկային հոգու կեցության սահմանները։

5

«Մարդ ազատվեր սրանից, այս անբացատրելի, այս տարօրինակ տխրությունից։ Այս սարսափելի հոգնածությունից։ Այս տաղտուկից»[33],— գրում է Տերյանը իր մի նամակում։ Ազատվել թախծի «ֆիզիկական ցավից», նշանակում է ազատվել իռացիոնալ իրականության տաղտուկից։ Կյանքը «հավիտենական շրջապտույտ է, հանդիպումները պայմանական են ու մակերեսային, ոչ ոք չի գտնում իր երկվորյակին և թախիծը ծանրանում է «մահացու հոգնածությամբ»։ Գեղեցիկ է միայն հեռավորը, անիրականը, որ խաղաղ է ու ինքնագոհ. «Ինձ թվում է, թե ես մեռնում եմ։ Ուզում եմ, որ երբ կմեռնեմ, և շուրջս մահվան լռությունը կտիրի, գերեզմանիս վրա հանկարծ, բայց անկանխելի, երաժշտություն հնչի, որ ձերմակ շորերով մի աղջիկ բիրկրալից խաղաղ տրտմությամբ լի, մի եղանակ նվագի անիրականանալիի, հեռավորի, առհավետ հեռավորի մասին։ Որ շուրջս ծաղկեն փաղաքուշ, պայծառ անմոռուկներ, ինչպես լուսավոր տխրության և մեղմ ուրախության մեղեդի»[34]։

Այստեղ կա մի նուրբ անցում «Գիշեր և հուշերից» դեպի «Ոսկի հեքիաթը», տխրության ֆիզիկական ցավի սաքսափեց գեպի մի ուրիշ աշխարհ, ուր հոգին «միաձուլվում է տիեզերական ներդաշնակության հետ», ուր այնկողմնայինն ու երկրայինը ձուլվում են հավերժականի մեջ և գոյության ու

30 Նույն տեղում, էջ 70։
31 Նույն տեղում, էջ 72—73։
32 Նույն տեղում, էջ 146—147։
33 Նույն տեղում, էջ 207։
34 Նույն տեղում։

անգոյի սովերները հյուսում են հավիտենական նորոգության հեքիաթը։ «Ահա այդպիսի մտքերով և ապրումներով ես գնում եմ այնքան հեռու և, ինձ թվում է, նույնիսկ խորը, որ արդեն իրականության մեջ ինձնից մնում է միայն ինչ-որ մեխանիկական բան, այսինքն՝ ես չեմ լինում, հոգեպես բացակայում եմ և խոսում են շրթունքներս, իսկ հոգիս լուռ է և մտքերս հեռու»[35]։ Սեփական գոյի փոխանակության միստիկ զգացողությունը այլ հարաբերության մեջ է առնում կյանքի ու մահվան խորհուրդը։ Վերա է հասնում հոգու հարությունը և աշխարհը նորոգվում է հայտնության լույսով։

Կյանքը դառնում է տեսիլք («ամեն ինչ տեսիլքի պես է») միայնար անձրևը լուռ գիշերների տրտմության մեջ արթնացնում է անցյալի վերհուշը, «որ տխուր-տխուր երգի է նման» և այն, ինչ մեղսական էր թվում ու սարսափելի, հառնում է որպես քաղցր նրանություն. «Հոգիդ ճմլում է ինչ-որ տրտմություն, պատճառագուրկ ու խորունկ։ Երեկոն ձգվում է երկար և գիշերն անձայն է. լուռ, ծանր։ Ունկնգիր ես լինում անձրևի երգին, կաթիլների անլռելի, ձանձրալի զրույցին ու գիշերի անաշման լռությանը և թվում է, թե դա վաղուց այդպես է, շատ վաղուց, և որ այդպես էլ պետք է լինի, այլ կերպ չի էլ կարող լինել։ Եվ այդ ամենը սիրում ես ինչ-որ հիվանդագին սիրով, դրա մեջ ինչ-որ առանձնահատուկ գեղեցկություն կա, ինչ-որ տարօրինակ հմայք, ասես քո սեփական հոգու լացը լինի, ասես պատմություն է քո իսկ մասին, քո անօգուտ ու տխուր կյանքի մասին...»[36]։

Գոյի և անգոյի փիլիսոփայական հաշտեցումը մի յուրօրինակ իմաստ է տալիս մահին։ Մահը («Իմ մեջ այդ բացականչություններ ես լսել եմ հազար անգամ») արդեն վախճան չէ, այլ հավերժական նորոգության տիեզերական կենցաղություն. «Սիրո և մահվան պարը ինձ համար ոչ քե խոսքեր են, այլ փաստ։ Ամրոզը աշխարհն ինձ տարօրինակ է թվում»։ Այստեղ արդեն Տիրյանը հասնում է բացարձակի և հարաբերականի սահմանին։ Բացարձակը ճշմարիտ է, հարաբերականը՝ էմպիրիկ։ Սերը և մահը բացարձակ են և իրար չեն բացառում։ Դրանք գոյի հավերժական փոխանակությունն են և տիեզերական ներդաշնակության իմաստը. «Միայն մահն ու սերը կարող են կապել մարդկանց, մնացյալ ամեն ինչը տարբերում, բաժանում է...»[37]։ Այս հայտնությունն էր, որ կատարեց Տիրյանը մի «ուրիշ աշխարհում», իր իսկ ստեղծած «Ոսկի հեքիաթում»։

«Ոսկի հեքիաթ» շարքը կրում է «И новый мир увидел я!» բնաբանը՝ Տյուտչևից։ ~~Քեռիները նախապես~~ ունեցել է նաև Լերմոնտովից առնված մի այլ բնաբան. «В уме своем я создал мир иной И образ иного существованья»[38]։

Ռեալական աշխարհի ռոմանտիկական հայտնությունը միանգամայն ներդաշնակ հնչեց գերիրական հզերքների սիմվոլիստական որոնումներին «Մթնշաղի անուրջներ» — «Գիշեր և հուշեր»—«Ոսկի հեքիաթ»՝ շարքերի այս հայորդականության մեջ տրամաբանական մի ներքին կապ կա, որով Տիրյանն ամրողջացնում է իր բանաստեղծական կառուցումների փիլիսոփայա-

---

35 Նույն անդում, էջ 147։
36 Նույն տեղում, էջ 199։
37 Նույն տեղում, էջ 213։
38 Տե՛ս Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1960, էջ 317։

կան սիստեմը։ Անջատում, Անդարձություն, Հայտնություն՝ այսպիսին է տերյանական սիստեմի ներքին շարժումը։ Իրական «կյանքի դժգունակ աշխարհում» բանաստեղծն իր հոգու արժեքներից վերակերտում է «լուսեղեն մի երկիր», ուր կյանքը Տրաշք է և առասպել.

Ես գիտեմ լուսեղեն մի երկիր
Ես գիտեմ դյութական մի հովիտ,
Ուր հոգին թափում է վշտակիր
Իր քևերն ու հագնում է ժպիտ։

Ես գիտեմ մի քովիչ առասպել,
Ուր ողջ կյանքը Տրաշք է դառնում.
— Ես անուշ անունով միշտ արբել,
Եվ երգով, որ բնավ չի մեռնում...

Ըստ էության «Երկրքի» Հայտնությունը Տերյանը կատարեց միստիկական տեսիլքում։ «Հատված» բանաստեղծությունը, որ իրապես մի նախերգանք է ամբողջ շարքի Համար, քան էության հերքիաք աշխարհի հայտնատեսությունն է։ Մերժելով հոգին կաշկանդող «ապարդյուն ու սին» ցանկությունները և մոռացած «բոլոր հոգսերն առօրյա», բանաստեղծը մեն-մենակ նստել էր «անհայտ կողմերի մութ նահապարիկին» ապաշխան օրերի գունատ մահացող ծաղիկների մեջ և «տաղտկորեն լացող անձրևների տակ»։ Երբ անթափանց գիշերն իր քևերն է փռում աշխարհի վրա և մոռացության մեջ սուզում առօրյա հոգսերը, երևակայությունն արթնանում է անցյալի խոհերով և հիշողություններն ստուգում ունայնության խորհրդով.

Լուսեղեն և սուրբ սիրո երազը
Խավարչտին կյանքում
Եվ երջանկության ցնորքներս հին,
Եվ տառապանքի գիշերների անքուն
Իմ արտին ընդմիշտ օտար քվացին,
Օտար քվացին...

Եվ չըկար ոչինչ, որ սիրտըս գյութեր.—
Ոչ սիրո կարոտ, ոչ բախտի ծարավ,
Ոչ հարստության և մեծության բեռ,
Ոչ ապարդյուն փառք և ոչ փայփայող
Ու արբազան ցավ
Ջարչարանքի ու ինքնազոհության։

Կույտիտ ու անհրապույր աշխարհը, ուր ամեն բան անգույն է, անմիտ ու տաղտկալի, այլևս ոչ մի հրապույր չունի։ Հայտնվում է «հավիտենական ազատությունը»՝ Մահը («Մահ, ղընջացին շուրթերըս տկար, Եվ այդ ղընդակը դառը ղբվաց») և բացվում է այնկողմնային եդեմը, ուր չքանում են անցյալըն ու ապագան և իղձերն են սուզվում «անխոթ խնդության ասկե երազումն.

Ձիր հանեցի ես սիրով լուսեղեն,
Ազատակեցի օրհներգու ձայնով,
Սիրտըս նետեցի քարին ու ջրին,
Խառնեցի հոգիս աստղերի երգին,
Գարգնեցի կյանքըս պարզ ու խնդագին
Հավիտենությա՜ն,
Հավիտենությա՜ն...

Բանաստեղծն արդեն իր ստեղծած հակաաշխարհում է. «Ոսկի հեքիաթի» ռեալիստական էջերքներում չկա հոգին կաշկանդող ոչ մի կապանք. Տրամաբանությունների ընդհատում մթնոլորտը չինչ է և գույները պայծառ են ու ժրպոացող. Մխաճած են ընդհատված պատմության թելերը, և բանաստեղծը վերադառնում է իր կորցրած արժեքները.

Բացված է արգեն ուրիշ մի երկիր,
Ես այստեղ եմ, բայց ուրիշ եմ ինձ համ,—
Ոսկի հայացքով կախարդել է նա,
Այլ սիրով լցրել հոգիս վշտակիր...

Բաց է իմ դողդոջ սիրտը նրա դեմ,
Ծոցված է ոսկի շղթերով նրա,—
Նրա կնիքն է իմ հոգու վրա —
Եվ ես հավիտյան ուրիշ եմ արդեն...

Հայտնության երկիրը խորհրդավոր էր ու անեզերք. անամպ երկնքի արեգոտ հեռուներում աղոտանում են անցյալի ստվերները, մոռացության տատով խավար գիշերների տանջող հուշերը: «Անհուն երկնքի կապույտ աշխարհում» աստղերը կարոտի երգեր են հյուսում և զգացմունքներին ել ջերմանում հանդիպումի ըղձանքով:

«Ոսկի հեքիաթ» և «Գիշեր և հուշեր» շարքերի համեմատությունից ըրժվար չէ նկատել գեղարվեստական մի հետաքրքիր փոխաձևություն: Այն առարկաներն ու երևույթները, որոնցից կառուցվում է «Գիշեր և հուշերի» աշխարհը, նույնությամբ հանդես են գալիս «Ոսկի հեքիաթի» հակաաշխարհում: Կրկնվում են հոգեկան պահերը, կրկնվում է իրերի շարժումը և ըստ այդմ կրկնվում են նաև բանաստեղծությունները՝ ներքին հակադրության մեջ ստուգելով իրականի և գերիրականի անջատման սահմանը: «Հանդիպում» բանաստեղծությունը «Գիշեր և հուշերում» սիրո ֆաւրուսիկ պատրանքն է և կորսված հույսերի դառը հեկեկանքը, նույն «Հանդիպումը» «Ոսկի հեքիաթում» ցոդվում է սրտագեղ գգվանքով.

Գարգեցինք իրար սրտերս տկար,
Եվ լռությունից արցունքներերս տաք,
Մեր տխրությունը մեզմ էր և հատակ,
Ու շուրջն աշխարհը և կար և չկար...

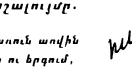
«Գիշեր և հուշերում» գիշերը ցուրտ է ու անհրապույր, մտածումներն ու վիհրհուշերը «անավար են ու ցավոտ», մինչդեռ «Ոսկի հեքիաթում» գիշերամուտը քովիչ է ու երազկոտ, անհաս երկնի աստղերը սուզվում են ջրերի մեջ և խորհրդավոր լռությունը ուրձագանքում է անանց հուշերի դյութական երգը.

Լսե՞լ ես արդյոք այս երգը քնքուշ,
Որ մեղմակարկաչ խոսում է չուրս դին,
Իրար է խառնում երազ ու վերհուշ
Ու սիրտը պարզում ջարին ու խաբին...

Լսե՞լ ես արդյոք այս երգը դյութող,
Երբ այրում է քեզ մի անուշ թախիծ,
Երբ ջարն ես գրկում, օրհնում չուր ու հող,
Երբ հեկեկում ես անբարբառ բախտից...

«Գիշեր և Հուշերի» խաբված ցնորքներում փակվում են ուղիները հայրենական տան՝ «Ավերված ես դու, հայրենական տուն», «Ոսկի հեքիաթի» արևոտ հեռուներում հույսի արտևետ է գծում հայրենիքի «թովչական ժպիտը»՝ «Դո՛ւ իմ հավատ, իմ հայրենի՛ք, Դո՛ւ իմ փրկություն»։

«Գիշեր և Հուշերում» բնությունը հիվանդ հոգու դալկությունն է անձրևվում և անվերադարձ հուշերի թախիծը, «Ոսկի հեքիաթում» համակ անտրտունջություն է, առավոտներն արթնանում են արևածագի թարմությամբ, գարնան բուրմունքն է թևածում դաշտերում և հեռանիստ կատարների արևաշողն ավետում է հարության արշալույսը.



Արծաթաշող առուն առվին
Ջայն է տալիս ու երգում,
Անտրտունջ է լալկան ուռին,
Ուռին առվի եկերքում...

Շուրջդ ահա գիշեր ու երգ—
Հանգի՜ստ, հեքիա՜թ ու երա՜գ
Կույս ամպերը ճերմակ ու մերկ.
Աստղերն անո՜ւշ, հեզանա՜գ...

«Դյութական հովտի» առասպելները պատմում են սիրո հավերժության հեքիաթը. կապույտ երեկոների փութանցիկ երազները տառապանքների մոռացումն են օրորում, երգը ձուլվում է կյանքին և «սիրակարոտ մի շշուկ» երչանկության հուշերի բացատում շողարձակում է «արբազան հանդիպումի աշահետը».

Երկն կողմերում հեռու-հեռավոր
Վրդովվի հոգիդ, տիրև քեզ հուզում՝
Գիտեցիր, որ իմ սիրտը մենավոր,
Մթնում մոլորված, քեզ է երազում։

Եվ եթե սիրտդ սիրով թրթռա,
Եվ գաս անհայտ երգի մի հնչյուն՝
Ախ ես եմ անվերջ խորհում քո վրա,
Հեռավոր-հեռվից կարոտով կանչում։

Սիրո հավերժող վայրկյանները անցյալը, ներկան և ապագան միացնում են կյանքի անսկիզբ ու անվերջ հոլովույթին, և բանաստեղծը վերին հաշտությամբ չափում է անցավոր աշխարհի քմահաճ խաղերը։ «Ձեռավոտ» խորհրդածությունում Տերյանը օրհներգում է կյանքը սիրո և գթության պայծառ հավատով, զվարթ ու թեթև հոգով փարում հողին ու ջրին և մասն բնդունում «անտրտունջ հնազանդության մեղմագին երգով», քանի որ «ողջը հեքիաթ է միայն, Ցնորք է անվերջ, նրազ է անուշ»։

«Կարուսել» բանաստեղծության մեջ կյանքի հավերժական շրջապտույտը հյուսում է ունայնության առասպելը։ Պտտվում է կարուսելը և խնդության վարդագույն մշուշում հառնում են հնօրյա վայելքները՝ «Սիրո խոսք և համբույր և խոստում», որոնք սակայն խաբուսիկ էին ու վաղանցիկ.

Կար հեռու մի երկիր թովչական,
Արև էր ոսկեգեղն աշխարհում.
Շողացին, ժպտացին — էլ չըկան,
Էլ չըկան պատրանքները սիրուն։

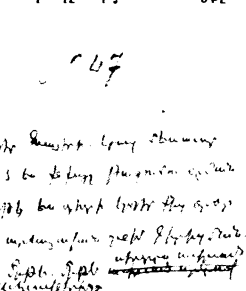
«Ոսկի հեքիաթ» շարքում Տերյանն ստեղծեց իր սուբյեկտիվ, գեղարվեստականացված աշխարհը։ Այդ աշխարհի հերոսն արդեն բանաստեղծի երկվորյակն է, որի համար կյանքը արվեստ է։ «Սին խոսքերի մեջ, զվարթ ամբոխում Շրջում եմ, բայց միշտ հեռո՛ւ եմ, չկա՛մ», այս երկվորյակն ունի «թովիչ մի առանձնատուն», որը այնտեղ է, «ոչ այս աշխարհում» և որի միայնության մեջ նա հոգու արժէքներից ստեղծում է իր կյանքի հեքիաթը։ Աշխարհն այդ հեքիաթում թվում է առասպել, որ ունի իր միֆերն ու հրաշապատումները։ Ոճի միֆոլոգիական նստվածքները բանահյուսական հիմք ունեն և յուրովի անդրադարձնում են այն պատկերացումները, որ Տերյանը վերապրել է հոր պատմած հեքիաթները լսելիս։ Հեքիաթների վերիրական, այլաբանական պատկերները միանգամայն համաձնչուն էին սիմվոլիզմի պոետիկային և Տերյանի պոեզիայում միահյուսում էին ազգային-ավանդական մտածողությունը նորագույն բանաստեղծության գեղագիտական բանաձևերին։

6

Բանաստեղծական շարքերի գեղարվեստական մոդելները, որոնք զգացական-տրամաբանական սիստեմի մեջ են առնում Տերյանի Ներաշխարհի բարդ տատանումները, գծում են անհատի հոգեկան դեգերումների մի առասպագին ընթացք՝ խավարից դեպի լույս, մղձավանջից դեպի ազատություն։ Տրամադրությունների այդ հակասական բախումները բանաստեղծի անհատական խառնվածքի բնական էությունն են, որը նրա պոեզիան ներհյուսում է տատապանքի և ազատության փոփոխակի վերապրումներով։ «Ինչ ձեզ հետաքրքրում են իմ «օրերն ու աշխատանքը»,— գրում է Տերյանը մի նամակում,— գիտցեք, որ ամեն ինչ ընթանում է առաջվա պես։ Աշխատում եմ, մտաբրվում եմ անել այս, այն, վհատում եմ, հուսահատվում, վերստին հուսավառվում, նորից որևէ բան եմ սկսում և այսպես շարունակ»[39]։ «Ինքնագգացողությո՞ւնս։— Գրում է նա մի այլ նամակում,— Այդ մասին միշտ դժվար է լինում որևէ որոշակի բան ասել։ Ջէ՞ որ տրամադրություններդ, հատկապես իմ, այնպես արագ են փոխվում։ Ես կարող եմ խոսել միայն ներկա

39 Վ. Տերյան, Նամակներ, էջ 128։

պահի մասին»[40]: Բնավորության այս էմպիրիկ թվացող դրսևորումները ինչ-որ տեղ վերաբերում են փիլիսոփայական ինքնավերլուծության, բացատրելով նեյրքին տատանումների այն պարադոքսը, որի վրա հաճախ հղում է հոգեկան հավասարակշռության առանցքը: «Չգիտեմ ի՞նչ է պատահել ինձ — սաստիկ ապատիա եմ զգում դեպի ամեն ինչ», գրում է Տերյանը Յոլակ Խանզադյանին, բայց մի այլ առիթով փարատում նրա վհատությունը. «Չէ՞ որ ես և դու անուղղա լավատեսներ ենք: Ով հիանալի է կարիք չկա քիթը կախելու և նվնվալու: Պինդ կաց, սիրելիս, և մի վհատվիր, մի՛ վհատվիր՝ դա է գլխավորը»[41]: «Անձրև է: Ցեխ: Գիշեր: Միայնություն: «Հեռվությունն»: Ի՜նչ սարսափելի հեռավորություն: Մարդ կարողանար բսպանել այս միայնությունը»[42], գրում է բանաստեղծը, ապա նույն հաստեղով հավաստում իր դավանանքը, թե «անտարբերությունն ինձ համար անհասկանալի է, քանի որ ես կենդանի եմ»[43]:



Մի նամուշ Վ. Տերյանի ձեռագրից

Մտքի ռացիոնալիստական լարումը Տերյանի աշխարհայեցության մեջ ոչ մի ճեղք չի թողնում անհատական կամքի տարերային ազատության: Այս իմաստով նրա տրամադրությունների բանաստեղծական մոդելները հուսահատության ու միայնության նվագներ են արտացոլում ներաշխարհի ներհուն ոլորտներում, որոնք ենթակա են փիլիսոփայական բացատրությունների: Համենայն դեպս, մտածող Տերյանը գիտե «դարի հիվանդությունը» վերլուծել զգաստ բանականությամբ. «Ես միայն ուզում եմ ասել, որ ըստ երևույթին ձեր մեջ կամքը քիչ է, ինչպես և մեր ժամանակի ինտելիգենտ մարդկանց մեծ մասի մեջ: Պետք է իր մեջ հաղթահարել ծուլությունն ու թուլությունը, որովհետև արդեն չափից ավելի են մանրացել մարդիկ, հուսալքվել: Այդպես չէր երկու-երեք տարի առաջ: Այդպես չէ՛ր: Հիմա շարունակ հանդիպում ես տղամարդկանց ու կանանց, որոնք իրենց թուլությունն արդարացնում են նրանով, թե իբր նրանց «բնավորությունն այդ-ինչ էր»... Մի խոսքով, հիմա ամեն ինչ բարդում են «բնավորության» վրա»[44]:

Բնավորության սուբյեկտիվ գոյացողությունը աննկատելի թելերով կապվում է «դարի հիվանդության» նախապատճառին, արտաբերելով հոգեկան այն վիճակը, որ կոչվում է ապատիա: Որքան որ հասարակական մթնոլորտի

40 Նույն տեղում, էջ 74—75:
41 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու. Հատ. 3, էջ 234:
42 Վ. Տերյան. Նամակներ, էջ 206:
43 Նույն տեղում, էջ 220:
44 Նույն տեղում, էջ 79—79:

պատճառականությունն անհայտ էր պոետական տարերքին, նույնքան հասկանալի է մտածող Տերյանին «Որքա՜ն հաճախ ես հիմա լսում այն։ Ամեն տեղ և ամեններքո, Ամենքի շուրթերին, աչքերում, քայլվածքի մեջ, ամեն, ամեն ինչում այդ բառն է՝ ապատի՜ա... Այդ բոլոր մարդիկ, որոնք 20—25 տարեկան հասակում, երբեմն էլ ավելի վաղ, ապատիայի գիրկն են ընկնում. ունեն միայն ու միայն ցանկություն։ Նրանց տրված են միայն «աղնիվ խոյանքներ», իսկ դրանք իրացնելու համար ոչինչ չի տրված, որովհետև նրանք չեն ուզում ոչինչ, նրանք ուզում են տենդել սոսկ ևվտեռումը։ Իսկ իմ կարծիքով դա ՏՀԻՄՈՒԹՅՈՒՆ է»[45]

Կյանքի նկատմամբ այս ռացիոնալիստական հայացքը Տերյանը տարբերակում էր մարդու հոգեկան գոյության անպատճառ տատանումներից, երբ մարդն ընկղմվում է իր ներաշխարհի մեջ, իր էությունը չափում փիլիսոփայական ավելի մեծ ու հավիտենական կատեգորիաներով։ Սակայն այդ ներանձնացումը բացարձակ վիճակ չէ. «Ամբողջ կյանքում անրջելը ՏՂԻՄ բան է, բայց քանդի ու տրտունջդ պահին առանձնանալ և մեծության նվաճող ներքո լալ ու անրջել՝ դա հոգու պահանջ է, նույնքան անհրաժեշտ, որքան սնունդը։ Մենության անապատից վերադառնալ մարդկանց մեջ նորոգված ու լուսավոր, սերը սրտում և կյանքի, աշխատանքի ծարավով»[46]։

Տերյանի պոեզիան մարդկային հոգու կեցության այդ վիճակների փիլիսոփայական դգացողությունն է, ազատագրության բուռն ձգտումը անուրջից դեպի իրականություն։ Այս իմաստով «Վերադարձի» մոտիվը Տերյանի ստեղծագործության կառուցվածքում չի կարող առանձնացվել որպես դարձակետ նշանավորող սահմանագիծ, առավել ևս պատմական կոնկրետ իրադարձությամբ պայմանավորված աշխարհայացքային բեկում։ Այն ամենակա է, որպես տրամադրության ներակա զգացողություն, ուստի և «Վերադարձի» տեղադրումը «Գիշեր և հուշեր» և «Մսկի հեքիաթ» շարքերից հետո, տրամաբանական իմաստ ունի, բայց ոչ պատմական.

Ով իմ հոգում,
Ցուրտ ու մեզում,
Խինգր մեռավ.
Բախտր մարավ
Անվերադա՜րձ,
Անվերադա՜րձ...

Հոգեկան այս կացության մեջ բանաստեղծի զգայությունները մշտապես բախում է մի տառապագին հարց՝ «ո՞», արդյոք կա՞ վերադարձ։ Բանաստեղծը և իր երկվորյակը կանգնում են դեմ-դիմաց, անջատելով անցյալն ու ներկան և անուրջի ու իրականության միջև տեսողությունը նշմարում է դարձի արահետը։ Այս ներհակ զգացողության բանաստեղծական պատկերն է արտահայտում «Վերածնության» նախերգը.

Հաճախ կանգնած ենք մենք իրար դիմաց,
Ես ու անցյալիս սոված ահարկու,
Ու մոտենում ենք մեկ մեկու կամաց,
Ով քչնամաբար նայում մեկմեկու։

45 Վ. Տերյան. Նամակներ, էջ 61։
46 Նույն տեղում. էջ 111։

Զարթնել է Հոգիս նոր կյանքի համար,
Նա ինձ ժպտում է քարացած իմ դեմ,
Գևերն է Հոգիս պարզում տիրաբար
Ու գվարթ նչում — ես քեզ կրնաղիեմ...

Դանթեական մի սխտեմ կա Տերյանի բանաստեղծական աշխարհի կառուցվածքում։ Մենության խավար զնդանը Հոգու յոթօրինակ բանտ է, ուր մարդը տվչտում է անջատման ցավից, ապա մաքրում իր էությունը գիշերի ու Տուրերի «տանջանքի բովարանում»[47] և տարատոհ գոնում տիեզերական ներդաշնակության «ոսկի Տերիաքիում»։ Բանաստեղծական ալեգորիան գծում է Հոգու փրկության տառապանքի ուղին՝ անդարձությունից մինչև վերադարձ։ Սակայն «ոսկի Տերիաքը» դեռևս վերադարձ չէ և այս իմաստով փիլիսոփայական վերադարձը բացառումն է ոչ միայն «մենության խավար զնդանի», այլև «ոսկի Տերիաքի», քանի որ Տերիաքի ինքնական առասպել է, արվեստ, իսկ վերադարձը առարկայական իրականություն.

Մենության խավար զնդանից կրկին
Նա վերադարձա Հզոր ու Հպարտ,
Եվ ինձ ողջունեց ազմուկը զվարթ,
Ու նոր խնդությամբ այրեց իմ Հոգին...
Անխոս տանջանքիս գիշերում անքուն
Իմ Տուրը վառեց մի պայծառ կարոտ,—
Նոր սիրով լեցուն՝ դարձա ես ձեզ մոտ,
Եվ նոր երգեր են Տնչում իմ Հոգում։

Վերադարձի այս նորոգ կանչի մեջ պատմության Հիշողությունը կա։ Տերյանը վերՏիշում է ոչ միայն Տեղափոխության անցյալ օրերի վՏնությունը, երբ մենությունը ընչում էր «Տաղթական մարտի ցնծությամբ», այլև պոետական ձայնի երբեմնի Տնչումը, երբ նա ընչազուրկների տառապանքն էր երգում և փառաբանում ազատագրական պայքարի նահատակներին։ Գոնվում է կապը անհատի և Տասարակության միջև, կյանքի կախարդված շղթայում իրար են ձուլվում «խինդ ու կոծ», «խենթ փողոցների անթիվ բավիղներում» միախառնվում են «և մարդ և անիվ», իսկ երկաթի ու պողպատի ամեհի չռչյունը «Տնչում է որպես մարտակոչ»։ Մարտակոչի այս կարոտով է քարմանում վերադարձի երգը.

Այս ազմկաՏուչ կյանքի խենթ ըղում
Այրում է սիրտըս սրբազան մի դող,
Հուզում է Հոգիս մի վեՀ Տիացում,
Եվ սարսափելին՝ թվում է գլուխոց...
Մաշված է կյանքըս վշտում անպարտ
Եվ տառապանքն օրերում համառ,
Բայց ցաված սիրտըս բացել եմ Տպարտ,
Նորից ու նորից սիրելու Համար։
Ուզում եմ վազվա ցնծության գուշակ,
Կարոտըս նետած լուսեզեն Հեռուն,
Վառել երգերըս որպես դրոշակ,
Եվ մեռնել, որպես Հերոսն է մեռնում...

47 Էդ. Թոփչյան. Վերածնության խորհուրդը, Հատ. 1, Երևան, 1977, էջ 232։

Վերադարձի երգերով Տերյանն ընդլայնում է ներարժեք անհատի ներքին տարողությունը։ Անջատում — Անդարձություն — Ասկի հեքիաթ — Վերադարձ՝ այս վիճակների զուգահեռներում բանաստեղծը բացահայտում է մարդկային հոգու դիալեկտիկան, ձևավորման ու լինելության ընթացքի ամենանուրբ փոխանցումներով։

7

Ոճի տերյանական համակարգը ներհյուսված է ընկալումների, աշխարհազգացողության, հոգեկան էներգիայի խորապես անհատական գործակիցներով, անձնական կյանքի ռեալությունների պոետական զուգադրումներով։ Կենսագրական փաստերի խորազնին ուսումնասիրությունը ի հայտ է բերում իրողություններ, որոնք հետաքրքրական ռեֆլեքսներ են գծում նրա ստեղծագործական ներզգայություններում։ «Բացի խաղեր սարքելուց,— վկայում է հուշագրողը,— և մեզ հետ խաղալուց, հայրս շատ հմուտ և պատկերավոր պատմող էր մանկական հեքիաթների, առակների և դիպվածների։ Ինքն էլ սիրում էր «խելացի» հեքիաթներ։ Բանն այն է, որ համ պատմում էր, համ էլ ասում, թե էդ բոլորը սուտ է... Քանի՜-քանի անգամ առանձնացած, ժամերով խորհել ու խորհրդակցել ենք — «աշխս դո՞րթ էր», «մարդ երթա, փնտրե, գտնի Ուխալ պահին, բերադի սորվի ու քա մեր գեղը»... Եվ պետք էր տեսնել այս-պիսի դեպքերում Վահանի դեմքի փայլը...»[48]։ Մանկական հոգու այս բրիքոումները չէ՞ արդյոք, որ Տերյանի պոեզիայում ձևավորեցին հեքիաթի մտապատկերն իբրև բանաստեղծական խորհրդանիշ. «Եվ մոռացված և անմոռաց հեքիաթներ, Լույս հնչյուններ, որ դողում են աշխարհում», «Աղբյուրի անուշ հեքիաթի պես Իր լույս երգով ժպտում է մեզ», «Հեքիաթ աշխարհում առհավետ կապված», «Ալիքերդ փակիր, ինձ քնքուշ գրկիր, Ես քեզ կրպատմեմ ոսկի հեքիաթներ», «Այն մոռացվա՜ծ, մոռացվա՜ծ Հիրիաթները պատմիր ինձ», «Ծիծիր դու էլ պայծառ ու հեզ.—Հեքիա՜թ, հանգի՜ստ ու երա՜գ», «Ոսկի հեքիա՜թ, ո՞վ պատմեց Քեզ կախարդված իմ հոգուն...»։ Վերջապես, իբրև հեքիաթների վերջաբան շարունակաբար ասված «Էդ բոլորը սուտ է» խոսքերի յուվագին զգացողությունից չէ՞ արդյոք Տերյանի պոեզիայում ձևավորվել «սուտ» վերադիրը, որպես «կա և չկայի» անդառնալի անուրջ. «Ալիքերդ փակիր, ինձ քնքուշ գրկիր, Սուտ կյանքին իսառներ երազանքդ սուտ», «Եվ զարդարեցիր քո անուշ սուտով Իմ տխուր կյանքի մշուշներդ չար», «Որտե՞ղ որոնեմ երջանկության սուտս», «Ամեն ինչ քվաց հեքիաթի ու սուտ», «Եվ զարձիլ է սուտ, քվում է ելաք». «Կյանքը երազ է, Աշխարհը սուտ»։

Նույն հուշագրողը ուշադրության է առնում Վահանի մանկական խառնըվածքի մի այլ բնորոշ դրսևորում։ Հրաշապատում այն դրույցները, որոնցով երեկոներն զբաղեցնում էին գյուղի պառավ կանայք, գրգռում էին «խիստ զգայուն ու տպավորվող» Վահանի երևակայությունը։ «Շատ հաճախ պատահում էր, որ կես գիշերին Վահանը անկողնում երկար շուռ ու մուռ գալուց հետո լացակումած կանչում էր. «Ախլա, աբլա՜— ու հեծկլտում էր։ Երբ հարցնում էին, թե ինչ է պատահել, նա պատասխանում էր՝ «Ախչա բա՜ն կերևա»[49]։

---

48 «Վահան Տերյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 162։

49 Նույն տեղում, էջ 195։

Անհատական խառնվածքի այս վաղ բորբոքումները չէ՞, որ Տերյանի պոեզիան սերնդուսեցին ցնորքի ու տեսիլքի մտապատկերներով, նրա երևակայությունը լարելով հեռազգացության և տայտնատեսության անհանգիստ տագնապներով։

Այստեղ արդեն կարելի է կռահել տպավորականության տարերային այն սկիզբը, որ ներհատուկ է Տերյանի պոետական ենթագիտակցությանը. «Առաջին տպավորությունն ինձ համար ունի ևթե ոչ վճռական, ապա, համենայն դեպս, նախալական նշանակություն», ասում է Տերյանը, ակնարկելով աշխարհը զգացմունքով ճանաչելու մի յուրօրինակ փիլիսոփայական մոտեցում. «Ես շատ նաև եմ անձնատուր լինում զգացմունքներիս և շատ անգամ են զգացմունքներս իշխում մեռը բանականությանն ու գատողությանը։ Դա ոչ միայն նրանից է, որ ես «զգայուն» մարդ եմ, այլ շատ կարող է պատահել նրանից, որ բավականաչափ հիմքեր չեմ գտնում գատողությանն ավելի վստահելու և ենթարկվելու, քան զգացմունքին»[50]։ Դատողությունների ընթացքը հանգում է այնպիսի բանաձևերի, որոնց իմաստը պետք է հասկանալ հարցադրումների տերյանական ըմբռնումով։ «Աշխարհն ստեղծվել է առանց տրամաբանության և չի դիմավարվում տրամաբանությամբ»՝ սա ոչ ֆատալիզմ է և ոչ էլ մարդկային կամքի ոչնչացում։ Բանականության նպատակային գործողությունն ըստ Տերյանի ոչ միայն բացարձակ չէ, այլև ենթակա է կյանքի օրենքներին՝ «չէ՞ որ կյանքը ինքը նպատակ է։ Եվ մարդու ամեն մի արարքը պետք է նպատակ լինի, որովհետև դա կյանքի դրսևորումն է։ դա ինքը կյանքն է...։ Ահա թե ինչու չեմ ուզում տրամաբանություն որոնել, այլ գտնում եմ փաստի գիտակցումով»[51]։ Փաստի գիտակցումը կյանքի դրսևորումն է, որը մարդկային զգացմունքների ոլորտում չի պարտադրվում տրամաբանության ստույգ օրենքներով, քանի որ պատճառականն այստեղ թաքնված է մարդու բիո-հոգեբանական կառուցվածքի անմեկնելի ծալքերում։

Նոր իմաստ ունի Տերյանի ակնարկը, թե ինքը ներշնչում է «կենդանի մարդու ողջ մերկությամբ բացվելու ցանկություն». «Բայց երբեմն մենք ուզում ենք մերկացնել մեր մարմինը, այդպես էլ հոգին է երբեմն ուզում մերկանալ... Ահա սոսկ այդ պատճառով ես չեմ սիրում, որ իմ նամակները կարդան երրորդ անձինք, թեկուզ և մտերիմ ու լավ։ Չէ՞ որ մարդիկ երկուսով միշտ ավելի մոտիկ են, մտերիմ, անկեղծ...»[52]։ Այստեղ զուտ տերյանական նուրբ զգացողություն կա և «հոգու մերկությանն» այս պահանջը մատնացույց է անում զգացմունքների աշխարհը թափանցելու այն անսահման խորությունը, որ յուրահատուկ է նրա պոեզիային։ Եվ միանգամայն օրինաչափ է, որ Տերյանը, մարդկային արժեքները գնահատելիս, բացարձակ նշանակություն է վերագրում անկեղծությանը, տալով նրան ոչ միայն բարոյական, այլև ամենից առաջ էսթետիկական իմաստ, որպես հոգեկան կերտվածքի գեղեցկության չափանիշ։ «Մի՞թե մարդու ամենաթանկ սեփականությունը անկեղծությունը չէ», «այն ինչ դուք անկեղծություն եք անվանում, ես համարում եմ մարդու դրեթե ամենալավ հատկությունը», «ծայրահեղ անկեղծությունը խորին խոր-

50 Վ. Տերյան, Նամակներ, էջ 202։
51 Նույն տեղում, էջ 203—204։
52 Նույն տեղում, էջ 215։

հուրդ է», բանաձևում է Տերյանը, դրան վերագրելով հավատի այն ուժը, ոլ կարգավորում է «մարդկային հարաբերություններն ու կապերը»։ Դա հոգու բարձրագույն այն հատկությունն է, որ նույնքան ախոռն է, որքան աղոթքի արարողությունը և «մոտենում է հոգու այն բնագավառին, որտեղ արմատավորված են կրոնն ու հանցագործությունը՝ հագասնն ու աստված, որ ի դեպ միասնական են իրենց հիմքում»[53]։

Զգացմունքի շարժումը Տերյանի ընկալմամբ հոգու վերացության այն վիճակն է, ուր բառային-տրամաբանական արտաբերումը փոխարինվում է երաժշտությամբ։ «Վերացության փաստերը հետաքրքիր չեն։ Կարևորը ներքին. հուզական վիճակն է», ասում է Տերյանը, ըստ էության բնութագրելով իր ոլեզիայի էսթետիկական սկիզբը։ Բնե «երջանկությունն կարող է տալ լոկ այն, ինչ կապված է մեր զգացմունքների հետ», ուրեմն ինքնին նախակերպ է արվեստի և ամենից առաջ երաժշտության գերիմաստությունը. «Վերջին ժամանակներս հաճախում եմ հումերգների և համոզվեցի, որ երաժշտությունը կյանքից լավ է։ Երաժշտություն լսելիս ես զգում եմ այն, ինչը երբեք ի վիճակի չեմ ոչ մի խոսքերով արտահայտել։ Դա մի օրհնյալ արվեստ է. և երջանիկ են նրանք, ովքեր հաղորդակից են նրան»[54]։ *Տերյանը զարմանալի նրբությամբ է ընկալում հնչյունների լեզուն, շոշափում տրամադրությունների երաժշտությունն ու զգացմունքների նվագը. «Նաղաղ իրիկունով նստեցեք դաշնամուրի առաջ կիսախավարի մեջ և նվագեցեք որևէ մեղմ, թախծոտ, գգվող բան, և եթե արցունքներդ ակամա հոսեն, ձեզ լավ կզգաք, և էլն հիշեք. որ ուր-որ հեռու-հեռու մեկը նստել է ու թախծում է և երեսին մետաքսում է ձեզ. ձեզ լավ կզգաք։ Եվ եթե հանկարծ հիշեք, որ ձեր շուրջը եռում է «կյանքը», աղմկում ու իրար է անցնում այդ խելահեղը, նա կթվա հեռավոր ու սրանչելի. ինչպես ամեն մի հեռավոր բան...»*[55]։

Երաժշտության միստիկ խորհրդավորությունը գերզգայական մի գաղտնիք ունի, որ ավելին է, քան երանության պահերի ինքնաբավ տաճարը։ Ինչոր մեղեդի անվերջ հնչում է բանաստեղծի «Հոգու արվարձաններում» և ձայնային ազդանշանները շշնջում են այն, ինչ դժվար է արտաբերել առարկայական հասկացություններով. «Եվ ահա այդ րոպեներին հոգիդ պոռթկում է դուրս, ուզում ես բացահայտել այն երգը, այն «երաժշտությունը», որ հնչում է հոգումդ, և բառեր չկան դրա համար։ Ահա այդ պահերին զգում ես, որ հարկավոր է երաժշտություն, և միայն երաժշտությունը կարող է արտահայտել դա։ Այդ րոպեներին ես զգում եմ, որ հասկանում եմ երաժշտությունը, երաժշտության հոգին... Չէ՞ որ հոգին ինքը երաժշտություն է, միևնույն է, հոգին մեռած է, քե կենդանի»[56]։ *Սա զգայության այն աստիճանն է, ուր պոեզիան ձուլվում է երաժշտությանը։ Տերյանը ուզղակի շոշափում է լեզվի երաժշտությունը։ Վկայակոչելով գրաբարի «պերճություն, հարստություն, ուժ, ճկունություն», նա ասում է, քե «դա ոսկի է, դա լեզու չէ, այլ երաժշտություն»*[57]։ *Նույնպիսի երաժշտական էությունների են հայտնաբերում բառերը, իմաստային նրբերանգների մեջ դծելով զգացմունքի անորսալի շար-*

53 Նույն տեղում, էջ 212—213։
54 Նույն տեղում, էջ 129։
55 Նույն տեղում, էջ 110։
56 Նույն տեղում, էջ 148։
57 Նույն տեղում, էջ 166։

ժամը։ Դիպուկ է բնորոշում Խահակյանը, թե Տերյանը «հայ բառերին կարծես երաժշտականություն ներշնչեց»[58]։

Նվ մոռացված և անմոռաց հեքիաթներ,
Լույս հնչյուններ, որ դողում են աշխարհում.
Քնքուշ առասպել, որ վառվում են ու մարում.
— Կյանքս, նա էլ մի լուսեղեն հեքիաթ էր...

Հառաչալիքներ, որ շողացին ու չկան
Մթնշաղի ուրվագծեր Նորահյուս.
Կյանքս, հեռվում անհայտ կորած մի հնչ լույս,
Որ չի վառում ոչ անցյալը, ոչ ներկան։

Հեռածավալ անհայտներում պահվոտած
Գալիք օրերն անհուն, անտես խավարում.
— Կյանքս հավետ քեզ անծանոթ տաճարում
Հանքեզի պես առկայծում է քո դիմաց...

Ամբողջ այս բանաստեղծությունը մի հոյակապ ներդաշնակություն է, ուր բոլոր միավորները գտել են իրենց կատարյալ ձևը։ Բառերը, առարկայական աշխարհի մոդելներն այստեղ կարծես անջատվում են իրենց ֆիզիկական հատկությունից ու նյութական խտությունից և դառնում թափանցիկ, թեթև. նույնանում հնչյունային-երաժշտական մետաֆորայի։

Այն «հեղափոխությունը», որ ֆրանսիական պոեզիայում կատարեցին Բոդլերը, Վերլենը, Ռեմբոն և մյուս սիմվոլիստները, նշանավորելով համաշխարհային պոեզիայի զարգացման նոր շրջանը[59], *և որը ռուս գրականության մեջ Վ. Բրյուսովի, Վյաչ. Իվանովի, Ա. Բլոկի և այլոց ստեղծագործությամբ էև տվեց «նոր պոեզիա» ուղղությանը, աննկատ չմնաց հայկական իրականության համար։ Գեղարվեստական փոխածևության բարդ պրոցեսը, որ սկիզբ առավ դարավերջի հայ պոեզիայում, արդեն դարասկզբին ձևավորվում է որպես գրական ուղղություն՝ Տեմիրճիպաշյանի, Ինտրայի, Խահակյանի, Շանթի, Սիամանթոյի, Վարուժանի, Թեքեյանի, Մեծարենցի, Տերյանի և ընդհանուր շղթայի մեջ առնված բանաստեղծների երկերում շերտավորելով ռոմանտիզմի, դեկադանսի և սիմվոլիզմի ոճական ներհյուսումները, անջատումներն ու հաստատումները։ Մի առիթով Տերյանն ակնարկում է, թե Մաքսիմ Գորկին իր մեջ ճանաչում է մի պոետի՝ «միստիկայի և սիմվոլիզմի թեքումով»*[60], *հաղիվ թե Գորկու խորատես ինտուիցիան վրիպեր՝ տեսնելու այն իններցիան, որ գործում է Տերյանի բանաստեղծական պատկերների հանգույցում։*

«XIX դարավերջի և XX դարասկզբի ռուսական քնարերգության մեջ,— գրում է Լ. Գինզբուրգը,— չափազանց ուժեղ էր XIX դարի ռուսական քնարերգության ավանդների տիրապետությունը և երկու սկզբունքների պայքարը եղել է լարված»[61]։ *Նույն իրողությունը բնորոշ եղավ հայ իրականության համար։ Սիմվոլիզմի ծագումը զուգադիպեց մի ժամանակաշրջանի, երբ ասպարեզի վրա էին հայ պոեզիայի «երկրորդ սերնդի» բանաստեղծները՝ Հովհաննիսյան, Ծատուրյան, Մանվելյան, Թումանյան, Խահակյան։ Պոեզիայի ազ-*

58 Վ. Խահակյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 278։

59 *Տե՛ս Д. Обломиевский.* Французский символизм. М., 1973, стр. 293—297.

60 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 401։

61 *Л. Гинзбург.* О лирике. М.—Л., 1964. стр. 261.

գային ավանդների ժառանգորդը լինելով, Տերյանը փոխակերպեց հայ բանաստեղծության կառուցվածքն ու սեմանտիկան, յուրացնելով ֆրանսիական և առավելապես ռուսական սիմվոլիզմի ոճական առանձնահատկությունները։

«Ռուսական սիմվոլիզմի արդի վիճակի մասին» հոդվածում (1910), Ա. Բլոկը խորհրդանշում է մեկնաբանություն է տալիս «նոր պոեզիայի» ձևավորման ընթացքին՝ քնդի և անտիթեզի դիալեկտիկական փոխանցման մեջ։ «Հանդուգն ու անփորձ սիրտը շշնջում է. «Դու ազատ ես կախարդական աշխարհներում». իսկ խորհրդավոր սրի սայրը արդեն ուղղված է կրծքին. սիմվոլիստն արդեն նախապես խեղդ է, այսինքն՝ քաջուն իմացությունները օժտված, որի եռանդ կանգնած է գաղտնի գործունություն. բայց այդ գաղտնիքի վրա, որ միայն հետագայում է դառնում համաշխարհային, նա նայում է որպես իրենը. դրա մեջ նա տեսնում է մի գանձ, որի վրա ծաղկում է ձարխորը՝ հունիսյան կեսգիշերին, և ցանկանում է կապույտ կեսգիշերին բաղել գևապույտ ծաղիկը»[62]։ Թվացող աշխարհի լուսաշող հեռուն գալիս, ներխուժում է քեռուրգի սիրտը և նրա ականջի մեջ արձագանգում են մեղմ նվագներ, շշուկներ, կանչի դյութող ձայներ, որոնք խոստանում են մի հեքիաթային աշխարհ։ Այստեղ վերջանում է թեզը և սկիզբ է առնում «միայնակ փոխակերպության հրաշքը»։ Ոսկե շղթերով ներկուսված աշխարհը կորցնում է ծիրանավառ երանգը և գնագրվում է համատարած կապտա-մանիշակագույն աղջամուղջը[63]։ Եվ այսպես կատարվում է հրաշքը, Տայտեանի աշխարհը բանաստեղծին տրամադրում է բացարձակ ազատություն և նա ստեղծում է իր միֆերն ու ուրվականները, որոնք քափառում են կապտավուն հեռուներում և, նրա կամքին հնազանդ, բերում են իր ցանկացած բոլոր արժեքները, որը՝ ամպիկ, որը՝ ծովի շունչ, որը՝ մեղեսիկ, որը՝ սրբազան կոյաղնիր և այլն։ Կախարդական աշխարհը դառնում է պոեմի անհատական գործունեության ասպարեզը, մի յուրօրինակ «անատոմիական թատրոն» կամ բալագան, ուր նա իր դերն է կատարում զարմանահրաշ տիկինիկների կողքին, «այլ կերպ ասած, նա իր անհատական կյանքը դարձնում է արվեստ»[64]։ Առաջադրված հարցերը վերստուգում են «կախարդական աշխարհի» արժեքները, սիմվոլիզմը ճեղքում է իր ստեղծած արվեստի ավտոնոմիան՝ «վերադարձ դեպի կյանք», «հասարակական ծառայություն», եկեղեցի, «ժողովուրդ և մտավորականություն» պահանջները, փորձելով այստեղ որոնել կորսված ոսկե սուրը[65]։ Այս որոնումների ընթացքում հայտնվում է «ռուսական հեղափոխությունը, այսինքն նա դադարում է ընկալվել որպես կևսիրական և նրա պատմական, տնտեսական, և այլ մասնակի բոլոր պատճառները ստանում են իրենց բարձրագույն նշանաւտումը... Հեղափոխությունը կատարվել է ոչ միայն այստեղ, այլև այլ աշխարհներում. նա եղավ ոսկու մթագրնման և մանիշակագույն աղջամուղջի հաղթանակի դրսևորումներից մեկը, այսինքն այն իրադարձությունների, որի ականատեսներն էինք մենք մեր սեփական հոգում։ Ինչպես մեր մեջ կործանվել է ինչ-որ մի բան, նույնը կործանվել է նաև Ռուսաստանում։ Ինչպես ժողովրդական հոգու առաջ ծառացավ

իր իսկ ստեղծած կապուտ ուրվականը, այդպես էլ այն ծառացավ մեր առաջ։ Եվ ինքը Ռուսաստանը քաղաքացիականության իր այդ նոր ճառագայթով (ոչ նեկրասովյան, այլ միայն ավանդարար կապված նեկրասովի հետ) ներկայացավ որպես մեր սեփական հոգին»[66]։

Ռուսական սիմվոլիզմի այս առանձնահատկությունը շատ կողմերով բնորոշ եղավ Տերյանի պոեզիային։ Եվ եթե որոնումների հաջորդականությունը, թեզի և անտիթեզի գեղարվեստական ռեալությունը Տերյանի պոեզիայում ներկայացվեց նախապես, ապա դա պետք է բացատրել այն իրողությամբ, որ «կապուտ աշխարհների» ուրվականը նրա հայեցության մեջ զուգադիպեց ռուսական հեղափոխության և հայ ժողովրդի ազատագրական մաքառումների փաստին։

Սիմվոլիզմի գլխավոր առանձնահատկությունն այն է, որ պոեզիայում հաստատեց սուբյեկտիվ գործոնի առաջնությունը։ Հայտնի է, որ ռոմանտիկները վերանայելին բանականությանը ենթարկված զգացմունքի իռացիոնալ տեբերը կլասիցիզմի արվեստում, և ժառանգելով սենտիմենտալիզմի (կամ նախառոմանտիզմի) սուբյեկտիվ ընդգծումները, հայտնաբերեցին արտաքին առարկայական աշխարհը, որպես զգայությունների իրական հիմք։ Սա էր ռոմանտիկական բնաբերգության նորարարությունը։ «Բայց ահա Բոդլերը, Վերլենը, Ռեմբոն, մասամբ Մալարմեն սուբյեկտիվ գործոնն սկսեցին դիտել ոչ թե որպես բնաբերգության բովանդակության տարր, ինչպես մտածում էին Ա. Շենյեն, ռոմանտիկները, պոետ-պառնասականները, այլ որպես ներքին ձևի հատկանիշ։ Նրանք արտաքին աշխարհը պատկերում են քնարական հերոսի հոգու և մարմնի միջով, նրա զգայությունների միջով։ Նրանք իրականության պատկերմանը տվեցին կարծես լրացուցիչ չափում՝ օբյեկտի հանդեպ սուբյեկտի ունեցած հարաբերության հիմքի վրա։ Պատկերները նրանց մոտ (նախ և առաջ Բոդլերի մոտ) ստանում են երկպլան կառուցվածք, ըստ որում, էմպիրիկ աշխարհի երևույթները, զգայությունների և իրերի ոլորտը դառնում է պատկերի առաջին պլանը, նրա ետևում գտնվող ինչ-որ բանի սիմվոլ, այսինքն ներքին աշխարհի, մարդկային հոգու։ Սիմվոլ»[67]։

Սիմվոլիզմի այս էական առանձնահատկությունը ցայտուն դրսևորում է հետևյալ Տերյանի պոեզիայում.

Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ...
— Մահացողի տխուր կյանք,
Անձրև, քամի, սև կամար...
— Սրտակոտոր հեկեկանք։

Միանգամայն որոշակի է պատկերային կառուցվածքի երկպլան ընթացքը. «Դալուկ դաշտեր, մերկ անտառ» առարկայական աշխարհի այս պատկերը հանդես է գալիս որպես ներհոգեկան վիճակի սիմվոլ՝ «Մահացողի տխուր կյանք»։ Հաջորդում է արտաքին աշխարհի մի այլ սիմվոլ՝ «Անձրև, քամի, սև կամար», որ խտացնում է սուբյեկտի հոգեկան վերապրումը՝ «Սրտակոտոր հեկեկանք»։ Առաջին պլանի վրա դրված էմպիրիկ աշխարհի երևույթները ամենուրեք ենթարկված են սուբյեկտի հոգեկան զգայությունների չափմանը, որը հանդես է գալիս որպես ներքին ձև, պատկերի բովանդակություն։

---

66. Նույն տեղում, էջ 153։

67 Д. Обломиевский, Французский символизм, М., 1973, стр. 294.

Պատկերային կառուցվածքում ներքին և արտաքին պլանները հաճախ փոփոխում են իրենց հաջորդականությունը, սակայն օբյեկտի հարաբերվածությունը սուբյեկտի զգայությանը մնում է անփոփոխ.

Արդյոք նորից երազնե՞րն են թափառում,
Սիրո անուշ նվագնե՞րն են ինձ կանչում.
— Դալուկ աչեան տխուր չորերն են մարում.
Սարից իջնող ադրյուրներն են կարկաչում։

Ամբողջ բնությունը նվագում է բանաստեղծի տրամադրության վրա՝ «Յուրտ անձրևն է միգում հեկեկում,— Տխրությունն է երգում իմ հոգում...»

Տերյանը վերափոխեց հայ պոեզիայի սեմանտիկական կարգն ու պատկերային կառուցվածքը։ Պոեզիայի պատմության մեջ սիմվոլիզմի գեղարվեստական այս նորույթը առանձնանչում է մի շարք էական հատկանիշներ։ Խորհրդանիշը միջոց դարձնելով՝ «ժամանակակից հոգու իռացիոնալ, խորհրդավոր էությունը» ճանաչելու համար, սիմվոլիզմը նախ և առաջ ձգտում է նյասիցիզմի և ռոմանտիզմի պոետիկական տրամաբանությունը։ «Մտեղծվում է բանաստեղծական մտքի շարժման ոչ միայն առկախ թողնված, այլև ակնարկությունների, ալեգորիաների, ներշնչումների՝ բանականորեն անվերականգնելի օղակների պոետիկա։ Խոսքի բազմանշանակությունը թվում է անորոշելի, պատկերի մեջ տեղադրված իմաստային պլանների միջև կապը միայն ասոցիատիվ է։ Թեման այլևս չի ընկալվում որպես ամբողջ բանաստեղծության տյուտվածքի մեջ ծավալվող ինչ-որ մտացրույթ։ Ընդհակառակը, թեման կարող է ծագել արդեն որպես մեկ կոնտեքստում միմյանց հետ առարկայական կամ տրամաբանական կապ չունեցող իմաստային միավորների զուգորդման հետևանք»[68]։

Պոետական մտածողության փոխաձևությունն ուղեկցվում է նոր բառերի, կամ ավանդական բառերի նոր իմաստավորմամբ, ռիթմի և անսովոր շարադասումների, բանաստեղծության հնչյունային կազմույթի վերակառուցումներով։ Տերյանը փոխակերպեց հայ պոեզիայի բառապաշարը, հարստացրեց բանաստեղծության բառարանը նորակազմ բառերով, «կենդանացրեց, արդիացրեց հին, արխաիկ, գրքային բառերն ու ձևերը»[69]։ Միայն «Մթնշաղի անուրջներում» կարելի է առանձնացնել մի ամբողջ շարք բառեր, որոնք անհայտ էին XIX դարի հայ բանաստեղծությանը՝ անկարեկից, վարաթափ, նրբաշյուս, հնոաձավալ, գեղագանգուր, անդողդող, հեգնությունով, անկարծ, հեռաստան, ուրվականորեն, զժգունակ, բուրվառում, անհագուրդ, անամոք, արտմաշուկ, խորհրդագետներ, ճառագայթող, փայլանք, բերկրությամբ, ինքնահիացում, երկնահուպ, մշուշոտ, չարտասանված, մթնշաղված, նրբակերտ, արտմաշուր, տխրագալուկ, օձանման, հնոախուռն, դվարթակարկաչ, ստվերապաճուճ, ունայնաշունչ, հոգնածորեն, մոլորաշրջիկ, անրջանքներ, առաուտոս, հրդեհվառ, խորախորհուրդ, լուսակարկուչ, ամփոփիկ, քնքշաբույր, արծաթաձոռ, և այլն։

Տերյանը իրերի և երևույթների մեջ հայտնաբերեց նոր իմաստ և ընկալման անսովոր հատկանիշներ։ Նա ավանդական վերադիրները լրացրեց ասո-

---

68 *Л. Гинзбург*, О лирике, стр. 259—260.

69 Ավ. Իսահակյան, *Երկերի ժողովածու*, Հատ. 5, էջ 278։

ցիատիվ վերադիրներով, չոշափելի ֆիզիկական հատկությունների փոխարեն հայտնաբերելով զգայական-հոգեբանական ներգործությունը՝ «անկարեկից ոտանջանք», «անուժ ցավ», «վհատության հեկեկանք», «լուսեղեն նազով «կարոտը անծայր», «կապույտ մեգ», «արծաթ հոսքերով», «լույս հնչյուններ «ուրվագծեր նրբաշյուս», «հեռածավալ անհայտներում», «գեղագանգուր երա զում», «անտրտունջ նինջ», «անուրջներս երկնածին», «իրիկվա փայլ», «քսա վերներն անձև», «տխուր գգվանքով», «խնդության ցավից», «հիվանդ կա րոտ», «վայելքից անկարծ», «բայլերդ փափուկ», «նուրբ իրիկնաժամ», «տրո տրմության ժանյակ», «գուրգուրանքով սեթևեթ», «կապուտաչյա երագներ», «անհագի հրապույրը», «թունավոր կասկած», «կրքոտ բերկրությամբ», «օձա յին ինքնահիացում», «տխուր ասուպ», «կրակներն անձայն», «հիվանդ քնի ջրությամբ», «սառած հեկեկանք», «լուսե անրջանք», «խորությունը հրդե հավառ» և այլն:

Սակայն բառերի ու վերադիրների այս հոսանքի նորարարական բնույթը կարելի է ըմբռնել տերյանական բանաստեղծության սեմանտիկական կարգի վերլուծությամբ, նույնիսկ այն դեպքում, երբ բառային միավորները բացարձակապես ավանդական են, դասավորության ու կապակցությունների մեջ ստանում են միանգամայն նոր իմաստ.

Կյանքը լռում է, ալմուկը մեռնում.
Մի անձանոթ ձեռք նուրբ մինչադում
Անցյալն ու ներկան իրար է խառնում,
Իմ սրտում ոսկե անձրև է մաղում:

Այստեղ դժվար թե լինի մի բան, որ գործածված չլինի դասական պոեզիայում, բայց ահա «կյանքը լռում է, ալմուկը մեռնում», «նուրբ մինչադում», «անցյալն ու ներկան իրար է խառնում», և այդ ամենի սուբյեկտիվ-զգայական խորհրդանիշը՝ «Իմ սրտում ոսկե անձրև է մաղում», ստեղծում են պատկերային նոր որակ:

Տերյանի պոետիկան առաջադրեց բանաստեղծական կառուցվածքի նոր ըմբռնում, պատկերային միավորների ֆունկցիոնալ փոփոխությամբ: Թեմայի միագծությունը նա խախտեց բազմանշանակ օղակների ասոցիատիվ կապերով, առակախ թողնելով խոսքի տրամաբանական միասնությունը.

Աարի ետևում չորերը մեռան.
Անուշ դայտերը պատմեց կապույտ մեգ.
Տխուր երեկոն զարկել է վրաս.
— Սիրտս կարոտով կանչում է քեզ՝ ե՛կ:

Հորիզոնավոր է երկինքն երազուն.
Վարսաթա՞փ ուռի, դողդոջո՞ւն եղեգ.
Արծաթ հոսքերով աղրյուրն է խոսում.
— Սիրտս կարոտով կանչում է քեզ՝ ե՛կ:

Այսուհետ յուրաքանչյուր տող անկախ միավոր է և տրամաբանական կապ չի հայտարերում մյուսի հետ: Թեմայի լուծումը կատարվում է իմաստային տարբեր միավորների զուգորդմամբ:

Տերյանը նորարար եղավ բանաստեղծական չափի և ձևերի ասպարեզում: «Հայ չափածոյի մեջ նա նորություններ ներմուծեց. մեր գրե՛ե սիլաբիկ, տա-

զարգացման հանդեպ՝ նա հաջող փորձեր կատարեց տոնիկ տաղաչափության։ Նա կիրառեց ոտանավորների նոր ձևեր հայ լիրիկայի մեջ՝ գազել, տրիոլետ»[70]։

8

Ապագայի հանելուկը Տերյանի համար մշտապես զբաղեցնող խնդիր էր։ Մտքի ուղղության խորհրդանիշ։ Ո՞րն է դարի նշանաբանը և ի՞նչ հարաբերության մեջ էր այն հայ իրականության հետ՝ հարցեր էին սրանք, որ Տերյանն ընկալում էր ճակատագրական սրությամբ, տեսական ու գործնական բացումները խտացնելով «գրական մտադրությունների ու երազանքների մի ամբողջ հույզով»։ «Գիշերում և հոգում այնքան պատկերներ, մտքեր, զգացմունքներ ու բառերի երաժշտություն կա,— գրում է Տերյանը մի նամակում,— որ գլուխս կորցնում եմ, չգիտեմ ինչի ձեռնարկեմ, և մոռանալով աշխարհում ամեն ինչ, անձնատուր եմ լինում այդ ամենին։ Եվ երբեմն ինձ սկսում է թվալ, որ ես կամ քշվառական մտամոլ եմ, կամ էլ իսկական «սխրանքի» կոչված մարդ, որովհետև այլ կերպ, քան սխրանքը, չեմ պատկերացնում իմ գործունեությունը, քանի որ նյութական ու կենցաղային տեսակետից սա բացարձակապես ոչինչ չի տա[71]։

«Մտադրությունների ու երազանքների» այս շղթայի մի կարևոր օղակներից էր «Հայ գրականության գալիք օրը» (1914) խորհրդածություն-տրակտատը։ Ինչպիսի ներքին ճեղքվածքներ էլ ունենա տրամաբանության իներցիան, այնուամենայնիվ իր մեթոդոլոգիական ելակետով Տերյանի հարցադրումն արտացոլում է գրական նոր ուղղության՝ սիմվոլիզմի ոճակերտման XIX դարի այգեփակ գիտակցության հանդեպ, և մի քանի էական գծերով վավերացնում է ռուս սիմվոլիստների գրապատմական հայեցությունը։ «Սիմվոլիստները իրենց դիտում էին որպես օրինաչափ ոճակերտ գրականության մեջ նարոդնիկական ուտիլիտարիզմի ծայրահեղությունների և բուրժուական տափակ նատուրալիզմի հանդեպ»[72]։ *Նրանք հակված չէին ժխտելու գեղարվեստական ձգտացման նախորդ փորձը, այլև գիտակցում էին իրենց ժառանգորդությունը՝ հատկապես նախասիրելով միջնադարյան մտածողությունն ու ռոմանտիզմի պոետիկան*[73]։ *Այսուհանդերձ մաքուր գեղարվեստականության դիտակետից նրանք մերժում էին գրականության հասարակական ու փաստագրական հագեցումները, անաղարտ պահելով արվեստի՝ հենց միայն իրեն յուրահատուկ ոլորտները։ Այս իմաստով, նրանք գրականության անցած պատմությունը դիտում են որպես միայն սկիզբ, սիմվոլիզմի, այսինքն իսկական գրականության նախերգանք*[74]։

Գրականության ձգտացման ընթացքի վերաբերյալ Տերյանը պարտադրում էր պատմական հայացք։ Սակայն «պատմական ձգտացման պատճառականություն» «մեթոդոլոգիականն» տեսակետը նա հիմք է դարձնում բացատրելու այն էմպիրիզմը, ինչը յուրահատուկ է անցյալի գրականություններին։ «Ամեն մի պատմական երևույթ,— շեշտում է Տերյանը 1910 թ. գրած «Ալեք-

---

70 Նույն տեղում։

71 Վ. Տերյան. Նամակներ. էջ 167։

72 В. Кулешов. История русской критики. М., 1972, стр. 418.

73 Տե՛ս Д. Обломиевский, Французский символизм. стр. 13—60.

74 Տե՛ս В. Кулешов. Истории русской критики. стр. 422

սանդր Մատուրյան» դիմանկար-հոդվածում,— կատարվում է ժամանակի և տարածության մեջ, պայմանավորված է որոշ պատճառական հետևողականությամբ, ենթակա է հասարակական զարգացման անխորտակելի օրենքների ղորության։ Սա ֆատալիզմ չէ, սա գիտակցական ազատության միակ ճանապարհն է»[75]։ «Հասարակական զարգացման» այս օրենքներն են, որ ուրույն բովանդակություն են տվել XIX դարի գրական մի ամբողջ սերնդի գործունեությունը. «...մի ընդհանուր իդեալ, որ գերիշխողն է եղել մեր մտավորականների աշխարհայացքում մինչև վերջին ժամանակները — դա ազատ Հայրենիքի և ազգային անկախության գաղափարներն են։ Այդ գաղափարները փոփոխել են իրենց էքսպարանքը, սակայն էությամբ նոքա միշտ մնացել են նույնը»[76]։

Հասարակական մտքի և գրականության նորոգության այն պահանջը, որ Տերյանն առաջադրում է «Հայ գրականության գալիք օրը» տրակտատում, իր հիմքում ուներ պատմական մի մեծ շրջադարձի սթափեցնող ձայնը՝ «1905 թ. մակընթացությունն ու դրան հետևող տարիների ավերիչ ու հոգեսպան տեղատվությունը»։ Ինչ էինք մենք երկ և ի՞նչ ենք այսօր հարցականները բախվում են դարաշրջանի հեղաբեկումների դաժան հետևանքներին և ազգի գալիք ճակատագիրը կախում անհայտ առեղծվածների՝ կամ համաքայլ ընթանալ ժամանակի հետ, կամ կուլ գնալ դաժան մրցակցությանը։ «Եվ հիրավի որ մենք կանգնած ենք խոշոր, գուցե ճակատագրական գալիքի առջև», ասում է Տերյանը, հայ իրականության վրա կախելով տագնապալից վճիռը՝ «Արդյո՞ք սա մի կուլտուրական պատմաշրջանի՞ վերջն է, թե մի ամբողջ կուլտուրայի»[77]։

Այս սուր կետի վրա է դնում Տերյանը «արժեքների վերագնահատության» իր դրույթը։ Ետադարձ հայացքով նա վերլուծում է XIX դարի հայ գաղափարաբանության անցած ուղին և բերում հանգեցնում մի դարձակետի, ուր պատմությունն անխուսափելիորեն գծում է անցյալի ու ներկայի հոգեբանական խզումը. «Աբովյան, Նազարյան, Նալբանդյան, Շահազիզ, Պռոշյան, նույնիսկ Րաֆֆի, Աղայան, նույնիսկ ուրիշները, նույնիսկ նոքա, որ դեռ կհնդանի են, որքա՜ն արբագործված, նվիրական անուններ և միևնույն ժամանակ զարմանալի չէ՞, որքա՜ն, որքա՜ն հեռավոր, արդեն գրեթե անհասկանալի, արդեն գրեթե սիմբոլ դարձած, գրեթե չեղած, կենդանի կյանքով չապրած մարդկանց անուններ են դոքա ինձ համար, և այն սերնդի համար, որին պատկանում եմ ես»[78]։

Հայ գրականության իշխող գաղափարը, նրա առաջմղիչ ուժը, ասում է Տերյանը, եղել է «ազգային գոյության, ազգային անկախության գաղափարը», հայրենիքի երգը հնչել է Եղիշեից ու Խորենացուց մինչև մեր օրերը, դարեր շարունակ փունավորիլ մտավորականության «միտքն ու երևակայությունը», մղել դեպի «հերոսական մարտիրոսության, դեպի անհրաժեշտի լրումն հոգեկան ու նյութավոր էներգիայի»։ Մեր ամբողջ կյանքի այդ «հիվանդագին բնույթը» միանգամայն արդարացնում է հայ գրականության և հասարակական մտքի ուղղությունը։ Դա պատմականորեն հասկանալի է։

---

75 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու. հատ. 2, էջ 238։

76 Նույն տեղում. էջ 240։

77 Նույն տեղում. էջ 249։

78 Նույն տեղում, էջ 247—248։

Բայց որ հայկական իրականությունը չի գիտակցում այն անչափումը, որ կյանքի համաչխարհային ընթացքի մեջ բերում է XX դարը, արդեն արժանի է հիմնավոր քննության։ Բաֆֆուն և Պռոշյանին Սոլոգուբից ու Համսունից հոգեբանորեն դարեր են բաժանում, մինչդեռ Սոլոգուբն սկսել է իր գրական կյանքը Բաֆֆու կենդանության ժամանակ և Աղայանի ու Պռոշյանի օրով արտադրել է իր լավագույն ստեղծագործությունները։ Գեղարվեստական ոճների փոփոխությունը աննկատելիորեն անցնում է հայ գրականության կողքով. «մեր օրերի եվրոպական ռեալիզմը նման չէ բնավ դեռ նույն մեր օրերի հայ գրականության մեջ տիրող ռեալիզմին, և ներկա եվրոպական ռոմանտիզմը բոլորովին այլ է, քան մեր գրականության մեջ տիրող ռոմանտիզմը», նորոգության փորձերն անցնում են ապարդյուն, «որովհետև ամբողջ մտածողությունն ու զգացողությունը մնում են հինը, ավանդականը»[79]։

Եվ այսպես, ժամանակը հոգեբանական պատնեշ է գծել հայ գրականության և հասարակական մտքի ընթացքին, ուր հինն ու նորը խաչաբեկվում են ամենուրեք, չգտնելով սահմանազատման ելքը։ «Ուրեմն մեր գրականությունը և հասարակական միտքը կատարել է մի շրջանառություն և այսօր կրկին սի ժամն ենք ապրում մենք։ Այն ժամը, երբ հինը դեռ չի անցել, բայց նորն էլ հաստատ ու ամուր չէ կանգնած ոտքերի վրա։ Մի կուլտուրական ամբողջ հոսանք լրացրել է իր կյանքի օրերը, բայց նորը դեռ չի բռնել նրա տեղը— գեռ ելեւէջն է, դեռ անհաստատ»[80]։

Հին և նոր հասկացությունները Տերյանի համար տրամաբանական աբստրակցիաներ չեն։ Նա որոշակիորեն տարբերակում է ոչ միայն դրանցից յուրաքանչյուրի կոնկրետ-պատմական բովանդակությունը, այլև դրանք կրող սոցիալական ուժերը։ Վերջին տարիների ընթացքում, նկատում է Տերյանը, «հայ իրականության մեջ ծագել է մի նոր ինտելիգենցիա», որի աշխարհայացքը ձևավորվել է եվրոպական կուլտուրայի ազդեցությամբ և համեմատելով կյանքը դիտում է ոչ թե նեղ-ազգային հայեցակետից, այլ ընդհանուր-մարդկային իդեալների լուսանիշով։ Այս ինտելիգենցիայի դիտակետից է Տերյանը վերագնահատում անցյալի արժեքները։ Դարոց և Նկեղեցի, ազգային մտավորականություն և կղեր՝ ահա այն ուժերը, որոնք կանչած հնամենի կուռքերին, հայ հասարակական մտքի ու գրականության մթնոլորտը մթագնում են տիրացուական, սահմանափակ մտածողությամբ, մակերեսային, ինքնաբավ սեմինարիզմով։ Պատմությունն առաջադրում է ազգերի ու մարդկության ապագայի նոր իդեալներ, «մինչդեռ մեր ազգային հորջորջվող ինտելիգենցիան ապրում է մի ինքնամփոփ ու մեկուսացած կյանքով, որոնում է ինչ-որ միջնադարյան գաղափարներ կամ մի բանով ու պարզամիտ ազատամտություն, որ լի է ֆիլիստերիությամբ, որ հիշեցնում է եվրոպական կղերի զզվելի ու կեղծ ազատամտությունները»[81]։ Գրականության ասպարեզում նա օրինականացրել է մի ուրույն «ազգային-ուտիլիտարիստական մեթոդ», որը բավականությունից է գոնում սեփական կաղապարի «էքսպերիենսկան ու գրական սակավապետությամբ»։ «Նա կուզենար, որ Հայը բավականանար կասկածելի մի ատեղծագործությամբ, որին ազգային քննադատությունը պռեգիա և գեղե-

79 Նույն տեղում, էջ 245, 246։

80 Նույն տեղում, էջ 248։

81 Նույն տեղում, էջ 265։

ցիկ գրականություն է անվանում։ Նրա համար գեղարվեստը ձոխություն է։ Եվ ինչպես քաղաքական ասպարեզում նա ստեղծել է դաշնակցություն, կուսակցության ծրագրերում ու գործերում միացրել է սոցիալիզմն ու պանթյուրքիզմը, որպես հեղափոխությունն ու ժյոն Թյուրքերի հետ բյուզ կազմելը հնարավոր է համարել, այնպես էլ արվեստի մեջ է վարվել, կամենալով իսլամական արվեստը միացնել ծխականի մտածողության և սեմինարիզմի հետ»[82]։

Տերյանը «ազգային ինտելիգենցիայի» գրական-քննադատական մեքենոլոգիան միանգամայն մտածված միացնում է նրանց քաղաքական ծրագրերի հետ։ Հենց XIX դարի գաղափարաբանությունն է, որ ծնունդ տվեց ազգանական կուսակցությունների սոցիալական ու քաղաքական միտումներին։ Միրժելով այդ կուսակցությունների գաղափարախոսությունը, Տերյանը դրան հակադրում է արդեն ձևավորվող «նոր ինտելիգենցիայի» ազգային-քաղաքական ու կուլտուրական ծրագրերը, ինտելիգենցիա, որ իր «ընդհանուր գծերով... մոտ է ռուս առաջավոր դեմոկրատ ինտելիգենցիային»[83]։ Չգալի չափով հենց գաղափարական այս հակամարտությունը պետք է վերագրել XIX դարի աշխարհայեցության տերյանական քննադատության՝ ծայրահեղության հասնող կրքոտությունը։

Տերյանի հարցադրումն ուղղակի հանգում է քաղաքական կողմնորոշման. «Ներկայումս մեզանում իշխող ազգայնության ժխտումով է միայն, որ մենք կարող ենք առաջ գնալ կուլտուրական ասպարեզում։ Եվրոպային մենք ընդունում ենք բաց աչքերով և բաց սրտով, մենք ժխտում ենք այն ազգայնությունը, որ լավագույն դեպքում (թեպետ դա էլ անկարելի է) կարող է մեզ համար Պարսկաստանի նման մի հայրենիք ստեղծել։ Մենք չենք կամենում այդպիսի հայրենիք։ Մեր հայրենիքը Ռուսիան է և նրա ծոցում է, որ կամենում ենք մենք առաջ տանել ու պահպանել մեր կուլտուրան — եթե կարող ենք մենք յուրացնել ժամանակակից եվրոպայի ամբողջ կուլտուրական ժառանգությունը, ուրեմն կարող ենք ապրել, եթե ոչ, մենք կմեռնենք իբրև ազգ»[84]։

Տերյանն, իհարկե, նկատում էր այն տեղաշարժերը, որ կատարվում էին հայ գրականության մեջ՝ համամարդկային ու գեղարվեստական համարժեքների ընդլայնումը Թումանյանի, Խահակյանի, Շիրվանզադեի, Մուրացանի, Նար-Դոսի, Փափազյանի ստեղծագործություններում։ Բայց դա սկիզբ է միայն, իսկ իր ընդհանուր կացությամբ այն դեռևս պարփակվում է «մեր հանրային կյանքի» ներփակ կեղևի մեջ։ «Մեր մոտավոր նպատակն է,— մեկնաբանում է Տերյանը,— կուլտուրական մի ժողովուրդ լինել, այսինքն գործացնել մեր բոլոր ստեղծագործ ուժերը, այլ խոսքով, արտահայտել մեզ կյանքում, այսինքն մտնել կուլտուրական մարդկության գերադաստանը ոչ իբրև խորթ գավակ, կամ ծույլ ու խավար մի ստրուկ, ձուլել մեր կյանքը համամարդկային կյանքի հոսանքին, պահպանելով մեր հոգեկան առանձնահատուկ գծերն ու գույները։ Այլ խոսքով՝ ունենալ մեր ինքնատիպ կուլտուրան, մեր ստեղծագործական բաժինը հանուր մարդկային ստեղծագործության մեջ։ Որովհետև կյանք նշանակում է ստեղծագործություն — ուր չկա ստեղծագործություն, չկա և կյանք»[85]։

82 Նույն տեղում, էջ 267։
83 Նույն տեղում. էջ 294։
84 Նույն տեղում, էջ 299—300։
85 Նույն տեղում, էջ 275—276։

Հաւարակութիւնը փոխում է իր ֆիզիոնոմիան՝ «կապիտալը գալիս է մեր երկիրն ու հեզաշրջում է նրա համայն կերպարանքը», անխուսափելիորեն հեղաշրջվում են նաև ժամքերը, տրամադրութիւնները, զգացմունքները, շարժման մեջ է դրվում ժողովրդի ներքին ամբողջ պոտենցիալը. «Չպիտք է կուրանալ այդ ակներև երևույթի առջև, հայացքը չպետք է այլ կողմ նետել։ Ոչ Մասիսի ձյունապատյլ կատարներին պետք է հառել ակնկալող հայացքով, ոչ էլ էջմիածնի խարխուլ գմբեթին, այլ քաղաքների հարաշարժ ամբոխին, վերսմբարժ մեջ է դրվում ժողովրդի ներքին շենքերին, դաշտերի ծովածավալ լայնութիւնը, որ արդեն ձեղքում է մեքենան, և լեռների փշրվող քարակուտերին՝ դիմամիտի հզոր հարվածի տակ»[86];

Խախտվում է ներփակ կյանքի իդիլիան, ազգերը ներհյուսվում են կյանքի համաշխարհային շարժման մեջ և տեղի է ունենում «կուլտուրաների մի նոր բաժանում», ուր ազգային ինքնութիւնն ստուգվում է միայն համամարդկայինի մեջ։ «Որպեսզի կուլտուրական մի ազգ լինելու համար մենք պետք է ամբողջապես յուրացնենք եվրոպայի ժամանակակից կուլտուրան և միայն այն ժամանակ կարող ենք ազգային կուլտուրա ստեղծել»։

Ստեղծել ազգային գրականութիւն, նշանակում է ստեղծել սեփական ոճ, որը սակայն քարացած կաղապար չէ. «անկանգ առաջընթացութիւններ կյանքի և կուլտուրայի ստեղծում է նոր ստիլ, որ հանդիսանում է մի տեսակ էպոխայի արտահայտութիւնը, նրա հոգու գեղարվեստական պատկերը»։ Ամեն մի նոր ոճ հաստատվում է հին ոճի ժխտմամբ, իսկ հեի անկումը կյանքի անկում չէ, «այլ հեղափոխութեան նշան, ժամանակի գեղեցկագիտական զգացմունքների, նոր ստիլի ծագման նշան»։ Եթե «ժամանակի ստիլը ժամանակի մտածողութիւնն է», ապա «ժամանակի ստիլ ունենալ կենդանի կենդանի լինել ու կենսունակ»[87], Այս տեսակետից նա անխիստ ու ապարդյուն է համարում ոչ միայն «ապագայի գեղարվեստ» ստեղծելու փորձերը («Այդ օրինակ ֆուտուրիզմը անհնար բան է»), այլև դարասկզբի արևմտահայ գրականութեան հեթանոս ուղղութիւնը, որը քարոզում է «վերադարձ դեպի հայկական հին կրոնը, հեթանոսութիւնը»։ «Դա սուտ հեթանոսութիւն է,— ասում է Տերյանը,— դրա բովանդակութիւնը ուրիշ է։ Դա նույն սնամեջ ազգամոլութեան ախտն է, դա նույն զարհուրելի բառերի սերն է, դա նույն անիմաստ բառերի կույտն է, որը ծանոթ է մեզ վաղուց ու վաղուց»[88]։

«Հայ գրականութեան գալիք օրը» տրակտատը շոշափում է գաղափարական ու գեղագիտական բազմաթիվ հարցեր։ Գրականագիտական տեսակետից այն ուշագրավ է գրական-պատմական երևույթների ուսումնասիրութեան մեթոդոլոգիական նոր չափանիշների առաջադրումով։ Տերյանն առհասարակ վերապահութեամբ է խոսում գրականագիտութեան ու քննադատութեան մեջ մեթոդոլոգիական սկզբունքների առկայութեան մասին, քանի որ, «այսպես կոչված, «ազգային ուսիլիտարիզմը» չի հայտնաբերում երևույթների գիտական բացատրութեան ունակութիւն, զուրկ է պատմականութեան զգացումից և գեղեցկագիտական զգացողութիւնից։ Այս իմաստով «Հայ գրականութեան գալիք օրը» որոշակի նշանակութիւն է ստանում հայ գրականագիտութեան և

86 Նույն տեղում, էջ 277։
87 Նույն տեղում, էջ 296—297
88 Նույն տեղում, էջ 293։

քննադատության պատմության մեջ։ Տերյանին, իհարկե գրականության պատմաբան չէ, և նրան չի առաջնորդել գրական-պատմական պրոցեսի օբյեկտիվ վերլուծությունը։ Աներկմիտ է նրա խոստովանությունը, թե «անցյալին ես մոտենալու եմ իբրև նեթկայի մարդ, իմ բոլոր համակրություններով ու հակակրություններով, ես անաչառ լինելու հավակնություն չունեմ, ոչ էլ ցանկություն»[89]։ Բայց դա սովորական սուբյեկտիվիզմ չէ, այլ այսպես ասած, «պատմական սուբյեկտիվիզմ», որը գիտակցում է իրերի տրամաբանությունը։ Դա Տերյանի մեթոդոլոգիայի ուժեղ կողմն է, որը հասկանալի է դարձնում նրա քննադատական կրքոտությունը, ինչպես նաև սրա իներցիայից բխող ծայրահեղությունը։ Ելնելով գեղագիտական կոնկրետ չափանիշից, Տերյանը արվեստի և գրականության նախորդ պատմությունը ենթարկում է այդ չափանիշներին, ըստ էության թերագնահատելով նրա գեղագիտական և իմացաբանական նշանակությունը։ Դրանով պետք է բացատրել XIX դարի հայ գրականության էսթետիզական արժեքայնության, արևմտահայ գրականության և մասնավորապես դարասկզբի հեթանոս ուղղության, ինչպես նաև առանձին դասականների ստեղծագործության գեղարվեստական համարժեքի ու համամարդկային բովանդակության վերաբերյալ անստույգ բնութագրումները։

Ազգային դրականության զարգացման վերաբերյալ այն դրույթները, որ Տերյանն առաջադրեց «Հայ գրականության գալիք օրը» տրակտատում, իր հիմքում ուներ պատմափիլիսոփայական մի ուրույն ըմբռնում, որի մեկնաբանությունը եզավ «Հոգևոր Հայաստան» հոդվածը (1914)։ Հազիվ թե Տերյանը գիտակցեր, թե ինքը վերարծարծում է մի հարց, որ դեռևս անցյալ դարի 70—80-ական թվականներին սուր բանավեճի էր կոչում ազգային-պահպանողական և լիբերալ-բուրժուական հոսանքների գաղափարախոսներին և հազիվ թե նա ենթադրեր, թե պատմական արդարացում է տալիս ազգային-պահպանողականներին, որոնք մերժելով «նյութական հարստությանն» պոզիտիվիստական տեսակետը, ազգային գոյության հիմքը համարում էին բարոյական, այսինքն «հոգևոր հարստությունը»։ Եվ դա աներկմիտ է այնքան, որքան Տերյանի կուլտուր-պատմական տեսությունը սնունդ էր առնում ազգերի համաշխարհային գործակցության նորագույն պատկերացումներից և մարդկության բարեկրթության գործում արվեստի ու գրականության դերի այն ըմբռնումից, որ առաջադրում էին գեղագիտական նորագույն դպրոցները։ Ըստ այդ պատկերացման, ազգերի գալիք համերաշխությունը այլ հարաբերության մեջ է առնում մեծ ու փոքր ժողովուրդներին, պատմական իրավունք վերապահելով նրան, որ իր արժեքներն է ստեղծում արվեստի համամարդկային գանձարանում։ Այս տեսությունը մի առանձին ոգևորություն էր պատճառում փոքր ժողովուրդների գաղափարախոսներին, որոնց համար պարզապես հայտնություն էր՝ տնտեսական ու քաղաքական անկախությունից դուրս որոնելու ինքնուրույն գոյության մի այլ երաշխիք։ Իր հոդվածում Տերյանը մի ակնարկ է անում, որն ինքնին ուշագրավ է։ Վկայակոչելով Սարյանին ու Սուրենյանցին, նա ասում է, թե նրանք «արդեն ոչ միայն բնազդով, այլ գիտակցությամբ հայ են իրենց արվեստի մեջ»։ «Հոգևոր Հայաստանի» գաղափարը նախանշող մի իրողություն է այս, որ իր արտահայտու-

89 Նույն տեղում, էջ 302։

թյունն էր գոնում և՛ երաժտության (Կոմիտաս), և՛ ճարտարապետության (Թորամանյան), և՛ բանագիտության (Աբեղյան), և՛ լեզվաբանության (Աճառյան) բնագավառում։

«Հոգևոր Հայաստան» հոդվածում Տերյանը վերստին անդրադառնում է ազգային գաղափարաբանության որոշ ուղղությունների բնութագրմանը։ Այստեղ արդեն նկատելի է գնահատումների որոշ մեղմություն, մասնավորապես XIX դարի դրականության գեղարվեստական արժեքայնության հարցում։ Բնորոշելով ազգային գաղափարաբանության գլխավոր միտումները, Տերյանը առանձնացնում է երկու ընդհանուր կողմնորոշում. «Մեր մտավորականության մեջ,— գրում է նա,— մի խոշոր ու այժմ իշխող հոսանք մշակել է մի տեսակետ, ըստ որի քուրքահայ խնդրի լուծման հետ է կապված հայության ամբողջ ապագայի հարցը»[90]։ Այս տեսակետի կողմնակիցները Հայաստան և հայության հասկացությունները բացառապես կապում են Արևմտյան Հայաստանի հետ և այս սահմաններում էլ լուծում հայ ժողովրդի ապագայի. նրա կուլտուրական ստացվածքների, նրա հոգեկան ինքնության» հարցը։ Տերյանի համար անընդունելի է «այդ կոնցեպցիան՝ ոչ միայն իբրև մտածողություն. այլև իբրև զգացողություն», քանի որ նրան «զբաղեցնում էր ամբողջ հայության կուլտուրական ապագայի խնդիրը»։ Դիտելով, որ երկու դիրքորոշումներն էլ վերջը ակնկալում են «ազգային կուլտուրական ապագայի հետանկար», Տերյանը, սակայն, տարօրինակ է համարում բուրժուական մտավորականության կողնորոշումը դեպի «ազգային մտավորականությունը», որի հանդեպ դեռ երեկ բացահայտ դժգոհությամբ էր տրամադրված։ Արտառոցը, սակայն, այդ «մետամորֆոզը» չէ, այլ հանկարծակի արթնացած այն հայրենասիրությունը, որով ոգեշնչվում է ապազգայնացած հայ բուրժուազիան, որին օտար էին հայոց լեզուն ու հայ մշակույթը։ Թե՛ ազգային և թե՛ բուրժուական մտավորականության ձգտումը հանգում է պետական կամ «նյութական Հայաստանի» ստեղծմանը։ Տերյանը մերժում է այդ գաղափարը, դրան հակադրելով «հոգևոր Հայաստանի» ըմբռնումը. «Հայության հավաքումն կամ «հայության կազմակերպում» գաղափարական իմաստով,— ահա ինչ եմ հասկանում ես «հոգևոր Հարաստան» ասելով։ Դա այն կուլտուրան է, այն կուլտուրապես կազմակերպված ժողովուրդն է, որի գալուն մենք կուզեինք հավատալ»[91]։ Տերյանը տարօրինակ ձևով տուրք է տալիս իդեալիզմին, շրջանցելով պատմական ու սոցիալական պատճառականության գիտական ամեն մի հիմունք։ Քաղաքական ու տնտեսական անկախության գաղափարը նա անվանում է «զոռոլոգիական ազգասիրություն», «հայ ոստիկանին» հայրենիք, միանգամայն իրավացիորեն քննադատում է բուրժուական և ազգայնական մտավորականության քաղաքական ծրագրերը, չկարողանալով պատկերացնել «նյութական Հայաստանին» մի այլ տարբերակ։ «Չպետք է կամենանք մեր հույսը և ապագան «նյութական Հայաստանն» գաղափարի վրա հիմնել, այլ պիտի տենչանք ու աշխատենք «հոգևոր Հայաստանի» համար»[92], պնդում է Տերյանը, երևակայելով մի ուրույն «հոգևոր պետություն», ուր արվեստն ու գրականությունը, լեզուն ու մշակույթը միացնում են մասերը ամբողջի մեջ և զո-

90 Նույն տեղում, էջ 305։
91 Նույն տեղում, էջ 314։
92 Նույն տեղում, էջ 316։

դում ազգի ու հայրենիքի գաղափարը։ «Եթե հիրավի այսօր,— գրում է նա,— պարզված է հայութեյան սիրտը դեպի ապագան, եթե հիրավի հավատում է նա իր ապագային, ապա իր հայացքը ոչ միայն դեպի Վան կամ Էրզրում պիտի ուղղե, այլ իր ներսը, իր հոգու խորքը՝ տեսնելու համար, թե կա՞ արդյոք իր մեջ այն ամենը, որ կենդանութեյուն է ներշնչում մեր նյութական հայրենիքին, այդ Վան և Մուշ և Էրզրումին»[93]։ Ապագայի հանդեպ նման հավատը անհիմն զուշակութեյուն չի թվում. գիտական միտքը համաշխարհային կյանքի փոթորկումների մեջ կռահում է արմատական հեղաշրջումներ, որոնք «ոչ միայն աշխարհագրական սահմանագծերը պիտի փոխեն, ազգերի փոխադարձ հարաբերութեյունների մի նոր դասավորում ստեղծեն, այլև գաղափարական աշխարհում պիտի մի նոր հեղաշրջում, մի վճռական փոփոխութեյուն առաջացնեն»[94]։ Այդ նշանակում է, որ ազգերի պատմական իրավունքը մարդկութեյան ապագա համագործակցութեյան մեջ որոշվելու է ոչ թե քաղաքական կամ տրնտեսական հզորութեյամբ, այլ հոգևոր արժեքների ինքնատիպութեյամբ ու հարըստութեյամբ։ Այս հավատով էր Տերյանն արթնացնում հայ ժողովրդին.

Նոր օր է բացվում ազգերի համար.—
Իմ հայրենիքում տիրում է գիշեր,
Իմ հայրենիքում անթափանց խավար.
Ջարթի՛ք, վե՛ր էլեք, կենդանի ուժեր։

«Հոգևոր հայրենիքը» խաղաղ երազանք չէ. դա մաքառում է, պայքար, ներքին կարողութեյունների գերագույն լարում, որ պահանջում է մարտիրոսական նվիրում և որի փայլուն օրինակները տվել են հայ մշակույթի պատմութեյան առաքյալները. «Մի Րաֆֆի, մի Արծրունի, մի Նալբանդյան, մի Դուրյան նույնպես աստիճներ են, գուցե ավելի մեծ հերոսներ են, քան նրանք, որ կռվի դաշտում են զոհաբերում իրենց կյանքը։

Անվերջ չարչարանքի և գերագույն մի բաղձանքի, անվերջ զրկանքների և վսեմ մի հավատի պայծառ պատկեր չէ՞ միթե մեր հոգևոր հայրենիքի ասպետ-զավակների կյանքը»[95]։

«Նյութական հայրենիքն» ավերված է, բայց ավերված է նաև «հոգևոր հայրենիքը». առաջինը ողբերգական է, բայց երկրորդն աղետաբեր է ավելի, քանի որ «նյութական կորուստները միշտ կարելի է վերադարձնել, իսկ հոգևոր կորուստն անդառնալի է»[96]։ Այստեղից արդեն տրամաբանական է թվում վերջնական եզրակացութեյունը, թե «ի վերջո հայ դեմոկրատիայի, ինչպես և ամեն մի դեմոկրատիայի համար «Հայաստանի» (ազգի) հարցը կուլտուրայի (այսինքն «հոգևոր») հարց է»[97]։

Տերյանը որոշ իմաստով շրջում է պատճառի ու հետևանքի դասավորութեյունը՝ սկզբնականը հատկացնելով հոգևոր հարստութեյանը, ենթադրելով, թե հոգևոր արժեքների՝ լեզվի, մշակույթի կորուստը կհանգեցնի ազգի տրոհմանը և մոռանալով, որ առանց «նյութական հայրենիքի», «հոգևոր հայրենիքը» սոսկ վերացական գաղափար է։

---

93 Նույն տեղում, էջ 317—318։
94 Նույն տեղում, էջ 318։
95 Նույն տեղում, էջ 317։
96 Նույն տեղում, էջ 319։
97 Նույն տեղում, էջ 336։

Ինչպիսի ակունքներ էլ ունենա «Հոգևոր Հայրենիքի» տերյանական մտապատկերը, ուր միանգամայն հավանական է նաև «կուլտուր-ազգային ավտոնոմիայի» տեսակետը[98], այնուամենայնիվ իր բնույթով այն չափազանց հարմար էր ձևած հայ իրականության համար։ Ժողովրդի պատմական ճակատագրով խորապես մտահոգված բանաստեղծը ձգտում էր գտնել այն ուժը, որով կարելի լիներ քաղաքականապես տրոհված, տարածքային-աշխարհագրական սահմաններից զուրկ հայրենիքը միավորել ամբողջական հասկացության մեջ, եթե չկա «նյութական հայրենիքը», թող գեթ լինի «հոգևոր հայրենիքը», ունենալ հոգևոր ինքնուրույնություն նշանակում է գոյություն ունենալ իբրև ազգ, այսպիսին է Տերյանի հարցադրումը, որը և գրական-մշակութային նորոգության նրա նախագծումներին տալիս է խորապես քաղաքական իմաստ։

Տերյանն ամենայն ուշադրությամբ հետևում էր հայ գրական կյանքի ներքին տեղաշարժերին, անձնական նախաձեռնություններով նպաստում նրա զարգացման ընթացքին։ Քննադատելով միջակությունն ու հակագեղարվեստական ամեն մի երևույթ, նա տաղանդի պաշտպանությունը բարձրացնում էր հասարակական հարցի, ձգտելով գրական կյանքը դնել բարոյական բարձր սկզբունքների վրա։ Գեղարվեստական արժեքայնության գիտակցումը նրա համողմամբ անհատական քմահաճույք չէ, այլ «ակզբունք է», «հասարակական տեսակետ է» և ազգային «արժանապատվության զգացում»[99]։

Տերյանը բացառիկ նշանակություն էր տալիս հայ գրականության համաշխարհային ճանաչմանը։ Այս իմաստով նա բարձր էր գնահատում Վ. Բրյուսովի կազմած «Поэзия Армении» և Մ. Գորկու խմբագրած «Сборник армянской литературы» գրքերի հրատարակությունը։ Թող որ դրանք ավելի «քաղաքական նշանակություն» ունենան, «քան գրական», որպես թե «դեռ չի հասել ժամանակը, որ մեր գրականությունն ինքնին հետաքրքրի օտարներին և մի էկզոտիկ բանի հետաքրքրություն չլինի լոկ», այնուամենայնիվ, արձնի վկայում են, «որ մենք ընդունակ ենք եվրոպական գաղափարները ներդնելու, որ մենք ընդունակ ենք ազգային իդեալներ մշակելու և ապրելու ժամանակակից մարդու մտորումներով ու ձգտումներով»[100]։

9

Իռացիոնալ աշխարհում, ուր տրորված, անկայուն ու անիրական էին մարդկային արժեքները, Տերյանը գտավ հավիտենականը և անփոխարինելին՝ հայրենիքի մտապատկերը։ Այդ մտապատկերը հայտնվեց նրան թե անցյալման անուրջներում, թե «Գիշեր և Տուչերի» անդարձության քավարանում և թե հայտնության երկրի «ոսկի հեքիաթում»։ Ականատես լինելով ռոմանտիկական Հայաստանի փլուզմանը՝ «Ա՜խ նա հոշոտվեց մեր աչքի առջև» (Թումանյան), նա հայրենիքի եզերքը ձուլեց իր հուշերի անանց կարոտներին, մինչև որ գտավ նրա գաղափարական խորհրդանիշը՝ «երկիր նաիրի»։ Հայ-

---

98 Տե՛ս Ս. Ալիխանյան. Վահան Տերյանի պետական գործունեությունը. Երևան, 1956, էջ 28—29։

99 Վ. Տերյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 331։

100 Նույն տեղում, էջ 378։

րհնիքի տեսիլը նա ձուլեց իր հոգու նվիրական զգացողություններին, վերապրեց հուսքի ու վհատության փոփոխակի պահեր և սակայն շվար մնաց մի անկաուար ուխտի և չիրականացած երդման հոգեբանական տեղատվության առաջ.

Մաշում է իմ սիրտն անդադար
Հին երգ մի՝ ծանոթ ու տրտում.
Կիզում է կարոտ մի արծուն,
Մաշում է իմ սիրտն անդադար։
Դրժել եմ կարծես մի երդում,
Մի ուխտ եմ թողել անկատար,
Մաշում է իմ սիրտն անդադար
Հին երգ մի՝ ծանոթ ու տրտում։

Անջատման այն զգացողությունը, որ նախապես տրվեց Տերյանի պոետական ինտուիցիային, էկզոտիկ հեռավորության վրա գծեց հայրենիքի մտապատկերը։ Վերհուշերի ռոմանտիկական տեսիլներում հառնում են բնօրրանի անփոխարինելի մասունքները և խռոված հոգու բաղձանքները նետում արձուն երազների խաղաղ հանգրվանը՝ «Մեր սարերը տարեք, տարեք տուն»։ Այնտեղ հայրենի եզերքի «մանիշակագույն սարերի լանջին» հոգիները ճն վառվում ուխտի պես սրբազան սիրո խոստումներից, անխոս հայացքները ժպտում են «անուշ կարոտով» («Լճնեի չոբան սարերում հեռու»), և կյանքը ձուլվում է հովվերգության մեջ՝ հեքիաթի պես իմաստուն, բնության նման տարերային.

Հովիվներն այնտեղ կրակ են արել
Սարերի վրա—օ՜, անո՜ւշ հեռու.
Զայնում են անվերջ մշնում իրարու,
Հովիվներն այնտեղ կրակ են վառել։
Ախ, սիրտը թռավ աշխարհն այն հեռու,
Ուր, հին, հնչում ես բարբառ հայրենի,
Հովիվներն այնտեղ կրակ են արել
Սարերում իմ բաց, օ՜, անո՜ւշ հեռու...

Հայրենիքը Տերյանի պոեզիայում ստանում է գեղարվեստական նոր իմաստ։ Ալ. Ծատուրյանին գրած մի նամակում Տերյանը նրա հայրենասիրական պոեզիան որակում է «պրիմիտիվ» ու «հնաշունչ», «որպիսին կարելի էր գրել վաղ ժամանակներում» և կասկածանք հայտնում, թե իր «ոտանավորները շատերին դուր չեն գա»[101]։ Սրա գեղագիտական նկատառումն ավելի խորն է, քան հայրենասիրական պոեզիան արվեստի հետ ձուլելու պահանջը, ինչպես ենթադրում են որոշ գրականագետներ։ Խնդիրն այն է, որ «վաղ ժամանակների» պոեզիայում հայրենիք և սուբյեկտ հասկացությունները գեղարվեստական պատկերի կառուցվածքում հանդես էին գալիս որպես անջատ ռեալություններ։ Որքան էլ ռոմանտիկները կատարեցին գեղարվեստական առաջին փոխաձևությունը՝ կլասիցիզմի ռացիոնալիստական հայրենիքը փոխադրելով սուբյեկտի գաղափարական ու զգացական ընկալումների ոլորտը, այնուամենայնիվ սուբյեկտիվ գործոնն այստեղ դեռևս հանդես է գալիս որպես բովանդակության տարր։ Տերյանը հայրենիքը ձուլից սուբյեկտի զգա-

101 Նույն տեղում, էջ 362։

յուրյուններին, տալով դրանց ներքին ձևի հատկանիշ։ «Ով չեմ ազատվի դրանցից երևի մինչև վերջ,— գրում է բանաստեղծը Նվարդ Քումանյանին,— ինչպե՞ս ազատվես ինքդ քեզնից... Դուք երևակայել չեք կարող, թե ինչպես ես անցնում իմ կյանքը. ոչ թե անցնում է, այլ այրվում մի ներքին դաոն կրակով, և ես անզոր եմ այդ կրակի դեմ և անօգնական։ Ով ես երբեմն մտածում եմ, որ դա ունի իր խորին և վսեմ իմաստը։ Չէ՞ որ այդպես, իմ Հոգու նման, այրվում է իմ երկիրը, «իմ Նաիրին»—գուցե դրա համար է այրվում և իմ Հոգին, որովհետև իմ Հոգու մեջ «Նաիրյան չքնաղ Հոգին» է այրվում։ Ով ես ակսում եմ զգալ ինձ կոչված մեկը նրանցից, որոնց վիճակվել է «Նաիրյան» Հոգու բարձր տառապանքը կրել իրանց Հոգու մեջ...»[102]։

Հայրենիք և սուբյեկտ ռեալուրյուններն այստեղ համեմատական չեն, այլ միանշանակ։ Ահա թե ինչու արտահայտել Հայրենիքը, Տերյանի համար նույնն է թե, արտահայտել իրեն.

Մի հին երազություն անսփոփ ու խոր,
Որպես վիշտն անել Հայրենի Հոգիս.
Երգում է սրտիս դաոնագին օրոր,
Եվ անդուլ ցավով մաշում է Հոգիս։

Դժվար է ասել էլեգիական սկիզբը Հայրենական ցա՞վն է, թե բանաստեղծի Հոգու տագնապը՝ այնքան ներհյուսված են նրանք, և այնքան միանշանակ։ Նույնպիսի մի էլեգիական խոհ է «Երանի նրան...» բանաստեղծուրյունը, ուր «Հայրենական խաղաղ հարկի» և «գթոտ մոր... Հնամյա երգի» օրորների բաղձանքը բեկվում է խոռված Հոգու «մթին կասկածներին» և «սառն ու ահավոր տեսիլքներիշ սարսափը ուրվագծում է խաչվող Հայրենիքի «արյունոտ ուղին».

Ո՞նչ ունեմ ես,
Ո՞նչ է իմ կյանքը հիմա.
Սիրտ անխնդում, իմ երկրի պես,
Դու ավերված, դու տրորված անխնա...

Ո՞նչ ունեմ ես.
Սիրտ իմ, անքուն, մրրկուն,
Սիրտ անարգված, սիրտ հրաձեզ,
Իմ երկրի պես. իմ երկրի պես հավետ նեղումն...

Սրտի և Հայրենիքի նույնացումը պատկերին տալիս է երկպլան կառուցվածք, ուր Հայրենիքը դառնում է զգայուրյունների սիմվոլ։ Բանաստեղծը կարծես խոսում է միայն իր սրտի հետ և սա արգեն ոչ մի այլ զգացում չունի, քան «Հայրենի մի վիշտ» և այլ օրոր չի ամորում նրան, քան «Հայրենական սուրբ երգը».

Ոսկե քևեր ուներ նա,
Ուներ բոցեր բորբ,
Արյունաներկ է հիմա
Ու երկրիս պես որբ։
Դրեք սիրտըս գարավոր
Հարազատ օրրան,

Որորեցնք վիրավոր
Սիրտըս Նահրյան...

«Ու երկրիս պես որբ»—Հայրենիքի այս հնչ կացութիւնը բանաստեղծի համար դառնում է մի յուրօրինակ հոգեկան վիճակ։ Որբութեան ուրվականը ներխուժում է նրա պոետական հասկացութիւնների ոլորտը, խորհրդանշելով աշխարհը համակած չարիքի ու անտարբերութեան սարսափի զգացողութիւնը.

Մենք բոլորըս, բոլորըս
Մանուկներ ենք որբ.
Մանուկներ ենք մենք կորած—
Հավիտյան անմայր...

10-ական թվականներին Տերյանն ամբողջապես համակված էր հայրենական մտորումներով. «Վերջ ի վերջո ես սկսում եմ գալ այն եզրակացութեան, որ մեր հայրենիքի ցավը մեզ այնպես է մաշում, չլատում, կեղեքում, որ մենք դառնում ենք անընդունակ ուրիշ բան հասկանալու կամ անելու։ Դա մի հիվանդագին սեր է, դա մի անհաղթելի մոլութիւն է — դրա պրիզմայով է բացվում մեր առջև աշխարհը — այդ չափով ենք մոտենում մենք ամեն ինչի և գուցե դրա համար անզոր ենք դառնում և մեռնում ենք վաղ... Այդպես ենք մենք բոլորս — կոտրված, գետնահար խոտի նման, ընկած, պարտված, անհույս ու անհավատ։ Այդպես մեր հայրենիքի հոգին է մեռնում, իսկ մարդիկ կարծում են, որ կարելի է նրան կենդանացնել...»[103];

Համաշխարհային պատերազմ, եղեռնի արհավիրք, կործանումի սարսափ՝ այս հանգամանքներում բանաստեղծը գտավ դարերով խոշտանգված իր հայրենիքը և նրա մասունքներից ներշնչեց «բարձր տառապանքի» բանաստեղծական մատյանը՝ «Երկիր Նահրին», ինքնատիպ ու գեղեցիկ ոչ միայն իբրև գաղափար, այլև հոյակապ ու անզուգական որպես պոետական հղացում։ Շարքի համար բնաբան ընտրված Լերմոնտովի բանաստղը՝ «Люблю отчизну я, но странною любовью» արդեն հուշում է ավանդական հայրենասիրութեանը հակադրվելու միտում։ «Տարօրինակ սիրո» այն զեղումները, որ Լերմոնտովը հայտնաբերում է կյանքի ռուսական բնանկարի նվիրական մասունքներում, յուրովի փոխաձևութեան են ստանում Տերյանի պոեզիայում. հայրենասիրութեանը տալով նոր բովանդակութեան։ «Դու հպարտ չես, իմ հայրենիք, Տրտում ես դու և իմաստուն», այսպիսին է տերյանական հայրենիքի պոետական կերպարը.

Ջրշլացա խնդուն փոգիդ
Անցյալ ու հին փայլով երբեք.—
Սիրեցի հեզ, անքեն հոգիդ,
Ով երգերդդ մեղմ ու բեկբեկ,
Խեղճությունդ խավար ու լուռ.
Աղոթքներդդ դառն ու ցավոտ.
Ջանգակներիդ զարկը տրխուր,
Ով խուղերիդ լույսերն ագոտ...

Միանգամայն ակնհայտ է հայրենիքի հակառումանտիկական ապահերոսականացման տերյանական միտումը։ Մերժելով կլասիցիզմի և ռոմանտիզ-

103 Նույն տեղում, էջ 360։

Մի՝ հայրենիքի ավանդական պեյզաժը խորհրդանշող միֆերը (Հայկ, Տիգրան, Վարդան, Արշակ...), նա հայտնաբերում է նոր միֆ՝ հոգևոր մասունքներից ձուլված երկիր Նաիրին՝ իր խեղճությամբ, ճակատագրով կնքված հեզությամբ, լուռ զոհաբերումի և երկնաքաղց աղոթքի գեղեցկությամբ՝ «Ինչպես չըսիրեմ— Հեզությամբ լցված Դու յոթնապատիկ խոցված Տիրամայրը»:

Էքնիկական կանչի հազարամյա հնռավորություններից կարծես լսվում է «մեղմ երգի», «ցավոտ աղոթքի», «զանգերի ղողանջի» տխուր մեղեդին և որպես «դյութական տեսիլ» հառնում է քնարական հայրենիքը՝ երկիր Նաիրին՝ խորհրդավոր, ինքնաբավ ու անմեկնելի.

Մշուշի միջից,—տեսի՞լ դյութական,—
Բացվում է երկին Նաիրին տրտում.
Ո՞ր երկրի սրտում թախիծ կա այնքան,
Ով այնքան Ցերում—ո՞ր երկրի սրտում...
Որտե՞ղ են քարերն այնպես վերամբարձ
Ձեռների նըման պարզված երկնքին,
Որտե՞ղ է աղոթքն այնպես վեհ ու պարզ
Եվ զոհաբերումն այնպես խնդագին...
Որտե՞ղ է խոցում այնպես չար ու խոր
Սիրտը մարդկային դաշույնը քինոտ.
Որտե՞ղ է հոգին այնպես վիրավոր,
Եվ անպարտ երկիրն այնպես արյունոտ...

Վերհուշերի էկզոտիկ հեռվում հայրենի եզերքը ձուլվում է իրիկնամուտի մուժին, «Քաֆեում են արոտ ու հերկ», «երգում է զանգը լալկան» և արևի վերջին շողերով չերմանում է «մեղմ ու հիվանդ բարի մի մայր»: Իրականը հայտնվում է պատրանքի մեջ՝ «Կարծես քե դարձել եմ ես տուն, Բոլորն առաջ-վանն է կրկին» և մանկության օրերի հեթիաքները վերստին օրորում են երազների դյութանքով.

Նորից ես մանուկ եմ այսօր,
Դրախտ է նորից իմ հոգում,
Արեը հանգչում է հեռվում,
Գետից բարձրանում է մշուշ,
Հեքիաթըդ անվերջ օրորում,
Ինկերդ խոսում է անուշ...

Էկզոտիկ հուշերը մթագնվում են արյունի սարսափներով՝ կլինի՞ արդյոք նահրցին, կմնա՞ արդյոք նահրականը և մահվան տեսիլները հալածում են բանաստեղծի երևակայությունը, կործանման երկյուղի չարագուշակ տագնապներով՝ «Մի՞թե ես պիտի հրգեմ քեզ օրոր Եվ արքայական դեմ գեհրիզմանս»:

Բայց անհուսության ողբերգական շեշտերը տեղի են տալիս «անվերջ Հավատին» ներքին զգացողությանը: Բանաստեղծը «անհնկուն Համբերությամբ է ցողում տառապանքը «նոր Բեթղեհեմի» առաքելությամբ («Պետք է համառ դեռ կիզենչ), և, ինչպես ոգի առած Լույս-Անցորդ, շրջում հայրենի ավերակներր, ավետելու Հարության առավոտը.

Ուխտավոր անցուդարձի ժառանգ
Մի ...ւթ Նաիրցի գեում եմ անկանգ,—
Քող գուժկան գիշերն ահասաստ գավե—

Որքան մութը սև՝ այնքան ես համառ,
Երկնի՛ր, իմ երկիր, հավատով անմար,
Սուրբ է քո ուղին և պսակդ վեհ...

Ստեղծելով հայրենիքի իր պոետական սիմվոլը, Տերյանը մեկնաբանում է, թե «նայիրի» պետք է հասկանալ ոչ թե պատմական, այլ իդեալական իմաստով[104]*։ Պատմականի և իդեալականի այս տարբերակումը որոշակիորեն համընկնում է նյութական և հոգևոր Հայաստան հասկացություններին։ «Իդեալական Նայիրին» ըստ էության «Հոգևոր Հայաստանի» բանաստեղծական խորհրդանիշն է, իսկ «Հոգևոր Հայաստանը»՝ «երկիր Նայիրիի» պատմափիլիսոփայական մեկնակետը։ Պատմականի և իդեալականի սահմանազատումն արտացոլում է այն ճգնաժամը, որ հայ ազատագրական միտքը վերապրեց ռոմանտիկական Հայաստանի փլուզումից։ «Երկիր Նայիրին» այդ փլուզման ունակցիան էր, երկունքի վերջին ծիգը, որ հավատ էր առնում ոչ թե պատմության դասերի նորոգումից, այլ դարերով ստուգված դասերի անխմաստ կրկնությունից, ոչ թե ֆիզիկական զորությունից, այլ հոգևոր մեծությունից։*

Միանգամայն բնորոշ է, որ Տերյանը «Երկիր Նայիրի» շարքում տեղադրել է «Վյաչեսլավ Իվանովին» բանաստեղծությունը։ Նոր ժամանակների այդ միֆը, որ թափանցել էր ժողովուրդների անտիկ ու միջնադարյան հոգևոր կյանքի ոլորտները, իր իդեալը որոնել անցյալի առասպելական ու միստիկական սիմվոլների աշխարհում և փորձում էր ստեղծել սուբստանցիոնալ-ժողովրդական հիմունքով «բացահայտված ինչ-որ ապագայի արվեստ», ուր հանդես պիտի ունենա ամբողջ մարդկությունը, կամ հավակնում էր «ժամանակակից կյանքի աններդաշնակություններն իմաստավորել տառապանքի ու հաբուրյան աստծու՝ Դիոնիսի պատվին անտիկ-հելլենիստական ցոփ տոնախմբություններով», նմանեցնելով այն քրիստոնեական հարությւոն գարնան — վարդավառի տոնախմբությանը[105]*, երևի ներշնչում էր Տերյանին որոնելու իր ժողովրդի հարության առեղծվածը.*

Վարդավառի վարդերը վառ
Երգող երգչիդ երդվում եմ ես.
Ջրկար երկրիս նրման պարտեզ—
Ով նա ավե՞ր, չարին ավա՞ր...

Սրտի երգիչ, դու բոցավառ
Լուսե երգով ասա հրկեզ
Արդյոք «Չարյա՞վ» պիտի երգես,
Վառ սիրտ երգիչ, երկրիս համար։

Տերյանն ինքը երգեց այդ «Չարյավը»։ Ցրվում է սև ամպերի մշուշը, երկնակամարը դառնում է չինչ և տեսիլքի մեջ հառնում է Երկիր Նայիրին՝ գարնան ծաղկունքի, երգի ու սիրո պայծառ ժպիտով.

Բարակիրան Նայիրուհին ինձ ժպտաց,
Նայիրուհին տխուրաչյա և համեստ.
Այնպես վառ էր լեռնադաշտեր դեմքը բաց,
Նայվածքն այնպես հրեղեն ու անարվեստ։

---

104 Վ. Տերյան. *Երկերի ժողովածու*, հատ. 1, էջ 337։

105 *В. Кулешов*, История русской критики, стр. 436—437.

Ով հյուսիսյան հեռուներում ու ցրտում,
Կարծես քոլոց իմ նախրյան արևն ալ,
Կարծես բոցե մի վարդ բացվեց իմ սրտում,
Ով չի կարող արբած հոգիս լուռ մնալ.
Ով չի կարող սիրտս չերգել այդ անթիծ
Շուրջ, որ ինձ ժպտաց այսօր ցուրտ հեռվում.
Այդպես արևն է դուրս նայում մութ ամպից
Իմ նախրյան բա՜ղձր, բա՜ղձր աշխարհում...

«Ծնկեր Նախրից շարքը հայ պոեզիայի անկրկնելի էջերից է։ Ստեղծելով հայրենիքի բանաստեղծական մտապատկերը, Տերյանը փոխանձևեց նրա ռեալությ։ան էսթետիկական համարժեքները և հայրենասիրական պոեզիան քարձրացրեց որակական նոր աստիճանի։

10

«Հայ գրականության գալիք օրը» և «Հոգևոր Հայաստան» ծրագրային մտորումները որոշ իմաստով նախանշում էին Տերյանի պոետական զգացողությունները արդեն ձևավորվող նոր միտումները։ 1913 թ. մի նամակում բանաստեղծն ակնարկում է, թե ուսումնասիրում է «հայոց և արևելյան լեզուներ» և զբաղվում է հայ հին գրականությամբ և տեսնում, թե «ինչպես էինք մենք, ինչպես էինք ապրում, ինչպես գիտեինք խոսել, ինչպես կարող էինք սքանչելի ստեղծագործել»[106]։ Հայ միջնադարյան պոեզիայի այս երակներից Տերյանն առավ ոչ միայն բանաստեղծական ձևեր, այլև կյանքի զգացողության նոր հոսանքներ։ Նրա պոետիկական խայտանքները քաֆախիվեցին հայ տաղերգության ու հայրենների հիասքանչ պարզության, զգացմունքի անմիջական զեղումներով[107]։ Արտաքին աշխարհն արդեն ռեալություն է։ Հեռավորության, անջատման ու անդարձության ուղիները հատվում են բանաստեղծի հոգում, տեսիլների ստվերները փոխանձևվում են նյութական հատկության և նա իր սրտի գանձերն է փոում աշխարհի առաջ՝ հյուսելով բանաստեղծական պատկերների «Ոսկե շղթան».

Մաղկել է նորից իմ այգին.
Սրտում իմ գարուն է արդեն.
Սիրում եմ այնպես քնքշագին,
Սիրում եմ, բայց ո՞ւմ — չգիտեմ.
Դողում է սիրտս նորբաց,
Նորբաց մի հուլվարդի պես,
Շրջում եմ սիրուց արբած,
Շրջում ու երգում եմ ես...

Նոր են պատկերները, նոր են զգացմունքի որոնումները՝ թեթև, զվարթ, խաղացկուն։ Թվում է մի քաֆախիվ երգիչ է ապրում սիրով և որոնում իր

106 Վ. Տերյան, Նամակներ, էջ 166։

107 Միջնադարյան հայ քնարի ազդեցությունը Տերյանի պոեզիայում առաջինը նշմարել է Ա. Հովհաննիսյանը 1920 թ. տպագրած «Վահան Տերյանս հոդվածում (տե՛ս «Հուշեր և քննադատություններ», էջ 109)։ Ավելի հանգամանորեն այդ հարցին անդրադարձել է Վ. Փարսադյանին «Վահան Տերյան մենագրության մեջ (էջ 571—578)։

սերը։ Բնությունը տրամադրող է ու համայիլ, հոգին ազատվում է կաշկանդումներից և զգացմունքները դառնում են մեղմ, նուրբ ու մտերմիկ։ Կյանքը հոլովում է իր ընթացքը, աշխարհը նորոգվում է նոր խնդությամբ ու նոր ցավով և «Հավատ ցնորքով» ու «Տագար երգով» արբած բանաստեղծի սիրտը լացի ու խնդության երգն է հյուսում, քանզի «տխրություն է ամեն ինչ— երազ է և մոռացում».

Ձյուն է. օրերը ցրտում են...
Գիշերը սուզվում է մի՜գում.
Այնքան քնքշություն կա սրտում իմ
Այնքան մեղմություն իմ հոգում,
Այնքա՞ն տխրություն, և անուշ է,
Անուշ է այս ցավը հեսին,—
Հոլորը երազ է և հուշ է,
Ոսկի է — բափվում է գետին...

Տխրությունը, երազն ու մոռացումը «Ոսկե շղթայում» այդ զգացողությունն են արձագանքում։ Մեծության անուրջի անհնարին երազներն ու ապարդյուն կաղտոտները տեղի են տալիս կյանքի իրական հոսքին, ուր կա վայելք. արբհցում, արևի նազանք և կիզող ծպիտ.

Որքան ձյունե քիթեր,
Ջեռներ, ձեռներ բարակ.
Որքան կինով ու չեռ,
Որքան պուրպուր շուրթեր,
Որքան գգվանք — կրակ.
Շուրթեր ալ մարդանե,
Քնքշություններ —թույներ,
Որքան չա՜նե՜ր, չանե՜ր...

Իր թաքուն խոհերից, նվիրական զեղումների վայրկենական պահերից, տպավորությունների բեկորներից, զգացումների անմիջական արձագանքներից Տերյանը հյուսում է պոետական նվիրումների ոսկե շղթան, ալբոմների մեջ գրանցելով իր հոգու կենսագրության գաղտնի խոստովանանքները։ Այստեղ էլ նա հայտնաբերում է բանաստեղծության մոռացված ձևի՝ տրիոլետի գեղարվեստական հնչեղությունը՝ նմանարկելով ժողովրդական խաղիկների թափանցիկ մթնոլորտն ու անսեթևեթ տոնայնությունը.

Ներ են քո հուր աչքերը,
Հուրդդ իմ հուրն է այրում,
Սիրտս երգում է հրում,
Ներ են քո հուր աչքերը.
Հուր են քո սուր տեգերը,
Հուրդդ վառված իմ հրում,
Ներ են քո հուր աչքերը,
Հուրդդ իմ հուրն է այրում։

Ապա ասպարեզ են գալիս աշուղական չափը, գազելը, որոնք հարստացնում են Տերյանի պոետական աշխարհի խճանկարը։ Բանաստեղծության արևելյան ավանդական ձևը գեղարվեստական նոր իմաստ է հայտնաբերում Յտեփան Շահումյանի հիշատակին նվիրած «Գազելում», ուր Տերյանը ձո-

նում է հեղափոխության նահատակի հավերժության երգը, ներարկելով այն մարդկային. ընկերական սիրո անքնելի կարոտով:

«Ոսկե շղթա» շարքը արդեն բացահայտում է պոետական խառնվածքի այն բազմապատկման կտրվածքները, որ յուրահատուկ է դառնում Տերյանի ստեղծագործական զարգացմանը: Դիտելով Բլոկի պոետական շարքերի ներքին կառուցվածքը, Լ. Գինզբուրգը նկատում է հետաքրքիր անցում «միաձևագուրկության» դեպի ոճական տիպերն ու բազմապատկման ներդնումները. «Երկրորդ երգի ցիկլերը գրանցում են հոգու տարբեր վիճակներ՝ վերցված տիպերն կտրվածքներում»[108]:

Ոճական տիպերնիզմն առնապարակ յուրահատուկ էր Տերյանի պոետական խառնվածքին, հանգամանք, որ արտացոլվում էր «Մթնշաղի անուրջներ», «Գիշեր և հուշեր», «Ոսկի հեքիաթ», «Վերադարձ» շարքերի զուգահեռականությամբ: Բայց եթե այդ շարքերին, առանձին վերցրած, բնորոշ էր ներքին միասնականություն և «միանվագություն», ապա «Ոսկե շղթայում» խախտվում է այդ համաչափությունը, ասպարեզ տալով տրամադրությունների բազմաթիվ օղակների: «Տրիոլետներ նվարդին», «Տրիոլետներ», «Իմ բալիկին», ինչպես նաև ոճական ընդհանրության կտրվածքով միանշանակ ցիկլային այլ օղակներում. բանաստեղծություն նամականիներում («Պատյոլկինո, «Նամակ», «Ափսոս չէ՞ Մարգո, այն երեկոն», «Եվ հիշեցի ես այն հորդ անձրևի տակ», «Հանաք», «Ինչո՞ւ ես այդպես դու ինձ նախատում») Տերյանը պոետականացնում է մարդկային հոգու կեցության նորանոր շերտեր, մերթ վերապրելով չարիքներով ծանրացած աշխարհի ողբերգական զգացումը, մերթ ընծայաբերելով սիրո ու վայելքի շռայլ զեղումը, մերթ քնարական հիասքանչ էտյուդներում քանդակելով հոգու երկնային զգայությունների հարատև արձագանքներ.

Արեգակը ծովն է խլնում,
Ծովը չորաց գալարին,
Սարի լանջից ձովն է փլում,
Աստղը չորաց կամարին:
Անճառելի վայելքությամբ
Իջավ տխուր իրիկուն.
Արևամուրում մի ոսկի ամպ
Ծնորում է ու խոկում:
Իմ թախիծն էլ այն ամպի պես
Ծնորում է քնքշաբար.
Բոցավառվում հիշելով քեզ
Եվ արտասվում քեզ համար:

Գեղագիտական իմաստով ուշագրավ է այն փաստը, որ Տերյանը թեմատիկը սրոշում է հոգեբանական կոնկրետ օղակների՝ հայտնաբերելով ոչ միայն զգայությունների բոլորովին նոր տարբերակներ, այլև պոետական խոսքի նոր մոդելներ: Այս տեսակետից հետաքրքրական է, օրինակ, սիրային երկու ցիկլերի համեմատությունը: 1916 թ. մայիսի 22—24-ը Տերյանը գրել է վեց բանաստեղծություն՝ նույն հասցեով, որոնք դրանցում են հոգու կենսագրության մի էջը («Սևերով, սևերով կըպատմեմ...» «Լռասվորել եմ կար-

108 Լ. Гинзбург, О лирике, стр. 286—287

Մեր մոմերով», «Ես գիտեմ մի աշխարհ...», «Կարդում եմ ահա նամակդ ինձ գրած...», «Ուրախ օրերի, ճաճանչ օրերի...», «Հիշո՞ւմ ես արդյոք այն պարզ Երեկոն...»)։ Պատմությունն սկիզբ է առնում սպասումի կարոտից. անցատումը եղել է անպատճառ և հոգու բաղձանքը կախվում է զղջումի հույսին, լուսավորելով այն վերադարձի հավատով։ Բանաստեղծն իր «երազների պարտեզը» լուսավորում է «կարմիր մոմերով», հոգու փարթամ ծաղիկների «ալ քերթիկները» փռում սիրածի ճամփին, նրան խոստանալով «երազ-հուշերի անուրջով երիզված» այն աշխարհը, ուր ակնազարդ սերը ապրում է «վարդերի խնկավետ բույրերով», ուր անհոգ կյանքում երջանկությունն է պարուրող և «գգվանքն է քնքուշ... հովի պես»։ Սերն այլ խոչընդոտ չունի, բացի հեռավորությունից և երբ սպասումն ու վերադարձը ձուլվում են զգացմունքի անկեղծ քրքռումին, կարոտի մղումը վերհուշերի մեջ արթնացնում է «անդարձ օրվա» երանելի պահը.

Հիշո՞ւմ ես արդյոք այն պարզ երեկոն...
Դու նստած էիր մութ պատշգամբում,
Դյուրիդ ցավից քնքած չոր փայտին,
Ու ես էլ անուժ ընկա քո կողքին։

Դու տառապանքով ձեռքդ պարզեցիր...
Ես բռնեցի այն ու համբուրեցի...
Համբուրեցի քո աչքերը ծավի,
Շուրթերդ ալ-նուռ, վիզդ կարապի։

Ոճական տարբեր կառուցվածքի և տրամադրության տարբեր հոսանքի այս ցիկլի կողքին հայտնվում է երկրորդ ցիկլը՝ «Կատվի դրախտը», միանգամայն ինքնատիպ թե՛ ոճական կառուցվածքով և թե՛ փիլիսոփայական իմաստավորմամբ։ Վերստուգման կարիք ունեն այն մեկնաբանությունները, որ գրականագետները տվել են Տերյանի այդ շարքին։ Ոմանք այն գնահատել են ռեալիզմի չափանիշներով, այնտեղ նշմարելով որոշակի անցում անիրական, «ցնորք աղջկա» տեսիլային կերպարից դեպի իրական կինը[109], այլ գրականագետներ հակված են ընդունելու, որ Տերյանը պասկալերծում է իր բանաստեղծական շարքի հերոսուհուն, հեգնելով բարձր դասի կանանց սիրախաղ-կոկետությունը, Վ. Պարտիզունին մի քանի էական ճշգրտումներ կատարելով առաջարկված մեկնաբանությունների փաստարկներում, տերյանական շարքի ոճական համակարգի մեջ տեսնում է սատիրայի և քնարերգության «համաձուլվածքը»։ Ընդունելով, որ «դրանք ուղղված են սալոնային պոեզիայի, քաղքենիական սիրո ու աշխարհի, «Կատվի դրախտին» հետամուտ տիկնոջ դեմ», գրականագետը սահմանում է բանաստեղծական շարքի դեղագիտական միտումը, թե «Տերյանը, ըստ էության, հայ գրականության մեջ առաջին անգամ, ծաղրում է պառնասական պոեզիան, այդ պոեզիայի ներկայացուցիչների ոճի ու ձևերի խիստ նուրբ հեգնական նմանողությամբ՝ դրանով իսկ հասնելով դրանց ծաղրանմանացմանը»[110],*

Սոցիոլոգիական կոպտացման հանգամանքն անշուշտ իր կնիքն է դրել Տերյանի այդ շարքի մեկնաբանության մեջ և այս իմաստով միանգամայն

109 Տե՛ս Ե. Սարգսյան, *Ստեփան Զորյան*, Երևան, 1960, էջ 76—78։

110 Վ. Պարտիզունի, *Վահան Տերյան*, էջ 139—144։

իրավացի են Ն. Սարգսյանն ու Վ. Պարտիգունին տերյանական շարքն աղատելով «քաղքենի հերոսուհուն» պսակադրծելու միտումից.

Ո՞վ կարող է չըսիրել Զեզ.
Ջըսարկանալ Ձեր կամքին.
Ո՞վ կարող է հլու և հեզ
Չաղոթել Զեզ. օ, տիկին:
Դուք այնպիսի խոսքեր գիտեք
Եվ այնպիսի նուրբ նազեր...

Շարքը բացող այս բանաստեղծության մեջ «պառնասականն» ինչ-որ հանդիսավորություն կա, սալոնային կեցվածք, բանաստեղծի և հերոսուհու միջև ձգված մի «հեռավորությունն», որը սակայն ռոմանտիկ սկիզբ ունի, բայց ոչ երբեք հեգնական: Եվ դա որոշակի է երևում երկրորդ բանաստեղծությունից, ուր սիրու պատմությունը անցյալի մեջ գծում է հանդիպումի մի դեղեցիկ վերնուշ.

Այս երեկո կրկին Դուք
Նկաք, որպես հուշ,
Այնպես մեղմ ու անաղմուկ
Եվ այնպես- անուշ.
Ու երբ ասիք, որ ես Ձեզ
Փայփայեմ այսօր
Թվացիք ինձ Դուք այնպես
Անօգ ու անգոր...[1]

Հայտնի է, որ Տերյանն իր բանաստեղծությունների երկրորդ հատորի նախնական կառուցվածքում «Կատվի դրախտ» շարքի համար ընտրել է երկու բանաստեղծություն («Ո՞վ կարող է չըսիրել Զեզ», «Այս երեկո կրկին Դուք»): Թե շարքի ամբողջությունը ինչ բանաստեղծություններով կլրացվեր, դժվար է գուշակել: Սակայն դժվար չէ ոճական ընդհանրության տեսակետից ենթադրել որոշ բանաստեղծություններ այդ շարքի մեջ տեղադրելու հնարավորությունը, հանգամանք, որ հիմք է տվել Պ. Մակինցյանին՝ Տերյանի երկերի քառահատոր հրատարակության մեջ «Կատվի դրախտը» լրացնելու «ընդհանուր տրամադրչության համաձնչունությամբ հատկանշվող այլ բանաստեղծություններով»[1] Նվ բանաստեղծություններ այդ շարքը բացում է սիրո անսովոր պատմություն, ուր հատվում են ռոմանտիկականն ու ողբերգականը: Սիրավեպի հերոսը մի տիկին է, որ կյանքն ապրել է յուրովի, սիրել է, բայց կորցրել իր սերը, և որի համար պահվածքի՝ չափավորությունը պայմանականություն չէ, այլ տոհմիկ առաքինության ներքին ոլորվածք.

Ձեռներում Ձեր մանրիկ, նվագուն,
Ձեր ձայնում, երբ ասում եք «Տերյանը»,
Ձեր բարակ ժըպիտում նախրյան
Մի քախիծ կա մեղմած ու թաքուն:
Շուրթերում Ձեր մաքուր ու բուրյան,
Ձեր պարում հեգանգ ու ճըկուն,
Հաշտորեն խոնարհված Ձեր հոգում
Նախրյանն է երգում, Տերյան...

---

[1] Այս մասին տե՛ս Վ. Տերյան Երկերի ժողովածու, հատ. 1, էջ 345. Վ. Պարտիգունու ծանոթագրությունները:

Այստեղ արդեն ռոմանտիկական մի սկիզբ կա և զգացմունքը շարժող գեղեցկություն, որ տրամադրում է բանաստեղծին «նախրյան նվագով» երգել նրա «հրախանդ նայվածքի» թաքուն հմայքները։ Միայր անսովոր պատմությունը հյուսվում է հայացքների անխոս զրույցում, հոգու գաղտնի ներքնախորշերում. զգացմունքները չեն գոնում հատման կետ և ամեն ինչ թվում է անհերքելի։ Միրո օբյեկտը բանաստեղծի համար մնում է մի հեռավոր առեղծված և նա ձգտում է տիկնոջ հայացքի մեջ որսալ ցանկալին, սակայն զգացմունքի ռոմանտիկական մաքրությունը «բուխարու կրակի» և «աղոտ լուսի» տրամադրող պահերին անգամ վանում է վայելքի մեղսական հաճույքը և հոգու «խաղաղ նայվածքի» և «մաքուր ու անմեղ» աչքերի մեջ ցոլանում է մտերմության գգվանքը բրոջական սրբության.

Մի ազնվություն կա ժպիտում Ձեր այդ խոր,
Ձեր մեջ միշտ մաքուր են և՛ կիրք, և սե՛ր,
Քնքուշ են, գգվող են, մեղմող օրոր—
Ձեր ձայնը, Ձեր ձայնը, նայվածքը Ձեր...

Այսպես չարունակվում է անսկիզբ ու անվերջ սիրավեպը. հայացքների անխոս ժպիտը թարգմանում է զգացմունքի փոխադարձ զեղում, բայց խոստովանությունը մնում է չարտաբերված և սիրո տվայտանքը մեղմանում է մի այլ վշտի անվերադարձ կսկիծով.

Սիրում եմ այդ անվրդով
Սառնությունը Ձեր սրտի,
Եվ չեմ ուզում իմ վշտով
Հուզել վիշտը Ձեր հուզիի։

Այնքան չքնաղ եք, Տիկին,
Դուք այդ ազնիվ սևերում...
Գիտեմ, գերի եք մեկին.
Որ չիրմից է Ձեզ սիրում...

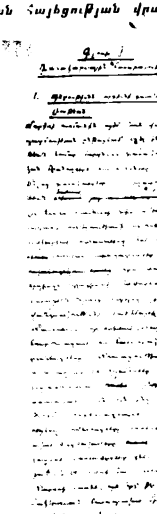
Հենց այստեղ էլ թաքնված է «կատվի դաշախտի» խորապես ողբերգական ենթիմաստը։ Տերյանն ստեղծել է բարդ մի կառուցվածք, ուր խաչաբեկվում են զգացմունքի երկու հոսանքներ՝ կողք-կողքի, բայց և անշատված։ Բանաստեղծը սիրում է տիկնոջը, նրա նուրբ, գեղաքանդակ արտաքինն ու կանացիորեն մեղմ ու ներհուն հոգին, այնինչ տիկինը նրա զգացմունքի ռոմանտիկ գեղեցկության մեջ վերապրում է իր կորած սերը։ Նրանք սիրում են միմյանց, բայց միաժամանակ չեն սիրում, հավիտենապես կապված են և միաժամանակ օտար, քանի որ միմյանց մեջ սիրում են իրենց սերը, մեկը՝ պոետական, մյուսը՝ ողբերգական։

11

Սոցիալ-դեմոկրատիզմի և մարքսիզմի անջատման պարագրոքը Տերյանի աշխարհայեցողությանն ուղեկցեց մի ամբողջ տասնամյակ։ «Ես մարքսիստ չեմ,— գրում է նա 1915 թվականին,— և չեմ կարող լինել, բայց կարող եմ լինել, և գուցե եմ արդեն (հոգով) սոց. դեմոկրատ — այսինքն ընդունում եմ նրանց սոցիալական ու քաղաքական հիմնական գաղափարները (ծրագիրը), բայց չեմ ընդունում նրանց փիլիսոփայությունը (և մատերիալիզմը)։ Իհարկե

նրանք այդ տեղնար են համարում (որ մարդ լինի ս—դ և ոչ «մարքսիստ»; բայց դա ինձ համար միևնույն է...»[112]:

Ինչպես երևում է, Տերյանի մեջ արվեստագետը իր որոշակի կնիքն է դնում սոցիալական և փիլիսոփայական հայեցության վրա, գունավորելով այն ընդհանուր-հումանիստական մտայնությամբ: «Տերյանը, ամենից առաջ լինելով բանաստեղծ և արվեստագետ,— գրում է Ա. Կարինյանը,— հասարակական-քաղաքական հոսանքների լուսաբանմանը հաճախ մոտենում էր հումանիստ-ուտոպիստի դիրքերից: Իր հին պատրանքների դատապարտումից հետո էլ նա երկար ժամանակ չէր հրաժարվում դեմոկրատական հասարակայնության այլատարր հոսանքների հաշտեցման համար ընդհանուր հող գտնելու հույսից»[113]:



Լենինի «Պետություն և հեղափոխություն» աշխատության՝ Տերյանի թարգմանության առաջին էջը

Բայց Տերյանը վճռաց կիսամահ-նապարհին: Շրջադարձի սկիզբը դրվեց 1916 թվականին, երբ նա սկսեց ուսումնասիրել Լենինի աշխատությունները և գաղափարական հենակներ գտավ լենինյան քևի հայ մարքսիստների, մասնավորապես Ստ. Շահումյանի հայացքներում: Նա հաղթահարեց «դեմոկրատական հասարակայնության» հումանիտար-ուտոպիստական իր պատրանքները և սոցիալիզմը միացրեց մարքսիզմի հետ: 1917 թվականին Տերյանն ընդունվում է բոլշևիկյան կուսակցության շարքերը և հոկտեմբերյան հեղափոխությունը դիմավորում որպես մարքսիստ-հեղափոխական, գաղափարական իր հավատամքը կենսագործելով և՛ իբրև պետական-հասարակական գործիչ, և՛ իբրև բանաստեղծ ու հրապարակախոս: Այդ տարիներին նա թարգմանում է Վ. Ի. Լենինի «Պետություն և հեղափոխությունը», «Կարլ Մարքս» աշխատությունները, գրում է «Նամակներ հայ գյուղացիներին ու բանվորներին», «Ինչ է ասում Լենինը գյուղացիներին» հոդվածները, որոնց մեջ հիմնավորում է, թե «հայ աշխատավոր ժողովրդի փրկությունը Իուսաստանի Բանվորական և Գյուղացիական Խորհուրդների իշխանության հզորության մեջ է»[114], *և ցույց տալիս «համայնական տնտեսության ձևերին անցնելուց» ան-*

112 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, Հատ. 3, էջ 394:
113 «Վահան Տերյանը ժամանակակիցների հուշերում», էջ 356:
114 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, Հատ. 2, էջ 347:

հրաժեշտությունը գյուղացիության սոցիալական ազատագրության գործում[115]։

Ռուսական հեղափոխության մեջ Տերյանը տեսնում էր մարդկության պատմության նոր դարաշրջանի սկիզբը։ «Պրոլետարնե՛ր բոլոր երկրների, միացե՛ք» պատվիրանը, նրա համոզմամբ, լուծում է մարդու և ազգերի ազատության գարավոր երազանքը և կոչ է անում հայ աշխատավորությանը իր ձայնը միացնելու «համաշխարհային բանվորական ու աշխատավորական ձայնին — համաշխարհային ինտերնացիոնալին[116]։

1918 թ. Տերյանն ընտրվում է Համառուսաստանյան կենտրոնական գործադիր կոմիտեի անդամ և պատասխանատու աշխատանքի անցնում Ազգությունների կոմիսարիատում։ 1920-ին կուսակցության հանձնարարությամբ նա ուղևորվում է Միջին Ասիա, սակայն հյուծախտը նրան անկողնին է գամում Օրենբուրգում, ուր և մահանում է հունվարի 7-ին։

10-ական թվականների երկրորդ կեսին Տերյանի ստեղծագործական աշխարհն ավելի է խտանում գծային գուգորդումներով, բազմազան օղակների ինվարիանտ քանակներով։ «Ոսկե շղթա», «Երկիր Նաիրի», «Կատվի դրախտ», հեղափոխական երգեր, տակավին ցիկլային համակարգի չենթարկված պոետական բազմաթիվ միավորներ, որոնք ընդլայնում են ժամանակաշրջանի ամբողջ հոգևոր փորձի գեղարվեստական արտացոլման սահմանները։ Հոգևոր այդ փորձի մեջ ուրույն նշանակություն ունեցավ հոկտեմբերյան հեղափոխությունը։ Հեղափոխության իրական արժեքայնությունը Տերյանը գտավ ոչ թե իբրև դրսում կատարված իրողություն, այլ որպես իր սեփական հոգու հայտնություն։ Պատմության շրջադարձը բանաստեղծի համար եղավ հոգեկան վերածնության խորհրդանիշ.

Հարյավ հավետ, հարյավ հոգին իմ որբ
Մահանքման քնից, քնից անարթ.
Քե՛զ եմ երգում, կարմի՛ր, արյունաթորբ
Ազատության գերուհ՝—քեզ փա՛ռք...

Հոգու կենսագրության շղթայում վերստին հաստվում են անցյալն ու ներկան, անշատումն ու վերադարձը, և Տերյանը նոր տեսլերի դողանջն է լսում հեղափոխության ահազանգերում, վերապրում «նորածին կյանքի» գվարթ տրամադրությունը։ Փոխվում են պոետական աշխարհի գույները. պարզվում է հոգու մթամած երկինքը, անթափանց մշուշը ցրվում է արևոտ օրերի պայծառ ժպիտներով և բանաստեղծի հույսերը թարմանում են գարնան արթնացումի կարկաչով.

Իմ երկինքը հիմա բացված է,
Բացված է հուրերի ծո՛վ,
Իմ աչքերը հիմա լցված են,
Լցված են գվարթ ոսկով.
Կարկաչում են գարնան ջրերը.
Երգում են բարակ հավեր,
Արևոտ են գարնան օրերը,
Քնե՛ր ինձ. ոսկի քնե՛ր...

Պոետը սրտին պատմության բաղաքացին է. տեղի է ունենում հին ու նոր աշխարհների դաժան գոտեմարտ, ուր կրքերն են շիկանում դարերի վրեժով

115 Նույն տեղում, էջ 369։
116 Նույն տեղում, էջ 365։

և մահն է սրբագործվում նպատակի վեհությամբ։ Բանաստեղծը իր խոսքն է ուղղում դեմոկրատիային, ոգեկոչում նրան մարտակոչի հիմներով («Ե՛լ, դեմոկրատիա», «Մեր քշնամին»... «Յարդեցեք անդուլ», «Բանվորական երգ»).

Յարդեցե՛ք անդուլ, անգութ, անխնա,
Ջնջեցեք աշխարհն ապականն ու հին,
Քաղ քարը քարի վերա չըմնա,
Ոչջը մառնեցէ՛ հերին ու մահին։
Եվ կործանեցեք բանտերը վերջին,
Փշրեցեք վերջին շղթաները պիրկ,
Որ կաշկանդել են մեր միտքն ու հոգին։
Որպես փոթորիկ, իբե՛ք ավերիչ
Եվ խորտակեցեք աշխարհն այս զազիր,
Փոշի գարձրեք այստեղ ամեն ինչ։

Համակրանքը հեղափոխության նկատմամբ, հին աշխարհը կործանելու կրքոտությունը արտացոլում են Տերյանի հողու պատմության դիալեկտիկան։ «Որ կաշկանդել են մեր միտքն ու հոգին» ազատագրումը ներքին այս զրգեաժամից սրում էր բանաստեղծի ընդվզումը այն իրականության դեմ, որը նրա էությունը տրոհել էր անջատումի ու տառապանքի սուր վերապրումներով և մթագնել նրա ոսկե երազների արահետները։

Հետագոտողները սովորաբար Տերյանի պոետական աշխարհը ենթարկում են վերջավորված սխատեմի, համարեցնելով այն «մթնշաղից-մթրկասվը գծային համաչափությանը։ Մինչդեռ բանաստեղծի միկրոաշխարհն ավելի բարդ կառուցվածք ունի և հենց վերջին տարիների ստեղծագործությամբ հերքում է հետագծային միանշանակ ավարտվածության պատրանքը։ Ինչպես բոլոր մեծ բանաստեղծները, Տերյանը ևս ուներ գեղարվեստական աշխարհի իր ներքին օրենքները, որոնք վերացարկվում են սոցիումի մոդելներից և ձեռք բերում ինքնուրույն ձևույթ, եվ ինչպիսի իրական արժեքներ էլ ներխուժեն այդ աշխարհը, որքան էլ այն հարստանա կյանքի ամբողջ հոգևոր փորձով, այնուամենայնիվ նրա նախակերտ օրենքների իներցիան մնում է անդիմադրելի։ Բանաստեղծն արգեն չէր կարող հաշվի չնստել այդ օրենքների հետ, որովհետև դրանք իր ստեղծածն են, իր անցյալը, իր հոգու պատմության ռեալությունները։ Դրանով պետք է բացատրել տիպաբանական-կառուցվածքային այն ընդհանրությունը, որ յուրահատուկ են տերյանական բոլոր շարքերին և վաղ շրջանի մոտիվների վերատին հնչումը վերջին տարիների պոետական նվագներում.

Որքան դեռ տրտունջ, քանի տրտմություն
Պիտի օրորեն օրերըս կրկին,
Մորմոքուն դողուն խանդած իմ սրտում,
Զուլվեն դառնությամբ լեցուն իմ երգին...
Եվ որքա՜ն, որքա՜ն պիտի գա վրադ
Հոգիս, մահու չափ քախիծ ու խոցում,
Քանիցըս պիտի դողաս անփարատ
Երկու աշխարհի սահմանագծում...

Քախծի այս հավիտենական կախվածությունը վերատին վկայակոչում է իր պոետական սիմվոլները։ Երկրայինը քվում է տգեղ ու մեղսական, և երեվակայությունը որոնում է երկնային մի աշխարհ, ուր ամեն ինչ մաքուր է

ու անեղծ՝ «երկնի ծաղկունք այն աստղերն եմ ես սիրում», Անցյալը թվում է անհմաստ՝ «Ինչ մնաց ինձ — ոսկյա մի ցանց — ուրիշ ոչինչ», «Թուչն ու թախիծ» են բերում հուշերը՝ «Երազներից իմ հրավառ մնաց փոշի», չարը իր ոստայնն է հյուսում, ճանապարհն իջնում է դեպի «մի սև աշխարհ» և «չկա ոչ մի մոլար ուրվական», որ ազատեր «այս կոշմարից մոգականն»։ Ճակատագիրը մղում է «դեպի կորուստ» և ապագան գուժում է ահավոր անկում.

Օ՛, կըգան օրեր ավելի տրտում
Ու դժնի, դժնի, առավել դժնի.
Վըրդովնա հանկարծ բոլորն ապարդյուն,
Օ՛, կըգան օրեր ավելի տրտում։

Իհարկե, այս մռայլ խոհերի չարագուշակ տագնապներին իրենց վրա կրում էն բանաստեղծին հետապնդող մահվան ողբերգական զգացողություններ, սակայն միակողմանի կլիներ տրամադրությունների այդ հոսանքը չափել անձնական-էմպիրիկ կտրվածքով։ Նրանք ունեն ընդհանուր փիլիսոփայական սկիզբ, որը չափում է հոգու կեցության առեղծվածը «Երկու աշխարհի սահմանագծում»։ Ինչ որ տեղ սկսվում է կյանքը և ինչ-որ տեղ վերջանում. բանաստեղծն իր փիլիսոփայական բարձունքից կշռում է աշխարհի բանը և գրաժշտի ողբերգական զգացողությունը ներդաշնակում տիեզերական հաշտության հումանիստական օրհներգությամբ.

Ամեն վարկյան սիրով տրտում ասում եմ ես մնաս բարով.
Բորբ արևին իմ բոց սրտում ասում եմ ես մնաս բարով։

Մնաք բարով, ասում եմ ես, բոլոր մարդկանց չար ու բարի,
Տանջվող ու որբ Ադամորդուն ասում եմ ես մնաս բարով։

Մնաք բարով, ասում եմ ես, ընկերներիս մոտ ու հեռու,
Ոսոխներիս չար ու արթուն, ասում եմ ես մնաք բարով։

Երկնի մովին, կանաչ ծովին, անտառներին խոր ու մթին,
Գարնան ամպին լույս ոլորտում, ասում եմ ես մնաք բարով։

Ոսկեշղթա իմ հուշերին, իմ գիշերին, իմ փշերին,
Արտույտներին ոսկի արտում, ասում եմ ես մնաք բարով։

Ծաղիկներին դեռ չբացված, դեռ չկիպված հոգիներին,
Մանուկներին վառ-խլրտուն, ասում եմ ես մնաք բարով։

Կնում եմ ես մի մութ աշխարհ, հեռու երկիր, էլ չեմ գալու,
Բարի հիշեք ինձ ձեր սրտում, մնաք բարով, մնաք բարով։

Այսպես ավարտեց Տերյանը իր կարճատև, բայց մեծ ու բովանդակալից կյանքը։ Նա թողեց հոգու մի անկրկնելի մատյան՝ հուշերի, խոհերի, սիրո, կարոտների, երազների ներհուն գրանցումներով, որոնք հարստացնում են մարդկային հոգու արժեքները։ Խորապես կապված ազգային գրականության ավանդույթներին և յուրացնելով մարդկությանն գեղարվեստական փորձը, Տերյանը հայ քնարերգությունը հասցրեց համաշխարհային պոեզիայի բարձունքներին։

ԳԼՈՒԽ ՉԻՆԳԻՐՈՒԻ

ԱՏՈՄ ՅԱՐՃԱՆՑԱՆ (ՍԻԱՄԱՆԹՕ)

Երբ 30-ականների գրական սերունդը սահմանազատվում էր ռոմանտիզմի գաղափարական ու գեղագիտական չափանիշներից, երևի չէր ենթադրում, որ տասնամյակ հետո հայ իրականությունը կարիք պիտի զգար Աբովյանի, Ալիշանի, Րաֆֆու և Պատկանյանի ազատագրական-հայրենասիրական ավանդների նորոգությանը, այս անգամ արդեն ներկուսված գրական մի նոր ուղղության՝ սիմվոլիզմի հետ։ Հայ գրականության գեղարվեստական որոնումների այս հանգույցում ձևավորվեց Յարճանյանի բանաստեղծական անհատականությունը։ Կրքոտ ու հախուռն տարերքով նա արտահայտեց հայ ժողովրդի տառապանքի ու մաքառման երգը և իր ինքնատիպ ու անկրկնելի արվեստով հարստացրեց XX դարի հայ քնարերգությունը։

1

Ատոմ Յարճանյանը (Սիամանթո) ծնվել է 1878 թ. Արևմտահայաստանի Ակն քաղաքում, վաճառականի ընտանիքում։ Յարճանյանների նահապետական գերդաստանում բանաստեղծական շատ բան կար, որ բնաշխարհի անսովոր գեղեցկության հետ օրորել են գալյուն ու տպավորվող Ատոմի մանկությունը։ Սակայն հայրենի եզերքը վաղորդյան երազ մնաց Ատոմի հիշողություններում։ 1891 թ., նա, հոր հետ, տեղափոխվում է Կ. Պոլիս։ Տասնհրեքամյա Ատոմը այստեղ նախ սովորում է Գում-Գափուի Մխիթարյան դպրոցում, ապա Սկյուտարի Պերպերյան վարժարանում։ Բայց ավազակ բանաստեղծի համար Կ. Պոլիսը նույնպես կայուն հանգրվան չդարձավ։ Սուլթանի սատրապները ավերվածությունների էին կատարում հայկական գավառներում, իսկ հայրենի Ակնից եկող շարադուշակ լուրերը զգարհուրանքով էր լսում պատանի Ատոմը։ Նրա հիշողության մեջ խսիթարվում է հարազատ ու սիրելի բնօրրանի գեղեցկությունը, երևակայությունն ուրվագծում է մղձավանջային տեսիլներ, որոնք հետագայում դարձան բանաստեղծական պատկերի հոլովումներ։

Ջարդերի ալիքը շուտով հասնում է Կ. Պոլիս և վերահաս աղետներից խուսափելու համար բազմահազար հայեր թողնում են հայրենի երկիրը և ապաստան որոնում օտար երկնքի տակ։ 1896 թ. այս տարագիրների հետ Յարճանյանը մեկնում է եգիպտոս։ Շուրջ մեկ տարվա անորոշ, տարտամ ու ցավագին ապրումներից հետո, նա, 1897 թ. մեկնում է Եվրոպա, նախ՝ Ժնև, ապա Փարիզ, ուր հաճախում է Սորբոնի համալսարանի գրականության բաժնի դասախոսություններին։ Սկսվում են Յարճանյանի անհանգիստ որոնումները՝ ազգային ճակատագրի առեղծվածների ոլորտում։

Հայկական մտավոր կյանքի այն մթնոլորտը, ուր իրեն գտավ Յարճանյանը, մեծապես նպաստեց նրա աշխարհայացքի և գեղագիտական ըմբռնումների ձևավորմանը: Գրական մտավորականությունը հայ ազգային գրականությունը համաշխարհային դեղարվեստական առաջընթացի փորձով նոյակերտելու ուղիներն էր որոնում, «Ուսանողական միությունները» դարի մտավոր հայտնություններն էին քննաբանում, ազգայնական կուսակցությունները «Ազատագրության», «Հույսի» և «Գաղափարի» պատրանքներն էին շեփորում, այդ ամենը պճնազարդելով անարխիզմի և աղանդավորական սոցիալիզմի տեսական կցմցումներով: Ազգի փրկությամբ խանդավառված Յարճանյանը ներգրավվում է որոնումների ընդհանուր տարերքի մեջ և հայրենասիրական անխառն երդումին նվիրաբերում բանաստեղծի իր կոչումը: Առաջին քերթվածը, որ «Կոտորած» խորագրով լույս տեսավ 1898 թ. «Վաղվան ձայներ» (Մանչեստր) թերթում և հետագայում «Մահվան տեսիլ» վերանվանությամբ բացեց «Հոգեվարքի և հույսի ջահեր» շարքը, մի փայլուն նախերգանք էր, որ շատ կողմերով ուրվագծում է ապագա բանաստեղծի գեղագիտական նախասիրությունը.

Կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ,
Հայրենի քաղաքներուն մեջ և քաղաքներէն դուրս,
Եվ բարբարոսները ավարով և արյունով կգոռան,
Մեռելներուն և ոգևավարներուն վրայեն,
Ազոավներու բազմությունները կ'անցնին վերերեն,
Արյունոտ բերաններով և գինովի քրքիջներով...:

Սարսափների տեսիլքը երևակայության հեռուներից ներխուժում է զգայությունների ոլորտը և չարագուշակ ստվերները բանականության հավասարակշռությունը խախտում են ոճիրների հետապնդող հալածանքով.

Մոիկ ըրե՛ք, մոիկ ըրե՛ք, մոիկ ըրե՛ք,
Փոքորիկին գոլը ծովուն ալիքներուն մեջ,
Կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ...
Մոիկ ըրե՛ք, մոիկ ըրե՛ք, մոիկ ըրե՛ք
Մահաձայն ոռնումը զարհուրյալ շուներուն,
Հովիտներեն ու գերեզմաններեն ինծի հառնող,
Ծ. պատուհանները փակեցեք ու ալեբերնիդ ալ...
Կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ, կոտորա՜ծ...

Գտնված էր ոչ միայն ասելիքը, այլև ոճը: Երիտասարդ Յարճանյանի անունը սկսում է հաճախակի երևալ «Անահիտ», «Բանբեր», «Ազատամարտ», «Հայրենիք» և այլ պարբերականների էջերում, իսկ երբ 1902 թ. լույս տեսավ նրա առաջին՝ «Դուլցազնորեն» ժողովածուն, գրական քննադատությունը հավատեց նոր ու ինքնատիպ բանաստեղծի հայտնությունը:

Սիամանթոն հանդես եկավ որպես պատգամախոս-բանաստեղծ: Շարքն ամբողջացնող հինգ քերթվածները հայ երիտասարդությանն ուղղված պատգամներ են, որոնց առաքելական խորհուրդն ուղենշում է Ռիգ-Վեդայից քաղված բնաբանը՝ «Այնքա՜ն արշալույսներ կան, որ տակավին չեն ծագած...»: Դա սյալբարի ու սթաֆումի նշանաբան էր, որ բանաստեղծը ավանդում էր ժամանակակիցներին, իմաստավորելով այն պատմության՝ ոգի առած ուրվականների պատգամախոսությամբ: Ահա կանգնած է նա ժամանակների մոլոր

ուղիներում՝ հուսահատ, վարանոտ և ցավատանջ։ Ու մինչդեռ միայնակ հոգին թևափառում էր ավերակների տարտամ լուռության մեջ, դարերի խորքից հառնում են «հսկայաձև ոճավիրանները մարմարեղեն հույսին» և ավետում գալիք արշալույսների բերկրանքը։ Արհավիրքը սպասափելի է և ցավը ահավոր, բայց Դու, որ գալարվում ես կործանումի ավերակների վրա և ողրում կորուստը նահատակների, «ավիրական ցավը ինքն իր մեջ ձգե» և տառապանքը դարերի համար քանգակիր, բայց մի մոռացիր նրա աչքերը, բերանն ու հոդին կարկառելու դեպի ընդվզումի ստինքները», քանզի դեռ պիտի երազն իրականանա, դեռ պիտի մեռյալները ժայթքեն, ծնվեն դյուցազուններ և առնական կեցվածքով քայլեն դեպի «Հաւլսի բացատատնները» ահեղ դոտնմարտը.

Բայց հիմա, որ առավոտը պսիծառորեն մոտեցավ.
Ու դուն մեր հոգիները ճաճչցար,
Ո՜վ երազելեն ոգեղող եղբա՜յր.
Սկո՞ւր, որպեսզի մեր շրթունքները քու շրթունքներըդ
Ընդունեն
Վայրկյանի մը ու հավիտենականության մը համար...:
Ու դեռ Արյունեն ավիրական պզծումեն չկարմրած՝
Սա՛ փայլակե սուրը կարիճորեն ձեռդ ա՜ռ,
Ու անով մեր ամէնուն սուրերը սա՛ աստղերուն մաքրութեանը տակ.
Երգումներուն երգեամը ընելեն խա՛չանձե՛...
Ու գեթ անգամի մը համար՝ ինքներդ դուրս գահավիժելեն՝
Ինչե՜ կրնաս, մեկի՛ հետ քալե։ Ահավա՛կ ճամփան։

Երևակայության էկզալտացիան բացատատնների հորիզոնում ուրվագծում է տեսիլներ, ուր մարգարեացած ոգիները «ըմբոստացողների ամբոխի» հաղթական երթն են փառաբանում, առնական նախնիների կմախքացած ուրվականները աստվածացում են գուշակում նահատակներին («Աստվածացում»), իսկ դյուցազնածին մայրերը օրհներգում են հերիաթային արշալույսների ծագումը և նահատակ հայրերի արյան հետ խառնած իրենց կաթը ընծայաբերում որպես պարտքի ու հատուցման սուրբ նշխարք («Արշալույսները»)։ Ապա տեղի է ունենում ճակատամարտը և ահարկու գիշերի հորիզոնում երեվում է «հին փառքի օրերի» նախավկան՝ արբայական կեցվածքով և դարերի իրականացած բաղձանքները քրծում հաղթանակի ցնծության երգով։ Իսկ երբ դարավանդի գագաթը բարձրացած ամբոխը հաղթանակ էր տոնում, մեկը «իր արյունաթաթավ քրամիդը հովան, իր գիսախուխլ չահճին բոցովր մեռելակուսները լուսավորելեն» ավետում է հավիտենական խաղաղության արշալույսը, քանզի ավարտվում է արյունոտ դարերի տառապանքը.

Ու հետո, վերջապես, ինծի հետևեցեք դեպի քավութիւնը սա՛
Մրրկոտ ջուրին՝
Որ, ավա՛ղ, մեր հայրերուն դիակներովը բեռնավորված.
Իր արյա՛վիրքին զանոնք այնչա՛փ տաճն սա ապառաժներուն
Դիմացը կը փչրեր...
Եկե՛ք ձեր արյունոտ դաստակներն հուժկու,
Իմ արյունոտ դաստակներուս հետ,
Ասոր սրբագործող այիքներուն մեջը մաքրելու,
Քանզի, այն իսնայր՝ զոր մեր երիտասարդի մտածումը պայծառ
Մեր գարավոր հոգին համար սրբորեն քանդակեց
Ինրե՛ք. և եշմարիտ, եշմարիտ կ'ըսեմ ձեզի,

Այլևս ո՛չ հագիանակներու ազատաբեր սուրերուն,
Ու ո՛չ ալ արյունին ահագնությանը պետք ունի։

Հաղթանակած ամբոխը դեպի հանգրվան է ընթանում, ուր հույսի երազները իր քևերն է բացել և հորիզոնի վրա հայտնվում են «սնուցանող կուրծքերնին իրենց բողբոջն մերկացուցած» մայրերը՝ պաշտամունք մատուցելու «ազատության Տողին համար»։ Հայրենի հողի շոայլ բարիքների հետ, նրանք իրենց արժանի որդիներին ընծայաբերում են գեղատեսիլ հովիտների անբասիր շուշանները, մաքրակրոն քրմահիների արծաթյա խնկամաններն ու հինավուրց հնձանների անապակ գինին, և նահատակ հայրերի հոգուն զոհ մատուցված անընկճելի ցուկրի կրակե արյան հոսանքը ու այնքա՜ն կարոտած մայրական համբույրը։

Այսպես ավարտվում է վրեժի, ըմբոստացման և խաղաղության հանգրվանների երգը, որ բանաստեղծը հորինել էր երևակայությամբ, գաղափարը ձուլելով միստիկական տեսիլքին։

2

«Դյուցազնորենը» Յարճանյանի ստեղծագործության նախերգանքը հանդիսացավ։ Դա գաղափարի ընդհանուր-փիլիսոփայական հայտնությունն էր, որ պիտի գտներ ժամանակի ու տարածության կոնկրետ հանգրվանը։ Եվ քանի որ անխախտ էր մնում գաղափարական սևեռումը, ուստի և նման անցումը ընթացք էր բանաստեղծական մտապատկերի զուտ տրամաբանական լուծմանը, քան աշխարհայացքային որոնումներին։ Ըստ էության հենց մտապատկերի տրամաբանական հակադրությամբ Յարճանյանը հայտաբերեց «Հայորդիներ» ընդհանուր խորագիրը կրող բանաստեղծական շարքերի գեղագիտական համակարգը (առաջին շարք՝ 1905, երկրորդ շարք՝ 1906, երրորդ շարք՝ 1908)։ Բանաստեղծության ներքին կառուցվածքի հատկանիշները ըստ էության մնում են անփոփոխ, սակայն երևակայականն ու պատրանքայինը վերածվում է իրական մտապատկերով, դյուցազունների կմախքացած ուրվականներին փոխարինում է նորօրյա հայորդին, դարերի իմաստության՝ ոգի առած պատգամախոսի դերն ստանձնում է ինքը՝ բանաստեղծը։

Այդ անցման գեղագիտական նշանակությունը երկակի է. եթե իրականի ձգացողությունը «Հայորդիներում» առավելություն է ստանում «Դյուցազնուրենին» յուրահատուկ հայեցողականության ու պատրանքայնության հանդեպ, ապա մյուս կողմից նկատելի է դառնում բանաստեղծական երևակայության կասեցումը իսոսքի հաստաբակացումով, մերկապարանոց տիրադով ու ներքոդայնությամբ։ Յարճանյանն ուժեղ էր որպես բանաստեղծ, բայց քույլ էր որպես մտածող։ Ապրելով Եվրոպայում և ականատես լինելով համաշխարհային-պատմական բուռն իրադարձությունների, նա քիչ զբաղեցրեց իրեն աղգի սոցիալ-քաղաքական կացության փիլիսոփայական վերլուծությամբ։ Նախապես կրելով մանրբուրժուական սոցիալիզմի ինտելիգենտական պատրանքները, նա այդ ամենն ընկալեց որպես սևեռյալ գաղափար, մաքառման բարոյականն աղերսելով կամքի բացարձակության, բիոլոգիական բնազդի և գոյության կռվի նիցշեական փիլիսոփայություններ։ Սակայն գաղափարական ու փիլիսոփայական սկզբունքը ուրույն ներկայուսում գտան Մխիթարյոյի բանաս-

տեղծական մտածողության համակարգում, Լինելով ճշմարիտ գեղագետ, նա պոետական իր ընկալումներից հետզհետե վանում էր գաղափարական մերկ կաղապարները՝ բանաստեղծական խոսքը բարձրացնելով ընդհանուր-փիլիսոփայական խորհրդանիշի. Այս իմաստով, գեղագետ Սիամանթոն, հիրավի իշխյուն հաղթանակ է ձեռք բերում մտածող-Սիամանթոյի հանդեպ, ազատասիրական-հայրենասիրական պոեզիան բարձրացնելով համամարդկային հնչեղության։

«Հայորդիներին» երրորդ շարքը բացվում է Նիցշեից քաղված մի բնաբանով. «Հերոսի մը համար ամենագեղեցիկ կյանքը այն է, մահվան համար հասունացել, մարտնչելով» Մաքառումի, ազատության ու հերոսացման մի բարոյական է պատգամում բանաստեղծը, որը ոչ միայն ծրագրային ուղենիշ էր, այլև անցյալի իմաստասերների բարոյախոսությունը թոթափելու սպդտբար։ «Դարերու վրեժ» քերթվածում Սիամանթոն սուր կետի վրա է դնում պատմության դասերի հրամայող կոչը։ Հալածանքի ու խեղտանգումի դարերու վրեժի ու հատուցման պատգամն են ազատագում. ուրեմն պետք է դեն նետել հին փառքերի սնոտի քղամիդը, որ ազոթքով էր գոհանում և թողություն հայցում պաղատանքով.

Իմաստությանս և ցասումիս արեգակին տակ իմ հուժկու իրանս
անկյունաքար,
Այլևս չուգեր այդ սնոտի փառքը հավերժորեն իր վրա կրել։
Նվ պաղատանքի, աղոթքի, լաց ու կոծի և ողորի այն
մատնաններուն մնչ
Որ դար առ դար իմ սերունդներս իրենց արյունը և
տառապանքն են լացեր.-
Մեկ կողմ նետեցի ևս զանոնք, պարտուքենն ստրկացում
և աղաչանքե արցունք չերթալու համար...
Նվ մտածումովս և գայրույթովս ձեր ցավերուն ամենախոր
արմատները չսիեցի.
Տեսա՞ որ ձեր փրկության մուրացող բոպիկ ոտքերն
ավերակներու մոխիրներուն այրեցան...
Տեսա՞ որ դուք արցունքին մեջ երբանիկ էիք և կենաքեր
կոխվին դեմ ա՞նարեկ...
Չտա՞ որ արդարությունը ստեղծել պետք էր և ազատությունը
մոլեգնարար հափշտակել։
Նվ այսօր, ա՜նավատ՛կ, իմ անկշռելի բարկությունս
իր բոլոր հուրերը վառեց...

«Հավիտենական մաքառումներու հողին ձայնըս գերագույն մարտահրավերի ազաղակն է արձագանքում դարերի խորքից՝ կամքի գերիշխանություններ հուսավառում ազատության բացարձակ խորհրդով, Նվ նորահայտ առաքյալը, որ իմաստասեր է և բանաստեղծ, իր էսքենտիկական իգեալը հանգեցնում է քաղաքացիական հավատամքին, անձնավորելով գաղափարի ու կամքի մի հզոր նս, որի անունը Պայքար է, իսկ վախճանը՝ Հաղթանակ։

Գիշերային խորհրդավոր լռության մեջ մտորում էր Մենախոսը. Նա տեսավ սարսափները հայրենի երկրի՝ արյունի քաղաքներ, լեռնակուտակ ավերակներ, արոտավայրեր՝ ոռոգված արյունով, և հնձանների՝ գերեզմանոցների նման ու ամենուրեք դիակնե՜ր, դիակնե՜ր։ Մի՞թե վերջացավ ամեն բան,

Մի՞թե մարեցին բոլոր հույսերը, մի՞թե կործանումն անվերադարձ է և ոչընչացումը՝ հավիտենական։ Բայց ոչ. դեռ լսելի են կյանքի ձայները, դեռ կա հայորդին, որ վրեժի ու ատելության պատգամն է կոփում, թե «Գթությունը մենք չենք Աստված, միայն Վրեժն է ճշմարիտ («Մենախոսություն»), դեռ մեծ պայքարի ասպարեզ կգան խրոխտ ու զինավառ «հրաշող խումբեր»՝ խոշտանգված դարերի ատելության կուչն աղաղակելու և ազդարարելու քաջության ոգու Տարուբերումը («Ատելության կուչ»).

Եվ դուք մտածումի վարպետներ, իմաստության
մատյաններնիդ փոչիներուն հանձնեցե՛ք,
Եվ ձգեցե՛ք ձեր արժեքները, ձեր խորհուրդները, ձեր կանոնները
և ձեր երազանքի սրտիներեն դուրս ելե՛ք,
Եվ լայնաձեռն ցանեցե՛ք պայքարի հողին վրա ինչ որ ունիք
Հերոսական, ինչ որ ունիք ազատաշունչ...
Եվ դուն միսիթիք վեհարավոր, քու քառաթև խաչիդ երկու
թևերը փշրելեն՝ զինվե՛ անով,
Քշնամիդդ և խռնարհություն Տրամայող Աստծուդ առջեւ
ծառանալու համար...
Եվ դուն անթվելի Բշվառության և անօրինակ տառապանքի
տրտում Ժողովուրդ,
Բարդդ սեկտեղ դուրս նետվեցե՛ք ամե՛ն դուռե, ամե՛ն
քաղաքե, ամե՛ն գյուղե և ամե՛ն աստղի տակե,
Որովհետև ալ կրավե՛ որչափ որ մեր քշնամին իր
ափերովը—օ՜ դժոխային բաժակ—
Մերիններուն աղնվական արյունը, մեր սեղանին առչև
նստած՝ գազանաբար խմեց...

Իսկ Հայրենի՛քը... Սարսռեցնող և ահագնդու է Չարճանյանի գրիչը հայրենի երկրի սարսափները նկարագրելիս։ «Որբերու ճակատագրեն», «Սովամահ», «Բանտերու խորանեն», «Կախաղաններու կատարեե» քերթվածներում նա ճշում է անավոր վիշտը, տառապանքի ողբը երկինք առաքում, բայց և դեռ նետում պատրանքները գթության աղերսների։

Հախուռն ու պաթետիկ է գաղափարի բանաստեղծը և միաժամանակ զգայուն ու խորհրդածող։ Մտորումների համապատկերները զուգորդում են տրամադրություններ ու խոհեր՝ մերթ իմաստասիրական, մերթ հուզական. Ձերթ իրական ու մերթ տեսլային։ Ատելության կոչերից պրկվում են քնարի լարերը, իսկ երբ երևակայությունն ուրվագծում է հայրենի եզերքի երջանկության Տովիտը, խոհերը բեկվում են կարոտի ռոմանտիկական թախիծով։ Հիրավի գեղեցիկ է վերհուշերի հովվերգական տեսիլքը՝ առուները ամպուռների մետաքսի միջով հոսում են, ինչպես մանկահասակ մերկություն, երդիկներից ծուրուլանների նման առավոտյան ծուխն է ելնում ինչպես խունկ և մարմարիոնի Տարսները կծեն առած գեղի աղբյուրների ադամանդն են իջնում։ Այնտեղ, հեռվում հուռթի հունձքերի ավետարանական եղանակներն են սվսրվում, բնությունը Տղի է իր մեծ պարգևներով և երկրագործը գերանդին ուսին անդաստան է ելնում՝ հունձի օրհնության արշալույսն արարելու։ Իսկ երբ օրհնության աղոթքն է ավարտվում, սկիզբ է առնում կյանքի արարչության երջանիկ համանվագը՝ հնձի հևք, արդար կալս, ցորենի հոսք, ջրաղացների պտույտ և թոնրի բույր։ Եվ մի՞թե սա չէ գրոյր իմաստը, բոլոր պատճառը, բոլոր օրենքը, նպատակը, մաքրությունը և մեծությունը չհասկացված կյան-

քին...», իսկ կարելի՞ է չափել բանաստեղծի տառապանքը, երբ պատրանքը տեղի է տալիս իրականությանը և երջանկության հովիտը մթագնում ոճիրնե-րի սարսափով.

Ո՛վ տառապանքիս օտար մտածումներ, այս իրիկուն
...բոլորդ մեկ հեռացեք ինձմե...
Եվ ապերջանիկ երազս մոխիրներու մեջ է որ իր
վիրավոր նայվածքները բացավ...
Տեսե՛ք, անցյալի ոսկի դաշտերն անծայրածիր
գերեզմաններու ահավոր տեսիլքն ունին.
Եվ քանզված աղբյուրներուն չուրերը, մահամերձի
հեծեծանքին այնչափ նման...
Ներքան՝ ողբացող առուներուն հետ սոսկումի
ավերակներուն սեւը քրջելու
Ցորյանի հասկերուն անհուն բարութիւնը տեղ՝
դեղին տառապանքեր են բուսեր,
Լռվ պտղատու այգիներուն վրա, երկաթե ագռավներուն
մութ կռինչը կը մահանա...
Դժխեմ ու նիհար ծառերը հորիզոններուն մեջ,
իրենց բազուկները տարածած,
Անթվելի մեռելներու կմախքներուն նման, հոգմերու
ժամուն, գիրա՜ր, գիրա՜ր, գիրա՜ր կը չախչախեն...

Այսպես է ներկան, այսպես էր և անցյալը։ Երկարաձիգ ու զարհուրելի դարերը որբերի ճակատագիրը հյուսեցին Հայաստան աշխարհում, իսկ «արև-մուտքի կեղծապատիր ձեռքերը... բաժին մը չոր հացի հետ անգութ սրբու-թյան մատյաներ» կարկառեցին, որպեսզի փրկության դռների աստվածային խորհուրդով «մատաղ հոգիներուն մեջ իրենց ստության սերմերը ցանեն»։ Ուրեմն մեր մաքառումը պատմության դասերով է երաշխավորված, մեր գա-դափարը, մեր սուրն ու հեղած արյունը և՛ արդարացում են, և՛ իրավունք.

Որովհետև ինքն ալ նախահայր էր և՛ գեղեցկության
և զգացումի և ազդեր՛ուն,
Որովհետև հպարտ էր իր անցյալեն, իր մտածումեն,
իր ուժեն և իր կարժիր փառքեն,
Որովհետև ինքն ալ իր ոսկի ձայնը ունեցած էր հնօրյա
մարգության մրրիկին մեջ...
Որովհետև ինքն ալ երգած էր, ինքն ալ հաղթած. ինքն ալ
Ձարտարապետած և ոստաններ կառուցած...
Ինքն ալ եղած էր չահակո՛ր, սերմնացան, գաղափարապա՜շտ,
և արքա՜, և գլուցագո՛ւն։
Եվ վերստին ապրի՛լ կուգեր, գեղեցկանալ և իրականանալ կուզեր.
կյա՜նք կուզեր հափշտակե՛լ, կյա՜նք. կյա՜նք...

«Հայորդիներ» շարքը ավարտվում է «Դավաճաններ» քերթվածով։ Սա և՛ բարոյական դաս էր և՛ միաժամանակ պատմության փորձի ընդհանրացում և երևի Յարճանյանը չափից շրջանցեր հայոց ճակատագրի դատակնիքը խոր-հրդանշող XIX դարի ռոմանտիկների հայտնությունը։ Եթե գաղափարի վե-հությունը գոյության իրավունքով է հաստատվում, իսկ նպատակի իրականա-ցումը սուրբ միասնությամբ, ապա հաղթանակի հույսն ապարդյուն է, եթե չի օտարված դավաճանության ախտը։ Սակայն, դավաճանությունն իբրև բարո-յական կատեգորիա Յարճանյանը չի ենթարկում պատճառի ու հետևանքի

րննութիւնը։ XIX դարի ռոմանտիկները գեթ փորձում էին որոնել դավաճանության սոցիալական դրդումները, մինչդեռ Սիմանթոն այն համակացնում է բիոլոգիական բնազդին։ Եթե դավաճանությունը բարոյական ախտ է, ապա բնությունն այն արարում է այնտեղ, ուր տգեղն ու այլանդակը կրքի և չարության իրենց տարերքն են արտահոսում.

Դժոխատիպ գեմքով կին մը, տիփին կատազանքեն,
իր միսին տիղմը կը տարածե,
Ծերեմանորեն ահավոր խրճիթի մը դագաղաշեն
տախտակամածին վրա.
Ահ մարդ մը, ծամածուռ, խուժդուժ, չիլ,
ապաժառանգ, խաթարյալ և սպասող,
Մեղսակից խավարը ձեղքելեն և լորձունքոտ
և չնչասպառ և անասնակերպ՝
Տարտարոսյան իժի մը համգույն, փորին վրա սողալով
իգության մը կը մոտենա...
Եվ ապականությանց զույգը կը գալարվի և ահ՝
իրենց ոճրալից ուղեղին գոհուներեն,
Ծագնորեն քավալցոր կանցնին, կը սպասեն
կը ծնին և կը զուգվին,
Դավաճանության և չարիքի և մատնության
բոլորգևերը դամբանաժին...

Բանաստեղծը, կարծես, ձգտում է միանգամից մաքրել ազգի պատմության բնազդածին արատը և պիղծ Հոգիների արյունը «Կաթիլ-կաթիլ բաժին Հանելով... նախնիրակիր բորենիներու ծարավին», իր մաքրած քնարը տրամադրել Հայրենիքի սուրբ առաքյալների մարմարակերտ քանդակումին։

Եվ այսպես, սկսած «Դարերու վրեժը» քերթվածից մինչև «Դավաճանները» Սիմանթոն առաջադրում է բանաստեղծական մի ամբողջ ծրագիր։ Պատմության դասերի մեջ խտացնելով դարերի վրեժը և շիկացնելով այն փլատակված Հայրենիքի սաբսուններով, նա ազատագրական պայքարի է հանում Հայորդուն, և սրա Հերոսական մաքառումները Հուսավառում փրկության Հավատով։

3

Պայքարի ու գաղափարի պոեզիան ծրագրային նույնպիսի ավարտվածությամբ այլևս չկրկնվեց Յարճանյանի Հետագա բանաստեղծական շարքերում։ Հույսի ջահերը չէին մարել, սակայն իրականությունը տարիների մաքառումների Հետ ավելի էր մթագնում Հայրենի երկնակամարը։ Ռոմանտիկական ոգևորությունը կարծես տեղի է տալիս, և բանաստեղծը անձնատուր է լինում տառապանքի փիլիսոփայական վերապրումներին։ Այդ տրամադրությունների բանաստեղծական քանձրացումը Հանգիսացավ «Հոգևկվարքի և Հույսի ջահեր» (Փարիզ, 1907) շարքը։ Այստեղ արդեն բանաստեղծը ինքն իր Հետ է և տարերների Հոգեկան լարումներից, վրեժի ու ատելության ցասկոտ պոռթկումներից, պայքարի ու նահատակության կրքոտ կոչերից Հետո կարծես իր Հավատամքի գիղագիտական ու գաղափարական խորՀուրդն է չափում՝ իրազարձությունների ողբերգական ընթացքի Հանդեպ։ Միմյանց են Հաջորդում մտորումները՝ ցավագին ու Հակասական։ ՎերՀուշերը քրծվում են կարոտի դառնաղի արցունքներով, Հույսերը խամրում են կորսված երազների մշուշում և բանականությունը մթագնվում է չարագուշակ տեսիլների Հալածանքով։

Տրամագրությունների այս բևեռումն է, որ առիթ տվեց գրականության որոշ պատմաբանների «Հոգեվարքի և հույսի ջահեր» բանաստեղծական շարքի մեջ որոնելու Յարճանյանի տուրքը սիմվոլիզմին ու անկումայնությանը։ Սակայն դա կանխակալ վերաբերում է։ Իրականում բանաստեղծությունների այդ շարքը ոչ միայն չի խախտում Յարճանյանի ոճի միասնությունը, այլ ի հայտ է բերում նրա գեղագիտական համակարգի ամբողջությունը։ Այս իմաստով, նրա ներքին կառուցվածքը փիլիսոփայական ու հոգեբանական ավելի խոր նստվածքներ է արտացոլում, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից, քան կարող է բաղադրվել անձնական տրամադրությունների ներքին տատանումներից։ Այս իրողությունը միանգամայն ճիշտ կրոնաձեց Դ. Վարուժանը։ «Քնքշորը նման էր այն մարտիկին,— գրում է նա,— որ բոցավառ թափով մը կը սկսի կռվիլ, և նախ իր խառնուրդին մեջ չի զգար այրուքն իր ստացած հարվածին՝ մինչև որ ան պաղի վիրավորին խանդին տեսնելով սուր ցավը և կոտտումբ։ «Հոգեվարքի և հույսի ջահերը» հետո միայն երևան եկող այդ ցավն էր, խառնված զարհուրանքով։ Զարհուրանքի և միևնույն ատեն տառապանքի քերթողը կըլլար ան... Հայորդիները դյուցազնուբեն կռվեր էին հաղթանակներ, մարբելով հայ հոգին ստրկության քունեն և ցեղին ճակատը վատության խարանեն, բայց կեղեքումը կը մնար կեղեքում, տառապանքը՝ տառապանք, ֆարյունեին հոգեվարքի ջահերը, հակառակ ոչ. Նոն հորիզոնին վրա, կը տառեին նշողիլ ջահերը դարավոր հույսին»[1]։

Հիրավի, «Հոգեվարքի և հույսի ջահերը» արտացոլում է հոգեբանական այն երկվությունը, փիլիսոփայական ինքնաստուգման այն ներքին արձագանքը, որն իբրև այդպիսին, յուրահատուկ էր հայկական ազատագրական շարժմանը։ Հոգիների և մտորումների այս հանգույցում իրեն գտավ գաղափարի բանաստեղծը՝ Սիամանթոն։

Մոռացության մատնիրների մեջ նա պատանեքց իր սերը, երգ չձոնեց և ոչ էլ խարտյաշ աղեհներից դափնի հյուսեց նրան, ինչը նանավեր էր ու սնոտի։ Նա չուզեց իր հայացքը երկնի կապույտ անդորրում, չերգեց ոչ թուրմերի Աբելները և ոչ էլ իդեապաշտ ոստանեներն Արևմուտքի, չզգաց տարերքի վե-



«Հոգեվարքի և հույսի ջահեր» ժողովածուի անվանաթերթը

[1] «Երկերի ժողովածու», Հ. Գոլիս, 1913, էջ 25—26։

Հոգիները փոթորկուն ծովի, մեհենական անտառների թարմութիւնն ու ծաղող արշալոյսի և մարող վերջալոյսի գեղեցկութիւնը։ Իմաստասիրի ուրվականը կ՚յանքի ու վայելքի այլ խորհուրդ էր հուշում, նա, որ իր քնարի պարտեզներից վարդի թերթեր հյուսեց, երգեց գինին և բլբուլի հայրենացավը իր սրտի մէջ կաթեցրեց, խունկեր մատուցեց աստվածների պատվանդանին և տառապանքը մոռանալու համար մոխիրով պատեց իր կերպարանքը, երգեց մարմնի գեղեցկութիւնը և ծնրադիր պաղատեց սեր աղերսող շրթունքների առջև։ Բայց ինչ փույթ, թե արվեստը գեղեցիկն է պաշտում և բանաստեղծին շնորհված է երգելու զգացմունքի թրթիռ, բնութեան հմայք ու հոգու կարօտ, երբ գարունների խենթացնող գեղեցկութեան տեղ տրտմութեան երկաթն ծլունն է իջնում մեր անմխիթար որբութեան վրա, երբ քինահուզ չուչակները զօր ու գիշեր մեր սև օրերի խոնավ պատանքն են հյուսում, իսկ ծագող արշալոյսներն իրենց կարմիրն են ներկում մեր արյունով («Մրցում է, որ կը տեսնեմ»).

Բաց քո կերեզմանեդ ի վեր, Քերթողահա՜յր, ըսի,
Հէրոսութիւններու օրեր հասան,
Ոտքերուս տակ ավերակնե՜ր իմ տեսած, և լուսամուտս
դուրս հազարավոր մեղուածներ...
Եվ տուե՛ր շողացին... ձգեցե՛ք գիս, ո՛վ տկարութեան
կապանքներ, դեռ տուրեր կը շողան,
Եվ բանաստեղծի աչուներս, արյո՛ւն, արյո՛ւն, արյո՛ւն է,
որ կը տեսնեն...

Պատրանքի մեջ բանաստեղծը հայրենի հովիտների գեղեցկութիւնն զգաց ու երազ աշխարհում նրա քայլերը թեթև էին, անհոգ զվարթութեամբ արբեցած, աչքերը՝ հուսով, իսկ հոգին աստվածներով լեցուն։ Նա շշնջաց հրաշքը բնութեան և նրան արձագանքեցին աստվածային աղբյուրների մեղեդիներն ու առավոտյան զեփյուռը՝ այնքա՜ն նման քրոջական գորովանքի։ Բայց ավա՜ղ, նա զգաց միայն պատրանքը, իսկ սրինգը մրմնջաց անամոթ քախիծը հայրենի ողբերգութեան («Մրցումնքներս»).

Ձյո՛ւն գիշեր երազի՜ մէջ ձեռքս առի քեզ,
ո՜վ քաղցրախոս Սրինգ,
Շոթումնյներս զքեզ նանչցան՝ ինչպես համբույր մը
հին օրերու,
Բայց չունչս հիշատակներու զարթնումեն, հանկարծորեն
մեռավ.
Եվ երգիս տեղ՝ շիթ առ շիթ, շիթ առ շիթ,
արցունքներս էին. որ ինկան վար...

Երբ մարում են հույսերը և միայնությունը սփոփանք է գտնում երազների աշխարհում, անցյալի հուշերն են հառնում որպես մխիթարանք։ Հոգեվարքի տխուր մտորումների մեջ բանաստեղծը շատ անգամ վերհիշեց հայրենի եզերքը, վերհիշեց և մտովի ողբաց գեղեցկության հովիտների անդառնալի հեռուն և ավերումի սարսափը.

Արցունքո՜վ. արցունքո՜վ լսեցի, որ ավերակ ատ ավերակ,
Քո լալեանիստ պատերդ իրարու վրա կործանեցին.
Սարսափի օր մը, կոտորածի օր մը, օր մը արյունի...
Ջքե՛ր ծգիրող պարտեզիդ ծաղիկներուն վրա։

Մոխրացել է այն տունը, ուր իր երջանիկ մանկությունն էր հրճվում ու հոգին ուսմանում գեղեցիկ երազներով, փշրվել է այն հայելին, որի մեջ նրա խորության մեջ ցոլանում էր իր սերը, ցամաքել է այն առուն, որ այգու գեղեցկությունն էր լցացնում իր խոխոջումով և չկա կաքավը, որ ծագող արշալույսների երգն էր ավետում զվարթ կարկաչով («Ափ մը մոխիր՝ հայրենի տուն...»։

Հայրենիք՝ տուն, հավատա՝ որ մահես հետո,
Քու ավերակներուդ սևին վրա իմ հոգիս
Պիտի գա, որպես տատրակ մը տալտգիր.
Որ գժբախտի երգն և արցունքը լալու...։

Բայց ո՛վ պիտի ըլլան, ո՛վ պիտի բերե, ըսե՛.
Քու սրբազան մոխիրդ ափ մը մոխիր.
Մահվանս օրը, իմ տրտում դագաղիս մեջ.
Հայրենիքս երգողի իմ անչուքին վկայելու...

Ափ մը մոխի՛ր անշունչիս հետ, Հայրենի տուն,
Ափ մը մոխի՛ր քու մոխիրդեդ, ո՛վ պիտի բերե,
Քու հիշատակի՛դ, քու ցավե՛դ, քու անցյալե՛դ.
Ափ մը մոխիր... իմ սրտիս վրան ցանելու...։

Վերնուշի մի տխուր արձագանք է «Հայրենի աղբյուր» քերթվածը։ Ինչպիսի՛ բրթուն կարոտով է բանաստեղծն գգում հայրենի հերկերի գեղեցկությունն ու մանկության օրերի խայտանքները, որ մաքուր էին ու երազային, ինչպես ակնավճիտ աղբյուրն ադամանդյա, և ինչպիսի՛ հուսաբեկ տրտմությամբ է նա փարում այն պատրանքներին, որ անցել են ու անցել են առնվազն.

Բայց դեռ կը հոսի՞ս արդյոք, ո՛վ հայրենի աղբյուր,
Այնչափ հստակ, որչափ էր Արշալույսն իմ անցյալիս.
Հեռ վճի՞ռ են արդյոք սա յուղերդ հին օրերու,
Իվ քու ձայնդ դեռ ե՞րգ մրն է քե ադգադակ մը վրեժի...
Իվ չեկա՞ն արդյոք, ըսե՛, չեկա՞ն, մեր արշավիրքի օրերուն մէկ,
Ո՛ւա, հացնելու քու պայծառությունդ ադամանդն,
Իմիններուս անմեղ արյունն՝ քանի մը կաթիլ արյուն,
Որոնց հոսանքներն, ավա՜ղ, ավա՜ղ, իմ քեղդ մտածումս պարտվածի
Ուղի ու սարսուռն ու սարսափն անրուժելիորե՛ն խնդրացա՜վ...։

Աղետների սարսափից մոայլվում է բանաստեղծի հոգու երկնակամարը։ Նա ազրում է դառն ճակատագիրը մի ժողովրդի, որ մաքառել է դարերով, իր պատմությունն է կերտել՝ հոգևոր ու քաղաքացիական, եղել է դիմադրող ու զաղափարապաշտ, հույսի ու հավատի ատրուշաններ է վառել և ավա՜ղ, մըշտապես կրել կործանումի անվավոր երկյուղը։ Նրևակայությունը զգայուն բանաստեղծին նետում է մասվան տեսիլների և լարագուշակ սովերների հալածանքին։ «Ջալրարանքի երազ», «Հոգեվարքի իրիկուն», «Անգիտության իրիկուն», «Գիշեր մը», «Մասվան տեսիլ», «Թաղումս», «Անգրկիրիմյան աղաղակ» հայ բարբառը դեռ երբեք այսքան մոայլորեն չէր արտաբերել հայոց ճակատագրի դանթեականը։ Առարկաների, երևույթների իրական ձևն ու դասավորությունը մթագնվում է մղձավանջի անկերպարան քաոսում, տեսարաններ են հառնում դժոխային ու սարսռեցնող, ոճրագործ գիշերներում, որպես զարհուրանք լսվում են ագռավների չարագուշակ կռինչ, բորենիների արնաձարավ ոռնոց, հոգեվարքի ազոքներ և փրկության խելագար ճիչեր.

Ավերդաի՞ անդառնալի գիշե՞ր...
Ագռավներու հանդիսավոր խենդութիւն մը գլուխին վրա...
Ու արծիվներու ճերմակ ուրվականներ անոնց հետ
Բոլոր ծաղերն ածխահանքերու երևութին ունին,
Ու օդին մէջ արջունի ու մոխիրի նախշեր մը կը հևա...
Դիակնա՞ր. դիակնե՞ր ու մարմիններ բաժնված գլուխներ,
Ինքերու ամէնի ու անձայն նայվածքներով,
Ահեղորէն, սև պատերուն երկայնքն ի վեր կաշառարակվին...
Օ՜, բա՛ր, ոգեվարքներուն հեծկլտանքը այս բոլորին մեջեն...

Բանաստեղծի ներաշխարհը կարծես խամրում է հույսի ջահերի մարտւմից, հուսաբեկ աշնան տերևների նման վայր են ընկնում գաղափարի ու մաքառման այն երդումները, որ տվել էր նա վառ օրերի արշալույսին («Արյուն»).

Ավա՜ղ. առաջ արշալույս մը կար որ քաղցրությամբ կծագեր,
Եվ իմ Տավիտենական երազս երջանկորեն
Անկեց ինծի՝ մտածումիս համար ծաղկազարդ կը հորիներ
Եվ պսակներ իմ բաց ճակտիս և ճնարիս մանկական,
Ավա՜ղ, առաջ արշալույս մը կար որ բուրաստանի մը
Նման կը ծաղկեր,
Երբ անմեղության ավազանը հայելին էր իմ հոգիիս,
Երբ լիճերուն եղեգները իմ շունչիս մեջեն
Խազաղությունը կ'երգեին...
...Բայց այ՜օր, բայց այ՜օր, ես այս աշխնուն առջևեն,
Սարսափահար և աչվըներս փակած կը փախչիմ...
Վասնզի գիտեմ որ բոլոր արշալույսները նվիրական հոգին
Տարիներե՞ ի վեր, մեր արյունեն են կարմիր...

Կարծես քնարն օտարանում է երբեմնի հերոսության չեփորաձքին ու նա թախանձում է իր հոգու մտերիմներին՝ ձեռք պարզել իրեն, որպեսզի անկումը փարատի գալափարի վեհստին հավատով («Ձեռքերդ ինձ երկարեք»).

Ձեռքերդ ինձ երկարե՛, դեռ իմիններս անպիղծ են՝
Եվ ելո՛ւ որպեսզի նայվածք նայվածքի դեմ,
Ես՝ ի քեզ՝ հերոսը սքանչանամ Հայրենիքին նվիրված,
Եվ դուն՝ քնարիս մրրկաթև լարերեն, թերևս ճանչնաս,
Այն հին օրերու ընկերը, որ ցեղիս և ձեր
բոլորին անչափելի ցավերին,
Փորձեց բարկության և ընդվզումի պղինձները նչեցնել...

Փարատվում է բանաստեղծի հուսաբեկ միայնությունը: Ահավոր է հայրենական ցավի մորմոքը, բայց դեռ կանգուն է մաքառման ոգին, անմահները դեռ վրեժ են հրամայում և հոգիները են շիկանում «բարկության և ընդվզումի» նորոգ երգով։ Ու մինչդեռ բանաստեղծն իր միայնության մեջ «բերկության ու տառապանքի նժարով հայրենիքի բախտն էր կշռում», այցի է գալիս նահատակության հերոսը և առաքելության երգ աղերսում այնքա՜ն հույսեր ներշնչած պատգամախոսին («Ես երգելով կուգամ մեռնի[...»).

Եվ դուն սա՛ մաքրափայլ թերթերուդ վրան, ցեղին
ցավը և ցեղին ուժը բանաստեղծե,
Ապագա սերունդներուն և մեր անցյալին
տխրության ի նվեր.

Ես որ մրե եմ և ծխթոտ մը, մեսս բարյա՜վ,
Կորուսյալներս փնտրելո՜ւ կերթամ...
Ո՞ր տրփերը երգ մը տա՜ւր ինձ, երգ մը,
Ես երգելո՜վ կուգեմ մեռնիլ...

Նորից վառվում են հույսի ջահերը. բանաստեղծը նշմարում է երանելի «օրերուն օրը», փառաբանում սուրը, որ բարբարոս է, բայց արդարադատ (*«Մուրիս կայծերուն առջև»*), կրկին գտնում կորոված Հայրենյաց՝ սուրբ նահատակության երգը չուրջերին (*«Ասպետին երգը»*). «Գաղափարները Հովիտները» հույսի ծագումն են գուշակում, սև ամպերի երկնակամարը լուսավորվում է կապուտ հեռուների շողուն աստղերով, վշտի ու հառաչի կնճիռները փարատվում արշալույսների ժպիտով և սիեգերքն ամբողջ նորոգվում է ցրնծության ու վայելքի հեքիաթական ընծայաբերումով (*«Հույսին համար»*).

Եվ հետո ես՝ ցնծության և հույսերու կարմիր ջահերը,
Կոապալտորեն պիտի վառեմ...
Եվ անտառներուն համանվագը, քու փառքիդ համար
Մրրիկներ պիտի երգե.
Աւուրերը . մեր ծունկերուն դիմաց կոտրտելեն, արյունոտ
Կամ անբիծ, անցյալին պիտի նետենք.
Եվ հայ զինվորին պղինձի չեփորը պիտի պատռի՝
Հաղթանակի Իազմերգին որոտումեն...

«Հոգեվարքի և հույսի ջահեր» շարքը նշանավորեց Յարճանյանի բանաստեղծական արվեստի նոր որակը։ Նախորդ ժողովածուներին յուրահատուկ գաղափարական տիրապետ ու հրապարակախոսական շեշտն այստեղ փոխարինվում են երևույթների քնարական ընկալումով, տրամադրությունների խոհական-փիլիսոփայական վերապրումներով և անհատական-հուզական թաթախումներով։ «Մտածող, խորհող անհատը,— նկատում է Հր. Թամրազյանը,— դարձել էր ավելի ներքին, ավելի զգայուն, գաղափարները բխում են նրբացած և ապրված զգացումներից... Քաղաքական-հասարակական պոեզիան հասնում է գեղարվեստական բարձր նվաճման, քանի որ գաղափարները ծնվում են անհատի ապրումներից, քանի ստանում է հոգեբանական խորություն»[2].

4

Երիտթուրքերի պետական հնգաշրջումն ու հուլիսյան սահմանադրությունը առիթ տվեցին Յարճանյանին 1908 թ. վերադառնալու Կ. Պոլիս։ Կարծես իրականանում է Հայրենակարոտ բանաստեղծի մշտական երազանքը՝ «Ա՜խ, ես երբ պիտի դառնամ իմ «Հայրենիքը»», իմ գրեթե գոյություն չունեցող Հայրենիքը»[3]։

Սակայն կայուտի զգացումը չէր միայն Յարճանյանին մղում դեպի Հայրենիք։ Երիտթուրքերի խոստացած ա.զատությունը ռոմանտիկական պատրանքներով էր համակել արևմտահայ մտավորականությանը և կարիր էր զգացվում մոտիկից ստուգելու իրական կացությունը։ Պատրանքները երկար չտևեցին. Թուրքական բուրժուազիայի ազգայնական նորելուկները չնպաստեցին Ազանաչի չարդերով ապացուցելու, որ ազգային քաղաքականության հար-

---

[2] Հր. Թամրազյան. *Միամանքը*. Երևան, էջ 78, 93։

[3] Սիամանթո. *Ամբողջական գործեր*, էջ 459։

ջում իրենք ավելին չէին, քան իրենց բարբարոս նախորդները։ Հարճանչյանն այն բացառիկներից էր, որ զգաց քաղաքական հանգամանքների ողբերգական հետևանքները և գուշակեց այն ահավորը, ինչին պիտի բախվեր հայ ժողովրդի ճակատագիրը։ Հենց այստեղ՝ Պոլսում, Յարճանչյանը մի կարճ ժամանակում գրում է «Կարմիր լուրեր բարեկամես» (1909) բանաստեղծական շարքը՝ հայոց եղեռնամատյանի արյունոտ էջը։ «Վայրկյան մը կարծեցինք,— նկատում է Վարուժանը,— թե հոգվարքի ջահերը մաքեցան այլևս.—Սահմանադրական օրեր էին։ Սխալ։ Յարճանյան եկավ մեզի գուժելու, թե ընդհակառակը այժմ հոգվարքի խարույկները կը վառեն. ստացեր էր ավազ, Կարմիր Լուրեր Բարեկամեն։ Այդ լուրերը հոյակապ և եղերական կերգեր մեզի... Նոր ձևափոխում կրած էր իր տագնապը, պատկերները ավելի որոշ էին դարձած, և վիպողի շունչ մը կար իր մեջ. կը պատմեր ոճիրը զայն նկարելով. ...ամենեն տարամերժ գույները կը շաղվեին ու կը համագրվեին իր գրչին տակ, իր պաստառին վրա։ —Տաղանդավո՜ր ոճրերգություն»[4]։

Շարքը բացվում է «Սուգ» բանաստեղծությամբ, փիլիսոփայական մի նախերգանք, որ սև օրերի արշավիրքն է գուժում և վշտերն ամրում ժամանակների հույսով։ Ապա հաջորդում են տասնմեկ նամակ-քերթվածներ, որոնք եղելություններ են պատմում, արյունագրում դրվագներ՝ մեկը մեկից ավելի քստմնելի և առավել դաժան։

Առաջին դրվագը պատմում է ականատես գերմանուհին. մոխրակույտի վերածված պարտեզում դիակներ են դիզված և արյունախառն աղբյուրները վրեժի աղաղակ են արձագանքում։ Իսկ վայրենի խուժանը սարսափների տեսարանը «գեղեցկացնում» է անօրինակ պարանդեսով։ Սրի ու մտրակի սպառնալիքով նա հրապարակ է հանում քսան մերկացված հայ հարսների և հրամայում շուրջպար բռնել դիակների առաջ.

Պի՛տք է պարե՛ք, կունար խուժանը մոլեգին,
Մինչև ձեր մահը պետք է պարեք, դո՛ւք անհավատ գեղեցիկներ.
Կուրծքերնիդ բաց՝ պետք է պարեք, մեզ ժպտալով և անտրտունջ...
Հոգնությունը մեղ համար չէ, ո՛չ ալ ամոթը մեզ համար,
Մտրակները եք, պետք է պարե՛ք և մերկանդամ և հոլանի,
Մինչև ձեր մա՛ռը՝ պետք է պարե՛ք պագչտորեն և ցոփությամբ,
Մեր աչքերը ծարավի են ձեր ձևերուն և ձեր մահվան...

Պարում են հայ հարսերը՝ աչքերի խորքում պահած վշտի արցունքը և ի տես բացած իրենց մերկությունը։ Իսկ երբ ուժասպառ հայուհիները դետին են տապալվում, մոլեգնած խուժանը հեղուկ է ցանում նրանց մարմնին և բրածրկված շուրջպարն ավարտում ածխացած դիակներով («Պարը»)։

Ծերունի մի դաշիճ երիտասարդ տարիներին չարախաբվեց հայ աղջկա մարմարյա մերկությամբ և իր աղոթքը չարեց աստծուն։ Եվ ա՛հա, կյանքի վերջալույսին նա վերհիշում է հին օրերի մեղքը և վճռում քավել այն՝ շքեղ ապարանքի հանգիստավոր սրահում նրա իսկ կամքով, հանցապարտ հայ կնոջ գավակի ձեռքով մատուցվում է հայ պարմանիի արյամբ լեցուն ոսկե բաժակը և նա կաթիլ առ կաթիլ խմում է այն ու ավանդում հոգին, բայց արդեն քաված մեղանչումը իր հավատի աստծուն («Քավություն»)։

Բնությունը սևաներ ու գեղանի թրքուհուն օժտել էր անհագուրդ կրքե-

[4] «Զրական ասուլիսներ», Զ, էջ 26։

րով, բայց նույն բնության անխմանալի օրենքով այդ կինը պատժված էր ամ-
լությամբ։ Այրության տենչանքներն անկարող էին հաղթել բնության կամքը
և «ավերումի օրերին», շարաշուք մի կախարդուհի նրան պատում է «անգը-
թության ավանդավեպը», իբրև «իմաստուն դարերի» միակ սպեղանին, եվ
կրկնվում է ավանդավեպը. տասնվեցամյա յոթ Հայուհիների արյունը հեղում
են տաշտի մեջ ու լոգանք մատուցում «ամուլ գեղեցկուհուն», որպեսզի նա-
խախնամողը պտղավորի նրա արգանդը («Լոգանքը»)։

Շքեղ ապարանքը ներխուժած վայրենի ամբոխը կողոպուտի և սպանու-
թյան իր բնազդը փորձում է «գեղեցկացնել» հոգեկան բավականության հա-
ճույքով։ Հնարամտությունն չէ մանկանն սպանել մոր աչքերի առջև, ավելի
«հաճելի է» սլաքհոդել նրան հենց մոր ձեռքով։ Եվ հրամայող վանդալը սար-
քում է ոճրագործության զարհուրելի հանդեսը՝ մերկացնելով մորը և զարդա-
րելով ոսկե ապարանջաններով, սուր է մատուցում նրան և ստիպում դաշու-
նահարել իր որդուն։ Դաշույնը դեպի երկինք պարզած քշվառ Հայուհին արձա-
կում է մահվան ծիլը, բայց արյունակուռ մի երիտասարդ, անշնչացած մոր
բազուկի մեջ պահելով սուրը, յոթ անգամ հարվածում է դավակի սիրտը
(«Դաշույնը»)։

Եկեղեցու բակում հավաքված քշվառ ու սարսափահար մայրերն իրենց
կորուստն են ողբում և երկինք առաքում կոտորածների սարսափը։ Նրանց
մեջ մի մայր իր միակ զավակին էր փնտրում՝ «որդիս կուզեմ կամ մահս»
աղաղակելով։ Վրա է հասնում կողոպուտից ու կոտորածից մոլեգնած վայրե-
նի խաժամուջը և մոր աղոթքներից հյուսում ոճրագործության քամմենի
դրվագը։ Եկեղեցու խորանում սպանելով որդուն և նրա արյան մեջ թաթախե-
լով մոր շապիկը, սանձարձակ խուժանը աղոթատան խաչին է հագցնում ար-
յունոտ շապիկը և ստիպում մորը ծնկաչոք աղոթել նրա առաջ («Խաչը»)։

Ոլթսուեամյա մի կույր ծերունի, որի մեռելաքայլը կարծես շրաժեշտի
վերջին աղոթքն է գուշակում, ընդառաջ դնալով «արյան ծաբավ ամբոխին»,
պատմում է իր «վիշտը»։ Խավարից դուրս Հորիզոն չտեսավ նա և կոտորածի
ու ավերի այս սրբազան օրերին անմասն նեավ սուրբ մարգարեի կամքով
Տրահված դատաստանին և չվայելեց արյան Տոսքի ու դիակույտերի պատ-
ճառած Տաճույքը։ Եվ այնա մեղավոր Տոգին քախանձում է գթալ իրեն, սուր
ամրացնել իր դողդոջ ձեռքերում և զոհ մատուցել իր լեռնացած բարկությանը։
Իսկ երբ «գթառատ» վանդալը մատուցում է առևանգված Հայ աղջկան և
«դժոխային ծերունին» շոշափելով նրա մերկ կուրծքը, սուրը մխրճում է սրտի
մեջ, արյան ցայտից Տրձվանք է աղաղակում և կարծես իր կոպերի տակ
գգում լույսի բեկրկռանքը («Կույրը»)։

Պատումների բնական ու շոշափելի ընթացքը ոչ մի խզում չի ցուցա-
դրում երևակայականի և իրականի միջև։ Այս իմաստով Սիամանթոն միան-
գամայն ուղղագծորեն է գտնում Դանտեի «Աստվածային կատակերգության»
տեսիլների բանաստեղծական փոխանակությունը։ «Մոխիրներու և մահերու
տանդեական ճանապարՏի» ուղևորը Սիամանթոյի քերթվածներում դժոխքն
ուրվագծում է իրական բնաշխարհում, ուր մի ժողովուրդ իր կործանումն է
ողբում փլատակված տների, ամայացած գյուղերի, տրորված հիշատակների
և սպանված ցեղի անվերադարձ նախճիրում («Թթքենին»)։ «Արյան կաթիլներ
կկայծկլտին դրքին կողքին վրա,— գրում է ժամանակի քննադատը,— ար-
յան կաթիլներ կկաթկթին գրքին տիտղոսեն, գրքին յուրաքանչյուր էջեն, ու

վերջին պահուն այն զգայությունը կունենաս, թե մատներդ ներկված են կույսերու գաղտնաբար մարմիններեն ժայթքող արյան ցայտերովː Տխուր ու սգավոր գիրք, ինչպես է ճակատագիրն իսկ այս տարաբախտ և հպարտ ժողովրդին, որուն դյուցազնագիր նահատակությունը կերգեմ»[5]։

Պատկերների զուտ առարկայական, նատուրալիստական կառուցվածքը առաջին պահ ցուցադրում է խոսքի հասարակացում, կարծես ցարճանչյանը ոչ թե բանաստեղծում է, այլ պարզապես շարադրում եղելություններ, երևակայության թռիչքը, մտքի ներքին լարումն ու ստեղծագործական էներգիան կասեցնելով փաստերի մերկության առաջ։ Այս իրողությունը ուրիշ տվեց մի որոշ տեսակետի, թե «Կարմիր լուրեր բարեկամես» շարքում Սիամանթոյի «խոսքը հաճախ մերկապարանոց է, հասկանալի, մատչելի, զրկված հայտնի բարեմասնություններից, նրբավորումից, երևակայության ճախրանքից», թե չխորանալով «երևույթների ներքին բովանդակության ու պատճառների մեջ», բանաստեղծը հաճախ արյունալի ջարդերը հանգեցնում է «մուլ բնազդների, կրոնական դատաստանի» շարժառիթին, «ցույց տալով, որ կոտորածն ու արյունը Թուրքիայում երբեմն նույնիսկ զրկվում են որոշակի նպատակից, մուլ հոգիների համար դառնում հոգեկան բավականություն, ներքին հաճույք, վերաճում աֆեկտի ու սպրոտային կրքի»[6]։

Շատ կողմերով իրավացի այս նկատումները, սակայն, հիմք չեն տալիս անտեսելու այս նորը, որ «Կարմիր լուրեր բարեկամես» շարքը բերում էր Սիամանթոյի բանաստեղծական արվեստի համակարգում։ Իսկ այդ նորն այն է, որ Սիամանթոն հանգես է գալիս որպես վերլուծող-բանաստեղծ։ Պատմողականը ենթարկելով վերլուծականին նա մասնում էր հոգեբանական ու փիլիսոփայական մեծ ընդհանրացումների, բացահայտելով սադիզմի սուբլոտանցիոնալ-հոգեբանական էությունը, որի բնապատմական նստվածքներն ավելի խոր ու նախակրտ էին։ Այս իմաստով Սիամանթոն որպես նախօրինակ ուներ մարդու հոգեկան սուբստանցիան տարրալուծող մի այնպիսի արվեստագետ, ինչպիսին Ֆ. Դոստոևսկին է, ապա նաև Նիցշեն՝ «բիոլոգիական բնազդի» իր փիլիսոփայությամբ։ Ակնարկելով Թուրքերի խժդժությունները Բուլղարիայում, «Կայամազով եղբայրներ» վեպի հերոսն ասում է. «Իրոք, երբեմն խոսում են մարդու «գազանային» դաժանությունների մասին, բայց դա սոսկալի անարդարություն ու վիրավորանք է գազանների նկատմամբ. գազանը երբեք չի կարող այնքան դաժան լինել, որքան մարդը, այնպես արտիստորեն, այնպես գեղարվեստորեն դաժան։ Վագրը պարզապես հոշոտում է, պատառոտում է, և այդ միայն կարող է անել։ Նրա մտքովն անգամ չէր անցնի մարդկանց ականջները գամել ցանկապատին և ամբողջ գիշերը թողնել այդպես, թե նույնիսկ ի վիճակի լիներ անելու այդ բանը։ Իսկ այդ Թուրքերը, ի միջի այլոց, հեշտասիրությամբ տանջել են նաև երեխաներին, մոր աչքանդից դաշույնով կտրիճ-հանելուց սկսած մինչև ծծկեր երեխաներին վեր նետելը և սվինի ծայրով բռնելը՝ այն էլ մոր աչքերի առաջ։ Հենց բուն հեշտանքն էլ մոր աչքերի առաջ անելն էր։ Բայց ահա այսպիսի մի տեսարան հատկապես հետաքրքրել է ինձ։ Պատկերացրու, ծծկեր մանկիկը՝ դողդողար մոր ձեռքերին, շուրջը՝ ներխուժած Թուրքեր։ Նրանք մի զվարճալի խաղ են

---

5 Ա. Շահրյունյան, Գիշերվա ճամփորդը, Երևան, 1963, էջ 260։

6 Տե՛ս Հր. Թամրազյան, Սիամանթո, էջ 148, 155—156

սկսել, փայփայում են փոքրիկին, ծիծաղում են, որպեսզի նրան էլ ծիծաղացնեն, և հաջողում են, մանկիկը ծիծաղում է։ Այդ րոպեին թուրքը նրա վրա ատրճանակ է ուղղում՝ դեմքից չորս մատնաչափ հեռավորությամբ։ Մանկիկը ուրախ ծլվլում է, քաթիկները երկարում, որ բռնի ատրճանակը, և արտիստը հանկարծ չրթացնում է բլթակը ուղիղ նրա երեսին, չախչախում նրա գլուխը... Արվեստ է, այնպես չէ՞։ Ի դեպ, ասում են, որ թուրքերը քաղցրավենիք շատ են սիրում»[7]։

«Կարմիր լուրեր բարեկամենս» շարքում Յարճանյանը բացահայտում է Չենց սադիզմի այս հոգեբանությունը։ Սարսափելի է վանդալիզմի բիոլոգիական բնազդը, բայց առավել քստմնելի է, երբ այդ բնազդը վերաճում է «արտիստական», «գեղարվեստական» ունակության, սրբագործվում բարոյական ըմբռնումներով, բարձրացվում հոգեկան բավականության աստիճանի և պատճառականացվում հանդիսավոր հիմնով։ Հիմնը իբրև մտածական ու զգացական ֆենոմեն արտահայտում է գեղեցիկն ու վսեմը, հերոսականն ու ազատասիրականը և որպես այդպիսին մշտապես ունի էսթետիկական սիրզբ։ «Հոգեվարքի և Տույսի չահերում» Յարճանյանը ձոնեց հայ ժողովրդի հիմնը՝ պայքարի ու նահատակության, ազատասիրության ու հայրենասիրության, կարոտի ու տրտմության երգը, որ վսեմ է ու հանդիսավոր, որովհետև գեղեցիկ է ու սրբազան (*«Աևսպետին երգը»*).

Ես հայրենի հովիտներուն կարո՞տն ունիմ, կարո՞տն ունիմ,
Բայց աստղաձոր երկնքին տակ կանչ մի՛ առներ երիվար,
Քարայրներուն առջևին տվիրի մը պես պետք է անցնիս
Անտառներեն, ձեմաններեն, այգիներեն ալ անդին։
. . . . . .
Հոգիվարքին մեջեն անցանք, այրուներին անարգուած,
Արտագինվե՛, երիվար. կանգ մի՛ առներ. մի՛ առներ,
Աչտուհետև ես Հույսին Ջահերն է որ պիտի վառեմ,
Դաղարը մա՛հ է մեզ համար, կանչ մի առներ երիվար...

«Կարմիր լուրեր բարեկամենս» շարքում Յարճանյանը հայտնաբերում է XX դարի պարադոքսը՝ վանդալիզմի «պոեզիան», սադիզմի «էսթետիկականը» ունակությունը, որը ոճրագործությունը բարձրացնում է հոգեկան բավականության և հորինում նրա հանդիսավոր հիմնը (*«Իրենց երգը»*).

«Ջավակը» քերթվածում բանաստեղծը կրկին մեծարում է դյուցազուն հայորդուն, որ ավերումների սարսափներից փրկում է իր զավակին և արևածագի շողերի մեջ նշմարում ժողովրդի հարատևության հույսը։ Ուրեմն պետք է մաքառել, մաքառել մահվան դեմ, որովհետև կամքի ստրկությունը կործանում է ենթագրում, իսկ հոգու աղավաղումը՝ բարոյական անկում։ «Խեղդամահ» քերթվածում Յարճանյանը մի եղելություն է բացում, որը և՛ դաժան է, և՛ ապտակող։ Քշնամու հետապնդումից սարսափահար քառասուն հայ թաքստոց են գտնում մի գետնափոր նկուղում։ Երդիկից դիակներ են թափվում ու ծորում արյան շիթեր, և թուլակամ հոգիները խավարին ու լռությանն են ապավինում իրենց փրկությունը։ Նրանց մեջ կար մի մայր իր նորածին մանկան հետ։ Հանկարծ մանուկը «սուր ճիչով մը սկսավ լալ», և այդ անմեղ լացը հնչեց որպես մասնության շար աղաղակ։ «Պետք է խեղդել», վճռում են վախկոտ հոգիները և «խավարի մեջ երկու բազուկ օձերի պես գալարվելեն. մանկան վիզը գտնելով, ահեղությամբ մը զայն սեղմեցին...»։ Վտանգն անցնում է, բայց փրկված հոգիների խուլ խորշերում արձագանքում է կծու նախատինքը.

Փրկությո՞ւն էր մեզի համար։ Մարուկները կը փրկվի՞ն։
Այդպե՞ս պետք է փրկվիլ։

Իսկ խելակորույս մայրը, թափառելով ճամփաներում, աղաղակում էր անցորդներին, թե ինքն է խեղդել իր մանկանը, որպեսզի ազգի բարոյական նկարագիրը մաքրի թուլամորթության արատից.

Սա ձեռքերս կը տեսնե՞ք, կը տեսնե՞ք սա ձեռքերս,
Ես էի, որ ասոնցմով, նկուղին մեջ իմ նորածինս խեղդեցի...
Հավատացե՛ք, ես էի որ զայն խեղդեցի, ի՜նչ անարդար մարդեր եք,
Դուք ալ գոնե զիս խնդղեցե՛ք, իմ ձեռքերս անդո՛ն են։

«Կարմիր լուրեր բարեկամես» շարքն ավարտվում է «Հաղթանակ մը» ծրագրային քերթվածով։ Շարքը բացող «Սուգ» բանաստեղծությամբ Յարճանյանը կարծես տագնապի ահազանգ էր ազդարարում, Հորդորում մարդկանց՝ հղեռնի ահասարսուռ տեսարանների հանդեպ փակել տան փեղկերը և վշտի մեջ կոփել հոգիները՝ գալիք հուսերի սպասումով։ Այս ծրագիր-պատգամախոսությունը գաղափարական իմաստ է ստանում «Հաղթանակ մը» քերթվածում։ Այստեղ արդեն բանաստեղծը Ջոբ-Մարզվանի հերոսամարտն է որվագում և հաղթանակի միակ ելքը նշմարում պայքարի ու նահատակության մեջ։ «Նոր օրերի» հույսը պատիր դուրս եկավ, որովհետև՝ «ինչ որ տեսանք այս օրերս դարերին իսկ չեն տեսած և ոչ ալ իսկ պատմությունն հին բարբարոս օրերու»։ Երիտթուրքերի խոստացած եղբայրությունը նույնպես սնոտի խաբկանք է, որովհետև «այդ վատոգի ոհմակին» կամքը «Գաղափարի և Գեղեցկության համար չէ, որ կը շարժի».

Այլ երկաթյայի և չըհասկացված կրոնքներու ժանտին
համար կը մռնչե.
Կամ գողության, կողոպուտի և ավերի իր
վաղանցուկ հույսերուն...։

Անտարբեր մարդկությունը լռությամբ հատուցեց մեր աղերսանքին, ուրեմն ղևնին ապավինենք մեր հույսը, քանզի ազատությունը մեր իրավունքն է, իսկ նահատակությունը՝ մեր գոյության բարոյական ցուցանիշը։

Կրակեցե՛ք, իրենց խուճապն սկսավ. դիակները
կոխոտելով կը փախչին...
Կրակեցե՛ք, կրակեցե՛ք... բայց... բայց... ես
արդեն կը մեռնիմ...
Ես իմ սրտես զարկվեցա... իմ մարմինս
ձեզի պատնեշ...
Հաղթանակը մեզի է, կրակեցե՛ք, աստղարիր
եղբայրներս...

«Կարմիր լուրեր բարեկամե՛ս» շարքը հայոց ուրերգության վերջին դրրվագը Հանդիսացավ և ազատագրական-մարտական պոեզիայի վերջին արձագանքը։ Դրանից հետո Յարճանյանը որոշ փորձեր արեց անխախտ պահելու իր քնարի նախակերտ տարերքը, սակայն ժամանակներն այլ մտորումներ էին պարտադրում և բանաստեղծը ընդառաջ գնաց ստեղծագործական նոր որոնումների։

5

Հերոսական մաքառումների, զինված ինքնապաշտպանության տասնամյակներն ավելի ու ավելի որոշ էին ցուցադրում հայկական ազատագրական շարժումների ներքին թուլությունը։ Մասնատված գավառներ, գուտ տեղական նշանակության զինված ինքնապաշտպանություն, որ անհնարին էր դարձնում համազգային ազատագրական շարժման միասնությունը, պիտի գուշակեր նրա պարտությունը կազմակերպված ռազմական հզորության հանդեպ։

Դարերի արհավիրքներից տրոհվել էր ժողովուրդը, գաղթի ճանապարհներին հանձնելով նրա զանգվածների ապաստանը։ Ամայանում էր երկիրը, կարծես հայրենիքի գաղափարն ինքնաբերաբար վերաճում էր աշխարհաքրական հասկացության։ Պետք էր կանխել չարիքը, պետք էր Տրավեր կարոլ տարագիր հայությանը, պահպանել նրա պատմական իրավունքը հայրենի բնաշխարհի վրա և Տաստատել նրա գոյության հավատը կյանքի հավերժող իիլիսոփայությամբ։

Այդպիսի առաքելությամբ Յարճանյանը 1909 թ. մեկնում է Ամերիկա։ Մոտիկից դիտելով ամերիկահայ գաղութի յուրայն, բանաստեղծը, թարմ ու անմիջական տպավորություններով, տեղծում է քերթվածների մի նոր շարք՝ «Հայրենի Տրավեր», որը բացահայտում է Յարճանյանի տաղանդի նոր հնարավորություններ, քե պատկերների թարմությամբ և քե խոհերի, զգացմունքների արտակարգ խորությամբ ու Տոգեբանական-փիլիսոփայական ներՏունությամբ։ «Ակյս Տատորը,— նկատում է Վարուժանը,— քերթողին կյուխդործոցն ըլլալ կը քվի ինծի։ Հոն մարդկային այնպիսի բան մը կա՝ որ սահմանված է մարդ էակին Տետ ապրելու Երգն է անպատիր սերին, գոյաՏից վիշտին, ընտանիքին ծագում առնող և հայրենիքը ամրապնդող այն ներքական պատվանդանին՝ որուն վրա միայն կրնա իրականանալ նուիրեխոկ մարդկության Տեռավոր եղբայրությունը»[8]։

Բանաստեղծի մտածումների ու հույզերի կիզակետում նորից Տառնում է Տավիտենական պաշտամունքը՝ հայրենիքի՝ դարերի տառապանքը ուսին, մաքառումների մեջ Տերոսացած, պատմության քառուղիների մեջ շվար, բայց Տույսի ու Տավատի Երազներով լեցուն։ Հայացքը գալիքին, նա իր հեգությունն

[8] «Գրական առուՏներ». Ջ. էջ 27։

է վերապրում, հրավեր աղերսում կորուսյալներին, դարձի ճամփաները շրդարձակում հայրենական հանգրվանների անփոխարինելի գեղեցկությամբ, եվ հնչում է կարոտի երգը՝ էլեգիական ու սրտաճույղ, որ վերհուշերի, հարազատ ձայների, մտերիմ ձեռքերի քնքշությունն ունի և սպասումի սրտաճմլիկ բրթիռը։

Հուզիչ ու յոթնօապարար է մայամերձ հոր բաղձանքը. տարիների վըշտաբեկ սպասմունքը հառնում ևն իբրև իրականացած ըղձանք, նրա ականջին է հասնում քարավանի ավետաբեր ղողանջը և նա հոգու աչքերով կարծես տեսնում է որդու վերադարձը։ Բայց, ավա՜ղ, դա տեսիլք է միայն, իսկ իրականը վրա հասնող մռայլ գիշերն է ու հոգեվարքի վերջին գալարումը («Հայրը հոգեվարքը»)։

Խաթարված կյանքի անամոթ կսկիծն է արձագանգում Հարսի մորմոքը։ Աչքը հառած Տամփաներին, նա երկար ու ձիգ տարիներ սպասեց իր «սրտատատոր հեռավորին», բայց երջանկության պատրանքը լոկ երազ մնաց։ Եվ նա հրավեր է թախանձում իր սիրեցյալին, վերադարձի քաղցրությունը գունազարդում վերհուշերի մասունքով, չասված խոսքերի, սուրբ խոստումների և ընծայաբերվող սիրո մաքրությամբ («Հարսին երազը»).

Վերադարձի՛ր, մեր տնակին սեմին վրա ես
քու ճամփադ կը սպասեմ,
Ձեռքս պարապ քու ձեռքերդ, սևերովս
քեզ կերազեմ...
Վերադարձի՛ր, մեր պարտեզին պտուղներուն
պես անուշ,
Սրտիս սերը քեզի համար իր համբույրը կպահե։
Ա՜հ, իմ կաթնաթույր կողերս դեռ մայրություն չճանչցան...
Եվ հարսանեկան իմ ոսկեթել քողերովս,
Դեռ չկրցա խանձարուր մը զարդարել...
Ու օրորանի մը առջև նստած դեռ չերգեցի՛,
դեռ չերգեցի՛
Հայ մայրերուն մաքուր օրորն երկնային...
Վերադարձի՛ր, ալ կարոտս չատար չունի,
Եվ սև գիշերն այսպե՞ս կուգա իր պատանքները քակել...

Եվ այսպես, տարագիր հայությանն ուղղած տասներկու կոչ-քերթվածներում Սիամանթոն հայրենականչի ձայնն է ավետում. հայրենի աղերսները իմաստավորում հոգեկան արժեքների հավերժող գեղեցկությամբ։ Եղբայրը մոր մահվան ողբն է հայտնում եղբորը և աղերսում նրան սատար լինել իր տխուր որբությանը («Եղբայրն իր եղբորը»). մայրը երազում ունկընդրում է նահատակված չորս որդիների ուրվականների գթության աղերսները և իր վիշտը փարատում անհայտ հեռուներում կորած կրտսեր որդու սպասումով («Մոր մը երազը»). մեծ մայրը, որ երազ օրերում իր գերդաստանի կաղանդի իրիկունները էր օրհներգում խաղաղության մաղթանքներով, «հրուզները մոխրացնող չարիքներէն ի վեր» կործանված գերդաստանի «սև կաղանդի իրիկունները» է սգում՝ հույսը հանձնած անհայտ մերձավորի վերադարձի աղոթքին («Կաղանդի իրիկուն»). գեղանի կույսը, որի կուսական իրանի շուշանները չպղծվում են բնության պարգևած կրակով, հրավերի թախանձանքն է ուղղում անծանոթ աստղին՝ նրան ընծայաբերելու իր չքեղ մարմինն ու սիրատուր հրտը («Մեր»)։

Մարգկային մորմոքներին արձագանքում է ամբողջ բնաշխարհը՝ հրաշվերի պաղատանք են ողբերգում Հայ դաշտերը, որոնք հերկվել են ուզում, պտղավորվել ու կյանք ծնել, ստեղծել բարիք և հաստատել գոյի հավիտենական հոլովումը («Հայ դաշտերուն պաղատանքը»)։ Հայրենեական ձայները թրթռում են կարոտի ու կորովանքի սուրբ նվիրումով, բայց խոցող է հնչում նաև նախատինքի խոսքը։ «Գերեզմաններուն ապաշավ» և «Հայ դաշտերուն պաղատանքը» թերթվածներում Սիամանթն կշտամբանք է նետում լքյալներին, որոնք արհավիրքի օրերին օտար ապաստանները գերադասեցին փառահիշատակ նահատակությունից.

Արարատյան աշխարհներեն մինչ Նովիտներն Եփրատյան,
Մեր ըղձերքներուն բարձրացող պաղատանքն ու
պարսավը ամ՛պ կուզրենք.
Կյանքին Հանդեպ դրուժաններ, Հեռացողներ կամ երկչոտներ.
Հալածական կամ աքսորյալ, դուն վտարանդի կամ տարագիր,
Մ՛ուր ևք, ո՛ւր են ձեր բազուկները որ մեր կողերը
կարթռեին...

Կշտամբանքի, թախանձանքի, սիրո և կարոտի չերմ զեղումների հեռավոր արձագանքը Հայրենի եզերքում ուրվագծում է գաղափարի ռոմանտիկական տեսիլքը, որ դարերի երազանքն է խորհրդանշում և նահատակների արյան Հատուցումը («Այգեկութք»).

Այգեկութքի արշալույսն էր այս առավոտ.
Հին օրերու նույն ազդյուրն, Հնձաներն գեմ՝
Մեր մանկության Հայելին եղած ավազանին
մեջը կ՛երգեր.
Այնպես երգ մը որ սիմիայն որբությունը
կը Հասկանա...:
Այդիներուն մեջ ոգևյչները որթերեն վար,
Տարագրին Համփաներուն գեմ ապատող՝
Հուլանն վառված օրտերուն պես կայրեին...
Նվ բյուրավոր Հատիկները ամենուրնեյալ խաղողին,
Հայրենիքեդ կապույտին տակ վերածագկող՝
Փչիրներու աստղերուն չափ էին անթիվ...

Այգեկութքի արշալույսները մարդու և բնության զարթոնքն են ավետում. կարմիս տատապանքը քաղվում է մոխիրների տակ և նահատակների ուրվականները արյան ու մաքառումի իրենց սխրանքն են փառավորում վերածընված կյանքի Հաղթանակով.

Հին օրերու դրացինն՛ր և ուխտավորնե՛ր աշխատանքի,
Օրհնյալ ըլլա՛ք, երգեցո՛ք. օրհնյալ ըլլաք բոլորդ ալ,
եվ Հավատացո՛ք ավետիսիս, գարուններու ձեր նոր գինին,
Արդարության և ձեր կամքին օրենքին տակ,
Այսուհետև ձեր ապփորին կամ արծաթե գաշխուրանեն,
Հավատացո՛ք, առանց արյան պիտի խմեք...

Լուսավոր ապագայում ուրվագծվող նոր կյանքը բանաստեղծի ռոմանտիկական խոՀերն ուղղում է դեպի մի այլ առաքելության՝ «մաքառումին ուղիեն՝ մտածումին մոտեցաս»։ Մի ժամանակ նա մաքառումի երգն էր երգում, ողբում արհավիրքի սարսափները և ծնորադիր համբուրում նահատակ-

Ների շուրթերը: «Բայց երբ ավերն ու արցունքն են դադարում, և արդարությունն է ծագկում «շուշանի մը նման», վառվում են ստեղծումի ու մտածումի ջահերը և «Հայրենիքին վերկենցաղումը» խորհրդանշում մարդկության առաջընթացի լույսով («Անոթքյալը»).

Դո՜ւք, Արվեստներու և Գիտութեանց վարդապետնե՜ր,
Արցասաբեր երգներու կամ Արժեքի ստեղծիչ,
Դո՜ւք Արհեստավոր. Ճարտարագետ, Ոսոսնակերտ կամ Հմուտ,
Դո՜ւք Իմաստության տիրապետ կամ Գյուտերու խուզարկու,
Դո՜ւք որ կյանքը կը կորզեք և Հոծ նյութեն կամ գաղտնիքեն,
Կռիվէն վերջ՝ որոնումի և մտածման դաշտերը ձեզ կը սպասեն...
Բոլորդ մեկ ձեր Հակատներովը ծանրախոհ,
Հեռուներեն՝ Հայրենիքին վերկենցաղմանը Հառաջացեք՝
Պարերու սև խավարեն՝ լույսի Համփան արօրելու:

Հոգևոր մեծության ու ինքնահաստատումի ռոմանտիկական այս երգանքը գաղափարական ու պատմափիլիսոփայական առաջնորդող ծրագիր է դառնում Սիամանթոյի հետագա ստեղծագործություններում:

6

1911 թ. Յարճանյանը կրկին վերադառնում է Կ. Պոլիս: Քաղաքական մթնոլորտն այստեղ որոշ մեղմության էր հասել և հայ գրական-մշակութային կյանքը աշխուժ էր ապրում՝ տարագրությունից վերադարձած ազգային գործիչների միասնական ջանքերով: Կարծես խաղաղվում է բանաստեղծի ներաշխարհը և, նոր որոնումներով խանդավառված, նա ձգտում է մոտիկից ճանաչել հայրենի երկիրը, իրականացնել իր վաղեմի երազանքը՝ լինելու Արևելյան Հայաստանի հիշարժան վայրերում: 1913 թ. նա ուղևորվում է Թիֆլիս, հանդիպումներ ունենում անվանի գրողների ու ազգային գործիչների հետ, լինում է էջմիածնում, Օշականում գլուխ խոնարհում Մաշտոցի գերեզմանի առաջ, ապա ոտք դնում Բաքու և այստեղից Եվրոպայի ուղիներով նորից վերադառնում Կ. Պոլիս:

Շրջագայությունը Կովկասահայաստանում, չխումները ազգային մտավորական ու գրական գործիչների հետ, վերջապես Կ. Պոլսի նորոգված գրական մթնոլորտը նկատելիորեն փոխում են նրա պատկերացումները ազգի, հայրենիքի մտավոր-հոգեկան սահմանների վերաբերյալ, նրա մտորումներն ուղղում փիլիսոփայական նոր որոնումների: Իրադարձությունների համաշխարհային մթնոլորտը ինչ-որ մեղմություն էր գուշակում. թվում էր թե քաղաքակիրթ մարդկությունը ազատություն է խորհրդանշում ազգերի ապագա համաշխարհային համագործակցության մեջ: Հայ գրական կյանքում նույնիսկ սրտատեսությունում է հոգեբանական մի ուրույն ռեակցիա՝ արյունի, կոտրածի, խեղճության հանդեպ, պահանջ դնելով հոգևոր ուժի և «կամքի հեթանոսական մեծության»: Պատմափիլիսոփայական ռոմանտիզմի պատռանքը կա այս հայեցության մեջ, որ մի անգամ ևս հայկական երկնակամարի տակ ձև առավ ազգային ռոմանտիզմի կերպարանքով: Բայց որքան ազգային այս ռոմանտիզմը իր մոլորությունը ցուցադրեց պատմական իրադարձությունների հանդեպ, նույնքան «Հոգևոր Հայաստանին» ապավինած գրական ռոմանտիկան ունեցավ արգասավոր բովանդակություն՝ հայ գրականության ու մշա-

կույրի զարգացումը մղելով գեպի համաշխարհային ուղիներ։ Թերևս գրական երիտասարդությունը, որ համակված է դարի գրականության ու արվեստի նորահայտ ուղղությունը յուրացնելու մտահոգությամբ և աներկմիտ հավատով առաջադրում էր «արվեստը ազատություն է» նշանաբանը, չէր իսկ ենթադրում ծայրահեղ գայթակղությունը մաքուր արվեստի հանդեպ, քանի որ մտավոր ու բարոյական վերածնության հրաշքը սպասային տեսիլքում արդեն ուրվագծում էր «վաղվան հայերի» հեքիաթային հեռապատկերը։



Ավ. Իսահակյանը և Միամանիան

Գրական ավանդասիրների ոևակցիան, որոնց անհասկանալի էր նոր շարժման իմաստն ու բովանդակությունը, բացատրելի, բայց ճշմարիտ չնեղկայացավ նրանց, ովքեր անխուսափելի էին դիտում ոճերի փոփոխության պատմական անհրաժեշտությունը և որոնք ակնկալում էին հայ գրականության համաշխարհային մերձեցումը։ «Ատոր համար,— գրում է Ա. Հարությունյանը,— գրական նոր շարժումներին թույլ տանք իրականացնել այդ նվիրական գործը, անկզծորեն համակրելով անոր, բաջալերելով գայն նույնիսկ նոանդով, և օժանդակելով անոր, երբ անոր վարիչները պետք տեսնեն բանի մը արժանավոր հիներու գործնական բարեկամության»[2]։ Այս «արժանավոր հիներուն» շարքում գտնվեցին Վարուժանն ու Զարճանյանը։

Դեռևս 1909 թ. Կիլիկիայի չարդերի առիթով Զարճանյանը մտահղացավ ստեղծելու մի նոր եղերամատյան՝ «Բնության լացը» խորագրով։ Սակայն բանաստեղծը հրապարակ հանեց միայն առաջին եղերերգը՝ «Սիհունը», իսկ ձեռագիր մյուս պատառիկներն այդպես էլ մնացին անավարտ։ Հաջորդ տարիներին նրա բանաստեղծական երևակայությունը երբեմն բախվեց «չարչարանքի տեսիլներին», ուր դժոխքի ուրվականները մի անգամ ևս հարություն

---

[2] Ա. Հարությունյան, Գիլերվան համփորդը, էջ 320։

առան՝ ըմպելու «ցեղի արյան» վերջին սափորը («Ուրվականները»)։ Սակայն դրանք ուշացած արձագանքներ էին, որ այլևս չունեին երբեմնի հնչումը։ Մարտակոչի ժամանակներն անցել էին, քանզի պատմության խորհրդով ազգերի գոյության ու ապագայի որոշիչը դառնում է հոգևոր արժեքների հարբուտությունը։ «Հոգևոր Հայաստանի» գաղափարը ՅարճանյանԻ չօրրեց նախախնամության շնորհի ինքնաբավ հավատով։ «Կամքի իրիկուններ» նշանաբանը նրա քերթվածներում այն պատգամն է առաջադրում, թե պատմությունը ներողամտություն չի ճանաչում և գոյության իրավունքը տրվում է նրան, ով մաքառել գիտե և ստեղծել՝ («Խոսք անծանոթ անցորդին»).

Կա՛նգ առ, անցորդ, անմահներու այդ Տաճարին դեմ հանդիման
Նվ կռանիդն որմերուն վսեմությանը վրա
— Ակվիներդ արբեցությամբ աստղերուն—
Կարդա գոնե հոն, արժեքներու և կորովի պատգամներն այն,
Զոր դյուցազնական դարերու իմաստունները մեզ համար
Իրենց մաքուր խոսքերուն մեծությունն են քանդակեր։
Կարդա՛, և նոր կամքի ուղիներէ. ջահդ ի ձեռին, այս գիշեր,
Թմրությունդ թոթափելով և ուղեդդ հրահրելեն,
Հերոսներու այդ քարայր ո՛ւր որ կուգաս սերմանե գուն։
Եվ բռունցքովդ խորտակէ՛ նախ չղթաներն անցյալիդ,
Որ օգակված օձերու պես մեզմությանդ կը կաղկին։

Ապագան պատկանում է նրան, որ իմաստուն անցյալ ունի. մենք մտքի և ոգու արժեքներ ենք թողել մեր պատմության էջերում, և գալիքի բարձունքներին պիտի հասնենք մեզ հետ տանելով մեր հոգու գանձերը։ Բայց հոգևոր արժեքների մրցապայքարում մենք պիտի է մաքառող լինենք, պետք է հաղթահարենք ինքներս մեզ, որ լինենք անկորուստ և մտքով հարուստ։ Ուրեմն՝

Մի թույլ տար գուն ո՛չ մեկ ատեն, ո՛չ մեկ վայրկյան,
ոչ մեկ րոպե
Որ քու մտքիդ արժեքները, քու հոգիիդ այդ ոսկեգնդն
նժարէն.
Ասեղանիշ մը. ասեղանիշ մը անգամ դեպի անկումը թեքին...

Կամքի փիլիսոփայականը բանաստեղծի անհատականությունը օժտում է ռոմանտիկական մեծությամբ։ Նա իր ասը տիեզերք է բարձրացնում և որպես նախակոչված մարգարե լուսարձակում խորհուրդը «ոսկեձույլ աստանների», որին հասու են միայն ոգու ընտրյալները («Ծով զորությունս ձեզ խոսի»).

Գոյությանս գաղտնիքներեն ծնունդ առնող որդինե՛ր,
Այ֊սօր օրն է որ ձեզ խոսիմ։ Պետք է որ գուք հաղթանակեք
Այն օրենքին, որ ձեր կյանքին կրակն. ազբատորե՛ն ձեզ բաժանեց
Ես այդ Ուժն եմ։ Ով ստեղծումի հորիզոններուս մեջն հրավառ,
Որուն տակ գութս իր ստվերն իսկ չի ձանչնար,
Տարակուսի և տկարության ձեր րոպեին՝
Ձեր չվառությանը վրա և ձեզ համար.
Հանկարծորեն փլատակվող պատնեշն եմ ես...։
Ես ձեր սուրն եմ, ձեր ձեռքին մեջ, ձեր վիզերը սղոցող...
Ես երկդիմի և հոռետես հավատքներուն տարտարոսն եմ...
Ես չհնչող բայլերուն խորտակիչն եմ,
Ես խոնարհած ճակատին դեմ,

Վա՛յ, ցնծական կոան մըն եմ ամէնի...
Ես Հեղգութեան հալածանք եմ և կասկած կառափնատ...

Նթե դարերի խորհրդին պիտի ունկնդրենք, ապա որոնող իմաստասերները ձգտումի ու գործության աերն է, որ «թարգմանել են քնարով կամ քվեբուվ և նթե վերածնության տիեզերական օրհնքը կամքի գերբնական գորությամբ է սահմանվում, ուրեմն պետք է ձուլել «նոր կամքերու աստված մարդուն, որ ընդունակ է հաղթահարելու ինքն իրեն և կռահելու անքննելին.

Ու կոտրիդ մե՛ջ ծրարելով կամքի կազուիդ կայծակնյա.
Բարձրացի՛ր դո՛ւն, Ջորուքյանը զննիչները քո՛ղ կսպասեն...
Աբևորդի՛. Հոգիիդ հետ բյուրեղյա.
Հանդգնորեն Ուժն երգելով բարձրացիր դուն,
Գերմարդերուն այս վճռական աչտարակես դեռ ամայի. ..

Ի վերջո կամքի Հզորության ռոմանտիկական իդեալը փիլիսոփայական ապաստան է գտնում Հեքեանոսական անցյալի էկզոտիկ հեռուներում։ «Նավասարդյան աղոթք առ դիցուհին Անահիտ» քերթվածում, Սիամանթոն ներբողում է հայոց պտղավորումի աստվածուհուն.

Ո՛վ Դիցուհի, ես մեզուքյան կրոններեն ա՛ռ՛
իմ խիղճս լվացի,
Ու պերճորեն՝ դևպի գԴեզ կը բալեմ։ Հողաթափներս
դեռ սուրբ են։
Բա՛ց մարմար դուռը մեհյանիդ. անոր դիմաց ես
Ձակատս Քող արյանեմ...
Բա՛ց բացիդեղ, և տա՛ր ինծի չեզ գորուքյունը
Արտաշիսյան նախնիքներուս....
. . . . . .
Քանի դարու Քու վրեժդ Քո՛ղ, որ այսօր ես լուծե՛մ.
Ո՛վ Աստվածուհի Անահիտ։ Ահավասիկ քու բագինիդ
կրակներուն մեջ նետելի
Իմ խորտակած խաչափայտիս երկու Քները Քուռավոր.
Եվ ցնծա՛ դուն, ո՛վ Ոսկեմայր. Լուսավորչի կղզերեն,
Ժանտ ոսկոր մը քեզ կը Թխեմ.ա..

Կը պաղատիմ ես Քեզի, ո՛վ գորուքյանց Դուն
աներկրո՛ղդ Գեղեցկություն..
Դուն քո մարմինդ Արեգակին ընծայելով
բեղմնավորվե անոր Տարրեն.
Եվ անՀաղթելի ահեղ Աստված մը պարգևե
դուն Հայությանս...
Քու ազամանդյա արգանդեդ. ո՛վ Դիցուհի, ահեղ
Աստված մը ծնանե՛ մեզ...

Հոգևոր վերածնության գաղափարը փիլիսոփայական նոր իմաստ է տալիս Հայոց պատմությանը։ Նթե քաղաքակրթությունը հոգևոր արժեքների քննությանն է Ենթակում ազգերի գոյության իրավունքը, ապա հայ ժողովուրդն արժանի է այդ լուսավոր գալիքին, քանի որ մտավոր ստեղծումը նրա պատմության նախակերտ շարժումն էր։ Որպես ապագայի պատգամաբերներ դարերի հեռավորությունից հառնում են հայ մտքի ռահվիրաները, հայոց գիրը գոյատևման առեղծվածն է բացահայտում, իսկ նրա ստեղծողը պատմությունն է

լուսարձակում, որպես նախակոչված առաքյալ, 1912 թ., Հայ գիրերի գյուտի համազգային տոնի օրերին Յարճանյանը գրում է «Սուրբ Մեսրոպ» պոեմը։ Պոեմ-նվիրումը, որ բաղկացած է չորս հատվածից՝ «Ներբողական», «Սուրբին աղոթքը», «Տեսիլքը», «Գյուտին փառքը», մի բանաստեղծական դիֆերամբ է հայ գրերի ստեղծողին, նրա մեծության ու առաքելության հերոսական հիմնը։ Միստիկ աղերսով Մեսրոպը դիմում է արարչին, որ սա պարգևի իրեն գրերի հրաշքը՝ «անբարբառ Հայկազնեաց հոգիին բացատրության բանալին», իսկ բանաստեղծն իր «հերքին «գյուտին փառքն է» մեծարում և հանճարի աստվածացումը.

Եվ այսօր քու սրբությամբդ սնած՝
Ես ապաժման քնարահար,
Եվ անմահ ու անարժան երախտագետ,
Նա՝ քու ցեղիդ հոգիին՝ հայելին քեզ կբերեմ...
Աչքերուս մեջ անոր աչքեն հուր առի...
Ու իմ խոսքերս անոր սրտե՛ն եմ քաղեր,
Եվ ի՛նչ որ կարդաս ճակտիս վրան.
Ի՛նչ որ կարդաս ժպիտիս մեջ,
Անոր Հույսո՛վն եմ ես գրած...
Եվ քուլլ տուր այսօր, ո՜վ Մեսրոպ,
Որ՝ Հայոց Տոհեն մինչև աստղերը Տանող,
Քու ոսկիե սանդուկեդ վեր բարձրանամ,
Եվ Տաստատաքայլ, աստիճանե աստիճան,
Ու պսակե ի պսակ և լույսե ի լույս,
Իբր զավակ մը մտածումիդ,
Ես ի թե՛զ գամ, իմ այս երգս երգելու։

Ճշմարիտ է, ներբողական կառուցվածքն ինքնին բացառում է պատմափիլիսոփայական խորացումների հնարավորությունը, սակայն ուժեղ ներշնչանքը, պատկերների արտակարգ կուտակումներն ու իմաստավոր վերադրները պոեմին հաղորդում են ներքին լիցք և դեղարվեստական հնչեղություն։ Պոեմի ոճական առանձնահատկությունը դիպուկ է բնորոշում Վարուժանը. «Սիամանթո վերադիրներու գրիչ մըն է, ինչպես իր վարպետը՝ Նարեկացին, և այս քերթվածին մեջ իր այդ տաղանդը իր ցայտքին գագաթնակետն Տասած է... Սիամանթո իր այս քերթվածին մեջ տվավ իրեն Համար նոր ձև մը քերթելու, որ իր մյուս երկերուն մեջ Տազիվ կուրվագծվեր. այս՝ գինքը Նարեկացիին հետ կապող թելն էր՝ զոր ամրակուռ շղթայի մը վերածեց»[10]։

* * *

Մինչդեռ արևմտահայ գրական շարժումը գալիք օրերի ոռմանտիկ հույսերով էր խանդավառվում, մինչդեռ Սիամանթոն նոր ոլորտներում էր կատարելագործում իր բանաստեղծական փայլուն տաղանդը, վրա է Տասնում Առաջին Համաշխարհային պատերազմը։ Քաղաքական ռեակցիան, բռնությունն ու կամայականությունը ահավոր չափերի են Տասնում Թուրքիայում։ Արևմտյան Հայաստանի երկնակամարը մթագնվում է մռայլ ու չարագուշակ ամպերով։ Ազգին Համակած ցավը Տոգեկան սուր տագնապներով է վերապրում Սիամանթոն։ «Այս հուսահատության, զզվանքի, անկարելի ստրկության, պոռնկի համակերպումի և իմ բառարանես և Ջեր բառարանեն բացա-

10 «Նավասարդ», Կ. Պոլիս, 1914, էջ 254։

կա ամեն Չարենցների արժանի օրերուն մէջ. հայ օրերուն մէջ...», այսպես է բանաստեղծը բնութագրում Հանգամանքների ողբերգական կացությունը, 1914 թվականի սեպտեմբերին գրած մի նամակում. Միամանութեն, որ զգայուն ու Չարենցատես էր, իհկույն գուշակեց թուրքական քաղաքականության մութ խորշերում նյութվող նենգամիտ դավը. Եվ նրա գուշակությունն արդարացավ. 1915 թ. ապրիլին սանձազերծած եղեռնը բնաջնջեց Արևմտյան Հայաստանը և բարբարոսաբար սպանվեց նաև Չարենցյանը՝ Հայոց դանիելականի մեծ բանաստեղծը։

7

Չարենցյանի գրական նախասիրությունները ձևավորվեցին մի ժամանակաշրջանում, երբ հայ գրականության մեջ սկսում էին խմորվել նորագույն ուղղությունները յուրացնելու միտումները։ Արդեն Ա. Ջոպանյանի, Լ. Շանթի, Վ. Փափազյանի, Ավ. Իսահակյանի, Ինտրայի ստեղծագործություններում զգացվում էր սիմվոլիզմի և ռոմանտիզմի այն մերձեցումը, որը պիտի բնորոշեր XX դարասկզբի գրականության գեղարվեստական ոճի մի էական առանձնահատկությունը։

Ծնվել և Փարիզի գրական միջավայրը որոշակի դեր խաղաց երիտասարդ Չարենցյանի մտավոր և գեղագիտական ըմբռնումների կազմավորման գործում։ Գրական խորհրդատուները հենց սկզբից նրա տաղանդի որոնումները ուղղեցին դեպի նոր հեղինակությունների գեղարվեստական հայտնությունը։ «...Իրեն մատնանիշ ըրի Վերհարնը, Մետեռլինկը, Հանրի դը Ռենիեն,— հավաստում է Ա. Ջոպանյանը,— խորհրդապաշտ շարժման մեծ քերթողները, որ կրնային ըլլալ և եղան իրեն համար լավագույն առաջնորդները»[11]։

Սխալ ըմբռնելով սիմվոլիզմի գրական-պատմական նշանակությունը և ելնելով ինչ-որ «տոհմիկ» գրականության հասկացությունից, որոշ հետազոտողներ պարզունակ լուծումներ են առաջադրում XX դարասկզբի հայ պոեզիայի գեղարվեստական կառուցվածքի վերաբերյալ, իրողությունը հանդեցնելով կամ ռեալիզմի բացարձակ տիրապետությանը, կամ լավագույն դեպքում ենթադրելով ինչ-որ զտարյուն ռոմանտիզմի վերածնունդ։ Փաստորեն անտեսվում է ոչ միայն պոեզիայի գեղագիտական նոր որակը, այլև ըստ էության փակվում է հայ բանաստեղծության համաշխարհային մերձեցումների ուղին։ «Սիմվոլիզմի սկիզբը,— գրում է Դ. Օբլոմիևսկին,— դրեցին ֆրանսիական նշանավոր բանաստեղծներ Բոդլերը, Վերլենը. Ռեմբոն և Մալարմեն, Նակայական ազդեցություն թողնելով ոչ միայն ֆրանսիական, այլև համաշխարհային պոեզիայի ամբողջ հետագա զարգացման վրա։ Հենց նրանց ստեղծագործություններում առաջին անգամ ծնունդ առավ պատկերի այն միանգամայն նոր կառուցվածքը, որը պայմանավորեց XIX—XX դարերի սահմանագծում եվրոպական (և ոչ միայն եվրոպական) գրականության մեջ տարածում գտած ամբողջ սիմվոլիստական շարժումը»[12]։

Սիմվոլիզմը պսակազերծելու լեգենդը ելնում է գրական այդ ուղղությունը դեկադենտիզմի նույնացնելու անստույգ պատկերացումից, ինչպես ձևական հատկանիշից, որ սիմվոլիստական պատկերի առարկաներն ու

11 «Անահիտ», 1940, № 5, էջ 23։

12 Д. Обломовский. Французской символизм. М., 1973, стр. 11.

գայությունները արտացոլում են մարդու հոգու ապերջպիան, վերհուշերն ու երազանքները, որոշ հետազոտողներ սիմվոլիզմի հիմքը տեսնում են իրական կյանքը ժխտելու, իրականությունից և նրա օրինաչափություններից փախչելու և իրական կյանքի օրինաչափությունները մարդկային հոգու օրինաչափություններով փոխարինելու մեջ, դրանով իսկ հերքելով սիմվոլիզմի իրական բովանդակությունն ու նորարարական իմաստը[13]։

Սիմվոլիզմի ծագումը զուգադիպեց կապիտալիզմի համաշխարհային-պատմական ճգնաժամին։ Այնպես, ինչպես ֆեոդալական արիստոկրատիայի անկումը ծնունդ տվեց ռոմանտիկական ռեակցիայի՝ լուսավորական պատրանքների փլուզման հանդեպ, նույնպես և կապիտալիզմի պատմական մայրամուտը ծնունդ տվեց գրական մի նոր ռեակցիայի՝ բուրժուական հումանիզմի իռացիոնալության և իրականության դեմ պրակտիցիզմի հանդեպ։ Մերժելով անբանական իրականության սահմանափակությունը, սիմվոլիստները ձգտում են մարդուն ազատել նյութապաշտ կյանքի ճղճիմ կապանքներից և վեհացնել նրա հոգու դեղեցկությունը, զգացմունքների մաքրությունն ու վերհուշերի մեջ նորակերտված երազանքների անփոխարինելի հմայքը։ Այս իմաստով, սիմվոլիզմը ներքին կապ է հաստատում ռոմանտիզմի հետ և միաժամանակ որակական նոր աստիճանի բարձրացնում նրա գեղարվեստական ավանդները, հեղաշրջում պոեզիան պատկերի, չափի, ձևի, բովանդակության ներքին ու արտաքին կառուցվածքային հատկանիշներով։

Պոեզիայի համաշխարհային առաջընթացի ոլորտից դուրս չէր նաև XX դարասկզբի հայ քնարերգությունը, հանգամանք, որ ավելի քան որոշակի է արտացոլում հայ պոեզիայի զարգացման պատմական օրինաչափությունը։ Այնպես ինչպես կլասիցիզմը, ռոմանտիզմը, ռեալիզմը չեն խզում ազգային գրականության պատմական օրինաչափությունը, նույնպես և սիմվոլիզմը հայ պոեզիայում երևան եկավ որպես գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային ընթացքի ուրույն ազգային արտահայտություն։

Այս ուղիներում պիտի որոնել Սիամանթոյի գեղարվեստական մեթոդի բնույթն ու առանձնահատկությունը։ Անտեսելով գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային ընթացքի հետ ազգային գրականության հարաբերակցության պատմականորեն պարտադիր գործոնը, որոշ հետազոտողներ անշուշտ սխալ են գնել տալիս ոչ միայն Սիամանթոյի պոեզիան կտրելով սիմվոլիզմից, այլև բացառելով այն անխուսափելի ռոմանտիզմով. նույնիսկ չկռահելով, որ այսպես կոչված նորահայտ ռոմանտիզմը ոչ միայն սիմվոլիզմի բացասումը չէր, այլևս նրա էական առանձնահատկությունը։ Յուրացնելով ժամանակի համաշխարհային պոեզիայի գեղագիտական հայտնություններ, Սիամանթոն ձևակերտեց այն ինչպես հայկական ռոմանտիկական քնարերգության ավանդներով, նույնպես և միջնադարյան հայ բանաստեղծության, մասնավորապես Նարեկացու պատկերային համակարգի տեսլական-սիմվոլիկ կառուցվածքով։ Այս իմաստով, միանգամայն ստույգ է Սիամանթոյի պոեզիայի տիպաբանության վերաբերյալ Դ. Վարուժանի դիտարկումը. «Ու քերթողը խորհրդապաշտ է ու միտիր։ Իբրև խորհրդապաշտ կրնքանա Աֆթի տը Ռեֆիեի, Մորիս Մաթերլինկի և Վերհարնի ճամփով։ Այս վերջինին հետ այն սերտ ազերսր ունի, որ երկուքին ալ խորհրդապաշտությունը (simbolisme)

13 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 296—297։

ծագում առած է վիպական ղպրոցեն՝ romantism-ենն, Հյուկոյի սանձակոտոր, դունագեղ և ոգեկոչող արվեստեն շատ բան կա իրենց մեջ... Հոգևորականները բազմագոյ ծովուն և լերան փոթորիկներուն մեջեն ընդհմարիլ կարծելու ծնովային լուսեղեն դեմքը. մեր քերթողը գրեթե նույնը լրավ Արյան ջհանքներուն և Տրդեվող ցորյաններուն միջեն հետապնդեց Հաղթանակին լուսավոր իրանը։ Տարբերությունը շրջանի և հավատալիքի տարբերությունն է։ Արվեստը և հանգամանքները նույնն են, որ է ընդառաջ երթալ մեծ ու բաղձացված Կարելիին, մերթ արշավելով և մերթ ոգեկոչելով։ Իրապաշտ արվեստը աշխարհակալությունն է Ստուգին, իսկ խորհրդապաշտը՝ հրավերն է Կարելիին։ Յարճանյան անխոնջ հրավիրեց զայն և հրավիրեց ամպրոպային չեփորով»[14]։

Սիմվոլիստ բանաստեղծների, հատկապես Վերհարնի և Մետերլինկի մտապատկերներում Յարճանյանը նշմարեց տեսիլային մի աշխարհ, որը չափազանց համանշուն էր հայկական իրականության սարսափների զգացողություններ։ Աղավաղված, խեղաթյուրված կյանքի այն տագնապները, որ Վերհարնի գեղարվեստական մտածողության մեջ ձև էին առնում մղձավանջի ու ցնորքի՝ շոշափելի, բայց միաժամանակ թվացող իրական պատկերներում, նախագուշակության, ճակատագրական աղետի ու վերահաս չարիքի այն ոեֆլեքսիվ զգացողությունը, որ ծանր, հեղձուցիչ մթնոլորտ էր ստեղծում Մետերլինկի հերոսների համար, նրանց երևակայությունը հացնեերով հալուցքիացրայի ու հոգեվարցման, այս ամենը համադիր էին սարսափների այն զգացողություններ, որ վերապրեց Յարճանյանը հայկական իրականության մեջ։ Նրա բանաստեղծական երևակայությունը ուրվագծեց խորհրդավոր պատկերներ. չարագուշակ ստվերներ, հետապնդող ուրվականներ՝ բնության ահավոր ոարերքի, մութ ու ահարկու գիշերների, մոլեգնող կայծակների, մթագնած Տորիզոնների մահասարսուռ ծանրությամբ։ Ազգում է մտապատկերների իրական կախվածությունը և բորբոքված երևակայությունը բանաստեղծին մատնում է մահվան տեսիլների ու չարշարանքի նրագների անվերջ հալածանքին։

Յարճանյանն իրականը փոխադրեց երևակայության ոլորտը և առարկաներն ու երևույթները ընկալեց իբրև սիմվոլներ, հասկացությունների կոնկրետ համատ բարձրացրեց ընդհանուր խորհրդանիշի։ «Մահն», «Մտրկության քաղաքներ», «Նոյատակը սրբազան», «Խռնալ», «Գաղափար», «Արշալույս», «Հաղթանակ», «Սեր», «Ատելություն» և այլ հասկացություններ, նրա բանաստեղծական պատկերների համակարգում կոնկրետ-առարկայական իմաստից վերածում են գաղափար-սիմվոլների՝ «Դեպի Հույսին բացատասանները պիտի բալեն», «Ու անցաք Խտեալին գագաթներեն, ազատարար խոյանքներով», «Միածանի մը հանգույն մինչև Նպատակը լուսավորեն», «Եթե կուգիք, որ Ձեր Վրեժը լուծվի և Ձեր Ատելությը հափրանա», «Դուք օրենքը եղաք եղիս-Նապաշտ Ջարիքին ուսերին վրա հսկող», «Ո՛վ հայրենիք, ո՛վ սքողյալ Հույս. ո՛վ երկաթակամ Սպասում, ո՛վ Ապագա», «Եվ որուն արյունը եկավ նույնիսկ Մարդկության բովանդակ պատմությունը քրջելուս»։

Տողի, ֆրազի, պատկերի աբստրակցիան զարմանալի ճկունություն է հաղորդում բանաստեղծական մտածողությանը, երևակայության հեռավոր սահմաններում հայտաբերելով անսովոր առոգիացիաներ, անհամատեղելի

---

14 «Գրական ասուլիսներ», Զ. էջ 30։

զուգորդումներ, սովորական դասավորությունը խախտող պարադոքսներ: Այս հիմքի վրա Սիամանթոն իր խոխակերպեց բանաստեղծական պատկերի համակարգը, վերանայեց բանաստեղծական ու ոչ բանաստեղծական բառերի ավանդական սկզբունքները և ստեղծեց շառակապակցություններ ու բառաբարդություններ, որոնք ընդլայնում են բանաստեղծական խոսքի արտահայտչական հնարավորությունները: Թևբաբախումներ, ապառաժոտ, լեռնավորել, գիշերաթանորեն, վայրենալանջ, արշալույսված, ըմբերանալ, եղեռնապաշտ, արդարասպաս, գիշերասարսափ, ա՜հագնագեպ, ճարտարակերտել, սանձակարոտ, ցնորաշարժորեն, նախմիրական», մոլախիդ, զգացախաբ, մարգարտահեռ, անդորրաշունչ, գաժանագեղ, վեհակշիռ՝ այսպիսի բառաբարդություններով Սիամանթոն հարստացնում է հայ պոեզիայի բառարանը, ի հայտ բերում նորակերտ հասկացությունների բանաստեղծական նշանակությունը:

Յարճանյանն առավել կատարելության հասցրեց համադրումների ու վերացիրների արվեստը, առաջադրելով առարկաների ու երևույթների գունային, զգացական նոր ընկալումներ, իմաստային անսովոր աստղիացիաներ՝ «ըմբոստացումներու ապառաժներեն», «արեգակի վերարկուներ», «շանթամարտ հպարտության», «գագաղակերպ գահեր», «կածաններ լուսոտության», «ադամանդի մուրացկաններ», «կամքերնիս կարմիր», «փառաբանությունը կը տաճարվի», «փախուստը կարմիր փորձություններուն», «վերջալույսի մոխիրներ», «սրտակեղեք անմեղությունները», «տրտմության երկաթե ձյուն», «կյանքին հուսահատությունը կանձրևեն», «մտածումիս համար ծաղկադաշտեր կը հորիներ», «մտածումիս և վազորդյանիս գերեզմաններըը», «ավազակույտ հորիզոններ», «խրախճանքի պողոտաներ», «հանդյանքի պես անդրնդախոր», «ստապաշտ բերաններ», «ջահերու անմարելի շտեմարան», «աղոթքի կապույտ անձրև», «շնորհքի աշնանային շատրվան», «ուշիմության ուրվական», «տևողության բավիղ»:

Հարուստ բառապաշարի, վերադիրների բազմիմաստ ու պլաստիկ զուգորդումների, ոճի ճկուն կառուցումների միասնությամբ Յարճանյանը հասնում է բանաստեղծական պատկերի շքեղ քանդակումների.

> Արշալուսիս և Հույսիս օրերուն էր որ զքեզ ապրեցա,
> Ո՜վ հայրենի և քաղցրահամ աղբյուր,
> Եվ քու լուսավառ ձայներ գեռ ինծի կը խոսի,
> Իմ հոգնածի և հուսահատի ուշեղիս մնչեն...
> Քու ադամանդյա վազդ Նորդառատ,
> Հոգիիս խավարտին ավերակներուն վրա,
> Ալեշափ ատենե ի վեր հիշատակներս և անցյալս կուլա...
> Ջեմ մոռցած զքեզ ո՜վ հնավոր ու եղբայրական աղբյուր,
> Կը հիշե՛ երբ կուգայի քրչելու քու չուրիդ
> խորհուրդներուն առչև,
> Իմ երդանիկ տղու աչուրներս ու ճակատս պայծառ՝
> Եվ դուն գորովագութ՝ ազատության մտածումին նման,
> Իմ արևս ու կյանքս ու հոգիս կը քաղցրացնեիր...

Յարճանյանը տաղաչափական արվեստի նորարար էր հայ պոեզիայում: Գերազանցապես հանգային և քառատող միավորներով կառուցված հայ բանաստեղծությունը նա փոխակերպեց ազատաչափով (վհոլիբր), և ընդլայնեց տողի ու հատվածի իմաստային ֆունկցիան, տարածական մեծ չափումների

հասցրեց հայ բանաստեղծությունը, սրա ներքին համակարգը դնելով անսահման կապերի ու բազմանշանակ զուգորդումների բարդության վրա։

Յարճանյանը բացարձակ նշանակություն տվեց ստեղծագործական հրեվակայությանն ու բանաստեղծական անհատականությանը։ Առարկաներն ու երևույթները բեկելով իր զգայությունների ամենանուրբ շարժումներին, նա ցույց տվեց, թե պոեզիայի համար ինչ արժեն հզոր ներշնչանքն ու հոգեկան էներգիան, կրքերի ծայրահեղ լարումն ու տրամադրությունների դրամատիկական սրությունը։ Յարճանյանի արվեստը մեծապես նպաստեց հայ պոեզիայի հետագա զարգացմանը։

ԳԱՌՆԻԿ ՎԵՅԵՐՈՐԴ

ՄԻՍԱԿ ՄԵԾԱՐԵՆՑ

Դարասկզբի հայ բանաստեղծության բացառիկ հարուստ և բազմերանգ համալսապատկերի մեջ Միսաք Մեծարենցը առաջնակարգ և ամենաինքնատիպ դեմքերից մեկն է։ Նրա ստեղծագործությունը խոշոր չափով օգնեց քարացնելու և զարգացնելու արևմտահայ քնարերգությունը, որը Պետրոս Դուրյանից հետո ապրել էր լճացման և ինքնակրկնումների մոտ երեսնամյա մի ժամանակաշրջան։ Իր սերնդակից մյուս բանաստեղծների՝ Ա. Յարճանյան — Սիամանթոյի, վ. Թեքեյանի, Դ. Վարուժանի հետ միասին Մեծարենցը վճռական բեկում մտցրեց արևմտահայ պոեզիայի մեջ, բարձրացրեց այն նոր և չատ ամենայնի ավելի հասուն աստիճանի։ Մեծարենցը. խոր հետք թողեց հայ գրականության հետագա զարգացման մեջ, դարձավ ուսուցիչ և օրինակ բանաստեղծական հաջորդ սերունդների համար։ Նրա մասին Եղիշե Չարենցը գրել է. «Ափե՜ է երգել ու գարուն այս հիվանդ, հանճարեղ պատանին»։

1

Միսաք Մեծարենցի ստեղծագործական կյանքը տևեց ընդամենը հինգ տարի։ Նրա առաջին տպագիր բանաստեղծությունը («Փունջեր»), մամուլում էրևաց 1903 թ. գարնանը (դրանից առաջ նա ունեցել էր մի կարճատև «անտիպ շրջան», երբ, սկսած 1901 թ. գրում և կազմում է իր բանաստեղծությունների ձեռագիր ժողովածուն՝ «Բաքախումներ» խորագրով)։ Իսկ իր վերջին չափածո գործը («Քո՛ւյր, մոտեցի՛ր կրակին...») բանաստեղծն արդեն մահվան անկողնում 1908 թ. թելադրել է բարեկամներից մեկին։ Այդ կարճատև ժամանակամիջոցում, սակայն, Մեծարենցն ստեղծագործական զարգացման մեծ ճանապարհ անցավ, հետևողականորեն ձգտելով այն նպատակին, որը նա իր մի նամակում (1907) արտահայտել է այսպես. «Իմ մտահոգությունս, իմ մեծ ծարավս՝ իսկատիպ գրականության մը գաղափարին իրականացումն է»[1]։

Միսաք Մեծարենցը (Միսաք Կարապետի Մեծատուրյան) ծնվել է 1886 թ. հունվարին, Խարբերդի նահանգի Բինկյան գյուղում[2], նրա հայրը զբազմունքի բերումով (առևտուր) մեծ մասամբ գտնվում էր Կ. Պոլսում և ուրիշ վայրերում։ Միսաքի դաստիարակության գործում ավելի մեծ և անմիջական դեր է

---

1 «Ազատ Խոսք», Ջմյուռնիա, 1908, № 28, էջ 650։

2 Բանաստեղծի կենսագրությունն առավել լրիվ և հավաստի, պահպանված տվյալների և ժամանակակիցների հուշերի հիման վրա, շարադրված է Թ. Ազատյանի Միսաք Մեծարենց (իր կյանքը)» գրքում (Կ. Պոլիս, 1922)։

խաղացել նրա մայրը՝ Իսկուհին, խելոք ու սրամիտ, ընթերցասեր, կատուն քնավորության տեր մի կին։

Հայրենի վիհ ու դաժան բնությունը, ուր մի կողմից խոր կիրճի միջով հոսում էր եփրատը, իսկ մյուս կողմից մեկը մյուսի վրա բարձրանում էին վիթխարի լեռներ ու քարաժայռեր, գյուղի ու նրա շրջապատի այգիները, ծառաստանները, կանաչ արոտավայրերը, գյուղական կյանքի ու աշխատանքի տեսարանները անջնջելի հետք թողեցին խելացի, տպավորվող մանկան հիշողության մեջ։ Ավելացնենք սրան ժողովրդական բանահյուսության ավանդները, որոնցով այնքան հարուստ էր հայրենի գյուղաշխարհը (Բինկլյանը գործում էր միջնադարյան քնարական երգերով հռչակված Ակն գյուղաքաղաքից ոչ հեռու), և պարզ կլինի այն իրոք բանաստեղծական միջավայրը, ուր անցան Մեծարենցի վաղ տարիները, ուր նրա հոգում նետվեցին շատերն այն սերմերից, որոնք հետո պետք է բողբոջեին նրա կերտած գեղարվեստական պատկերներում։

Հայրենի գյուղում նախնական կրթությունն ստանալուց հետո, ապագա բանաստեղծը 1894 թ. սովորում է Սվազ քաղաքի Արամյան դպրոցում և ապա Մարզվանի «Անատոլիա» գիշերօթիկ կոլեջում, որի նախապատրաստական շրջանն ավարտում է 1901-ին։ Այս դպրոցում արդեն զգալի չափով ձևավորվում են պատանու գրական ճաշակը՝ մայրենի և օտար լեզվով գրքերի ընթերցանության ազդեցությամբ։ Այստեղ էլ նա կատարում է իր առաջին գրական փորձերը։

1902 թ. աշնանից Մեծարենցին տեսնում ենք Կ. Պոլսում, ուր տեղափոխվում է նա ընտանիքի հետ, և ուր՝ մեծ մասամբ մայրաքաղաքի արվարձաններում, անցան նրա կյանքի վերջին տարիները։ Դրանք արդեն հետևողական գրական ուսումնառության և լրջված ստեղծագործական աշխատանքի տարիներ էին։ Կարևոր դեր խաղաց Կ. Պոլսի լավագույն ուսումնական հաստատություններից մեկում՝ Ղալաթիայի Կևորնական վարժարանում սովորելը, մանավանդ հայտնի գրականագետ Հրանտ Ասատուրին աշակերտելը։ Այդ դրությից նա 1905 թ. ստիպված եղավ հեռանալ՝ սաստկացող հիվանդության՝ թոքախտի պատճառով։ Մեծարենցի վրա անմիջապես ազդեցին պոլսահայ գրական միջավայրը, ժամանակի գեղարվեստական որոնումներն ու վիճերը, հայ միջնադարյան բանաստեղծության և արևմտահայ պոեզիայի, հատկապես Դուրյանի ու Պեշիկթաշլյանի նկատմամբ տածած բազմակողմանի հետաքրքրությունը։ Կ. Պոլսում շատ ավելի խորացավ նրա ծանոթությունը արտասահմանյան նորագույն գրականության հետ. ժամանակակիցների վկայությամբ, նա հատկապես կարդում էր այնպիսի հեղինակների, ինչպես Օ. Ուայլդ. Շ. Բոդլեր, Էմերսոն, Մ. Մետերլինկ, Պ. Վերլեն, Ժ. Մորեաս, Ա. Սամեն և ուրիշներ։ Ա՛ն այս բոլորը նկատի ունենալով, Մեծարենցն ինքը 1906 թ. գրել է, թե, բացի գյուղական տպավորություններից, «իրեն գլխավոր ազդակ եղած են Պոլսի միջավայրը, ֆրանսիական գրականությունը կամ թիչ մըն ալ անգլիականը», միաժամանակ հատուկ վերապահություն անելով, որ «այս ազդեցությունները սակայն բացարձակ եղած չեն»[3], քանի որ ինքը «բերքը անոնց մենաշնորհությունը ունեցած չէ»։

Սկսած 1903 թ. Մեծարենցի երկերն ավելի ու ավելի հաճախ են երեւ-

3 Մ. Մենաբենց. Երկերի ժողովածու, Երևան, 1956, էջ 270։

վում պոլսահայ պարբերականներում։ Սակայն նրա ստեղծագործական կյանքի «զգաթնակետային» տարին եղավ 1907 թ., երբ իրար հետևից լույս տեսան նրա երկու բանաստեղծական ժողովածուները. գարնանը՝ «Միաձանը», իսկ աշնանը՝ «Նոր տաղերը»։ Արևմտահայ պոեզիայի տարեգրության մեջ այդ թվականը լիակատար իրավունքով կարելի է կոչել «Մեծարենցի տարի»։



«Նոր տաղերը» ժողովածուի անվանաթերթը

Նրա գրքերն արևմտահայ մամուլի և քննադատության մեջ թեր ու դեմ կարծիքների բուռն բախում առաջացրին։ Պատճառն, անշուշտ, այն կարևոր դիրքն էր, որ արևմտահայ պոեզիայի ընդհանուր հոսանքում միանգամից նվաճեց Երիտասարդ հեղինակը։ «Մեկ տարվան մեջ երկու հատոր, երկու հարձակում,— գրում էր այդ օրերին պոլսահայ թերթերից մեկը,— և արդեն հափշտակած է այրի պոլսահայ բանաստեղծության գլխավոր մեկ աթոռը»[4]։

Եթե «Միաձանը» գրքի առթիվ «Մասիս» շաբաթաթերթի բացասական կամ վերապահ գնահատականները դեռևս չէին մամուլի ընդհանուր դրվատական վերաբերմունքի մթնոլորտում, ապա «Նոր տաղերի» լույս ընծայումից հետո բանաստեղծի հակառակորդները շատ ավելի ակտիվացան։ Ենովք Արմենը, Ճակ Սալապալյանը (Փալլակ) և ուրիշ գրախոսներ իսկական «խաչակրաց արշավանք» սկսեցին Մեծարենցի և նրա «գրական ուխտի» դեմ։

Ժամանակակիցների քննադատական կարծիքների մեջ առաջին հայացքից զարմացնում է դնահատականների տրամագծորեն հակադիր բնույթը։ Այսպես, համակիր քննադատությունը (Կ. Բարսեղյան) ամենից ավելի շեշտում էր Մեծարենցի ինքնուրույնությունը, նրա մեջ տեսնելով «սրտագրավ ու ջերմշունչ տաղանդավոր քերթողի», «կատարելապես ինքնատիպ բանաստեղծի, վերջինիս հրապարակ իջնելը գնահատելով այսպես. «Մեծարենց ապահովապես իրմով ընդլայնեց բանաստեղծության տարրը մեր գրականության մեջ, բայց մանավանդ ճոխացուց զայն նոր շեշտով մը, և պոլսահայ վերջին բանաստեղծության մեծ մասամբ իրարու նմանող, իրար չփոթվող գույներուն մեջ ստեղծեց այն հատկանշական, թարմ գույնը, որ քաղչենի պուլուհիներինը չէ երբեք»[5]։ Մյուս կողմից, բանաստեղծի հակառակորդներն էլ նրան ամենից հաճախ մեղադրել են ինքնուրույն չլինելու, օտար ձրականությանը, մանավանդ սիմվոլիստական հոսանքին ստրկորեն հետևե-

4 «Մանգումէի Ֆքյար», 1907, № 1994։
5 «Բյուգանդիոն», 1907, № 3400։

լու, «անխմաստ և զառանցական ճիգերի» և «մոլար կապկության» մեջ։ Նրանց Մեծարենցի բերած ուղղության մեջ «մահացու վտանգ» էին տեսնում հայ բանաստեղծության համար։ Այս տակադիր դնահատականները բխում էին Մեծարենցի ստեղծագործության և ընդհանրապես գրականության զարգացման ուղիների տարբեր ըմբռնումներից, չխոսելով արդեն հակառակորդների անձնական կրքի մասին, որն արտահայտվում էր ծայրահեղորեն բիրտ և անարդարացի որակումների մեջ։

Անշուշտ, ոչ միայն սեփական ստեղծագործությունը ծուռ ու սխալ մեկնաբանություններից պաշտպանելու համար, այլև արծարծվող հարցերի գրական-հասարակական կարևորությունը գիտակցելով է, որ ինքը՝ Մեծարենցը և՛ ակտիվորեն ներգրավվեց իր գրքերի շուրջ ծավալված պայքարին։ Դեռ 1907 թ. աշնանը, «Միաբանի» տպագրության նախօրյակին, նա գրեց «Ինքնագնահատության փորձ մը» հոդվածը, նպատակ ունենալով ընթերցողին պարզաբանել իր ստեղծագործության ազդակները, բնույթն ու մոտիվները։ Դա սեփական ստեղծագործությունը զգաստ և անաչառ, զարմանալի ուղղամտությամբ, առանց սնամիտ փառատենչության կամ կեղծ համեստության դատելու և գնահատելու հազվագյուտ օրինակ է։ Իսկ «Միաբան» և «Նոր տաղեր» գրքերի մասին արտահայտված կարծիքների առթիվ Մեծարենցը գրում է բանավիճական մի շարք հոդվածներ՝ «Քննադատություններ», «Հետաքրքիր բարեկենդան», «Ակռել և կապարձ», ինչպես և «Հանդապատում» ծավալուն երգիծական բանաստեղծությունը։ Մեծարենցի ելույթները պարունակում են պոեզիայի դերի և բանաստեղծի կոչման մի ամբողջ ինքնատիպ ըմբռնում։

Մխսաք Մեծարենցի բանաստեղծական ժառանգությունը, բացի տիլյալ երկու գրքերից և «Բաբախումներ» տետրից, պարունակում է նաև շուրջ երկու տասնյակ բանաստեղծություն՝ գրված «Նոր տաղերից» հետո։ Նրա գրչին են պատկանում քնարական վարակիչ հուզականությամբ տոգորված մեկ տասնյակի չափ արձակ բանաստեղծություններ («Ցայգային», «Հատվածիկներ», «Այս իրիկուն...» «Առտուն») և նովելային ուրվագծումներ («Մեծ մայրիկը», «Որքին տները», «Ջրին ծառը» և այլն)։ Իրենց տրամադրությունները ու ոճով լինելով Մեծարենցի չափածո գործերի ուղղակի շարունակությունը, դրանք միաժամանակ վկայում են, որ նա օժտված էր նաև արձակագրի անուրանալի ձիրքով։ Մեծարենցը գրել է նաև Գ. Զոհրապի, Ե. Դուրյանի, բանաստեղծ Վահրամ Թաթուլի գրական դիմանկարները, ոգեշունչ էջեր է նվիրել Գրիգոր Նարեկացուն («Նարեկացիին հետ»), որոնք վկայում են ոչ միայն միջնադարի «գրական հսկայի» նկատմամբ տածած սիրո, այլև «Ողբերգության մատյանի» խոր և բազմակողմանի իմացության մասին։ Այս ամենի հետ նա կատարել է նաև մի քանի արձակ և չափածո բարգմանություններ (Զ. Զոսըրից, Օ. Ուայլդից, Մամին-Սիբիրյակից և ուրիշներից)։

Մեծարենցը մահացել է 1908 թ. հուլիսի 5-ին։

2

Մխսաք Մեծարենցի պոեզիային բնորոշ են մի շարք հատկանիշներ, որոնք կայուն կերպով պահպանվել են նրա կարճատև ստեղծագործական կյանքի ընթացքում։ Դա թախծոտ—լիհգիական, բայց և միշտ սիրառատ հայացքն է աշխարհի և մարդու նկատմամբ, բնության գեղեցկություններ դար-

մանալի խոր գգացողությունը, լիարժեք կյանքի կարոտը և այլն։ Սակայն, դրա հետ միասին, պատանի բանաստեղծը գտնվել է անընդհատ ածի ու կատարելագործման մեջ։ Ճիշտ է, թեմատիկ և գեղարվեստական սուր բեկումներ կամ հակադիր միտումներ Մեծարենցի զարգացման մեջ չկան (և այդ առումով նրա ուղին նման չէ Վարուժանի կամ Չարենցի անցած ճանապարհին), բայց կա ընտրված հունի մշտական խորացում և ընդլայնում։ Դա մեզ հիմք է տալիս խոսելու նրա աշխարհընկալման, տրամադրությունների ու գեղարվեստական միջոցների որոշակի զարգացման և տարբեր փուլերի մասին։ Եթե «Ծիածանը» գիրքը տպագրության պատրաստելու ժամանակ (1906 թ. աշնանը) բանաստեղծը խոսում էր իր անցած երկու շրջանի մասին՝ առաջինն անվանելով «խարխափանքի շրջան», իսկ երկրորդը՝ «քիչ թե շատ գիտակից ու ինքնավստահ»։ Առաջին շրջանին նա դասում էր այն գործերը, որոնց մեջ դեռ «նշմարելի է սկսնակի վհհերոտ թորթռփումը», որոնք գրված են «տեսակ մը տպավորական-նմանողական ազդեցության տակ»։ Շուրջ չորս տասնյակի չափ այդ բանաստեղծությունները, իրոք, այն ժամանակվա պոլսահայ գրականության ընդհանուր ֆոնի վրա դեռ որևէ աչքի ընկնող նորություն չէին բերում, բայց արդեն պարունակում էին այնպիսի գծեր, որոնցից շուտով պիտի ձևավորվեին Մեծարենցի հասուն պոեզիայի էական հատկանիշները։ Այդ հասունացումը կատարվեց շատ արագ, և իր առաջին գրքով Մեծարենցն արդեն ընթերցողին ներկայացավ իր շատ ինքնատիպ դեմքով, պոեզիայի բովանդակության ու ձևերի միանգամայն ինքնուրույն հատկանիշներով։

Մեծարենցի ստեղծագործության մեջ առաջին հայացքից դժվար է գըտնել ժամանակի հասարակական հարցերին ուղղակի արձագանքող գեղարվեստական պատկերներ, տրամադրություններ ու խոհեր։ Թվում է, թե բանաստեղծն ամբողջովին զբաղված է միայն բնությամբ և զուտ անձնական մտորումներով։ Սակայն, ինչպես ամեն մի իսկական գեղարվեստական երկ, նրա բանաստեղծությունները ևս ոչ միայն ծնվել են որոշակի հասարակական հանգամանքների ազդեցության տակ, այլև եղել են յուրօրինակ պատասխան իր ժամանակի հարցերին։ Նա հանդես եկավ որպես արևմտահայ դեմոկրատական, աշխատավորական խավերի տրամադրությունների և իդեալների արտահայտիչ, դրանորելով նաև նրանց հատուկ հակասությունները։ Մի կողմից՝ իսոր բողոք, դժգոհություն տիրող պայմաններից, մյուս կողմից՝ նրա դեմ պայքարելու անկարողություն։ Հուսալքումն ու թախիծը, մենակության ողբերգական զգացումն ու միստիկական երանգները միահյուսվում են մարդասիրական լայն ու պայծառ իդեալների, կյանքի բուռն ձգտման հետ, որը մեծ մասամբ մարմնավորվում է բնության միջոցով և հասցվում իսկական պաշտամունքի։ Այս հակադիր տրամադրությունները հանդես են գալիս կողք-կողքի, ինչպես որ դրանք անբաժան էին նաև արևմտահայ դեմոկրատական խավերի գործունեության և հոգեբանության մեջ։

Բանաստեղծը սիրում է զբաղվել օրվա տարբեր պահերի նկարագրությամբ։ Նկատի ունենալով մի շարք բանաստեղծությունների ամբողջությունը, կարելի է ասել, որ Մեծարենցի քնարական հերոսը մի յուրօրինակ ճանապարհորդություն է կատարում օրվա միջով՝ մթնշաղից մինչև կեսգիշեր ու դայլայլուս, առավոտվա արևի առաջին շողերից մինչև արևախանձ ցերեկվա «տապի նոպաները»։ Եվ օրվա ամեն մի պահ նկարագրված է իր բնորոշ գույներով ու բանաստեղծի հոգում ծնած տրամադրություններով։ Մեծարենց-

ցի բանաստեղծություններում հատկապես շատ են գիշերային պատկերները (այսպես, «Միհեծանս» ժողովածուի 38 բանաստեղծություններից ավելի քան քսանը կապված է գիշերային տեսարանների հետ)։ Այնտեղ շատ ցայտուն է երևում բանաստեղծական պատկերների հատարակական ենթիմաստը։ Բայց, ինչո՞ւ է բանաստեղծն այդքան հաճախ խորասուզվում գիշերային մթության մեջ։ Մեծարենցը շատ խորն է ապրում պոեզիայի հավերժական մոտիվներից մեկը՝ գեղեցիկ երազանքի և շրջապատի իրականության հակադրությունը։ Ով նա որոնում է այն մաքուր հանգրվանը, ուր կարող է պահպանել իր տենչերը, ապրել նրանց ուտական հմայքով։ Այդ հանգրվանը գիշերվա լռությունն է, երբ կյանքի անշրապույր պատկերները մի պահ մոռացվում են, և բանաստեղծը հանձնվում է սիրո և անդորրության երազներին։ «Գիշերին մեջ չէ՞ ապաքեն, որ երազները ավելի վառ ու արագ վերթևեվումներ կունենան. գիշերին մեջ, ուր շրջանկարը այնքա՜ն հմայիչ կըլլա, և սպասումը՝ այնքա՜ն քաղցրորեն տաժանագին»[6],— գրել է բանաստեղծը։ Հեռանալով, նա դիմում է գիշերվա պատկերներին ոչ թե խավարով պարուրվելու և նեղելու, այլ տենչերի հմայքն ու սպասումների քաղցրությունը ավելի լրիվ զգալու, «հիվանդ հոգին անդորրով պատմուճանելու» համար։ Գիշերը մեծարենցի համար մի անսահման «ցնորոտ անդորրություն է, երբ դադարել, լռել են ցերեկվա բոլոր ժխորային ձայները, և բանաստեղծի՝ երազներով լեցուն հոգին կարող է անկաշկանդ ճախրել երերային կապույտում. հանելով մինչև «առաջին աշխարհներու» ցանկալի դռները («Կապույտ հածումներ»)։

Այդ տրամադրությունների բացահայտման առումով հիրավի դասական գործ է «Ջմռան պարզ գիշեր» բանաստեղծությունը, որով բացվում է «Միհեծանս ժողովածուն։ Ինապաշտ ու սիրատենչ, երազներով ու իղձերով լեցուն անհատը և գիշերային բնությունն իր անսահմանությամբ, իր խորհրդավոր ու կախարդիչ ձայներով և գույներով — այս է բանաստեղծության հիմքում դրված «քնարական իրադրությունը»։ Դա մի հիմն--մենախոսություն է՝ ձոնված «քնարաբեր գիշերվան»։ Բացված պատուհանից գիշերը ներս է խուժել իր «լուսյսի տարփանքով» ու «զով շողերու թաց կախարդանքով», և բանաստեղծն իր համբույրն է հղում անպատմելի հմայքներ պարգևող գիշերվա անսահմանությանը.

> *Պարզ, լուսածածան, հրաշալի՛ գիշեր,*
> *Հսկե՛ սրտիս մեջ դյութանքիդ ալիք.*
> *Ծերմակ երազիդ ցայտքերեն մեկորիկ*
> *Պուտ-պուտ կաթեցո՛ւր հոգվույս սիրայեր։*

Գիշերը սիրելի է բանաստեղծի համար, որովհետև նրա անհունության մեջ կարող են դադարել ցերեկվա «ձայները պատիր», և նույնիսկ կարող էն մեռնել «տիվ ու ժամանակ» (հիշենք, որ Վահան Տերյանն էլ սիրում էր մթնշաղը, որովհետև այդ պահին՝ «Ձկա ոչ մի սահման դնող պայծառ շող. Ամուլի բեռ, մարդկային դեմք սիրտ մաշողս»)։ Գիշերը ինքնամոռացման, էքստազի, հոգևոր արբածության մի պահ է, երբ քնարական հերոսը ձուլվում է մեծ բնությանը, դառնում նրա իմաստուն հոգու մի մասնիկը։

---

5 Մ. Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, էջ 277։

Ինորաբե՞ր գիշեր, ա՜հ, ընդունե՜ գիս,
Ընդունե՜, միստիկ ո՜վ անդորրություն,
Իմ աղերսագին շունչիս սոսավյուն,
Նվ համբույրն անանց՝ զոր կուտա հոգիս։

Գիշերվա մի հոյակապ ձոն է նաև նշանավոր «Սիրերգը» («Գիշերն անուշ է, գիշերն հեշտագին...»)։ Գիշերը հարազատ ու սիրելի է բանաստեղծին ոչ միայն այն պատճառով, որ նա՝ «հաշիւով օծուն ու բալասանով», կարող է նրա վերքերը բուժել, այլև այն, որ գիշերվա մեջ նրա առջև բացվում է մի «լուսեղեն ճամփա», որին մտքով հանձնված կարելի է հասնել, օգտվելով մի ուրիշ բանաստեղծության պատկերից, «օփանուտ երազի ափունքին»։ Բայց ինչո՞ւ է այս բանաստեղծությունը «Սիրերգ» կոչվում, երբ սիրո մասին իսկապես ուղղակի խոսք չկա։ Անշուշտ, այն պատճառով, որ գիշերն իր բերած անանուն համբույրներով մի պահ հագեցնում է սիրո ծարավով լեցուն նրա հոգին.

Համբույրներ կուգան հովեն ու ծովեն.
Համբույր լույսեն՝ որ չորս դիս կը ծաղկի,
Այս գիշեր Տոն է հոգվույս՝ կիրակի,
Համբույրներ կուգան հովեն ու ծովեն։

Այսպես, գիշերային տևսարանների պաշտամունքը ուղղակի կապվում է լիարժեք կյանքի և սիրո կարոտի հետ, որը բանաստեղծի կենսազգացողության հիմնական գծերից է։ Սակայն «ցնծագին գիշերվա» պատկերը միաձուլվում է մոտեցող մահվան ողբերգական սպասման և սիրո անհնարինության գիտակցության հետ («Բայց լույսն իմ հոգվույս քիչ-քիչ կը մաշի, շրթունքս են ծարավ միակ համբույրին...»), և բանաստեղծության ամբողջությունից մեզ է փոխանցվում բարդ-համադրական, իր բովանդակությամբ խորապես դրամատիկ մի ապրում-պատկեր։

Մ.Չարենցի բանաստեղծություններում գիշերվա պատկերը հաճախ է միաձուլվում ըղձալի էակի դիմանկարի անորոշ ուրվագծումներին, դառնում սիրո անհագ ծարավի արտահայտման միջոց.

Մութ սենյակիս մեջ կը շրջիմ առի համբույրն անբջելին,
Ու շրթունքներս են բոցավառ ջերմուխեններ երազային,
Փակ են աչքերս, և կամ հանկարծ մերթ անձկությամբ դուրս կը նային.
Ա՜հ, լրտությունն որ կը տևէ, և բառվերներն որ կը քալեն...

Այսպիսով, գիշերվա մեջ բանաստեղծը որոնում է այն, ինչ չի կարող գտնել իրական կյանքում, և դա ուղղակի արտահայտությունն է այն խոր հիասթափության ու դժգոհության, որ ապրում է բանաստեղծը մտալ իրականության մեջ։ Ստեղծելով գիշերային սփոփիչ տեսարաններ, նա ասիք ձգտում է գեթ երազանքի ոլորտում հաղթահարել շրջապատի դաժան, գորշ ու անհրապույր կյանքը, որը նա իր վաղ շրջանի բանաստեղծություններից մեկում («Քուն») համեմատել է «էջ առ էջ լացող» գրքի հետ։

Եվ զարմանալի չէ, որ Մ.Չարենցի «գիշերային» բանաստեղծություններում ամենից շատ խոսվում է լույսի աղբյուրներ որոնելու մասին։ Բանաստեղծի համար գիշերային «մութի տակ լոկ նինջ մը կա լուսանվեր», և փարվելով գիշերվան, նա չի ուզում թաղվել ու մոռացվել անանց խավարում, այլ

տենդոտ, անհանգիստ Հայացքով փնտրում է շողի ու լույսի շատրվաններ, որոնք մարմնավորում են կյանքի և կենսասիրության գաղափարը։ «Ես կը սպասեմ Նորդ ու վճիտ լույսերուն, որոնց բոցը պիտի ցոլա անծիր ցայգուն մեջ Հոգվույս»,— գրում է նա «Որբագի պահնոր» բանաստեղծության մեջ։ Իրոք, նա Հատկապես սիրում է պատկերել ցայգալուսային պահը, երբ առաջին ցոլքերն սկսում են պատռել մութի անթափանց քողը, և այգաբացն արդեն մոտ է։

Այստեղից արդեն մի քայլ է մինչև այն երգերը, որոնց մեջ փառաբանվում են արևի լույսն ու կենդանացնող շունչը։ Չարմանալի չէ, որ գիշերվան այդքան շատ էջեր նվիրած բանաստեղծը միաժամանակ Հանդես է գալիս իբրև արևի երդիչ, դավանում է մի յուրօրինակ «արևապաշտություն»։ Չէ՞ որ գիշերն էլ նրա Համար լույսի ու շողի որոնման ճանապարհ է։ Եթե գիշերվան նվիրված բանաստեղծություններն ընդՀանուր առմամբ արտահայտում են մռայլ իրականությունից և կյանքի ունայն աղմուկից Հեռանալու ցանկությունը, ապա արեգակին և ցերեկվա կենդանարար լույսին ձոնված տողերում զգում ես մի բուռն ձգտում դեպի կյանքը։ «Պարզկա ցայգուն անուրջին մեջ լվալ կուզեմ Հիմակ Հոգիս»,— գրում է Մեծարենցը («Ծայգն է պայծառ...»), իսկ մի ուրիշ բանաստեղծության մեջ («Ալգերգ») կյանքի անսահման կարոտը արտահայտում է այսպես.

Գիտի բմպե՜մ բոցն արևին, ճառագայթի՜ եմ ծարավի.
Գիտի ծծե՜մ բույրն ատրվան՝ Հոգվույս Համար՝ որ Հիմ՜ն է.
Հոգվույս Համար՝ որ կ՚երազեր դիվոտ ու մեղմ չունչն Տարավի.
Գիտի բմպե՜մ բոցն արևին, ճառագայթի՜ եմ ծարավի։

Այս տրամադրությունների յուրօրինակ պսակումը կարող է Համարվել «Արևին» բանաստեղծությունը։ Այն Տարուստ է բազմազան նույթերով ու երանգներով սիրակարոտ, կենսասեր Տոգու խանդաղատանք. մուսալուտ մահվան ճակատագրական միտք և արևի ու կենդանության կրքոտ սպասում, արեգակի կիզիչ Համբույրների՝ շողաֆելիության աստիճան անմիջական զգացողություն։ Իսկ մի քանի անգամ կրկնվող կոչերը՝ «Շողա՜, շողա՜, բա՜րի արև, Հիվա՜նդ եմ», ցնցում են պաղատանքի անկեղծությամբ և ուժգնությամբ։ Արևին նվիրված մյուս բանաստեղծությունները ևս («Ալռավան արևին մեջ», «Տերևները կրսեին...», «Կերթա արևն իր գատիկին» և այլն) աչքի են ընկնում կենսասիրության նույն տենդոտ իղձերով՝ արտահայտված ուղղակի կամ, ավելի Տաճախ, բնության այլաբանական պատկերների միջոցով։

Հատակորեն նկատվում է, որ Մեծարենցի կարճատև ստեղծագործական կյանքն ընթացել է լավատեսական տրամադրությունների ածման ուղիով, նրա երկու ժողովածուները, քեև բաժանված ընդամենը մի քանի ամսով, այս առումով որոշակի զարգացում են ցուցադրում։ Երկրորդ գրքում ավելի մոտենալով գյուղական բնությանը, խորացնելով իր մարդասիրական տրամադրությունները, Մեծարինցն ավելի լավատեսորեն է նայում սեփական կյանքին ու աշխարհին։ Իզուր չէ, որ ժամանակի դրախտներից մեկը գրում էր, քե «Ալիաձանին» մեջ՝ երիտասարդը կներկայանար մեռնելու մոտ հիվանդ մը, իսկ «Նոր տաղերուս» մեջ կներկայանա ապրելու մոտ հիվանդ մը»,

թե նոր գրքում բանաստեղծի «տառապող հոգին կբարախի, կվերապրի. կկենդանանա բնության համայքներու մեջ»[7]։

Երազանքի և իրականության հակադրության առումով է արծարծվում նաև սիրո մոտիվը։ Այդ թեման ինքնատիպ լուծում է ստացել ոչ միայն նրա այն բանաստեղծություններում, որոնք հատկապես վերնագրված են «Սիրերգ», այլև շատ ուրիշ գործերում, որոնք միասին ներկայացնում են զվարթ ու մռայլ պահերով, տվայտանքով, հույսերով ու երազներով հարուստ մի ամբողջ պատմություն։ Մեծարենցը բոլորովին հենռւ մնաց իր ժամանակի բանաստեղծության մեջ լայն տարածում գտած մարմնապաշտական մոտիվներից։ Մյուս կողմից, նրան բնորոշ չեն ո՛չ սիրո բուռն ողբերգական ապրումները, որ արտահայտել են Դուրյանը կամ Իսահակյանը, և ո՛չ էլ ուժեղ կրքերի ու զգացումների վարուժանական շեշտերը։ Նրա բանաստեղծություններում սերը մեծ մասամբ մնում է հեռավոր երազանքի ու տենչերի ոլորտում, և այս առումով ևս գարասկզբի հայ պոեզիայում նա ամենից ավելի հիշեցնում է Վահան Տերյանին, մանավանդ սիրո համանման արծարծումները «Մթնշաղի անուրջների» մեջ։ Մեծարենցի սիրո զեղումները չափազանց նուրբ են, սոմոթված ու անհամարձակ, գեղեցիկ անուրջի նման և՛ վառ, և՛ անհասանելի։ Ամենից բնորոշ պատկերներից են՝ «անուրջի աղջիկ», «կաթ ու վարդի հրաշալիք», «ձյունե կույս», «ով դյութականուշն իմ սրտիս», «կիսնամ ոտքն իմ տեսիլքին» և այլն։

Սիրո պատկերման մեծարենցյան ներկապնակը առավել խտացած ձևով հանդես է եկել, թերևս, հետևյալ բանաստեղծության մեջ, որը միաժամանակ ներքուստ բացում է քնարական հերոսի զրամատիկ ապրումների շղթան.

Ծառագայթի պես ոսկեվարս ու նրբին,
Նրբոր Տաճիճն կ'անցնի հրպարտ, լուսարագ.
Բան մը սրտես կ'ըլլա բոցին պատարագ
Իր աչքերուն՝ ուր կը մոռնամ ես արփին։

Նրագային, ծաղիկի պես նրբավոր,
Երբ կը ժպտի պատուհանին եռանեն,
Բոհչներ Տոգիւոյս մեջ լուսաբաղձ՝ կը քանեն
Իոյ անուրջով կապուտներու հեռավոր։

Ու երբ կ'երգե ջութակին հետ սարսռուն
Մեղմածավալ հեչտերգն իրեն գայգային,
Կարծես աչքերն իր լուսափաղձ կը նային
Տենդոտ պահին՝ մեջն իմ Տոգիւոյս աչքերուն։

Այսպես, բացահայտվում է սիրո մի ամբողջ ռոմանտիկ պատմություն և ապրումների հարուստ մի աշխարհ, ապրումներ, որոնք անմիջական են, վառ ու անկեղծ, բայց և անհավակնոտ, ամոթխած, արտաքուստ անկատելի։ Նույնը կարելի է ասել նաև «նոր տաղեր» ժողովածուն բացող «Վայրկյան» բանաստեղծության մասին։ Այստեղ ևս արտաքին մի փոքրիկ շարժում՝ «երազների պերճուհու» քայլվածքը, «թույլ մի շրշյուն» կամ շուրջը տարածված բուրը, և փոթորկվում է քնարական հերոսի Տոգին։ «Վայրկյանը» զարմանալիորեն հիշեցնում է Տերյանի «Մթնշաղի անուրջների» առաջին բա-

7 «Մանուկներ Հայաստան», 1907, № 1934։

նաստեղծությունը՝ «Խրությունը», ուր նույնպես ամեն ինչ սկսում է «անուրջ կույսիս սահուն, անշշմար բայլերից, բանաստեղծի հոգին լցնելով ասուրբ շշուկով»:

Համեմատաբար ուշ գրված մի քանի բանաստեղծություններում Մեծարենցը հանդես է բերել կնոջն ու սերը ավելի իրական հանգամանքներում պատկերելու որոշակի հակում: Դա վերաբերում է «Քղթիկը», «Երբ կը մեկնիմ ես քու քովեդ...» և մանավանդ «Ջուրերն դարձին» բանաստեղծություններին, ուր սիրո զգացմունքը բացահայտվում է գյուղական բնանկարի վրա, իսկ գեղչկուհի աղջիկը պատկերվում է միանգամայն երկրային գծերով, առանց Մեծարենցի մյուս երկերի համար բնորոշ «անրջային» բնութագրումների:

Կյանքի վերջին ամիսներին Մեծարենցը փորձեր է կատարել նաև արևմտահայության ազգային ճակատագրի մոտիվներով: Այդ թեմայով գրված մի քանի բանաստեղծություններ, սակայն, չեն գոհացրել հեղինակին և ոչնչացվել են (պահպանվել է միայն երկու տող՝ «...Բրապարակներուն վրա ամբոխը Տա՜ց, Տա՜ց կաղաղակե...», «...Լուսիկը խեղդամահ աչքն էր Տայրենիքիս...»)[8]: Իսկ Մեծարենցի վերջին՝ արդեն մահամերձ վիճակում ստեղծված երգը տոգորված էր նրա համար անսովոր մարտական շեշտերով.

Քո՛ւր, մոտեցո՛ւր իմ ձեռքին
Ասովածարդեն Տրացան.
Չի ամէն բան ինձ կրկին
Կը Տիշեցնէ վրեժն արյան...

Սա արդեն ոչ միայն նոր մոտիվ էր, այլև նոր ոճի սկիզբ, որին, սակայն, վիճակված չէր ամբողջանալու:

3

Մեծարենցի պոեզիայում Տասաբակական և գեղագիտական կարևորագույն նշանակություն է ձեռք բերում բնության պատկերումը: Առանց չափազանցման կարելի է ասել, որ Տայ գրականության ոչ մի ուրիշ բանաստեղծի գեղարվեստական Տամակարգում բնությունն այնքան մեծ տեղ չի գրավում, ինչպես Մեծարենցի մոտ, և ոչ մի բանաստեղծ, բացի Թումանյանից, բնության հետ կապված այնպիսի խոր և ինքնատիպ տեսություն չի զարգացրել, ինչպես Մեծարենցը:

Նախ, իբրև բնաբերգու բանաստեղծ Մեծարենցն ունի այն ցայտուն յուրաՏատկությունը, որ մարդկային ապրումները գրեթե միշտ պատկերում և բացաՏայտում է բնության հետ սերտորեն զուգակցված. նրանք կամ ուղղակի միաՏյուսվում են, և կամ բնության տեսարանը Տիմք է դառնում որևէ զգացմունք արծարծելու Տամար: Դա խորապես գիտակցված սկզբունքի արտաՏայտություն էր: Մեծարենցը պաշտպանում էր այն տեսակետը, որ չի կարելի զգացումները «երաշտ անապատներու մեջ տարագրել», որ միշտ ելակետ պետք է ունենալ «մարդուն և բնության անմիջական Տաղորդությունը», այն իրական կապերը, որոնցով մարդն առնչվում է բնության հետ, դառնում նրա մի մասնիկը: Հետևելով այդ սկզբունքին, նա ստեղծել է բնության անՏամար պատկերներ, որոնք միշտ մարդկայնացված են, տոգորված կեն-

[8] *Տմ՛ս Թ. Ագաթյան, Միսաք Մեծարենց (իր կյանքը), 1932, էջ 51:*

դանի ապրումով և հուզով։ Նա կարողանում է գեղեցկությունն և իմաստ տեսնել բնության ամեն մի՛ անկյունում, յուրաքանչյուր տերևի, թփի, նույնիսկ չնչին թվացող շարժման մեջ և այդ բոլորի միջոցով արտահայտել մարդկային ներաշխարհի և՛ ամենափոքր, արտարուստ աննկատելի, և՛ ամենամեծ ու խոր հուզերը։ «Բնության գրքում» նրա համար ոչ մի գաղտնիք չկա, նրան ծանոթ ու հարազատ է ամեն մի ձայն ու գույն, ամեն մի շարժում, որոնցից նա զարմանալի վարպետությամբ ստեղծում է մեկը մյուսից թարմ և նուրբ, ինքնատիպ պատկերներ, համեմատություններ ու փոխաբերություններ։

Ահա «Իրիկունս» բանաստեղծությունը։ Այստեղ նկարագրվում է իրիկնային պահը, երբ արևն իր վերջին ճառագայթներով ոսկեվորում է ծառերի գլուղերն ու տերևները, իր «մատիկներով» թափանցում նրանց ամենափոքր անցքերն անգամ.

Ծառոց տերին ճաճանչավուխտ պատառ մըն է արևն ոսկի.
Ուր ծագածին ուղևներու համուկ հյուսքը կսղոսկի։

Ապա հետևում են նոր պատկերներ. իրիկնային զեփյուռն իր կայտառ համբույրով բանաստեղծին թվում է վերադարձած մանկություն, ջրի ցայտերը՝ բարեկամի մտերմասաց փսփսուք, ցայտելու, որ լաչակների նման փռվում են նարգիսների գլխին կամ դառնում արտասուք ծաղիկների աչքերում։ Իսկ բանաստեղծի ափերին ընկնող տերևները նրան թվում են անտես ոգու կողմից ուղարկված մի շնորհ։

Մեծարենցը կարողանում է բնության ձայները, բույրերն ու գույները ընկալել և պատկերել բնական համադրության մեջ։ Կարելի է ասել, որ նրա բանաստեղծություններում բնության ձայներն ու շարժումները գույն ու բույր ունեն, իսկ գույներն իրենց հերթին հնչում են ու շարժվում։ Ահա այդպիսի բանաստեղծական շատ պատկերներից մի քանիսը. «աղբյուրներուն կելլե խմբեթզն ուրծարի», «կապույտ հածում», «հնչտուրյուն մը կապուտի», «փափուկ արծարի շավիղ մը ձայնի», «ու կերկարի լուսարծաթ ժապավենն այդ բարբ-սուին», «և կրնիչե հուշերու ծափը խայտակ», «հոգվույս նվագը լույսե» և այլն։

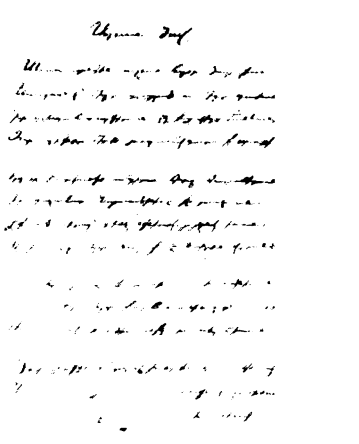
Մեծարենցի բանաստեղծական պատկերը գեղանկարչության պես տեսանելի ու շոշափելի է։ Օրինակ, «Այգերգ» բանաստեղծությունը կարծես կենդանդրում է Եփրատի ափերին բարձր լեռների ու խոր կիրճերի մեջ փռված Բինկյան գյուղը՝ մթնշաղին գետափ գնացող աղնիկներ ու լեռնային արահետով անցնող ուղտի քարավաններ, որոնց բժժոցների միալար, տխուր երգը խառնվում է վանքի զանգակների ձայնին։ Մեր առջև փռվում է մի ամբողջ լեռնային բնանկար.

Կիրճին խորը, ժայռին դոցն է գյուղանկարը փռված.
Տարտամորեն, հսկայական, արծիվի մը ձևերով։
Մայրիները խորասուզած խորշերու մեջ մըթամած։

Իսկ «Գետափի երազանք» կամ «Տապի նոպաներ» բանաստեղծություններում պատկերվում է գյուղը ամառային ցերեկվա պահին, արևոտ ժայռերի մեջ մրափելիս, երբ գետի վրայից ամպի նման բարձրանում է ջրաշային, երբ «արեգակի բոլոր ընձյուղներն» այրում են ամեն ինչ, և մի պահ ամենուր իջնում է խաղաղություն և լռություն.

Ժայռերն անծայրի գետ կաթկթան, հանգարտորեն, լուսափղփղող,
Ծիրկն անգորրին այս կիզանուտ, և երազին տակ բոցավառ,
Հնձողներու ձեռքն Նոս հոն հանկաթի կ'իյնէ գիրուհիին վար,
Ամենուրեք կը խելրտի նոպան տագին տախտապարզ։

Բնութեան ի՛նչ անկյուն և ի՛նչ պահ էլ որ պատկերում է Մեծարենցը, նա գերադասում է ոչ թե բուռն. ալեկոծ, կոնտրաստային, այլ խաղաղ, անդորր, ներդաշնակ տեսարանները, որոնք սփոփում են բանաստեղծի հոգին, օրորում սիրելի եզերքի, բաղձալի կյանքի երազնոտով։



Մեծարենցի «Ակնան ծով» բանաստեղծության ձեռագիրը

Թեև դժվար է Մեծարենցի կերտած բնության տեսարանների մեջ նախընտրությունը տալ մեկին կամ մյուսին, բայց, թվում է, «Աքսահանների տակ» բանաստեղծությունը մեկն է այն գործերից, որոնք ավելի լրիվ ու վառ կերպով են արտահայտում բնության մեծարենցյան ընկալման ու պատկերման առանձնահատկություններըՐ Իր այս բանաստեղծությունը Մեծարենցը դասել է զգուտ նկարագրական ոտանավորների» շարքը, որոնց մեջ ուղղակի չի խոսվում մարդկային հույզերի մասին, այլ սկզբից մինչև վերջ նկարագրվում են բնության իրերն ու շարժումները։ Բայց այդ նկարագրությունն ամբողջովին ներծծված է զգացմունքով, ամեն ինչ դիտված է բնության ամենափոքր մանրամասների մեջ թափանցող մարդկային հայացքո

Սահիկներէն Նոհչի Բերքեր կը քաշէ
Բուքումներով օծուն Հովիկն իրիկվան,
Հոդիներուն կ'իջնէն երազ մը բուրյան.
Ի՛նչ Հեշտին է մրմիչդեն այս սատափն։

Աքսահաններ, գինով լուսե ու տասպե.
Օրորվելով մաքուր չունչ մը կը հևան.
Մինչ կը ձյունեն ծաղիկն իրենց հուռևան՝
Ջոր խոյարար Հովը գրկեն կը շառաչե,

Ու լույսեն անոնց. անխոս Նուրի գյուխական.
Հրմայագեղ ու վարպետիրով արծաթե.
Շատրվանին կ'իջնէն գոտին մեկ կաթե։

Ջուրը ցայտքեն ծաղիկ ծաղիկ կը կաթե,
Վըճիտ, ինչպես լույսն արցունքը մանկան,
Նրվագն անոր կը հեծեծն Հեշտական։

Ծաղիկներն հավը թերթը կը թափե...:

Այս բանաստեղծության Հանդաթա տողերում ընդգրկված և պատկերված են բնության ամենանուրբ շարժումները, ամենամեղմ շշուկներն ու ձայները. ամենագեղեցիկ գույներն ու բույրերը: Իրիկնային հուշիկ զեփյուռը. որն օծված է հեռու դաշտերի բույրով ու մեկ աս մեկ վայր է թափում երփներանգ ծաղիկների թերթերը, ցերեկվա լույսով ու չերմությամբ արբած աքասիա. Ներից ձյունի նման ներքև իջնող ծաղիկները, ավազանի մեջ արտացոլվող նրանց լույսն ու արծաթյա վարսերը և, վերջապես, շատրվանի անընդհատ ցայտող ծաղկանման կաթիլները, որոնք մանկան վճիտ արտասուքի նման հստակ են ու թափանցիկ,— այս բոլորը բանաստեղծական հուժկու երևակայությամբ միանում և կազմում են մի ամբողջական պատկեր, մի համակառույց, որը հիացնում է բոլոր մասերի համաչափությամբ ու գեղեցկությամբ.

Սակայն բնությունը Մեծարենցի համար ոչ միայն նկարագրության առարկա է, այլև գեղագիտական ու փիլիսոփայական հոշակի տեսության աղբյուր: Խոսքը վերաբերում է մարդու և բնության, պոեզիայի և բնության փոխհարաբերության այն տեսությանը, որը ձևակերպված է նրա հոդվածներում ու նամակներում և գեղարվեստական մարմնավորում է գտել նրա պոեզիայի մեջ:

Ավարտելով «Միածան» գրքի վերլուծությունը («Ինքնադատության փորձ մը» հոդվածում), Մեծարենցն իր պոեզիայի հետագա զարգացման ուղին տեսնում էր նրա անհատապաշտությունը վերջնականապես հաղթահարելու և ավելի լայն ու խոր մոտիվներով, «համաշխարհիկ բաբախումներով» տոգորվելու մեջ: Մերժելով պոեզիան անձնական մանր ղգացմունքներով ու կրքերով հեղեղելու փաստը, Մեծարենցն առաջադրում էր հստակ ու որոշակի խնդիր՝ հրաժարվել սեփական ես-ի շուրջն անվերջ պտտվելուց, հասնել կյանքի լայն ընդգրկումների: «Փափագելի էր, ուրեմն, որ Մեծարենց ջանար իր էությենեն դուրս ելլել,— գրում է նա իր մասին.— չէ թե մենակ «Միածանին» հեղինակը, այլ մեր բոլոր բանաստեղծներն ալ մերկանալու են այլևս եսին տաղտկալի ոչնչաբանություններեն»[9]:

Իսկ ո՞րն է, ըստ Մեծարենցի, առաջադրված խնդրի իրագործման ուղին. ամբողջովին տոգորվել բնությամբ և այդ միջոցով թափանցել տիեզերական գաղտնիքների մեջ: «Մեկդի թողունք քիչ մը անմարդկային անձնաբանությունները, բաթախելու համար Բնության սիրով. բանաստեղծը բնության ցոլացումը պետք է ըլլա, թե ոչ բանաստեղծ չէ իրապես»: Առաջին հայացքից տարօրինակ կարող է թվալ, որ նեղ սուբյեկտիվիզմի հաղթահարման ուղին նա տեսնում է ոչ թե հասարակական կյանքի հետ անմիջականորեն կապվելու, այլ բնության համակողմանի արտացոլման մեջ: Բայց հենց այստեղ է Մեծարենցի պոեզիայի և գեղագիտական ըմբռնումների բարդությունը, նրանց ամենաէական գծերից մեկը, որ նա այդ խնդիրն անհրաժեշտաբար կապում է բնապաշտական ձգտումների հետ: Շարունակելով իր միտքը բանաստեղծի կոչման մասին, Մեծարենցը գրում է. «Քերթվածները իրրև բառ պետք է ունենան տերևին քրքռումը, ծուղնին դալկայլը, մարդերուն գոռովը, դաշտին ու լերան մշտանուն զորությունը: Բանաստեղծին ձայնը տիեզերական

---

9 Մ. Մեծարենց. Երկերի ժողովածու, էջ 281:

հարաբերության մը լարը պետք է ըլլա, բոլոր գոյություններուն համագրական բրթոումովը տրոփուն»[10]։

Իր փիլիսոփայական և գեղագիտական ըմբռնումներով Մեծարենցը պանթեիստ է, այսինքն՝ աստվածացնում է բնութիւնը, նույնացնում է աստծուն բնության հետ։ Մեծարենցի համար բնության ամեն մի իր լծցուն է անսահմանորեն խոր իմաստով, բանական բովանդակությամբ։ Նա ձգտում է կոնկրետ առարկաներից բարձրանալ մինչև անհուն բնության գաղտնիքների կոհումը, իր երգով դառնալ «տիեզերական հարաբերության մը լարը»։

Նրա պանթեիստական հայացքների պարզաբանման համար շատ կարևոր է բանաստեղծի մի նամակը՝ գրված 1907 թ. սեպտեմբերին։ Պատասխանելով իր բարեկամ Վ. Արսլանյանի այն հարցին, թե «ինչո՞ւ Տիեզերքի հոգիին հետ չես խոսակցիր», Մեծարենցը հայտարարում է, թե այդ ձգտումը կա իր շատ բանաստեղծություններում («Իմ գրքե բոլոր քերթվածներս այդ մեծ խոսակցության կը նկրտին») և հենց այստեղ էլ բացատրում է բնության պանթեիստական ընկալման յուրահատկությունը։ Թեև ինքը ուղղակի աստծուն չի դիմում, նրա հետ զեմ-ընդդիման չի խոսում, բացատրում է Մեծարենցը, բայց դիմելով «ցնորաբեր գիշերին» կամ պաղատանք ձոնելով արեգակին, ինքը դիմում է նաև անտես աստծուն, որը ներկա է ամենուր, ցոլանում է բնության բոլոր իրերի մեջ։ «Ո՞չ ապաքեն Աստված ամեն տեղ է»,— հարց է տալիս բանաստեղծը և բացականչում. «Ինչ երջանկություն, տեսնել մը խորշափին մեջեն, տեսնել տիեզերական զորության գաղտնիքը ու այդ փոքրիկ մասնավորին մեկնիլ դեպի անհունը»[11]։ *Այսպես, ուրեմն, աստված ամենուր է, բնության բոլոր անկյուններում, և այդ պատճառով էլ բնությանը ձոնված ամեն մի երգ տանում է դեպի տիեզերական գաղտնիքների ըմբռնումը, իսկ ամեն մի մասնավոր իր՝ մեզ կապում է անհունության հետ։*

Բնության յուրաքանչյուր անկյունում բանական սկզբունք և ընդհանուր կյանքի, անհունության անդրադարձումը տեսնելու ձգտումը Մեծարենցին տանում է դեպի բնությունը մարդկայնացնելու և աստվածացնելու մոտիվները և հաճախ ավարտվում է նրա հետ խառնվելու, միաձուլվելու, բոլոր իրերի կյանքով շնչելու տրամադրությամբ («Իրիկվան ղող»)։

Ինկեր ըլլալ ցորեններուն. մրգատտերին
Դուրը բանալ գավիթ մը պես, մրտերմորեն,
Ու, քոդալ որ չաշարիկներ րոքով տանին
Քնապարիսկ լալն լրտուքյան մը համբոյն։
Հոն շրջապատյուն ծաղերուն հետ երդալրանալ...

Ինչպես դեռ 1913 թ. իրավացիորեն նկատել է Ա. Տերտերյանը, Մեծարենցն «ուզում է բնության հետ միանալ խանդավառությամբ և անմահանալ։ Այդ խանդավառությունն է նրա գեղարվեստական գեղեցիկը»[12]։

Բնության պանթեիստական ըմբռնումը Մեծարենցին հանգեցնում է որոշ միստիկական պատկերացումների։ Նրա նկարագրած բնության մեջ ապրում և շրջում են, բանաստեղծի հոգու հետ զրուցում են լուսե պարիկներ, օդա-

---

10 Նույն տեղում, էջ 281։

11 Մ. Մեծարենց, *Ոսկի արիչին տակ (արձակ երկերու հավաքածո)*. Ներածությունն Թ. Ալազյանի. Կ. Պոլիս, 1934, էջ 152։

12 Ա. Տերտերյան, *Միսաք Մեծարենց*. «Հորիզոն», 1913, № 16։

նույնները, շահարիկներ և ուրիշ անտես ոգիներ։ Բայց ամենից հատկանշականը՝ բնությանը ներքնապես հատուկ անհուն կենսասիրության, արևի ու կյանքի անսահման տենչանքի պատկերումն է։ Բանաստեղծիր ամեներ տեսնում է կենդանության և լույսի մի անդիմադրելի ձգտում, որը հատուկ է բնության բոլոր իրերին և որի շնորհիվ նրանք մարդկայնանում, շնչավորվում են, դառնում են բանական ու զգացող։ Բնորոշ է, օրինակ, «Ծերևները կըսին...» բանաստեղծությունը, ուր արեգակին ձոնված ջերմ, կրքոտ կոչերը ոչ թե թուլում են մարդու շուրթերից, այլ վերագրված են լույսի ու ջերմության կարոտով տոչորված տերևներին։ Ահա դիշերը՝ «արև՛, մե՛զ ալ ոսկեգօծի՛», «արև՛, մե՛զ ալ զգվի մոտենա», «արև՛, մե՛զ ալ ողջագուրե», ինչում են այնպիսի ուժով ու կրքոտությամբ, որ մի պահ թվում է, թե իրոր՝ կենսատենչ բանաստեղծն է բացականչում՝ «շողա՛, շողա՛, բարի արև, հիվա՛նդ եմ»։

Բնության պաշտամունքը, նրա ամեն մի երևույթի մեջ կյանքի բանական ձգտում տեսնելու գաղափարն առավել ցայտուն արտահայտվել է «Ի՞նչ արբեցությամբ...» բանաստեղծության մեջ, որը Մեծարենցի պանթեիզմի ամենալրիվ մարմնավորումն է։ Բնության բազմաթիվ պատկերները, որոնք այստեղ դիտված ու պատկերված են բացառիկ նրբությամբ, ծառայում են մեկ ընդհանուր մտքի՝ ամեն ինչ տոգորված է կյանքի տենչով ու ծարավով, ամեն ինչ ձգտում է կենդանության ու կատարելության, համաչափության և գեղեցկության։ Դա մի ընդհանուր արբեցություն է, որով համակված են բոլոր մեծ ու փոքր իրերը՝ ծառերն ու ծաղիկները, թիթեռնիկն ու մեղուն, ծովերը, գետերն ու աղբյուրները... Բնության այդ ընդհանուր արբեցության պատկերը Մեծարենցը հասցնում է պանթեիստական այն միտումին, թե բնության բոլոր տարրերը ներարկված են աստծով, անդրադարձնում են նրա էությունը.

Ի՞նչ արբեցությամբ տոգին կընդգրկե
Ալյակն Տորգանոս ծաղրի բուրկին.
Ոաքրին. անանուխ, վայրի ռևնանի
Բաղմաբուրմներն բատաչխ ու խունկեն
Ի՞նչ արբեցությամբ կընդգրկե անի
Բոլոր ձևերն ու երանգներն ամեն.
Բոլոր գույությանց, բոլոր տարրերուն
Իր մեջ անդրադարձ ծիածանումնեն՝
Ասեղ՝ծն՝ որ եկավ՝ չէ՞ս գիտեր ուրկե՞...

Մեծարենցը Չարեց պանթեիզմին՝ իր առջև կանգնած հասարակական և գիղարվեստական հարցերին պատասխան տալու համար։ Բնության փիլիսոփայությունը, մարդու և բնության փոխհարաբերության պանթեիստական մեկնաբանությունը ռեակցիայի տարիներին Մեծարենցի համար դարձան այդ տրամադրությունների արտահայտման միջոց։ Նրա պանթեիզմի հիմնական արժեքն ու նշանակությունը այն է, որ ծառայում է հումանիզմի, մարդու նկատմամբ լայնախոհ սիրո դրսևորմանը, որը և նրա աշխարհայեցողության ու գեղարվեստական մտածողության ամենաուժեղ կողմն է։

4

«Միաձան» ժողովածուի տպագրությունից մի քանի ամիս անց Մեծարենցը գրում էր. «Գյուղի տեսարանները իմ մեծագույն ներշնչարանս կը կազմեն. որքա՞ն կը ցավիմ, որ էապես իրենց զավակը չեմ իմ բանաստեղծու-

թյանս մեջ. այն ատեն ավելի ինքնատիպ ու ապրող կըլլայի։ Անշրջանելի բաղձանքս եղած է վերստին տեսնել ու ապրիլ գյուղիս ծոցը՝ նորոգվիլ իր տնօրանութեան ու գեղեցկութեանց ավիշովն։ Մեծարենցի համար բնորոշ ինքնաքննադատական ոգով գրված այս տողերը մատնանշում են նրա հայարհայացքի էական կողմերից մեկը, նրա, այսպես ասած, սոցիալական հնձանը։ Իրոք, բանաստեղծի կարճատև կյանքը լի էր մի անդիմադրելի ձգտմամբ ու կարոտով՝ ավելի մոտիկից կապվելու գյուղական աշխարհին, նրա մարդկանց և բնության հետ, իր երգը դարձնելու այդ աշխարհի «հարազատ ցոլացուցիչը»։ Նրա աշխարհայացքի մեջ որոշակիորեն հանդես եկող դեմոկրատական հակումներն ու լայնախոհ մարդասիրությունը բանաստեղծին ուղղակի կապում են գյուղի աշխատավորական խավերի, նրանց կյանքի և ըմբռնումների հետ։ Այստեղից է գալիս գյուղական ազնիվ աշխատանքի, մաքուր և պարզ հարաբերությունների սյուժետումները, խաղաղ կյանքի երանգները, անձնազոհության բանաստեղծացումը։

Ինարկե. Մեծարենցի կերտած գյուղական բնության և աշխատանքի տեսարանները ժամանակակից արևմտահայ գյուղի ամբողջական պատկերը ներկայացնել չէին կարող։ Բանաստեղծը գերազանցապես մնում էր ռոմանտիկական հովվերգության սահմաններում, գեղանկարում միայն գյուղական կյանքի բանաստեղծական կողմերը։ Դրա պատճառն ինքը՝ Մեծարենցը հասկանում էր այն, որ իր երգերում նա ստիպված է եղել հենվել միայն մանկական հիշողությունների վրա, որոնք բավական չէին «հզոր լիություններ արտահայտելու» համար։ Այստեղից էլ՝ գյուղ վերադառնալու, «հողին ու ջուրին ու քարին հետ ապրելու» ստեղծագործական պահանջը, որը մնաց չիրագործված։ Բայց և այն, ինչ այդ ուղղությամբ նա հասցրեց անել, հասարակական և գեղարվեստական մեծ արժեք ունի։

Գյուղական իրականության մեծարենցյան պատկերները խոր սեր և հմայքով էին ներշնչում դեպի աշխատավոր մարդը, գեղչկական պարզ և աղնիվ կյանքը։ Ըստ էության, դա ժամանակակից հասարակությունից և տիրող ռեակցիայից բանաստեղծի խոր անբավականության, նրանց նկատմամբ ունեցած օպոզիցիայի (ճիշտ է, ոչ ակտիվ) արտահայտությունն էր։ Այդ պատկերները մի քարմ ու կենդանի հոսանք մտցրին արևմտահայ պոեզիայի մեջ։ Պատմականորեն դրանք նախորդեցին, գուցե և ինչ-որ չափով հող ստեղծցին արևմտահայ գյուղի մյուս մեծ երգչի՝ Դ. Վարուժանի «Հացին երգի» համար։

Գյուղական կյանքի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի տեսակետից շատ բնորոշ են Մեծարենցի մի քանի արձակ բանաստեղծությունները՝ «Որքին տերևը» հայրենի բնության բանաստեղծական համայնապատկերով, «քստաղի հանող ցանկալի տեսիլներով, «Ջրին ծառը» մանկական հուշերի և գյուղական ավանդության գեղեցիկ վերապատմությամբ և, մանավանդ, «Տկճորին երգը»։ Մեծարենցն ուզում էր, որ իր երգը դառնար գյուղացու, հասարակ մարդու սիրտ-հոգեկան ու գեղեցիկ երազների աղբյուր, և «Տկճորին երգը» դրա ուղղակի արտահայտությունն է։ Դա, հիրավի, «իղձի մը, արցունքի մը պես պարզ ու վճիտ» մի երգ է, որը, ասես մի շնչով, բխել է բանաստեղծի սրտից ու հոգուց և, «իրիկվան ոսկի հրեշտակին հետ իև առած», թռել

---

13 Մ. Մեծարենց. *Ոսկի արիշին տակ. էջ 152—153։*

է «սարերն ի վեր, կապուտն ի վեր», դեպի հնուռ լեռներում ծվարած գյուղը, դեպի աշխատանքից հոգնած «բարի մշակները»։ Եվ հիշում է բանաստեղծի հրավերը՝ լեցուն արոտների շնչով, հնձված արտերի ու հերկված հողերի բուրմունքով, «անանուն դողերով, անհամար թրթռումներով». «Ցերեկվան արևին հուրքովը գինովցած պարտաւուն հոգիներ, ճերմակ լաթերով դա՜շտի մշակներ, եկեք ունկնդրել իմ երգիս. իմ երգիս, որ բլուրաւան բուրմունքների խուրձ մըն է, իմ երգիս, ուր ձեր քրտինքին, ձեր երանութեանց ու ցավերուն աղաղակը, ձեր սիրական հովերուն, ձեր սիրական ջուրերուն, ձեր սիրական, մտերիմ դրացի արագիլներուն ու թռչուններուն համերգութիւնը կա թառած... Ալ քողեք բա՜ը. հերի՜ք հերկեցիք, հերի՜ք հողին նայեցաք, հերի՜ք անոր հակեցաք այսքա՜ն ատեն... Ո՜վ բարի մշակներ, ականջ դրեք իմ երգիս, ուռենիներու շուքին տակ, հովտին խորը»։

Գյուղական բնության և կյանքի պատկերները, բացի վերը հիշատակված և մի շարք ուրիշ ոտանավորներից («Գետափի երազանք», «Այգերգ», «Ջուրեն դարձին», «Տապի նոպաներ» և այլն), տիրապետող են նաև «Հովվերգություն մը» շարքում, «Շերամին նինջը», «Մտերմիկ տեսիլներ» և, մանավանդ, «Ջրտուք» բանաստեղծություններում։ «Ջրտուքը», որը Մեծարենցի տաղանդի ամենավառ դրսևորումներից մեկն է, գրավում է ոչ միայն բնության պատկերների զարմանալի շողափելիությամբ, լուսի և ստվերի խաղերով, այլև հողի աշխատավորի սեղմ ու դիպուկ նկարագրությամբ.

Դիշերային ջրտուքի ժամն է, լուսին մեջ կայծած
Մըրտկան անքուն կը սպասե՜, ոտքը բոպիկ, բա՜ն ուսին,
Պարտեզներուն վրա կիչեն թեթև քողք մը միգամած,
Ու ծղրիդներ՝ լուսնակով արբշիռ՝ անվերջ կը խոսին։

Այս բանաստեղծության մեջ գծագրված վիթխարի բնանկարը, որն ընդգրկման լայնությամբ, մեծ չափերի հետ միասին աչքի է ընկնում նաև բնության ու աշխատանքի՝ նույնիսկ աննշան թվացող մանրամասների վերարտադրությամբ, ավարտվում է գեղեցկուհու երգով, որը մեղմ տարածվում է գյուղակի վրա, ողողելով ամբողջ պատկերը մի հատուկ քնարականությամբ.

Աղջընակ մը, արիչին տակ նստած, շե՜ր կը կանչե.
Որ հոգնաբեկ մըշակին օրորի մը պես կուգա.
Հողը ծթծեց ջուրերուն տարիանքի՝ որ գեռ կը հնչե
Եվ հիմակ՝ թա՜ց կը խոհա իր երկունքին ապագա։

Ժողովրդին մերձենալու, նրա կյանքով ու տառապանքով ապրելու գիտակցված ձգտումը իր անմիջական արտացոլումը գտավ բանաստեղծի մարդասիրական հայացքներում։ Մեծարենցի հումանիզմը հայ նոր գրականության ամենապայծառ էջերից է։ Հասարակական արտակարգ ծանր պայմաններում, երբ Թուրքիայում առօրյա երևույթներ էին կոտորածները, թալանը, սոցիալական և ազգային վայրագ կեղեքումը, պատանի բանաստեղծը հնչեցնում էր անկաշառ հումանիզմի երգը, իր բանաստեղծությունները ողողելով մարդու նկատմամբ սիրո և հարգանքի ազնիվ գաղափարով։ Ի հակադրություն անկումային գրականության համար այնքան բնորոշ անհատապաշտության, մարդատյացության գաղափարներին, Մեծարենցը բանաստեղծի իր բարձրա-

գույն կոչումն ու հրջանկությունը տեսնում էր մարդասիրության, անձնազոհության, ուրիշների վիշտն ու տառապանքը հասկանալու և ամոքելու մեջ։

Այս առումով բացառիկ նշանակություն ունի «Տո՛ւր ինձ, Տե՛ր...» բանաստեղծությունը, որը Մեծարենցի ամենավերջին գործերից է։ Հեղինակը «անանձնական ուրախություն» է ուզում ունենալ, որպեսզի սիրառատ սրտով ու լիաթուռ ձեռքով բաշխի բոլորին, տեսնի այն բոլորի նայվածքների ու ժպիտների մեջ, որպեսզի այդ ուրախությունը զանգակի նման կախվի և հնչի ամեն մի դռնակից. Երազի պես լուսավորի խրճիթների խավարը։ Բանաստեղծության գաղափարական բովանդակության կենտրոնը հետևյալ եռատող տներն են (Մեծարենցը մեկն էր այն սակավաթիվ հայ բանաստեղծներից, որը բավական ՀաճախԼ կիրառել է տերցինի դժվարին ձևը).

Տո՛ւր ինձի, Տե՛ր, ուրախությունն անանձնական.
Ու չըլլա, որ ուրիշներու կոծն ու կական
Խեղդել ուզեմ չըրվեժին մեջ դափիս ձայնին։

Տո՛ւր, ինձի, Տե՛ր, ուրախությունն անանձնական.
Ու չըլլա, որ ծափիս ձայնին երգը՝ գուժկան
Նախ սենյակն ունենա՝ ցո՛ւրտ առանձնարան։

Այստեղ Մեծարենցը շարունակում է իր հետևողական պայքարը անհատապաշտության, եսակենտրոն մենամոլության դեմ։ Բանաստեղծը չի ուզում, որ ուրիշների լացի ու տառապանքի ձայնը խեղդվի իր ուրախության աղմուկի մեջ, որ ինքը օրորվի նեղ-անձնական ինքնաբավականության գրկում,—դա ստորացուցիչ է իսկական մարդու և իսկական բանաստեղծի համար, որի սիրտը պետք է բաբախի բոլորի սիրով ու ցավերով։ Նա չի ուզում նաև, որ իր ուրախությունը պարփակվի «ցուրտ առանձնարանում», մարդկանցից ու կյանքից հեռու, քանի որ նման «երջանկությունը» նրա համար ոչ մի արժեք չունի։ Բանաստեղծությունը մի երկրորդ վերնագիր էլ ունի՝ «Արդի մարդուն Հայր Մերը»։ Դրանով բանաստեղծն ակնարկել է, որ ժամանակակից մարդու լավագույն ձգտումները պետք է կայանան ոչ թե վերացական կրոնական մղումների և աղոթքների, այլ մարդասիրական լայն ու պայծառ իդեալների մեջ։ Այսպիսով, բանաստեղծության թվացող կրոնական շղարշի տակ ի հայտ է գալիս խորապես հումանիստական բովանդակություն։

Շատ բնորոշ է այս բանաստեղծությունը նաև Մեծարենցի հումանիզմի բնապաշտական բնույթը հասկանալու առումով։ Համատարած, անսահման ուրախությունը բանաստեղծի սրտում գալիս հավաքվում է ամբողջ բնությունից՝

Ճամփաներե՛ն ու գետերե՛ն, ու դաշտերե՛ն,
Անտառներե՛ն, ու լեռներե՛ն, ու ծորերե՛ն,
Տանիքներե՛ն, ու տուներե՛ն, ու դուռներե՛ն...

և հետո նորից սփռվում է բոլոր կողմերը։ Բանաստեղծը տեսնում է իր հավաքած «անանձնական ուրախությունը» շաղ տալ ջրերի և ակոսների վրա, անձրևի նման ցողել դաշտերին, արևի նման բաշխել բոլոր հորիզոններին։ Այսպես, բանաստեղծության ընդգրկումները հասնում են մինչև բնության համապարփակ չափերը։

Մեծարենցի մարդասիրական հայացքների դեմոկրատական բովանդակությունը, ինչպես և նրանց կապը բնապաշտական ըմբռնումների հետ իրենց ամենաբարձր արտահայտությունը գտան «Ըլլա՜յի, ըլլա՜յի» շարքում («Իրիկունը», «Հովը», «Հյուղը», «Բաղձանք»), որը մտնում է «Նոր տաղեր» ժողովածուի մեջ։

Ահա «Հովը»։ Բանաստեղծի մոտ ծագում է առաջին հայացքից տարօրինակ մի ցանկություն՝ դառնալ հով, քամի։ Ինչո՞ւ. որպեսզի ոչ միայն ուստոստի ծովի ալիքների վրա և ձկնորսների ականջն ի վար «քաղցրությունով օծուն բառեր» փսփսա, այլև հասնի լեռների կատարներն ու լաց լինի ձյունների մեջ սառչող մարդու համար, մտնի «անճարագ խուղերը» և տանի, մարդկանց հասցրնի «անսվաղ մանուկների» կամ «որդեկորույս մոր» սրտաճմլիկ վիշտը։ Հատկանշական է այն պատկերը, որ այստեղ օգտագործել է բանաստեղծը. նա ուզում է այդ «կոծն ու լացը» իր հետ ձուլած հովի նման փշրվել «անցորդներու հոգվույն վրա իբրև ալիք», այսինքն՝ բախել անտարբեր մարդկանց հոգիները, սեր և կարեկցանք արթնացնել կյանքի որբերի նկատմամբ։ Մարդասիրական այդ տենչանքն ավելի ամբողջական արտահայտություն է գտել «Հյուղը» բանաստեղծության մեջ։ Այստեղ քնարական հերոսը ցանկանում է հյուղակ լինել, որպեսզի տարվա բոլոր եղանակներին և օրվա բոլոր ժամերին գրկաբաց ընդունի հոգնած, պարտասուն ճամփորդին, պարգևի նրան հանգիստ, չերմություն, լսի նրա նյգը, հղի նրան խաղաղ նինջ ու ոսկի նրազներ։ Եվ հյուղակի պատկերը շնչավորվում է, կենդանանում, այն դառնում է մտածող ու զգացող էակ, որը կարող է դիմավորել, ճամփու դնել, լսել ու խոկալ, նույնիսկ պարգել քևերը և իր մոտ հրավիրել մարդկանց։ Հարուստ և անսպառ են բանաստեղծի բարության գանձերը, անսահման է նյա սերն ու խանդաղատանքը.

Ու գրգանքիս կանչէի
Ուղևորներ պարտասուն
Ու բարևի մը փոխան
Հազար բարիք ես տայի։
Հազար բարիք ես տայի.
Գոլը կրակին ճարճատուն,
Կութքը բերրի գաշտերուն,
Բոլոր միրգերն աշունի.
Ու մեղր, ու կաթ, ու գինի...

Նուրբ և խորհրդաստ պատկերներ կան «Իրիկունը» բանաստեղծության մեջ։ Բանաստեղծն ուզում է իրիկուն լինել, որպեսզի ոչ միայն լեցվի «երգով թռչուններուն, մարդերուն» կամ «գոռ ծափովն օվկիանի ջուրերուն», այլև որպեսզի բնության բոլոր «տարրերուն աղաղակովը տրոփուն» ծավալվի ու փռվի ամենուր, փարվի մարդկանց ու բոլորին մի բան պարգևի իր գանձերից.

Սա իրիկո՞ւն ըլլայի ես,
Համայնական, չքնաղ, քաղցրիկ, լուսագես.
Եվ ամեննուն տայի հուրքես, ոսկիես։
Սա իրիկո՞ւն ըլլայի ես։

Բնության հետ միաձուլվելու տենչանքը հիմք է ծառայել արծարծելու նաև բանաստեղծի հասարակական կոչման հարցը։ Դրան է նվիրված շարքի

վերջին՝ «Բաղանկոչ» բանաստեղծությունը։ Այստեղ քնարական հերոսը ցանկանում է լինել դևպի գագաթներ բարձրացող ճանապարհ, որպեսզի այնտեղ տանի ձանձրացած, «սպառած հոգիները» և ցույց տա «յոյն հորիզոն անուրջիս» նվ գնալով այդ պատկերի իմաստն ավելի որոշակի է դառնում. բանաստեղծն ուզում է լինել դաշտերի և այգիների վրա սավառնող հովի խմբերգ, աղբյուրների ու լճերի մեղմածավալ մրմունջ, օվկիանոսի ու գետերի հղոր շառաչ, որպեսզի բնությանն այդ համայնական կայտառ ձայներով գերթողներուն հոգին լեցվեր ամայիս.

Երգն ըլլայի թռչուններուն ծնդաձայն,
Ու դաշտայի ուրախության ձիչ մը լայն
Բանաստեղծի հոգիներուն մեջ նրկուն.
Ուր կը բախի խոշաներն ամպոտ. անանուն...

Հակադրվելով անկումային գրականության մռայլ ու հուսալքող շեշտերին, Մեծարենցը կոչ էր անում տոգորվել կյանքի առույգ սիրով, լավատեսական տրամադրություններով, որոնց հիմնական աղբյուրը, նրա պատկերացմամբ, պետք է լինի միշտ կենդանի ու երիտասարդ բնությունը։ Երազելով դառնալ «Լույս, Ձև, Երանգ, Երիզրտում», բանաստեղծն այդ առերևույթ խիստ վերացական բաղձանքից անմիջապես կամուրջ է նետում դեպի իր գեղագիտական ծրագիրը.

Նրջուլի ես վայրկյաններ երբեմն,
Արևաշող ժրպիտ, ծաղիկ ու խնդում՝
Բանաստեղծի հոգիներուն մեջ մենիկ։

Այսպես է ավարտվում բանաստեղծի քնապաշտական շղարշ ունեցող գաղափարների շղթան, որոնց իրական բովանդակությունն առնչվում է ժամանակի հասարակական և գեղագիտական կարևոր հարցերի հետ։

5

Տեսական և գրական-պատմական մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Մեծարենցի գեղարվեստական մեթոդի, մասնավորապես դարասկզբի ամենասազդեցիկ գրական հոսանքներից մեկի՝ սիմվոլիզմի հետ ունեցած հարաբերության հարցը։ Այդ հարցը գրական քննադատության մեջ արծարծվել է դեռևս Մեծարենցի կենդանության ժամանակ։ Իր բանավիճական հոդվածներում դրան անդրադարձել է նաև բանաստեղծը։

Ինչպես արդեն ասվեց, Մեծարենցի հանգամանքները նրան հաճախ էին մեզարերում «ընդմաստ սեմպոլիսմի նմանողական գայթումներին», այդ հոսանքի վտանգավոր ազդեցությունը հայ գրականության մեջ տարածելու մեջ։ Մյուս կողմից, բանաստեղծին պաշտպանող և բարձր գնահատող քննադատները կամ առնվազարակ ժխտում էին սիմվոլիզմի ազդեցությունը նրա վրա և կամ դա համարում էին սոսկ ժամանակավոր հրապուրանք, որը չի կապվում նրա ստեղծագործության բուն էության հետ, իսկ Մեծարենցը վճռականորեն մերժում էր իրեն խորհրդապաշտ դպրոցի ռահվիրա, առաջնորդ, առաքյալ հռչակելու փորձերը, պնդում էր, որ ինքը երբեք որևէ ուղղության հետևելու նպատակ չի ունեցել։ Նա գրել է. «Եվ որովհետև սկիզբեն ի վեր

գրեթէ բնազդաբար, և հիմակ բացորոշակի, իմ գրական մեծագույն մտահոգությունս եղած է դպրոցի անհամ պիտակումներուն հիմարական հետապրող մը չըլլալ, և խուսափիլ արտաքին ազդեցությանց նվաստացուցիչ դրոշմեն, մեկ խոսքով կարելի եղածին չափ ինքզինքս ըլլալ՝ ուժգնորեն կընդվզիմ ենովք Արմենի այդ անմտած վերոգրության դեմ»[14], Այլ առիթներով էլ բանաստեղծը բացասական վերաբերմունք է արտահայտել սիմվոլիզմի ծայրահեղ դրսևորումների՝ անհատապաշտության և «բառերու անշրագույր խաղաբարդումներու» նկատմամբ։

Իրոք, Մեծարենցի պոեզիան համեմատելով սիմվոլիզմի գեղագիտության և «ուղղափառ սիմվոլիստների» ստեղծագործության հետ, դժվար չէ նկատել մի քանի սկզբունքային տարբերություններ։ Ամենից կարևորն այստեղ դեպի մարդը և հասարակությունն ունեցած վերաբերմունքն է։ Սիմվոլիզմի փիլիսոփայությունն ու գեղագիտությունը ծայր աստիճան անհատապաշտական բնույթ ունեին, հաճախ հասնում էին եսակենտրոնության ու մարդատյացության։ Այնինչ Մեծարենցի աշխարհայացքի և ստեղծագործության հիմքը, ինչպես տեսանք, լայնախոհ հումանիզմն է, էգոիզմի և անմարդկային անձնաբանության» մերժումը։

Կատարյալ սարսափ զգալով իրականության նկատմամբ, սիմվոլիստները պոեզիայի բովանդակության միակ աղբյուրը համարում էին բանաստեղծի ես-ը, նրա հոգին։ Այնինչ Մեծարենցի գեղագիտական ծրագրի հիմնական կետերից մեկն այն էր, թե բանաստեղծը պետք է «գանա իր էության դուրս ելլել», ազատագրվել «եսին տաղտկալի ոշնչաբանություններեն» և հասնել բնության ու կյանքի լայն պատկերման։

Վերջապես, պետք է նկատել Մեծարենցի պոեզիայի և սիմվոլիզմի մի ուրիշ էական տարբերություն ևս։ Սիմվոլիստները ուրբանիստներ էին՝ մեծ քաղաքի տեսարանների երգիչներ, որոնց, մեծ մասամբ, անմատչելի էր մնում բնությունն իր լիարյուն գեղեցկությամբ։ Այնինչ Մեծարենցի պոեզիայի բուն տարերքը կենդանի բնության հրաշալիքների բանաստեղծական բացահայտումն էր։ Նրան, ընդհակառակը, օտար մնացին քաղաքային տեսարանները։ Սիմվոլիզմի և իր ստեղծագործության այդ տարբերությանը Մեծարենցը հատուկ անդրադարձել է, նշելով, որ այդ դպրոցին «բոլորանվեր ուխտադիր մը չ'ըլլալէ զատ՝ հակընդդեմ բնութենապաշտ հակումներ ալ ունիմ անոր հանդեպ, այսինքն կը նախընտրեմ ճաճանչավետ կյանքը, բաբախուն ու եռուզեռ բնությունը՝ խորհրդանշական զուսպ ցրտություններեն»[15]։

Սակայն ասածից սխալ կլիներ եզրակացնել, թե Մեծարենցն առհասարակ ոչ մի կապ չունի սիմվոլիզմի հետ։ Դա կլիներ հարցի պարզունակ, միակողմանի լուծում։ Նախ, այն ժամանակ, երբ ստեղծագործում էր Մեծարենցը, սիմվոլիզմը գրական-պատմական պրոցեսի կարևոր տարրերից էր, որի կողքով չէր կարող անցնել նորագույն գեղարվեստական որոնումներով հետաքրքրվող բանաստեղծը։ Մյուս կողմից, արևմտահայ կյանքում տիրող ծանր պայմանները նոր էին ստեղծում գրականության մեջ թախծի և հուսալքման, մենակության և կրոնամիստիկական տրամադրությունների տարածման համար, որ այնպես լայնորեն բերում էր սիմվոլիստական հոսանքը։

14 Մ. Մեծարենց. Երկերի ժողովածու. էջ 284—285։

15 Մ. Մեծարենց. Ոսկի արիչին տակ. էջ 94։

Պետք է ասել, որ Մեծարենցն էլ չէր ժխտում սիմվոլիզմի որոշ կողմերից ակամայից ազդված լինելու հնարավորությունը։ «Անտիպ բանաստեղծ մը հոդվածում նա նշել է, որ «բոլոր խորհրդանշականները արհամարհելի կամ հակակրելի» չեն, որ բացի Մալարմեի կամ Ինտյաի տիպի «եսապաշտ, մենամոլ», «խավարթարումներու» ձգտող սիմվոլիստներից, «անդին կա քափանցիկ, գրավիչ ու մանավանդ թելադրիչ խորհրդանշականությունը՝ որ առողջ ու բեղմնավոր էր։ Այդ նույն հոդվածում էլ նա իր մտերիմ ընկեր և համախոհ բանաստեղծ Վահրամ Թաթուլի մասին գրել է. «Կ՚ընդունիմ, որ իր հոգին անցած ըլլա մանավանդ խորհրդանշական հոսանքի մը մեջեն, և այդ հոսանքին հետքերը կան իր մեջ, բայց երբեք մենամոլություններ կամ իրապաշտություններ»[16]։ Այս խոսքերով փաստորեն բնորոշվում է նաև իր՝ Մեծարենցի վերաբերմունքը դեպի սիմվոլիզմը, և անկասկած է, որ գրելով այս տողերը, նա ինչ-որ չափով նկատի ուներ նաև իր ստեղծագործությունը։ Հասարակական-գրական հանգամանքների ազդեցության տակ նրա բանաստեղծական նկարագրերը ևս անցավ «խորհրդանշական հոսանքի մեջեն», կրելով նրա որոշ կողմերի ներգործությունը։ Դա երևան է գալիս, ամենից ավելի, իրական աշխարհից դեպի երազանքի և պատրանքների ոլորտները հեռանալու տրամադրության, կյանքի և բնության երևույթները խորհրդավոր, միստիկական ուժերի միջամտությամբ բացատրելու ձգտման մեջ, որը որոշակիորեն դրսևորվել է նրա մի քանի բանաստեղծություններում։

Այսպես բարդ, իր ընդհանրության մեջ հակասական է Մեծարենցի ստեղծագործության հարաբերությունը սիմվոլիզմի հետ. կան և՛ սկզբունքային տարբերություններ, և՛ այնպիսի գծեր, որոնցով հայ բանաստեղծն օբյեկտիվորեն առնչվում էր սիմվոլիստական հոսանքին։ Անտեսել կամ չափազանցնել այդ կողմերից մեկն ու մեկը՝ կնշանակեր ճիշտ չներկայացնել Մեծարենցի ստեղծագործական դիմանկարը։

Ձևարփակվելով սիմվոլիզմի համեմատաբար նեղ, գրողի անհատականությունը կաչկանդող շրջանակներում, Մեծարենցի պոեզիան իր ամբողջության մեջ պատկանում է ստեղծագործության ռոմանտիկական տիպին։ Այստեղ ևս մենք տեսնում ենք դարասկզբի գրական-պատմական պրոցեսի համար բնորոշ այն երևույթը, որ կարելի է կոչել ռոմանտիզմի յուրօրինակ վերանորոգում։ Բայց նեոռոմանտիկական հոսանքը դասական ռոմանտիզմի պայծառ կրկնությունը չէր, այլ արդյունք էր սոցիալական և ազգային կյանքի նոր տանգամանքների։ Այն լայնորեն շփվում և միահյուսվում էր նորագույն գրական ուղղությունների, հատկապես սիմվոլիզմի հետ, հաճախ գեղարվեստական ձևեր փոխառնում նրանցից։

Հայկական նեոռոմանտիզմի ներսում Մեծարենցը խիստ ինքնատիպ տեղ է գրավում։ Օրինակ, նրա ստեղծագործության մեջ մենք բոլորվին չենք գտնի դասական ռոմանտիզմի այնպիսի գծեր, ինչպես բուռն կրքերն ու զգացմունքները, հակումը դեպի կյանքի սուր հակադրությունները, արտակարգ և անսովոր վիճակները։ Սակայն, դրա փոխարեն, Մեծարենցի պոեզիայում շատ որոշակիորեն արտահայտվեցին ռոմանտիկ երազանքի և առկա իրականության անհաշտելի հակադրությունը, ցանկալի իդեալի շմարող կարոտը, որը մեծ մասամբ մարմնավորվում է գյուղական աշխարհի խաղաղ պատկերների,

---

[16] Մ. Մեծարենց. Երկերի ժողովածու, էջ 293—294։

մարդասիրական բարձր մղումների և բնության գեղեցկությունների նուրբ ու խոր ընկալումների ձևով։

* * *

Միսաք Մեծարենցը կյանքից չնոացավ գրեթե պատանի հասակում և կարողացավ դրսևորել իր խոշոր տաղանդի փոքր մասը միայն։ Դժվար է նույնիսկ պատկերացնել, թե դեռ ինչպիսի՜ մեծ արժեքներով նա կհարստացներ հայրենի գրականությունը, եթե ապրեր գեթ մի քանի տարի ևս։ Բայց և այնինչ այդքան կարճ ժամանակամիջոցում նա հասցրեց ստեղծել, հայ պոեզիայի ամենավառ, գեղեցիկ ու կատարյալ էջերից մեկն է։

Խորն է այն հետքը, որ թողեց Մեծարենցը հայ բանաստեղծության պատմության մեջ։ Նրա ազդեցությունը այս կամ այն ձևով արտահայտվել է հետագայում հանդես եկած շատ հայ բանաստեղծների երկերում։ Նրա պոեզիայի հարատևող հմայքի մասին գրել են Ե. Չարենցն ու Զ. Եսայանը, Մ. Զարիֆյանն ու Գ. Մահարին, Վ. Ալազանն ու Վ. Նորենցը, Վ. Դավթյանը և ուրիշներ։ Եվ ընթերցողների շատ սերունդներ կարող են կրկնել նրա մասին Վ. Թոթովենցի խոսքերը. «Այժմ ես մեծացել եմ, դարձել եմ չափահաս, դու մնացիր պատանի։ Այժմ, իմ չափահասի ձեռքերով և չափահասի խորին գուրգուրանքով, շոյում եմ քո պատանի, չքնաղ գլուխը և արցունքներս վազում են քո երգերի վրա։ Երբ մրսում եմ այս աշխարհում, մե՛ծ պատանի, գրկում եմ քո երգերը, և ահա արևը, քո երգած արևը, սուզվում է իմ ցուրտ հոգու մեջ կաթիլ առ կաթիլ»[17]։

---

17 Վահան Թոթովենց, *Երկեր*, Երևան, 1957, էջ 126։

ԴԱՆԻԵԼ ՎԱՐՈՒԺԱՆ

Դարասկզբին ձևավորված նեոռոմանտիկական գրականությունը հայ իրականության մեջ իր բարձրագույն արտահայտությունը գտավ Դանիել Վարուժանի պոէզիայում։ Իր կարճատև ստեղծագործական կյանքի ընթացքում բանաստեղծն անցավ որոնումների ու հայտնությունների մեծ ճանապարհ. գիղեցիկը ձուլելով կենսական գաղափարներին և արվեստի կատարելությանը, Հեքիաթս դարերի մեջ նա գտավ կամքի փիլիսոփայության ծաղկման հողը, շեփորեց ընչվածների ազատագրական ոլայքարը և երազեց խաղաղ աշխատանքի հմայքը։

1

Դանիել Վարուժանը (Դանիել Ջուլգեյարյան) ծնվել է 1884-ին Սեբաստիայի Բրգնիկ գյուղում։ Նամակներից մեկում բանաստեղծը այսպես է վերհիշում իր մանկությունը. «Հայրս կամավոր որբ ըրած է մանկությունս, պանդրխտելով Պոլիս, և իմ նորածին գիտակցությունս մնյամաղձիկ բողբոջում մը ունեցած է դաշտերուն և հովերուն մեջ քափառելով և լսելով գիվային հնչիքաթներ ձմռան իրիկունները քոնքիրին շուրջը[1]։ Այնուհետև, ինչպես պատմում է բանաստեղծը, 1896-ի կոտորածի օրերին մոր հետ մեկնում է Կ. Պոլիս, Տաճախում Սաքզ Աղաչիի Մխիթարյան դպրոցը, ապա Քաղկեդոնի վարժարանը։

1902-ին Վարուժանը մեկնում է Վենետիկ և ընդունվում Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանը։ «Ալիշանի աճյունները դեռ քարմ էին,— գրում է Վարուժանը ինքնակենսագրությունում,— կ'ամբուրեմ զանոնք և կկարդամ իր գործը»։ Վենետիկը նոր ցոլքեր է լցնում պոետի աշխարհը. «Հոն կարելի նկարագրությունը[2] առանց վրձին գործածել գիտնալու։ Կզգամ քե Վենետիկը կգունագեղե Հոգիս. հոն առանց պատկերի անկարելի կրլլա ինձի խորհիլն իսկ։ Արվեստս փրկված է»։

Վենետիկի Մխիթարյան վարժարանում իտալացի ուսուցիչներից Վարուժանը սովորում է իտալական կլասիկ քնարերգության պատմությունը, ուսումնասիրում է Դանտեին։ Վենետիկում էր, որ առաջին անգամ «Բազմավեպի» մեջ հրատարակվեց «Ալիշանի շիրիմին առջև» բանաստեղծությունը (մինչ այդ, Կ. Պոլսի Քաղկեդոնի վարժարանի «Արձագանք Մոտայիս խմորատիպ քերթում տեղ էին գտել Վարուժանի մի քանի նախափորձերը)։ Այս բանաստեղծությունը, ուր պատկերները կարծես դեռ կաշկանդված են, ոչ այնքան

---

1 Դանիել Վարուժան. Նամականի. Երևան. 1965. էջ 94։

2 Նույն տեղում։

«սահուն հանգերով» ու հարուստ, բայց դեռ ազատ «չհոսող» լեզվով, մի տեսակ ինքնաճանաչում էր Վարուժանի համար։ Նա դիմում է Ալիշանի, Բաֆֆու, Աբովյանի ոգուն, կազդուրող, լուսարձակ «խոսք մը» կամ «սիրո ցոլք մը» աղերսելով։ Նվ պոետական բնաբռնում տալով նրանց արվեստին ու նրանց գործին, որոշում էր իր ճանապարհը դեպի «կեղեքված սերունդն» ու «Անցյալի շողը», դեպի «Այրին՝ զոր կը կոչեն.— Հայաստան» և դեպի ապագա.

Արծիվ, որ մայել ամպերն հրեղեն բիբերով
Խորտակեցիր, մութին սպառն հալեցան.
Արծիվ, որ մեր հոգին կարչնեղ ճապուտով
Բարձրացուցիր, չափեցիր մեր ապագան։

Հայրենիքից ս. Ղազար էին հասնում սև լուրեր։ Վարուժանի սերնդի երիտասարդությունը մեծ խռովքի ու տագնապի մեջ էր։ Նա ձգտում էր պոետական ձև տալ իր խոկումներին։

1905 թ. «Գեղունի» հանդեսում լույս տեսավ «Սարսուռներ» շարքը։ Այդ թվին էլ, ավարտելով Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանը, բանաստեղծը մեկնում է Բելգիա։

Գենտի համալսարանում նա ընտրում է քաղաքական և հասարակական գիտությունների մասնաճյուղը, հետևում գրականության, փիլիսոփայության, պատմության, տնտեսագիտության դասընթացներին։ Նոր միջավայրը նոր ծալքեր է բացում բանաստեղծի առաջ, նրա հոգին լցնում նոր լույսով։ Ֆլամանդական արվեստի «բարբարոս իրապաշտությունը» նոր գույներ ու ձևեր է տալիս նրա պոետական մտածումներին ու երազներին։ Եվրոպական զարգացած արդյունաբերական քաղաքի բարքերը, փայլն ու աղքատությունը, պրոլետարիատը, մեծ բախումները, ազմուկն ու ոիթմը, մարդկության ՆՈՐ-յա իդեալների նորոգ արթնացումն ու հակադրումը պիտի դառնային պոետական իրականություն։ «Ձեզի ծանոթ ըլլալու են աննպաստ պայմաններու մեջ գտնվող հայ ուսանողի մը բոլոր տառապանքները,— նամակներից մեկում գրում է Վարուժանը,— նյութական ու բարոյական արկածախնդրությունը։ Կրնամ ըսել, թե սմմննն խոր անձնական տառապանքներ ես կրեցի Գենտի մեջ։ Սակայն 1904—1907 շրջանն էր, երբ հայությունը կխեղդվեր սուրի և սովի մղձավանջին մեջ, ու ես չուզեցի տեղ տալ իմ անհատական ցավերուս. գրիչիս լռեցուցի իմ սիրտս ու նախընտրեցի երգել սիրտը, որուն բախյունները կզգայի իմ մեջս, իմ սեփական արյունիս խորը։ Հայությունը կուլար և կմռնչեր իմ մեջս և երգերս դուրս կուգային օտար երկնքի տակ կարոտի լարովը միայն կապված մեր երկրի հողին և մարդուն հետ։

Սակայն տեսած էի Եվրոպան։ Օգտվելով տեղվույն հնչակ գրադարանեն կարդացել էի հնդիկներեն մինչև Հոմեր և Հոմերեն մինչև Մետեռլինկ։ Հոգիիս վրա բոցի մը լեզվին պես զգացած էի բանվորներուն աղաղակները մեկ կողմեն, ու մյուս կողմեն շվայտ ու արբեցող կյանքը, իզուր թաքնվող բոզացումները բարոյիկ համարված փարթամ ընտանիքներում։ Նվ ահա ասոնք բոլորը՝ ստորագծած հիշողությանս մեջ և միացուցած հին հունական ու հռոմեական կյանքին վերհիշումներուն, հանգեցա գրել, երբ որ երկիր, իմ գյուղս վերադարձա, «Հեթանոս երգերը»[3]։

3 Նույն տեղում, էջ 207։

1909 Ք. Վարուժանն ավարտում է Գենտի համալսարանը. «Ուսանողական կյանքս վերջացավ, առի տիպլոմս՝ Licenciё en sciences politigue *տիպոսով։ Կթողում ասպնջական Ֆլանտրան վաղը (երկուշաբթի) ու կանցնիմ Վենետիկ, հետո Պոլիս և հետո Բրգնիկ՝ Սեբաստիայի սև հողերուն վրա թողնելու դրոշմը պանդխտական ոտքերուս։ Դեռ չեմ կարող որոշ ըմբռնել թե Եվրոպան ինչ հետքեր թողած է ըղեղիս և վարվելակերպերուս վրա։ Արևելքի հետ մոտալուտ շփումս պիտի հայտնե ինձ ի՛նչ բան արևմտյան կա մեջս և թե արդյոք բարերար է այդ ազդեցությունը թե հոսի։ Առայժմ միայն մեջս այն գոհունակությունը ունիմ՝ որ ուսանողությունս արգասաբեր ըրի որչա՛փ որ տկար ուժերս ներեցին։ Եվ երբ այսօր ծոորներս կապեր եմ և ցույս կտրեր՝ կդգամ թե կյանքին ճամփորդության կպատրաստվիմ»*[4]։

Ճանապարհին Վարուժանն այցելում է Վենետիկի Մխիթարյաններին։ «Բազմավեպը» տպագրում է «Վերածնություն» բանաստեղծությունը և ողջունում պոետին։ «Ուխտավորի մը պես լուռ, ծոպկյա պսակ մը ձեռքը՝ մտավ Ս. Ղազար, պսակը դրավ Հ. Ալիշանի դամբարանին վրա՝ ուսկից առած է վրեժի ուժը և ձայնը»[5]։ *Այստեղից Վարուժանը մեկնում է Կոստանդնուպոլիս, ճամփորդական իր տպավորությունները գրվագելով «Վենետիկեն Աթենք» հուշերում։ Տովային ճամփորդության այս նկարագրությունը թափանցված է պատմության, հին աստվածների և անտիկ արվեստի ոոմանտիկ պաշտամունքով։*

Կ. Պոլսում Վարուժանը երկար չմնաց։ 1909-ի սեպտեմբերից արդեն նա իր ծննդավայր Բրգնիկում էր։ Հայրենի հողը նոր մղումներ տվեց Վարուժանին, սակայն շուտով գավառի հետամնացությունն ու կաշկանդումներն էլ իրենց ազդեցությունն ունեցան. «...Այստեղի կենցաղս,— գրում է Վարուժանը Թեոդիկին,— մինչև ցարդ խիստ հուզումնալից եղավ։ Քանդել մեկ ձեռքով, սերմանել մյուսով, ու տառապել միշտ... Ահավասիկ կյանքը, զոր գավառի մեջ կապրիմ։ Ավելի ժողովուրդին հետ կկենակցեմ քան թե Մուսային։ Ե ավելի հետաորություն կընեմ քան թե տաղերգություն։ Իսկ ուսուցչությունը տպրելու միջոց մըն է սոսկ՝ որ (շրաեմ աշխատանքներուս, այլ) կյանքիս մեջ տեղ մը նշանակալից տեղ կբռնեմ[6]։ *Մի ուրիշ նամակում բանաստեղծը գրում է. «Ընկերքս զարգացական պայքարն է, ուր սկսած եմ փոթորկվիլ։ Հյուգոն մոռցած եմ, և սկսած եմ Դեմոսթենես կարդալ»*[7]։

1912-ին Վարուժանն ընտանիքով տեղափոխվում է Կ. Պոլիս, ուր նշանակվում է Բերայի ս. Գրիգոր Լուսավորչի ուսումնարանի տնօրեն։ Կղերականները չհաշտվեցին այս իրողության հետ, տղմկեցին, բամբասեցին, անգամ ոստիկանությանը ներկայացրին նրա անունն իբրև խռովարար։ Սակայն Վարուժանը հմտորեն վարեց ուսումնարանի գործերը և հակառակորդները գրեթե ոչնչի չհասան։

Կյանքի վերջին տարիները Կ. Պոլսում գրական-հասարակական գործունեության ամենացայտուն շրջանը եղավ։ 1912-ին Վարուժանը մի խումբ գրական գործիչների աջակցությամբ ծրագրեց Կ. Պոլսի հայ գրողների ընկերակ-

---

[4] Նույն տեղում, էջ 178։

[5] «Բազմավեպ», 1909, № 8, էջ 413։

[6] Դ. Վարուժան. Նամականի, էջ 155։

[7] Նույն տեղում, էջ 182։

ցուիչյուն կազմել՝ «Աստեղատուն» անունով, որը պիտի հրատարակեր նուիրնատուն պարբերական։ Այս ծրագիրն անկատար մնաց։ Նույն խմբի ջանքերով 1913 թ. ընթացքում կազմակերպվեցին գրական ասուլիսների երեկոներ։ Վեց գրական ասուլիսներին մասնակցեցին արևմտահայ գրականության ամենանշանավոր դեմքերը՝ Զոհրապ, Յարճանյան-Սիամանթո, Կոմիտաս, Զ. Եսայան, Մ. Կյուրճյան, Ռ. Զարդարյան և ուրիշներ։

Կյանքի վերջին տարիներին Վարուժանն ամբողջացրեց «Հացին երգը», փայլուն բանախոսություններով հանդես եկավ տարբեր ընկերությունների կազմակերպած երեկոներին, ստեղծեց «Հորդորներ սկսնակներուն» դասախոսությունների շարքը։ 1913-ի գարնանը բանաստեղծ Հ. Սիրունիի հետ Վարուժանը նախապատրաստեց «Նավասարդ» գրական-գեղարվեստական տարեգիրքը, որը հրատարակվեց աշնանը։ «Նավասարդը» կուզինք գրական նոր շարժման մը կորիզը ընել»,— հիշում է Սիրունին։ Գրական այս շարժումը, որ «Տեքեանոս» կոչվեց, մեծ աղմուկ առաջ բերեց։

Մեծ ու գեղեցիկ ծրագրեր ուներ Վարուժանը. «Հարճը» վերածել դրամայի կամ ստեղծել հնդկական կյանքից առնված մի պիես, գրել «Սասունցի Դավիթ» վիպերգը, «Քինի երգը»։ Սակայն այդ իղձերն անկատար պիտի մնային։ Վարուժանը զոհ դարձավ 1915-ի եղեռնին։

2

Առաջին գրքույկը՝ «Սարսուռները» լույս տեսավ 1906-ին ս. Ղազար կղզում։ Գրքույկը բացվում է «Մուսային» յուրօրինակ ծրագիր-բանաստեղծությամբ։ Հանդուգն պատանին մուսայից քնար էր պահանջում, երգելու աստղերի բառը, «է-ին» (գոյի) գաղտնիքները։ Ուզում էր թաղել անհունն անհունի մեջ, վերածնել բնության ու աստծո խորհուրդը։ Բնության, սիրո և հավատի մեծ երգը երգելու, մրրկի հետ մաքառելու իղձը՝ որոշ իմաստով ընդհանրական երևույթ ամեն մի պոեզիայի համար, ստանում է ուրույն ուղղություն, երբ բանաստեղծն իր աշխարհն է բերում «վեհ գաղափարն աչքերով բոց, թռիչքով լայն»։ Բանաստեղծը կողմնորոշվում է դեպի ժողովուրդը և նրա վշտերը, դեպի արդարության, բարության, եղբայրության իդեալները.

> *Պիտի այդ քնարը կապե իմ չքրնեներուն*
> *Ժողովուրդին շրիմունքը հուր, սիրագին,*
> *Եվ պիտի այդ Համբույրն բլլա լուսն, անհուն,*
> *Համբույրին պես՝ տըրված ծովէն եգերքին։*
>
> *Երգերն անոր պիտի պատմեն Սարսուռներ՝*
> *Մարմնավորած իմ արյունես, չարժումես,*
> *Ներշնչելով տղեր, փոշի ակռաներ,*
> *Ուր. Հոգմակած, պիտ՝ ծըլի վիշտն աղեկեզ։*
>
> *Պիտի մոգնչեր զարհուրանքները կյանքին՝*
> *Մեջը սուգած՝ արդարության, բարության.*
> *Սրբազան քնար, պիտ՝ լարերն իր մրրկրտվին՝*
> *Մարտիրոսված եղբայրության ավազանն։*

Առաջին գրքույկում արդեն Վարուժանը գծում է իր երգի մեծ ճանապարհը։ Իդեալի որոնում և իղձերի մորմոք, կյանքի զարհուրանքների մարմնավո-

րում սիմվոլիզմի հայտնագործած պատկերներով և ռոմանտիկ բողոք իրականության ու աստծու դեմ։ Վարուժանն իր իդեալները որոնում է ճնշվածների, լքվածների, ինչվառների աշխարհում։ Նա տեսնում է մի իրականություն միայն՝ մեռնողների ու մեռյալների։ Մի ակնթարթ նա պռեզիան փոխադրում է սիմվոլիստների հնարած հաշիշային տեսիլներից ներս։ Իր հնրոնկնյուն ապրում են «բանտի մեջ բանտ» (Հ. Պարոնյան) երկրում, ուր վաղուց կորսված է դաշտն ու երկինքը։ Աշխարհում չգտնված գեղեցկությունը նա փորձում է ստեղծել լքված մարդկանց հոգիներում ու «ձգտր ցնորքներում»։ Հաշիշը վերադարձնում է մանկության ժպիտը և «երկինքը հրկնքի մեջ»։ Այս ժպիտը, թեև «խաբված ջիհերի վիճաձ», միակ մխիթարությունն է համատարած խավարի մեջ։

«Ավազանին ձուկերուն» բանաստեղծությունը սիմվոլիկ մի այլաբանությամբ բացում է այս տրամադրությունների հողն ու ակունքը։ Անձնասեր, չար, բռնավոր մարդը փորրիկ ավազանի մեջ բանտարկել է ձկներին, այդպես բանտարկված են մարդկային մտքի թռիչքները, շղթայված են անհուն ազատության և աշխարհային բարութեան երազները։ Որազը բախվում է բրուանակ ժայռին և փշրվում։ «Գծուծ նյութերին» և «աղմկող թռիչներին» հակասությունն.

Առկայծ հույսով մ՝ ո՞ւր կերթամ.—
Կերթամ նույն տեղս գացած.—
Հոս, կյանքն ու սև գերեզման
Իրարու ձեռք են տըված։

Օր մը ձեզի պես ես ալ
Պիտի ինամ ցուրտ անշունչ։
Մոռացողնի մեջ մըռալլ։
Հոս ամեն բան է անուրջ։

«Հոս ամեն բան է անուրջ» իրական է միայն ողբերգությունը աոօրյա, ծավալվող, անվախճան։

«Ձյունն գազաղը», «Հաշիշ», «Մոխիրներուն առեև», «Վշտին», «Մուրացիկը», «Մեռածին համբույր մը», «Հիվանդ է» վերնագրերն անգամ ցույց են տալիս, թե մարդկային գոյության ինչ խորշերում, ինչպիսի «հակաբանաստեղծական» մթնոլորտում է պատսպարվում պոետի հոգին։ Ոչքը խավարից դեռ անորոշ է, նա ապավինում է կարծես մերթ տեսիլքների, մերթ «հավերժական լուսյանց», և գերեզմանի առաջ չափում է կյանքի խորհուրդը.

Խոնարհեցա. և հոգիս լի աղմուկով
Էատարկեցի մեռածին լուռ սնարին քով.—
Էյուղի գիշեր մը երթեք
Այնքան լավ չի ծթեր ղողանջը զանգին՝
Որքան ծրծեց մահվան այդ փոսը լըրին
Հոգվույս տիչերն հուսաբեկ։

«Սարսուռները» արտացոլում են բանաստեղծի ձևավորման նետաքրքիր պրոցես՝ նա անցնում է սիմվոլիզմի ազդեցությամբ ծնված տպավորությունների, սիմվոլիկ պատկերների ու ձգտումների միջով.

Իր պատանեկության ապրումներն ու կենսափորձը, իրականության իմացության առաջին քայլերը, առաջին վշտերն էին հնչում՝ Մուսայից վերցրած

քնարի լարերը։ Ինչ որ նա բերեց գավառից Պոլիս և հատկապես ինչ որ տեսավ Կ. Պոլսում՝ իր ժողովրդի դժվար ճակատագիրը, մասսայական աղքատացումն ու պանդխտությունը, ջարդերի մղձավանջը տարան նրան մարդու անօգնականության ու սարսափի միստիկ երանգավորման ճանապարհով։ Մի բանաստեղծությունից մյուսն են անցնում քաղաքի մութ խորշերի, հատակի սարսռեցնող պատկերները։ Մայթին ընկած, ձյուների մեջ մեռնող պանդուխտը միաչյա, անդամալույծ մուրացիկը, իրենց տան մոխիրների առաջ կանգնած, հիվանդ ու անպաշտպան ընտանիքները ներքին, ինքնահնար «տառապանքի» արդյունք չէին, այլ դաժան իրականության։ Բանաստեղծը դեռ հեռու է ցեղի դյուցազնության այն փառաբանումից, որից պետք է նրա հաջորդ գրքի տները կազմվեին։ «Սարսուռներում» կան միայն մերկ, անտեր, «խոնավ հյուղին մեջ վիժած փոքր անդամներ», որոնց ապագան հայրերի անցյալի կրկնությունը պիտի լիներ։ «Դիակ մ՝ ըլլալուն համար» մեռած ծնված էակները, կամ քաղցածության ու տժժանքի դատապարտված սերունդը մի ապագա է խորհրդանշում միայն՝ գերեզմանի հավերժություն։ Բայց վերջին հաշվով, հեռացման կուչ չէր անում բանաստեղծը, ոչ էլ փորձում հաշիշի թմբրի մեջ վճռել կյանքի առեղծվածները։

Վիշտն ազարտում է բնության ու կյանքի գեղեցկությունները, բանաստեղծը դժգո՞ հ է («Ինձի համար խորհենին մի՛ներ եղիճ), որ մարդիկ վիհերով բաժանված են իրարից ու հակառակորդ են իրար։ Բանաստեղծը վրդովվում է արարչի դեմ («Չ՚ը կը մատնես մարդը մարդուն կեղեքման և հնգ ճակատը ոտքերու հաղթական»—)։ Անհուսության երանգները, ճակատագրի նախասահմանությունը, որ առաջնորդում է մարդուն սկսած աստծո՝ կավից ստեղծած առաջին մարդուց, վշտի մեղեդին մինոր հնչյուններից անցնում է կրքի ու բողոքի պոռթկումին։ Ռոմանտիկ ընդվզումն ընդդեմ ճակատագրի բացում էր այն հունը, որ բանաստեղծի ապրումներն ու երազները պիտի տաներ պայքարով «կրակով ու հերոսականությամբ լցված հեռաստաններ»։

Այսպես ուրեմն, Վարուժանը չէր կարող հետևողականորեն ընթանալ սիմվոլների, աններդաշնակ ու ողբերգական ուշխարհից հեռանալու, պեսիմիզմի ճանապարհով։ «Տղաք ներեցնք» բանաստեղծության մեջ նա էթիկական իր սկզբունքն է առաջադրում, հարկավ, դեռևս ոչ այնքան արմատական, բայց և այնպես որոշակի ռոմանտիկ ձգտումով.

Սիրտ սրտի տվեք, և ձեռք ձեռքի սիրելիք.
Քանկի աշխարհ կոր է, չըլլա Թե սահնեք։
Գիտցեք սիրել. մի անարգեք. մի ծծծեք.
Ւևսված մը կա, ով Եղբայրներ.— Ներեցեք։

Մեր եղբայրն Է՝ դառաստանի մեր մատյանն.
Ըզգույշ եղեք. օրենքը ո՞ր կոխկրտող
Նույն օրենքովը չի դատվիր։— Քողե՛ք ոխ։—
Ներել գիտցեք և պիտի դուք ապրիք հար։

3

Պատանեկան սարսուռներից ծնվեց կրակոտ գաղափարների ու իդեալների բանաստեղծը։ Երկրորդ ժողովածուն՝ «Ձեզնի սիրտը» (1906) բացվում է «Զոհով», որը մի կռվից ամփոփում է քերթողի սկզբնական շրջանի ստեղծագործական հումքամբարները ու իդեալի որոնման գալարումները, մյուս կող-

մից գծում իր ապագա ուղին, հաստատում դավանանք ու պոետական ծրագիր. Անցյալի փառքեր, մտքի ու ոգու քուրմեր, հեգ պանդուխտներ, սրբ ու կրակի գնհեր, որք տուն և հայրենի օջախի ծուխ՝ այս ամենը երգված էին պատանեկան աներևնգաստուիյամբ ու ընդվզումով։ Այս ամենը կար «Մարտունիներում և «Ընդ եղեգան փող ելաներ» մերթ դողդոջ լույս, մերթ ողբ ու ծուխ։ Բանաստեղծության միայն վերջին տունն է ձոնված արեգակնալյա Վահագն Վիշապաքաղին, պայքարին ու վրեժին.

Ու պայքա՜ր, պայքա՜ր, պայքա՜ր երգեցի.
— Ձեզի ընծա՜, հայ մարտիկներ—
Դիրչս եղավ անբրոց աջրտերու հնոցի...
— Ձեզի ընծա՜, բաջ մարտիկներ—
Եղեգնյա գրչով վրեժ երգեցի.
Ընդ եղեգան փող բոց ելաներ։

«Ցիդին սիրտը» գրքի նախերգանքը «Նեմեսիսն» է, հայ ժողովրդին ուղղված «Պաշտե դահանակե աչքերով Աատվածուհին...» կոչով, ապագայի ազատության ու մարդկային կամքի հաղթանակի իդեալով. «...երբ բռնակալությունները կործանես, կործանե՛ այլևս զինքն ալ, և դո՛ւն բարձրացիր իր պատվանդանին վրա՝ շուշան մը ձեռքիդ մեջ։

Գեղարվեստական կատարյալ ձևի մեջ բանաստեղծը վճռում է խնդիրներ, որոնք ունեն և՛ գործնական, և՛ տեսական նշանակություն։ Գաղափարական ուղղվածությամբ և իդեալի դրսևորման եղանակով նա կարծես հետևում է դասական ռոմանտիզմի ուղղությանը։ «Մուսայից» քնար խնդրող պատանին չէ այլևս հառնում այստեղ, այլ.

Քերթողն հբպա, մրրկաչարս. Հբրաչվի...

Բանաստեղծական շքեղ գլուտերով Վարուժանը տալիս է արվեստագետի և ազատագրության բաղձանքների, գեղարվեստի և ժողովրդային շարժման փոխհարաբերության իր ըմբռնումը։ Արվեստի վսեմ նպատակը նա գրտնում է բռնակալությունների կործանման, ժողովրդի լայն զանգվածներին պայքարի ու վրիժառության կոչելու, ազատության գաղափարների հզոր մարմնավորման մեջ։ Ահա թե ինչու, էպիտիկական ծրագիրը և ազատագրական գաղափարը, մուսաներն ու Նեմեսիսը հայտնվում են կողք-կողքի։ Քերթողն հպա և հերոսը, ստեղծագործության աստվածային տուրքը և պայքարը միահյուսվում են։

Վարուժանի բանաստեղծական արվեստի հատկանշական գծերից մեկը պատկերի գշոշափելիությունն է։ Իր գաղափարները նա բացահայտում է ոչ միայն տեսանելի, այլև շոշափելի ձևերով՝ «նկարչական» ընկալումով։ Սուր դիտողականությամբ և հոգու ներքին վիրելքով իրերին ու էակներին նա վերստին հաղորդում է առարկայական-շոշափելի, կենդանի, բաբախուն կերտվածք։ «Նեմեսիսում» «լեռնակուտակ զանգվածի» գեղարվեստական ձևն հագնելու» ողջ պրոցեսը, դիցուհու ստեղծագործման արարողությունը ներկայացվում է հետևողականորեն, մաս առ մաս, իր զարգացման մեջ, իր քերթուռն գծերով, ճիշտ այնպես, ինչպես ինքն է նկատում.

Ան կը տեսներ մարմարին չուրջը ձևված
Հբզոր երազե՝ որ միս կառնուր և ծայրեր,

Մրտածումն իր՝ այդ քարին կուլս ծոցին մեջ
Իր արմատներն հուչիկ հուչիկ կը խրեր
Ծառի մը պես ձիրեներ։

Բանաստեղծական նուրբ, բայց և զգայնոտ, «մարմնավորյալ» համեմատություններով, դաշնավորման ու ոիթմի յուր զգացողությամբ, տեսողականի ու հուզականի զարմանալի համադրությամբ Վարուժանն ուղղակի բանդակում է իր մտածումը.

Ով քանդակեց, քանդակեց,
Ով քանդակեց, քանդակեց...
Ո՜հ, ինչ փուլք քե անցան անքուն գիչերներ,
Ով ցորեկներ՝ անդադար.—
Միծերն ահա, ծիծերն ահա արձանին,

Բայց բանաստեղծի նպատակը պոեզիայի միջոցով մի արձանի գևղեցկությունը դրսևորելը չէր։ Նեմեսիսը քանդակվում է մի նոր պաշտամունքի հաստատման սպասումներով։ Մենում է գեղարվեստն ու ժողովուրդը։ Գեղարվեստն իբրև պաշտամունք և պայքարի ու փրկության զենք։ Վրեժի ու պայքարի ճանապարհն է կյանքի ու գեղեցկի ճանապարհը։ Ով նախերգանքի երկրորդ մասում բանաստեղծը նրկում է գեղարվեստի մեծագործությունն ու ժողովրդական ցասման հզորությունը։ Այրվող կառափնարանն իր «մեծ բոցով երկնոլոր» դառնում է «ամբոխներու գիտակցության չաՀ»։ Ժողովուրդը գալիս է դեպի Նեմեսիսը.

Ժողովուրդն է, ժողովուրդն է, որ կու գա.
Ճամբաներուն, խողոցներուն մեջ Քաղքին.
Գետեր են որ իրենակոհակ կը հոսին.
Հարստահարված ժողովուրդն է որ կուգա։
Անոնք տեսան Նեմեսիսի վիհ արձանն,
Ով քուրմեր են, վրեժի քուրմեր, և ահա
Անոր, անոր կը դիմեն։

«Արյունոտ, քաղցած, քրջավոր» ժողովուրդը արթնանում է հանճարների, դարերի ամբողջ մտածումն ու վաստակը խմելով, «Գաղափարին արծիվի Քևն ըսպիտակ, եկավ դրպլիլ անոնց դեռ կույս Հակատին»։ Գեղարվեստի այն պաշտամունքը, որ ուներ Վարուժանը, ինշնանպատակ մի բան չէր։ Որքան մեծ էր բանաստեղծի երևակայության քոիչքն ու երազի գեղեցկությունը, այնքան ավելի խորն էր ազգային վշտի ու մռայլ իրադրության զգացողությունը։ Իր պաշտած գեղեցկությունների մեջ չկա արհեստական նրբաճաշակություն, «բնորյալների» սեթևեթանքի նշույլ։ Պանդխտության երգը, որ ավանդական բնորոշ մի ժանր էր դարձել ժողովրդի և գրականության համար, Վարուժանը հնչեցրեց բանաստեղծական մի նոր շնչով, սպասվող ահռելի կռուստների զգացողությամբ. «Փուճ է այլևս եբազել քևերը հայ կռունկին»։ Մենում է վերջին հուսահատ Ձիգը միայն՝ անհծքը ծավալվող պանդխտության դեմ. «Կրոկրոդոլն օրհասի գաղջումը ան կանիծեր»։ Վարուժանի ստեղծած ձեր, մեհնող կռունկի խորհրդանիշը եղել է բանաստեղծական կայուն խորհրդանիշ։

Անվերջ տառապանքների, կոտորածների ու ազգության կորուստի մեծ տագնապով շաղախված այդ երգը ելքի որոնում էր, հույսի իրականացման

Ձգտում, խաղաղ աշխատանքի աստվածացման իդեալով, լուսնդեն վաղվա Երազով. «Մենք վիշտն ազգի մը, նրժդեհ...», Վիշտ երգելով չէ միայն, որ Նապատվոր էր ամրքել Հենվելով իր մեծ նախորդների՝ Աբովյանի, Ալիշանի, Ւ-ռֆֆու որոնումների ու հայտնությունների, ազատության իդեների ու լուսավոր գաղափարների վրա, Վարուժանը Սիամանթոյի և մյուս իր ժամանակակիցների հետ մի նոր աստիճանի է բարձրացնում գեղարվեստական մտածողությունը, զարգացնում ու հարստացնում է դասական ռոմանտիզմի ավանդները։ Ինչպես իր նախորդները, այնպես էլ ինքը Վարուժանը մի ձգտումով էր միայն ներկայացնում դաժան իրականությունը, գաղթի ու պանդխտության, կոտորածի ու մահվան, հայրենիքի կորստի ու ազգության ուծացման իրականությունը՝ արիության, բնբոստության ու հերոսության երգը նվիրելու համար։ «Մինչև ե՞րբ իր արյամբ Հայ գյուղացին պիտի արտն իր ոռոգեր. գառնության ու զայրույթի պոռթկումով Վարուժանը գծում է մեկը մյուսից ցնցող պատկերներ, Հուսահատության ու «գրիստոնեական» համակերպության համար չէ բանաստեղծը կենդանացնում արյունոտ տեսիլներ.

Ո՛չ.—Հանուն Հայ մռունչներուս,
Թափված արյունն անմեղին չի՛ մեռներ.— ո՛չ...
Վաղն հազը գուրս պիտ պոռթկա
Արևուն տակ հասկեր ալի. կյանք մը նոր,
Նոր և հզկա, հզակայացած դիակով,
Բորոտ մ'առույգ գե՛լեցիկ,
Վազն այս բարի արյունեն վեր պիտ' ելլեն
Խանդվելով ցորենին
Նոր սերունդի կարմիր կարմիր կակաչներ,
Որոնց արմատը կը ղրպլի. պայման մոտ,
Վարն հրաբուխի մ'ապագա...

Ապագա հրաբուխի և արշալույսի «վարդահեղեղ գալուստին» իդեալով Վարուժանը կերտում է «Ջարդը». «...Արդյոք հասարակութիւնը պիտի սիրե՞ այդ երգը. իր արյունն է՝ զոր չանացած եմ վերապրեցնել. անեծք գլխուս, Եթե խորթացացած եմ զայն»[8], գրում էր բանաստեղծը Արշակ Չոպանյանին։ Եվ հետո, մի ուրիշ հետաքրքիր փաստ էլ. «Ջարդ»-երեն մաս մը ղրկվեցավ Հայաստան գաղտնի ճանապարհով, ահա ինչ որ զիս են շատ ուրախացուց այս ամբողջ ձմռան մէջ»[9],

1895—96-ի ջարդերի արյունոտ օրերը, պատմում է Դերենիկ Ճիզմեճյանն իր հուշերում, անհնար էր մոռանալ, Մուրադ-Ռաֆայելյանի սաներից ամեն մեկը պատմելիք բան ուներ այդ օրերից, այսպես սկսեց կազմվել «Ջարդիս նյութն ու ստեղծման գաղափարը։ Արևմտահայ Լրիտասարդությունը չէր կարող մոռանալ ջարդերը այն պատճառով նաև, որովհետև անհնար էր ենթադրել, թե չի կրկնվելու, թե ժողովուրդը կարող է ապահովված համարել խաղաղ աշխատանքի և գոյության տարրական պայմանների իրավունքը։ Պատմության դառը փորձը և ոչ պակաս դառը ներկան շատ բան էր սովորեցրել նրանց։ Եվ ահա, Վարուժանը ահագնացող ապրումներով, քաղաքական պաթոսով ու հզոր պոռթկումներով հյուսում է մի ողբերգություն,

---

[8] Նույն տեղում. էջ 130,
[9] Նույն տեղում. էջ 133.

ուր ոչ թե առանձին անհատներն են գնում դեպի նախասահմանյալ գոհաբերությունը, այլ մի ամբողջ ժողովուրդ՝ «Ջարդդ յուրօրինակ ձեով պոեզիան միացնում է դեպքերի դրամատիկ ընկալմանը։ Գործողությունը ծավալվում է դրամատիկ մի պահից՝ «անհավատներին» ջարդելու մոլեռանդ իսլամական կրոնական նախապատրաստությունից.

Յաթաղաններն հատու են
Եվ Ալիսի ու Ճորդխի, եփրատի
Ափունքներուն վրա դահիճները կրկըզած
Կը հեսանեն կայծքարերով կացիններն։

Քաղաքական նպատակասլացությունն ու քաղաքացիական կիրքը բանաստեղծը ծուլում է ապրումի քուրայում, ողբերգական դրվագներով ու սրընթաց գործողությամբ։ Բանաստեղծը դիմում է ֆշվող ու վշտահար կնոջ կերպարանք առած Հայաստանին, Շնորհալու «Ողբ Եդեսիո» քերթվածի որդեկորուստ այրուն հիշեցնող այս պատկերը ավանդական բնույթ ունի։ Մի պահ թվում է, դարերի հուլովույթը ոչինչ կարծես չի փոխել։ Կնոջ կեցպարանք առած Եդեսիան ողրում էր.

Լացէք, լացէք բարձրը ձայնի,
Չիս ողրացէք կողկողակի։

Դիմառնության Նարի օգտագործումը երևույթին տալիս է հուզական, կոնկրետ-բանաստեղծական արտահայտություն։ Դարեր հետո Վարուժանը նորից է ենչևցնում ազգային ողբերգությունը.

Լաց, Հայաստան, ով թշվառ կին, ու փետե
Վարսերդ սև. այդ գլխուդ վրա դըրժըված
Ցանե սաթ-տաք մոխիրներ։
Լաց ու պատուե ծիծերդ բոլմեզ մեծցընող,
Երակներեդ իող Հոսի Թույն Մոխության
Ու Թեյմրդի, Հրեշնոսի, Վոլկայի
Ակերն ամբողջ լեցընե ժահր, սպընե,
Չի հոն լվացին քեզ դատող
Պիղատոսներն իրենց ձեռքերն ու հոգին.
Երբ հուլսերուդ Արշալույսին տակ բոսոր,
Առանց խղճի ամոթի,
Քեզ նյութեցին խոր Լրոությունը մատնիչ։

Կոտորածի ու բախման սյուժետային ընթացքը Վարուժանը տալիս է սևի ու սպիտակի, լույսի և մեռելության հավերժական խավարի սուր հակադրությունների միջով։ Մի կողմում բարբարոս ոգու կերպարանք առած, «Արյունի քաղցից ու ավերման փափագից» կատաղած թուրք ջարդարարներ, մյուս կողմում կովի անդնդ ճարորներուն վրա հոգնած ու «կալերու դեղին ցեխըռ ոտքերին, վառոդի փոխարեն խունկ ծխող, բարի, անպաշտպան, անմեղ ու հեռավոր արշալույսների հույսով ապրող հայորդիներ։ Բանաստեղծական խտացված պատկերներում ընդգծվում է աշխատանքի, մարդու և հավատի հանդեպ կատարված մեծագույն եղեռնագործությունների մեկը.

Գողգոթա՞ներ, Գողգոթա՞ներ սրբազան,
Եվ բոլորն ալ, լի գա՞նկ մ'իրենց ձեռքին մեջ.

Միահամուռ կը խրմին
Արյունք ծերի և մանկան,
Արյուն կնոջ, և արյունն
Արարատի վրա խալված Հիսուսին։
Ու կը կրկնեն դեռ ագռավներն հարատև...

Մեկը մյուսի ետևից անցնում են ջարդի սարսուռեցնող պատկերները։ Բանաստեղծը գծագրում է գործողության ողբերգական դրամատիկ ընթացքը, ցույց տալիս, թե ինչպես է ծավալվում կոտորածը, ինչպես է «Կյանքը Հող և Հողը մոխիր» դառնում, ինչպես են հրդեհվում գյուղերն ու քաղաքները։ Եվ նրա խոսքը հնչում է արդեն իբրև աշխարհին և անտարբեր մարդկությանն ուղղված հզոր բողոք.

Մինչ ոտքերուն ներքեւ
Խանձումն ու հոտը մարմնի
Մեր սերմերեն, օրոցքներեն գեպի ի վեր,
Դեպ ի երկինք կը ճննճներն՝ որոց դեմ
Իրենց պինչերը բացած՝
Ալլահն ամպին մեջէ, Սուլթանը ցեխին
Հոտոտելով փոխն ի փոխ՝
Կը ժըպտին հաշտ իրարու։
Ու նվրոպան դեմքն իր նոր գարձուցած
Կոպերը քաց կը շշփե—
Մեր ծուխեն աչքն իր բոգի
Կըսկըծե՛լու համար լակ։—

«Ջարդը» վերջանում է ողբի տեսարանով, Հայաստան-մայրը այստեղ արդեն տրոհվում է լացող մայրերի խմբի.

Լացեք, լացեք, ո՜վ հեգ Մայրեր,
Սա մորթված Արշալույսները լացեք։

Մայրերը սիմվոլացնում են գալիքի հավատն ու հերոսական ոգու արարչագործ ուժը։ «Ջարդի» վերջին տողերն արդեն ողողված են ապագա լույսով, մաքառման վեհության, ժողովրդի հավերժության խոր հավատով։

«Ցեղին սիրտը» բաժանվում է երեք մասի՝ «Բագինին վրա», «Կրկեսին մեջ», «Դյուցազնավեպերս։ Առաջին մասը՝ «Բագինին վրա» ժողովրդի ողբերգական զոհաբերությունն է, երկրորդը երրորդի հետ միասին դյուցազնական ոգու ու հերոսականության, ազատագրական ընկվզումների ու պայքարի հեքեալը («Կրկեսին մեջ»)։ Առաջինն արտացոլում է մոայլ իրականությունը, երկրորդը՝ իրականության մեջ երևացող կայծերից ու հերոսական կուիվների օրհնակներից բռնկվող հրդեհի իռնալը։ Վսեմագույն զգացմունքը, ձգտումները և կոպիտ, հակամարդկային ռեալականության անհաշտ հակասություն իղձերի և իրականության միջև։

Կորուստների պատճառները Վարուժանը չի տեսնում միայն և միայն ներկայի մեջ։ Իր նախորդների նման, նա նույնպես դիմում է պատմական անցյալին և փորձում պարզաբանել պատմության իմաստն ու արժեքը։ Պատմությունը ոչ թե սարսափների անհեթեթ շարան է, այլ պայքարի ու մեծագործության, անկման ու զոհաբերության օրինաչափ ընթացք՝ արյունից, կոտրածից ու մոխիրներից դեպի ապագայի վեհությունն ու խաղաղ աշխա-

տանքի գեղեցկությունը։ Ջլիներ այս իդեալը, այս ըմբռնումը, չէր լինի և Վարուժանի պոեզիայի առնական շեշտն ու լուսեղեն հմայքը։ Արդ, պատմության մեջ նա գտնում է բարոյական այն հենարանը, այն վարդապետարանը, ինչպես կասեր Բաֆֆին, որ ժողովրդին տալիս է ոչ միայն ազատության պայքարի ու հերոսականության օրինակներ, այլև բացատրում է գոյության իմաստըն ու տալիս ազատագրության բանալին։ Սակայն Վարուժանին այնքան չի զբաղեցնում պատմությունն իր ճշգրիտ ժանձրացական բնավորությամբ, ինչ ինչ և ինչպես է կատարվել։ Նա ավելի հետաքրքրված էր այն բանին, թե ի՛նչ է մնացել այդ պատմությունից, ի՛նչ հիշատակներ, ի՛նչ իդեաներ, ի՛նչ փորձություն ու ինչպիսի դասեր։

Անցյալի փառքը նա հակադրում է անցյալի կորուստներին ու թողած ժառանգությանը, անցյալի աստվածային դյուցազնությունն իր իդեալային կերպարանքով՝ այսօրվա մռայլ իրադրությանը։ Անցյալը նա վերհիշում է այսօրվա հետ համեմատելու նպատակով։ Եվ պատմության բանաստեղծականացումը ստանում է այլաբանական արժեք, դառնում է միջոց արդիականության խնդիրների դեղարվեստական մեկնաբանության և արտացոլման համար։

Պատմության այս իմաստավորումն էլ որոշել է «Անիի ավերակների մեջ» բանաստեղծության բնույթը։ Բանաստեղծն ըմբերցողին ոչ թե «փոխադրում» է դեպի միջնադար, այլ «տանում» է իր հետ շրջելու ավերված Անին, «հնա քաղաքն Հակա ամէնուն, Շիրիմն Հայութեանս։ Հորդ զգացմունքներով ողողված խոհերը գալիս, կանգնում են նորից իդեալների առաջ։ Պատմությունը թողել է փոշի և հիշատակներ միայն։ Ո՛չ հզոր բանակներ, ո՛չ պետություն, ո՛չ քաղաքական, ո՛չ էլ տնտեսական անկախություն և ո՛չ էլ ազատ հայրենիք։ Անցյալի փայլով ու ռազմական փառքի նշխարներով չէր կարող բանաստեղծն օրորել անկարելի, դերբնական ձիփերով ապագան դարթնող մի ամբողջ ժողովրդի։ Պապերը ժառանգություն էէ թողել ցեղի սիրտն ու ոգին, արյունն ու հազարապատիկ խոցված մարմինը։ Անցյալը թողել է հոգևոր արժեքներ միայն, թողել է ոչ թե իրական, այլ մի տեսակ «հոգևորս հայրենիք»։ Եվ այս է ստիպում բանաստեղծին ապրել իդեալներով, իր բոլոր նյարդերով դիմադարձ լինելով տիրող իրադրությանը.

Տեսնել որ փլած պատվարներու, դղյակի
Ճեղքերուն մեջ կը մեռնի
Շող մ'արեւու. Անուն մը հին, Ազգ մը մեռ,
Եվ գաներու բեկորներուն վ.ա. թափուր
Արծիվն ամպեն կը ծրտտե...
. . . . . .
Շուրջիս այս մութ ծրփանքին մեջ գիշերու,
Ոսկրներու, նըշխարներու, ալյուսի.
Մրնալ կանգուն, մինավորիկ, անկարող.
Եվ չը կրնալ այս քոհ րոհնն հանել դուրս
Վերածրնունդ, վերածրնունդ մ'արփագեղ...

Պապերի թողած տխուր ժառանգությունը արդեն իրողություն էր, որի հետ այսպես թե այնպես հնարավոր էր հաշտվել, սակայն ողբերի թմրությունն էր, որ բանաստեղծին մղում էր հայրենիքի փոշիների հետ միանալու. մոռացության, հավերժական խաղաղության մեջ որոնելու փրկության Ջանապարհը («Մ'ամէվան անուշ մխիթարություն...»)։

Պատմության ամենածանր ժամանակներում, երբ գեղարվեստի համար կար երկու որոշակի ուղղություն՝ կամ մոռացության, հետացման, ազգովին հանդարտորեն կորստյան ինքնայատապարտելու ուղղությունը, կամ ազատության երազների ու պայքարի ուղղությունը, Վարուժանը պայքարի իր քմբոնումն ունի։ Դեղեցկի կոիվը և արդարության կոիվը համաձույլ են, «...գեղարվեստը զենքերի դրվագումով կակսի նվ այդ է միայն մեծ արվեստը, մինչև իր ղաղնանակը (որ մարդ էակին ղաղնանակն է նաև) այդպես պիտի ըլլա անկիա։ Մարուկ և հերոս Հայ ժողովուրդը կրկեսեն դեռ նոր ելած, արյունոտ, բրանաթոր և տապատեղծ, ամբողջ հոգևին ծարավ է. լույսի կուժը անհրաժեշտ է մոտկցնել իր շրթունքներուն»[10]։

Վարուժանը դծագրում է արվեստագետի մի նոր կերպար՝ իր արյունով ազգության անմահությունը դրվագող քերթող-հերոսը, քերթող-մարտիրոսը։ Ջենքի ու հերոսականության գեղարվեստական իմաստավորումը, էսթետիկական ծրագրի և ազատագրության ծրագրի համաուեղումը հետևանք չէին ինքնահնար իմաստաբանության, այլ պատմական իրողություն։ Ե՛վ արվեստագետը, և՛ ժողովուրդը մի նաևնապարհ ունեին՝ պայքարի ու հերոսության, վրեժխնդրության ու մարտիրոսության։ «Ժողովրդին ինքնգինքնիս հիշատակ տալե առաջ, նախ պետք է ինքզինքնիս գոհ տանք»[11],— գրում էր բանաստեղծը։

1895—96 ԹԹ. ջարդերը վերջինը չէին։ Մեծ եղեռնի ահագանգերից էր Կիլիկիայի ջարդը 1909 թ. ապրիլին։ Կոտորվեց մոտ երեսուն հազար հայ։ «Ագդակի» խմբագրության ուղղած նամակում Վարուժանը գրում էր. «Հազիվ մխրճ փորասղուկ թավալումը ինձի այնքան ուրախություն չպատճառեց, որքան Կիլիկիայի ջարդը ճմլեց ափերնիս։ Ցեղին հոգին արյուն կուլա միշտ, հրդեհված քաղաքներեն ելկող ամեն լուր՝ տաք մոխիրի պես կթափի գլուխիս և սրտիս վրա։ Հինգ դարեր պետք եղան՝ որպեսզի թուրքերեն մաս մը քաղաքակրթվէր, եվրոպականանար, ինչպես փտած կաթսաները կկալայկվին. ով գիտե դեռ որշափ հինգ դարեր են պետք և որշափ հայու արյուն՝ մյուս մեծագույն մասին համար։ Երիտասարդ թուրքերը չեն գագրիր ծվրռպայի հասկցնելե թե թուրքը ի բնե բարի ժողովուրդ է, թե ոսմ հայերու անխոհեմությունն է սղետին ակգբնապատճառը... կարծիք մը՝ որ արդեն առանց ատոր ալ պոռնկացած է[12]։

Վարուժանը այս դեպքերի ազդեցության տակ գրում է «Կիլիկյան մոխիրներուն» քերթվածը։ Հրդեհից ոչնչացված քաղաք ու գյուղեր, արյան ճապաղիք ու կոտորած մի ժողովրդի, որ կյանքին աստվածացումը երդեց», այս ամենը նկարագրված են նուրբ արվեստով, չափի ու ներդաշնակության զգացողությամբ։ Ցույց տալու համար, թե ինչպիսի ոճրագործություն կատարեց թուրք խուժանը, բանաստեղծը արթնացնում է Կիլիկիայի անցյալը, գեղեցկի, շնորհալի ոդու և աշխատանքի ընտիր, կատարյալ պարզության հասցրած պատկերներով. «բարի ցորյան» և «աստղերու պես» թափվող Տարսոնի դռհարներ, «բազիլներ, ուր պաշտվեցավ գեղեցկի միաքը Հելլեն», «մարմարի՝ հուսքին», «ալեգներուն հորդ գինին»։

Մահ և մոխիր, ողջակիզվող մարդկանց շուրջր հրեվանքով ու նափշտա-

---

10 Նույն տեղում, էջ 165։
11 Նույն տեղում, էջ 157։
12 Նույն տեղում, էջ 174։

կութլյամբ պարող թուրքեր։ Ոչնչացվել է ժողովուրդը, աչնչացվել է գեղեցիկը.

Անցավ հիմա բոլոր այդ գեղեցկությունը կյանքին.
Կրրակի ցնդը, ավազ, ժամանակն ավելի
Եղավ քանդող, ժանտախտն ևս ավելի կատարի,
Ան կը սիրե տեր վիլիչի պես միշտ նըստիլ գոհունակ
Քարի մը վրա փլատակի և կըրծել ոսկրն իր չռպած։

Փրկությունն այստեղ է այժմ՝ թափուր լեռներում՝ «Քող ձեզ դառնա նոր Սևրունդն, աստղահամար ըլլա ցորք»։ Լեռները Հայաստանի ազատության հնօրյա խորհրդանիշն են, և իզուր չէ, որ իր պոետական մտածումը Վարուժանը հայտնաբերում է այս ձևի մեջ։

Նվ քող տրտիեն վեհորեն լուկ քալերն ուրքին տակ
Հարուխներն ըսթոդված. սրրտերն այդ ծրմբաձեռ
Նվ վաղը քող չինվին ձեր մարմարներեն ըսպիտակ
Հերոսներու արձաններ։

Հերոս հասկացությունը Վարուժանի մոտ ունի որոշակի բովանդակություն և որոշակի փիլիսոփայական հիմնավորում։ Նա հույնիսկ առանձին էսսե է նվիրել այդ հարցին՝ «Հերոսը» վերնագրով։ «Շոպենհաուերը,— գրում է Վարուժանն իր այդ հոդվածում,— երեք գերմարդեր կ'ընդունի.— Սուրբը, Հանճարը. Հերոսը։ Ան լավատեսներուն լավատեսը կդառնա, երբ կ'ըսե թե անոնք կ'ապրին կյանքին կատարելությունը և գեղեցկությունը. և այս հանգամանքով արդեն կարելի կ'ըլլա ըսել թե անոնք կ'ապրին Տիեզերքը։ Տիեզերքը որ ինքնրեկ ընդունայն տեղը կաոուցած պիտի ըլլար, եթե ոչ դոնվեր կյանն վայելող գիտակցաբար կամ անգիտակցաբար»[13]։

Ի հակադրություն լուսավորիչների հիմնավորած բանականության սկզբունքի, Շոպենհաուերը ինտելեկտը ստորադրում էր կամքին[14]։ Այս բանն արտացոլվել է պատմության զարգացման Վարուժանի ըմբռնման մեջ։ Առաջադիմության, ազատության կենսահաստատման կռիվների մեջ աներկբա էր Հերոսի դերը. «Եթե բարեշրջումը իրավցնե առանց գիտակից ազդակի կիրագործվի դարերուն ընթացքի մեջ, բայց միշտ Հերոսի մը պետք ունի իր դատավճռին ընդունելու համար»[15]։ Սակայն, հարկ է նշել, որ Վարուժանը չէր բաժանում պատմության չոպենհաուերյան պեսիմիստական ըմբռնումը. «Պատմության մեջ Շոպենհաուերի համար էականը կյանքի կամքն է միայն։ Շահագործվո՞ւմ են անհատներն իրենց հնարավորություններուն մեջ, կործանվո՞ւմ են պետություններ—նրա համար դա կարևոր չէ։ Համաշխարհային կամքի... համար չկան ոչ շահումներ, ոչ կորուստներ»[16]։

Հանգիլ նման եզրակացության, բանաստեղծը չէր կարող և դա որոշակի երևում է նրա էսսեում։ Հերոսն իբրև պայքարի մարմնացում մարգարեի հետ կերտում են պատմությունը. «Մարգարեն՝ ապագան կը տեսնև, Հերոսը՝ կը

---

13 Դանիել Վարուժան, *երկեր, էջ 364։*

14 *Իմ ողջ փիլիսոփայությունը կարելի է ձևակերպել մի արտահայտությամբ. աշխարհը կամքի ինքնաճանաչումն է»։ Տե՛ս* «Полное собрание сочинений Артура Шопенгауера», т. 4. М., 1910, стр. 638.

15 Դանիել Վարուժան, *երկեր, էջ 365։*

16 *Т. Шварц.* От Шопенгауера к Хейдеггеру, стр. 22, М., 1964.

պատրաստե զայն։ Մեկը օրենսգետն է, մյուսը օրենսգիրը. առաջինը Աստծո դեռ չսերմանված խոսքը կը հնձե, վերջինը դեռ չհնձված խոսքը կը սերմանե. այս վերջինը այնքան մոտ է երկաբնակներուն՝ որոնց ձեռքին մեջ ստեպ կը խառնվի իր ձեռքը, անոնցմե կ'առնե հոշաներ, և սաղավարտը և լախտուրը և նիզակը և սուրը և անոնց առաջնորդությամբ կը դիմե դեպի հատաչգիմություն կուիվեները։ Հերոսները անիվներն են, որոնց վրա շրջան կ'առնե հատաչգիմությունը»[17];

Եվ այսպես, ելնելով Շոպենհաուերի փիլիսոփայական որոշ դրույթներից Վարուժանը հիմնավորում է հերոս հասկացության մի մեկնաբանություն, որ իր կոնկրետ բովանդակությունն է ստանում, պայմանավորվում է հայ ժողովրդի անցյալ և ներկա գոյավիճակով։ Այդ բանը հատկանշական իր դրսևորումն է գտել «Ոյուցագնի մը սուրին» և «Հաղիողը» բանաստեղծություններում։ Դրանք մեկը մյուսին լրացնող գործեր են՝ մեկը յուրատեսակ «նախապատրաստություն», մյուսը տրամաբանական ավարտ։ Ինչպես նկատում է բանաստեղծը, «Հիները զայն աստվածներու դասին մեջ կը դնեին. հինները իրենց կրոնքը կազմեցին ի հետագունե և այսպիսով բարձրացան մարդեն հերոսին և հերոսեն Աստվածին»[18];

«Մահիկին դեմ լուսնային» արդար սրի պաշտամունքն ու հերոսի օծման արարողությունը «կյանք կամ մահ» ավանդական նշանաբանով հանդերձ դրսևորում է հերոսի աստվածացման տենդենցը.

«Հերո՞ս ընկեր, մոտեցիր իմ այդ հավատքըս պողպատ
Ես քրմորեն վար կախեմ գոտիդ այդ կարմրավերտ.
Սուրըդ կախեմ, դրած իր պատյանին մեջ թավշապատ
. . . . . .
Կացիններուն տակ նորեն կ'արյունին մեր մարմարներն.—
Հերոս ընկեր, մոտեցիր, մոտեցիր Սուրըդ կախեմ...
Ան բապանեն քեղ նեղոն։

«Հաղիողը» բանաստեղծության մեջ արդեն իդեալն իրագործված է, և հերոսը հաղթական վերադառնում է քաղաք։ Նա ներկայանում է իդեալացված, վեհացված։ Իր ետևից նա ընծա է բերում սայլերով արծաթ, թագեր ու գահերի բնկղներ։ Վաղընջական օրերի պատկերացումներն են շունչ առնում, Աստղիկ դիցուհով ու Վահագնով, նվիրական խարույկներով ու կենդանիների զոհաբերությամբ, ժողովրդական ծիսակատարություններով։ Այստեղ էլ կա ամբոխի և հերոսի հակադրությունը՝ «ամբոխին վրա կ'նայի ինչպես արևն օվկյանին», կա և հերոսի աստվածացման միտում, քանի որ փրկել է քաղաքը պաշարումից, սովից, կոտորածից, մեկնել է իբրև զինվոր և վերադարձել «դյուցազնահաղթ»։ Այս ամենը բանաստեղծական խոսքով, որոշակիորեն լրացնում են հերոսի բնութագրերը։ Բայց կա և մի հետաքրքիր դրվագ, որով և ավարտվում է բանաստեղծությունը՝ «մարդուց հերոս բարձրացած» կիսաստված-հաղթողը ամբոխի «Աբրա կ'ուզենք մենք ըզքեզ» խնդիրքին, ձախատից հանելով հերոսի դահինապակը պատասխանում է. «Իմ գյուղս դես դրկեցեք։ Այստեղ արդեն բանաստեղծը ռեալականացնում է հերոսին։ «Մարդեն հերոս» կարող է բարձրանալ ոչ թե նախախնամությամբ և դևերնական

---

17 Գաբրիել Վարուժան. Երկեր, էջ 365։
18 Նույն տեղում, էջ 364։

Հրաշքով դյուցազն ծնվածը, այլ հասարակ գյուղացին նույնիսկ. այն գյուղացին, որն սահիպված է ոչ միայն քրտինքով, այլև իր արյամբ ուռճել այս երբոսին դափնիները պետք են ոչ թե ամբոխից վերոնալու, այլ խաղաղ աշխատանքի իրավունքը նվաճելու, հանգիստ և ապահով իր գյուղը վերադառնալու համար։ Ժողովրդի ազատագրության գործում իր որոշակի դերն ունի նաև առաքյալ-մարգարեն («Առաքյալը»), գաղափարի սերմնացանը, որի խոսքը ձախատագրային պարտավորությամբ «կը բուրե մերթ մեռոն, մերթ ալ արյունս։ Ցեղի կորովն ու վրեժի թույնն արթնացնող առաքյալը, որ քարոզում է ըմբոստություն, սոլարտական կենսաձև («Ձեր Տյուղակները փոխվին մարտկոցներուս», «Ամեներն ալ երգելով... Քող Տյուսեն ձեզ կամ գրե՞ք, կամ պատա՞նք»), ուրույն կերպավորում է ստանում «Կովի երգ» բանաստեղծության մեջ։

«Ցեղին սիրտն» ընդհանրապես սովորական լիրիկայի գիրք չէ։ Քաղաքացիական բարձր պաթոսով, ազգության ողբերգական ընկալումով, պատմական գոյավիճակի ռոմանտիկական Տզոր պոռթկումներով, գեղեցկի և օգտակարի ներդաշնակ համաձուլվածքով գրվագված այս գիրքը մարտակոչ է՝ ուղղված ոչ միայն ժողովրդին, այլև գեղարվեստին, կոչ զոհաբերությանՙ հանուն ցեղի հարատևման.

Ինչ. կարծեցիր. Բն չեմ կըրնար ես ընել
Երիչըս դաչույն, և կաղամարըս՝ կարմիր
Սիրտը գազան ոսոխին։
Ես չե՛մ. չե՛մ լավ կըրնամ նրագը փոխել,
Մըրկայնանվ իր գիչյուսե րգգեստնե՝
Աչտղեր ցնծող մըրիկն անոր Տագցընել։
Երբ որ անդին միշտ կու լա՝
Չի կը մեռնին. ու կը մեռնի. չի կու լա՝
Ինձմե Տեւու քուղթ և գիչեր.
Տանդեն բոցին ես կը նետեմ.
Երեկոմանեց կը նետեմ ես
Էությանն՝ որ այնքան սիրեցիր։

Գեղարվեստի և հասարակական կյանքի փոխհարաբերության նման ըմբռնումը միայն կարող էր համահնչվել վերածնության այն Տզոր ձգտման հետ, որ վերջ ի վերջո դառնում է «Ցեղին սիրտը» ժողովածուի հիմնական մոտիվը։ Վերածնության գալուստը բանաստեղծական հետաքրքիր մտահղացումով Վարուժանը կապում է գարնան զարթոնքի հետ, այն ամսի («Ապրիլ») երբ. ինչպես ինքն էր կանխագգում՝ և՛ «կարծես մի դողով մը նոր եղեռնի», և՛ փրկություն որոնում՝ «Հերիք սառույցե կըճյա գերեզմանը ձեզ, արթընցեք ահա... ապստամբություն եմ ձեզի բերեր»։

Այս սպասումներով է Վարուժանը Տյուսում «Հովիվը» և «Եհիկոտ Տոնել» դյուցազնավեպերը։ Հերոսն իր մեջ միասնացնում է երկու սուրբեր գծեր. «սրբատին մեջ սուրբ էր, բազուկներովը Տերոս. մեր ցեղին պես միշտ բարի, մերթ նենգ ու մերթ բարբարոս» («Հովիվը»)։ Եվ երբ, լեռներում իր ծնվրդով վեպը Տյուսած Հովիվը մտնում է մի գիշերում ավերված իր գյուղը, Հովվական ցուպը փոխարինում է Տրացանով, Տացը՝ վառոդով, բարությունը՝ ռազմական զորությամբ, Հովվությունը՝ արդար «բարբարոսությամբ»։ Բանաստեղծը

ցույց է տալիս, որ պատմական փոխակերպում չէ սա, այլ հանգամանքներով նախորոշված բնական վիճակ։

Խավարի դեմ շանթի բռնկումով, ավազակների նենգ խմբի դեմ միայնակ կռվող երկիտի վսեմացումով բանաստեղծը հորինում է մի գեղարվեստական քանդակ, ուր սևի ու սպիտակի, բարու և չարի հակադրությունից ու միասնությունից ձուլվում է անպարտ հերոսի կերպարը, հերոս, որ մահվանից հետո էլ սարսափազդու է թշնամիներին։

4

«Ցեղին սիրտը» դեռևս լույս չէր տեսել, երբ Վարուժանը տարվեց «Հեքիաթնու երգերը» ստեղծագործելու գաղափարով։ 1908-ի հունվարին Արշակ Չոպանյանին նա գրում էր. «Հեքիաթնու կյանքը օրեօր զիս կգրավե. եթե այսօր կարելի ըլլար կյանքս կփոխեի և սիրով կընդգրկեի բանաստեղծական հեքիաթնոսությունը։ Հուդայականությունը անգույն է քեպհսև մարգարեները գայն մասամբ գեղեցկացուցած են»[19]։

Միանգամից չստեղծվեց նոր ժողովածուն։ Այն տարիների որոնումների և մտածումների արդյունք էր։ Բավական է հիշել, որ դեռևս «Մարսուհերի» ձեռագիր օրինակում (որ վերնագրված է «Քաչի ակոսներ») կան բանաստեղծություններ, որ հետագայում մտան «Հեքիաթնու երգերի» մեջ։ Ժողովածուի բնաբանը հայտարարում էր պոետական հավատամք և գեղեցկի նոր ըմբռնում հայ գրականության մեջ. «Ես կերգեմ ինին.— Բագինները ծիծաղը և խորաններուն արյունը։ Դարերու կյանքը կ'երգեմ հանուն հաճույքի և տառապանքի գեղեցկության»։ «Բագիններու ծիծաղ», «խորաններու արյուն» հասկացությունը ընդգծում էր բանաստեղծի դարը դեպի հեքիաթնոսություն, դեպի իդեալը՝ իրականության արյունոտ բագիններին, քրիստոնեական տառապանքին, ասկետիզմին և համակերպության դաղափարներին ընդդեմ։ Առաջին հարցը, որ այնուամենայնիվ կարող էր առաջանալ նման «խոստովանությունից» այն էր, թե բանաստեղծն արդյոք չի՞ հետանում ընդամենը երեք տարի առաջ լույս տեսած իր գրքի («Ցեղին սիրտը») քաղաքացիական դիրքերից և պոեզիան փոխադրում հաճույքի ու տառապանքի, վերացական գեղեցկության ոլորտը։ Այս հարցը միանգամից չլուծվեց. և ժամանակի գրական մթնոլորտում սկսվեցին իրաբամբոխ, հաճախ և ծայրահեղ կարծիքների բախումներ։ Շատերը ձիշտ չհասկացան բանաստեղծին և նրա նոր ուղեդիծը համաբերեցին ոչ միայն նահանջ կյանքի տրատուշ երևույթներին արձագանքող գրականությունից, այլև առողջ գրականությունից առհասարակ։ Այսպիսով, «Հեքիաթնու երգերը» շատ վեճերի առիթ դարձավ, նրան հիացողներ և դնահատողներ, բայց եղավ նաև միանգամայն ծայրահեղ, խիստ, նույնիսկ կոպիտ քննադատություն։

«Հեքիաթնու երգերի» հիմնական ջիղը՝ վերադարձը դեպի հեքիաթնու անցյալ, դեպի իդեալացումն ու փառաբանումը մի դարաշրջանի, որ ոչինչ, կամ շրեթե ոչինչ չէր թողել հին աստվածներից ու հին պատկերացումների բեկորներից բացի, այս ջիղը ձգվում էր ժողովրդի վերածնության ու բարձրացման, «գլխանքի կամքը» կռելու իդեալից։ Հեքիաթնոսության ու ասպետական անցյալի մեծարման մեջ բանաստեղծը հայտնաբերում էր ներկայի փրկու-

[19] Ֆ. Վարուժան. Նամականի, էջ 131։

թյան ուղիներ. «Անպատճառ ամբողջ Հայաստանը պետք է տեսնել, կուզեմ համբուրել բոլոր այն տեղերը՝ ուր նահատակ մը ինկավ կամ հերոս մը կոխեց։ Մենք այնքան մեծ ենք, որքան որ հողեն կխմենք մեր զգացումները։ Ամեն ինչ հոդ է։ Դեպի մեր պապերուն։ Ուր է՝ դեպի աստվածները... Մեծն Տիգրանի վրա հոյակապ դյուցազներգությունմը կը գրվի. բայց չէ կարելի առանց Հայաստանը տեսնելու։ Պետք է տեսնել այն ժայռերը՝ զոր մեր պապերը կգործածեին իբրև պաթրատիկի քար։ Պետք է տեսնել այն հաղթ բնակութենիները՝ զոր կվառեին առանց արմատախիլ ընելու և անոնց լուսին ներքև նստած իրենց հերոսական հաղթության մեծ տոնը կատնեին»[20]։

Գաղափարական այս ուղղվածության արդյունք էր «Յեղին սրտի» մեջ տեղ գտած «Վահագն» քերթվածը։ Վարուժանը հնչեցնում էր ոչ թե բոլորովին նոր, ստեղծագործական նախորդ շրջանի հետ ոչ մի առնչություն չունեցող լուր, այլ բարձրանում ստեղծագործական մի աստիճանի, որը նախորդի տրամաբանական շարունակությունն էր։ Այդ տեսակետից բնորոշ են «Վահագնի» հետևյալ տողերը, որ ձուլում են հեթանոս էքստազը դյուցազնական ոգու փառաբանման հետ.

Ո՜ւժին համար՝ որ կըլլեցնէ ստինքներ
Կ՚օրորէ մեր օրրան, ու մեզ, մահէն վերջ,
Մինչև աստղերը կը տանի ու մինչև
Երկրորդ կյանքի մ՚արարչագործ պատճառին.
Որ կը կանգնե Ազգ մ՚ինչպես խումբ մ՚առյուծի,
Բազուկդ անոր բազուկին մեջ կը հեղու,
Եվ գերդ Տրեղն վարազասվ՝ իր լուսեղ
Թրոիչներուն ամփոփման տակ կը քրխած
Եվ մայրերուն ծոցին մեջ
Դյուցազո՜ւններ, Տանճա՜ղներ,
Այդ սուրբ Ուժին համար կ՚ըսեմ՝ որուն դու
Իմացական աղբերակն ես հորդաձոս,
Ո՜վ դու Վահագն— ահա քեզի կարկառած
Բազուկներս իմ արյունոտ
Կ՚աղոթեմ ես... կ՚աղոթեմ...

«Հեթանոս երգեր» ժողովածուն բացվում է «Գեղեցկության արձանին» նիրբողային բանաստեղծությամբ՝ ներբող գեղեցկության և արվեստի։ Վարուժանը տալիս է կյանքի և գեղեցկի հարաբերության ըմբռնում, կատարելության, դաշնավորման, կենսական ուժի և անձեռակերտ ստեղծագործության, հոգևոր դանձերի և մարդող տառապանքի ըմբռնումը.

Աչքերդ ըլլան վի՜ներ՝ ուր մարդ երբ սուզի՝
Հավերժ մեջ անմահացած ըզգա գինք.
Ինձերդ անեղծ ըլլան, ըլլան քու ըտիճք
Դաշնակություն մ՚ուր կենսատուրը հուզի։

Մերկ ըլլաս դու բանաստեղծի մ՚հոգվույն պես.
Եվ հեթանոս աղ մերկությանդ ներքև
Տառապի մարդն, ու չըկրնա դրկվիլ քեզ։

Երկու մասի է բաժանվում ժողովածուն՝ «Հեթանոս երգեր» (կամ, ինչպես ինքն է բնորոշում, «բագինները ծիծաղը») և «Գողգոթայի ծաղիկներ։

20 Նույն տեղում, էջ 165։

(«Աստղաններու արյունը»)։ Առանձնացված է «Շարքը» պոեմը։ Ամեն մաս ունի յատկանշական բնաբան, «Փառք սարբինային-Քաղաս կպատարվի», «Փառք սարբինային-Քրիստոս կպատարագի»։ Հայտնի ռոմանտիկական հակադրության արտահայտություն՝ Բաքոս և Քրիստոս, հեթանոս հրճվանք և քրիստոնեական շարշարանքներ, իդեալ և իրականություն։ Առաջին բաժինը նկարված է «Ֆլաման բարբարոս» շքեղ գույներով։ Բանաստեղծը կը-տավների մի ամբողջ շարք է բացում, որ հիշեցնում է խսկապես Ֆլաման կենսապաշտ վարպետների գործերը, նա ցույց է տալիս, որ այսպիսի կյանքի է արժանի մարդը՝ բնության աստվածացման և գեղեցկի տառապանքով, ազատ, լուսավոր հին աստվածների ոգեկոչումով, ցնծացող հոգու քոիչքնիրով։



«Հեթանոս երգերի» շապիկը

Քրիստոնեական հոգևոր աստծուն փոխարինելու են գալիս հեթանոս, «երկրային» աստվածները՝ Վանատուր, Վահագն, Աստղիկ։ Հին աստվածները դառնում են կյանքի խորհրդանիշ։ Դիոնիս—Բաքոս—Վանատուրն[21] իբրև պտղատվության, բնության փթթումի, խաղողի, և գինու, հյուրընկալության աստված, խտացնում է իր մեջ կյանքի վայելքն ու հաղթական հարությունը։ Բոլոր բագիններ վրա «մամուռը կ'ածի», մեռան բոլոր աստվածնները, միակ անմահը «պտղոց տուներ»-ին մարդկանց այցելող աստվածն է։ Հասարակական ձգձիմ մթնոլորտից, խավչող ժողովրդի մղձավանջային գոյությունից բանաստեղծը հայացք է նետում դեպի մեծ բնությունը։ Բոլոր իդեալների նվիրաբերումը հին աստվածներին ու բնությանը, փորձ էր նոր ուժերի հայտնաբերման, նորոգ կյանքի հաստատման, ազգային-հասարակական խնդիրների վճռման միջոց։

Դիոնիս-Բաքոս-Վանատուրի հիմնն այսպիսով «հայրենական խաղաղ օջախներուն», առատ ամբարների երազի իրագործման, ազգության ազատագրման նոր ուղեգծերի որոնման արտահայտություն էր։

---

21 Վանատուրը՝ սովորաբար Արամազդ աստված, Վարուժանի մոտ ներկայանում է իբրև Դիոնիս-Բաքոս, պտղահասության և գինու զվարթ աստված, որ «...Ամենաբուր Նորոց պտղոցն տոներին այցելում է պարարտ եզին նստած»

Մորաքաւտերն Հրդի կրնոչ մը նման,
Կ՝նետան իրենց բեռին տակ.
Բոլներն համակ կըպչուն են քաղցրը հուլգով.
Կորիդն ամեն պըտուղի
Քու սերմով է պընդացած.
Եվ քո եղիդ չողիքով
Օձված է հողը բեղուն:
Ամբարներն ոգւ՝ խաղաղութեամբ կը լեցվին,
Իվ կարասներ՝ ցընծութեամբ...

«Մշարձակման մեծ օրենքները» արգասաբերության, կրքի և սիրո պոռթկումները, կնոջ մարմնական հմայքները դիտվում են էսթետիկականի բարձրությունից, ողողվում կյանքի հավերժացման լույսով: Անսեթևեթ, «նախնական պարզության» հասցրած, նոր քաղաքակրթության կեղծիքներից ձերբազատված, սիրո ու վայելքի պոետականացման պատճառաբանությունն է տալիս բանաստեղծը իր նամակներից մեկում. «...Սիրահարական սեռը միակն է գուցե, որ մյուսներեն ավելի ապրելու սահմանված է: Հայրենասիրական քերթվածները օր մը կուգա որ կմեռնին, նթե սիրահարական քնարերգությունը մշակվի ճշմարիտ տաղանդի ուժով, ու այդ քնարին լարերն թաթախված ըլլան ապրված կյանքի մը հույզերուն, և մահացված սրտի մը արյունին մեջ. որ կապրի մարդ էակին հետ, դարերու մեջեն կբացատրե կինը՝ այդ մանրանկարը՝ տիեզերքի գեղեցկություններուն»[22]:

«...Ով Լալագեն» հուրթի աշնան վառվող գույների և պտղատունի բանաստեղծական փառաբանություն էր: Շուայլ աշուն, մայրամուտի չողերով օծված ոսկեձույլ ծառեր և «աչքերու պես հրեղեն», ողկույզներ, պտղավորված, հղի բնություն և հղի կին: «Տիեզերքի գեղեցկություններին» մանրանկարը կենգանանում է կնոջ և բնության նմանողությամբ ու զուգահեռով, շքեղ պոետիկ անցումներով մեկից մյուսին, բեռնավորված բնությունն ու հողի, արեգակի խնձո հրճվանքը, ողկույզների դեղերն ու «ալիքով գինին» վերածվում են համեմատության ու այլաբանական միջոցի: Մեկով լուսավորվում, անդրադարձվում է մյուսը, մեկը լրացնում է մյուսին.

Քու համբուրված մարմինդ պես ծանրակիր
Հողն էր քրքրված, էր կպչուն
Քաղցուներով և մեղրով:
Անուշաբույր, իր բեռին տակ կը կրքեր
Դեղձենին քեզ նրմանակ.
Քու ծիծերուդ նրմանակ
Ողկույզներն այն լեցուն էին՝ ապագա
Ծիծաղներով, ցընծությունով և կաթով:
Ու իրիկունն այն՝ կ՝ուռեր կո՛րծքը հողին...

Ֆրանսիացի բննադատ և բանասաեղծ Լյուբ-Անդրե Մարսելը նկատել է, որ «Հեթանոս երգերում» Վարուժանը «...վազատագրե «սեռը»: Հարկ էր լվալ «սեռ»-ին այս ամոթը, ազատագրել սիրային արարքն իր մեղքեն և իր բորբոս կապած մղլոտութենեն, վերադառնալ նախնական բնության, այն ժամանակներուն, ուր մարմնական ուժը տիրաբար կ՝իշխեր ստեղծագործական արարքին... Վարուժանը մեղի պարգևեց բանի մը հատը սիրային բանաս-

22 Դ. Վարուժան. Նամականի. էջ 172:

տեղծության ամենեն մերկ, ամենեն իրա՛վ, ամենեն առողջ քերթվածներեն, զորս մենք կը ճանչնանք, որովհետև ասոնք բնական երևույթներուն մաս կը կազմեն։ Կուլսին մարմինը կը սքթանա իր մայրությամբ։ «Անկի մեղր կը ծորի»։ Ասոր մարմինը գեղեցիկ է անոր համար, որ մայր-հողին երանայրիքը, նախապատրաստը կը պարունակե իր մեջ։ Ինչ որ գեղեցիկ է Վարուժանի մեջ. իր անմեղությունն է, իր շիտակությունը, իր ամրակուռ հավասարակշռությունը։ Իր էրոսին արտահայտությունը ապացույց մըն է որ ան չի զոհաներ չնչին զգզռումներով։ Առանց խաբեբայության, առանց շպարի, առանց փախուստի, առանց մեղապարտության զգացումի և առանց գրական չափազանցության։ Հղության բանաստեղծն է ան, արգասավորումի, ինչ բան որ կ'ի-րագործե աչխարհը։ Այսպիսով աչքառու պակաս մը լրացնե, վերջ ի վերջո, որովհետև հղի կինները երբեկըն չարժանացան քնարերգական գովաբանություններու, և ոչ ալ տուրբերու տոմարին»[23]։

Իր նամակներեից մեկում բանաստեղծը հայտնում էր, որ կարդացել է «քանի մը հատվածներ ավեզաներեն»։ Նա լավ գիտեր հնդիկ դասական գրականության գանձերը և շատ մտահղացումներ քաղեց այնտեղից։ Նրա իղձն էր մի արվեստի մեջ շաղախել «Արևելքի երփնագեղ գեղեցկությունն Արևմուտքի մեծության»։ «Հեքիաթնու երգերի» վրա, հատկապես վեդայական հիմների ազդեցության հետքերն ակնհայտ են։ Այստեղից է ուղղակիորեն գալիս ոչ միայն Սոման («Ահա Սոման առչև զայն կը թափեմ»), կամ զոհագործության գաղափարը («Ձուն կը փայլիս մեծության և զոհագործումին համար։ Ռիգվեդա»), գծեր, որ կարող էին և էական դեր չխաղալ նման գեպքում։ «Ռիգվեդայի» Վարուժանի մեջ արթնացնում է և բնության ուժերի գովեստն ու երկրպագումը ի դեմս հին աստվածների, զոհաբերության արարողության բանաստեղծացումը, աշխարհի ընկալումը նախնական պարզությամբ ու գեղեցկությամբ։ Բնական տիեզերքի մեծարումը Վարուժանի ստեղծագործության մեջ ամրապնդում է գեղարվեստի նոր սկզբունք՝ գեղարվեստը գոյի հաստատումը, օրհնաբանությունն ու աստվածացումն է։

«Ռիգվեդայի» որոշ հիմներում կան մերկությունների, սեռերի ազատության այնպիսի նկարագրություններ, որ ինչպես նշում է հնդիկ փիլիսոփա Մոնորոնջոն Ռոյը. «...այն ինչ ասվում է բոլոր այդ հիմներում, անվայել է համարվում անգամ կոպիտ մարդկանց մեջ, էլ չխոսենք աստվածների մասին»[24]։ Հարկավ խոսքը վերաբերում է մեր ժամանակի ընկալմանը և ոչ թե վեդաների ստեղծման ու վեդայական ծիսակատարությունների շրջանին, երբ նման բարքերը ոչ միայն անպարկեշտ չէին համարվում, այլև բարձրացվում էին կրոնական էկզալտացիայի աստիճանին։ Կինն ու մարմնական վայելքները Վարուժանը դիտում էր մոտավորապես նույն տեսանկյունից, մեղքի և բարեկրքության արդիական հասկացողություններից մաքրված։ Սա զուտ էսթետիկական վերաբերմունք էր ու աշխարհընկալման պոետական կոնցեպցիա, իրականությունից «վերանալու» եղանակ և ոչ թե բարքերի հեղաշրջման անհրաժեշտ ծրագիր։

Հնդկական դասական գրականության ազդեցությամբ չէր միայն, որ Վարուժանը մշակեց բանաստեղծական իր հայեցվածքը։ «Հեքիաթնու երգերում»

---

23 «Ազդաստան», 1959, № 10։

24 Մ. Ռոյ. История индийской философии. М. 1958, стр. 142.

35 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

Նա փայլով իրագործեց Արեւելքի և Արեւմուտքի գեղեցկությունների ձուլումը։ Իր երգերի կենսաթրթիռ գծերն ու ձոխերանգ, փարթամ, հղոր ծավալումները հիշեցնում են Ֆլաման գեղանկարչության վարպետներին, Վերհարնին, և անգամ նրանց աչքերով դիտված Ֆլանդրիայի բնությունը, մրդիրը, պարարտ ցուլերն ու առատությունից ճայթող այգիները։ Շքեղ այս բնության ու բաքոսային խրախճանքի, ժողովրդական անծայր հրճվանքի այս պատկերների կենսականությունը նկատի ուներ բանաստեղծը, երբ հայտնում էր, թե իր վրա ազդել են Ֆլանդրիայի հին վարպետները իրենց «բարբարոս իրապաշտությամբ»։

Այդ «բարբարոս իրապաշտության» հոյակապ մի արտահայտությունն է «Գինարբուքն վերջը»՝ իսկական մի նատյուրմորտ, որ կատարման ոգով նմանվում է Վերհարնի «Հին վարպետներին»։ Ֆլաման վարպետների նատյուրմորտներում մարդիկ բնականաբար բացակայում են, բայց ավելի ցայտուն բնորոշում են ստանում իրերով, պտուղներով, մսեղենով ու խմիչքներով, քան եթե ներկա լինեին։ Իր այս գործով Վարուժանը հասել է արտահայտության նույնպիսի կատարելության։ Այստեղ «ծանոթ նատյուրմորտային» վիճակին է. լուռ սրահ, ոսկով նկարված ջահեր, որ «կը հեղուն սեղաններուն վրա՝ սնձաչյն արյունն իրենց երակներուն բորբոքածը», «սեղանի վրա է ամեն ինչ ցիրուցան», լռել է վինը, «կը թափառի նվաղուն երգն իր վերջին»։ Նկարչական այս միջնորդը քարմություն ու կյանք է ստանում բանաստեղծական սյուժետավորման միջոցով, նուրբ համեմատություններով. «Սափորին մեջ կ'երազե մաս մը գինի» կամ՝ «նուռ մը լըքված, ակռաններու վերքեր կան վրան» կամ՝ «կփշրի բաժակ մ'անկարծ, հեծեծով» կամ վերջապես՝ «եվ բրքիջներն ու կտղոցներն համորեն, հայլիներուն խորքերուն մեջ կը մեռնին»։ Անշարժ իրերը շարժում և հուզեր են ստանում, արտացոլում մարդկային բնությունը։

Խոր ևնացին պատմում է մի ոմն Տրդատի մասին, Բագրատունյաց ցեղից, փեսա Տիրան թագավորի, որի դուստրը, «քամահրում էր նրան» և Տրդատը զայրանալով ծեծում է կնոջը, կտրում շեկ մազերը, հրամայում քաշել դուրս գցել, իսկ ինքը ապստամբելով գնում հասնում է Սյունյաց աշխարհը, այդտեղ էլ լսում Տիրան թագավորի մահվան լուրը և այդտեղ էլ մնում։ «Մի օր Սյունյաց Բակուր նահապետը նրան ընթրիքի հրավիրեց։ Երբ գինով ուրախություն էին անում, Տրդատը տեսավ մի կին, որ շատ գեղեցիկ էր և նվագում էր ձեռներով, անունը Նազենիկ։ Տրդատը նրան ցանկացավ և ասաց Բակուրին. «Այդ վարձակն ինձ տուր»։ Նա պատասխանում է. «Ջեմ տա, որովհետև իմ հարճն է»։ Իսկ Տրդատը այդ կինն իր մոտ քաշելով սեղանակիցների առաջ գգվում, համբուրում էր նրան սիրահարված անզուսպ երիտասարդի նման։ Բակուրը խանդոտելով վեր կացավ, որ կինը նրա ձեռքից խլի։ Բայց Տրդատը ոտքի ելնելով ծաղկամանն իբրև զենք գործածեց, սեղանակիցներին էլ սեղանից վանեց։ Կարծես մի նոր Ռդիսևս էր առաջ եկել, որ կոտորում էր Պենելոպեի սիրահարներին... Այսպես իր կացարանը հասնելով, խսկույն մի ձի հեծավ և հարճի հետ միասին Սպեր գնաց։ Բայց իսկապես ավելորդ է պատմել այդ ցանկասեր մարդու քաջագործություններ[25]։

Այս ավանդությունը «Հարճը» պոեմում բանաստեղծական վերիմաստա-

25 Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1940, էջ 131—132։

վորում է ստացել «Հեթանոս» մտայնությամբ ու գեղեցկի նեոռոմանտիկական ըմբռնումով։ «Կարճ և գծուծ» Տրդատը, բնականորեն դարձել է առնագեղ, «բիբերով աստղահեռս», ավելացվել են «ասպետական մեծազոր կենցաղի» տեսարանները, դիպվածը ստացել է այլ վերջաբան և այլ խմաստավորում (փախչողների հետապնդումը, Նազենիկի նետահարումն ու մահը)։ Ոչ թե պատմական տեղեկությունն է որոշել պոեմի ոճավորման, դեպքերի ծավալման ու արարքների մեկնության բնույթը, այլ բանաստեղծի հայացքն ու միտումն են որոշել և՛ նյութի ընտրությունը, և՛ կերպարների վեհացումն ու բացահայտումը, և՛, ի միչի այլոց, հիշված պատմության լուսավորումն իդեալի լույսով ու բարձրացումն իդեալի աստիճանին։ Դժվար չէր տեսնել, թե ինչ էր հռչակում իր պոեմով բանաստեղծը, որովհետև իր միտումը նա բանաձևել էր պոետական լեզվով.

Թա՜ղ մեծազոր կենցաղին ասպետական դարերուն՝
Ուր պայտվեցավ գեղեցիկն ու Զորությունը արբուն,
Եվ խորհրդանիշը անմահ Գեղեցիկին, Զորության՝
Փըրփուրներու Դիցուհին բտիներքեն ոգնական։
Թառք ձեզի միչտ, գանգրահեր ո՛վ ասպետներ արդընկեց։

Անցյալը, որ ներկայացվում էր կարծես չերմեռանդ մի ինքնամոռացությամբ, ու ասես չճանաչված մի հիացմունքով, ի վերջո իդեալի դրսևորման յուրատեսակ միջոց էր և ոչինչ ավելին։

«Հեթանոս երգերը» քափանցված են անիրականալիի իրականացնելու ձգտումով։ Զորեղ գեղեցկության ամենաշաղթ կամքի փառաբանումը, ազատագրման «Հեթանոսս» ծրագիրը բախվում էր մի ռեալականության, ուր

Առաջինի քաջության տեղ նենգն այսօր կը տիրե.
Փոխան տեգին հոլանի՝ պատյանի մեջ դաշույնն է՝
Որ կ'ողջ մուրճն մեջ, կը ժանգոտի՝ արեին.
Ոչխրներն այլ խավարի լըռության մեջ կը դարբնվին
Մըշտոռ ճրագի լույսին տակ ծրտած գունատ մարգրեին։
Չեն պաշտեր կեռ մարմինին դաշըն ձեներն Չրթահրուտ՝
Հոգեղրված բյուր շահերու շահյներով հոսանուտ։
Կինը մարդուն միացնո՛ղը Ա՛տրիկի սիրահոգ
Հուսեղ մատները չեն բևավ, այլ չանսրխուրը ցեխոտ։

Գունատ, ճմլված ու նենգ մարդուն, խավարի մեջ գործվող ոճիրներին բանաստեղծը հակադրում է առողջ կյանքին ու զորությունից ծնված գեղեցկին։ Վարուժանին օտար էր «գունատ» գեղեցկության ռոմանտիկական ավանդական ըմբռնումը, որն իր հերթին, ինչպես նշում է Պլեխանովը, նույնպես բուրժուական կենսաձևի բացասման իդեալացումն էր դրսևորում[26]։ Գեղեցկության ռոմանտիկական ըմբռնումը Վարուժանի և «Հեթանոսս» շարժման մյուս ներկայացուցիչների մոտ, տիրող կենսաձևի կրքոտ բացասումով հանդերձ, միանգամայն այլ բնույթ ունի.

Գեղեցկությունը ծընունդն է Զորության Չորձանքին՝
Ինչպես մարգրիտն օվկիանի անդունդներուն մուճակին,
Բայց այսօր չեն քանդակներ սուտերներով կոթողի
Դեղեցկության սուրբ Բագինն՝ ուր իգությունը խընկվի։

Այստեղ առանձին պարզությամբ է գծագրվում գեղեցկի «Տիրանոս» բովանդակությունը։ Ջորության ծնունդ գեղեցիկը, գեղեցիկին իբրև ասպետական կենցաղի, բարոյականության ու ասպետական գիտակցության կայուն հատկանիշ, անբաժանելի մասը հերոսականության, սկզբունք է, որի վրա էլ կառուցված է «Հարճը»։ Այն ամենը, ինչ հատկանշում է ասպետական կենցաղն ու բարքերը՝ գեղեցիկ է. գեղեցիկ են ձիարշավներն ու մկունդ-խաղերը, «կիներու հափափումներն» ու կառարշավները, որսորդությունն ու իրախճանքները։ Գեղեցիկ են զենքերը, զարդերը, ամենատարբեր իրերը՝ սկսած գահից, մինչև «վահաններն ոսկեղեն», «արծաթազօծ դրգալներն ու դանակները»։ Գեղեցիկ են «գինիի քանձր տոտն» և «խահերուն գոլորշին», ասպետական կենցաղին վայել խորտիկները, գուսանների երգն ու վարձակի պարը։ Ի հակադրություն ժամանակակից տխեղծ իրականության, այստեղ տգեղ ոչինչ չկա, այս ամենը գեղեցիկ են ոչ միայն ինքնին, այլև իբրև հերոսականության, «արբուն Ջորության», կենսականության արտահայտություն։ Այս ընկալումը հենվում է ոչ միայն հնավանդ պատկերացումների իդեալացման վրա, այլև կյանքի վերածնության հեթանոս ծրագրով նախորոշված կայուն և անփոփոխ սկզբունքի. գեղեցիկն ու կենսականը համազոր են ասպետական ոգուն և հեթանոս աստվածների փառքին։ Սա գալիս էր թե՛ «Դարերով ընդհատված տոհմային փառահեղ քաղաքակրթության թելը ձեռք առնելու ու շարունակելու», թե՛ «...հեթանոսությունը և հին հաղթությունները՝ զոր վաստակելու համար հերոսներ պետք էին»[27] կենդանացնելու ձգտումից։ Վերջապես, իդեալի մեծությունն էլ բանաստեղծին մղում է էպիկական այնպիսի ընդհանրացումների, երբ ամեն ինչ կամ ստանում է հզոր շեշտավորում, խոշոր չափեր կամ դառնում մեծի ու վսեմի տարրեր։ Իդեաները մարմնանում են, կարելի է ասել, յուրօրինակ «էպոսային» մոնումենտալությամբ։

Ո՛վ ասպետներ հեթանոս, ելե՛ք բաղխե ոտքն հանկարծ
Ձեր բազուկի մեկ ոսկրին՝ որ հոգի տակ ձերմկած է,
Անոր հրակա զանգվածին կը սարսափի, կը կարծե
Ձեզ առասպել դարերու առասպելյալ զազանները,
Ո՛վ ասպետներ հեթանոս, ո՛վ ասպետի ոսկորներ։

«Հարճը» կերտված է հերոսականության «էպոսային» զգացումով։ Կերպարները ապրում են մի իրականության մեջ, որը հնարավորություն է տալիս ազատորեն գործադրել մարդկային կամքը։ Մարդիկ մեծարվում են ոչ թե «աստիճանին համեմատ, այլ սուրերու զորությանն»։

«Փառք սարբինային.— Ներոն կարբենա» տողն է դրված դյուցազնապոեմի վերնագրի տակ՝ իբրև «արբուն Ջորության», կամքի ազատության հաստատում։ Հերոսականության այն ըմբռնումը, թե «հերոսներ պետք էին՝ այլ ոչ դիվանագիտություն», «հերոսական գոյավիճակի» և «ոսկի հորքերու» արդիական գոյավիճակի հակադրությունը, հենվում էր հոմերոսյան էպոսի ավանդների վրա։ Վարուժանը վերակենդանացնում է հոմերոսյան էպոսից եկող այն պատկերացումները, որոնք անհրաժեշտ էին «հեթանոս» գրական ծրագրի իրագործման համար։ Թե բանաստեղծական ի՞նչ աշխարհում, ո՞ր դարաշրջանում, ինչպիսի՞ կերպարների մեջ ու ի՞նչ միջավայրում կարող էր

27 Գ. Վարուժան, Նամականի, էջ 152։

տեղավորվել հերոսականության և հերոսի Վարուժանի ըմբռնումը, լավ է բացատրում Հոմերոսյան էպոսի Հեգելյան մեկնաբանությունը. «Այսպիսով էպոսի մեջ մենք թեև տեսնում ենք օբյեկտիվ կյանքի և գործողության էական ընդհանրականություն, սակայն միաժամանակ գտնում ենք, այդ գործողության և կյանքի մեջ ազատություն, այնպես որ կարծես ամեն ինչ անհատների սուբյեկտիվ կամքից է ծնունդ առնում»[28]։ Այս գեպավիճակն է Հեգելն անվանում հերոսական։

«Հարճի» էպիկականությունը բխում է Ճերասկանի նման մի ընկալումից։ Այն ինչ Վարուժանը համարում է «ասպետական մեծազոր կենցաղ», իր ժամանակակից կենցաղից տարբերվում է ոչ թե նրանով, որ մարդիկ իրականացնում էին անում երաժշտությամբ, գինարբուքով և ժամանակակից «Հարճերին» պորտապարով, այլ նրանով, որ ինչպես նշում է Հեգելը. «...այն ամենը ինչ մարդն արտաքին կյանքի համար գործ է ածում,— տուն ու բակ, վրան, բազմոց, անկողին, քուր ու վահան, նավ, որով նա ծովերն է կտրում, կառք, որով նա պատերազմ է գնում, ինչպես և նոացնեն ու տապակելը, մորթելը, ուտելըն ու խմելը և այլն,— այդ ամենը մարդու համար սոսկ մեռած միջոցներ չեն եղել, այլ այնպիսի բաներ, որոնց մեջ մարդն իր ամբողջ էությամբ իրեն կենդանի զգա. դրանով հենց այդ ինքնին արտաքինը, մարդկային անհատի հետ սերտ կապված լինելու հետևանքով, մարդկային ոգու դրոշմն է կրում»[29]։

Ասպետական դարերի հերոսականությունն, ուրեմն, դյուսևորվում է ոչ միայն, «սուսերու մեծությանն» օրենքի, «գործողության և կյանքի մեջ ազատության», այլև այն ամենի, ինչ մարդկային ոգու դրոշմն է կրում։ Ահա թե ինչու այդ կենցաղի, բարքերի, անգամ իրերի նկարագրությունը անդրադարձնում է հերոսականը և մեծարում հերոսականը։

Հերոսականն, այսպիսով, լիրիկական ձևի մեջ չի մարմնավորվում։ Վարուժանը կիրառում է նորից հիմնականում տեսողական նկարագրումներ, գույներ, գծեր, լուսավորություն, շարժում։ Այստեղ է, որ բանաստեղծական հեքիաթոսությունը ստանում է իր կատարյալ դրսևորումները՝ գեղանկարչական անսահմանության անսպառ ձևափոխումներով.

Կը դիտեն զինք։— Նազենիկ Նախ՝ կ'օրորե միմոզեն
Ալապաստրե ուսերուն վերա գլուխն Տրէնեն՝
Ներկանեերուն շրթելով գուլպ մը ալբերը ապլոր՝
Ուր կ'ընկզմի մարդ հեշտին, բայց դուրս կ'ելլե վիրավոր։
Վեր կը վերցնե հոլանի բազուկներն իր հուրորեն
Լալչի թողին կապուտակ խաղաղության ընդմիջեն,
Չուլգ մը տոսախ բամբիռները մատերուն մեջ ճարտար
Հանկարծակի կը հընչեն, կ'ըլլան պարին կառավար։

Այնուհետև, տեսանելի պատկերներին բանաստեղծը միացնում է պարի ու երաժշտության ռիթմի զգացումը, ներդաշնակում լսողական նկարագրումներ.

Բամբիռներն իր կը հնչեն ձեռքերուն մեջ սաստկորեն
Իբրև օրենք մարմինին բյուր ձևերուն հոյաշեն.
Բամբիռներն իր կը հնչեն ու անոնց երգը բյուրեղ

---

28 Հեգել, Էսթետիկա, գիրք երրորդ, Քարգմ. Հակ. Հարությունյանի, «Նոր հրատարակչական գրականություն», 1940, № 1, էջ 155։

29 Նույն տեղում։

Կը թաղերանա մեղրի պես չահերուն տակ լուսաղեղ.
Նզուններով հինայված մատերին վեր աղաղի
Դաշնակութիւն մ'հրաշալից մազերուն մեջ կը ծորի։

Բամբիռնե՛րն իր կը հրնչեն, այնքան ճարտար՝ որ կարծես
Անոր ձեռքերն Ապոլոն թաքնակեր է տարփակեզ
Սըրտին մեջ իր տավիղին։ Դործիքին ձայնը կերկեր
Կը գեղու սրտեն ուր շատոնց գուսաններն ալ չեն նվագեր։

Լույսերի կախարդանքը, գծերը, ձևերը, գույները, խոլական շարժման
մեջ դնելով մարմնի առանձին մասերը, զարդերը, իրերը ամբողջացնելով բա-
նաստեղծն հյուսում է բաբախուն տեսլապատկեր, ուր ամեն ինչ հավաքվի-
լով կազմում է երկրային դիցուհուն և տրոհվելով դառնում պարի ռիթմ ու ձե-
վերի «մարմնեղեն» խաղ։

«Հեքեանոս երգերի» շարքը եզրափակվում է երկու հատկանշական գոր-
ծով՝ «Մեռած աստվածներուն» և «Բեգաս»։ Առաջինը ներկայից վերանալու
անհնարինության տխուր զգացումով կարծես նախապատրաստում է «Գող-
գոթայի ծաղիկները», երկրորդը՝ ամփոփում բանաստեղծի հոգևոր ծոիքը
«Հեքեանոս երգերում»։

Անպատուղ են ճիգերը, անկարելի՝ հեքեանոս աստվածների վերադարձը
դարերի խորքից։ Փրկության հեքեանոս երազն անիրագործելի պիտի մնա.

Նվ այժմ այդ խաչին տակ,
Որուն քևերը տըրտմութեան կը ծորեն
Աչխարհիս վրա բովանդակ,
Ես պարտըված, Արվեստիս դառըն սըրտեն
Կ'աղերամ ձեր մասին, ո՛վ հեքեանոս Աստվածներ։
Տեսե՛ք բոլոր մեր անտառներն ու ծովեր,
Աղբերակներն ու երդիքները խաղաղ
Ամայացա՜ն ու տաղտկացա՜ն։ Այժմ, ավա՜ղ,
Մարդն է ինկած գարշապարին տակ հրեկա
Խուլ Աստուծո մը հրեա։

Մենաձ աստվածները խորհրդանշում էին մարդու և բնության, կենսա-
կան ուժի և գեղեցկի ներդաշնակությունը։ «Ախյուսնափառ խաչը», «Խուլ հրեա
Աստվածը» փշե պսակով են զարդարել մարդու ճակատը, հաճույքն ու բավա-
կանությունը փոխել տառապանքով ու անիծյալ չարշարանքներով, ամայաց-
րել ու տաղտկացրել մարդկային գոյությունը։ Չկա հուռթի դաշտանկար,
չկա «կենսական Ջորություն», անկաշկանդ հրճվանք։ Բանաստեղծը ապրում
է իր ժամանակի ու միջավայրի պեսիմիզմը։ Նվ այդ պեսիմիզմը, մերթ արթ-
նացող անելանելիության զգացումը հեքեանոս էքզոտազը անջատում էին իր
նախնական մաքրությունից։

Կյանքի հրճվանքը Վարուժանը միացնում էր տառապանքի հետ, վերա-
ծնության հզոր ձգտումը խառնում իրականության դառնությանը։ «Մինգվե-
դան», անկասած իր հետքերը թողեց նրա պոետական մեծ աշխարհում, սա-
կայն որքան էլ ուժեղ լիներ վեդայական շրջանին ու հոմերոսյան հերոսա-
կան անցյալին հատուկ ներդաշնակ մարդու վերակենդանացման ձգտումը,
միևնույն է, պիտի կնքվեր ամենամարդկային աստվածների՝ այսինքն մար-
դու բնական, ներդաշնակ բնույթի ու հարաբերության կորստի տխրությամբ։
Նվ իր այդ զգացումը բանաստեղծը հաղորդում է հզոր խտացումով.

Ո՞վ, Աստվածներ, ծո՞վն է տխուր։

Բայց սրանով չի ավարտվում «Հեքիաթս երգերիս» շարքը։ Ամեն կատարյալ բանաստեղծ իր Պեգասն ունի։ Վարուժանի Պեգասն էր, որ «վարգեց քաոատրոփ, լեռը Քնարց» և «Տրդի օձեր ձագերն իրենց վիժեցին»։ «Բեգասն է ամփոփում պոետական այն մտածումները, որ մարմին առան Վարուժանի գլուխգործոցում։ Իր երևակայության նժույգի թռիչքն ու իդեալի մաքրությունը, իր երազած գագաթները, իր հոգու բոցն ու արվեստի խրոխտ շեշտերը, բոլորը, ինչ Վարուժանի տարերքն են կազմում, վկայությունն էին ժողովրդի կենսուժի ու երջանկության՝ տառապանքի միջով և տառապանքից բարձր.

Դե՛հ խոյանք մ՛ալ, աստում մ՛ալ,—
Նրպատակի կատարին ագամանդները անվալ
Շոգացին.
Ով իմ ձին
Փայլակելով գագափարն աչքերուն մեջ ոոշնական՝
Կոթողվեցավ. պինչերը բա՜ց արևուն—
Լերան,
Գլխո՛ւն,—

Պոեզիան անհասանելին գարձնում է հասանելի, «երկնամուխ լեռան գագաթին որոնում «էքզոլվայսներն երազիս»։ Ձգոր էր Պեգասի թռիչքը դեպի արևը, «իդեալի մը պղպատ» առնացի երգը։

5

«Խուլ Աստուծո մը Տրեա» ստեղծած աշխարհը բանաստեղծը դիտում էր իբրև «կենսական Ջորւթյանց և կամքի ազատության բացատում և այդ աստծուն հակադրում էր մերթ Հեքիաթս աստվածներին, մերթ տառապանքի մարմնացում Քրիստոսին։ Արդ «Գողգոթայի ծաղիկներնէն էլ բացվում են «Աստուծո լացը» և ապա «Ճանապարհ խաչի» բանաստեղծություններով, գործեր, որ ընդգծում են շարքի ուղղությունն ու պեսիմիստական գունավորումը. «Փառք սարբիններին.— Քրիստոս կը պատարագեն»։

Անհունի դատարկության, տիեզերական լռության մեջ աստված արարչագործելու, «տապալուկի վերքը» դարմանելու ոչինչ չի գտնում։ Հուսահատության ու դառնության արցունքներից կազմվում են երկնքի աստղերը.

Ով բանաստեղծի նման Աստված ալ
Որպես զի ստեղծե՝ հարկ հղավ նախ լալ։

Վշտի, դառնության, արցունքի մեջ են ծնվում գեղեցիկ բաներ։ Առանց տառապանքի չկա կյանք, չկա հետևաբար և գեղարվեստ։ «Գողգոթայի ծաղիկները» արցունքի և տառապանքի ծաղիկներ են։ Մարդը նախատգրով կրում է իր խաչը. «Ճանապարհ գոյության» «Ճանապարհ խաչիս։ Բանաստեղծության ամեն վեց տուն սկսվում ու ավարտվում է այս երևույթն արտացոլող տողերով, «Ո՜վ մատնված Հիսուս... Ես շա՜տ եմ տանջվեր», «Տառապած Հիսուս... Ես շա՜տ եմ տրքներ.» «Ապտակված Հիսուս... Ես շա՜տ եմ խոցվեր, «Թքքներվա՜ծ Հիսուս... Շա՜տ եմ հալածվեր», «Մահապարտ Հիսուս... Ես շա՜տ եմ քաշեր», «Ո՜վ խաչված Հիսուս... Ես շատ եմ սիրեր»։ Այն, ինչ գրքի

սկզբում ասված էր երկու բառով՝ «...հանուն տառապանքի...», այստեղ ծավալվում է իբրև մի ամբողջ բանաստեղծական իրականություն՝ բացված պեսիմիզմի դողդոջ լուսով ու խավարով.

Գըթա՛ աչքերուս.—
Անոնք ավելի արտասր են քամեր
Քան Քե խըմեր լուսս։ Դագաղներու վրա
Միչտ մահն եմ հըսկեր մոմերու հետ չեզ։
Բիբերս են ընկեր վշտերի հորին մեջ։
Տես կոպերուս վրա ամչուն է ցանվեր

Ցկան «Հնքանոս» շըջադրության շռայլ գույները, կրքոտ գծերը, հախուռն պոռթկումները։ Ցկա կենսականի հզոր գովքը, չկան ուժն ու ծաղկող գեղեցկությունը։ «Միչնադարյանն» զսպություն, տառապող ասկետիզմ, սեր, գորշի, սպիտակի երանգավորում, ձևերի խստություն։ Պոլիքնիզմին փոխարինում է Հիսուսն իր փշեպսակով, խաչը՝ մարդկային շարշարանքների խորհրդանիչ, մոնոքնիզմը՝ իրականության տաղտուկի, գորշության, մեռելության մարմնացում։

Ճեղքվածքը մարդու և աշխարհի, ձգտման և ռեալականության միչև, մղում է հակադրության։ Բայց հակադրությամբ չի իրագործվում, ձգտումը և կեցության ճանաչումն ընթանում է տառապանքի միջով։ Երբ բանաստեղծը գոյությունն ընկալում է իբրև տառապանք, գրանով իսկ բացահայտում է հակադիր եզրերն ի մի բերելու անհնարինությունը։ Նրա վերադարձը դեպի նիրվանա չի բացատրվում միայն անձնական կյանքում կրած վշտերով կամ փիլիսոփայական ինչ-ինչ հետաքրքրություններով։ «Ծողոքծայի ծաղիկնեըում» այս բոլորը համաձուլվում են միայնության չփարատվող զգացման, գոյի առեղծվածների, մի ողջ ժողովրդի բախտի անորոշության և վերջապես խորապես ողբերգական մի իրականության հետ։

Ողիա Տեմիրճիպաշյանին նվիրված «Տրտունջքը» կրում է «Տրտում է անձն իմ մինչև ի մահ Հիսուս» նշանակալից բնաբանը։ «Աստղահետ Նիրվանայի» երազով, չիրմաքարի մը պես սև» տառապանքի ծանր զգացողությամբ, բանաստեղծն արվեստի հավերժության մեջ էր փորձում գտնել միակ սփոփանքը.

Թե չախչախված լարերես և ամչունես գերիվեր
Կը մընա վիշտս աննըվաճ. Հուսահատությունըս անմահ։

Եվ այն էլ «...կը համառիմ հավատալ» ենթադրությամբ, քանի որ ամենակարողը «Ծաղանղներուն տվավ աստղերն, և արևն ալ հանճարին», իսկ ինքը փորձեց ասուպներով «արտահայտել անափառ ճակատը», բայց ասուպներն էլ «պահ մը շողացին ու մեռան»։ Այս «խոստովանությունից», ունայնության առեղի զգացողությունից հետո է միայն բանաստեղծը ասում.

Սակայն կ'արժէր դեռ ապրիլ... ու փորձեցի ես սիրել։
Սըրտիս տրտիչյունն զգալու համար՝ կուրծքի մը փարիլ։
Դուն չըրկր նուիեն. եղիա, երբ հընդկէի փոստիդ վրա
Կու գար նըստիլ Սըրբուհին և դրած գըլուխը ծունգիդ՝
Մըրըրկաշունչ նըվագներդ հրեշտակի պես կ'ունկնդրեր

Սերն էլ. կարճատև մի երջանկություն, ոչ միայն չի փրկում, այլև բազմապատկում է չարշարանքները, և պոեզիան ծնվում է «արցունքին մեջ»։

Ամայության մեջ հոգևոյս հընչեց մըրուն՝ մ՚այն ատեն,
Որուն անմահ արձագանքն է այս թերթվածն, ըզնա՛:

Հեգնված սերը, անձնական վիշտը «Տրտունջքի մեջ՝ «Ու ես խաչիս վըրա-յեն խաչված Մարդուն նայեցա» հիմնական մեղեդիի մի տարրն է: Այստեղից, վշտացյալ, ինքնամփոփ անհատի պատուհանից նա հայացք է ձգում դեպի մեծ գաղափարը, տոգորվում նվիրվելու իդեալով.

Կը մտրնեին ժողովուրդ մ՚որ առած մուրճը ձեռքին՝
Սա կավելնեն դարուն վրա կը կերտեր դարը մարմար:
Այն ժամանակ վշատ հոգիս կայծակներով պրնդացավ.
Ու լեցվեցավ ամբուռքով դատարկությունը սրտիս
Կամքս նվաճված իմ ցավով՝ կազդուրեց ցավն ուրիշին:

«Նվաճված կամքը» գործունեության ոլորտների որոնումներով գալիս հասնում է «բախտի խորք զավակներուս» բանսկին: Կամքը իբրև կյանքի էության, կենսապայքարի գլխավոր ուժ ներկա դեպքում, ելք է գտնում քրշ-վանների աշխարհում: Այդ աշխարհը առաջին անգամ չէ, որ իր արտացոլումը պիտի գտներ Վարուժանի ստեղծագործության մեջ: Այդտեղից էր նա սկսել: «Մարտունեներում» նա անդրադարձրեց քշվառների մռայլ իրականությունը. անպաշտպան, լքված, մեռնող մարդիկ: «Դողդոջալի ծաղիկներում» արդեն բանաստեղծի տեսադաշտն ավելի լայն էր, հայացքն ավելի առնական, ճըշ-մարտությունն ավելի ճանաչված: Անօգ քշվառության, անելույս ու մեռնող կյանքի ցոլապատկեր չէր այն այլևս: Արևմտյան ներոպայում նա տեսել էր պայքարող պրոլետարիատին «փողոցներու գրո՛նը», կշռել մեծ գաղափարն ու պայքարի զորությունը: «Ցեղին սիրտը» գրքում ծրագրված գեղարվեստի հասարակական դերի մի նոր ուղեգիծ էր գտնում բանաստեղծը՝ նոր միջա-վայրի տպավորությունների մեջ: Եթե «Դադար», «Անիշխանուհին», «Մայիս մեկ» բանաստեղծություններում նա պայքարի կոչ է անում, ապա «Մեքենա-ներըս», «Բանվորուհին», «Մեռնող բանվոր», «Խաբված կույսերը» բանաստեղ-ծություններով հաստատում է, որ պրոլետարիատը երկու ճանապարհ ունի, կա՛մ ազատության, չարչարանքի և մահվան; կա՛մ պայքարի և ազատու-թյան:

Արդյունաբերական քաղաքը այն երկրային գեհենն է, ուր մարդը ոչ մի-այն անջատվում է բնությունից և հակադրվում բնությանը, այլև հասաթակա-կան հարաբերությունները ողբերգականորեն բաժանահատում են նրա ներ-րին աշխարհը: Բանաստեղծը բացահայտում է նրա հակասական վիճակը, կործանումը «պողպատին բիրտ ուժին» ազդեցությամբ, այն ուժի, որ ինքն է ստեղծել, բայց և որն իշխում է իր վրա.

Մեքենանե՛ր, հոս կ՚իշխեն ըզնդին վրա մարդերուն՝
Իբրև հրեշներ վիթխարի, որըն մը մեջ մըշտաբեռուն:

Աշխատավորները մեքենանների զոհերն են, կուտակվող կապիտալի զո-հերը, որոնց «կը տանին միշտ Ոսկյա Հորքին առջև մորթելուս: Այն բոլոր բարիքները, ինչ մարդն ստեղծում է իր էությունը հաստատելու համար, դա-ժան ու բիրտ հարաբերությունները դարձնում են նրան քշնամի. «կուռքերն անոնք զրոշեցին և նույն անոնք զոհ եղան»: Իր գոյությունը պահպանելու հա-

մար նա ստիպված է հրաժարվել բոլոր գեղեցկություններից, ածուրդի հանիլ ոչ միայն մարմինը, այլև հոգին։

Անհատի ստրկացումը մեքենային, «երկաթի օրենքին», Վարուժանը չի դիտում իբրև կույր պատահականության, չար բախտի արդյունք։ Այստեղ այլևս չկա ճակատագրի անխուսափելիության այն զգացումը, որ ծվարել էր «Սարսունների»։ Տրորված անհատը կարող է վերագտնել իրեն, վերադարձնել կորցրած լույսն ու բնությունը, գեղեցիկն ու մարդկայինը։

Վհատությունից բանաստեղծն անցնում է ողջոյնի, նրա երգերում արդեն հառնում է «ռամիկ ուժի բանակը», հարյուր հազարների հավաքական կերպարը։ «Ձոներու բանակ», որին պատկանում է վաղվա լուսավոր օրը.

> *Ատոնք բոլորը մըրրիկ են, ատոնք բոլորը կայծակ են*
> *Ոյտնք գոռան պիտի օր մ'ու մարդկությունը սարսեն։*
> *Վաղն, ո՜վ Ընկեր, պիտի այս ամբարտավան քաղքին վրա*
> *Ձայնի ամպրոպն ու վառն հազար չաներն իր հրսկա*

Պայքարն անարդարության և շահագործման դեմ այն ելքն է, որ պոետի քնարին տալիս է կորով և ապագայի հույս։ Ամբողջ ձայնով կռիվ բորբոքելու համար փոխում է քնարի լարերը. «...իբրև լար արծիվի տրվի այսօր աղիքներս»։ Մի պահ նա անջատվում է տառապանքի հայեցությունից։ Պոռթկում է ազատության պայքարի կոչը։ Բանաստեղծը վերադառնում է արիական ոգին, արիանում է «քերթողն հրսկա, մըշրրկավարս, հրաշվի», այս անգամ արդեն «Ակրևելքեն Արևմուտք», բոլոր ճնշվածների նեմիսիսը քանդակելու համար։

Սրանք, իհարկե, պատահական բռնկումներ չեն, Վարուժանի դեմոկրատիզմն ուներ սոցիալական խոր բովանդակություն։ Սակայն հենց դեմոկրատիկ մղումների ներքին բովանդակությունից էին գալիս նաև տառապանքի և անհուսության ձայները։ Պայքարի աղմուկը չի ծածկում «Գողգոթայի ծաղիկների» լսման հնչյունները։ Մերթ մերթ լսվող շեփորի խրոխտ ձայները մարում են մեծ աշխարհի ողբերգականության առաջ։ Երկաթի օրենքների անողոքությունը, մարդուն շրջապատող խավարը, այլանդակությունն ու վերնախավերի անբարոյական շքեղությունը, ամենը, ամփոփված են տառապանքի ըմբռնման մեջ.

> *Երբ հույսի Ուզան, ա՛լ խոնջ ձայնե ծունգերն իր*
> *Վնասպատին մեջ օրերուս անծաղիկ...*

Մռայլ պատկերների մի ամբողջ շարք խտացնում է արտաքին շրջապրությունից քաղած տպավորությունները՝ հարուստ տան առաջ դրված նորածին և կխամսիրկ մարմինը՝ «Ձյունին պատանքով» ծածկած սովալլուկ մայր, հիվանդ ու ցամքած բանվորուհի, հարբած ծեր բանվոր ու մխոտ ճրագի շուրջը հավաքված մանուկներ և կին, որ «լացով կ'օծանեն սեղանը», մեռնող բանվոր ու կարատնից հանրատուն ընկած, «բողոքյամբ իր մայրությունը անգեն» պաշտպանող խաբված կույսեր։

Աշխարհում տառապանքն ավելի է, քան հաճույքը։ Մեծ էր բանաստեղծի վիշտը, որովհետև իդեալի լույսը չէր ցրում չարքաշ գոյության խավարը և ժողովրդի մոտավոր ապագան իսկ մնում էր անորոշ վիճակում։ Ջնջերի շաչյունն ու ազատության կոչը պոեզիայի սահմաններից տարածվում էին

դեպի կյանք, բայց ոչ ամեն ինչ էր այնպես, ինչպես երազում էր բանաստեղծը. «Ազատության սահմանված ազգը... ծառացումին մեջ հոգնած ընտրեց սոգալը անարգ: Հոգևոր հզոր թռիչքից հետո ավելի մեծ պիտի լիներ անկման թաքը. փրկության կատարին դեռ «վրդյունն իր չարձակածո, «քեմ եղավ ձին... զիս վար նետեց գավակին, ժայռին դեմ կողըս պատռեցը:

Գառատամ Բուդդայի հին իմաստությունը օրորեց բանաստեղծին. աշխարհը լի է տառապանքով, բայց կա ճանապարհ ազատագրության՝ բոլոր չարչարանքներից.

Դարձյալ քեզի՞ պիտի գամ,
Քու երազիտ, նիրվանական չուրերո՞ւդ
Ուր Հանգստեն կը սըրբվի՝ արևուն
Խարանը պիղծ, կը լըվացվի ամեն տարր
Ու ամեն հոգ կը հաղթվի, կը թողու
Հոգին առատ, հոգին մաքուր, մըտնելու
Վիրկն Հանգիստին։— Դարձյալ քե՞զի պիտի գամ...

Երջանկության գաղտնիքը մնաց աննվաճ, բանաստեղծի ներքին աշխարհը երկճեղքված՝ կենսական զորությամբ ու նիրվանայի երազուվ:

«Հինգանոս երգերը» ժողովածուն փակվում է «Մատյանն ահա» բանաստեղծությամբ, որն ընդգծում է հաճույքի ու տառապանքի, անցյալի ու ներկայի, իդեալի և իրականության միասնությունը.

Մվ լարիկամ. խորհե՛ք ես երգս է պատմեր
Յավն հաճույքին և հաճույքները ցավին.

«Հին դարերու կյանքին երազն անհատակ և երազի անմահությունը, երազի գեղեցկությունն իրականության, հաճույքի ու տառապանքի, ոճիրի ու մաքառումների, հինգանոս էքստազի ու լույսի բնության առաջ. տիեզերք և տառապած սրտի անչափելի մեծությունն՝ ահա ամբողջը.

Ան լուկ կըրնա նանչալ երազը սրարբած՝
Ով Վարբենա կյանքի դիրտովն ու խոպկով,
Ան որ Մարդն է՝ լույսով, ցեխով թըրծըված,
Ան որ Մարդն է՝ սըրբագործված արցունքով,

6

1914 թ. մարտին Վարուժանը հայտնում էր. «Այժմ կգրեմ «Հնգին երգը», որ հուսամ տարիե մը լույս կտեսնե. այդ հատորին մեջ երգված պիտի Բլևան հայրենի հողը, մշակներու աշխատությունը և գյուղական կյանքի խաղաղ մեծություններըն[30];

«Հնգին երգը» միանգամից չստեղծվեց. 1911-ին գրած մի նամակում, հրատարակչի գործերի մեջ բանաստեղծը նշում է և «Հնգին երգը»:

Հեսիոդոսի «Աշխատանք և օրեր» ու հատկապես Վերգիլիոսի պոեմների ազդեցությամբ և նմանությամբ է Վարուժանը հորինել ու գրվագել «Հնգին երգը»: Վերգիլիոսը նրա պաշտամունքներից էր: Պատահական չէր, որ իր

30 Գ. Վարուժան, Նամականի, էջ 205.

«Հորդորներ սկսնակներուն» հոդվածաշարում խորհուրդ էր տալիս հաճախակի կարդալ Հոմերոս և Վերգիլիոս՝ նախընտրելով հ. Ա. Ղազիկյանի թարգմանությունները։ «Այդ հանճարներու մեջ կը գտնեն բոլոր գրական դպրոցները և ներշնչումները, որոնց մեկուն ինքնաբերաբար պիտի հետևիք»[31]։

Վերգիլիոսի «Մշակականքը» բաժանված է չորս գրքի՝ ա) հացահատիկի մշակություն, բ) պտղատու ծառերի, հատկապես խաղողի մշակություն. գ) անասնապահություն, դ) մեղուներ։ Ուշադրություն դարձնելով հատկապես առաջին երկու գրքերի վրա, դժվար չէ նկատել հետաքրքիր այն հանգամանքը, որ Վարուժանը ընտրում էր նյութի նույն հերթականությունը՝ ա) «Հացին երգը» բ) «Փինիին երգը»։ Չպետք է այժմ պնդել, թե իր գործը բանաստեղծը կլրացներ հաջորդ երկու նմանաբովանդակ գրքերով, սակայն անկախ դրանից ակնհայտորեն պարզ է դասական օրինակի կառուցվածքային սխեմայի պահպանումը։

Վերգիլիոսի պոեմը, գրված Մեկենասի պատվերով, հետապնդում էր ոչ թե երկրագործություն ուսուցանելու նպատակ, այլ սոցիալ-քաղաքական. «Թեման համապատասխանում էր Վերգիլիոսի անհատական հակումներին և միաժամանակ ակտուալ էր. իտալական մաճ հողատիրության վերականգնման և քաղաքի պարազիտային մասսաների մի որոշակի մասը քաղաքականապես չեզոքացնելու նպատակով հանելու և հողին ամրացնելու խնդիրը շատ անգամ էր բարձրացել Հռոմում, իսկ քաղաքացիական ավերիչ պատերազմներից հետո ավելի էր սրվել։ Այդ տեսակետից, նոր իշխանությունը նույնքան անկառող եղավ, որքան և նախկինը, բայց հարցը քննարկվում էր ու շարունակում հուզել մտքերը»[32]։

Անտիկ բանաստեղծը իր գրքերում հետևողականորեն նկարագրում էր երկրագործի աշխատանքն ու խաղողի մշակությունը։ Վարուժանը նույնպես ներկայացնում է ոզջ պրոցեսը՝ սկսած գարնան հրավերից մշակների գովքից ու հերկից մինչև աղորիք։ Հետագա պրոցեսը պատկերելու ձգտումը («ինչպես կ'հորդի քաֆած խմորը տաշտեն, զոր հուսկ կ'ուխեն գեղջուկ փուռին մեջ անշեջ...» և այլն) մնաց անկատար։

Ընդհաշարը սկսվում է դիմումով՝ «Մուսային», ուր և բանաստեղծն ուրվագծում է այն ընթացքը, որ պիտի ներկայացվի հաջորդաբար և հաստատում նոր կազմնորոշումն ու պոետական մտածումը։

Գեղեցիկ և բարի է երկրագործի աշխատանքը։ Կյանքի երանության ու դրախտի պատրանքը վերջին ապաստարանն է, որտեղից Քոիչք է առնում բանաստեղծի երևակայությունը։ Լիրիկական սուբյեկտը դուրս է գալիս ներվանային փրկությունից և ընկնում պարզ ու անպաճուճ, բայց և իդեալացված իրադրության մեջ։ Հանդարտ, խիլիկ, գյուղական աշխատանքային կյանքի ցոլապատկերը իրականությունից, ճշմարիտ գյուղի ներքին բախումներից ու մղձավանջից ազատ մշակների գովքը բերում էր իր հետ մի նոր ռոմանտիկա, որքան վերացական, նույնքան երազային։ Մշակները զծագրվում են ասես «երկրային» հատկանիշներով, օծված «ոսկի փոշիներովը

31 «Նավասարդ», Բուխարեստ, 1924։

32 *И. М. Тронский*, История античной литературы. стр. 368, М., 1957.

Հարդինն, հողի պոտի բաբախումը ափրենց բրդոտ կուրծքին տակ», արեգակը՝ «իրենց լայն երակին մեջ»։ Ավելին.

Ծգին շողիքի ի՜նչ փույթ քե իրենց ձեռքերը կ'օծե,
Եվ ախոռի հոտ կու գա իրենց նախշուն լոդիկեն.—
Նախ անոնց լայն ափին մեջ կը ծլին սերմերն համորեն։

Բայց «ախոռին հոտն» անգամ Վարուժանի մշակներին չի զարձնում ավելի երկրային։ Ամեն ինչ երևութական է։ Ամեն ինչ բանաստեղծը գունավորում է իր երազի բարձրությունից։ Իր քափանցիկ այդ երազը նա ծածկում է պոետական զարդարանքների ու բնության հմայող պատկերների հագուստով, դրանով իսկ իր երգերին այնքան նյութականություն ու «հողեղենություն» հաղորդելով, որքան անհրաժեշտ է մտածումի արտաքին, բանաստեղծական ձևավորման ու մարմնացման համար։

Ինքնախորասուզումը և ներվանայի լուլսը բերեցին կարճատև մի հանգստություն։ Այդ անդորրը ներքին մեծ լարվածություն ուներ։ Երբ կարծես արտաքին աշխարհի հետ բոլոր կապերը խզված են, բանաստեղծը հոգու անվճռելի կռիվը փոխադրում է հմայիչ տեսիլների ասպարեզ, այդպիսով ի հայտ հանելով կյանքի ու ինքնագրսևորման ձգտումը։ «Հաճելի է ինձի մինչտ լարերս փոխել և վերանորոգվիլ արվեստիս մեջ». արդյոք սովորական վերանորոգում, կամ վերանորոգվելու քմահաճո՞ւյք էր դա։ Իհարկե ոչ։ Իր զգացումների ու հուզմունքների, մտածումների ու երազների համար բանաստեղծը նոր միջավայր գտավ. տեսիլք, ուր մարգարեներ ու սրբեր չեն հայտնվում ապագայի ուտոպիկ նախագծեր տալու համար։ Դա մի տեսիլք է, ուր անվրդով ու անտառապանք, իր բախտավոր հունով հոսում է կյանքը, հեռու՝ քաղաքների ազմուկից, սոցիալական հեղբվածքներից, խավարից ու հետամնացությունից, ազգային ճնշումներից ու չարդերից, ուր վայելք են հուշում «մեծ Լուսյունն աստղերուն մեջ ծովացած» և արբեցումի է տրամադրում «գինովն Անհունի մեծ կարասին, ուր կը ճմլվին աստւպներ».

Հե՜շտ է մըտքիս ընկղմիլ կապուտին մեջ լուսալիճ,
Նավաբեկիլ-քե Հարկ է—կըրակներուն մեջ վերին.
Գըտնել աստղեր Նոքանոր, կորսըված հին Հայրենիք՝
Ուրկե ինկած հոգիս դեռ կու լա կարոտն երերին։

Վերանալ քա՜ղցր է ինձի քեներուն գլա լըռության,
Լսել միայն Միջոցին շընչառությունն անխոով,
Մինչև աչքերըս գոցվին քունի մեջ դյութական,
Ու կոպերուս տակ մընա Անհունը իր աստղերով։

Այսպե՜ս, այսպե՜ս կը նրնչեն դյուղին մարդիկը ամեն.—
Հոտաղն է իր սալլին վրա, վերմակին տակ լուսածոր,
Հարսն է դեզի կառարին՝ ծոցը բացված գեփյուռեն՝
Ուր կը պարպե Հարդագողն իր կածը սափոր ու սափոր։

Ոգու ինքնախորասուզումն ու հեքիաթի որոնումը բերտ իրականությունից դուրս, թվում է պիտի հասցներ նրբագույն զգացումների, հեշտահոս ու դյուրափոխոխ ապրումների մանրաքանդակին։ Բայց «Հաճին երգի» զգայական-շոշափելի պատկերների մեջ խփում է կյանքի զարկերակը։ Բանաստեղծը հիմնականում պահպանում է թերթուքյան իր եղանակը. քանդր գույ-

Վարուժանի ձեռագիրը «Հացին երգը» շարքից

րից», որոշակիորեն խթանում է սարքազան Հացիկ» արարչության ողջ պրո-
ցեսի էկզալտացիոն պատկերումը։ Մարդու մեծագույն բախտավորությունը

այստեղ է՝ «ակոսներու մեջ խինդ ցանելու»։ Եվ գարնան ավետարեր նարգիսի ծլումն արդեն սիմվոլացնում է աճելության գեղեցկությունը.

Մեկի եկեք.— ձեր սերմով լի բուռերուն
Մենք կը սպասենք կիներու լուռ ըղձանքով.
Ճանչնալն արդեն խըրվեցավ մեր սրտերուն։

Եվ այնուհետև, հատիկի ուշչելը, ծլելն ու աճելը բանաստեղծը ներկայացնում է որպես կյանքի հաստատման պրոցես։ Այսպես. «Ալժմ Տղին տակ կ՝ ուռին Հունտեր ինչպես ծիծերն ուլերուն», ապա առաջին ծիլերը իբրև հույսի առաջին ընձյուղում՝ «Հոտաղ ինձի ծիլ մը բեր... Հրնձվորին հույսը վրան»։ այնուհետև, գարնան անձրևի ծիծաղը՝ «Դաշտերուն վրա իր տլտմութիւնեմբ Համառող անձրևը չէ ասիկա», և վերջապես «...կը կատղի դաշտը Տուրքի՝ որ պիտի Հոն արածող ուլը խեղդի»։ Ամբողջ այս ընթացքը Տույսի, երջանկության, գեղեցկի ծաղկման իդեալն է դրսևորում։

«Հեթանոս» շրջանին Հատուկ Վահագն, Վանատուր աստվածներին ու Աստղիկ դիցուհուն գալիս է փոխարինելու Պանն իր սրինգով.

Փուռի կայծէն, տաշտի Տաքին ի խնդիր
Ըլլալ Պանը կաւերուն

Հովիվների, ձկնորսների, մեղվապահների հովանավորը, անտառների ու դաշտերի կճղակավոր աստվածը խտացնում է անդորրն ու միայնությունը, իդիլլիան ու Տուտ ուրախությունը։ Պանն իր հետ բերում էր և ներդաշնակության ձգտումը։ Հովվերգական մթնոլորտն ու մշակների աստվածացումը այդ ձգտումով էր իմաստավորվում. «կերգեմ մշակներն՝ որ սալէերուն կատարին աստվածներու պես կանգուն...»։

Սակայն իրականության մղձավանջն ամենուրեք խախտում է իդեալի անխառն միասնությունը։ Մարդու բնության եղծումը Վարուժանը արտացոլեց «Դողդոջայի ծաղիկներում»։ «Հացին երգը» հարմոնիայի վերականգնումն էր, արվեստագետի սերտգործությունը։ Սիրագործությունն, որովհետև վիճաբարի կորով էր Տարկավոր գոնե արվեստի մեջ Տարմոնիայի Տասնելու Համար։ Ոգու բաժանատված ուժերի միավորումը, լյականության ողբերգական հակասությունների հաղթահարումը, սոցիալական ազատությունն ու անՏատի ներքին ու արտաքին ներդաշնակությունը այն երազն էր, որ այցելում էր բանաստեղծին իր ողջ ստեղծագործության ընթացքում։ Հարմոնիայի և անՏատ ամբողջականության գաղափարը նա գտել էր դեռևս անտիկ արվեստում։ «Մշակականքի» ժանրի վերականգնման փորձը դրա Տաստատումն էր։

Գեղեցիկ է բնությունը, բարի՝ հովվական մթնոլորտը, վասն՝ մշակների աշխատությունը. մարդու գործունեությունը այդ բնության մեջ։ Այստեղ չկա ոչ մի բախում. ոչ մի հակասություն, չկա Տարմոնիայի խախտման իրական ողբերգությունը։ Անկատարի, տգեղի, գորշ սովորականի Տետն իսկ չկա, ամեն ինչ վասն է, լեցուն երկրի ու երկնքի օրհնանքով, աստղերի ու լուսնի լուսով։ Հաղթահատակ, հզոր, աստվածացած են մշակները, որ «քրտինքներով մարգարտյա» բնության թագն են Տյուսեր»։ Հոյակապ և բարի է բնությունն իր ընթացքի ու փոխակերպումների, իր շրեղ անսահմանության մեջ, գեղեցիկ, վսեմ ոգեշնչիչները.

Ցուլերն ամեհ, գլուխնին կախ, կարծես ղոփքվա՜ծ
Ինձ կ՝երևան.
Գոմեշներուն բիբերն ահեղ՝ աստղերուն տակ
Մերթ կը շողան։
Կինն միշատ մը, չուրջն անոնց, Հաճանչաքիռ
Միչտ ելևէջ։
Ձերմակ եզը, կարծես կուռք մ՝ է, ձուլված լուանին
Արծաթին մեջ։

Բարձր երևակայությամբ ու բանաստեղծական զարմանալի ոգեությամբ նա իդեալի ու կատարելության աստիճանի է հասցնում ամենահասարակ թվացող ու սովորական դարձած երևույթներն ու իրերը, գործողություններն ու էակներին։ «Հացին երգիչ» ողջ մթնոլորտը նա ողողում է իր պայծառ տեսիլքի լույսով։ Այդպես նա պոետականացնում է գուռը, որ «կը մրդմրնջէ ուռիին տակ շրջելդ», Վարուժանի գուռը եզակի է, միայն այն է լցվում «աղբյուրին երգովը բյուրեղ, աստղին՝ բյուրեղ արցունքով»։

Խաղաղության ու ժամանակի հավերժական հոլովմանին Վարուժանը բանաստեղծական մի հանդուրժո շարժում է հաղորդում՝ գանդաղ հեռող ջուր, եզների հոգնաբեկ ընթացք։ Հավերժական խաղաղություն այս աշխարհի վրա, լիառատ կյանքի անխախտություն։ Ոչինչ չի խանգարում երջանիկ հանգստությանը.

Կ՝ըմպեն ալիքն անապակ,
Լույս ծյուռումը պարեխներուն սառնակերտ.
Ու չեն խըրտչիր լուսընկայեն՝ որ մերթ մերթ
Կ՝լողա իրենց բերնին տակ։

Ինչքան դաժան էր ճշմարտությունը, այնքան մեծ՝ խաղաղ կյանքի տենչանքը, ինչքան ծանր էր գոյությունը, այնքան բարձր՝ երազի թռիչքը։ Ահա թե ինչու այդքան կատարյալ ու այդքան աքանչելի է այն աշխարհը իր գույներով, ղողանջներով, դաշտերով, երկնքից քափվող աստղերով, իր մշակներով ու եզներով, որ շարժվեց ու շունչ առավ «Հացին երգիչ» մեջ։ Ջրի երթով սկսված հանդարտ շարժումը վերջանում է զանգակի կարկաչով.

Կ՝երթան հետո, օրորուն,
Գոմին խաղաղ գավիթին մեջ պառկելու.—
Կը կարկաչէ գյուղամեջեն, զերթ առու,
Ջանգակն իրենց վիզերուն։

Այս ձայները այսպես անմահացած էլ պիտի մնան, կորուսյալ դրախտի մորմոքը չլռեցնելու համար։

7

Լայն մտահորիզոնն ու զարգացումը, հիմնավոր իմացությունը ոչ միայն համաշխարհային գրականության գանձերի, այլև փիլիսոփայության, արվեստի տեսության և պատմության, չէին կյանքող որոշակի դեր չխաղալ Վարուժանի ստեղծագործության մեջ։ «Հնդիկներն մինչև Հոմեր և Հոմերեն մինչև Մետոլինկ»— ահա նրա իմացության սահմանները։ Ընկալման սրություն, մտքի հազվագյուտ լայնություն և ինքնատիպություն։ Ժամանակակիցները պատմում են, որ հիանալի բանախոս էր նաև։ Նրա մի քանի բանախո-

սությունները բարեբախտաբար պահպանվել են, տպագրվել մամուլում։

Բանաստեղծի գրական դավանանքն ու էսթետիկական որոնումները պուեզիայում ուրույն ձևով արտահայտվելուց բացի, ամփոփվել են նրա նամակներում, ոչ մեծաքիվ, բայց չափազանց արժեքավոր հոդվածներում ու ելույթներում։ «Ալիշյան և Պեշիկթաշլյան», «Գրական դպրոցները», «Բաֆֆի», «Հերոսը», «Հորդորներ սկսնակներուն», «Մուրը Մեսրոպ», «Հեծկլտանք», «Խոկումի Միհնասի»։

Հաճախ են մեջբերում Լևոն Էսաճանյանին ուղղած այն տողերը, թե «իրապաշտ գուցե կոչեք զիս, կընդունիմ։ Բայց իրապաշտությունը գեղեցկության հասնելու ամենեն ուղիղ գիծն է։ Իրապաշտության մեջ պետք է փնտրել բոլոր մյուս դպրոցները, որոնք իր ստորաբաժանումներն են լոկ... մենք փոխնիփոխ կըլլանք խորհրդապաշտ, ռոմանդիկ, դասական. հետևաբար գեղեցկությունը անձերի արտադրելու համար ես պիտի սիրեի տալ այս բոլորը միանգամայն, բնությունը ինչ որ է և ինչպես որ է, մեկ քերթվածի, մեկ տունի, նույնիսկ մեկ տողի մեջ, մերթ ընդ մերթ։ Միևնույն անգամ, դասական և խորհրդապաշտ, ռոմանդիկ և գաղափարապաշտ։ Ահա թե ինչու համար իրապաշտությունը հատուկ դպրոց մը ընդունելը ծիծաղելի կթվի ինձի. իսկ զայն չընդունիլը, ընդունելով միայն իր ստորաբաժանումները՝ արվեստի սեղմում՝ շունչի դյուրանվագում»[33]։

Սրանից, հարկավ, չի կարելի եզրակացնել, թե իբր Վարուժանը ռեալիստ է, կամ իսկապես ռեալիզմը մյուս ուղղություններից կարկատված մի մեծոդ է, կամ թե չկան ճանխառնուց գրական դպրոցներ։ Բանաստեղծը խոսում է տարբեր ոճերի յուրահատկությունների օգտագործման մասին։ Այդ տեսակետից ուշագրավ է Հ. Սիրունու մի դիտողությունը. «Պարտվեցավ Բագրատունին, բայց իր հմայքը հաղթեց։ Լեզվի ճոխության և փարթամ ոճի նախանձախնդրությունը այդ հմայքեն կը սերի»[34] (նկատի ունի Վարուժանին)։ Անժխտելի է Արսեն Բագրատունու ազդեցությունը Վարուժանի վրա, որը, պարզ է, չէր կարող կատարվել ոչ ստեղծագործական մեծոդի մեխանիկական փոխանցումով, ոչ կլասիցիզմի ու մի այլ ուղղության մեխանիկական միաձուլումով։

«Գրական դպրոցներ» դասախոսության սղագրությունը (կարդացած Բեբրայի նայաս վարժարանում 1912-ի ամռանը) ցույց է տալիս, որ Վարուժանը ոչ միայն շատ լավ գիտեր առանձին ուղղությունների խոշոր ներկայացուցիչներին, այլ այդ ուղղությունների հիմնական ու տարբերիչ գծերը, պատմական հերթափոխությունը, այնպես որ անհնար է նրան վերագրել մի քանի մեծոդների ձուլման տեսությունը։ «Դասական դպրոցը եկավ կյանքի անունով, ու կյանքին նայեցավ լավատես աչքով։ Վիպական դպրոցը թուլլ է, ծանր է, ու կյանքի մեջ դրավ աշխատություն և ուզեց վարել երևակայությամբ, որ սխալ էր հիմնովին. սակայն խոստովանիլ պետք է, որ կենդանացուց քարերգությունը՝ զոր ուղղակի կպարտինք վիպական դպրոցին...

Այնուհետև եկան իրապաշտ ու բնապաշտ դպրոցները, զորս առանց իրարմե բաժնելու կրնանք մեկ դպրոց կոչել. միայն տարբերությունը հոն է,

---

33 Դանիել Վարուժան, *Նամականի*, էջ 177—178։

34 Հ. Սիրունի, *Դանիել Վարուժան*. էջ 31.

որ իրապաշտը կյանքը գիտե այնպես, ինչպես որ է, մինչդեռ բնապաշտը հիմնրված է ավելի գիտության վրա»[35]։

Վարուժանն այնուհետև խոսում է պառնասականների, սիմվոլիզմի, ֆուտուրիզմի մասին։ Գրական ամեն մի դպրոց իր պատմական տեղում ներկայացնելով, նա փաստորեն ցույց է տալիս նաև նախորդ դպրոցների ամբողջական վերականգնման անհնարինությունը։ Բնականաբար նա չէր կարող իր ուսեղծագործությունը դեպի անցյալ փոխադրելու և իր դարն ապրած որևէ ուղղության ամրացնելու փորձ անել այն պարզ պատճառով, որ գեղարվեստի հետադարձ ծավալում չի կարող լինել։ Սակայն հետաքրքիր, և հակասական թվացող մտքեր կան Վարուժանի գրական-քննադատական էջերում։ Այսպես, Արշակ Զոպանյանին նա գրում էր. «Միտքը՝ եվրոպացի, բայց սիրտը՝ հայ։ Դաղափարիս մեջ կընտրեմ Պայրնը կամ Նիցշէն, բայց արվեստիս մեջ կնախընտրեմ Քուչակը (իհարկե ավելի սանտրված և մաքուր)։ Ըստ իս միայն ռոմանդիկ դպրոցն է՝ որուն անունդը մեր ինքնատպությունը և հայությունը պիտի չնդծանե։ Հյուկոյի մեջ բան մը կա որ արաբ է, արաբին մեջ նարեկացին՝ նարեկացիին մեջ հայը»[36]։ Դասական ռոմանտիզմի կենդանացման պահանջ չէր սա, այլ ավանդների օգտագործման խնդիր։ Սակայն որոշակի է այն հանգամանքը, որ Վարուժանը ընդգծում էր ազգային արվեստի զարգացման մեջ հատկապես դասական ռոմանտիզմի ավանդների դերը։

Ռոմանտիզմի գնահատման կնճիռը հարթվում է «Բաֆֆի» բանախոսությունում, ուր բանաստեղծը մեծ ռոմանտիկի իդեալները համարում է դեռևս լիովին չիրագործված, ապագայական իդեալներ։ Ինչպես նշում է նա, Բաֆֆին, պատմական դեմքերի վրա էր չափում ու նկարում այն դյուցազուններին, որ պիտի գային առաջ բերելու համար հեղափոխությունը, անհրաժեշտը և փրկարար։ Խենքի երազը, Բաֆֆու մեծագույն մարգարեությունը, դեռևս ապագային է պատկանում. «...բեղմնավոր և շինարար կյանքը, զոր կապրի հայ ժողովուրդը այդ էջերուն մեջ, անշուշտ մեծյալ տառ պիտի չմնա՝ ինչպես չմնային իր մյուս գուշակություններն ու քարոզները պիտի իրականանան, երազ մարմին պիտի առնե, և մարգարեությունը՝ կատարում»[37]։

Երեսուն տարի ապրեց Դանիել Վարուժանը և ստեղծագործեց հազիվ մեկ տասնամյակ։ Բայց իր մեծ տաղանդով նա կերտեց ինքնատիպ ու գունագեղ բանաստեղծական մի աշխարհ, որն իր անփոխարինելի տեղն ունի հայ դասական պոեզիայի պատմության մեջ։ Լինելով համակողմանիորեն զարգացած, գրաշրմունքներով հարուստ և փիլիսոփայորեն ներհուն անհատականություն, Վարուժանը ստեղծեց հզոր ներշնչանքի քերթվածներ, որոնք հայ բանաստեղծությունը մերձեցրին XX դարի համաշխարհային պոեզիայի գեղարվեստական հայտնություններին։

---

35 «Ամենուն տարեցույցը». Փարիզ. 1928. էջ 344։

36 Դանիել Վարուժան. Նամականի. էջ 63։

37 «Ամսօրյա տեղեկատու». Կ. Պոլիս. 6 տարի. 1913. թիվ 27. էջ 41։

ՎԱՀԱՆ ԹԵՔԵՅԱՆ

1

Վահան Թեքեյանը ծնվել է 1878-ի Հունվարի 21-ին, Կ. Պոլսի Օրթագյուղ քաղամասում։ Շուտով Թեքեյանների ընտանիքը տեղափոխվում է Սկյուտար, ուր և անցնում է ապագա բանաստեղծի մանկությունը։ Գրաճանաչությունն սովորելով տեղի նախակրթարաններից մեկում, նա այնուհետև կրթություն է ստանում Ներսիսյան, Պերպերյան և ապա Կեդրոնական վարժարաններում։

1894-ին Կեդրոնական վարժարանի 3-րդ դասարանից Թեքեյանը դուրս է գալիս և սկսում իր աշխատանքային կյանքը։ Սկզբում գրադիր էր Պոլսի ապահովագրական մի ընկերության գրասենյակում, երկու տարի անց, որպես առևտրական պաշտոնյա, մեկնում է Անգլիա (Լիվերպուլ), 1897-ին՝ Ֆրանսիա (Մարսել), ուր մնում է հինգ տարի, այնուհետև՝ Համբուրգ և ապա՝ Եգիպտոս։

Դեռ Պերպերյան վարժարանում նա հրատարակում է «Սյուգերը ձեռագիր թերթը։ Տպագրված առաջին գործը «Կաղանդը Կնարիո մէջ» վերնագրով քրոնիկն է («Հայրենիքը», 1894)՝ Ռ. Կ. Մ. ստորագրությամբ։ Այնուհետև «Տեսարան» (1894) պրակներում տպագրում է մի քանի նախափորձեր՝ Սուրեն Տիրանյան ստորագրությամբ։ Սակայն, իր իսկ խոստովանությամբ, «ճշմարիտ տիպումս կատարում է 1895-ին, երբ Ա. Զոպանյանի «Մաղիկ» հանդեսում տպագրում է «Մովզերքին վրա» և «Ջուխակը» արձակ քերթվածները։

Թեքեյանն աշխատակցում է արևմտահայ բազմաթիվ թերթերի և ամսագրերի։ 1905-ին Ալեքսանդրիայում Միքայել Կյուրճյանի հետ հիմնում է «Շիրակ» ամսագիրը։ 1909-ին Սահմանադրության հռչակումից հետո «Շիրակը» փոխադրվում է Կ. Պոլիս և հրատարակվում իբրև շաբաթաթերթ (դարձյալ Թեքեյանի խմբագրությամբ)։

1907-ին Թեքեյանը հրատարակում է «Նոր ժամանակներ» շաբաթաթերթը (3 համար)։ Ակտիվորեն մասնակցում է և այլ պարբերականների, խմբագրում «Արև» (1915—18, և 1926—31), «Ժողովուրդին ձայնը» (1921—22), «Հայրենիք» (1909—10), «Արևելքը» (1912) թերթերը, հանդես գալիս բազմաթիվ ծանոթագրություններով (Վահան Տիրանյան, Ասուպ, Համշիրակ, Բ. Սկայորդի, Վեթո և այլն)։

1901-ին Փարիզում լույս տեսավ Թեքեյանի առաջին՝ «Հոգեբո ժողովածուն, որի մեջ ամփոփված չափածո և արձակ քերթվածների համար բնաբան կարող են լինել «Սիրո կղզի» արձակ քերթվածի հետևյալ տողերը.

Իմ կյանքըս երկար երազ մը եղավ
Իրականության հագվագեպ պատռվածքներով։

Գրողը արտահայտում է իր պատանեկան զգացումները. նրա հետաքրքրությունների շրջանը նեղ է, ոչ բոլոր դեպքերում պարզ ու մեկին։ «Պ. Թեքեյան,— գրում է Ա. Ջոպանյանը,— կերգե պատանության տարտամ անձկություններր, առենդոտ հետաքրքրությունն ու ամեհի ծարավը կյանքին, խուսափուկ ու երազկոտ գորովներովը և մեծ, աննպատակ ու վաղանցուկ տխրություններր, ու այն



Վահան Թեքեյան

չնչ համոզված հուսահատություններր, որոնք արդյունքն են ոչ թե կյանքի խորութենեն հառաջ եկած հուսախաբությունների, այլ դեռ հագուրդ չգտած էղներու փոթորկումին հաջորդող կարճատև թուլացումներուն»[1]։

2

Թեքեյանը գրել է պատմվածքներ, ակնարկներ, երգիծախառն և հրապարակախոսական բնույթի գործեր ու գրականագիտական հոդվածներ։ Պատմվածքներում և ակնարկներում կյանքի այս կամ այն կողմը արտահայտվում է հիմնականում ռոմանտիկական պաթոսով։

Դարասկզբին գրած արձակ երկերում Թեքեյանին հիմնականում զբաղեցնում են ազգային-հայրենասիրական և ազատասիրական թեմաները։ Նորավեպերից և այլ արձակ նմուշներից իրենց կատարման որակով և ընդհանրաց-

[1] «Անահիտ», 1901, № 7, էջ 45—46։

ման ուժով առանձնանում են «Խարույկը» պատկերը (1902) և «Ճահիճը» (1905)։ «Խարույկի» նյութը վերաբերում է 1894—1895 թթ. արհավիրքներին։ Ժամանակաշրջանի ընդհանուր ֆոնի վրա գրողն անցնում է կոնկրետ մի իրապատումի, որի գլխավոր հերոսն ինքն է։ Մուրի գուլեի ֆեսավոր մի երիտասարդ տեսել է տան գրքերը, որոնց մեջ գրված է բոլորի սիրելի բառը՝ «Հայաստան»։ Բայց մայրը վախից գրքերը շարունակ թաքցնում է տարբեր տեղեր՝ տուփերում, գերանների տակ, պարտեզում, ի վերջո ճաթհհատ նետում է վառարան։ Հոգեբանական է և դիպուկ գրքերի հրկիզման և կոտորածների զուգահեռը՝ արտացոլված պատանի հոգում. «Հանկարծ սարսափը սկզբնց կուրծքս, բիբերս ընդլայնեցան ու տեսան անցնիլը, բոցին միջեն, ամբողջ կոտորածի տեսարաններու շարք մը, այնչափ արագ գիվային վազքով մը, որ չէի կրնար հետևիլ ամենուն...»։ Որքան էլ զարհուրելի է տեսարանը, այնուամենայնիվ կանգուն է ապագայի հավատը։ Սարսափի բոցը արշալույսի մեջ փոխակերպվում է վրեժի բոցի, և գրքերի այրված դեզի վրա հերոսը տեսնում է հայ հանճարի անմահությունը։

Ճակատագրական պահերին ժողովրդի ընդվզող ոգու մի պատկեր է «Ճահիճը» նորավեպը։ Ճահիճը՝ Հովիկը, մանկութեան օրերին շար, արկածախիզ, անհանգիստ բնավորության տեր տղա է եղել։ Եվ թվում էր, թե մեծանալով, քիչ-քիչ այս շար և անհանգիստ բնավորությունը տեղի պետք է տար։ Բայց ոչ, այդ գծերն ավելի են շեշտվում։ Հայրն ուզում է նրան ամուսնացնել, նա լռում է, բայց հանկարծ աղջիկ է փախցնում։ Կատարված իրողությունը աղջկան՝ Մարթին և Հովիկին լրջացնում է և զգաստացնում։ Գյուղացիներն ուզում են, որ Հովիկը խոնարհվի հոր կամքի առաջ։ Հովիկը փաստորեն մեկուսանում է բոլորից, լքվում, մենակ է մնում։ Նա ի վերջո, անիմաստ է համարում կռիվը հոր հետ, չէ՞ որ այդ դեպքում ինքը կլինի պարտվողը, և Մարթին վերադարձնում է հորանց տուն, իսկ ինքը հրաժեշտ տալիս հայրենի գյուղին։

Երբ սկսվում են 1895-ի դեպքերը, Հովիկի ականջին են հասնում թալանի ու կոտորածի լուրերը։ Հովիկը Մուրը զինվորականի հետ ունեցած խոսակցությունից իմանում է, որ Մուշում և շրջակա գյուղերում ամեն ինչ այրել են, իմանում է հայրենի գյուղի, հոր, ընտանիքի մասին, որոնց գրքերը «կտորկտոր» էին արել։ Եվ տեղեկությունները լսելուց հետո, նա, ահա, որպես լրախառաց, նյութ է ունենում Մուրքերի համար։ Նրա հոգում հարազատ գյուղի, օջախի, հարազատ մարդկանց կորստյան բոթին խառնվում է գուտ անձնական մի հնչյուն։ Նրա աչքի առջև է կանգնում Մարթին, խոշտանգված սրած աղջիկը։ Ձեռքի ծանրացած ձողը թվում է սրված աղյկա դիակը։ Ամբոխի գիլաբկների փնջերը նրան հիշեցնում են հարսնուկների դաշտը, նա տեսնում է Թուրմի բները ծառերին, իր մանկությունը։ Եվ կատարվում է անակնկալն ու անխուսափելին. «Ճահիճին հոգին կը փայլատակե և այդ սուր շողյունին տակ կը բռնե հիմա՝ մեկ անգամեն իջնելու, մարդոց մեջ, մարդոց վրա իջնելու պետք... Որոշումին ու գործադրությանը մեջ հագիվ երկվայրկյան մը կանցնի ու ահռելի մռնչյուն մը արձակելով՝ բազմության ամենեն խիտ մասին վրա կը նետե նա իր ահագին ձողը, անիկա որ իր կյանքին խոհականության ու հավասարակշռության չափն ու նշանը եղավ — և անոր ետևեն կը նետվի ինքն ալ, ինշամի գլուխներուն վրա, ինատարած ու ճչալով՝ երկնքին իջնող վրեժի հակայական թռչունի մը նման անկումով մը որ հավիտենակա-

նութիւն մը կը տեսե և որ կը թվի անհուն, անվերջ բարձրացում մը ըլլալուն, Կոնֆլիկտը լուծվում է հերոսական ողբերգությամբ. Գրողի միտումն ակներև է՝ բացահայտել ժողովրդի հերոսական ոգու թաքնված հնարավորությունները։

3

Դեռ Կ. Պոլսում, 1896-ին, երիտասարդ Թեքեյանն ընդունվում է Հնչակյան կուսակցության շարքերը, իսկ երբ գնում է Եվրոպա, տարիներ շարունակ չէզոք է մնում։ Ապա եգիպտոսում դառնում է Վերակազմյալ Հնչակյան կուսակցությունը ձուլվում է Նորակազմ «Հայ-սահմանադրական ռամկավար կուսակցությյան» մեջ, և Թեքեյանը դառնում է ռամկավար։ Ռամկավարները ձգտում էին դասակարգերի հաշտեցման, ազգային համախմբման, դիվանագիտության, բանակցությունների միջոցով հասնել «հայոց հարցի» լուծման, հույս տածելով դեպի արևմտյան մեծ պետությունների բարյացակամությունը։ Այդ պատրանքները այս կամ այն կերպ արտահայտվում են Թերէյան-Տրապարակախոսի հոդվածներում։ Նա նոր սերնդին մղում է ինքնաճանաչության և հայրենասիրության։ Նա ուզում է, որ հրիտասարդությունը չմոռանա ամենակարևորը՝ Հայրենիքը։ Նա մեծ նշանակություն է տալիս ազգապահպանության հարցին, հետաքրքրվում կովկասահայության կյանքով, արձագանքում 1905 թ. ռուսական հեղափոխությանը։

1909—1910-ական թվականներին «Շիրակ», «Բյուզանդիոն», «Ժամանակ» և այլ թերթերում Թեքեյանը շարունակում է հանդես գալ հրապարակախոսական հոդվածներով, ղրույցներով, երդիծական քրոնիկներով և քննադատական հոդվածներով, որոնց մեջ արծարծում է ազգային քաղաքական և գրական հարցեր։ Հետաքրքրական են նրա մտքերը գրողների և արվեստագետների՝ Մ. Պեշիկթաշլյանի, Ալ. Շիրվանզադեի, Գր. Զոհրապի, Հ. Թումանյանի, Պ. Ադամյանի, Լ. Շանթի և շատ ուրիշների մասին։ Այստեղ նա դրսևորում է գրականության և արվեստի հարցերի նուրբ իմացություն, գրական նյանրը կազմակերպելու մտահոգություն։ Այդ և հետագա տարիներին Թեքեյանը գրական գործունեության հետ միասին կատարում է նաև մանկավարժական աշխատանք։ Լինում է Կ. Պոլսի, Մարսելի, եգիպտոսի դպրոցական հոգաբարձության կամ խնամակալության անդամ, ուսուցիչ կամ տեսուչ Ազգային Կեդրոնական և Պերպերյան վարժարաններում, իսկ հետո Պոլսի «Նոր դպրոցում», Կեսարիո ժառանգավորաց (1913—1914), Կիպրոսի Մելքոնյան կրթական հաստատությունում (1934—1935)։ Դասավանդել է հայ մատենագրություն և այլ առարկաներ։ 1910 թ. Թեքեյանն ընտրվում է եգիպտահայ Ազգային երեսփոխանական ժողովի անդամ, երկու տարի վարում դիվանի ատենադպրի պաշտոնը։ Նույն թվականին, որպես եգիպտահայության պատգամավոր, կաթողիկոսական ընտրությանը մասնակցելու համար առաջին ուղևորությունն է կատարում դեպի Թիֆլիս, Երևան, էջմիածին, մոտիկից ծանոթանում արևելահայության կյանքին։

4

«Հոգիիրից» հետո, Թեքեյանը մոտ տասնեւութ տարի առանձին գիրք չհրատարակեց, թեև մամուլում հաճախ էր երևում։ «Հրաշալի հարություն» (1914)

Ժողովածուն հաստատեց բանաստեղծի տեղը հայ պոեզիայի պատմության մեջ։ «Հրաշալի հարությունը» լույս տեսավ Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգեր»-ից երկու տարի հետո և ինչպես Վարուժանը, Թեքեյանը ևս դիմում է անցյալին։ Վարուժանը գնում էր գեայի հեթանոսական դարերը, որովհետև իրականության մեջ գոհացում չէր գտնում, իսկ Թեքեյանը փորձում է վերակերտել հայրենի եզերքը մանկական տարիների վերհուշերում։ Այն տխրությունը, որը առկա էր «Հոգերում», «Հրաշալի հարության» մեջ միանալով հայրենական հուշիկներին ձեռք է բերում թոյլորվին ուրույն երանգ։

«Հրաշալի հարությունը» հայրենի հողին մանկական հիշատակներով շրջվելու փորձ է, որի մեջ հայրենի հողի պատկերը միշտ էլ մաքուր ու գեղեցիկ է։ Դա միաժամանակ հարությունն է հերոսական անցյալի։

Մանկություն, պատանեկություն, երիտասարդություն, ծերություն՝ իրենց բոլոր գունավորումներով, միշտավայրով՝ հատկապես գեղչական կյանքի հրապուրներով, կյանքի մութ և լուսավոր, հրայրքոտ և մահվան պահերով՝ այսպիսին է բանաստեղծի աշխարհը։ Հակառակ «Հոգերի»՝ հաճախ անմշակ ու ծանր ոտանավորի, բանաստեղծն այստեղ հասնում է խոսքի կատարելության ու նրբության։

«Հոգերում» Թեքեյանը ասուպներ էր տեսնում։ «Հրաշալի հարության» մեջ էլ կա այդ ասուպը, որպես «հին սերերու ողբ» և կարոտի լույս, որ հառնում է խավարից։ Բանաստեղծը որոնում էր սիրո և գեղեցկության իդեալը. սակայն նրա երազանքը փորձության է ենթարկվում։ Բանն այն է, որ հայկական հարցը չլուծվեց և ազգային ողբերգությունը մնաց որպես հավիտենական անեծք։ Բանաստեղծին այլ բան չէր մնում, եթե ոչ ձգտելու մարդկային հոգու կատարելության։ Բայց ինչ կարող է ձեռք բերել այդ հոգին իրականության մեջ, ուր բարոյական կատարելության կովանոցը չկան։ Եվ այլ ելք չգտնելով, բանաստեղծն իր իդեալը հակադրում է իրականությանը։ Այդ իդեալը, ինքնին, ռոմանտիկական մտապատկերումի արգասիք է, սիմվոլիստական ինչ-որ բողոք պատած։ Ռոմանտիկների մոտ բողոքն իրականության դեմ նկատում էր բարձրանալն և պոռնկումով, կեն կարելի է ասել, քայրոնյան ըմբռստ տխրությամբ։ Այդ բանը սիմվոլիզմի պոետիկայից օգտվող Թեքեյանի մոտ ստանում է լուռ տխրության բնույթ։ Թեքեյանն էլ. օրինակ, ռոմանտիկների նման, կերը նույն փախուստն է համարում կարկամ կյանքից և կյանքի տեսիլին կենսական բովանդակություն է տալիս։ Բանաստեղծի փրկությունը մնում է բնությունը, որին նա մոտենում է առաջին սիրո ակնածությամբ։ Եվ այստեղից էլ նրան պետք է ամեն ինչ, իրիկը և առարկաները իրրև խորհրդանիշ տեսնելու, նրանց խորությունները և ոչ թե ծանծաղությունները փնտրելու, նրանց մեջ իմաստներ որոնելու։ Իսկ այդ խորությունները մտնելու համար երբեմն խոսքը չի զորում և ամենալավ թարգմանչի դերն է կատարում լռությունը։ Այստեղ է, որ Թեքեյանը հոգեհարազատ գծեր ունի սիմվոլիստների հետ։ Լռության պոեզիայի մեջ նա փնտրում է և գտնում գույներ, երանգներ, լույս ու ստվեր, փնտրում է նոր որակ։

«Հրաշալի հարությունը» գրում Թեքեյանի սերը խորհրդավոր է ու անմեկնելի։ Այդպես էր և «Հոգերում»։ Նա սիրում է գաղտնի։ Տարվում է սիրո հուշերով («Էր երբեմն», «Քո հիշատակդ այլ գիշեր», «Որ՞ներգ ճանապարհին», «Ողջույն»)։ Նա երկվություն է ապրում.

Դեռ գրկիս մեջ տաքցող անցյալըս մեռած,
Դեռ ներկային վախցող աչքերըս հիվանդ.

Դժվար է համակերպումը ներկային և ահա պատրաստ է «հին սերերու ողբը», որի մեջ երևում է անհասանելիության զգացումը։ Ողբի գիծը շարունակվում է նաև այլ բանաստեղծություններում, սակայն դրա հետ զուգընթաց Թեքեյանը տեսնում է արևի ու սիրո գեղեցկությունը, բնությունն ընդունում որպես կյանքի մաքուր, իդեալական հասկացողություն («Գիալըգըզ», «Եղերերգ», «Արևը», «Խավարի տաղերը և այլն) անցյալի պայծառություններին հակադրում ներկայի հուսահատ պատկերը։ Նա հիշում է իր կյանքի երանելի պահերը։ Սիրո քաղցրությունը ավելի է շեշտվում մութի ու լուսի կայծկլտումներով («Կսիրեին»)։

Նա հիշում է զեղեցկությունը.

Ադվորն անոնք են միայն, որ տեսնեցիդ ընդհենց
Անցան, գացին ու իմա քեզ հեռուն կը կանչեն...

«Անըշան, գացի՜ն». կարծես դա դրամայի հեռավոր արձագանքն է, որ մարում է բաց տարածության մեջ։

Ինչո՞ւ անունդ այստեղ չը կարենամ գրել ես
Թվ աշխարհի չը հայտնիմ, թե քեզ ինչպես սիրեցի...

Նա տեսնում է սրտեն սիրածին հեռվում, անցյալում.

Հիմա հեռու իրարմե՝ միայն անունդ ունիմ
Ներսիս վրա, համբույրի մը պես աննյութ և անուշ...

Նա հիշողության քաղցրությամբ է կապվում աշխարհի հետ.

Քու հիշատակդ, այս գիշեր, գիս լալու չափ կը հուզե...

Թվ ապա.

Հիշատակովդ այս գիշեր, կը զգամ անչափ գիս հարուստ,
Անչափ ուրիշ, երբեմնիկ... որ գիրկդամբ մը անհուն
Կը մտածեմ զայն բաժնել երկրի բոլոր խեղճերուն...

Բանաստեղծն անցյալը հակադրում է ներկային։ Անցյալը մարդկային է, իսկ ներկան անապատ է, տխրություն («Ներկան անապատն էր», «Ջորցավ աղբյուրը սրտիս», «Աղբյուրներ չորցան», «Թվ նորեն խոնջ են շրթունքներս», «Կերգեի» և այլն)։ Այս բանաստեղծությունները կյանքի լուռ ճիչեր են։ Բանաստեղծը երես չի թեքում կյանքից, նրանից բաժանվում է դրամա ապրելով. «Եղերերգում» նա ափսոսանք է արտահայտում ինքնասպան տղայի համար, որ կյանքում չգտնելով իր իդեալը, հոգու ճգնաժամը լուծում է ողբերգությամբ։ Թվ այնուամենայնիվ.

Թերևս սա ճաճանչն է, որ գետնին վրա կը խաղա,
Թերևս հիմա կը վազե հովերուն մեջ խոլարշավ,
Կամ սա դեմի բլուրեն հեծող սրինգն է հիմա,
Թվ կամ, թերևս ներշնչումն, որ այս գիշեր բեզ կուզա... ,

Ճաճանչ, հով, սրինգ, բանաստեղծի ներշնչում... Հեղինակն այստեղ մարդկային կյանքի անցողիկությանը հակադրում է բնության հավիտենա-

կանությունը։ Եվ այն, ինչ ողբերգական է առաջին դեպքում, երկրորդ դեպքում երջանիկ լուսապակով է զարդարվում անգամ ողբերգականության մեջ։

Թեքեյանը գրել է «Հեքիաթնոս» բանաստեղծների հետ առնչվող «Հրայրքի պահեր» շարքը, որի մեջ առավել ցայտուն է արտահայտվել վայելքի ձգտումը։ Դրան զուգահեռ նա գրել է նաև մի ամբողջ շարք ոտանավորներ («Մահվան տաղեր», «Եվ նորեն խոնջ են շրթունքներս», «Հոգնած ճամփորդին», «Անհուսություն» և այլն), որոնց մեջ հուսահատության և լքման տրամադրությունները որոշակի են։ Նա նույնիսկ փակվում է «փղոսկրե աշտարակում»։ Սակայն անհունորեն հուսացող բանաստեղծը չէր կարող պատսպարվել մենակության փիլիսոփայության շրջանակում։ Սա էլ չի դառնում տիրական մոտիվ, և բանաստեղծի հոգում արձագանքում է պայքարի և ընդվզումի երգը։ «Քաջալերյուն», «Կռվի երթ», «Տաղ առ առելություն», «Վրեժի գինին» և այլն, հոդեկան վերելքի արտահայտություններ են։ Բանաստեղծը հաղթաթաղում է ներքին ճգնաժամը, իրենից դուրս տեսնում աշխարհը, կյանքը։ Այս շարքում գույները պայծառանում են, հուսով է լցվում և հոգին։ Ընդհանրապես Թեքեյանի պոեզիան ներքին մի մենախոսություն է մարդու և աշխարհի փոխհարաբերության վերաբերյալ։

Առհասարակությունից է ծնվում նաև Թեքեյանի պոեզիայի մի այլ հատկանիշը՝ էպիկական հանդարտությունը, որն իբրև արտաքին կեղև պարփակում է ներքին մենախոսությունը և դիմադիմյան։

Թեքեյանի բանաստեղծական խառնվածքի առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ նա իր տրամադրությունները արտահայտում է ամբողջական շարքերի մեջ («Ամավարի տաղեր», «Մահվան տաղեր», «Հրայրքի պահեր», «Հինգ զգայարանքներ» և այլն)։ Նման մի ամբողջական մոտիվ է կազմում «Հայրենի զրույցներով» շարքը։ Տասներկու բանաստեղծության մեջ հայ ժողովրդի պատմական անցյալին է անդրադառնում և պատկերում նրա հերոսական հարությունը։ Թեքեյանը այլաբանորեն արտահայտում է ազատության ձգտումները։ Այստեղ Տրդատը, Արտավազդը և այլն բանաստեղծի գաղափարակիրներն են։

«Արտաշես Բ-ի գերեզմանը» և «Արտավազդ Բ-ն» զրույցներում բանաստեղծը վերանայում է ավանդության իմաստը։ Արտաշեսը սովորաբար հասարվել է բարության մարմնացումը, իսկ Արտավազդը՝ չարության։ Թեքեյանը վերահաս դեպքերի ազդեցության տակ դիմում է արժեքների վերանայման, Արտաշեսը մահվան անկողնում ևս բռնությունն է մարմնացնում, իսկ Արտավազդը՝ բարությունը։ Ուժեղ անհատ է պետք անպաշտպան երկիրը բռնակալական բիրտ ուժից պաշտպանելու համար։ Այս գաղափարին է հետամուտ Թեքեյանը և այս իմաստով է նա երազում «Հայրերու գահին».

Եվ թո՛ղ կանգնե հայրերուն գահն հնօրյա։

«Վարազդատը» և մյուս զրույցները ևս հայրենիքի ազատությանը ձոնված վիպերգեր են։ Բայց «Հայրենի զրույցներում» ժողովրդական ավանդությունները բացում են հերոսական անցյալի ռոմանտիկական մեծություններ, ապա «Արարատյան դաշտին մեջ» շարքը կառուցված է իրականության կոնկրետ ընկալման վրա։ Այդտեղ խառնված են հերոսականն ու առօրեականը, վեհության կոթողների խորհրդանշումն ու ավերակների խեղճությունը։

Առաջին շրջանում բանաստեղծի մոտ անցյալի ոգեկոչումը և ներկայիս տխուր պատկերները ծայր էին առնում սուրբանական ոճերի հրահրած հայկական ջարդերի անմիջական տպավորությամբ։ Հետագա շրջանում (1908—1915) ավելի լայնանում է բանաստեղծի գեղարվեստական տեսադաշտը։ Նա տեսնում է նաև Արևելյան Հայաստանի վիճակը և շրջագայության անմիջական տպավորության տակ ստեղծում ներկա շարքը։ Բանաստեղծի հայրենասիրական ոգին այստեղ իր փայլուն դրսևորումն է գտնում։ Թեքեյանը ոգևորված դարավոր մաքառումներով ապրած և ապրելու իրավունք նվաճած իր ժողովրդով, ուզում էր, որ նա ժամանակի հետ ընթացող ազգերի մեջ իր տեղը գտնի նաև ներկայում։ Ապրելու և հարատևելու իրավունք ունեցող ժողովրդի հավաքական խոսքերն են «Լուսավորչի կանթեղը», «Հրազդանն» բանաստեղծությունները։ Սքանչելի են «Հրազդանին» տողերը.

Գիշերվան մեջ կմնաս պատշգամբին վրա անոր,
Ներեկվընն Մասիսն աչքիդ մեջ է գեռ...
Եվ կը խորհիս. «Հայության Մասիս իրանն է հզոր,
Եվ Հրազդան՝ իր ազատ ակը անմեռ...

Թեքեյանը ստեղծում է հայրենաշունչ քնարերգության օրինակներ, որոնք իրենց տեղն ունեն հայ ազատագրական պոեզիայի պատմության մեջ։

Ց

1915 թ. մայիսին Թեքեյանը մի քանի համախոհների հետ Ալեքսանդրիայում սկսում է լույս ընծայել «Արև» երկօրյա թերթը։ Ռեհանին հաջորդած մրցավանջային այդ օրերին նա թերթի էջերում հանդես է գալիս մի շարք հոդվածներով («Թալեաթ պեյ», «Ուրախ լուրեր», «Մեծ ժամերու մեջ», «Օտարներն ոյաշտպանվելու համար», «Համերաշխությունը», «Շնորհավոր նոր տարի», «Արևի առաջին տարին» և այլն), արտահայտելով սրտի խոր կսկիծը հայ ժողովրդի տեղահանության ու ջարդերի առիթով։ «Մեծ կորուստներ ունեցանք,— գրում է նա.— ավելի միշտ, ունեցանք ազգ մը, որուն անունը մեր ալ անունն է։ Հնուն, հարյուր հազարներ հանկարծակի դադրեցան հայ անունին տակ ճանչված մարդկային խմբավորումին մասը կազմելե։ Այն տղերուն վրա, որոնք մեկ կամ մեկ քանի հազար տարվան մեր հայրենիքն էին, մենի մարդ չի մնաց այսօր»[2]։

Որքան էլ դաժան է կորուստների գիտակցությունը, այնուամենայնիվ Թեքեյանը հույսը չի կտրում։ Նա իր հայացքն ուղղում է դեպի Արևելյան Հայաստանը և ազգի ապագայի երաշխիքները որոնում երկու հատվածների սերտ միասնության մեջ։

1920 թ. լույս է տեսնում Թեքեյանի նոր գիրքը՝ «Գես գիշերեն մինչև արշալույսը», որը բանաստեղծի հասունության նոր վկայությունն էր։ Ճիշտ է, բանաստեղծը ընդհանում է հոգու զուտ մարդկայնական լարերը («Աստղեր և ամպեր» բաժինը)՝ բնության, սիրո հիանալի վերապրումներով («Ես սիրեցի», «Ինչպես փախչող Արային» և այլն), բայց տիրական էր ընդում նրա հայրենասիրական մոտիվը։

---

2 «Արև», 24 դեկտեմբերի 1915 թ.։

Այստեղ զարգանում է այն գիծը, որ սկիզբ էր առել «Հայրենի զրույցնե-րով» և «Արարատյան դաշտին մեջ» շարքերում։ Այս իմաստով բանաստեղ-ծը լավ է գտել գրքի խորագիրը՝ «Կես գիշերին մինչև արշալույս»՝ ավերումի մասյալ օրերից մինչև նորոգ հույսերի արևածագը։ Գրքի հիմնական մասը թե-մատիկ առումով նորություն է գրողի ստեղծագործության մեջ։ Հայկական մեծ եղեռնը, բանաստեղծական առումով, համեմատաբար ամբողջականությամբ արտացոլվել է այս գրքում։ Սրանումն է «Կես գիշերին մինչև արշալույս» գրքի պատմական արժեքը։ Բայց տվյալ ժողովածուն ունի և գեղարվեստա-կան արժեք։ Բանաստեղծը այդ տարիներին արտահայտել է այն միտքը, որ եթե ժողովուրդը բնաջնջման սպառնալիքի տակ է պատերազմի պահին, ապա բոլոր ուժերը նրան պետք է նվիրաբերել։ Նաև բանաստեղծությունը։ Պատե-րազմը գալիս է բախվելու մարդու և մարդկայնության վերաբերյալ բանաս-տեղծի իդեալին։ Բանաստեղծը դառնապես վերապրում է իրադրությունը, բայց ըմբռնությամբ կառչում կյանքին՝ կես գիշերից նայում արշալույսին։ Որքան էլ մռայլ են բացվում արշալույսները, այնուամենայնիվ դա հավիտե-նական գիշեր չէ, դեռ ինչ-որ բան է նշանակում արշալույսը։ Բանաստեղծն այս գեպքում ևս կորցնում է կոնկրետ հայրենիքի գաղափարը, բայց հայրե-նակարոտ զանգվածների մեջ ձգտում պահել թեկուզ նրա երազը, հոգեկան հայրենիքի գաղափարը, որպեսզի դրանով իսկ վերստին հասնի իսկական հայրենիքի գաղափարին։ Սա է Թեքեյանի սխրանքը՝ արևմտահայ հատվածի համար այդ հուսալքման ճակատագրական տարիներին։ Թեքեյանի կարծիքով, պատերազմը մարդկային կյանքի կեսգիշերն է։ Նա տեսնում է չարիքի հաղ-թանակը բարու նկատմամբ և ցեղում են հույսի երազանքները («Պատե-րազմ»)։

> *Ով մեծ երազը մարդուն, անգամ մըն ալ դուն այսպե՜ս.*
> *Կը ցեղիս, օդը կելլես...*

Դա խորունկ ցավ է պատճառում։ Դրա փակագծերը բացվում են, ու հա-կիրճ տողերում երևում է համաշխարհային վիշտը.

> *Խաղաղությո՜ւն արդ քեզի. սպանեցին գթեղ ալ.*
> *Քե՛զ. որ հիմա կը լողաս ճահիճներու մեջ արյան,*
> *Խոշտանգված, խոխոզված՝ խեղճ փոքր հայո՜ւ մը նման...*

Մարդկային կյանքերի կործանումը, «խեղճ փոքր հայուս» ճեպանկարա-յին կերպարը մի ամբողջ աշխարհ են բացում, ներհյուսում ազգային և հա-մաշխարհային վիշտը Թեքեյանի այդ շրջանի ստեղծագործության մեջ։ Բա-նաստեղծը հիասթափվում է, տարակուսում, րողոքում, կեղծ համարում բուր-ժուազիայի հռչակած ազատության ու հավասարության լոզունգը («Տարա-կույսը»)։ Նա տեսնում է աշխարհի արյան ճահիճների վրա սեփական ժողո-վրդի մաքառումը («Սուլտիան»), հերոսաբար մարտնչում հայկական Սուեզ-տիպի բնակիչների կողքին։ Ինչպե՞ս հերոսական դրվագներ են կապվում մուսա լեռան շրջակայքի փոքրիկ գյուղերի հետ և ինչպե՞ս է բանաստեղծը հոգեպես վեհանում այդ հերոսականությունը փառաբանելիս։

> *Պզտիկ գյուղե՛ր. դուք մեծացաք,*
> *Անհունորեն մեծացաք դուք.*
> *Սրր բնակիչ. չունեցաք...։*

Գյուղի բնակիչները մոռանչելիս ընկնում են, բայց պատմության գրքում հավերժորեն նվաճում իրենց տեղը։ «Պտտիկ գյուղերիս բանակների դեմ դիմաց քշնամին իմացավ ժողովրդի վճռականությունը, «ճանչցավ հայոց սիրտը անհաղթ»։

Երկրի ծանր վիճակը խորն է վերապրում Թեքեյանը։ Նվ երբ նա գրում է «Ջը մտածենք, ով հոգիս, քանիսը մոռանալ ամեն բան, նրա համար չէ, որ նա չի կամենում մտածել, մոռացության գիրկը նետվելով։ Չափազանց անհուն հուսացողը կանգնում է փակուղու առջև։ Նա հասկանում է, որ «ազգին ճամբան՝ կը ցատկե անդունդին մեջ անանուն...»։ Կործանումն անխուսափելի է և ծանրությունը չգգալու միակ միջոցը՝ լմտածելն է, «թող չըմբռնենք»։ Գուցե այդպես առավել հեշտ է ծովմուն լինելը։ Արկածյալ մի նավ, որ նավաբեկության է ենթարկվում՝ այսպիսին է Արևմտյան Հայաստանի այլաբանական պատկերը։

Սրտից զարնված «դժբախտ ազգի» անունից է խոսում բանաստեղծը։ Նրա ուժը չի պատում պատմել և ինչպե՞ս կարող է պատմել ջարդերի մանրամասները. «Ահավոր բան մը այնտեղ կը դատարվի մութին մեջ»։ Կործանման անդունդին է կախված ժողովուրդը, որը «կյանք ուներ և շնորհ, ուներ հանճարն ապրելուս։ Եվ բանաստեղծին մնում է միայն սրտապատառ աղաղակը. «օդնուիյո՜ւն, ա՜, օգնուիյո՜ւն, օգնուիյո՜ւն...»։

Իրադարձությունների խոր ապրումից ծնվում է Թեքեյանի ծաղրը «Երևույթնը եղբայրներ» բանաստեղծության մեջ։ Նա բողոքում է «քաղաքակիրթ» աշխարհի դեմ։ Դա այն «վշտի ծիծաղն» է, որ օրհասին նայող ժողովրդի բերանից է դուրս գալիս։

Բանաստեղծը հետևում է ժողովրդի բեկորներին նաև տարագրության օրերին, գծում տարագիրների տառապանքը։ «Բարութիյան հավատարմատարը» նորից ապրում է ինչ-որ երազանքներով, որոնց մեջ կա մարդասիրությունը և մարդկայնության հասկացողությունը։ Բանաստեղծի ազնիվ մղումներից է ծնվում «Հարութիյան շունչն է ահա» բանաստեղծությունը։ Նա հուսում է, որ հայրենիքը պետք է ապրի ու գոյատևի։ Թեքեյանը ժողովրդին պատկերում է որպես մեկը, որ հարություն առած լինում է վերքերը և թաղաղ կյանքի անցնում, փլատակներն ու մոխիրները հարթեցնում, արորով ու բահով մշակում արտերը։ Նրա աչքերի առջև ցորենի հասկերն են օրորվում։ Խաղաղ աշխատանքի և վերածնության երազանքը, սակայն, երկար չի տևում։ Բանաստեղծը չի տեսնում երազանքի իրականացումը, իսկ հայրենիքի գաղափարը վերացական հասկացողություն է դառնում աստանդական մարդու համար։

6

Պատերազմից հետո սկսվում է Թեքեյանի գործունեության մի նոր՝ երկրորդ շրջանը։ Մի ժամանակ երկիր կար, հող կար ոտքի տակ։ Այժմ արդեն չկա Արևմտյան Հայաստանը։ Մի ժամանակ արևմտահայ ժողովուրդը հսկայական մի զանգված էր, իսկ այժմ մնացել են նրա ծվենները, որոնք թողնված են բախտի քմահաճույքին, և պատահականության հողմը նրանց նետում է այս ու այն վայրը։ Եթե հայրենի իրականության մեջ, անգամ ամենանծաներ ճգնշումների ու նալածանքների պայմաններում ժողովուրդն ուներ սրբազան մի երազ՝ ազատագրության գաղիք օրերի երազը և մաքառում էր այդ երազի

իրականացման համար, ապա օտար հորիզոններում այդ հետանկարի պատկերը ևս մշուշվում է և այդ մշուշի մեջ ստեղծում Սփյուռքի գաղափարը։ Կտրված սեփական հողից, սփյուռքահայ ժողովուրդը սկսում է ապաքինել վերքերը, նրա հայրենանվեր գործիչները ձեռնամուխ են լինում ազգապահպանման գործին, խորհրդային Հայաստանից հասած լուրերը ոգևորում են սփյուռքահայությունը, վերածնվող հայրենիքը օգնության ձեռք է մեկնում տարագիր հայությանը։

Սակայն վերևում դեպքերը՝ Իսմիրի հրկիզումն ու հայերի կոտորածը նոր խուճապների առիթ տվեցին։ Թեքեյանը նորից է հետանում Կ. Պոլսից։ Լինում է Բուլղարիայում, Հունաստանում, Եգիպտոսում, Սիրիայում և ի վերջո Փարիզում։ Նա մեծ եռանդ է ներդնում երբահավաքի գործում։

Այս ժամանակին են վերաբերում Թեքեյանի բանաստեղծությունները՝ նվիրված սփյուռքահայության ճակատագրին։ Աշխարհով մեկ ցրված բեկորները ստեղծում են սփյուռքահայ գրականությունը, որն անմիջական շարունակողը եղավ արևմտահայ գրականության։ Թեքեյանը այդ գրականության մեծագույն մշակներից էր։ Որքան էլ բարդ ու հակասական, բանաստեղծը բարոյապես մաքառում էր ժողովրդի փրկության ուղիներ գտնելու համար։

«Հայերգությունն» հատորում բանաստեղծը զետեղել է նաև 1920-ական թթ.-ին գրած «Աստվածերգություն» բաժինը։ Այս բաժնին յուրահատուկ են անորոշությունն ու հակասականությունը։ Բանաստեղծը մի կողմից ժխտում է կրոնը, իսկ մյուս կողմից՝ պաշտպանում, տարագրի անելանելի վիճակից ուզում է ելք փնտրել միստիկայի մեջ, անիմանալիության սահմաններում։ Չկարողանալով կենսական մի շարք հարցերի իրական պատասխաններ տալ, կամ այդ պատասխանները չգտնելով կյանքում, Թեքեյանը փորձում է դրանք գտնել կրոնի մեջ։

Մի այլ «Մութ ժամերս» շարքում, գրված 1921 թ. հետո, Թեքեյանը վերապրում է մեծ աբՀավիրքի կսկիծները։ «Մութ ժամերի» շուրջն են համախմբվում որբությանն ու պանդխտությանը վերաբերող շարքերը։ Բանաստեղծը սրտառուչ տողեր է նվիրում որբերին, տալիս նրանց կյանքի ճշմարտապատումը «Գեղոն Հայ որբին», «Որբերուն ձեռքերը», «Որբերուն աղոթքը» և այլ գործերում։

Թեքեյանը երգել է հայ մարդու ողիսականը։ Բանաստեղծի հոգին ամենուր է՝ Սիրիայի տոթակեզ անապատներում, Եփրատի ափին և այլուր, ուր ցրված են հայության բեկորները։ Բանաստեղծի մահից հետո «Ամբողջական երկերում» զետեղված մի շարք անտիպ գործեր, տրամաբանորեն շարունակությունն են վերոհիշյալ շարքերի։ Դրանց մեջ պանդխտի և սփյուռքահայության անհեռանկար կյանքի նորանոր դրսևորումներն են տրվում տարազրության մեջ.

> Արմատախիլ իր ծնունդեն առաջ արդեն,
> Իր հայրենի տունը չհռուն լրված. ծածկված,
> Հիշատակներ ու կարոտներ. որ իրը չեն,
> Այս հողն անգամ չէ եղած հողն իր նախահարց։

Հուսահատ պահերին բանաստեղծը կորցնում է իր հայրենի բնօրրանի պատկերը և մերկությամբ նրա հանդեպ կանգնում է օտարության պատկերը («Նորեն միևնույն», «Անտունի» և այլն)։

7

Հայասհրների միջազգային լիգայի հրավերով 1924-ին Թեքեյանը մեկնում է Ժնև, մասնակցելու Հայոց Խորհրդակցական համաժողովին, ուր քննվում էր գաղթականների և որբերի վիճակը։

1926-ին Թեքեյանը նորից Օգիպտոսում է, խմբագրում է «Արևը», ընտրվում տեղի հայոց քաղաքական ժողովի անդամ, լինում նրա ատենապետ։ Ստեղծագործության երկրորդ շրջանում Թեքեյանը լուրջ փորձեր է կատարում արձակի բնագավառում (վեպ, վիպակ)։ Այստեղ նա հատկապես անդրադառնում է ազգային ազատագրության և «թուրքական հեղափոխության» հարցերին։ Այս տեսակետից ուշագրավ է «Մարք Թուրքունի արկածը» վիպակը։ Գրողը, օգտագործելով ինքնակենսագրական փաստը, փորձում է ստեղծել վիպակ, նվիրված ազգային շարժման գործիչներին, Մարք Թուրքունին և նրա ընկերներին։ Վիպակը հրատարակվել է 1922 թվականին, Պոլսի «Բարձրավանք» հանդեսում։ Խնդիրն այն է, թե ի վիճակի՞ էր նա հայ ազգային հարցերի վերաբերյալ որևէ բացահայտ բան տպել քեմալական շարժման՝ հայ ժողովրդի համար աղետաբեր օրերին։ Ով ահա, հուղող մտքերը ավելի ազատ դրսևորելու համար նա ընտրում է այլաբանության ձևը, ընտրելով այլազգի հերոսներ։

Գրողն ընտրում է մի թեմա, որն անմիջաբար կապվում է Կ. Պոլսի և Անգլիայի հայ առևտրական խավի կյանքի հետ։ «Երեք տերը կամենա» երկը կարելի է կոչել վեպ-խրոնիկա, որը ընդգրկում է երկար մի ժամանակամիջոց, *1877—1878 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմից մինչև 1905 թվականը։ «Երեք տերը կամենա» վերնագիրը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ Հակոբ Գրաթյանի մտորումը, որի ընտանիքի պատմության վրա է խարսխվում վեպի սյուժեն։ Սրբեմնի բարեկեցիկ Գրաթյան տան երկու որդիները մեծանում են։ Կրտսեր որդին՝ Հակոբը Մանչեսթրի առևտրական տունը փակելով, մեկնում է Կ. Պոլիս և սկսում վարել այնտեղի տունը։ Հակոբին պետք են ընտանիքի և կնոջ աջակցությունն ու զոհողությունը՝ իր ծրագրերն իրագործելու ճանապարհին։ Հակոբը շրջահայաց է և գործունյա։ Նպատակի իրագործման ճանապարհին, նա խորություն չի դնում միջոցների առչև, հաճախ դիմելով բարոյական մեղանչումների։ 60-ամյա Մարտիկ աղան Հակոբի քրոջը 26-ամյա Մարիցային ուզում է կնության։ Հակոբը մտածում է Ալակյոզյանի հարստությունը ծառայեցնել իր նպատակներին, նրա մահից հետո «ավելի մեծ հարուստ մը ըլլալ Պոլսո մեջ»։ Ով այս հողի վրա նո՞ղում է քրոջ երջանկությունը։ Ինչ վերաբերում է կնոջ՝ Մյուզաննայի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքին, ապա Հակոբն առևտրական իր գործառնությունները գերադասելով ամեն ինչից, անտարբեր է դառնում կնոջ ու ընտանիքի նկատմամբ և փաստորեն հեռանում նրանցից։ Նա կնոջն է հանձնում որդուն՝ Արսենին, որին մայրը անգլիական պուրոցում կրթելով բոլորովին օտարացնում է։ Իսկ ո՞ւմ էր թողնելու Հակոբը հայկական հարստությունը։ Արդյո՞ք ժառանգության հարցին առևտրական բարձր խավի ներկայացուցիչը այդքան անտարբերությամբ կնայեր։ Նա ի վիճակի էլ չէր լինի այդքան անտարբերությամբ մոտենալու սեփական որդու ճակատագրին, մանավանդ որ սկզբից ևեթ նրա նպատակն էր տղա ունենալ և նրան կրթել հայ ոգով։ Բայց ոչ ձևի համար, այլ հաստուկ նպատակի։ Այդ չափազանց գործնական մարդն իր էսկական տրամաբանությամբ զար-

հանելու փոխարեն, սկսում է կրավորական դիրք բռնել և ասում. «Տերը այսպես կամեցավ»։

Ամուսնական կյանքում անհաջողության կրելով, նա փորձում է ազգային գործերում գտնել սփոփանք և մխիթարություն։ Այստեղ նրան հրահրում է փաստաբան Գրիգորյանը, որ նույնպես իր շահագրգռություններն ունի։ Վերջինիս կարծիքով. ազգային շահերը հանձնված են եկեղեցականների, ուսուցիչների, էֆենտիների ձեռքը, որոնք զուրկ են հարստությունից, իսկ որպեսզի ազգային ազատագրության գործը հաջող ընթացք ունենա, պետք է նրա մեջ ներգրավել ազգի ունևոր դասին։

Թեքելյանը այս վեպում զարգացնում է կարծես իր հրապարակախոսության գիծը՝ հայ առևտրական խավի վերաբերյալ։ Նա ուզում է այդ խավին տեսնել ազգային գործերում։ Թեքելյանը գրել է նաև կնաարիայի մասին հուշագրություն, որտեղ վեր է հանում հայ ժողովրդի մի հատվածի կյանքի ու սովորույթների, այդ երկրամասի բնության և այլ մանրամասների։

8

1933 թ. Փարիզում լույս տեսավ Թեքելյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Սեր» խորագրով։ Դա նոր երևույթ էր Սփյուռքի պոեզիայում։ «Սերը» մաքառում է սփյուռքահայ ժողովրդի փրկության, նրա հոգու մաքրությունը պահելու, նրան սեփական գրից ու գրականությունից չօտարելու համար։ Բանաստեղծն այս դեպքում ոչ միայն մխիթարիչ է, այլև հույսի ու հավատի պատգամաբեր։ Անհրաժեշտ է շեշտել և այն հանգամանքը, որ Թեքելյանի ստեղծագործության մի այլ արժեքավոր գիծը արտացոլվում է «Սերս գրքում։ Կյանքը անողոք վարվեց սփյուռքահայության նկատմամբ, բայց նրա բանաստեղծը քինախնդիր չէ։ Նրա նշանաբանը քինախնդրության դեմ՝ սիրն է։ Կյանքի քառուղիներում մեծ կորուստներ ունեցած բանվորական մարդու համար այդ սերը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ՝ փրկություն։

Եթե «Հրաշալի Տարությունում» բանաստեղծի սերը մերթ լայնանում էր ու բովանդակավորվում բարձր մարդկայնությամբ, մերթ էլ խարխափում անկումի պահերով, ապա «Սերս ժողովածուում առավել բնորոշ է դառնում ազգամոլքի ներդաշնակ զարգացումը։ Սեր դեպի ժողովուրդը, մարդը՝ այս է Թեքելյանի առաջադրած գաղափարը։ Հատկանշական է «Ընթերցողինս» ձոնը, որտեղ նա ցույց է տալիս, թե անսպառ է իր բանաստեղծական կարողությունը.

Հոգիս հանքի մը նման — ոսկի՛, ածուխ, թե կապար,
Որուն տագիվ հեզեղներ երթբեցին խավչ վերին։

Հոգու վերին շերտը մարդկային վշտի և ուրախության հակադրությունն է պարունակում՝ «Մերթ հրճվանքի ու հաճախ սև հեզեղները ցավինս։ Իսկ ավելի ուժգինը դեռ չի բացահայտված. «Միևչ հրաբուխ մը խորունկ անոր ներքև կը գոռար։ Եվ այդ ամենը փաստորեն բոլորինն է՝ մարդկությանը։ Բանաստեղծը փոխադարձորեն մխիթարվում է, հուզող հարցերին միջամուխ անելով և մարդկանց։ Մի կողմից՝ դա թեթևություն է բերում նրան, իսկ մյուս կողմից՝ օգնում մարդկանց ավելի լավ հասկանալու՝ իրենց իրենց։ Այսպիսով, բանաստեղծի դերը, գալիս, հանգում է մարդուն ծառայելուն, նրա շահերը բոլորից վեր դասելուն։ Եվ «Սերը» այդ ծառայության օրինակն է։

Նա այստեղ էլ շոշափում է կյանքի և մահվան հավիտենական հարցերը, բայց այս չի նշանակում, թե նա մոռանում է կոնկրետ իր ժամանակը։ «Երեք կոչերը» կյանքի ու մահվան ընդհանուր հարցերը շոշափող մի ոտանավոր է, որի մեջ կարծես թե կոնկրետ ժամանակը նկատի չի առնվում։ Բայց մի՞թե ժամանակակիցը ի վիճակի էր անտարբեր մնալու մարդկային կյանքի էության նկատմամբ, ինչպես նաև չիմանալ մարդու դերը և նշանակությունը կյանքում։

Եթե մի դեպքում Թեքեյանը զուտ փիլիսոփայական խոհն է առաջ քաշում՝ կյանքի ու մահվան հարցերը վճռելիս, ապա այլ գործերում, խորացնում է իր տեսակետները, ընդհանրապես մտնելով մարդկային հոգու ու բնության մեջ։ Բոլոր դեպքերում այդտեղ երևում է ժամանակաշրջանի հասարակական կյանքի արձագանքը։ Թեքեյանը տարակուսում է մարդկային հասարակության երկատվածությունից, երկու բևեռից։ Սկզբում փաստորեն նա ներկայանում է որպես սկեպտիկ։ Եվ սկեպտիցիզմից է ծնվում սոցիալական հակամարտության վերաբերյալ նրա հասկացողությունը։ Բայց Թեքեյանը դրանից պայքարի վճռական միջոց ձեռք չի առնում, այլ առաջնորդվում է զուտ մարդասիրությամբ։ Իբրև սպեղանի, նա գթության արցունքը, ծաղրը, ծիծաղը, որոնումն ու զայրույթն է առաջարկում որպես ցավերը դարմանելու միջոց.

Ես՝ գթության մերթ արցունք կըլլամ ամբողջ հոգիով,
Մերթ՝ կծկտած մուրին մեջ, կըլլամ ամբողջ որոնում,
Ծաղրն ու ծիծաղը կրնեմ երբեմն բերդս ապահով,
Զայրույթն ալ փոս մը, ուրկե գժոխքը ես կը ոստնում։

Բայց արդյո՞ք միայն գթության արցունքով հնարավոր է ամեն ինչ հարթել, կամ միայն ծաղրով ու ծիծաղով, միայն որոնումով ու զայրույթով հարցը փակել։ Եվ, այնուամենայնիվ, բանաստեղծի երազանքը մարդու մարդկայինը բարձր տեսնելու, նրա մեջ այն, ինչ որ լավն է բարձրացնելու մի անկեղծ ու վսեմ ձգտում է, որ անցնում է նրա շատ գործերի միջով։ Լավ է ասում բանաստեղծը, երբ «Հաշվենդարարի է նստում կյանքի հետ («Հաշվենդարար»), թե ի՞նչ մնաց կյանքում իր համար։ Այն, ինչ տվել էր ուրիշին, դա է ամենաքաղցրը և մնայունը։ Մնում է այն, ինչ մարդկային է։

«Ադոթք վաղվան սեմին առջև» բանաստեղծությունը մարդկային թեմայի մի նոր արտահայտություն է։ Այդտեղ կյանքը ներկայացվում է որպես հարատև մի դաշտ, ուր մարդկությունն է ծլարձակում։ Եվ բանաստեղծի խոհը հասունանում է այդ դաշտում։ Նա կուզեր անգամ դաշտի փուշը որպես ցորեն տեսնել։ Նա ձգտում է մարդուց դուրս վանել չար բնազդները, բարությունն սերմանել մարդկանց հոգում.

Ո՜ղ սասանին ու փչրին բարձր բերդերն անառիկ.
Եվ իլնան վար պատնեշներն զրահապատ խոսքերուց,
Ամեն մարդու հավասար ըղ բաժնըվի ամեն գանձ.
Ո՜ղ պարտեզները բացվին և ըղ խունճն հոն մարդիկ.
Բայց չկոտրե՞ն ո՛չ մեկ ծառ, չմնա՞ն ո՛չ մեկ ծաղիկ...

Գրքի լավագույն բանաստեղծություններից է «Բեթհովենի սոնատին վրա» ստեղծագործությունը։ Դա մարդու հոգին դիտելու, նրա շարժման ներքին պատկերի մի փորձ է։ Այս բանաստեղծությունը կենսասեր, բայց տառապած

մարդու ուրախությունն է, մարդ, որը դաժան ճանապարհի փորձություններից հետո մխիթարության հանգրվանին է հասնում։ Եվ ո՞րքան լայն է այդ դեպքում մարդու հոգին, ո՞րքան մաքուր, ինչպես շրջապատի պայծառ բնությունը.

Ծ՛ո՛հ, գանգակնե՛ր, գանգակնե՛ր... Ու ծաղիկներ, ծաղիկներ,
Որկինք կապույտ է այնքա՛ն, երկինք այնքան է թեթև,
Որ զայն գրկած եմ կարծես. մինչ ճամբան ալ գետնեն վեր
Ելած կարծես՝ կը բռնե՛ զիս աչխարհի ի վերև։

«Սեր» ժողովածուի լավագույն բանաստեղծություններից են նաև «Ծառի ծաղիկներս», «Ջուրերուն վրա սովերներս», «Մանկության իղձ մը», ուր սերը տիեզերական է ու անպարփակ, ճշմարիտ ու համակող իր գույներով ու բույրերով։ Ճշմարիտ է, բանաստեղծի տրամադրությունները երբեմն բեկվում են հուսահատ հնչյուններով («Հիմարի պես», «Ապագան», «Մոռնալը և այլն), սակայն «Սեր» ժողովածուն իր ընդհանրության մեջ ներշնչված է կյանքի և գեղեցկության պաշտամունքով։

9

Թեքեյանը տեսավ դրամի, ոսկու պաշտամունքը սկզբունք դարձրած հասարակության արատավոր բարքերը։ Մի շարք անտիպ էջերում, որոնք հետո մտել են «Ամբողջական երկերի» մեջ («Ոսկեհարտը», «Ոսկին», «Մարդ և երկինքը», «Մարդ դուն», «Արհամարհանք» և այլն), նա դատապարտում է կյանքի այդ անմարդկային երևույթները։

Դիտելով հին աստծու և մարդու անկումը, բանաստեղծը երազում էր արդարությամբ և բարությամբ կերտված նոր մարդու և նոր աստծու իդեալը։ Թեքեյանը լավատեսորեն էր նայում գալիքին։ Այդ տրամադրություններն ուժեղ են «Գիտեմ գաղտնիք մ՝ ահավոր», «Աչխարհագունդ», «Երբ օրը գա վերջապես», «Արդյոք ծո՛ր էս», «Մահերգ նահատակացս», «Միացեք տաղիր», «Հույսեր, մեծ հույսեր» և այլ տեսիլազործություններում։ Անգամ մահերգի հնչյունների մեջ ինչ-որ խիստ լավատեսություն կա («Մահերգ նահատակացս», «Արդյոք ծո՛ր էս»)։

Թեքեյանի իդեալի բնորոշման տեսակետից կարևորություն ունի «Երբ օրը գա վերջապես» բանաստեղծությունը։ Այդտեղ էլ, ինչպես բանաստեղծի այլ գործերում, որերբգական զգացողությունը առկա է։ Բանաստեղծի խոհը իմաստավորվում է մարդու լուսավոր գալիքի պայծառ հեռանկարով։

Երբ օրը գա վերջապես և բլուա մարդը մարդուն
Վայելքի մեջ ի հարկին գրկանքի ալ հավասար
Ուղղե միայն բնությյան գոհությունն կամ դառնությունն.
Ոմանին ո՛չ, նազուրդին կամ նոքութենին իր համար...
Երբ ա՛լ չդիան փոխանցման բլյա ու ո՛չ կակնեցման,
Եւ ին հետ խելքն ու խելքին հետ վազե սերը նաև՝
Բոլոր ազգերն իրարու զոդող կապին այդ վրան
Ու կարմե մեկ ընտանիք մեկ աչխարհին այս վերև...

Բանաստեղծը բևեռված Ափյուռքի փրկությունը տեսնում է ապագա հասարակության մեջ։ «Երբ օրը գա» և աշխարհում տիրի մեծ խաղաղություն, հայ ժողովուրդը ևս արժանավայել տեղ կդրավի մարդկության շարքում։ Այս հավատով էլ նա 1925-ի նոյեմբերի 8-ին սրում է Սյուրմելյանին. «Պետք է

անկեղծորեն ըսեմ ես ալ քեզի՝ քե տեսակ մը քոմյունիստ ալ ես եմ բոլորովին նման քեզի, միայն սա տարբերությամբ որ զանգվածին օգնելու ուժը, կամ պատրանքը չունիմ այլևս, և իրավունք կուտամ զանգվածին որ զիս արհամարհե իմ տկարությանս համար։ Բայց իմ ճնշված ուժեն կը պատկառիմ և գիտնալով քե որքան թշվառությենե ու ցավե կազմված է անիկա՝ կը սիրեմ գայն։ Կը խորհիմ, հետո, քե իր քիվին մեծության մեջ համեմատաբար որքա՜ն շատ գեղեցկություն կա պահված, և այդ պատճառավ ալ՝ զորովանքով և հիացմամբ կը նայիմ իր վրա»[3]։

Հույսերը այդ շրջանում նրան բերում տասցնում են «մերին նոր լուսցոդ աշխարհին» «ներկա Հայաստանին» գաղափարին։ «Ներկա Հայաստանինն» շարքը կարևոր է Թեքեյանի նոր շրջանի ստեղծագործական և գաղափարական առաջընթացը տեսնելու համար։ Այստեղ էլ բանաստեղծը հայրենի հողից հեռու մարդն է, բայց մի էական տարբերությամբ։ Նա խորհրդային Հայաստանին նայում է ոչ իբրև պանդուխտի, այլ սեփական հողն ու տունը ունեցողի գիտակցությամբ.

Տարբե՜ր ես գուն մեր երազեն.— ավելի՛ լավ...

Հեռվից նա երգում է ոչ միայն հայրենիքը ընդհանրապես, այլև նրա նշանակությունը մասնավորապես։ Նա չի տեսել նորոգ հայրենիքը։ Բայց յարի վերաբերմունքը թույլ է տալիս անաչառ կերպով տեսնելու այն, ինչ առաջ անհնարին էր։ Հայրենի հողի իրականացած գաղափարով ժողովուրդը ուժեղանում է առասպելական հերոսի նման ու կարող է դիմանալ ամեն մի փորձության։ Անհայրենիք սփյուռքահայության միակ փրկությունը մայր հայրենիքում հավաքվելն է։ Թեքեյանը որպես ճշմարիտ հայրենասեր փարված էր ազգահավաքման այս գաղափարին և այդ արտացոլում էր իր վերջին շրջանի ստեղծագործություններում։

1943-ին լույս է տեսնում Թեքեյանի «Հայերգություն» բանաստեղծությունների ժողովածուն։ Այդտեղ ամբողջությամբ ամփոփված են հեղինակի ողջ կյանքի ընթացքում ստեղծած հայրենասիրուկ երկերը։

«Հայաստանը-Ռուսաստանին» ֆրանսերեն բանաստեղծությունը հեղինակը գրել է մահվանից մեկ տարի առաջ և կարդացել Կահիրեի հորհրդային դեսպանատանը 1944 թ., երբ խորհրդային ժողովուրդն իր վերջին հաղթական հարվածներն էր հասցնում ֆաշիզմին.

Նայի՛ր, ով Ռուսաստան, գավակներիդ, որ պաշտպանում են քեզ—
Այն երբարյաշունչ ազգերի հետ, որոնց դու պաշտպանեցիր,
Եվ որոնք քեզանով այսօր իրենք իրենց են պաշտպանում։

Ազգերի եղբայրական համագործակցությունը մեծ գործի պայքարում անհրաժեշտ է հաղթանակի հասնելու համար։ Այդտեղ իր լուման ունի և հայ ժողովուրդը, Հայաստանը, եղբայրացած ռուս ժողովրդի հետ։

* * *

Թեքեյանը արել է նաև թարգմանություններ։ Դրանք գրական գործունեության վաղ շրջանից սկսած, ապագրել է պարբերական մամուլում։ Առա-

---

3 *տե՛ս Թեքեյանի նամակները Զ. Սյուրմելյաններս. էջ 77։*

չին գրքում՝ «Հոգերում» նուիրեալ զետեղել է Պ. Վերլենից և Պեքից կատարած երկու քարգմանութիւն։ Թեքեյանը քարգմանել է Ժյուլ Ռենարի «Տուինին հացը» պիեսը, բայց ամենից շատ՝ բանաստեղծութիւններ, առանձնապես ֆրանսիական դասական բանաստեղծներ՝ Ռոնսարից մինչև Լուի Արագոն և ուրիշներ։ Նրա մահից հետո բանաստեղծական քարգմանութիւնները լույս են տեսել առանձին գրքով («Ամբողջական երկեր», հ. 5)։

Առանձնապես խորն է եղել Թեքեյանի կապը ֆրանսիական գրականութեան հետ։ Նա քարգմանել է Վ. Հյուգոյից, Շ. Բոդլերից, Պ. Վերլենից, Ա. Մալարմեից, Լրկոնտ դը Լիլից, Ա. Սամենից և այլ բանաստեղծներից։ Թեքեյանին հրապուրել է նաև Շեքսպիրի բանաստեղծական արվեստը, նրա խոր մարդկայնութիւնը, որ սրբագործում է հոգիները լավի, գեղեցկի ու բարձրի սկզբունքներով։ Նա քարգմանել է Շեքսպիրի սոնետները (թվով 22)։

10

Սոնետ, ձոն, երգ, էլեգիա, խոհ, ոտնդո, լեգենդ՝ ահա Թեքեյանի բանաստեղծութեան հիմնական տեսակները։ Այդ տեսակների մեծագույն մասը պատկանում է քնարական պոեզիային և արտահայտում մարդկային ապրումները։ Բանաստեղծը, սակայն, ունի իր նախասիրութիւնը։ Ամենից ավելի սոնետներ է գրել։ Հայ մյուս բանաստեղծներն էլ են օգտագործել սոնետը (Խնտրա, Տերյան, Մեծարենց և այլն), բայց անգերազանց է Թեքեյանը։ Եթե «Հոգերում» նա սոնետը բարդացնում և խճողում էր, ապա «Հրաշալի Հարութեյունում» ձգտում է մտքի հստակութեյան։ Դա ցույց է տալիս, որ Թեքեյանը ձևը օգտագործում է իբրև ներդաշնակութեյան ստեղծման միջոց։ Ներդաշնակութեյունը և հավասարակշռութեյունը նրա լավագույն ստեղծագործութեյունների բնորոշ գծերից են դառնում։

Հայտնի, որ բխում է պոետական աղբյուրից, խորը լինելով հանդերձ, տեղավորվում է սոնետի սահմանում։ Բայց բանաստեղծը միայն տառին հետեվող չէ։ Նա 14 տողի սահմանում հանգավորման համար, ստեղծագործական որոշ ազատութեյան է դիմում, առաջին ութնյակում, և երկրորդ վեցնյակում։ Հանգավորման այդ ազատութեյունը նրա գործերը փրկում են միօրինակութեյունից։ Սկզբում սառը, գրքային ծագում ունեցող պատկերների փոխարեն («Հոգեր»), հետագա գրքերում մուտք են գործում իսկական զգացումներից ու ապրումներից ծնված պատկերներ («Հրաշալի Հարութեյուն», «Կեռս գիշերեն մինչև արշալույս», «Մեր»)։ Իբրև իսկական բանաստեղծ նա անցնում է սեփական տեսածն ու ընկալածը պոետական ընդհանրացումների ենթարկելուն։ Այդպես է Թեքեյանի սոնետը ինքնուրույնութեյան կնիք ձեռք բերում։ Մարդու հավիտենական հույզերն ու ապրումները արտահայտելու հետ միասին, արտահայտում է նաև որոշակի միջավայր։ Ըստ էութեյան, Թեքեյանը սոնետի որևէ ձևից չի շեղվում, այլ երկու ընդունված ձևի երբեմն խառը գործածութեյունն է կիրառում և սոնետի հնակացողութեյանը տալիս որոշ լայնութեյուն։

Ինչպես սիմվոլիստների, այնպես էլ Թեքեյանի պոեզիային հատուկ է նրբութեյունը։ Այդ վերաբերում է, ինչպես դույների ընտրութեյանը, ձևի, խոսափոխ, գիշերային, այնպես էլ բառերի, արտահայտութեյունների դրսեվորմանը։ Դրանք լրացնում են լուսյան պոեզիայի նրա ունեցած հնակացողութեյունը։

Թեքեյանի մոտ խորհրդանիշը, որ անշուշտ սիմվոլիստական պոեզիայի կարևոր առանձնահատկություններից է, իր արտահայտչական կերպը միայն միստիկ տրամադրություններով չի սահմանափակում։ Խորհրդանիշ հասկացությունը երբեմն ստանում է մի ուրույն երանգ։ Բանաստեղծն ալլևս, միայն պարզ առարկայական պատկերացումների չի դիմում։

Աչուները քաց է
Քաց աչքերուն պես խեղճ խարված սիրույն։

Կամ՝

Հետո ինչպես արևուն վրա տակավ սկզող ամպ,
Ծկավ տարիքը...

Կամ՝

Ո՜վ խեղդվող աչքերուս դեմ նետած լաստը հզոր...

Թեքեյանը հայ պոեզիան հարստացրեց տաղաչափական ձևերով, բանաստեղծական արվեստի նոր ու ինքնատիպ հայտնություններով։

Թեքեյանը վախճանվեց 1945-ի ապրիլի 4-ին, 67 տարեկան հասակում և թաղվեց Կահիրեի Հայկական գերեզմանատունը, իր գրչակիցների՝ Ա. Արփիարյանի և Ե. Օտյանի կողքին։

ԳԼՈՒԽ ԻՆՆԵՐՈՒԹ

ԱՑԼ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՆԵՐ

Պոեզիայի զարգացումը XX դարասկզբին ուղեկցվում է ոչ միայն գրական մեծ անհատականությունների հրևան գալով, այլև այսպես ասած, ուղեկից բանաստեղծների մի հսկայական խմբի գոյությամբ։ Մամուլը ողողվում է ոտանավորներով, տասնյակների է հասնում մեկ կամ նույնիսկ մի քանի ժողովածուներով հանդես եկած բանաստեղծների թիվը, որոնց ամբողջությունը անդրադարձնում է գրական միջավայրի պատկերը, հասարակական ու գաղափարական կյանքի ներքին տեղաշարժերը։

1

Ուղևկից բանաստեղծների ստեղծագործություններում հոլովվում են XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայկական իրականությունը հուզող խնդիրներ՝ մոահոգություն արևմտահայության վիճակի, ընդհանրապես հայ ժողովրդի պատմական բախտի վերաբերյալ, դժգոհություն ժամանակակից հասարակական կառուցվածքից, դրանից ծնվող թախիծ, անանցանելի վիշտ, հուսահատ դեկերումներ՝ սիմվոլիզմ, անկումայնություն, նիհշէ և այլն։

Առանձնապես խոր ու ցավագին էր արևմտահայ կյանքի ողբերգակաե իրագործությունների արձագանքը։ Արվեստի հավակնությունից հեռու, անմիջական ու ցավոտ տողերով, երիտասարդ բանաստեղծները ներկայացնում են արևմտահայության վիճակը, ավերի ու կոտորածի իրական սարսափները, ծանր վշտով ապրում համազգային սուգը և որոնում փրկության ուղիներ։ Իսկ այդ ուղին միակն է՝ զենք ու պայքար.

—Վերցրե՛ք զենք, գրո՛ւ, սուր ու հրացան,
Թագմի դաշտ քա՛ք գուք -բոլշևդոսու։

Տաճարների մեջ սպռավող մոմ, խունկ,
Իրանց ծուխերով պատեցին արև.
Էլ բավական է, ալե՛ք, Հայկազունք,
Սեղ աբեթիվներին դե՛հ ավեք բարև։

Հայ ազգային-ազատագրական գաղափարախոսության մեջ կատարված բեկումն անմիջապես անդրադառնում է Հայրենիքի փրկության ուղիների հետամուտ Երիտասարդության գաղափարական-ստեղծագործական որոնումների վրա. անարվեստ ու անպաճուճ տողերի մեջ այդ բեկումը նույնիսկ ավելի ակնբախ է, քանի որ դեռ խմորման մեջ է և չի ստացել ավարտուն հասա-

---

[1] Լուրթ, Կյանքի բովում, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 36։

րական հայեցության կերպարանք։ Երկրի ապագայի վերաբերյալ տանջալի տարակուսանքները սպառնում էին հոգեբանության դառնալ հատկապես երիտասարդության շրջանում, ուր ավելի ու ավելի հաճախ է գլուխ բարձրացնում լինել-չլինելու տագնապալի հարցը։ Դեռևս 1904-ին վաղամեռիկ բանաստեղծ Արտաշես Ղարիբյանը (1879—1905), դիմելով հայրենիքին, տխուր մտորում է.

Մի՞թե հույսդ մարեցավ,
Սիրտդ մեռա՞վ հավիտյան,
Ջե՞ր բացվելու էլ բընավ
Քեզ արշալույս վաղորդյան...[2]

Մի ամբողջ տասնամյակ հայ երիտասարդությունը միտք ու հոգի է մաշել այդ տանջող հարցականի ուղիներում, ու քեև դրանից հաճախ հուսաբեկության ստվեր է ծանրացել նրա ստեղծագործական ճիգերի վրա, բայց և այնպես ժամանակի համար դա ավելի էր բնորոշ, քան վենքի ու պայքարի հաստուն ոգևորությունը։

«Համաշխարհային ընդարձակ կյանքը անցնում է այսօր մարդկային պատմության ամենամռայլ և ամենածանր շրջաններից միևը,— գրում էր «Մուրճը» 1906-ին.— մտային վրդովմունքի, քաոսառումների, անհայտ ապագայի նկատմամբ տածած հիվանդագին, գուցե և անպատուհ բռնկումների մի արյունոտ դարաշրջան։ Ամենասարսափելի ու մահացու օրեր, որոնք երբևիցե ապրել է մարդկությունը... Թվում է, քե փոթորիկների ու մրրիկների նախերգանքն ենք լալիս, թվում է, քե տխուր հայտնագործությունների նախազգացումների մեջն ենք դողդողում... Մի ծանր ու անհագեցելի սարսափ է նստած մեր սրտերի վրա. բոլոր մտքերին ու բոլոր հոգիներին տիրում է մի մթին տրամադրություն, որ կարելի է արտահայտել այսպես՝ արհավիրքի նախօրյակ»[3]։

Արհավիրքի այս նախազգացումները, տագնապներն ու հուզումները, հայ իրականության մեջ նրևան էին գալիս առավել սուր դրսևորումներով՝ բնկվելով ազգային պատմության ողբերգական իրադարձություններից բխող հոգեվոր դեզերումների մեջ։ Հետևաևքը լինում է այն, որ սկսած 90-ական թվականներից երիտասարդության ստեղծագործական մղումների մեջ գերակշիռ տեղ են բռնում հավիտենական տառապանքի, անանց տխրության մոտիվները, որոնք ժամանակ առ ժամանակ կապվում են ավելի որոշակի հասարակական մտահոգությունների հետ, Սոցիալական անհավասարությունը, անարդար օրինքների կամայականությունները խաթարում են կյանքի բնականոն ընթացքը, շարքային մտավորականների մի զգալի մասին թույլ չտալով կողմնորոշվել հակասությունների ոլորաններում։ Այդ է պատճառը, որ երիտասարդ բանաստեղծների շատերը (Մարիկ, Ն. Զորյան, Մ. Իսրայելյան, Վ. Թավարբեկյան և ուրիշներ) անհույս և ուղեմոլոր են.

Ուղին ձգվում է դեռ երկա՜ր. երկա՜ր...
Ու ես դեռ համառ գնում եմ դժոխքմ.

---

2 Ա. Ղարիբյան. Մոմուռ, ՍՊԲ. 1904, էջ 60։ Ա. Ղարիբյանը «Մուրճ» ցանկացա՜ ես մի վարդ քաղել։ Հայոնի ժողովրդական երգի տեքստի հեղինակն է։

3 Ս. Հակոբյան, Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ, «Մուրճ», 1906, № 3, էջ 79։

Ինքս էլ չգիտեմ. Բե ո՞ւր եմ գնում.
Ինքս էլ չգիտեմ, Քե ո՞ւր կ'անգնեմ։

«Օս նեղ օրերի նեղսիրտ երգիչ եմ»,—այսպես է բնութագրում իր սերնդի հոգեբանությունը Միքայել Իսրայելյանը։ Դա երևույթների իրական իմաստն ու բովանդակությունը չըմբռնող քաղքենիության բնորոշ հոգեբանություն էր, որ երիտասարդ բանաստեղծներից շատերին մղում էր դեպի անիրական ցնորքների մեջ իրականության հոգսերը մոռանալու նրազները.

Ա՜խ, կուզեի ես մեղմ ներհել վառ աստղերի լուռ ցանցում,
Աչխարհային ցավից. հոգուց խսպառ կտրած իմ հոգին,
Հոգիս թաղված եթերային անուրների օվկիանում.
Թո՞ղ ինձ գրկեր դյութիչ քունը մեղմագին։

Հարյուրներով հրապարակվող այսպիսի ոտանավորները, հասկանալի է, մեծ մասամբ նմանողություն էին, դրքային տպավորությունների արգասիք և, այնուամենայնիվ, բնութագրում էին որոշակի շրջաններում ու խավերում ընդհանրական դարձած մի բնորոշ հոգեբանություն ու հայացք։

Եվ այսպես, XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ իրականության յուրահատուկ պայմանները կյանքի են կոչում բանաստեղծների մի նոր սերունդ, որի հավատամքն է դառնում լուռ տանջանքների ու մոլոր մեծությունների երգը։ Սա իրականությունից դժգոհելու ամենաուղղագիծ ձևն էր, ուստի և դրան էին դիմում բոլոր այն երիտասարդ բանաստեղծները, որոնք հոգևին կրում էին տխուր ժամանակների ծանրությունը, բայց ի վիճակի չէին իրականության կենդանի արձագանքը բարձրացնելու գեղարվեստական ընդհանրացման աստիճանի։

2

Բանաստեղծների նոր սերնդի ներկայացուցիչներից շատերը կրթություն էին ստացել կամ ապրում էին Ռուսաստանի ու Եվրոպայի խոշոր կենտրոններում՝ մոտիկից շփվելով կուլտուրայի և արվեստի նորագույն երևույթների հետ, կամա թե ակամա ենթարկվելով սոցիալական ու գեղագիտական նոր հասկացությունների ու գաղափարների ազդեցությանը։ Եվ դա անխուսափելիորեն անդրադառնում էր նրանց ստեղծագործական որոնումների վրա։

Սիմվոլիզմի առաջին արձագանքները արևելահայ պոեզիայում երևացին մեր դարի նախադռանը և պայմանավորված էին գերազանցապես սուբյեկտիվ-հոգեբանական բնույթի գործոններով։ Մասնավորապես օրվա քնարերգության մեջ նեղ անձնականության տեսակարար կշռի մեծացումը մի կողմից ստեղծում էր անտանելի միջորիկություն, մյուս կողմից, սակայն, ընդգծում էր ժամանակակից հասարակության գորշ միապաղաղությունից՝ մտածող ու զգացող անհատի ձերբազատման փաստը։ Դա արդեն ոչ թե ռոմանտիկական հպարտ մենությունն էր, այլ աշխարհի բարդ երևույթները սեփական հայեցակետով դիտելու և հասկանալու անհրաժեշտության թելադրանքը։ «Ես»-ի չափանիշը դարձնելով աշխարհի իրերն ու երևույթները գնահատելու ելակետ, երիտասարդ բանաստեղծները փորձում էին հասկանալ

---

4 Մաւրիկ. *Իմ երգերից*. Թիֆլիս, 1907, էջ 19։

5 Ն. Զարյան, *Բանաստեղծական փորձեր*, Ալեքսանդրապոլ, 1903, էջ 10։

ու քամաստավորել դրանք։ Եվ այդ ապարդյուն ջանքերից հոգնած՝ հանգում էին սեփական անզորության տխուր գիտակցությանը։ Վեհ Աթարեկյանը, թեև մի փոքր ավելի ուշ, բայց և այնպես ճշգրիտ է արտահայտել այդ դիտակցության ողբերգականությունը.

Ես մոլորվել եմ մունջ տխրությունների այս քաոսի մեջ.
Իմ գոյությունը դարձել է կարծես նրազ ու տեսիլ.
Ով չգիտեմ ես, մունջ տեսիլների այս քաոսի մեջ,
Ապրե՞լ եմ արդյոք, թե կյանքի մասին երազ եմ տեսել[6]։

Աշխարհն անմեկնելի տեսիլների քաոս է, իրական գոյություն չէ նաև կյանքը, սա է հոգեբանական այն հիմքը, որ հնարավոր է դարձնում մեր բանաստեղծների հաղորդակցությունը իրականության սիմվոլիստական ընկալման սկզբունքներին։

Սիմվոլիստական մտածողության հրանգներ առավել կամ պակաս չափով կարելի է գտնել նոր սերնդի բանաստեղծներից գրեթե բոլորի մոտ, ընդ որում այդ ուղղությանը հոգեբանորեն մերձենալու պրոցեսն ընթանում է մեծ մասամբ մի ընդհանուր սխեմայով՝ հայրենական տառապանքի մեղեդիներից դեպի համամարդկային ճգնաժամի ազետալի զգացողություն, ապագայի մութ անորոշության հավաստում, հոգեբանության գոյության վայրենի կուիից և ապա՝ տեսիլների աշխարհ։ Այս տեսակետից հետաքրքիր է Արամ Չարըղի ստեղծագործությունը։

Արամ Չարըգի (Վտառեանդի) *բանաստեղծությունները մի զգալի մասով վերաբերում են 90-ական թվականներին, սակայն տրամադրությունների հիմնական երանգներով ավելի շուտ կապվում են դարասկզբի բանաստեղծական ոգորումների հետ։ Նրա բանաստեղծություններում դժվար է հայտնաբերել որևէ հետևողական դաղափար կամ գեղարվեստական ծրագիր։ Նա, կարծես որոշակի նպատակադրումով, փորձում է դարասկզբի հայ պոեզիայում մոդայիկ դարձած գրեթե բոլոր մոտիվներն ու թեմաները, ընդ որում միշտ են։ բարկվելով խոշոր անհատականություններ, մասնավորապես Խահակյանի տիրական ազդեցությանը։*

Սակայն փոփոխական հայացքների, թեմաների ու գաղափարների բավիղներում անվերջ թափառումներն ինքնին հետաքրքիր են իբրև ժամանակի հոգեբանության բնորոշ արտահայտություն։ Եվ իսկապես, Չարըգի բանաստեղծություններում մի ներքին տագնապ կա, իրականության խախտված կապերը գտնելու անվերջ և ապարդյուն ձգտում, որ նրան ստիպում է ապավինել մերթ հավիտենական «Աշտուության ու սիրո» բարոյական սկզբունքին («Մրրկի սուլյեր» շարքը), մերթ պատահական ռոմանտիկ սիրո անուրջին («Սիրուն աղջիկ» շարքը), մերթ էլ գարնան ու բնության պաշտամունքի խարիսխին («Շող ու ցող» շարքը)։

Բազմազան ու փոփոխական են նաև Չարըգի ոճամտածողության եղանակները։ Եթե «Հայրենի փնջիկ» և «Ժամանակակից վեպեր» շարքերում հայրենիքի ողբերգական ճակատագրի, մարդկային որբության ու թշվառության թեմաների արծարծումները հատկանշվում են սենտիմենտալությամբ, ապա

6 Լ. Աթարեկյան. Բանաստեղծություններ. Բաքու. 1913. էջ 41։

մյուս գեպքերում առաջին պլան են մղվում մերթ ժողովրդական պատկերա-մտածողության գույներն ու երանգները, մերթ էլեգիականությունը, մերթ էլ, և մանավանդ «Գիշերային նվագներ», «Վերջալույսին (Վերջալույսի ցաված ծաղիկներ)», «Կես գիշերին (Գիշերային կարմիր շուշաններ)» շարքերում գերիշխող է դառնում անորոշ ան ու մութ կասկածների մեղեդին, ուր բանաստեղծական տողը շնչում է մահասարսուռ տեսիլներով ու պատկերների խորհրդավորությամբ։ Հենց այս վերջին շարքերում էլ Չարդզը ազատորեն օգտվում է սիմվոլիզմի գեղարվեստական զինանոցից։

Այս շարքերի գրքի բոլոր բանաստեղծություններում տիրում է խորհրդավոր ու լուռ գիշերը, որ լի է անորսալի ձայների ու խունափուն քստվերների անվերջանալի պարով։ Բանաստեղծի ականջին հասնում են անհայտ քայլերի արձագանքներ, խուլ հեկեկոցի ձայներ («Արձագանքը»), մերթ մեռելային լռության մեջ, «մեռելների հավերժամուխ աշխարհից» մի ահազդու ձայն շշնջում է կյանքի ականջին «սին իմաստը տիեզերքի անուրջին» («Սին իմաստը»)։ Ամենուրեք երևում են գազաղներ, բուներ, լսվում են առեղծվածային հնչյուններ, խուլ հեծկլտոցներ («Խորհրդավոր նվագը»).

Մերթ լսում եմ ես ակկորդներ սարսռուն
Կես գիշերվան մեռելային մի պահին.
Հոգիս տենդով սավառնում է դեպ հեռուն,
Դեպի վայրը խորհրդավոր նվագին,
Որ հասնում են ինչ ակկորդներ սարսռուն։

...Հոգիս տենդով սավառնում է դեպ հեռուն
Ու զարնում են գազաղների լարերուն
Փառքի, սիրո. տանջանքի ու խրնդության.
Ու տեսնում է՝ ուրվականներ են պարում,
Երբ զարնում են գազաղների լարերուն։

Այս բնույթի ոտանավորներում երևույթների սիմվոլիստական ընկալումը արտաքին ոճավորումից բացի իրականության որոշակի կողմերի գեղարվեստական մեկնաբանման ներբին ելակետ է նաև «Փառքի, սիրո, տանջանքի ու խնդության» ուղիներում մոլորված բանաստեղծը ելքի մի նոր արահետ է գտնում, մի նոր կողմից է փորձում հասկանալ գլխիվայր շրջված իրերի ընթացքը։

Նույն հիմքի վրա, բայց մի փոքր այլ կառուցվածքով է բարձրանում Հագիկ Ա֊ֆրիկյանի սիմվոլիստական ընկալումների շենքը։ Նա Ալեքսանդրապոլի երիտասարդ մտավորականների շրջանից է։ Նրա բանաստեղծություններում իշխող տրամադրությունը 10-ական թվականների հայ երիտասարդ մտավորականության բնորոշ հոգեբանության ու հաշտցքների արտահայտությունն է, բայց ավելի խորն է կրում սիմվոլիստական աշխարհընմբռնումի դրոշմը։

Ֆ. Աֆրիկյանի մտածողության համար բնորոշ են խիստ, բայց տարտամ ու բնկերկուն գույները։ Հատկանշական է, որ նրա միակ ժողովածուն կրում է «Մամլերները» (1913), իսկ ենթաբաժինները՝ «Որոնգավորում», «Գիերեգ-ման», «Զմեռ», «Գիշերներ» բնորոշ խորագրերը։ Բանաստեղծն իր ներաշխարհով առնչվում է գերազանցապես բնության հետ։ Նրա սիրած պահերն

---

7 Ա. Չարդ. Բանաստեղծություններ. Վենետիկ. 1900, էջ 49—50։

են երեկոն, գիշերը, տարվա եղանակներից՝ աշունը, ձմեռը, մերթ ընդ մերթ գարնան ու ամառն անդորր երեկոներըւ Նա միշտ մենակ է, երբեմն էլ անիրական ինչ-որ մեկի, ուրվականների, խուսափուն ստվերներով լեցուն գերեզմանային լռության հետ։ Բանաստեղծի երազած աշխարհը նույնիսկ, ուր նա փորձում է հանգրվան գտնել հոգին տանջող մոայլ տեսիլներից, հյուսված է անրջային, անիրական գծերով.

Գիտեմ հեռու են աշխարհ...
Ծկ գնանք, ևկ գնանք...
Ոչ ոք մեզ ետ չի բերի,
Ոչ ոք մեզ չի գտնի...
Ի՞նչ են նայում... Այդ միայն
Սողում է շար կրիան...
Ի՞նչն է պահում ջեզ այստեղ...
Ծկ ինձ մոտ, ևկ այնտեղ...[8]

Գ. Աֆրիկյանի խոովքոտ տեսիլների մեջ զգացվում են նաև կյանքի թըրթիռներ, մակայն սերն ու կյանքը, կարոտն ու մահը նրա ներաշխարհում ինչ-որ անհայտի հեռավոր արձագանքներ են։ Նա ընկալում է ոչ թե իրական աշխարհը, այլ այդ արձագանքները միայն։ Հենց սրանով էլ բնութագրվում է նրա սիմվոլիստական խոհումների պատկերային հյուսվածքը։

Սիմվոլիզմը հայ բանաստեղծների մոտ իրականության բանական ընկալման ու իմաստավորման կորսված ուղիները որոնելու հաջորդական հանգրվաններից մեկը լինելով հանդերձ, վերաճում է յուրօրինակ գեղարվեստական երևույթի՝ ոչ միայն պոետիկական համակարգի, այլ հաճախ նաև աշխարհայացքային-փիլիսոփայական ըմբռնման իմաստով։ Ակնհրև է, որ ինչքան էլ սիմվոլիզմը ավելի է խճճում մարդու և աշխարհի բարդ կապերն ու առնչություններըւ այնուամենայնիվ ուղևկից բանաստեղծներից շատերը ձըգտում էին դուրս գալ հոգու կաշկանդումներից և մեծության տխուր երգը փարատել հասարակական կյանքի անցուդարձերում։ Նրանցից շատերը կյանքով ապացուցեցին դա. Ավագ Կոծինյանը նվիրվեց հեղափոխական պայքարին և զոհվեց քաղաքացիական կռիվներում, իսկ Գագիկ Աֆրիկյանը նահատակվեց առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին՝ Կովկասյան ռազմաճակատում։

3

Դարասկզբի գաղափարական դեպերումները ուղևկից բանաստեղծներին հանգեցնում էին յուրօրինակ, երբեմն անսպասելի հայտնություններին. վերհիշվում էին վաղուց մոռացված դիցաբանական անուններ ու հասկացություններ, հեռավոր ու մոտիկ դարերի կրոնական ու բարոյագիտական ուսմունքներ, փիլիսոփայական ու սոցիոլոգիական ուղղություններ, և այս ամենը նորովի իմաստավորվում ժամանակակից իրականության տեսանկյունից։ Այս ուղիների վրա էլ ծագեց հայ մտավորականության զգալի հետաքրքրությունը դեպի նիջշեն ու նրա ուսմունքը, որ իսկական գայթակղության քար դարձավ նրանցից շատերի համար (Հ. Համբարձումյան, Ա. Ջանյան, Ս. Հովհաննիսյան և ուրիշներ)։

---

8 Գ. Աֆրիկյան. *Ստվերներ*. Թիֆլիս. 1913. էջ 22։

1900—1910-ական թվականների հայ պոեզիայում հզոր ու ինքնիշխան անհատի թեման մի կողմից ժողովրդի քաղաքական բախտի տխուր հանգամանքների թելադրանքն էր, մյուս կողմից՝ ժամանակի հասարակական կառուցվածքում մարդու անհատականության կորստի բնական ռեակցիան, որ առավել սրվեց 1905-ին հաջորդած ռեակցիայի տարիներին։ Մի ամբողջ խումբ բանաստեղծներ հիվանդագին ու բորբոքված երևակայությամբ վերստեղծում են ազգային ու սոցիալական կյանքի միօրինակ պատկերներ, վերապրում բողոքի ու ցասման, ազգային տառապանքի ու վշտի տրամադրություններ, որոնք խոր հակասականությամբ, բայց ներքին հետևողականությամբ հանդում են աշխարհի իրերն ու երևույթները ինքնիշխան «ես»-ի մեջ տիզարդելու սկզբունքին։ Բանաստեղծն իբրև «տառապանքի խենթ մարմնացում», «վապարտ ես» արհամարհանքն է նետում «դեպ անարգ կյանքը» և առաջարկում իր հավատամքը.

Թթե հարկ լիներ տիեզերքը նկարագրել ամբողջությամբ,
Կառաջարկեի նախ ծանոթանալ անհատական եսի հետ[9]։

Ա. Չանյանը մի յուրօրինակ տրամաբանությամբ նույնիսկ փորձում է տեսականորեն հիմնավորել գերմարդու գաղափարի սեփական ըմբռնումը։ Առարկելով իր երևակայական քննադատին, բանաստեղծը պնդում է, որ *Թթե նա մոտիկից զննի իր երգերը, «տառերի միջից կտեսնի» իր բոց հայացքը, «Նոխ երևակայությունը և խենթ ու հզոր սերը դեպի ժողովուրդը»։ Սակայն իսկական բանաստեղծը չի կարող միշտ կառչած մնալ իրական կյանք կոչվող «Տուտ-ծ աղբանոցին», քանի որ, ինչպես մի այլ առիթով խոստովանում է նա, «Աստված լինելու տենչ կա սրտումս, և դրա համար անհուն տանջանքի բեռը շալակած՝ կյանք եմ հարթում եսս»[10]։ Նա համոզված է, որ տրվելով իրականությունից բարձր ու հեռու իդեալների թռիչքին, ինքը ավելի է մոտենում ժողովրդին, չէ՞ որ «ժողովուրդը ամենաբարձր երգերի ոգին է, նրա ամբողջացած հուզը յուր ծոցից առաջացնում է անհատական թռիչք դեպի բարձունքները, և որ ես նրա վշտի արտադրած ուժն եմ, միշտ հնչուն ու մտածկոտ։ Դրա համար էլ «ապրել մի ժողովրդի կյանքով, նշանակում է ապրել յուր ոչնչական կյանքովը։ Ուստի և ժողովրդի ոգին ու ձգտումները կարող են արտահայտել միայն հզոր ու ինքնիշխան անհատները, որոնք արհամարհում են առօրյա կյանքի ճահիճը, որոնց վիշտը չի թևաբեկում, այլ Հախրանքի թևեր է տալիս։ Սակայն կյանքի ստոր հաշիվների մեջ մաներացած մարդը «երբեք յուր երազների մեջ չկարողացավ ըմբռնել բարձրն ու վսեմը»։ Դրա համար էլ բանաստեղծն իր իդեայն է հայտարարում «անկախ ու գերիշխող մարդը», այսինքն՝ գերմարդը. «Ե՛ս եմ գերմարդը»,—բացականչում է նա[11]։*

Այս նույն տրամաբանությամբ, միայն թե ավելի միագիծ հետևողականությամբ, գերմարդու գաղափարին է հանգում Սեդրակ Հովհաննիսյանը։ Նրա անդրանիկ գրքի («Մրմունջներ ու տրտունջներ», 1909) բոլոր բանաստեղծությունների միջով անցնում է մի հիմնական գաղափար. իսկական ազատու-

---

9 Ա. Չանյան. Բացվող ծաղիկներ. Բաքու, 1908. էջ 94։
10 Ա. Չանյան. Պատկերներ. Բաքու, 1907. էջ 7—27։
11 Նույն տեղում. էջ 16—27։

Թյունը միայն մենակ ու ինքնիշխան կամքի ազատությունն է, որ հիմնված է ոշնչի վրա, այսինքն հասարակական-բարոյական ոչ մի պարտականությամբ չի կաշկանդված։ Մյուս կողմից անհատի այդ անսահման ազատությունը ինքնանպատակ չէ, քանի որ՝

Ջանգին են զարնում,
Սիրտս է դողանդում...
Աչխարհն է հիվանդ,
Իմ սիրտն է տանջվում...[12]

Հզոր անհատի վեհ կոչումն է աշխարհը դուրս բերել մոլոր ճանապարհներից, օգնել մարդկանց թոթափելու ստրկության շղթան։ Հենց այդպիսի առաքելությամբ է աշխարհ եկել «Մարդ և գերմարդ» (1910) պոեմի հերոսը.

...Գերմարդն է, որ
Հարհամարհելով
Ահն ու ան մահը)
Դեպի կործանն
Էրնդան աշխարհը...[13]

Սակայն մարդկային ստրկամիտ հոգեբանությունը անկարող է ըմբռնել ամենազոր «ես»-ի առաքելության իմաստը։ Այստեղից էլ՝ ատելությունն ու արհամարհանքը հասարակության նկատմամբ, ուր մարդասիրությունը դատարկ հնչյուն է, իսկ անհատապաշտությունն ու «ես»-ի ինքնակատարելությունը՝ ամեն ինչ պայմանավորող սկզբունք։ Հետաքրքիր է, որ բանաստեղծը ինքնակալ անհատի իշխանությունը զանազանում է բռնակալությունից, քանի որ բռնակալներն էլ մարդիկ են և չգիտեն ազատության գինը.

Նզիր դու Նդոր,
Անկախ, անանձնչխան—
Մարքի մեծ Տիտան.
Նզիր ինքնակալ,
Բայց ոչ բռնակալ,
Բայց ոչ քե Տիրան[14]։

«Նոր երգեր» (1912) գրքում Ս. Հովհաննիսյանի հայացքները հետաքրքրիր էվոլյուցիա են ապրում։ Այստեղ բանաստեղծությունների զգալի մասում տիրապետող է դառնում տերյանական թախիծը։ Բանաստեղծն իրեն մենակ է զգում ցուրտ աշխարհում, և տրտմությունն է տիրում շուրջը. «Իմ լույսերը մեռան... Համփաններս կորան անդունդի ծայրերինը,— Հառաչում է նա։ Օրինաչափ անցումով այս բանաստեղծն էլ, վերջիվերջո, իբրև հայ մտավորական, մտնում է համահայկական թախծի ոլորտը։ Նոր հիասթափությունը կյանքից ու մարդկանցից նրա աչքում արժեքազրկում են բոլոր սրբազան կապերը, նույնիսկ հայրենիքի ցավը նախկին ուժով չի խոցում նրա սիրտը. Նա ոչ սիրում, ոչ էլ ատում է հայրենիքը.

Քո ազատ օրերին՝ ես էլ չե՛մ հավատում,
Ինձ համար՝ դու չըկա՞ս, դու չըկա՞ս...[15]

---

12 Ս. Հովհաննիսյան, Մրմունջներ և տրտունջներ, Վաղարշապատ, 1909, էջ 9։
13 Ս. Հովհաննիսյան, Մարդ և գերմարդ, Շուշի, 1910, էջ 16—17։
14 Նույն տեղում, էջ 18։
15 Ս. Հովհաննիսյան, Նոր երգեր, Բաքու, էջ 18։

Բանաստեղծը մի վերջին, բայց ապարդյուն ճիգով փորձում է վերադառնել երբեմնի փրկության խարիսխը։ Սակայն անհատական կամքի պաշտամունքը այս դեպքում երևան է գալիս ոչ թե որպես աշխարհը ուղիղ ճանապարհի վրա դնելու միջոց, այլ իբրև վրեժի գործիք՝ աշխարհից ու մարդկությունից։ Հենց սա էլ գաղափարական այն բնորոշ վերասերման նախադրյալն է, որ շատերի նման Ս. Հովհաննիսյանին էլ հեռացնում է կյանքի իրական շահագրգռություններից և մեզ թողնում Պրոտեյի՝ «Ես պետք է կործանեմ և նորից վերաշինեմ» անարխիստական հավատամքին։

Համազասպ Համբարձումյանը ծնվել է *1880* թ. Հայաստանի Բասարգեչար գյուղում։ Տարրական կրթությունն ստացել է Ներսիսյան դպրոցում և Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում։ Հայ մշակույթի այդ երկու նշանավոր օջախներում էլ հիմնականում ձևավորվում են նրա գրական և իմաստասիրական հետաքրքրությունները։

1908 թ. Հ. Համբարձումյանն ավարտում է Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանության ֆակուլտետը և վերադառնում Թիֆլիս։ Այստեղ երկար տարիներ զբաղվում է իրավաբանությամբ՝ զուգակցելով այն ակտիվ գրական-հասարակական գործունեության հետ։ Նա Թումանյանի գլխավորած՝ Կովկասի հայ գրողների ընկերության քարտուղարն էր։

1925 թ. Հ. Համբարձումյանը տեղափոխվում է Լենինգրադ։ Այստեղ նա շուրջ քսան տարի դասախոսություններ է կարդում պետական համալսարանում, ֆինանսական-էկոնոմիկական ինստիտուտում, արդյունաբերական-տնտեսական դասընթացներում և այլուր։ *1945* թ. Հ. Համբարձումյանն հաստատվում է Երևանում և նվիրվում գիտական-մանկավարժական գործունեությանը։ Նա մինչև իր կյանքի վերջը անտիկ գրականության դասընթացներ էր կարդում Երևանի բարձրագույն ուսումնական հաստատություններում։

1964 թ. լույս է տեսնում Հ. Համբարձումյանի «Մտորումներ Հոմերոսի մասին» գիրքը, որ հեղինակի երկարամյա գիտական հետախուզումների արդյունքն է և արժեքավոր ներդրում Հոմերագիտության մեջ։ *1962* թ. վաստակաշատ գիտնականին շնորհվում է Հայկական ՍՍՀ գիտության վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչում։

Հ. Համբարձումյանը վախճանվել է *1965* թ. փետրվարին։

Հ. Համբարձումյանի գրական նախափորձերում արտացոլվել են XX դարասկզբի հայ պոեզիայի ներքին տեղաշարժերն ու բնորոշ միտումները։ Նրա բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն («Ակրյուն—էչեր») լույս տեսավ Թիֆլիսում, *1903* թվականին։ Երիտասարդ բանաստեղծի համար բնութագրականը գժգոհությունն է իրականությունից, ասպրե, անտրտում գարնան կարոտը, հոգու վերացումները «Հոգ-պատրանքին», «բոց տենչանքի», «սեր-գթվանքի» ցնորական տեսիլների մեջ։

Սակայն բանաստեղծի հոգու էներգիան չի սպառվում անհաս ու անմարմին երազի ուղիներում։ կյանքի «անբիծ հավատը», ապրելու տենչը մտորող անհատի ներաշխարհը բորբոքում են բողոքի ու ըմբոստացման տրամադրություններով։ Բայց և այնպես քնարական հերոսը չի գտնում կամքի ազատ ինքնադրսևորման ասպարեզը, և նրա էությունը համակվում է իրական տաղտուկի ծանր անձկությամբ՝ անձնատուր լինելով բանտ աշխարհում «ցնոր անուրջների կոթնանմամ հոգեմաշ ցավին»։

Նորահաս ու մատաղ իմ սրտին
Մի նեղ բանտ է եղել անավոր
Շահամոլ, փուչ աշխարհը այս սին ..

Ես հույսով միշտ թռել եմ հեռուն,
Արդեն եմ հա միշտ, անասհման,
Ցանկացել եմ ես միշտ և անհուն.
Այժմ հոգնել եմ, հասել թուլության...[16]

Իր ազգի վիշտն է լալիս, թե բանվորի տաւապանքը, կորած հույսերն է որոնում, թե լուսավոր մի եզերք—«վհատ, անհույս ու անսեր» շրջող բանաստեղծը ամենուրեք համակիրպումի անամոք ցավն է մրմնջում «ևս բախտին հարկատու տրորված եղբայրներին»։ Այս ամենով հանդերձ Հ. Համբարձումյանի ոտանավորներում առկայծում է նաև կյանքի ծանր փորձություններին դիմագրավելու ներքին ճիգը։ Փուլի չէ, թե «դեռ հեռու են գալուստը գարնան ողջունող թռչունները», թե կյանքի դաշտերից «կարկաչում է արյունը»։ Բանաստեղծը հավատում է գալիք արշալույսներին.

Բաց գարնայ իմ ազգի մշտավառ սուրբ աստղին
Հավատում եմ անհուն...[17]

Հույսի ճանապարհները նա լուսավորում է այն հավատով, թե՝ «մի օր այս կյանքում սուրբ սիրո վեհ հոգին կտիրե, իշնելով այն լազուր երկնքից»։ Որքան էլ համընդհանուր սիրո այս ակնկալիքը ավելի վերացական պատրանք է, քան պայքարի դործնական հրավեր, այնուամենայնիվ արդեն նախանշում է բանաստեղծի անհատական խառնվածքի բնորոշ չիզը.

Ուղղ գլխիս գալարվին կայծակներ, շեկ-շանթեր,
Թող հոդմեր չարաշունչ ու դժգույն մուններ...
Կյանք կոիվ ու արև եմ ուզում անվեհեր,
Կապասեմ ես ազատ սուրբ գարնան գալստյան...

Ջի՛, ընկեր սրտակից,
Անջատվել չեմ ուզում ես կռիվ-աշխարհից...

«Արյուն—էջեր» ժողովածուն, այսպիսով, ծրագրային նշանակություն է ստանում ստեղծագործական հետագա որոնումների համար։ Այդ տարիների հայ բանաստեղծության թեմաներն ու մոտիվները երիտասարդ բանաստեղծի լայն իմացություններ շրջանակում հանդես են գալիս յուրօրինակ բեկվածքով։ Նա տիրապետում էր մի քանի հին ու նոր լեզուների, ծանոթ էր ժամանակի փիլիսոփայական մտքի գլխավոր ուղղություններին։ Իբրև բանաստեղծ-մտածող Հ. Համբարձումյանն հենց սկզբից էլ աշխարհը դիտում էր որոշ հեռավորությունից, կյանքի սոցիալական իրողություններն ընկալում փիլիսոփայական գուսավորումով։ Դա իր անխուսափելի կնիքն է դրել նրա բանաստեղծական մտածողության վրա և կանխորոշել գեղարվեստական հետաքրքրությունների բնույթը։

Հ. Համբարձումյանի երկրորդ ժողովածուն լույս է տեսնում 1904 թ.՝ Պե-

---

16 Հ. Համբարձումյան, *Արյուն—էջեր*, Թիֆլիս, 1903, էջ 19։

17 Նույն տեղում, էջ 31։

տիպարում և կրում է «Անունի էջերում» բնորոշ խորագիրը։ Նոր գրույցը բացվում է «Ինքնիրցողին» ոտանավորով։ Բանաստեղծը «խնդուն, վառվուռն» երգ չի կարող խոստանալ իր ընթերցողներին, քանի որ «միշտն է հակա», «անունն են ցավերս, ողջ աշխարհն է ողբում ու սգում»։ Տրտմության, անփարատ թաների մեղեդիները հաճախ բնդմիջվում են լավատեսության և նույնիսկ չղջ-



Համազասպ Համբարձումյան

յով, սակայն ծանր, ստոնգալից կյանքի մղձավանջը շարունակում է ներկուսվել բանաստեղծի խոհերին. որոն, նրան ավելի ու ավելի վիր են բարձրացնում իրականությունից՝ նոցին թափառումների մասնակից։ Երազի, տեսիլքի, անունի որոտների։ Քաղաքացիական շունչն ավելի պաթետիկ է դառնում՝ հաճախ ծայր աստիճան չիմացող լարումով, և նոր չափանիշներ բերելով գեղարվեստական խորհրդ.

Ես ինչո՞ւ կուզեմ որոտի պես
Մի հոգեվարքով կյանքը փշրող
Ես ինչո՞ւ կուզեմ նորը, անո՞ւշ
Անունի հետ ինձի ձուլող...[18]

Բանաս ունդի հոգևոր մղումների տիպարական մասնաշարների համար ասդին նեղ են իրերի ու երևույթների բարդ զուգորդումները։

Այլ իմաստ է ստանում նաև բանաստեղծի գաղափարական սահմանումը. կյանքի ցավոտ պատկերները արձագանք են գտնում նրա մտաշխարհում։ «Հուր-հանգարիս բարձր ու վեմ տրտում՝ աղորդակցվելով աստվածների հետ, նա սփոփանք է խոստանում աղաղակության ծարավ հոգիներին։ Բայց գա արդեն այն իրական ազատությունը չէ, որ պայքարի ու տառապանքի գնով պիտի հաստատվի աշխարհում, այլ ման բանու կյանքից, ամուր խուց կյանքից» անսահման հետու մի որոշ, որ մատչելի է միայն մեծ հոգիներին։ Ազատության անհատ խորհուրդը բանաստեղծ շարքերին հետում է բոլորանվեր ազոթքի ինքնամոռացությամբ.

Երանի՜ երանե՜կ
Ոսկի անուրջ լալն հակատիս
Հոգի՜ հեզիկ արախ տաղում
Ես ինձ լինե՜մ դեռորդ լինե՜մ
Մարդ՝ համբե՜մ մտոգ գարուն
Կյանքի ապե՜ր ազատությունե՜ն...

---

18 Հ. Համբարձումյան. Անունի էջերում. Պետերբուրգ 1914, էջ 4։
19 Նա Հ. տեղում, էջ 44։

Գերության դարավոր լուծը, ստրկության ծանր շղթան մարդկանց հոգիներից ջնջել են ազատության երազը։ Հոգևոր թոհիքի անկարող մարդկությունը կպած է հողին. նրա գետնաքարշ գոյությունը անսահման հեռու է «թափոտ ու կայծոտ շանթ մտքերից»։ Անհուսի էջերում թափառող բանաստեղծին մանր ու չնչին են թվում կյանքի իրական հոգսերը։ Սառը մի խորթություն է ծագում բանաստեղծի ու հասարակության միջև։ Պատանեկան հույսերին, վարդագույն «մանուկ երազներին» հաջորդում է հիասթափության քար լռությունը և հարկադրում բանաստեղծին ներքին հայացքով որոնել կյանքի խորհուրդը։ Իրականությունն իր կուռ շղթաներով, տառապանքի բանտերով, իր անհամար մթին առեղծվածներով ու կրքերով վերջիվերջո անխմաստ է դառնում, քանի որ ամեն ինչ «հղոր ժամանակի» զոհն է և անհետ կորչում է անցյալի մշուշում։

Սիրո, բարեկամության, փոխըմբռնումի բարոյական չափանիշները կորցընում են իրենց իմաստը՝ գոյության պայքարի անողոք օրենքների տեսակետից. մարդկային համակեցությունը տառապանք է դառնում մտածող անհատի համար՝ ստիպելով նրան կյանքի գերագույն սկզբունքը հռչակել «հաղթ էսի շանթե գալարումը», «էսի քափ-հարվածը»։ Այս հայտնությունից էլ բխում է բանաստեղծի կոչ-պատգամը՝ ուղղված մարդկանց.

Անմահ շրթերով ես ձեզ կը կարդամ
Անհաս ու անհագ կյանքի պատվիրան...
Կյանքով հագի-ազատ,
Մենակ ապրեցե՛ք...[20]

Բանաստեղծը փշրում է «կյանքի գարշ կապանքը» և «կայծակ հույսի քափով» հասնում իր «թափառ ըղձին»՝ «բոց գերմարդին հղոր-ահեղ», որպիսգի էսի անպարփակ ազատությամբ բացականչի.

Հասնեմ Անհունին...
Փառքը ցնորքիս
Շողիմ չերմացին
Ու Աստված դառնա՛մ...[21]

Անհուն-Աստված գծի վրա ծավալվում են ազատության իդեալի սահմանները, ուր աշխարհի վերաշինության, մարդու բարոյական վերածննդի առաքելությունը վերապահվում է իմացության ստեղծարար ուժին։

Հ. Համբարձումյանի բանաստեղծությունների հաջորդ գրքում («Հայարտ հոգու երգերից», 1904) հենց այս տեսանկյունից էլ դիտվում է բանաստեղծի հասարակական կոչումը. «կյանքի տուգնապոտ ժամին», երբ «կատաբյալ հոգու սով է տիրում մարդկային սրտում», երբ «ճչում է ազատ խիղճը գերված», «կյանքի սեղանի առջև վշտաբուխ լռքած» երգիչը Մտքի և Հոգու փրկարար պատգամն է ավետում կյանքի խավարում «մոլորված եսերինց.

Ես Մտքով եմ ահեղ, բնավոր...
Այսուհետ ես Հոգի եմ Հայարտ—
Ստեղծող ու կերտող վեհ Հոգի գորավոր...[22]

---

20 Նույն տեղում, էջ 116։
21 Նույն տեղում, էջ 80։
22 Հ. Համբարձումյան, Հայարտ հոգու երգերից, Պետերբուրգ, 1904, էջ 10։

Բանակցությունների, ստեղծագործ մտքի պաշտամունքը դառնում է երիլյորդ, ավելի համապարփակ սկզբունքը, որով բանաստեղծը փորձում է կարգավորել աշխարհի խաթարված համակարգը։ Մտքի հավիտենական զորությունն առչև ընկնում են բռնության կապանքները, և շողում է «լույս աղատության»։ Տառապանքի, ցավի, ստրկության անթիվ դարեր են անցել աշխարհի վրայով, ամեն ինչ եկել ու անէացել է. միայն միտքն է հավերժակեն ու անմահ.

Իսկ Միտքը այսօր—չինչ Ազդությոր այն,
Որ կուլր Տանտանքի սոսումն է սնվել,
Անափ ու Հավե՛րժ Տիեզերքի համար
Դարձել է անմահ ոգեշունչ Արե՛...[23]

20-ական թվականները մի առանձին շրջան են կազմում Հ. Համբարձումյանի ստեղծագործության մեջ։ Այդ տարիներին (1927—1929) վիճննայի Միխթարյանների հրատարակությամբ լույս են տեսնում նրա բանաստեղծությունների հրեք ստվար հատորները։ Այս նոր ներշնչումների լեյտմոտիվը դեռևս դարասկզբի երգերում ձևավորված՝ մարդկային գիտակցության, մտքի պաշտամունքն է։ «Ոլիմպյակներ», «Զնգում ու պեղում», «Անուրջ ու կամուրջ», «Երգ-Երգոց», «Հարցում ու անցում», «Աբրհիդարմա» և այլ ընդարձակ շարքերում նա քննում է կյանքի ու մահի, երջանկության ու վշտի, հավիտենականի ու անցողիկի, աստվածայինի ու մարդկայինի խնդիրները՝ արտահայտելով բոլոր գոյությունների վաղանցկության ցավը։ Հետաքրքրիր հղացում ու կառուցվածք ունի «Աբրհիդարմա» շարքը։ Բանաստեղծի անհանգիստ միտքը նորից ու նորից է փորձում որսալ պատմության գարկերակը, պարզել գոյի մեծ խորհուրդը։ Իրերի ընթացքին հետամուտ՝ նա մտովի անցնում է «ազգերի մեծ ճանապարհը»։

Սկսելով իր ուղին քաղաքակրթության օրրան Եգիպտոսից ու Բաբելոնից, բանաստեղծն անցնում է Իրան, Հին Հունաստան ու Հռոմ, հանգիպում է հին աշխարհի մեծամեծ իմաստուններին և տիեզերքի անպատասխան ինչո՞ւներն ուղղում նրանց։ Հ. Համբարձումյանի հերոսը նոր ժամանակների մարդն է՝ կանգնած գոյության անհամար հարցականների հանդուգնում։ Նրա համար միակ ճշմարտությունը, որի համար արժե աշխարհ գալ, մնում է մարդու հավիտենական ձգտումը դեպի իմացության բարձունքները, դեպի աստվածային կատարելություն։ Մեծ է բանաստեղծի ներքին վեճը հատկապես Կանտի հետ.

Իէրևզմանիդ վերև կանգնած՝ ես կ'նշեմ իմ ձայնը,
Որ կա Հավերժ տարածություն, կա և նորա ստացիչ...
Կա շարժումը անխորչելի՝ հավերժության աղբյուրից,
—Նա, որ ծնել է մարդու մեջ ժամանակի զնդանը...
Ես կ'նշեմ երգը իմ խոր, Քող աչխարհը իմանա,—
Շարժումի մեջ հազար ու մի ատոհման կա անխնա...
Եվ գերագույնը նոցանից գործ է անում սրտի մեջ,
Միտքը վերին կամ մեր հոգին նա է ծնում.— միայն նա...[24]

---

23 Նույն տեղում, էջ 34։

24 Հ. Համբարձումյան, Բանաստեղծություններ. Հատ. 3, Վիեննա, 1929, էջ 261։

Բանականության, մարդկային իմացության, ընդհանրապես մարդու հանդեպ այս խոր հավատը Հ. Համբարձումյանի՝ 1920-ական թվականների ամբողջ ստեղծագործության առաջնդիր գաղափարն էր։

1956 թ. ձեռագրի իրավունքով լույս է տեսնում «Իրերը իրերի մասին» ծավալուն հատորը, որի նախօրինակը ուսերեն լույս էր տեսել դեռևս 1929 թվականին[25]։ Նոր գրքի կարևորագույն մասը կազմում են հայ և հույն դիցաբանության մի քանի նմուշների, պատմական առանձին գրվագների, «Յասունցի Դավիթ» էպոսի առանձին հատվածների հետաքրքրական մշակումները, ինչպես նաև «Աքիլլես» դրամատիկական պոեմի պատառիկները։

Հ. Համբարձումյանի գրական վաստակի մի կարևոր բաժինն են կազմում Բարգմանությունները, որոնք ցույց են տալիս բանաստեղծի գեղարվեստական հետաքրքրությունների լայնությունը։ Նա դեռևս 1905 թ. Քարգմանել է Մ. Գորկու «Մորգահավը». Քարգմանություններ ունի նաև Լերմոնտովից ու Գյոթեից, Օմար Խայամից ու Էդգար Պոյից, Բայրոնից ու Վերլենից, Հայնեից ու Շևչլիից։

Բացառիկ արժեք են ներկայացնում հին հունական գրականությունից կատարած Հ. Համբարձումյանի Քարգմանությունները, Հոմերոսի «Իլիական» և «Ոդիսական» վիպերգերը, Էվրիպիդեսի ողբերգությունները, որոնք նշանակալից երևույթ են հայ մշակույթի պատմության մեջ։

4

Դարասկզբի գրական մթնոլորտում Երբեմն հանդես են գալիս նաև օրենքի գարկերակն զգալու առողջ բնազդով օժտված ստեղծագործողներ, որոնք իրականության տխուր հարցականները փորձում են լուծել՝ ապրելով այդ նույն իրականության ներսում ու ենթարկվելով նույն մթնոլորտի թելադրանքներին։ Երիտասարդ, երբեմն էլ արդեն գրական ճանապարհ անցած ուղեկից բանաստեղծների այս Քևը աշխատում էր հնուռ մնալ երանավետ քախծի հրապուրիչ հանգրվաններից, փիլիսոփայական խրթին մտավարժություններից, գաղափարական-գեղագիտական մոդային գայթակղություններից։ Սեր էին Երգում նրանք, Քե բնություն, տրտմում էին, Քե ուրախանում, միևնույն է, բոլոր դեպքերում տրամադրության յուրաքանչյուր նրբերանգ ուներ հայտնի բովանդակություն ու որոշակի կենսական ազդակ. նրանց հոգու խռովքը պարզ էր ու անթաքույց, քանի որ ապրում էին կյանքի գրգիռներով և ոչ Քե որոնում դեղձցիկ ցնորք։ Հետաքրքիր է, օրինակ, բանաստեղծ Միհայել Խուրայելյանի խոստովանությունը.

Ինչի՞ են պետք հավար մտքեր.
Որ չեն պարզվում. ելք չունեն.
Տաղտուկ կյանքի մոլոր կրքեր.
Որ հագեցում. վե՛րջ չունեն։

Ինչի՞ են պետք պար ու երգեր,
Ջքեաղ կույսի սե՛ր բորբոք.
Որ սիրտ անձուկ, լքած հույսեր.
Որ մարդ չունի օ՛ր իրոք[26]։

---

25 *Ա. Ամբարձումյան.* Вещи о вещах. Сборник стихов, в переводе Зорин-Несвицкого, Вена, 1929.

26 Մ. Խուրայելյան, Բանաստեղծություններ, Թիֆլիս, 1904, էջ 12։

Իրականության հետ այս ուղղակի չմիջնորդավորված կապը հնարավորություն էր տալիս ուղեկից բանաստեղծների այս խմբին ամենից ավելի անմիջականորեն ու ակտիվ արձագանքելու ազգային ու սոցիալական կյանքի առօրյա իրադարձություններին։ Նրանց բանաստեղծություններում զարմանալի ճշգրտությամբ է արտացոլվել մանավանդ 1905-ի հեղափոխությունը՝ իր վերելքի ու անկման դրամատիկ պահերով (Ամպրե, Լորիս, Էմիլ, Խանդամիրյան, Ննթ, Կամարի և ուրիշներ)։

ԱՄՊՐԵի բանաստեղծություններում արտահայտված են մտավորականության այն խավի տրամադրությունները, որը հեղափոխության հորձանուտը մտավ տառապանքի ու ցավի հոգեմաշ մթնոլորտից։ «Տաղեր» (1905) ժողովածուի մեջ աշխարհը ներկայացվում է իբրև ցավերի ծով, մարդիկ՝ դաժան ու անկարեկից, որ անտարբեր են աղքատի արտասուքների նկատմամբ։ Մոայլ կյանքը, սակայն, բանաստեղծին անհրկական ցնորքների չի մղում, այլ հաղորդակից է դարձնում բնության կենսահոյդ ուժերին, որոնք նրան պայքարի ոգի են ներշնչում.

> *Կովի՛ր. միշտ կովիր, մի՛ փախչիր վշտից,*
> *Եվ կովով վերջ տո՛ւր սրտիդ վշտերին...*[27]

Սա կարևոր հոգեբանական նախապայման է, որ բնական է դարձնում մտավորականության այս խավի խանդավառությունը վերնահաս հեղափոխական իրադարձությունների նկատմամբ։ Սակայն հեղափոխությունը նրանց համար հանկարծահաս մի ելք էր միայն տառապանքի ու թախծի լաբիրինթոսից, ուստի և ոգևորությունը որքան բուռն էր, նույնքան էլ կարճատև եղավ ու տեղի տվեց խոր հիասթափության։ Ամպրեի «Նոր տաղերը» (1906) գրքույկը հնարավորություն է տալիս հետևելու տրամադրությունների այս աստիճանական փոփոխություններին։ Սկսված հեղափոխական մարտերը մի պահ ոգևորում են բանաստեղծին, հույսով ու հավատով լցնում նրա հոգին.

> *Սիրտս սիրազեղ, սիրտս սիրով լիք,*
> *Ոսկի երազով, հուսով է տարված...*[28]

Այս տողերը գրված են 1905-ի մարտին։ Բայց հետո «Գիացեք սոցաս, «Լացեք ձեր վրա», «Որկոր ճանապարհ» և այլ ոտանավորներում բանաստեղծն արդեն դատապարտում է «արյունոտ կռիվը», որ մարդկանց խմբերը մղում են միմյանց դեմ։ 1906-ին հրատարակված «Բանաստեղծություններ» ժողովածուի մեջ ավելի է խորանում այս գիծը՝ դառնալով խաղաղության ու հաշտության կոչ.

> *Հառաչ, իմ բնկեր. և թարգի՛ր սեր,*
> *Կռվից ո՛ւ մի չակ չկա աշխարհին,*
> *Թող սառի չրիձդ կռվի հրավերն,*
> *Թող խաղաղության լեցնի քո հոգին...*[29]

Ինչևառության աղաղակի, անզոր աննեթի յացակումած շիշուերը կրկնվում են նորանոր երանգներով ու բանաստեղծին հանգեցնում համընդհանուր

---

27 Ամպրե, Տաղեր, 1905, Վաղարշապատ, էջ 21։
28 Ամպրե, Նոր տաղեր, 1906, Բաքու, էջ 6։
29 Ամպրե, Բանաստեղծություններ, Վաղարշապատ, 1906, էջ 21։

խաղաղության ու մարդասիրության վերացական սկզբունքին։ Բանաստեղծի իդեալը գեղեցիկ երազանքի ջևի վրա ինքնամոռաց նինդը չէ, սակայն. նա գերադասում է տատապել և հուսալ.

Մինչև որ մարդիկ իրրև եղբայրներ
Քողնեն արյան դաշտ, սուր ու քշնամանք,
Սվ մինչև փոռ յուր ոսկի քևեր
Փրկության այգը, անցնի տատապանք...[30]

Վերացական հումանիզմի բարոյական այս քարոզը բնորոշ երանգներով նկնում է ուղեկից բանաստեղծներից գրեթե յուրաքանչյուրի մոտ, մանավանդ նրանց, ովքեր ասպարեզ էին իջել դեռևս XIX դարի 90-ականներին և շարունակում էին ստեղծագործել՝ ի հայտ բերելով նախորդների քաղաքացիական պաթոսի և նոր ժամանակների բանաստեղծական հովերի մի ինքնօրինակ սինթեզ։

Հովհաննես Կոստանյանի գրական նախափորձերը վերաբերում են 80-ական թվականների վերջերին։ «Աղբյուր», «Տարազ», «Աշարքս», «Հանդես գրականական և պատմական» պարբերականներում հրատարակված նրա առաջին ոտանավորները ցույց են տալիս, որ բանաստեղծը սերում է Հովհաննիսյանի դպրոցից։ Ժողովրդական պատկերամտածողության եղանակներով նա հյուսում է Շիրակի կյանքից քաղված կենցաղային պատկերներ, մշակում լեգենդներ ու ավանդություններ, որոնք և կազմում են նրա առաջին՝ «Շիրակի լեգենդներից և ժողովրդական կյանքից» (1896) գրքույկի բովանդակությունը։ Գրքույկը բացվում է «Հասարակաց խումբը և աշուղը» ոտանավորով, որը հիշեցնում է Հ. Հովհաննիսյանի «Աշուղը» բանաստեղծությունը։ Ժողովուրդը ձանձրացել է հին տխրության մեղեդիներից, ազգային ցավի մրմունջներից և նոր երգ է պահանջում աշուղից.

Մենք նոր երգ կուզենք ուրախ ձայներով,
Հին շատ ենք լսել,— տխո՞ւր է, լացո՞վ...[31]

Աշուղի նոր երգը, որ ժողովրդական կյանքի պարզ ու կենսալի դրվագներից է հյուսված, զվարթ արձագանք է գտնում ժողովրդի սրտում։ Ճիշտ է, պատկերները դեռ զուրկ են ինքնուրույնությունից, երևակայության թռիչքից, բայց թեման գտնում է բանաստեղծի ստեղծագործական որոնումների մշտական ուղեկիցը։ Նրա «խորհրդավոր աշխարհը» լի է բարձր թռիչքներով, կարոտի ու քախծի, սիրո ու երազի մեղեդիներով, բայց այս ամենի ակունքը միշտ էլ «ժողովրդի մեծ կյանքն է», հայրենիքի դարավոր ցավը.

Իմ սրտիս մեջ խորհրդավոր աշխարհ կա՝
Նա ապրում է ժողովրդի մեծ կյանքով.
Կապրեմ մենակ. կապրեմ զրկված ու վտահ.
Ու կը տանջվեմ ժողովրդիս ցավերով...[32]

Հովհ. Կոստանյանի «Հայրենի մրմունջները» տրամադրություններ երկու հիմնական երանգ են հայտաբերում։ 90-ական թվականների ընթացքում

30 Նույն տեղում. էջ 12։

31 Հ. Կոստանյան. Շիրակի լեգենդներից և ժողովրդական կյանքից. Ալեքսանդրապոլ, 1896, էջ 9։

32 Հ. Կոստանյան, Որոնումներ և վարանումներ, Բաքու, 1916, էջ 25։

հորինված երգերը ձևով ու բովանդակությամբ քիչ են տարբերվում Հ. Հովհաննիսյանի, Հ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի ժողովրդաշունչ երգերից։ Այդ բանաստեղծությունների մեջ Կոստանյանին հուզում են գյուղացիության սոցիալական հոգսերը։ Բանաստեղծը խոսում է գյուղացու առօրյա ցավ ու դարդից, նքա կնճռոտ ճակատի «ամպ ու սուգից», նկարագրում է աշխատավորի պարզ ու սակավապետ կենցաղի միամիտ ուրախությունը, հնչեցնում է հողի ու աշխատանքի երգը՝ արտահայտելով հողի ու մշակի միասնության ժողովրդական փիլիսոփայությունը։



Հովհաննես Կոստանյան

Ավելի ինքնատիպ դրսում ունի Կոստանյանի հայրենասիրական երգերի այն շարքը, ուր բանաստեղծին զբաղեցնում են գլխավորապես հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի հարցերը։ «Նոր Բարսելի սաղմոսները։ (1909) ժողովածուն բանաստեղծը նվիրել է Ադանայի զոհերի հիշատակին։ Ստեղծելով կոտորածի ու արյան տոպավորիչ պատկերներ, հեղինակն արևմտահայության անզոր տառապանքները ներկայացնում է մարդկային խղճի դատաստանին.

Արիներդի՛ր, ո՛վ մարդ, և հարց տուր դու բեզ
Ու՞ր, ո՞ւր կտանի կռիվն այս բաների,
Այս եղերաբաստ, մահաձոր այս ծեռ.
Սթափվի՛ր, ո՛վ մարդ, սթափվի՛ր, սթափվի՛ր ...

Բանաստեղծը հավատում է ժողովրդի պայծառ ապագային, քանի որ ստեղծագործ աշխարհաշինությունը միշտ էլ հաղթել է ավերիչ բարբարոսությանը։

Հ. Կոստանյանի պոեզիայի հիմնական հերոսը այլասևոզված մարդկությանը հպարտ մարտահրավեր նետող բմբոստ անհատն է, մարդարեն, որ կոչված է լուսավորելու մարդկանց «երկնային կրակով վառել սրտերը» և աշխարհը դնել հիշյա ճանապարհի վրա։ «Ունայն ամբոխի ունայն որդիներդ» ոտքի տակ են տալիս ճշմարտությունը, «տանջար են հանել նուրերը ոսկի», սակայն մարգարե-բանաստեղծին օտար են «քարի նյութապաշտի» չինի կրքերը, նա անմռունչ հպարտությամբ տանում է կյանքի բոլոր դառնությունները։ Ընչաքաղցության ախտից կուրացած ամբոխը չի կարող բմբռնել մարգարեի ճշմարտության պատգամը, ուստի և նա գերագոսում է հպարտ ու մենակ ապրել «Հնոց աշխարհում»։ Քնչեղեն է գալիս այնկոծ օվկիանոսի և մե-

---

33 Հ. Կոստանյան, Նոր Բարսելի սաղմոսներ, Բաքու, 1909, էջ 12։

Նուվոր նավավարի ավանդական սիմվոլիկ պատկերը, ուր տարերքի դեմ մարտող անհատը լի է հաղթանակի վճռականությամբ.

Ես տրիբուն եմ...
Կյա՛նքն է վառ իմ մեջ.
Սեր-յո՛ւյսն է անչեջ
Մարդկության համար—
Մարդ արարածի,
Շարժվող-չնչողի,
Սառի ու ծագկի,
Անխոս բնության,
Հավիտենության...[34]

Բանաստեղծ-տրիբունի բարձր կոչումը, սակայն, Հովհ. Կոստանյանին չի կտրում կյանքի իրական հակասություններից։ 900-ականների սկզբից նրա բանաստեղծություններում ավելի բարձր ին հնչում հասարակ մարդու տառապալից կյանքի մոտիվները։ Բանաստեղծն ապրում է «աղքատի վշտով». նրա հոգին մութ խոհերով է լցնում «տառապող դասի սև կյանքը ճշմառ», «Կյանքի երգը», «Կարիք-եղբայրը», «Ահեղ մրցում» և այլ ոտանավորներում ամբողջ աշխարհը շնչում է տառապանքով, վիշտն ու հառաչանքը տխուր քամու բերանով տարածվում են աշխարհից-աշխարհ ու մի մեծ հառաչի վերածում բոլոր ազգի մարդկանց լուռ տնքոցը։

Ավելի քան մեկ ու կես տասնամյակի գրական ճանապարհ անցած բանաստեղծը պատանեկան ավյունով է արձագանքում 1905-ի հեղափոխական իրադարձություններին։ Նախորդ տասնամյակի բանաստեղծությունների քաղաքացիական պաթոսն զգացվում է նաև այս շրջանի երգերում, սակայն մարգարե-տրիբունի փոխարեն այժմ հանդես է գալիս ոտցիալական անհավասարության ծանր բեռը կրող իրական մարդը։ «Կերուխումի մեջ...», «Երբ ազատության նորեկ ալրշալույս...» և այլ ոտանավորներում հասարակ մարդու տառապանքները ոչ քե հուսաբեկում են նրան, այլ ավելի են ամրացնում պայքարի ու հաղթանակի վճռականությունը։ Բանաստեղծը ջերմ ողջույն է հղում իր իրավունքների համար ոտքի էլած «դառն ժողովրդին».

Բարև՜ ձեզ, բարև՜, հերո՛ս հոգիներ,
Անկեղծ որդիներ դառն ժողովրդի.
Դուք սուրբ պահեցիք ուխտի դրոշներ
Եվ խոսնակ դարձաք բնդհանուր սրտի...[35]

Հեղափոխության պարտությունից հետո բանաստեղծը զայրույթով նշավակում է այն քուլամորթներին, որոնք «լավ համարելով կյանքը դյուրակեցիկ», վճռական պահին երես թեքեցին ազատարար հեղափոխությունից (*Ձեզ վաճանեցիք ձեր ընկերներին...»*)։

Հովհ. Կոստանյանի երգերում հնչել է նաև կյանքի ու բնության, վարոտի ու սիրո մարդկային զգացմունքների նվագը։ Բանաստեղծի գեղեցիկ անուրջները ծնվում են տրտում խոհերից. աշխարհը ցավերի բուն է, երազն ու երջանկությունը՝ հալածված. «Վա՜յ է՝ հոգիդ շող որոնի, վա՜յ է լինես երազի մարդ»,— տխուր մտորում է նա.

---

34 Հ. Կոստանյան, *Որոնումներ և վարանումներ*, էջ 27։

35 Նույն տեղում, էջ 59։

Գեղեցկությունը ցնորք է միայն.
Կյանքը երերուն՝ չրերի նման...
Եվ մենք սուզվում ենք կարապների պես
Մոթի աչխա՛րյն, հոգու աշխա՛րյն.
Եվ որանում ենք, և որնում ենք.
Եվ երերում ենք...[36]

Բանաստեղծի հոգին տանջանքով է որոնում «հնռավոր, լուսավոր սահմաններ», ուր մաքուր ու գեղեցիկ սերն է փթթում, ուր բնությունը շնչում է ազատ ու անկաշկանդ կյանքով։ Սիրո և բնության երգերը փիլիսոփայական խորհուրդներ չեն թաքցնում. դրանք պարզ, առօրյա, սովորական ու անսահմանափակին զգացմունքներ են՝ ջերմացած բանաստեղծական շնչով՝ «Ա՜խ, մութ է կյանքս, օրըս է գիշեր առաց քեզ, հոգիս...»։ Սիրո երջանկության պահերը հազվադեպ են, ավելի հաճախ բանաստեղծն ապրում է մերժման տառապանքը.

...Արի՛, սիրուհիկ,
Իմ հույսը դու ես...
Եթե քեզնից էլ
Հնռանամ, գնամ,
Ջաղվին մեր սրտեր.
Իմ կյանքը տարտամ,
Օրերս խավար,
Լրմնռնիմ անսեր...[37]

Եվ այս տխուր պահերին բանաստեղծը դիմում է բնությանը, որը մութ խորհուրդներ չունի, այլ միայն կարեկցանքի թրթիռ։ Կոստանյանի բնության երգերից մի քանիսը հյուսված են նուրբ արվեստով և քնարական անմիջականությամբ։ Դրանցից է «Ծովի երգը» գեղեցիկ բանաստեղծությունը, որի տեքստով Անտոն Մայիլյանը հորինել է իր հայտնի երգը։

3

900-ական թվականների երկրորդ կեսին արևելահայ քնարերգության մեջ երևան են գալիս նոր անուններ։ Նրանց ստեղծագործական քայլերը զուգադիպում են 1905-ի հեղափոխությանը և դրան հաջորդած ռեակցիայի տարիներին, Քնարերգուների այս նոր սերունդը համակված էր նոր տրամադրություններով, ապրում ու շնչում էր նոր երազներով ու տենչերով, նոր երգ ասելու անկեղծ ու բուռն ձգտումով։ Ու թեև նրանցից շատերին էր վիճակված հետք թողնել մեր պոեզիայի պատմության մեջ, բայց և այնպես այդ սերնդի ստեղծագործությունը կարևոր նշանակություն ունի նախահաշվարենեցյան հայ բանաստեղծության ընդհանուր մթնոլորտը հասկանալու համար։ Այս սերնդի ստեղծագործական հոգեբանության վրա խոր հետք է թողել Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներըն» երիտասարդ բանաստեղծը անմիջապես կուռք դարձավ մի ամբողջ խումբ պատանի գրասիրների համար, որոնց հոգին լի էր երգի ու բանաստեղծության ծարավով։ Տերյանը բաց էր անում լուսավոր մի արա-

36 Նույն տեղում, էջ 186։
37 Նույն տեղում, էջ 66։

հետ, անծանոթ մի աշխարհ, ուր աղոտ գծերով էր ուրվագծվում միայն նրանց պատանեկան ցնորքների մեջ։ Երիտասարդությունը հոգեբանորեն նախապատրաստված էր Տերյանի մուտքի համար, ուստի և նրա առաջին ժողովածուն բուռն խանդավառությամբ ընդունվեց և ունեցավ մի ամբողջ շարք հետևորդներ՝ Հ. Խանլարյան, Ա. Տիգրանյան, Լեյլի, Տիրոս Տիրոսյան և ուրիշներ։

Արմենուհի Տիգրանյանը (Մեննուհի) *հոգեբուխ մեղեդիներով երդում է գարուն ու սեր, երջանկություն ու լուսավոր կյանքի կարոտ, երգում է չեքմությամբ ու կրքով.*

Միշտ գարուն, միշտ գարուն,
—Միշտ ծաղիկ, երգ ու սեր,
Երազկոտ ու սիրուն
Հեքիաթներ, հեքիաթնե՞ր
Ես ապրել եմ ուզում,
Ես ապրել եմ ուզում...[38]

Գողտրիկ սիրո երգերում Մեննուհին բացում է աղջկական հոգու անծանոթ ծալքեր, հայտնաբերում զգացմունքի նոր երանգներ։ «Մի քունավորիր», «Սիրում եմ, երբ նստում ես ինձ մոտ...», «Ինձ մի հարցնեք...», «Կատարսիս», «Սիրիր ինձ անդարձ...» և այլ բանաստեղծություններ սիրո ու վերացման հուզվադնով պահերի նուրբ քրիռումներ են, երբ չնչվում է կյանքի ու երազի սահմանը, իսկ բաժանումը ցավ է բերում ու մահվան դառնություն։ Որքան անդորր ու անաղմուկ է բանաստեղծուհու սիրո երջանկությունը, նույնքան լուռ ու հնազանդ ցավով է շնչում վերջին հրաժեշտի, «անդարձ տնիչերի» ու «ջինջ երազների» թաղումը։

Մեննուհու տրամության նվագների ակունքը կոպիտ ու չոր նյութապաշտությունն է, ուր մնռնում են սերն ու երազանքը, տենչանքն ու կաթոտը։ Անտարբեր աշխարհի մութ ուղիների վրա երազկոտ հոգին վիրավոր եղնիկ է. օտար ու մոլոր (=վիրավոր եղնիկ)։ «Խորտակված սեր» գեղեցիկ բանաստեղծությունը այլաբանական պատկերներով ներկայացնում է կյանքի «սև ու լայն անդունդով» իրարից զատված սրտերի հուզիչ դրաման.

Սև ու լայն անդունդի ափերին,
Դեմ-դիմաց մենակյաց ու լուին,
Ով ծանոթ, և կարոտ ու օտար,
Երկու հեզ ծաղիկներ կային վառ։

Ու գիշերուրը անուշ մեղեդով
Ափից ափ երազներ էր հյուսում,
Մեղուները անծիր կարոտով
Սիրո խոսք, սիրո երգ փսփսում։

Սև ու լայն անդունդի ափերին
Երկու հեզ ծաղիկներ կային վառ.
Ու հիմա մասնված հոգիներին,
Անդնդում լուռ փարվել են իրար[39]։

---

38 Ա. Տիգրանյան (Մեննուհի), *Բանաստեղծություններ*, Թիֆլիս, 1914, էջ 37։
39 Նույն տեղում, էջ 43։

Մենուհու թախիծը վհատության հրանգներ չունի. տոկուն է նրա հոգին «տենչանքի ու տանջանքի» ճանապարհներում, «աղոթում է ցավը» և ժլատում է աշխարհին լավ օրերի հավատով ու հույսով։

Լեյլիի *(Փառանձեմ Սահակյան-Տեր-Մկրտչյան, 1892—1951) անդրանիկ ժողովանքները վերաբերում են առաջին համաշխարհային պատերազմին անմիջապես նախորդող շրջանին։ Լայն չէ նրա գեղարվեստական մտորումների շրջանակը. մտերմիկ ու ջերմ անմիջականությամբ աշխարհի առաջ նա բացում է իր աղջկական սրտի անծանոթ ծալքերը՝ ցավոտ երազներ ու մարդկային բարձր մղումներ երևան բերելով նախապաշարումով կաշկանդված կանացի փակ հոգիների մեջ, ուր բռնադատված կամքի բնական ուժգնությունը մայրությունում է սիրո անկաշկանդ վայելքի տենչը.*

Հավատ ու ապավեն եմ ես քո՝
Փշրվելի մեջ, քո ոտքերի տակ,
Ու խելացնոր քո բույրին կարոտ՝
Չիրկեզ եմ եմ մոմով ձեռքով գինովցած[40],

«Էլ միևնույն ե՞րբ կինը գերի պիտ լինի»,—ցավով տրտնջում է բանաստեղծուհին։ Սակայն ամենուրեք, նույնիսկ մարդկային մտերմիկ հարաբերությունների մեջ անհատի վարքագիծը բնութագրվում է խոր եսասպաշտությամբ. բանաստեղծուհին իրեն օտար է զգում «պալ հոգիների» աշխարհում և մի շարք էլեգիական ոտանավորներում տերյանական մրմունջների համանշուն հնչաերով պատահաշտում մենավոր ու լքված անհատի ցավագին գալարումները.

Այն գիշեր չրջեցի ես երկար, ես երկար
Մինչ հանգան լույսերը փողոցի.
Մինչ ցավում մոռացվեց ինչ հույս կար, ինչ հույս կար.
Ու տխուր հեկեկանքը լացի...[41]

Այս դառն անձկության հոգեբանությունը Լեյլիի երգերում հղի է լուռ քնդվղումով, որ թելադրված է արհավիրքներով լի աշխարհում սեփական երազների մաքրությունն ու անաղարտությունը պահպանելու մղումից։ «Ինչ սիրել եմ, այսունետև պիտ ատեմ»,—երբեմն խոր հիասթափությամբ գոչում է բանաստեղծուհին, հույսի հանգրվան չգտնելով նույնիսկ անձնական սիրո երջանկության մեջ, քանի որ այդ սերն էլ քունավորվում է չհավակացված լինելու դառնությամբ («Ինձ չես հասկանա...», «Ձնագին ունի անշուրթ համբույր...», *«Ինչ սիրել եմ... և այլն)։*

Լեյլիի սիրո երգերի մի զգալի մասում պարզ, անմիջական զգացմունքը խոր դրամատիկ երանգներ է ստանում, քանի որ սերը դառնում է հեռավոր ու անհաս երազ, ամբողջ աշխարհը, բնությունը, կյանքը ողողող սրբազան մի շունչ, գերագույն մի իդեալ, որի զորության առջև ապրումը է բանաստեղծուհին.

Կյանքը չունի հեկեկանքի ինձ համար.
Մշ աստղ պատկեր, ո՛չ խայտփայտ, ո՛չ աստված
Ես փշրելի հավատ անրիծ, հույս անմար.
Ու ամեներ ինձ մի սիրուն ստամբուլ...

---

40 Լեյլի. Կարուս, Եգեան 1959. էջ 73։

41 Նույն տեղում, էջ 39։

...Ու զարթրի մի վեճ տաճար խուցն իմ մութ,
Մարթրյայի տեղ ջո պատկերն էր խնկարկվում.
Ագռաթներ է սիրել հոգին իմ մանկութ,
Ագռաթներով հիմա հուշերդ եմ գգվում...[42]

Առաջին համաշխարհային պատերազմի օրերին Հիլլիի բանաստեղծությունների նկատվում է հասարակական ակտիվության վերելք։ Կյանքի ու գեղեցկության իդեալների բարձունքից նա դատապարտում է պատերազմը, Եղովում զենք ու արյուն, փառաբանում մարդուն ու կյանքը («Ընդվզված լինի և զենք, և արյուն», «Ես քեզ չեմ թողնի...», «Թող կյանքը օրհներգվի» և այլն)։ Սակայն դրանք միայն ընթացիկ արձագանքներ էին։ Բուռն փոթորիկների օրերին, ականատես լինելով պատմական մեծ իրադարձությունների, նա, այնուամենայնիվ, մնաց մարդկային անհատականության ներքին ապրումների երգիչ. «Լեյլին չի առաջադրում «ծրագրեր» և անբռնազբոսիկ, բայց և ոչ առանց իսկական, անմիջական գեղարվեստականության, բանաստեղծությամբ վերապատմում է իր անձնական ուրախություններն ու տխրություններ. ավելի հաճախ տխրություններ»[43],—նկատում է Վալերի Բրյուսովը։ Դա զգացել է նաև ինքը՝ բանաստեղծուհին և ներքին ցավով խոստովանել «Ինչ մեղք ունեմ գործած...» ոտանավորում.

Ինչ խոսքերով մեղմեմ հիմա ցավը հոգուս,
Կսկիծները իմ ցերեկի, իմ գիշերի,
Ես մաս չունեմ կրակ գարձած աշխարհից լույս,
Այդ աշխարհին ոչինչ ինձնից զոհ չբերի...[44]

6

1905-ի հեղափոխական իրադարձությունները նոր լիցք հաղորդեցին հայ մտավոր կյանքին։ XX դարասկզբի առաջին խոշոր երևույթն էր դա, որ ազատարարում էր նոր պատմաշրջանի սկիզբը՝ շատ տեսակետներից կանխորոշելով նոր ժամանակների բնույթն ու ոգին։ Հասարակության սոցիալական ու հոգևոր կյանքի մեջ երևան եկան նոր իրողություններ, որոնք իրենց անխուսափելի կնիքը դրեցին գրականության զարգացման հետագա ընթացքի վրա։ Հեղափոխության և դրան անմիջապես հաջորդած տարիներին հայ բանաստեղծության մեջ երևան են գալիս նորահայտ անուններ, որոնց ստեղծագործությունները բերում էին նոր աշխարհընկալում ու տրամադրությունների նոր մթնոլորտ։ Թիֆլիսում, Բաքվում, Վաղարշապատում, Շուշիում, Գորիսում և այլ հայաբնակ վայրերում լույս են տեսնում բանաստեղծությունների տասնյակ նոր ժողովածուներ։

Գրական եռուն կյանքով էր ապրում նաև Ալեքսանդրապոլը։ Խաչակյանի երգերը բանաստեղծական մթնոլորտ էին ստեղծել հայրենի քաղաքի երիտասարդության շրջանում։ Այդ մթնոլորտի ծնունդն էին երեք խանդավառ երիտասարդներ, որոնց վիճակված էր ապրել իրենց ստեղծագործական կյանքի գարունը միասին՝ Խաչակ Խաչակյան, Գևորգ Աֆրիկյան, Արտաշես Տեր-

---

42 Նույն տեղում, էջ 79։
43 Նույն տեղում, էջ 3։
44 Նույն տեղում, էջ 99։

Մարտիրոսյան՝ երեք մտերիմ ընկերներ, անբաժան իրենց պատանեկան երազներով, ստեղծագործական մղումներով ու ճակատագրով։ Մի քանի գրասեր ու արվեստասեր երիտասարդների հետ միասին (Աղասի Վարդանյան, հետագայում նկարիչներ՝ Աշոտ Սաֆարյան, Պետրոս Ռաֆայելյան և ուրիշներ) նրանք ստեղծում են իրենց գրական խմբակը՝ «Ալագյազի տղերքը» անունով։ Խմբակի հավաքույթներում ընթերցվում էին անդամների նորաստեղծ գործերը, քննվում էին գրական հարցեր, որոնք հաճախ ուղեկցվում էին բուռն, կրքոտ վիճաբանություններով։ Խմբակի գոյությունը, սակայն, երկար չի տևում. վերջհաս փոթորկալի ժամանակներն ստիպում են ընկերներին բաժանվել միմյանցից։ Նրանցից շատերին կյանքը նետում է համաշխարհային պատերազմի արհավիրքների մեջ, ուր և գտնում են իրենց վախճանը։

«Ալագյազի տղերքից» ավագը Գևորգ Աֆրիկյանն է, Ավ. Իսահակյանի ազգականը։ Նա ծնվել է Ալեքսանդրապոլում, 1887-ին։ Սովորել է հայրենի քաղաքի երկդասյան դպրոցում, ապա ստացել միջնակարգ կրթություն և զբաղվել ուսուցչությամբ՝ Հայաստանի տարբեր վայրերում։ 1908-ին տեղական «Ժամայո» թերթում լույս է տեսնում նրա առաջին բանաստեղծությունը։ Առաջին աշխարհամարտի օրերին երիտասարդ ուսուցիչը իր հայրենասիրական պարտքն է համարում որպես բուժակ օգնել կոտորածից մազապուրծ հայ գաղթականներին։ Այդ նպատակով էլ նա մեկնում է Վրաստանի Սալկայի շրջանը, ուր գաղթականների մեծ զանգված էր կուտակվել։ Այստեղ էլ վախճանվում է տիֆով ու վախճանվում 1918-ին։

Գևորգ Աֆրիկյանի՝ մեզ հասած բանաստեղծությունների մի զգալի մասը պատանեկան փորձեր են։ Ավելի հասուն շրջանի միակ ճեռագիր ժողովածուն՝ «Conamore» խորագրով, կորել էր։ Պահպանված էջերը, սակայն, որոշակի գաղափար են տալիս վաղամեռիկ բանաստեղծի հասարակական շահագրգռություններ ու գեղարվեստական նախասիրություններ մասին։ Նրա քնարական մրմունջները համակված են իր սերնդի լուսազարդ երազներով ու լուսե ցավերով.

Կյանքս հյուսվածք է լուսազարդ,
Կյանքս ձույլած տխրությունից,
Սերս Էոդ է. սերս՝ հեքիաթ,
Հոգիս ունի ոսկի թախիծ։
. . . . . .
Ես աշխարհում ոչինչ չտեսեմ,
Ո՛չ հանգրվան, ո՛չ գերեզման,
Վիշտս է ավկիան ծովերի պես —
Էս իմ վիշտը գիտեմ միայն...[45]

Գ. Աֆրիկյանի ստեղծագործական առաջին քայլերը վերաբերում են մղձավանջող ռեակցիայի տարիներին, ուստի և կրում են այդ մթնոլորտի խոր դրոշմը։ Այդ բանաստեղծություններում մերթ հնչում է վիրավոր երազանքի սանջագին նվագը, մերթ՝ «թշվառ ու տանջված ամբոխի հոգին» ալատուրյան կանչով խռովելու երգը, մերթ էլ՝ նյութապաշտ աշխարհին հակադրվող հնչարտ հոգու երազանքը՝ ներշնչված տիեզերական ներդաշնակության բաղձանքով։

---

[45] Գ. Աֆրիկյան և ուրիշներ. *Երեք բնար. Երևան, 1963. էջ 27*

Բանաստեղծի տխուր մտորումների ակունքը հաճախ դառնում է հայրենի վիշտը՝ «իմ տխրություն, իմ լույս թախիծ իմ հայրենիքդ»։ Միայն պատահական չեն մնացել Գ. Աֆրիկյանի հայրենաշունչ երգերից, որ հյուսված են 1915—1916 թվականներին, հայոց կոտորածների ազդեցության տակ։ Այդ երգերում բանաստեղծը էլեգիական վշտով մոթմոքում է իր բազմապատիկ խաչված ժողովրդի բախտը.

Եվ ի՞նչ քնար գտնեմ, որ միշտ բարձր ողբամ քեզ համար,
Աստվածները արցունքով լան և քնարները հառաչեն,
Իմ մա՛յր անուշ, դու իմ սուրբ մայր՝ հայրենիք իմ վշտահար,
Այդպես մին՞չ ե՞րբ ոտքներդ քեզ նշոտեն ու խաչեն...[46]

Գ. Աֆրիկյանի բանաստեղծական ներշնչանքի հիմնական ակունքը սերն է։ Նրա սիրո երգերը նուրբ ու համակող զգացմունքով են տոգորված, ներկայացնում են անպատահական սիրո մի իրական պատմություն, որի հերոսը ինքը՝ բանաստեղծն է։ Այդ երգերի վրա հեղինակի անձնական կյանքի տխուր հանգամանքների դրոշմը կա. ժամանակակիցների վկայությամբ բանաստեղծին ամբողջ կյանքում տանջել է իր դժբախտ սիրո վիշտը։ Այնուամենայնիվ, Գ. Աֆրիկյանի սիրո երգերում անձնական ցավի մրմունջները բացահայտում են մարդկային մեծ ու խոր հոգու մի գեղեցիկ դրամա։ Բանաստեղծի կյանքը, նրա ողջ էությունը, նրա աշխարհը, շրջապատն ամբողջապես շնչում է սիրո կարոտով. այդ քաղցր ու տանջալի կարոտը նրա հոգու ջահն է, միաժամանակ և երջանկությունը.

Իմ տովերի հետ տովերդ եմ փնտրում,
Երկնքում համար. սիրելու համար.
Ձո բույրն եմ զգում անծայր դաշտերում
Ծաղիկների մեջ, արտերում պայծառ.
Աչքերդ եմ ուզում տեսնել երջերում,
Վառ աստղերի մեջ անթի՛վ, անհամար...[47]

Բանաստեղծի սիրո երգերում հոգեբուխ զգացմունքը չի աղարտվում փիլիսոփայական խորհրդածությունների մշուշով. նա գրում է պարզ, անմիջական, խոստովանանքի պես անկեղծ։ Սիրած աղջիկը միշտ հանդես է գալիս իր կանացի սեթևեթող ձևերով, երբեմն թախծոտ, երբեմն ուրախ, միշտ գեղեցիկ ու միշտ հեռու.

Իմ սրտում իմ սերն է քեզ միայն ազերսում,
Ա՛խ, որպես մտերմին չուզարկած մի նամակ,
Շրջում եմ քո ապրած տան առաջ միայնակ,
Իմ սրտում իմ սերն է քեզ միայն ազերսում[48]։

Գ. Աֆրիկյանի ստեղծագործական ակնառու ձիրքերը խամրեցին իրենց փթթումի պահին. նրա բանաստեղծական նկարագիրը չամրողջացավ։ Սահմանն անավարտ բոթողանքների մեջ էլ երևում է պայծառ ու լուսավոր մի հոգի, զգայուն մի սիրտ, որ բուռն զգացմունքներով է առնչվում աշխարհի հետ։

---

46 Նույն տեղում, էջ 29։
47 Նույն տեղում, էջ 34։
48 Նույն տեղում, էջ 38։

Առուշեա Տեր-Մարտիրոսյան։ *Ծնվել է 1892-ին, ալեքսանդրապոլում։ 1912-ին ավարտել է հայրենի քաղաքի առևտրական ռուսական դպրոցը, ապա ուսումը շարունակել Մոսկվայի առևտրական ինստիտուտում՝ միաժամանակ դասախոսություններ լսելով համալսարանի պատմաբանասիրական ֆակուլտետում։ Այստեղ էլ վերելք ապրող հեղափոխական շարժումներն իրենց հորձանուտի մեջ են առնում երիտասարդ բանաստեղծին. նա զինվորագրվում է բոլշևիկյան կուսակցությանը և 1917-ին ընդհատակյա աշխատանքի մեկնում Վրաստան, ուր ձերբակալվում ու նետվում է Մետեխի բերդը։ 1919-ին ազատվում է բանտից ու անցնում Հայաստան։ Ալեքսանդրապոլում մասնակցում է Մայիսյան ապստամբությանը և կրկին ձերբակալվում՝ դաշնակցական կառավարողների կողմից։*

Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատվելուց հետո Ա. Տեր-Մարտիրոսյանը կուսակցական աշխատանք է տանում Օրևանում, Թբիլիսիում, իսկ 1924-ից տեղափոխվում է Մոսկվա, ուր և ապրում է մինչև կյանքի վերջը։ Այս շրջանում բանաստեղծի գործունեությունը սահմանափակվում է գրեթե բացառապես գրական-քննադատական հոդվածներով, որոնք տպագրվում էին «Красный архив», «Знамя», «Звезда» և այլ հանդեսներում։

Ա. Տեր-Մարտիրոսյանը հանկարծամահ է լինում 1937-ին։ Մահազդի մեջ «Известия»-ն նրան համարում է «սովետական գրականության աչքի ընկնող գործիչներից մեկը»։ Նրան թաղում են Նովո-Դևիչի գերեզմանոցում, ուր հանգչում էր նաև իր սիրելի բանաստեղծի՝ Վալերի Բրյուսովի աճյունը։

Ա. Տեր-Մարտիրոսյանի ստեղծագործական նկարագիրը ձևավորվում է 10-ական թվականների սկզբի գրական-հասարակական մթնոլորտում։ Նրա առաջին բանաստեղծություններում զգալի է Վահան Տերյանի, ինչպես նաև ռուսական նորագույն բնաբերգության, մասնավորապես Բլոկի ու Բրյուսովի բանաստեղծական աշխարհի շունչը։ Այդուհանդերձ երիտասարդ բանաստեղծի քնարական խոհերը ի հայտ են բերում ժամանակակից հայ երիտասարդությանը հատուկ հոգեբանության ու որոնումների անհանգրվան ուղղություններ։ Ա. Տեր-Մարտիրոսյանի միակ ժողովածուն («Աշնուտ», 1912) բացվում է ծխրությունս ոտանավորով.

Անհայության մեջ բնկնող աստղի պես
Օրերըս չուին քակիզ ու վախճան.
Նամակների պես, որ չհասան քեզ,
Հայացքների պես, որ քեզ չտեսան...

Այս վիշտը արդյոք ո՞վ է մոբմոքում—
Միայնա՞կ է քամին դատարկ գաշտերում...
Եվնք ափսոսում՝ ցավ է բորբոքում
Ծղոտը այս խեղճ, մենակ, երևրուն...

Հասկերը վհատ մրմնդում են լուռ,
Ծուրծերն են տխրում մոռացած ու խեղճ.
Խոսքերը վհատ, չասված ու տխուր
Տարուբերվում են անհայության մեջ...[49]

Տերյանական տխրության այս մեղեդին տարբեր երանգներով հնչում է Ա. Տեր-Մարտիրոսյանի՝ մինչև 1914—1915 թվականները գրված գրեթե բո-

[49] Նույն տեղում, էջ 158։

.լոր երգերում («Վերհիշումի սարսուռներից», «Օրը կբացվի», «Աշնան առա-
.վոտ», «Աշնուտ» և այլն)։ Նրա թաթախալուր նվագները հնչում են անհանգիստ
.ու որոնող հոգու խռովքի շեշտերով.

Ա՜խ, այս կյանքը միշտ այսպես խորը ու անդրադա՜ր ու զվարթ,
Երկինքնե՜րը, երկինքնե՜րը հրավառ ու լուսադարձ,
Արևնե՜րը, արևնե՜րը լայն ու խոր,
Ու աշխարհը բազմագո՜ւյն ու հեռավո՜ր...[50]

«Աշնուտի» «մութ սարսափների», «մերժման տագնապի ու երկյուղի» մթնոլորտը հաճախ լուսավորվում է զվարթ ու կենսալի բանաստեղծությունների, որոնք մեծ մասամբ հուզառատ ու ներշնչված սիրո երգեր են և բացահայտում են հոգեբանական նուրբ վիճակներ։

«Աշնուտի» բանաստեղծությունների գերակշիռ մասում, սակայն, սերը ահմվոլիկ նշանակություն ունի. բանաստեղծի սիրած էակը սովորական կին չէ, այլ խորհրդավոր մի զորություն, որի հպումից լուսավորվում է աշխարհը։ Այդպիսի պահերին տիրությունն էլ «լուլսերից է հյուսված», չքանում է պաղ աշունը, գարնան շունչն է խլրտում ամենուրեք։ Վերջիվերջո սիրո առարկան գրկվում է իր որոշակի առարկայական գծերից, դառնում գաղափար և խորհրդանշում բանաստեղծի լավագույն ձգտումների ամբողջությունը։ Այդպիսի բանաստեղծություններից մի քանիսն իրենց հզացմամբ հիշեցնում են Չարենցի «Ողջակիզվող կրակն» ու «Սոմանն»։ Ահա, օրինակ, 1915 թ. մի ոտանավոր.

Քո խելառ խոսքերի արձագանքը հնչող
Դեռ դողում է օդում այս օտար,
Կարծես քե լինում ես և այնտեղ, և այստեղ,
Կարծես քե լուծված ես բազմատարր

Եվ հիմա քո խոսքերն են հնչում ամենուր՝
Աշխարհում, երկնքում, երգերում.
Հնչում են ինչպես երգ, վառվում են ինչպես հուր,
Ու անդարձ և անզուսպ են գերում,
Ու երգում է արդեն քեզ աշխարհը հանուր
Իմ բոլոր երգերում...[51]

Այստեղ գործ ունենք նոր բնույթի աշխարհընկալման, բանաստեղծական մտածողության նոր ձևերի հետ։ 10-ական թվականների երիտասարդ ստեղծագործողների հոգուն հարազատ էր դեռ Տերյանի «Մթնշաղի անուրջների» մթնոլորտը։ Սակայն փոխված ժամանակները առաջադրում էին որոշակիորեն այլ ճաշակներ ու տրամադրություններ՝ երիտասարդությանը հոգեբանորեն նախապատրաստելով գրական նոր դավանանքի համար։ Այդ պատճառով էլ Տերյանից հետո հանդես եկած երիտասարդ բանաստեղծները համակված էին իրենց ուսուցչի տիրական ազդեցության պատնեշն անցնելու ներքին ձգտումով։ Նրանց նոր ու լայն հորիզոններ էին հրապուրում։ Անծանոթ ու միաժամանակ հարազատ տերյանական մեղեդիները քունն ու խանդավառ ընդունելություն գտան և մի պահ թվաց, թե վերջնականապես գտնվել է աշխարհի

50 Նույն տեղում, էջ 159։
51 Նույն տեղում, էջ 187։

մԲին առեղծվածների բանալին։ Սակայն, փոքր անց, պատրանքը ցրվում է. տերյանական տրտում նվագները այլևս չէին կարող լիապես հագեցնել հոգիների ծարավը. նոր երգի ուրվականը կրկին քնածում էր հոգևոր դեգերումների վրա։ Նախատերյանական շրջանին համանման մի մթնոլորտում նախապատրաստվում էր մի նոր բանաստեղծի՝ Չարենցի մուտքը։

Առաջին համաշխարհային պատերազմի շրջանում Ա. Տեր-Մարտիրոսյանի բանաստեղծություններում երևան են գալիս նոր մոտիվներ ու տրամադրություններ։ Աշխարհացունց իրադարձությունները նոր տագնապներով են հուզում բանաստեղծի հոգին՝ ստիպել է հոգուս մի մուք անթափանցք։ Սիրո երազանքի պայծառ ոգևորությունից աղոտ առկայծներ են մնացել միայն.

— Ես կորցրել եմ քո հոգին ու քեզ.
Ա՛յս հառել եմ անհայտ գալիքին...[52]

Բանաստեղծը դառնում է քաղաքական իրադարձությունների ակտիվ մասնակիցը։ Հասարակական գործունեությունը ավելի ու ավելի է կլանում նրան և աստիճանաբար հեռացնում գրականությունից։ Այդ և հետագա տարիներին Ա. Տեր-Մարտիրոսյանը հազվադեպ է հանդես գալիս բանաստեղծություններով, որոնք, սակայն, ցույց են տալիս նրա աշխարհընկալման մեջ կատարված բեկումը։ 1917—1919-ի շրջանին վերաբերող փոքրաթիվ բանաստեղծություններում զգացվող հեղափոխական առօրյայի շունչը ցրում է գալիքի անհայտությամբ մշուշը։ Բանաստեղծը հավատով է լցվում այդ նոր ու լուսավոր կյանքի նկատմամբ. «Մի այլ պայծառ, լուսեղ կյանքի գալն եմ շոշափում», գրում է նա 1919-ին։ Նոր կյանքը նոր ներշնչանքներ ու երգեր է ծնում.

Իմ նոր երգերս քո նոր թափի դեմ
Դեռ ՝նչելու է նախկի կորովով,
Նորից բախտավոր, անհոգ, ժպտագեմ՝
Երգելու համար. կովելու համար...
Քեզ կոչ պիտ անեն երգերս հզոր.
Քեզ պիտի կանչեն դեպի մի արդար
Դեպի մի վեհ, մեծ հաշվեհարդար[53]։

Սակայն բանաստեղծի ստեղծագործական նախկին կորովը էլ չվերադարձավ։ Կյանքի վերջին շրջանի հատուկենտ ոտանավորները թախիծով են շնչում, որ գալիս է պատանեկան քուռն ու անդարձ ներշնչանքների կարոտից։ Ջիրականացված ստեղծագործական մղումների ցավը միշտ տանջել է արդեն հասուն բանաստեղծին։ Ափսոսացել են նաև նրա գրչակից ու մտերիմ ընկերները. այդ ափսոսանքը երևում է Չարենցի՝ նրան նվիրած մի տրիոլետում.

Թող Գյումրին սպասե, երկար ու երկար,
Որ դառնա սիրասուն իր պոետը,
Բայց անցավ նա ինչպես թռչող նետը.
Թող Գյումրին սպասե երկար ու երկար...

Իսահակ Իսահակյանը ծնվել է Զազարապատ գյուղում, 1893-ին։ Միջնակարգ կրթություն ստացել է Ալեքսանդրապոլի առևտրական ուսական դպրո-

52 Նույն տեղում, էջ 185։
53 Նույն տեղում, էջ 177։

բոցում։ 1912-ին մտնում է Թիֆլիսի գինվորական դպրոցը, որը գեռ չավարտած սկսվում է առաջին համաշխարհային պատերազմը։ Արևմտահայության ազատագրման հույսերը ոգևորում են նաև պատանի Խահակին. պոդպորուչիկի աստիճանով ավարտելով դպրոցը՝ նա կամավոր մեկնում է Կովկասյան ռազմաճակատ, ուր և գոհվում է 1916-ի հունվարի 31-ին, խոր վիշտ պատճառելով հարազատներին ու ընկերներին։ Այդ վիշտը առանձնապես ծանր է վերապրել Ավետիք Իսահակյանը, որ մեծ հավատ ունեյ բազմաշնորհ պատանու ապագայի նկատմամբ։

Իսահակ Իսահակյանի առաջին բանաստեղծական ընկալումները կրում են 1905—1907 թ. հեղափոխական մթնոլորտի ազդեցությունը։ 14—15 տարեկան պատանու անմիջականությամբ նա գրում է երգեր, որոնք հատկանշվում են ազատության բուռն սիրով ու ներքին ատելությամբ՝ դեպի արյունոտ բռնակալությունը։ Բանաստեղծն իր սրտին շատ մոտ է զգում «խրոխտ բողոքը աշխատավորի», «սուրբ ազատության ահաբեկիչ մարտի» որոտը, ստեղծում է անպաճուճ պատկերներ, որոնք սուր հակադրությամբ ցուցադրում են մի կողմից՝ մարդկային թշվառությունը, մյուս կողմից՝ հղփացած տիրողների անսիրտ ու անտարբեր միջավայրը («Հնչակ քաղաքի լապտերները վառ»)։ Այդպիսի մարտաշունչ երգերի վրա զգալի է 10-ական թվականների բանվորական շարժման մթնոլորտի, մասնավորապես Մաքսիմ Գորկու հեղափոխական ռոմանտիզմի ազդեցությունը։ «Մրրկահավի երգի» նմանողությամբ պատանի բանաստեղծը կերտում է բնության այլաբանական պատկերներ, որտեղ «մրրկածուփ ծովը», «անանց փոթորիկը», «շռնդաղղորդ որոտը ահեղ», շանթը, կայծակը և այլն խորհրդանշում են հեղափոխական տարերքի զորությունը.

Օ՜, որքան վեհ է տարերքը հուժկու.
Երբ ծովն ու երկինք գոտեմարտում են,
Թե՛ շանթ, թե՛ կայծակ ահեղ, ահարկու
Արյուն-աչարիը շանթահարում են...[54]

Ռեակցիայի տարիներին Իս. Իսահակյանի պատանեական ոգևորությունը աստիճանաբար տեղի է տալիս խոր հիասթափության։ Նրա բանաստեղծությունները զգալի են դառնում Տերյանի և Ավ. Իսահակյանի տրամադրության երանգները ու մտածողության ձևերը։ Այնուամենայնիվ այդ բանաստեղծություններից մի քանիսը ինքնատիպ մտածողությամբ արտահայտում են ժամանակակից իրականության մեջ մենակ ու արհամարհված անհատի դրաման։ Դրանցից է «Մի հեզոմ» գեղեցիկ ոտանավորը, որ բանաստեղծի շափածո ժառանգության լավագույն էջն է.

Ծովը ծածկեց մեզը մռայլ.
Անհորիզոն ծովը չար.
Մյար միգում՝ մենակ ու մատ
Մոլորվել է մի խեղճ նավ...
Ծովը՝ անծայր. հեռածավալ.
Մեզը քանձր. ծանր. չար.
—Է՜հ, խե՛ղճ, ո՞ւմ հնչ. քո՞ղ լա. ձյա—
Ինչ է՝ մի խեղճ. անշար նավ...[55]

54 Նույն տեղում, էջ 74։
55 Նույն տեղում, էջ 89։

Ինակիթալի մասյլ մղձավանջում պատանի Խ. Խաչակյանը ստեղծում է նաև «անուն վճռության բարձունքի տենչով» համակված՝ բնության, սիրո, ջանվության երգեր, որոնք բերում են պարզ ու կենսալի տրամադրություններ: Խ. Խաչակյանի գրական ձիրքը առավել հիշեղ ու ինքնատիպ երևաց արձակ բանաստեղծություններում: Կարոտի, սիրո, ջանվության ծարավի սքանչելի նվագներ էին դրանք՝ հանդով ու բիբիլով լեցուն: Պատանի բանաստեղծը սիրահարված է աշխարհին և բնության տարբ ոնդեցկությունների մեջ փնտրում է իր երազների դիցուհի՝ էմուշին. «Որքա՜ն սիրուն ու լավն է աշխարը... Բայց ինչո՞ւ իմ էմուշն էլ մի վարդ չէ. ես նռոտաւեի ու Ասրելի նրա բուրմունքով. մի քիթս. որ բանեի, համբուրեի նրա քնքուշ փորիկ. մի ուռենի, որի ստվերի տակ մոլորմուշ նիրհեի. մի աղբյուր, որ խմեի ու սովանայի. մի արև, որ նռնի ու վառվի...



Խաչակ Խաչիկի

Ինչ գարմանալի, երազալի է աշխարը...»

Կյանքի ու երջանկության մասին բանաստեղծի արձակ խորհրդածությունները դնալով ավելի ու ավելի է խորանում արևի, գարնան, լույսի ու սիրո քնարական մեղեդին:

*«Քիթի» առանձին դրվագով լույս է տեսնում Խ. Խաչակյանի «Հնչիթ արևի տակ» արձակ պոեմը, որն, իրավամբ, կարելի է համարել նախաշրնգյան շրջանի արևելահայ պոեզիայի ամենանշանակալից երևույթներից մեկը՝ պատկերամտածողության վառ ու գունագեղ ձևերով, *«այլև աշխարհընդհանուրական միանգամայն ուրույն ուղղվածությամբ: «Հնչիթ արևի տակը» ներկայացնում է ոչ միայն ամբողջական ու իմաստավորված զեղարվեստական ծրագրի արտահայտություն չէ, այլ ավելի շուտ առույգ բնապատկերով քնարական մի տուրք 10-ականների սկզբին նկատելի վերելք ապրող հասարակական կյանքի հեռուներին: Ազնվամիտ նկատելով պատանի բանաստեղծը *«*հրաշալի է զգում կյանքի սիմֆոնիան, նրա մեջ ծալր առնող գաղափարական նոր հոսքերի հասարակական իմաստը:*

Գոնե այսքանից առաջ վառ երիտասարդության, կենսահորդ զույնության ներշնչված փառաբանություն է, «հնչիթ» սիրո, ջանվության, կյանքի անվերջանալի գեղեցկությունների մասին: Հերոսը աշխարհին սիրահարված, անսահման ավյունով, հորդուն ուժգնով լեցուն ռոմանտիկ անհատն է, որի համար ամբողջ տիեզերքը լցված է սիրով: Իսկ սերը քնքո՞ւշ է տալիս, բարբարոսո՞ւմ է կարոտը: Ոստի և բանաստեղծը ինքնամոռաց նվիրումով ձգտում է

---

[36] Նույն տղում, էջ 98:

[39] Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. I

գդացմունքներից գեղեցկագույնին, և աշխարհը նրա աչքին երևում է կարմիր, արևավառ գույներով.

Ջա՜ն.— աղյուն է կարմիր,
կրակն է կարմիր,
արևն է կարմիր,
ջահելությունս է կարմիր,
սերն է կարմիր...[57]

Հերոսը գրկաբաց ու պայծառ հայացքով գնում է դեպի կյանք, ուզում է ապրել, նվաճել իր բախտն ու երջանկությունը։ Իսկ այդ երջանկությունն անանձնական է։ Բանաստեղծը դուրս է գալիս սեփական եսի շրջանակներից, ձուլվում աշխարհի շնչին, դառնում կյանքի ավյունով ու սիրով հոգիները բորբոքելու գեղեցիկ պատգամ. «Ջա՜ն,— նետես սիրտդ աշխարհով մեկ, հորիզոններից հորիզոն ձգվես, տարածվես, խոսես սրտանց ամեն մի շնչի, ինչի հետ, զգաս, հասկանաս, ձգվես, գուրգուրես ամենին և արևի տակ, արևի պես սիրո շռայլ շռայլումով առատ, ջերմ փայես, փայփայես աշխարհը նաև նուր, և արևի պես վառվես, ապրես, մեռնես աշխարհի մեջ, աշխարհի համար...»[58]։

«Հեքիաթ արևի տակ» պոեմը ռեակցիայի տարիների ծանր մղձավանջից կյանքի ու պայքարի նոր հորիզոններ դուրս եկած սերնդի երգն է։ Պոեմի գաղափարական հիմքը կազմող կենսափիլիսոփայությունը հենց այդ վհատ տրամադրությունների միտումնավոր ռեակցիան է. «...Վարարվել են գետերը հորդ, հոխորտ, ուռճացած են ամպերը նյութերով հզոր և հողը շնչում է շտապ էշ, հե՜յ... խուսափիր, ով հիվանդ է կամ ծեր, ով վախկոտ է, զգույշ,— հրերով, արևով, հմայքով ու թուլով արշավում է, արշավում գարնան խենթությունը խուժ...։ Եվ ահա ես հրաբուխ եմ, հրդեհ, հայացքներս հրարձակ, շպումներս հորձք... Էշ, հե՜յ,— ահա ես կանգնել եմ աշխարհիս վրա, աշխարհի մեջտեղը հաստատ ու հզոր...»[59]։

Հզոր առնականության ու վստահ հավատի այս գիտակցությամբ բանաստեղծը դիմում է «մոտավոր ու հեռավոր ջահել եղբայրներին» կոչելով նրանց ակտիվ պայքարի ու հերոսության։ Ապագայի նկատմամբ այս խոր հավատը կապվում է այն կենդանի ոճերի հետ, որոնք իրենց գործունեությամբ արդեն նոր ուղղություն էին թելադրում պատմության ընթացքին։

Լևոն Աբայեկյանը *ծնվել է 1875-ին, Լևոնային Ղարաբաղի Կուսապատ գյուղում, 1893-ին ավարտել է Շուշիի ռեալական դպրոցը։ Նույն թվականին մեկնում է Գերմանիա՝ բարձրագույն կրթություն ստանալու նպատակով։ Տասը տարվա ընթացքում նա դասախոսություններ է լսում հասարակական գիտություններից ու բժշկությունից՝ Լայպցիգի, Մյունխենի, Թյուբինգենի, Բեռլինի, Հայդելբերգի, Ցյուրիխի համալսարաններում։ Վերջապես 1903-ին ավարտում է Ցյուրիխի համալսարանի բժշկական ֆակուլտետը՝ նույն թվականին պետական քննություն հանձնելով նաև Կազանի համալսարանում։ 1904—1905 թթ. բժշկի պաշտոն է վարում նախ Բաքվում, ապա Լայպցիգում*

---

57 Նույն տեղում, էջ 134։
58 Նույն տեղում, էջ 142։
59 Նույն տեղում, էջ 131—132։

ու իր հայրենի քաղաքում, 1906-ից վճռականապես հաստատվում է Բարվում. Այդ տարիներին էլ սկսվում է նրա գրական-հասարակական գործունեությունը.

Աբաբեկյանի աշխարհայացքն ու հասարակական-քաղաքական բմբռնումները ընթացել են բարդ ու հակասական ուղիներով. Սկզբում գործելով դաշնակցական կուսակցության շարքերում, նա 1907 թ. հրաժարվում է այդ կուսակցությունից և դառնում հայ էսէռների կազմակերպության գործիչ: Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը որոշակի ազդեցություն է ունենում նրա աշխարհայացքի վրա: Նա անցնում է բոլշևիկների կողմը և 1918 թ. գտնվում Բարվում՝ սովետական իշխանության համար մղվող մարտերում:



Լևոն Աբաբեկյան

Լևոն Աբաբեկյանի դեղարվեստական ժառանգությունը փոքր է ծավալով և արձակ. ամբողջական ամփոփված է նրա միակ ժողովածուի մեջ («Բանասացություններ». Բարու, 1913): Նա չանդրադարձավ նոր իրականության հակասություններին մեծ անհապաղ դեկլարումներից զերծ անհատ խոհեր են: Բանասացները կյանքին նայում է խաղաղ ու արտում փիլիսոփայական հայացքով: «Անդրադարձումներ» խորագիրը կրող մի ամբողջ շարք բառատող առանձվորների մեջ, որոնց մի մասը յաչդակներ են, նա խորհրդածում է մարդու, բնության, կրոնի, դեղարվեստի նոթյան մասին: Այդ բառատողերը բացահայտում են մի ցավոտ նևրաչխարհ՝ գաղափարապաշար ամայի ու նյութապաշտ աշխարհում իդեալ-մարդուն չգտնելով և չիրենն է սուգ դառնում...

Ամբոխ ամբոխն ոտնձգել է մարդու մարդուն նպատակ
Ես ոչ մարդ է մնչա պատում և իրեն է սուգ դառնում...

Լ. Աբաբեկյանը կյանքի բոլոր չարիքներն ու հակասությունները բխեցնում է մի հիմնական հակասությունից, որ գոյություն ունի մի կողմից՝ մարդ-կային էության ու ձգտումների, մյուս կողմից՝ աշխարհի կոպիտ ու բիրտ նյութականության միջև.

Տիեզերքը ապրեցնող է մի վիթխարի կարապետ
Որին Ձեր կաչկանդել է չքնաղների պատյանը.
Ինչպիսինար տիտանների դու պատյան է Ձեր գեմ.
Եվ գեղեցիկը չդիմացավ ու իրիսուն մի կարան:

1905-ին Լ. Աբաբեկյանը ձերբակալվում է հեղափոխական գործունեության համար և ավելի քան երկու տարի անցկացնում ցարական բանտերում:

---

1 Աբաբեկյան. Բանասացություններ. էջ 3

2 Նույնտեղ. էջ 11

Տարիների միօրինակ կյանքն ու մեկուսացվածությունը պայմանավորել են նրա բանաստեղծությունների մռայլ ու ցավոտ շեշտերը։ Դրա արտահայտությունն է «Այնտեղից» շարքը, ուր աշխարհը ներկայացվում է իբրև ցուրտ ու անել մի բանտ։ Մռայլ է աշխարհը, մռայլ է ազատազուրկ անհատի «խեղճ ու կրակ խուցը», անորոշ ահի, անանուն սարսափի տեսիլներով է լցված նրա սիրտը.

Հանդի վրա անձրևում է սաստկապես։
Ես կծկվել եմ անօգնական խուցիս մեջ...
Մահի ձեն է, թե կյանքինը, որ այսպես
Բուն է դրել այս անձրևին սրտիս մեջ[62]։

Քնջվում է կյանքի ու մահի սահմանը. մահի չափ ծանր ու անտանելի է կյանքը, կյանքի պես մութ ու սարսափելի է մահը։ Ու բանաստեղծի հոգին առաձնապես խոցվում է այն տխուր իրողությունից, որ մարդը դատապարտված է կյանքի ու մահի սահմանագծի վրա կրելու իր տառապանքների բեռը։ Այսպիսի մտորումները հաճախ բանաստեղծին հետաքրքում են կյանքի իրական հակասություններից։ Այս հակասություններն անիմաստ ու անվերջանալի օղակ են թվում նրան, որից մարդկությունը երբեք չի կարողանալու դուրս գալ.

Մահի սոսկումից փարում ենք կյանքին,
Կյանքի սարսափից մահ ենք երազում...
Ինչ էլ որ անենք, ծիծաղենք թե լանք,
Կյանքից ու մահից չունինք փրկության[63]։

Միայր է առնում ունայնության գաղափարը, որն ի վերջո հանգում է նախասահմանված ճակատագրի անխուսափելիությանը («Ավաց մի լինիլ», «Թռչն աստղերի խոր պտույտի մեջ...» և այլն)։ Հատկանշական է, սակայն, որ այս գիտակցությունը բանաստեղծին մղում է ոչ թե համակերպության, այլ նախասահմանության պատյանը ճեղքելու մարդկային անզուսպ կրքի։ Առաջանում է ծայրահեղորեն լարված մի դրամատիկ վիճակ, երբ անհատը երկփեղկվում է երկու անհարիր էությունների, երկու միմյանց բացառող ուժերի, որոնց բախման ոլորտում ծնվում է անվերջանալի տառապանքը.

Տե՛ս, էլ անկոր եմ ինքս իմ դիմաց
Եվ կրկնելմ չուտով ինձնից ինձ աված հազար վերքերից...
Ոդորված չունչով հանգցուր հոգուս մեջ
Անսանձ կրքերիս հրդեհն արյունոտ
Եվ ազատիր ինձ
Իմ վայրագ սիրուց և իմ կատազի ատելությունի՛ց,
Դու, որ չես կարող չլինել հիմա,
Տո՛ւր խաղաղություն ալեծուփ սրտիս...
Փրկի՛ր ինձ ինձնից...[64]

Մի կողմից՝ ամեն ինչի անիմաստության գաղափարը բանաստեղծին մղում է խաղաղ ու համակերպ ներհայեցության, մյուս կողմից՝ նրան տանջում է կյանքից մի կաթիլ ուրախություն կորզելու փափագը, եհովան հիշեցնում է

---

[62] Նույն տեղում, էջ 21։
[63] Նույն տեղում, էջ 35։
[64] Նույն տեղում, էջ 39։

մարդուն այն բոլոր տառապանքները, որ պիտի կրի նա մի վայրկյան իսկական կյանքով ապրելու համար և կենսաթարավ հերոսն աղաղակում է՝ Քող լինի այդպես։ «Կարոտի լայն թևերը կաշկանդող բռնակալ Ձևը ազատվում է մխտիկականութիւնից ու դրսևորվում իբրև հասարակական հայտնի ուժերի գումար։ Այդ ուժերի դեմ է ծառանում Լ. Աշթենկյանի բանաստեղծութիւնների հերոսը, որն արդեն շոշափելի սոցիալական հավատամք ունի, կենդանի մարդ է, «Դարեր ու դարեր ժողովուրդը հեզ...», «Այլ աղոթք», «Որոր» և այլ ոտանավորներում մարդու տառապանքի իրական պատկերն է գծվում՝ հաստատելով անհաշտ պայքարի կենսական սկզբունքը։ Բանաստեղծը հավատում է գերագույն արդարության ատյանին, որ «բոցավառ շնչով, քե «Ձիթենու ճյուղով պիտի գա «լուծելու կապը մեր պարանոցի», «փշրելու քաղցի ու ճնշման կրրկնակի շղթան»։ Իսկ 1911-ին գրված «Ապստամբութիւն» պոեմում, որից մի քանի հատված տպագրվել է 1917-ին, «Գործ» ամսագրում, բանաստեղծը փառաբանում է հեղափոխական «ամբոխների» աշխարհասասան ուժը.

Լեռնաշղթայից մինչև լեռնաշղթա
և ծովափերից մինչև ծովափեր
շարժվում է մարդը
արևոտ հաստուցման այս սև գիշերին...

Աթաբեկյանի գրչին են պատկանում Ղարաբաղի բարբառով գրված մի շարք բանաստեղծութիւններ («Մեր նամակը», «Լաց մի լինիր», «Գնրանն ու կարաբաշը»), որոնք աչքի են ընկնում խոր հուզականութիւնով, ժողովրդական մտածողութիւնը յուրահատուկ պարզութիւնով ու անմիջականութիւնով, խոսքի կոլորիտով։

Լ. Աթաբեկյանի անձնական ու ստեղծագործական ճակատագիրը խորհրդանիշ կարող է լինել մի ամբողջ սերնդի համար, սերունդ, որ չգիտեր «ապրե՞լ է իրոք, քե կյանքի մասին երազ է տեսել»[65],

Այդ սերնդի բանաստեղծներից էր նաև Գաոնիկ Քալաշյանը (1885—1921)։

Բարդ է եղել նրա քաղաքական աշխարհայացքի զարգացման ընթացքը։ Համակրելով ժամանակի սոցիալական-ազատագրական շարժումներին, նա, սակայն, իր իդեալների իրականացումը փորձեց որոնել դաշնակցական կուսակցության գործունեության մեջ։ Այդ հանգամանքը նրան հեռացրեց ժամանակի սոցիալական տեղաշարժերի ճիշտ ըմբռնումից։

- Քալաշյանի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն («Ներշնչումներ») լույս է տեսել 1908 թվականին։ Սիրո և բնության կարոտով ներշնչված երգեր են դրանք, հյուսված անմիջական հույզով, ուր բնորոշ երանգը հեռավոր, անհայտ եղերքների կարոտն է, անցավ ու անվիշտ կյանքի ծարավը։ «Գարուն...», «Հաղթաթևայր», «Լճի ափին», «Մառիկ ու սուլլեր», «Բռւլբռւր», «Գարնան շշուկը», «Մաղիկներից ցոլաց անուրջ ծիածան», «Ոսկի ամպից...» և այլ երգերում բնության կենսաերթիու գույները ձանվերը սիրվելու ալրող թախիծով են լցնում բանաստեղծի հոգին՝ տխուր աշուն, մեռնող ծաղիկներ, միալար անձրև և տագնապած հոգու լռեռնելու ճիգ.

Անձրև՜... անձրև՜... Ձանձրո՜ւյթ. թախի՜ծ.
Սիրտ ու երգիենք ամպամած.

---

65 Նույն տեղում, էջ 41։

Ու եկում է խոնավ հողից
Սա՞ռ գոլորշի... Եվ կամա՞ց
Թափանցո՞ւմ է կուրծքդ—ձնշո՞ւմ,
Ու չգիտես ինչ անես,
Որ հոգեսպան այս մշուշում
Անձկությունից չմեռնես[66]:

Քալաշյանի գրչին բոլոր բանաստեղծությունները տառապանքի ու հույսի երգեր են, ուր իրարամերժ զգացմունքներն ու խոհերը հատկանշում են ներքին խոր դրամատիզմ։ Այդ դրամայի սյուժեն կառուցված է հայոնի սխեմայի վրա. աշխարհը տառապանքների հովիտ է, շուրջը՝ արյուն, հառաչ, գերություն, հերոսը համարձակ դեմ է գնում կյանքի հորձանքին՝ դառնալով նահատակ ու մայտիրոս։ Այսպիսի երգերը լի են ալեկոծ ծովի ու մենավոր առագաստի, անառիկ ժայռի ու ամպերից վեր ճախրող արծվի, ճայի ու մրրիկի սիմվոլիկ պատկերներով («Մղում», «Փոթորիկ, փոթորիկ...», «Արծվին», «Ա՜խ, ես կուզեի մեռնել գետափին...», «Հեքիաթը» և այլն)։ Այնուամենայնիվ Քալաշյանի ստեղծագործական նկարագրին պաթետիկ-հրապարակախոսական բռնկումներից ավելի հարազատ են հոգեթրավ ոոմանտիկ մեղեդիներն ու կենսապատգամողության քնարական ներհուն շեշտերը.

Ո՞ւմ եմ կարոտել, ինչի՞ եմ ծարավ,
Ինչու եմ այսքան անասհման հոգնել,
Իմ զվարթ կյանքի հանգիստն ո՞ւր կորավ.
Ինչո՞ւ ողջ գիշեր չեմ կարող քնել...[67]

1909-ին գրված այս բանաստեղծությունն, անշուշտ, ռեակցիայի մթնոլորտի ծանր կնիքն է կրում։

Բանաստեղծությունների երկրորդ գրքում («Բանաստեղծություններ», 1916) բանաստեղծն ավելի ու ավելի է հեռանում պատանեկան խանդավառությունների ու ոոմանտիկ ներշնչումների ոլորտից. նրան առավել գրավում է անողոք իրականությունն իր ծանրակշիռ հարցադրումներով, ուրնք տորնչվում են հասարակության անարդար կառուցվածքի, համաշխարհային պատերազմի և հայ ժողովրդի ուրյունոտ ճակատագրի խնդիրներին։ Մի շարք բանաստեղծություններում բանտի, արսորի սիմվոլիկ պատկերները խորհրդանշում են ժամանակակից աշխարհը, ուր փոթորկուն կյանքով ապրելու ծարավն ու ահիմաստ գոյության տագնապը հերոսի ներքին դրամայի հոգեբանական հիմերն են։ Այդ հերոսը լայն հայացքով է դիտում աշխարհը, նա ձգտում է հոգու այնպիսի մեծության, որի մղումը ինքնամոռաց կարեկցությունն է աշխարհի վշտին.

Երանի նրան, ով գիտե տանջվել,
Ուրիշին դգալ իր սրտի նման.
Իր վերքը սիրել և չո՜ւ առավե՛լ.
Ուրիշին դգալ սիրել անսահման...[68]

---

66 Գ. Քալաշյան, Ներշնչումներ, Վաղարշապատ, 1908, էջ 13։
67 Գ. Քալաշյան, Բանաստեղծություններ. Թիֆլիս, 1916, էջ 70։
68 Նույն տեղում, էջ 45։

Գ. Քալաշյանի բանաստեղծությունները հասարակական հնչեղության են հասնում առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին։ «Արյունի էջեր» շարքում բանաստեղծը դատապարտում է համաշխարհային սպանդը, ներկայացնում է ավերի ու արյան քամնելի տեսարաններ, որոնք բացահայտում են պատերազմի հակամարդկային էությունը («Գայլը», «Ոտանավոր վեց բազմանգամ», «Ե՞րբ կդառնաս, ասա, ծիծեռն, «Այրիները», «Երկու այրի» և այլն)։

Հատկանշական է, որ հենց սկզբից էլ Գ. Քալաշյանը ոչ մի պատրանք չի կապում իմպերիալիստական պատերազմի հետ, նույնիսկ այն օրերին, երբ հայ երիտասարդության շրջանում վերելք էր ապրում կամավորական շարժումների ծնունդ տված հայրենասիրական ոգևորությունը. «Ինձ չի հարբեցնի ոչ մի առասպիլ»,— ազդարարում է բանաստեղծը։ Կռահելով պատերազմի սոցիալական իմաստը՝ նա համոզված է, որ դրա սանձազերծողները մի օր «իրենց դահլիճներում» հաշտության ձեռք կմեկնեն միմյանց («Կգերկվենք մեկ օր...»)՝ առանց հիշելու միլիոնավոր անմեղ զոհերի արյունը («Քշնամիներին»)։

Պատերազմի արյունոտ ազեռների մեջ բանաստեղծին ամենից շատ մտահոգում էր հայ ժողովրդի ճակատագիրը։ «Կամա, ակամա բախտը մեզ դամել էր» մի արյունալի ու մեծ պայքարի («Այս պայքարին մեծ...»), ասում է բանաստեղծը և փորձում կռահել հայ ժողովրդի ճակատագիրը ահեղ օրերի այդ բտտում, իր խոհերն ուղղելով ժողովրդի ապագա գոյության հավատին։

Քալաշյանը ամբողջ կյանքում երազել է «անթիվ շուրթերից ու սրտից անցնող մի երգ, «մի անմար դայլայլ» ստեղծել, բայց դժվար ժամանակների ծանր հոգսերը խլացրել են նրա հոգու դեղեցիկ քրքիջները։ Անկատար իշխերի այդ տխուր խոհերով է ներծծված նրա վերջին ժողովածուն՝ «Վերջին աղջիկը» (1920), որը լույս է տեսել մահվանից մեկ տարի առաջ։ Գրքույկը կազմված է բացառապես քառյակներից, որոնց զգալի մասը հիշեցնում են հայ ժողովրդական խաղիկները.

Յա՛ր, հաղթական. իմ դեմ բանակ ես խփել։
Որտե՞ղ հազա՛ր շամփուր, դանա՛կ ես խփել։
Մեկը գոնե քո ձեռքովը դո՛ւրս քաշի,
Որ մեացածն ասեմ հանա՛ք ես խփել։

Մի քանի քառյակներ բացում են բանաստեղծի անձնական խոհերն ու մտորումները։ Մոտալուտ մահվան կանխազգացումը, որով պայշարված էր բանաստեղծի հոգին, ծնում էր «անհագը, դշտապ ապրելու» ներքին սաձանաքը, չափում իր անցած կյանքի իմաստը և խաղաղում իր հոգին բարու փիլիսոփայական հավատով։

Գ. Քալաշյանի անժամանակ մահը խոր վիշտ ու ափսոսանք է պատճառել Ջարենցին, որ նրա ողբերգական ճակատագրի մեջ բեկված էր տեսնում մի ամբողջ սերնդի պատմական բախտը։

7

Երկու տասնամյա տեղատվությունից հետո արևմտահայ պոեզիայում, արդեն 80-ական թվականների վերջերին սասպառել եկած «արևնտագնաց» սերնդի չսնքերով, սկսվում է վերելքի մի նոր շրջան։ Այս տեսակետից, իբրև

անցման շրջանի բնորոշ երևույթ, կարևոր գրապատմական նշանակություն ունի Աբշակ Չոպանյանի բանաստեղծական ժառանգությունը։

Չոպանյանի գրական նախափորձերը մամուլում սկսում են երևալ 80-ական թվականների վերջերից, իսկ 1891-ին լույս է տեսնում նրա արձակ ու չափածո գործերի առաջին ժողովածուն՝ «Արշալույսի ձայներ» խորագրով։ Մեկ տարի անց՝ 1892-ին միաժամանակ հրատարակվում են «Թուղթին փառք» վիպակը և «Երթևումներ» բանաստեղծությունների գրքույկը։ Սակայն վերահաս աղետալի իրադարձությունները այլ ընթացք են տալիս բանաստեղծի կյանքին. անցնելով արտասահման՝ նա ամբողջովին նվիրվում է գրական-հասարակական գործունեության՝ երբեմն-երբեմն միայն անդրադառնալով երիտասարդ տարիների բանաստեղծական ներշնչումներին։ «Անոնք որ ծանոթ են իմ գրական գործունեությանս առաջին շրջանին,— տարիներ անց խոստովանում է բանաստեղծը,— թերևս չեն մոռցած, որ ամոր մեջ գրեթե տարամերժորեն կտիրապետեր գեղեցկագիտական զգացումը։ Հրապարակագրական էջերը շատ սահմանափակ տեղ մը կբռնեին այն ատեն իմ արտադրությանցս մեջ, որ ձևով այլազան, բայց իսկությամբ միշտ կձգտեին դեպի բանաստեղծությունն։ 1895-ի արյունազանգ դեպքերը խորին ցնցում մը առաջ բերին մեջս և զիս մղեցին մտածելու, թե այդ ահավոր ճգնաժամին մեջ, զոր մեր ցեղը կանցներ՝ ամեն հայ պարտականություն ունի ոչ միայն իր անհատական շահերը, այլև իր հոգեկան նախասիրությունները, իր մտավոր հատուկ կողմը զոհել՝ գեթ պահ մը իր ուժերն ուղղակի ի սպաս դնելու համար ամբողջ ցեղին կյանքին ու պատվուն համար անհրաժեշտ եղող գործունեության։ Որոշեցի ուրեմն հատկացնել իմ մտավոր համեստ կարողություններս այնպիսի աշխատության, որ ատակ ըլլային որևէ չափով անմիջական օգուտ բերել մեր ազգային դատին»[69]։

Այնուամենայնիվ Չոպանյանը շարունակում է ստեղծագործել։ 1904-ին Մերկյուր դը ֆրանս հրատարակչությունը ֆրանսերեն և էմիլ Վերհարնի առաջաբանով հրատարակում է նրա «La Vie et le Rêve» (Կյանք և երազ) արձակ բանաստեղծությունների ժողովածուն (նույնը հայերեն բնագրով լույս է տեսնում ավելի ուշ՝ 1945-ին)։ 1908-ին բանաստեղծը հրատարակում է իր չափածո վաստակի գրեթե լիակատար ժողովածուն՝ «Քերթվածներ» խորագրով. վերջին գիրքը առավել ամբողջական է ներկայացնում բանաստեղծի ստեղծագործական դիմանկարը, իր իսկ խոսքերով ասած՝ «կերպով մը քերթողական վեպը հոգիի մը»։ Դրանից հետո Չոպանյանը գրեթե իսպառ թողնում է բանաստեղծությունը. հայտնի են միայն մի քանի հայրենասիրական լայնաշունչ քերթվածներ («Երգ հարության», «Հայկական դպրոցասիրություն», «Օրոր մայր Հայաստանին» և այլն), ուր բանաստեղծը ոգևորում է իր ժողովրդին հաղթանակի ու լուսավոր ապագայի հավատով։ Հայրենասիրական չերմ զգացմունքներով շաղախված մի քնարական ասք է «Օրոր մայր Հայաստանին» քերթվածը, ուր բանաստեղծը խորհրդածում է հայրենիքի փառավոր անցյալի, ողբերգական ներկայի և լուսավոր ապագայի մասին։ «Մայր Հայաստանը»՝ հայրենիքի խորհրդանիշը, պատկերվում է իր գեղեցիկ ու հերոսական անցյալով, երբ աղյուկ էր մի՝ «սև աչքերով լուսավոր», մագիրն էին ծփում «ինչպես գրոշ մը լայն» և «հպարտ ծոցը մեղր ու կաթով կուռենարթ»։

69 Ա. Չոպանյան, Քերթվածներ, 1908, Փարիզ, Ներածություն, էջ Լ–Ը։

Դուն Անահիտն էիր խազող աչքերով,
Ոսկեմայրն էիր պայծառ լանչքերով,
Ծոցեդ բարիք, նայվածքեդ լույս կտիզար,
Շրթներդ գալն էին ու ձեռքերդ Ճարտար։

Բայց եղան Գողդոթաներ, վայրի ցեղերը «բզքտեցին», աղարտեցինս նրա մարմինը, բայց նա գեղեցիկ ու քաջ եղավ իր ցավի մեջ և հպարտությամբ տարավ զրկանքներն ու տառապանքները։ Այժմ ահա, տարյուն ու մոխրոտ դարձած ավիրակների վրա նա ոդքում է իր ճակատագրի դառն սուրսպիները։ Բանաստեղծը Տորգորում է նրան սփոփանքի խոսքերով և հավատ ներշնչում ապագա վերածնդի նկատմամբ.

Ների՜ք, Տերի՜ք... վեր ան գլուխդ ու մի լար,
Չավը սուրբ է, ցավը՝ մեծ ու փրկարար.
Ուխ՝ կա վեհ, քան խաչին տակ գոն ապրի,
Հիշերին մեջ կհյուսվի այցը բարի։

Ժանտ դահիճներն ու քանդրձերը մթին
Փոչիի պես պիտի անցնին ու ջնջին,
Ու մոխրին մեջեն պիտի ելլես դուն,
Տառապանքին ներոգված ու չողչողուն։

Չոպանյանի բանաստեղծական աշխարհը ներքին հակասություններ չուներ. քնմանների ու մոտիվների առումով էլ նա դուրս չի գալիս այն շրջանակներից, որ պոեզիայում վավերացրել էր 70—80-ականների սերունդը։ Ստեղծագործական առաջին քայլերից իսկ երիտասարդ բանաստեղծը տիեզերքի անսահմանն քաոսում, ատօրյա կյանքի աղմուկների մեջ ձգտում է գտնել ներդաշնակության ինչ-որ մի երակ, որով հնարավոր լիներ բացատրել կյանքի իմաստը, գոյության խորհուրդը։ Սակայն ամեն ինչ գլխիվայր շրջված է թվում նրան, աշխարհը՝ տառապանքի ծով, մարդը՝ վշտի խաղալիք։ Եվ այդ համատարած արցունքի հովտում նա մենակության սարսափ է զգում.

...Ծղրայր մ', եղրայր մը գեթ լկա՜, որ այս ժամուս
Ճամփուն մեջ գձմս ելլե ու ձեռքս բռնելով իմ հիվանդ
Հոգիս բուժե անկեղծ բառով մը գորովի...
(«Մղձավանջ»)

Այսպիսի պահերին նա աշխարհի չարն ու բարին փորձում է կշռել բարության ու գութի ավանդական նժարով, թեև նրան արդեն խորթ էր Թումանյանի հավատով ու հույսով պսակված խաղաղ ներհայեցությունը։ Բանաստեղծի հոգին փոթորկվում է տանջող տարակույսներից. ո՞ր է գնում տիեզերքն այս հավիտենական այլափոխումների մեջ, ինչու՞ ամեն ինչ դատապարտված է մահվան, ինչու՞ միշտ տառապագին է գեղեցկության ու սիրո ձգտումը և, վերջապես, մի՞թե «կարելի՞ է, ներելի՞ է ասիկա» («Երկրիս մասը»)։ Նա «քաղաքներու ժխորին մեջ տենդագին երջանկությունը գտնելն թեզիրած» բանաստեղծը դուրս է նետվում «խաժամուժին մարդկայինն» որոնելու ներդաշնակության աշխարհը («Երջանկությունը»)։ Սակայն հպարտ լեռները, աղուտ քափառական հովերը, հեռավոր աստղերը, աստված ինքն անգամ անծանոթ էն երջանկության ճանապարհին։

Այս ամենն, այնուամենայնիվ, մտայլ հոռետեսության չի մղում բանաս-

տեղծին։ Ի՞նչ փույթ, որ անհայտ է երջանկության ուղին, վիշտն անբաժան է կենսանորոգ ծիծաղից, այրելու մաքուր հրճվանքը մշտապես մթագնում է մահվան ուրվականով. այս անհարիր բևեռների անդադրում պայքարի մեջ է կյանքի խմաստը, բնության մեծ խորհուրդը։ Կամքը մարդկության հավիտենական ձգտումն է դեպի գեղեցիկը, մարդու էությունը մշտապես արթուն պահող երազի անվախճանությունը։ Եվ բանաստեղծը հրաժարվում է բաղձանքի հեռավոր կանչից դեպի այն աշխարհը, «ուր սիրուն է անվիշտ, վարդն առանց փուշի», «ուր կյանքն անվախճան տոն մ'է լուսավոր»։ Նա գերադասում է մարդկային տառապանքը, երբ անվերջ իղձերը, «Անծանոթին տենդը» այրում են հոգին, բայց կյանքը դարձնում են իմաստավոր ու գեղեցիկ.

Չէ, իմ տառապանքս ես կը նախընտրեմ,
Ինչպե՞ս ապրիլ կյանքն. երբ Անծանոթին
Տենդն ամեն վայրկյան չի ցցվեր մեր դեմ։
Թող միշտ պայքարեմ, երազեմ, հուսամ,
Թող որ իմ անվերջ իղձերս արբենամ...

Ապրելու կարոտը, երջանկության ծարավն ավելի կենդանի բրթիռներով են շնչում Զոպանյանի սիրո ու բնության երգերում, որոնք կազմում են բանաստեղծի չափածո ժառանգության գերակշիռ մասը։ Այդ երգերի քնարական հերոսը ձգտում է հոգևոր մղումների ազատության, լիարյուն կյանքի, որը գեղեցիկ իրականություն է դառնում սիրո ու բնության մեջ.

...Ամպհովանի մեզ երկինք
Ու ծովն անկոզին.
Թող այուքերը հեշտասրինգ
Անուշ կոզկոզին։
Աստղերն իրենց բույնին խոր
Քնանան խաղաղ.
Պառկեն ջուրերն անժխոր
Ու մխապաղաղ։
Ու մենության մեջ այն լուռ
Մեր սերն անշղթա,
Պարզելով իր թևը հուր՝
Թռչի ու խայտա։

«Մեր նոր բանաստեղծության պատմությունը, շրջափոխությունը ոչ որի այնքան բան կը պարտին, որքան Արշակ Զոպանյանին»[70],— ոչ առանց հիմքի հավաստում է արեմտահայ դրականության պատմաբանը։ Եվ իրոք. Զոպանյանի ստեղծագործական կյանքի առաջին տարիները զուգադիպեցին «գրական խոշոր հեղաշրջության մը, որ մեր իրապաշտությունն էր։ «Իրապաշտներու հակազդեցությունը,— գրում է Օշականը,— գրական որոշ սեռեր չունենք հարմածելիք։ Ջկա։ ռոմանտիկ վիպը զոր ձգտեին կործանել անոնք։ Բայց կար բերթողություն մը, հպարտ, ինքնավստահ, մեծ համբավներու վահանովը պաշտպանված։ Զոպանյանի բանաստեղծությունը առաջին ընդվզումն է — գործով — այդ էբերթողության դեմ»[71]։

Երիտասարդ Զոպանյանը չէր էլ թաքցնում իր օպոզիցիան բանաստեղծա-

70 Հ. Օշական, *Համապատկեր արեմտահայ գրականության*, հատ. 5, էջ 355։
71 Նույն տեղում։

կան հին սերնդի դեմ։ «Արշալույսի ձայներ» ժողովածուն բացվում է «Ահա ընթերցողդ» ծրագրային ոտանավորով.

Դե՛ւր որ խորշամ ճակատ ունեք և քոռամած այտ,
Դե՛ւր որ ակնոց կրեք, ցուպի վրա կընթնիք,
Եվ դուք որ լուրջ գրված կուզեք և խորհրդատ,
Սերք և գիտունք, ձեզ համար չէ իմ մատենիկ։

Գաղափարի տեղ հոս պատկեր պիտի գտնեք,
Հուր զգացում փոխան հատուն մտածության.
Հառաչք ու ծիլք, արցունք, արյուն, ժպիտք ու վերք
Այս սպային էջերուն մեջ կիրթոտան։

Չոպանյանը ստեղծագործական այրեցման ազատում է միստիկական քոտից, իսկ ստեղծագործող անհատին՝ տևտնող պատգամախոսի լուսապսակից։ Նրա պոեզիան ներքին տարերքով ձգտում է դեպի առօրեական կյանքը, առարկայական աշխարհը՝ համակիչ բնաբանականության ու հոգեբանական հարբուտությանը զուգընթաց բանաստեղծությանը հաղորդելով ռեալիստական խրտուտություն։ Հենց այս տեսակետից էլ «Արձագանքը» գնահատում էր երիտասարդ բանաստեղծի առաջին ժողովածուն, և պատահական չէ, որ այդ խիստ դրվատական տողվածի հեղինակը Հովհաննես Հովհաննիսյանն էր. «Ամենայն ինչ այստեղ ինձ համար մարդկային է և իմ սրտին մոտ ու հասկանալի,— գրում է նա,— այս ցնորքները, այս հանկարծական բռնկումը, անհուն չինչ ոչերում ցոլացող իդեալի շողերը, իրական կյանքի երբեմն նույնիսկ գազիր պատկերը,— այս բոլորը ե՞ր երիտասարդի սիրտը բաբախել չեն տա...»[72]։

Չոպանյանի բնաբական աշխարհընկալումը ռեալիստական որակի է հգտում հատկապես այնպիսի ինամներում, ուր ամենից ավելի ազատ էր դգում իրեն նախորդ տասնամյակների բանաստեղծական մտածողություններ։ Հետաքրքիր նվիրված երգերում, օրինակ, նա աշխատում է ռոմանտիկական բնապատկերի իդեալական մաքրությանը հակադրել միտումնավոր կոպիտը, առօրեականը իր մերկ պարզության մեջ։ Ավանդական բնապատկերի տարբերը՝ լուսին, ծով, գեղյուտ, վարդ, սոխակ և այլն արդեն հանգես չեն գալիս ժողովրական ասոցիացիաներով, այլ արտահայտչական միջոցների բոլորովին նոր շրջապատում ձեռք են բերում միանգամայն անծանոթ որակ.

Իրիկուն է. լուսինն իր դեմքը տափակ՝
Երկնքին վրա, որ ամպերնեդ կաճին հորդ՝
Կը նկարե, տժգույն լուսին մը ձերմակ,
Մեկ կողմին կլոր, մյուսեն ծուռումուռ, խորդուբորդ,
Կարծես խոշոր քարերե շինված մը բարակ
Հոր մեկ կողմեն խածեր են ու նետեր հոս։

Չոպանյանի բանաստեղծական մտածողությունը բնության՝ իբրև գեղարվեստական արտացոլման առարկայի մեջ հայտնաբերում էր մի նոր աշխարհ, որ նման չէր ո՛չ Ալիշանի ու Գիշիկթաշլյանի՝ ռոմանտիկ հայրենասիրությամբ ներերված բնապատկերներին, ո՛չ էլ, մանավանդ, Թերգյանի ու Աճեմյանի՝ հղկուն բանաձևերի շրջանակներում գեղազարդված բնանկարին։ Նույն երևույթը նկատելի է նաև Չոպանյանի սիրո երգերում։ Սիրած

[72] «Արձագանք», 1892, № 3։

կինն իր մեջ ապատառ մ'աստվածուհյուն է կրում, լցնում է իրենով աքնուքյուն համորեն», քև է տալիս բանաստեղծի հոգուն և այդուհանդերձ չի վերածվում անմարմին կուռքի. կինը՝ անմատչելի գեղեցկությամբ, սերը՝ անչափելի հրապույրներով դուրս չեն ստեղծումի ու մահվան կենսական օրինքից։ «Պիտի մոռնամ զայն և ան ալ չսիրե պիտի գիս...»,— ընդհատում է բանաստեղծն իր ներշնչված սիրային զեղումը։ Նրա գրքե բոլոր սիրո երգերը կառուցված են հենց այդպիսի հակադրության սկզբունքով և հայնեական նուրբ հեգնանքով ուղղված են դեպի անմերձենալի «սուրբ սիրո» քերզական իդեալը։ Դրանով, իհարկե, սիրու զգացմունքն ինչ-որ բան կորցնում էր իր ավանդական բանաստեղծական փայլից, սակայն փոխարինը հարստանում էր ներքին բովանդակությամբ, քանի որ իմաստավորվում էր ոչ քե իբրև մարդու էության անփոփոխ տրվածք, այլ իբրև բնական մի օղակը մարդկային հոգեբանության հակասական ու բարդ տեղաշարժերի.

Դիպվածը մեզ օր մ'իրարու հանդիպցուց
Ու սիրեցինք մենք միրար,
Կտած ըլլալ կարծեցինք ինչ որ վազուց
Կը փնտրեինք անկաթար.
Հիմա կզգանք որ, ա՜խ, խաբեր ենք մենք մեզ,
Ու կը զատվինք, սիրելիս,
Ինե՞ք քեզե ի՞նչ պիտի լուկ խնդրեմ ես,—
Ատե՛, բայց մի մոռնար գիս։
...Մ'վ գիտե, ես գուցե եղա հանցավոր,
Գուցե դժբախտ ըրի զքեզ.
Մենա՜ս բարով, աշխարհ լայն է, դուն ազվոր,
Այլուր քեզնես գտնես
Նրչանկություն, որուն սիրտդ է արժանի.
Երբ նոր սեր մը, պաշտելիս,
Մեր խեղճ սիրուն մոխրենրուն մեջ ծնի,
Ատե՛, բայց մի՛ մոռնար գիս։

Ռեալիստական ոճամտածողությունը Չոպանյանի պոեզիայում ներհյուսվում է ժողովրդական բանարվեստի ավանդույթներով։ Ըր առաջին քերթողական արտադրությանց իսկ շրջանին ժառանգականորեն պիտի վերագտնի բազմախնամ և նրբաձև սիրաբանությունը հայ հին աշուղներուն»[73],— նկատում է Պիեռ Քիյեառը։ «Ձեր երգերը,— բանաստեղծին ուղղված նամակում գրում է Էմիլ Վերհարնը,— նույնիսկ անոնց ամենեն քմահինները կը կապվին կամ մանավանդ կը դասվին ձեր ավանդությանը և պիտի կարենային ձեր ժողովրդեն իսկ երևակայված ու տաղաչափված ըլլալ»[74]։

Զևավորվելով ռեալիստական շարժման մթնոլորտում, Չոպանյանի պոեզիան իր մեջ արդեն կլում էր գեղարվեստական մտածողության այն որակը, որի յուրացմամբ պիտի ընթանար դարասկզբի արևմտահայ քնարերգությունը։

* * *

1895—1896-ի սղետալի իրադարձությունները խոր բեկում են մտցնում արևմտահայ պոեզիայի զարգացման նոր ընթացքի մեջ։ 90-ական թվական-

---

73 Ա. Չոպանյան. Բանաստեղծություններ. 1950. Առաջաբան, էջ ԺԲ։

74 Ա. Չոպանյան. Կյանք և երազ. Փարիզ. 1945. Առաջաբան, էջ Ը։

*Ներին ասպարեզ իջած հրիտասարդ բանաստեղծների սերունդը, որ դեռ չէր հասցրել գտնել իր իսկական ստեղծագործական դեմքը, մատնվում է անօրինակ ձնշման ու հալածանքների կործանարար ազդեցությանը. Դեռ 1892-ին Զոհրապն այսպես էր բնութագրում նոր սերնդի ստեղծագործական հոգեբանությունը. «Տղաքներ, որ գերեզմաններու շուրջը կը դեգերին, փոխանակ կանանց շուրջը պտտելու, որ չարագուշակ բուերու պես կուգան, կը կոծեն, երբ պարտ էին զվարթության ու ժպտի կենդանությունը բերել մեզի, որոնք առաջին քալլեն գասալիք կ'լլանքի պայքարին մեջ, ոչ իրենց, ոչ ալ մարդկության օգուտ ունին...»[75]. Սա անցման չրջանի որոշակի պատմական հանգամանքներում ձևավորված հոգեբանություն էր, որ 1896-ից հետո նոր երանգներ ու բովանդակություն ստացավ և շարունակում էր նշանակալիորեն ազդել 900-ականների առաջին կեսի արևմտահայ քնարերգության վրա։

Հրաչ Նազարյանի բանաստեղծությունների միակ ժողովածուն «Խաչված երազներս» (1912) բնորոշ խորագիրն է կրում։ Սիրո ցավագին կարոտի, անհայտ ափերի տխուր երազանքի, «կյանքի լացող պատկերներուս» նվագնեւից հյուսված երգեր են դրանք, ուր գերիշխում է անբուղձ ու համակերպ թախծի, «խաչված երազների» վհատ տրամադրությունը։

Քայքայվա՜ծ, ինչ նվագ մըն է իմ հոգին.
Մ'չ եղերգ մը կ'նչնե կուրծքին, մ'չ ցնծերգ.
Իմ երգը մ'չ լռությունն է տրտմագին.
Անոր մեջին քնչերուն վրա ոչ մեկ ձնդգ
Քող չի փարձե՛ երգը Սիրո ու կյանքին...[76]

Մքնոլորտի անձկությունն ու քաղքենիական հոգեբանությունը բանաստեղծին թույլ չեն տալիս կյանքի կենդանի ազմուկների մեջ որոնել ոգու ավյուն ու լիցք։ Դրա փոխարեն նրա աշխարհը ողողված է մի հիվանդ երազանքի գորշությամբ, որ ծայր նրբուլյան է հասցնում պատկերամտածողության ձևերն ու միջոցները՝ մոտեցնելով սիմվոլիստական տարատեսակների ձևալույծ նրանգների սահմանին։

Հեռանուշ Արշակյան (Նարգիս, 1887—1905)։ Այս վաղամահիկ բանաստեղծուհին մի քանի «արցունքոտ էջեր» է թողել, որոնք անձնական ողբերգության սրտառուչ պատմություն լինելով հանդերձ, հետաքրքիր աղերսներ են պարզում ժամանակի բանաստեղծական մքնոլորտի հետ։

Հեռանուշ Արշակյան բանաստեղծությունները դեռահաս տաղանդի ցոլքեր են, ուր հուզիչ, անպաճուճ ու անմիջական պատկերներով բացվում են նրա աղրկական ներքնաշխարհի կուսական ծալքերը, երևան բերելով կենսածարավ մի հոգի, որ դատապարտված է «մատաղ մեռնելու» հակատագրական վճռին։ Եվ այս հանգամանքը նրա երգերի մեծ մասի վրա ողբերգական թախծի քանձր քող է փռում, որ երբեմն խլացնում է անանձնական ցավի աղաղակը։ Ապրելու տանջագին կարոտով, կապույտ ծովի ու երկնքի, կայծկլտուն աստղերի, արևի ու գարնան անհուն բաղձանքով են շնչում այդ երգերը

---

75 «Հայրենիք», 1892, 124։

76 Հ. Նազարյան, Հավաք երազներ, կ. Պոլիս, 1912, էջ 80։

(«Կախօրրան», «Հույս», «Կապուտյտը», «Հնչյուն»)։ Բայց այս ամենն ավելի սուր, ավելի հիվանդագին են դարձնում ազգերգական ճակատագրի զգացողությունը.



Հերանուշ Արշակյան

Հանուն գիշեր ինչ օգուտ կա ինձ համար,
Երբ սիրտս դեռ գիշերին պես է խավար...

Երբ սիրտս սեր, ես զգրպդ եմ ու տրտում.
Ինչո՞ւ, լուսին, զվարթ երես մ'ունիս դուն.
Իմ ամեն ինչ, ծով ու աստղեր, երկինք, նայ
Ինձ է բաշվ.
Որ զվարթորեն ժպտիք վրա աշխարհին,
Ու որքա՜ն...77

«Պաղ ու անտարբեր» մարդկանց շրջապատում մոխրանում է պատանեկան «խոսքերուն ցավի կրակը», մնում է մենավոր ապրել «տրտմադին խոհերի» մթին տեսիլներով։ Անանցանելի վիհ է բացվում շուշանաբույր երազների և կոպիտ իրականության միջև. «Ջէ՜, երգել չարժեր», հզրակացնում է բանաստեղծուհին։ «Հոգիներուն արցունքը», «Օրերուն ոճիրը», «Ղարիպը» բանաստեղծություններում նա տրտմությամբ որոնում է իր նման բախտից չալածված հոգիներին. հոգեմաշ աշխատանքի, անարև կյանքի ուղիներում աննկուն ոգին է («Օրերուն ոճիրը»), զերեզմանի հանգիստը երազող հայ պանդուխտի կարոտատանջ տեսիլքները տրտում կարեկցանք են արձագանքում նրա հոգում («Ղարիպը»)։

Հ. Արշակյանի բանաստեղծություններում երբեմն լսվում են գանգատի դառն տրտունջներ։ Բայց դրանք ավելի շուտ վշտության աղաղակներ են՝ «Կյանքը ծա՜նր է, ուժս համակ է սպառեր», որոնք, սակայն, դրամատիկական անձնական վերապրումները քաղաքության գոհերի կարկեցնքով։ Շատ բնորոշ է այդ տեսակետից «Ապրիմ-մեռնիմ» բանաստեղծությունը.

Փողոցին մէջ ինկած
Հեզոն կոճակ աննշան,
Փոշիին մէջտեղ Հայ.
Ոտքի կ'ըլլամ կոխան։

Չեմ կրնար գանգատի,
Ո՜չ, Հառաչ մը միանգ
Դուրս հանել ծաղկատի
Ջոր կուրծքես ավերակ։

---

77 Հ. Նազարյան. Հերանուշ Արշակյան. Կ. Պոլիս, 1910, էջ 30։

Փաչիին ու ցեխին
Մեչտեղը կորված.
Օր մ'ալ կը կորվիմ
Անանո՜ւն, անքերվա՜ծ[78]:

Սա ոտնակոխ արված երազների, ծաղրված ու աքսամարհված հոգու, ձենակ ու լքված անհատի մորմոքների երգն է, անհատ, որ իր ուսերի վրա էր կրել համիդյան ռեժիմի ծանրությունը՝ փլուզված հույսերի ու խորտակված երազների բեկորները փնտրելով անհայտ ու անորոշ հեռուներում։ Նրանք ապրում էին մարդկանց մեջ, բայց մենավորներ էին՝ իրենց ազգերգական անհատապաշտությամբ, ցնորական իդեալներով։ Հենց սա էլ ակունքն է այն ներքին անլուծելի հակասականության, որ վերջ ի վերջո քայքայման պիտի հասցներ նրանց ցնորքների փխրուն զղյակը։

Հասարակական դեմքը կորցնող քաղքենիության քնորոշ տրամադրությունների արտահայտող քնարերգությունը, թեև դեռ շարունակում էր արձագանք գտնել որոշակի շրջաններում, բայց և նրա քայքայումն ու վախճանն արդեն անխուսափելի էր։ Գրապատմական այդ հեւաքրքիր իրողության տազանդավոր արտահայտիչը դարձավ Ինտրան։

Ինտրա *(Տիրան Զրաքյան, 1875—1921)։ Ծնվել է Սկյուտարում, գրաճանաչության սովորել քաղդային նախակրթարանում, ապա հաճախել Պերաթյան վարժարան, ուր և հիմնականում ձևավորվել են նրա հակումները գրականության, մասամբ նաև նկարչության ու երաժշտության նկատմամբ։ 1895-ից պարապել է ուսուցչությամբ՝ նախ գավառներում, ապա 1900-ից. Կ. Պոլսում՝ կեդրոնական, Պերպերյան և այլ վարժարաններում։ 1904—1905-ի ընթացքում եղել է Եվրոպայում ու Եգիպտոսում, այցելել է Փարիզ, Ալիքսանդրիա, Կահիրե։ Բանաստեղծն առանձնապես խորն է տպավորվում սֆինքսի ու բուրգերի խորհրդավոր երկրի արևելյան գույներով, որոնցով գլխավորապես ներկրված է «Ներաշխարհ» էկզոտիկան։*

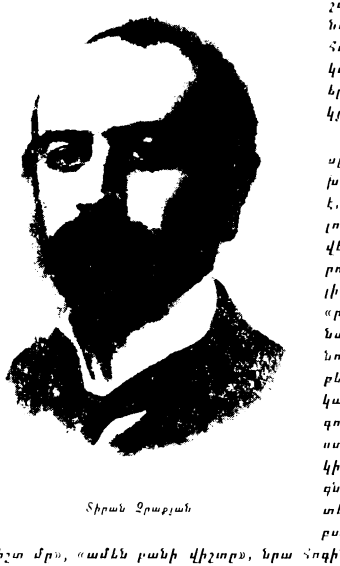
1915-ին, արևմտահայ մյուս մտավորականների հետ, ձերբակալվում է ու թեև շրաջրով փրկվում է, բայց համազգային ողբերգությունը ճակատագրական հետք է թողնում նրա զգայուն հոգու վրա, հասցնելով հոգեկան հավասարակշռության խախտման։ Նա սկսում է խորշել հասարակությունից, ապրում է կրոնով ու միստիկական տեսիլներով, որը աստիճանաբար վիրաւում է կատարյալ մտազարության։ 1921-ին, քեմալական շարժման օրերին, իբրև կասկածելի անձնավորություն, ձերբակալվում է ու մահանում աքսորի ճանապարհին։

Ինտրայի գեղարվեստական ժառանգությունը նրա երկու դրքերն են՝ «Ներաշխարհ» (1906) և «Նոճաստան» (1908)։ Առաջիններ գեղարվեստական-փիլիսոփայական արձակ խորհրդածություն է, որ երևան է բերում գրամտիկ ու ոդրերգական բախտումներով լի մարդկային մի ներաշխարհ, երկրորդը՝ բացառապես գերեզմանային նոճիներից ներշնչված զասական սոնետների հավաքածու։ Մամուլում տպագրել է նաև ուղեգրություններ, քննադատական ու մանկավարժական հոդվածներ, բանաստեղծություններ և այլն։

Զրաքյանի տարօրինակ անձն ու առեղծվածոդծությունը հնարավոր է

78 Նույն տեղում, էջ 34։

պատկերացնել միայն արևմտահայ կյանքի տարապայմանների համամանրնիրում. բարդ ու հակասական մի խառնվածք, որ XX դարի սկզբին հանդես է գալիս որպես կատարյալ միջնադարյան միստիկ՝ սևհոուն մարդով ու բորբոքված երևակայությամբ, ուր իրականության արտացոլքը բևեռվում է բյուրավոր անկյուններով, աղավաղվում ու աղճատվում անճանաչելիության աստիճան՝ վերջիվերջո վերածելով խրթին խորհրդանշանների համակարգի։ Բացատրել



Տիրան Չրաքյան

Ինտրայի ստեղծագործությունը, նրչանակում է վերծանել ու մեկնաբանել խորհրդանշանների այդ բարդ համաձույլը, եթե տանել միստիկականության մանվածապատ թղթի ու երևան բերել իրական աղբյուրները կյանքի ու ժամանակի հետ։

Ինտրայի ներանձնացած հերոսը անլուծելի հակասություններն խաչուղիներում մոլորված անհատն է, որ փրկության իսարիխ է որոնում լույսի, բարու, գեղեցկի, նշմարտի վերացական սահմաններում։ Այդ հերոսին նախապես տրված է անլուծելի մի երկվություն, այսինքն՝ նա «ընդհանուր է իբր էություն՝ մասնավոր է սակայն իբր անհատականություն»[79]։ Դա հոգու և մարմնի ողբերգական հակամարտության նարեկացիական միստիցիզմի մի նորագույն տարատեսակ է, որ իմաստ է ստանում միայն իբրև ժամանակակից աշխարհի իրերն ու երևույթները գնահատելու տեսանկյուն։ Բանաստեղծը տառապում է «անհնինին բաղձանքը», զգում է «ընդհանուր վիշտ մը», «ամէն բանի վիշտը», նրա հոգին ենթակա է համընդհանրության գերագույն սկզբունքին և չի կամենում հաղորդակցվել իրական աշխարհի հետ, ուր ամենուրեք տիրում է միայն «դձձուկյուն, թշվառություն. ատելության փակ կգակնիերը. իրական, զուտ, առանց երկինքի, ժպիտի անկարող, ժպիտը ուրացող փոս ու պիրկ այտերու ատելությունը»[80]։ Ուստի և «գերագույն ընդհանրացման» ոլորտում անհատը խորթանում է հասարակությունից՝ «իմ տանջանքս է ընկերությունը»։ Մյուս կողմից, սակայն, մարդն ի վիճակի չէ խափան ձերբազատվելու հասարակական կապերից. գոյապայքարի ամենօրյա անհրաժեշտությունը նրա երկրորդ էությունն է, որից նա փախչում է մշտապես, բայց չի կարողանում խուսափել. «Հոգիս լեցուն է ընկերային զգայություններով,— խոստովանում է բանաստեղծը։— Նողկալի խեղճություն մը կ'զգամ կոր որ կենսապայքարի, կենցաղի տեսակետ մը հարկադրված է

79 Ինտրա, Ներաշխարհ, Կ. Պոլիս, 1906, էջ 119։

80 Նույն տեղում, էջ 65։

գիտակցությանս, փոխանակ կյանքին՝ անկարելի կյանքին տեսակետին։ ...Ինչ եմ ես. ծաղրելի ցնորակոծ մը որ կերևակայի Քե կրնա զերծանիլ ընկերվելնե, և անոր ամենեն հիմար հանգամանքներեն...»[81]։

Ինտրան այս դրամատիկ հակասությունը լուծելու ելք է որոնում։ Նրա անհավասարակշիռ միտքն ու երևակայությունը անցնում են ոլորապտույտ, խաչվող ճանապարհներով երբեմն հանգելով սոցիալական սուր մերկացումների, հասարակական բարդ կապերի տարերային կռահման։ Բայց ավելի հաճախ տարրերքաց խոհերի հորձանուտում բանաստեղծի համար բաղձալի երազ է դառնում մեներյունն ու խնդի վիհակը, արևելյան էկզոտիկայի, ալկոհոլի, հաշիշի մեջ անէանալու նրանությունը։ Այս ամենը իրերին ու անվարսիկի է դարձնում «Ներաշխարհի» էջերի գերակշիռ մասը, Քեև, այնուամենայնիվ կռահվում է հոգեբանական բարդ անցումների ընդհանուր կլակտոր՝ «երբ մտածման էությանն համեմատ կյանք մը չկա բնավ, կա՛մ պետք է անասնանալ կամ մեռնիլ»[82]։ Այլ խոսքով՝ ժամանակակից անհատի պատմականորեն որոշ հասարակական դրամային միստիկական իմաստ ու ձև տալով, Ինտրան ըստ էության չի հեռանում իրականությունից, այլ միայն ավելի բարդ ու միջնորդավորված ուղիներով հանգում է մի փակուղու, որի հանդեպ թևաթափ եղավ արևմտահայ քաղքենիությունը։

Ինչպես «Ներաշխարհի» անհանդիստ հորդրդածություններում, այնպես էլ «Նոճաստանի» երկյուղած պաշտամունքի մեջ առ Անահիտը, «հարամ ուշխարքեն» ձերբազատվելու, «տիեզերական մեծ ամբողջին» հաղորդակցվելու քնորոշ մղումն է, որ մերթ խռովահույզ է տանջալի բախումներով, մերթ պսակված բարեպաշտ ու ներհայաց խաղաղությամբ։ Վերջին դեպքում բանաստեղծին ամենից ավելի հրապուրում է «վեհածածան նոճիներիթ» աստվածհաղորդ լռությունը.

> Նոճերն եղերդ ճամրուն վրա նորեն
> Միենակ, այս գիշեր ալ կը դեգերիմ.
> Զի կրծող կիրքերն, հուշերն ոխերիմ
> Հո՞ս գիս չեն տաներ ղժընդակորեն։
>
> Ան՝նչ այսպիսի գարշ ու բիրտ աշխարհի մ՝
> Ընտանեքենեն ու ճանչյումեն,
> Հո՞ս կրնա՛մ մոռնալ նվաստ հուլքերս ամեն
> Ու անհունին հույսովն ա՜ռ կը բերկրիմ...[83]

Բանաստեղծն հոգևին ապրում է «հեռանույշ ճշմարտի» կարոտով։ «Կյանքին տիտան երազը», «վաղանցության ցավը» այս դեպքում պայքարի գրգիռներ չեն արթնացնում, այլ օրորում են նրան խաղաղ ամբարձմամբ մի վերին ներդաշնակության միանալու ակնկալությամբ։ Լուռ նոճիների անդորր երազանքը, «անպատում սոսափյունով ողողուն», միստիկական խորհուրդներ են մղում բանաստեղծին «Ամրաշխարհի ձգտումներու, երազներու քաոսը» նրա «Ճեք իմացականության մեջ կարգավորվում է «անճառելի լույսի միատարր սկզբունքով։ Այդ լուսով են ողողված վեհասքանչ գիշերը, ողջ տիեզերքը, միության ու հավիտենության ձգտող ամեն մի գոյություն։ Նոճե-

81 Նույն տեղում, էջ 62։

82 Նույն տեղում, էջ 261։

83 Եմեան, Նոճաստան, կ. Գալիս, 1908, էջ 9։

Ներո անխոս վերացումը դեպի երկինք՝ բանաստեղծի հոգին կամրջում է ամանակի խորհրդին, բնապատկերներն օծելով արարչական շնչի վեհությամբ (Ավուսնագիշեր»).

Լուսնկա՞ է. խաժափյուռ գիշերը կ՚չողա.
Ով նռնաստանը միաձույլ ու խավարախուռ
Կարձակե մութ կատարներն իր միահամուռ
Վեր, դեպ ի աւուրք անգորրի փառքը չափյուռա։

...Երանավե՛տ տոն մ՚է այս խորին ըմբռնման,
Նախավայե՛լք լուսեղեն կենաց անսահման,
Չի սե նռնյաց հովյան կարոտն նա գիտեմ։

Ո՞ՀՆ են փախյալ ի տավիղ, նյութե՝ ազո՛ղք եղած.
Արփե՛ ակզբան զառնալու իղձեն ամոքիած՝
Հնչ Աղշամուղջն են ի ծնունդ անճառ Լուսին դեմ[84]։

«Նռնաստանին» սոնետներում լավագույն աշխարհի երազը, մարդու ձրգտումների բարձրագույն սահմանը այնքան է վերացական ու անգո, որ վերջիվերջո նույնանում է արարչագործ էության ավետարանական գաղափարի հետ՝ «Ո՛հ, մոլորելույա մեծագույն ցնորքն է Աստվածս։ Ուստի և, մանավանդ, սոնետներում, մշտապես հոլովվող Լույսը, Ճշմարտությունը, Սերը, Գութը, Հղճմտանքը այլ բան չեն, քան աստվածային գաղափարի հավիտենական ստորոգյալները, որոնց հանդեպ սրբազան երկյուղածությամբ աղոթում է Ինտրան, հրազելով «Հավերժ անպայքար կյանքի մը» երանությունը։

Ինտրան իր միջավայրի հարազատ ծնունդն է. նա վերապրում է որոշակի հասարակական հանգամանքների բերումով իրականության գնահատման ռեալ չափանիշները կորցրած մի ամբողջ խավի՝ մանր բուրժուազիայի պատմականորեն անխուսափելի դրաման, որ ինչ-որ սահմաններում նաև ազգերգությունն է՝ ներքին հակասականությամբ, հոգեբանական անկայուն անցումներով, հարկադրական շրջադարձերով։ Սոցիալական քև բարոյական բնույթի ոչ մի հայտնություն չի կարող տևական մխիթարություն պատճառել բանաստեղծին. ընդհակառակը, ավելի է մեծացնում որոնումների ու սպասման հոգեբանական լարվածությունը։ Պեսիմիզմը կասկածի տակ է առնում նույնիսկ աստծո գաղափարը, որին ամենից ավելի մեծ հավատով է ապավինում Ինտրան։ «Կա՞ զմարդ աստծուն տանող բան մը որ մահվան ալ չտանի», տխուր մտորում է նա։ Բայց ճշմարի՞տ է, արդյոք, հավիտենական կյանքի առասպելը.

Կ՚չարժին սերմիթ լազվարթ երկնից մեչ կանգեած.
Մռսափելով մեծ ավո՛ւրց տագն հուլովին.
Բազումք, վրհատ. Քևատարած կը խոռվին.
Եվ կը հառնե՛ն նորեն, վստահ. բազկամա՛ծ.

...Ակնածե՛լի այս ավյունն, ո՛վ կյանքեր սեգ.
Կրնա՞ երբեք ըլլա՛լ ցրնորք մը հիմար.
Խրճեն անվախճա՛ն, հոգին անմա՛հ է, բան՛ք.

Ա՛հ, եթե ստույգ չէ՛ հարակյանքն երկնաճեմ,
Եվ եթե մա՛ն անվացում է խավար՝
Ծողո՛ք գիս, նո՛ւք. որ տխրագին մեղանչեմ[85]։

---

84 Նույն տեղում. էջ 40։

85 Նույն տեղում, էջ 24։

Այս խռովքը ծնվում է իրերի ընթացքի մեջ քաղավորող չփոթից. ինչպե՞ս կարելի է հաշտվել այն աղաղակող անարդարության հետ, որ «աստղայի գիշերը տնանեյն կաքը չամբառնալ, վարսամաթև չխոյանալ անջրպետներուն մեջ...», «քնելը պաղատագին տարաձելն կաքը՝ չսավառնիլ երբեք...», «տարապանքներու և հեշտությանց միջեն՝ լեռներու վրայեն, գիշերին մեջ, համատեղություններուն ու ալիքներուն մեջ՝ սրատագին, սարսռագին գևատված կանչելն կաքը անգամ մը լընդհշմարել պայն, գոնե՜ խոժոռագեմ, գոնե՜ մերժող...»[86].

Հոգեբանական անցումների այսպիսի աստիճաններում որոշակիորեն ի հայտ է գալիս Ինտրայի պհսիմիզմի կենսական ենթիմաստը, աստվածային ոգու մշուշապատ տեսիլքին փոխարինում է բանաստեղծի հոգեմաշ զգալությունների կենդանի ուղեկիցը՝ լույսի ու սիրո երագից հյուսված պայծառ մի լաչ՝ Բռենան. «Բռենան սկզբունք մ'է. էությենես բխած անդրժելի սկզբունք մը։ Հավիտենական անդրեսությանս ոգին է. կուսեդությունը. ա՜յն է ինչ որ ևմ, ինչ որ կ'լլամ. իմ տառապանքներովս ու երանությունիներովս բաղադրված հիակերտված մեղեդի, ներաշխարհեն եյլող միաձայն ներաշնակություն. ո՜վ իմ ներաշխարհիս գոյության շքեղ ու սուվերաչի իմաստո»[87].

Անցնելով տառապանքների ու փորձությունների բովերով՝ բանաստեղծը կոկին ու կրկին վերադառնում է դևպի Բռենան, այսինքն վերագտնում է իր իսկական էությունը, որ իմաստավորվում է կյանքի, սիրո, բնության անհրկմիտ կարոտով։ Եվ որքան խորն ու սաստկագին են նրա տառապանքները, հուլեքան բուռն ու տարփագին է ձգտումը դեպի Բռենան. «Եկա՜ր. իմս Աս. այնպես չէ՜. կը սիրե՜ս գիս... Ես քեզի կը ճանչեայի շատոնց. գարերն ի վեր... հայե ինչ պիտի ըսեմ քեզի. կը պաղատիմ քեզի. զքե՜զ կը տառապիմ, զքե՜զ կը տեծկլտամ. զքե՜զ կը դողամ. մահվա՜ն պես իրականացող բաղձանքս. մտիկ ըրւե... զքեզ այնքա՜ն տաեեն ի վեր կը սիրեմ. իմ հշմարիտ, ձշմարիտ երանությունս, նայե, Տիեզերքին ներհայությունն է... Քող անհուն թափանցիկ գիշերը մեր առագաստն ու խորանը ըլլա. մեր անմոռուչ գրկախառնումը՝ քող մեր պակուցյալ ազոքն ըլլա առ Աստված»[88], Բռենան բանաստեղծի էությունը բնությունը միացնող կամուրջն է։

Բնությագրելով իր գեղագիտական-փիլիսոփայական հավատամքը, Ինտրան գրում է. «Ինտրայի բանաստեղծական կամ արվեստագիտական հատկանիշն է բնությենապաշտությունը» և ապա՝ «Ներաշխարհի» վերաբերյալ ավելացնում. «Նյութերն ու Հորինվածն իր քերթությունններով ու գեղեցկությունները ցույց կուտան հեղինակին բնությենապաշտությունը. իր անկեղծությունը, իր հուզյալ հևքը, իր բոլոր ուժը կ'պատմեն իր կյանքի կիրքը»[89], Եվ իրոք, ինչպես «Նոճաստանի», այնպես էլ մանավանդ «Ներաշխարհի» ամենալուսավոր ու բանաստեղծական էջերը նրանք են, ուր հեղինակին իրեն գտած է բնության հետ ու բնության մեջ՝ հանդես գալով իբրև իսկական պանթեիստ։ Լանաստեղծի տարփանքն են չինչ երկինքը, լույսի ճառագայթը, արևի երգը, քոչունների համանվագը, ծովի կապույտ ամենգրությունը, «Ով որ երկինք-

---

86 Ինտրա. Ներաշխարհ, էջ 202.

87 Նույն տեղում, էջ 242.

88 Նույն տեղում, էջ 250—251.

89 «Բյուզանդիոն», 1906, № 3131.

քին կը նայի... չի կրնար հոռետես ըլլալ... Ամեն ինչ ըղձանք, ամեն ինչ ալացք է, սառչուն, խոյանշարժ. բոլոր կենդանութիւնից երազն է հավերժական կենսութեան երկինք մը. բոլոր այս աշրումներուն նպատակն է լուսավոր անեզրութիւնը։ Տևելու, շարունակվելու, անմահութեան տենչ մը կը ժայթքե հոգեն. և անհուն է երկինքը որ վերը կը տարածվի, երկրին գաղջ այտնումին վերևը, բոլոր այս հայեցողութիւններեն վեր կամարված, լեցուն ու գոգոջուն անոնց ամենուն նուիրութեամբը որ երկինքին մի, անըմբռնելի՛ երջանկութեան է... չորս դիս ամեն բան առգորուն է երկինքով. ա՛հ, գարունը հավերժաբաղձութեան է...»[90]։ Ընդհանրապես բանաստեղծն անիմաստ է համարում իր գոյութիւնը քնութիւնից դուրս, ավելին. մարդը և քնութիւնը հանգես են գալիս իբրև հոգեկիցներ. տրտում է մարդը, մռայլվում է նաև երկինքը, ամպերը ծածկում են ճառագայթի ուղին, իսկ երբ լուսեղեն կապույտն է շողում գլխավերևում, պայծառանում է նաև մարդկային ներաշխարհը։ Բանաստեղծն այժմ ավելի խորն է զգում լույսի կարոտը. «Երկի՛նքը ամավասիկ, կապույտ, կապույտ. որյա՛ի գեղեցիկ է, որյա՛ի գեղեցիկ է.—Օ՜հ, ոչ, ա՛լ չի կրնար ծածկըվիլ։ Ինչպե՞ս պետք ունեի այս լույսի՛ն. կանանչներուն. որյա՛ի այս երփներփումին անուշութեանը կարոտ էի. և ինչպե՞ս հավետ ծարավ եմ երկինքին։ ...Ըսեք, կանչեցեք հառագայթին, թռչնիկներ, որ չփախչի՛, չքե՛ Երկրի դրժբաղդները»[91]։

Այստեղ Ինտրան իր տարերքի մեջ է։ Հզոր, հիվանդագինորեն զրգռված Երևակայութիւնը, որ մի զգալի չափով պայմանավորված է անհատական խառնվածքով, չափազանց նուրբ զգացողութիւնն ու նկարչի դիտողականութիւնը, ճոխ ու գունագեղ լեզուն հնարավորութիւն են տալիս նրան, հատկապես «ներաշխարհում» ստեղծելու քնութեան սքանչելի ու շնչող պատկերներ, որոնք լույսով ու կյանքով են ողողում Ինտրայի բանաստեղծութեան՝ խրթին խոհերով ծանրաբեռնված էջերը։

Ինտրայի հետագա կյանքն ընթացավ իդեալների վերաստեղման ճանապարհով։ «Ներաշխարհի» ներքին բուռն բողոքը, կիրքը, սոցիալական ու բարոյական սուր հարցադրումները «Ընճաստանում» մեծապես տեղի են տալիս բարեպաշտ ներհայեցողութեան։ Բանաստեղծի համար փափագելի հանգրվաններ են դառնում սիրո ու գութի, արդարի ու ճշմարտի վերացական գաղափարները։ Կյանքի կարոտը դառնում է ավելի մեղմ ու քաղցրագին, իսկ մահվան բաղձանքը ամեն ինչ պայմանավորող սկզբունքը։ «Ընճաստանը» մի հին երգի նոր, ավելի քուլ արձագանքն էր միայն։ Դա զգաց նաև ինքը Ինտրան և ընդհատ հրաժեշտ տվեց բանաստեղծութեանը։

Մինչ Ինտրան ազդարարում էր ցավածին իդեալների մի ամբողջ աշխարհի փլուզումը, հասարակական տրամադրութիւնների ընդերքից ընձյուղում էին բանաստեղծական ծիլեր, որոնք նրա միստիցիզմի փիլիսոփայական մտաեևումնները ճեղքում էին պարզ, անմիջական, լիասիրտ մղումներով դեպի սերը, քնութիւնը, մարդը։ Մի ամբողջ տասնամյակ հոգիներին ծանրացած աշխարհամերժ անհատապաշտութիւնը հակասական, բայց օրհնաշուք անցումով վերածվում էր իր հակադրութեանը՝ մեծարենցյան խոր ու կենսահաստատ հումանիզմին։ Այս նոր հովերի արձագանքն էր Վաճառում Թաթուլի

---

90 Ինտրա. Ներաշխարհ, էջ 89—91։

91 Նույն տեղում, էջ 77։

(1887—1943) բանաստեղծությունների «Լուսնին տակ երգեր» շարքը, որ Մեծարենցի ցանկությամբ պետք է հրատարակվեր «Միհծանի» հետ նույն գրքում, բայց արդելվում է գրաքննության կողմից։ «Թաթուլին հավաքածուն,— գրում է հետագայում Ա. Չոպանյանը,— որ, ինչպես Մեծարենցինը, ֆրանսական խորհրդանշապաշտ և անկապաշտ բանաստեղծության ազդեցությունը կրած էր, գրաքննչին կը թվեր խրթին, մանվածապատ, ու անոր ենթարկել կուտար թե հող թաքուն քաղաքական վտանգավոր ակնարկություններ կային, որով այդ ձեռագրին հրատարակությունը կ՚երկիլվեր»[92]։

Այդ երգերը, 1900—1910-ականներին վերաբերող՝ բնության ու սիրո երգերի հետ, «Ամենայն գգուշությամբ» խորագրով լույս են տեսնում միայն տասնամյակներ անց, երբ Վ. Թաթուլն արդեն սփյուռքահայ բանաստեղծ էր և ստեղծել էր իր հայրենասիրական բանաստեղծությունների «Արմենականը», «Ժամասնգաբար», «Տրդատապատում» շարքերը։

Վ. Թաթուլի ստեղծագործությունների մի ստվար ժողովածու հրատարակել է Ա. Չոպանյանը («Հին ու նոր տաղեր, 1941)։ Գրքի ընդարձակ առաջաբանում քննադատը վիրուժում և արժեքավորում է բանաստեղծի ժառանգությունը։ «Շատ ավելի երկար ու բնականոն կյանք մը ունեցած ըլլալով,— գրում է Չոպանյանը,— ան աշխարհն ու մարդկային ճակատագիրը ոչ միայն երազի մեջեն այլ և իրականության մեջ ճանչցած է, և իր բանաստեղծությունները, սկիզբները նույնքան իրեականացոտ ու անրջաթաթախ որքան Մեծարենցինը, հետզհետե դարձած է նվազ ևթերային, ու նվազ ցավատանջորեն զգայաթրթռքուռեն քան իր ընկերոջը, ավելի առույգ, կենսալից և ալյազան, երազանքի ու քմայքի տարրը իր մեջ միշտ պահելով հանդերձ ...Կը սիրե, իր հոգեկան եղբոր՝ Մեծարենցին պես, բնության համայնքներուն գմայլանքովն արբենալ և գիտե ձոխ երանգապնակով մը զանոնք նկարել կամ նուրբ սրինգով մը անոնց հոգին արտահայտել»[93]։

8

1890-ականների քաղաքական ռեակցիան արևմտահայ պոեզիայում առաջ բերեց մի այլ հետաքրքիր իրույթյուն ևս։ Պայմանների անձկությունը երիտասարդ ստեղծագործողներից շատերին ստիպում էր մղոնել հայրենի ափերը և ազատ ինքնադրսևորման հնարավորություններ որոնել օտար երկինքների տակ։ Նրանցից շատերը, սակայն, տանում էին իրենց հետ նաև մի անբուժելի հիվանդություն, որ կարոտախտ էր կոչվում։ Հայրենիքը նրանց հոգում մնում էր իբրև պատանեկան հուշ, իբրև մանկության լուսաշող երազ։ Այս տանջալի հոգեբանությունից ծնվում է սենտիմենտալ երանգներով թաթախուն ռոմանտիկ կարոտի երգը, որ նրանց աշխարհը կապում էր դասական ռոմանտիզմի նվաղներին։ Նրանց ռոմանտիկ ոգորումները մի տեսակ ժամանակավրեպ էին իբրև գրական-պատմական իրողություն, բայց հոգեբանական հիմքով ու գաղափարական ակունքներով միանգամայն ներդաշնակ էին մայր ժողովրդի կնճռապատ բախտի ելևէջներին, այդ բախտի պես խոովահույզ էին ու դեգերուն։

---

92 Վ. Թաթուլ. Հին ու նոր տաղեր. Փարիզ, 1941. էջ 8—9։

93 Նույն տեղում, էջ 15—16։

Ռուբեն Որբերյանը *(Ալիքյան) ծնվել է Մալաթիայում, 1874-ին, սովորել է Եարբերդի «Եփրատ» քոլեջում, ուր հմտացել է մասնավորապես անգլերեն լեզվի ու գրականության մեջ։ Այդ տարիներին էլ վերաբերում են նրա ստեղծագործական առաջին քայլերը։ 19-ամյա բանաստեղծն իր գրական նախափորձերը հրատարակում է «Հիշատակաց ծաղիկներ» (1893) խորագրով։ Վ. Տատուլյան, ծխացող հիշատակներ, տրտում մենաթութքան երգեր են դրանք՝ սենտիմենտալ զգացումնեբով, անուրվագիծ երգիներով, մութ խոկումներով՝ Ծղիա Տեմիրճիպաշյանի և առավել չափով՝ Պաարոս Դուլյանի շշաղթահարած ազդեցությամբ, որ տեղ-տեղ նկատում է ուղղակի նմանություն։*



Ռուբեն Որբերյան

Վատին սիրտն առաք մի է զայրագին,
Որ զարկվի նետի մը պես Աստուծուն...
...Վայրիկ մի յո՛ւյս. գերդ մի չորը արեգին,
Եվ հավիտյան սո՛ւնեցք մը. սո՛... տժգույն[34]։

Պատանի բանաստեղծի հոգին ճնշվում է անժամանակ ցավի ծանրությունից. որբության կսկիծը, երախտին տակ մարած սերը» անհագորդ են դարձնում նրան կյանքի զրվարճ ու կենսախինդ ալիագանքներին ու զրկում սիրտը՝ բանաստեղծների փայփայած «օդեղեն երազներից ու հույսերից։ Անձնական կյանքի դիտոր հանգամանքները ավելի զգայուն են դարձնում նրան իրականության մոտալ երևույթների նկատմամբ և պայմանավորում նրա անդրանիկ երգերի հիմնական տրամադրություններն ու մթնոլորտը, ուր հեռավոր ու դեռ անհայտ երանգներով ուրվագծվում է ապագա ռոմանտիկ բանաստեղծի անհատականությունը։

1893-ին Որբերյանն ավարտում է քոլեջը և անցնում ուսուցչական աշխատանքի նախ Բանդրմայում (Պանդրմա), Պոլսում, ապա Իզմիրի Մեսրոպյան և Հռիփսիմեյան վարժարաններում։ Տարիների կենսափորձը, չփոփը Պոլսի գրական շրջանների հետ դառնում են բանաստեղծի ստեղծագործական հասունացման ու անհատականության ինքնորոշման երաշխիքներ, որոշ-չիրեն ուրվագծում նրա ռոմանտիկ խառնվածքը բնութագրող հիմնական հատկանիշները։

Որբերյանի վաղ պատանեկությունը դառնացած է եղել անժամանակ որբության ցավով։ Պատանեկան անմոռաց տպավորությունները հետագայում ուրբ հիշատակներ են դարձել բանաստեղծի համար, օրորել են նրա թախիծը, վերածվելով քնարերգական գեղեցիկ ներշնչանքի («Գիշերին համբուր»,

[34] Ռ. Որբերյան. Հիշատակաց ծաղիկներ, Կ. Պոլիս, 1893, էջ 19։

«Տնակս»)։ Բանաստեղծը քաղցր երազի պահ է վերհիշում գյուղական կյանքի անմեղ երջանկությունը, որ անցել է հիմա, թողնելով լալագին մի ցավ.

Կյանքի նավակն հնուց չի թողուց իր նուին.
Մոռացումը առավ ինձմէ ամեն բան,
Հին երազներս ամպերու պես կ'անհետին,
Հիշատակն ալ կ'անցնի երգի մը նման...[95]

Ցավապին այս զգացողությունն անտանելի է դարձնում աղմկոտ քաղաքից ստացած առույգին տպավորություններ։ Այս նոր աշխարհում բանաստեղծն ապրում է խոր դրամա, որ, սակայն, դրևորվում է մեղմ ու էլեգիական երանգներով։ Ռոմանտիկ-այլաբանական պատկերներով նա բացահայտում է Վարազստ հողից ու միջավայրից կտրված անհատի ողբերգությունը («Ծաղկանոցի նոճին»)։ Ազատ լեռների լայն հորիզոններին սովոր նոճին բանտի չար խաղով ընկել է մի փարթամ ձեռնասուն ծաղկանոց։ Շուրջը հավիտենական գարուն է և բուրմունք։ Սակայն նոճին երազում է բարձրաբերձ լեռների մենակությունը.

—Ջիս զարմացեք հին լեռներուն ամէհի,
Տարեք ահեղ մրրիկներուն ցուրտ աչքան,
Այս քաղարի կյանքը կ'նգն է, ամայի՛,
Տերևներըս փոթորկին տակ թող յորնան...[96]

«Կեցե՛ք կյանքի» Քեման Որբերյանի բանաստեղծություններում աստիճանաբար խորանում է՝ ձեռք բերելով ավելի լայն հասարակական իմաստ։ Բանաստեղծի դժգոհության շրջանակները մեծ շառավիղների են միտում, ձգտում են ընդգրկել ժամանակակից կյանքի ընդարձակ բնագավառներ, ընդ որում նրա գեղարվեստական մտորումների մեկ բացահայտ գերակշռությունն է ստանում փիլիսոփայական խոհը։ «Քնար», «Մեր գարը աստծո առջև», «Անմահ դիակ», «Հանգիստ», «Ադամին անեծքը» բանաստեղծությունները, «Պահանջներ» պոեմը պարզում են Որբերյանի հասարակական ու գեղագիտական հայեցության բնույթը։

Ժամանակի իրականությունից Որբերյանի դժգոհությունը ծանոթ ու բազմից կրկնված մոտիվներ ունի. երբեմնի ծիծաղկուտ մանկության հուսավառ երազանքներին հաջորդել է հիասթափության ցավը։ Կյանքը երազների ու երգերի հովիտ չէ, այլ «կյանքն աշխարհի վրա վիհի մը դուռն է լուկ, դուռն ճամբուն մթության»։ Բանաստեղծը «կայծ մ'արշալույս է որսնել, բայց դանել է միայն «անհոգությունն անհատակ» և աշխարհից հոգնած նրա հոգուն երազելի է թվում մենակության երջանկությունը.

Հիմակ հեգնել սորվեցա պատրանքներր աշխարհին,
Ջի ցնցեր դիս ծովն ահեղ իր ամեհի սաբսուռով,
Ուհնտնին դեմ իմ խրոխտ, անսարսուռ է իմ հոգին,
Երջանիկ եմ ես միանգ, իմ մենակությունդ երգերով[97]։

---

95 Ռ. Որբերյան. Ովասիս, Փարիզ, 1920, էջ 174։
96 Նույն տեղում, էջ 193։
97 Նույն տեղում, էջ 182։

Որբերյանը գերազանցապես տպավորությունների բանաստեղծ է, կյանքը դիտում ու ընկալում է ամենաբնդհանուր գծերով, որոնք իմաստավորված են ավելի շուտ բարոյական, քան սոցիալական կտրվածքներով։ Հետաքրքիր ու ինքնատիպ հնդացում է, օրինակ, «Մեր դարը աստուծո առջև» բանաստեղծությունը. կնդծավոր ու շպարված XIX դարը կանգնած է պատմության դատաստանի առաջ։ Հոխորտ ու ինքնավստահ անապարանքով նա արդարության ատյանին է նիրկայացնում իր կեղծ նպաստները մարդկության առաջընթացին։ Բայց պատմության վճիռն անողոք է. շպարված դարը հանդես է գալիս իր ահավոր մերկության մեջ.

Նպարները թափվեցան նախ աւտերէն,
Ու նայվածքը մեկնում՝
Տեղի տվավ բորենիի նայվածքին,
Ու պատռեցավ մեռքի մուշտակը փայլուն,
Տեսնվեցան կապկի թաթեր, հիւրաններ,
Ուղեց ողբալ... կարծես օձ մը կը չնչեի...[98]

Որբերյանի բանաստեղծական երևակայությունը հակամետ է բարձր բռիչքների. իր էքսզանքների փլուզումը, ինչպես նաև իդեալների հավատը նա փնտրում ու գտնում է ցուղվուրդների պատմության հեռավոր ու մոտիկ խաչուղիներում։ Այս տեսակետից բնորոշ է «Մեփանքներ» պոեմը[99]*, որ երկարատև ստեղծագործական որոնումների արդյունք է և կրում է Բայրոնի «Չայլդ Հարոլդի» գաղափարական-ձևական ազդեցության կնիքը. «Պայրընի Չայլտ Հարոլտին անկոխ քողած աշխարհները թափառիլ ճակատագրված էր ինձ բաղդեն*[100]*,— խոստովանում է բանաստեղծը։*

Յավերով լի աշխարհում բանաստեղծն իր մենավոր քափառումների ընկեր է ընտրում Հարոլդին։ Անցնում են նրանք Արևելքի պատմության մթին դարերով, ամենուրեք տեսնում են ճշմարտության ոտնահարում, բռնության ու տառապանք, լսում են հեծության աղաղակներ, ընդվզումի մռունչներ։ Հալածված ու տառապած շատ ցեղեր են անցել պատմության ուղիներով, բայց ամենամեծ տառապանքը բաժին է ընկել Հայ Ժողովրդին։ Սրանից ավելի խորն է խոցվում բանաստեղծի հոգին, և նա իր ուղևկցին հրավիրում է դեպի «Ծանոթ Պարապն ամայի», դեպի ցնորքների աշխարհը.

Սուրաք, մինչև հոգատուն՝ իրրև ցավի մը փրփուր,
Արտասուքով մեր պղտոր նայվածքներեն անդեմի...[101]

Երկրորդ և չորրորդ էրգերից տպագրված հատվածները (1906) որոշ պատկերացում են տալիս պոեմի գաղափարական գծի հետագա զարգացման մասին։ Երկրորդ էրգի «Մեր ցեղը» հատվածը Հայ ժողովրդի աննկուն ոգու և մշտավառ իդեալների ոգեշունչ փառաբանությունն է, ուր էլեգիական երանգները տեղի են տալիս հպարտ ու խրոխտ հայրենասիրական շեշտերին։ Ջար-

---

98 Նույն տեղում, էջ 188։

99 Այս պոեմից միայն հատվածներ են լույս տեսել 1906-ին և 1920-ին, իսկ ամբողջությամբ, ինչպես հետևյակն էր փափագել, այն հրատարակվեցավ էր եռամատոր, իր խոսքերով իր անցնումներս վերջը։

100 Նույն տեղում, էջ 112։

101 Նույն տեղում, էջ 104։

թոռդ երգի «Աո օվկիանս» հատվածը պոեմի ավարտն է։ Թափառական բանաստեղծն ու նրա ուղեկիցը կանգ են առնում հնոտվոր Ծուիչյամայի ստորոտում, օվկիանոսի գոռ ազատության դիմ։ Հուսաբեկ ու հոգնած բանաստեղծին կանչում է անհունի երազը.

Կրնամ երթալ, հարցնել հավերժական աստղերուն,
Ո՛ւր կը հանգի այս ուրին գիշերաստվեր մթության,
Կո՞ւնք մ'արդյոք վիհին գույն կասկածներու մոլորուն,
Մեծ Անհունին կ'ուզեմ ես ընկերանալ հավիտյան...[102]

Բաժանումից առաջ Հարությը այլ ուղի է ցույց տալիս նրան.

Նկուղներուն խորն իջիր, ըզպէ ժաշրը գերուիչյան,
Եվ զգա Նոն իրական կյանքի տենչը տեղապատ...[103]

«Իրական կյանքի տենչը», սակայն, այլ բան չէ, քան «Արդարության աստվածը, Ազատությունն իր բագինս։ Որքան էլ սուր են Որբերյանի դիտողությունները ժամանակակից աշխարհի ներքին հակասությունների վերաբերյալ, որքան էլ բարձր է հնչեցնում նա իր հալածված ազգի տառապանքի բողոքը մարդկության ականջին, այնուամենայնիվ նրա իդեալը հանգում է «Հավատքի, Հույսի, Սիրո» բարոյական սկզբունքին։

1920-ին Փարիզում լույս է տեսնում Որբերյանի ընտիր քերթվածների և արձակ երկերի ժողովածուն՝ «Վաճախս»։ Գրքի բոլոր էջերը շնչում են նույրե ու խոր քնարականությամբ, որ հատեցված է, սակայն, ներքին դրամատիզմով։ Ժամանակակիցները «գավառի Դուրյան» են ափվանել նրան։ Եվ իրոք, որքան տարբեր են երկու ռոմանտիկ բանաստեղծների անհատական խառնըվածքները, նույնքան էլ ընդհանրության եզրեր ունեն, հատկապես ազատատենչ ոգորումների, ինչպես նաև կյանքի ու երջանկության բուռն ծարավի նվագներում։

Որբերյանի իդեալը աստվածության ձգտող մարդն է, այն մարդը, որի համար «վայրկյան մը շողն մուռ հավիտյանը կ'արժեր»։ Կյանքի իմաստը «գեղեցկության, գիտության, անմահության» ձգտումների անվախճանության մեջ է, քանի որ առանց «ահռելի իդեալին» ու պայքարի կյանքը ձանձրույթ է, հավասար է մահվան։ Մաքառման ու տառապանքի գնով ձեռք բերված երջանկությունը մարդու համար քանկ է աստվածապարգև դրախտից։ «Ադամին անեծքը» գեղեցիկ բանաստեղծության մեջ այս գիտակցության հասած մարդը հպարտ մարտահրավեր է նետում աստծուն՝ չափվելով նրա հետ իր ոգու անսահման ուժով։

Ադամը ըմբոստացել է աստծու դեմ, գոռոզ արարիչը չի կարողանում հանդուրժել իր արարածի հանդուգն քայլը՝ «Ես եմ Որ էն,— կը մռնչեր վիրավորս։ Հնչում է, սակայն, մարդու հպարտ ու ինքնավստահ պատասխանը.

«Ես եմ Որ էնս...
Ո՛չ ես եմ Սերը, Բնությունը ու Մեղքը.
Ո՛չ ես Գիշերն ու փշրվից ուղիներ,
Այլ երջանիկ եմ բյուր անգամ, քանի ոչ.
Սե՛ր ունիմ ինձի ընկեր անբաժան...[104]

---

102 Նույն տեղում, էջ 110։
103 Նույն տեղում, էջ 111։
104 Նույն տեղում, էջ 117։

Մարդու երջանկությունից Նախանձի թույն է կաթում արարչի հոգում, և Նա վճռում է մթագնել այդ երջանկությունը. Կայենն սպանում է Աբելին։ Սակայն սիրելի որդու հզերական մահը չի ընկճում Ադամին աստծու որորության դեմ. նա փոքրոգի արարչին է դիմում անվախ անհնազանդ, որից սարսռում է վերջինս և զգում, որ ինքը չէր դիմանա մարդկային անհուն վշտին։ Մարդը իր հոգու մեծությամբ հաղթում է աստծուն...«Ադամին անեծքը» իսկական դրամա է, բնավորությունների խոր բացահայտմամբ, դրամատիկ բախումնեբով ու հոգեբանական վիճակների նուրբ իմաստավորմամբ։

*Որբերյանի բանաստեղծական մտորումները նախապես կաուչեցին անձնական կյանքի օտարված միայնությանը։ 1903—1920 թթ. նա մենավոր պանդուխտի օրեր է անցկացրել Հեռու Թթռվպիայի Ջիբութի (Ռիսլուդի) քաղաքում՝ իբրև անդլիական «Դևլյի Մեյլ» լրագրի թղթակից։ Ճակատագիրն, այսպիսով, նրան Հեռու էր նետել ժամանակի անցուդարձերից, և նա ստիպված էր կյանքը դիտել իր մենավոր հոգու պատուհաններից միայն, ուր ինքնօրինակ դույներով ու ձևերով բևկվում են աշխարհի լույսն ու ստվերը, չդառնալով, սակայն, հետևողական աշխարհայացք։ «Այս հեռավոր անապատի Տորիզոնին վրա մեծ հեղաշրջումներու կրկներևույթը ինկավ զգայնամոլ հոգիիս վերև», այսպես է բանաստեղծը պատճառաբանում իր «գրվածքներու կցկտուր ու անկապակից» լինելը։ XX դարասկզբի իրադարձությունների հետևավոր արձագանքները միայն շարժեցին բանաստեղծի ներշնչանքները, որոնք և պայմանավորեցին նրա հասարակական հարցադրումների բնդհանուր ու չոտարոյշված բնույթը։ Օվկիանոսներից այն կողմ, իր մենավոր Հյուղի մեջ, «մեծ հեղաշրջումներու» արձագանքները փոթորկուն կյանքի կարոտով էն լցրել բանաստեղծի հոգին։ Եվ զրկված լինելով այդ կյանքից, նա ապրում է գերազանցապես վաղ անցյալի «փթթինազարդ գարուններին» հիշատակներով, որոնք նրա քնարը թաթախում էին էլեգիական թախիծով. «Ու ես ապրելու համար հինով, վերարժարծումը զգալու համար անցյալին,— գրում է նա,— կը բավեր որ փակի աչքերս մեկ վայրկյան ու հոգիիս հին անդունդներուն մեջ սուզվեի։ Արտաքին աշխարհի փոթորիկն ու ալեկոծումները չեն հասնիր, հեռավոր, խորաթափանց ու պաշտելի մեներությունը իր մշուշով կը պատե սրտի ծալքերը»[105],

*Այդ թախիծը, սակայն, մի ուրիշ, ավելի ցավագին ակունք էլ ուներ՝ հայրենիքի տևական ու տանջալի կարոտը։ Աշխարհի բոլոր անկյուններում թափառող անօթևան հայի կարոտների նրգն է հյուսում Որբերյանը։ «Եվ ո՞ր չէ հայը,— մտորում է նա,— որ հրկինքներու տակ չէ ան, իր հավերժական թափառական խոովքներուն տակ կքած, դողդոջուն, ախ, ուր չէ հայն իր դարարագեղ հայրենիքեն դուռ»[106]։ Բանաստեղծի էությունն ամբողջապես պարուրված է հեռավոր հայրենիքի՝ մասունք դարձած հիշատակներով՝ իր թախծալի խոհերը կիսելով ազատ օվկիանոսի և հավերժական սֆինքսի հետ, սրա գրանիտյա տրտոում հայացքի մեջ կարդալով հարազատ լեռների կարոտը.

Մի՛ խաբեր գիշ, ավազ օտար է քեզի.
Կրանիի՛ երկ, այսօր բլիթինքս ու մրչտ կին

---

105 Ե. Որբերյան, Երկեր, Երեան, 1963, էջ 15։

106 Նույն տեղում։

Քաց աչքերից ինն կարոտը կը հոսի,
Ու կ'ըռռանա ուրիշ աշխարհ, այլ երկինք[107]*,*

«Ընդ տանակ» բանաստեղծությունը միտք, օրորող տրտմության ցավոտ նվագ է։ Բոլոր հայ տարագիրների նման բանաստեղծն էլ իր նոր բույնն է հյուսել տուար ու անծանոթ երկինքների տակ։ Սակայն նոր տնակը ավելի է խորացնում հայրենի ծխանի կարոտը։ Մենք չէ պանդխտի բաղձանքի անապատի անսահմանության փոխարեն՝ հորիզոնը փակող կանաչ մի բլրակ, տան մոտով հոսող մի վտակ, վարդենու մի թուփ։

Հետու են հարազատ ափերը, հայրենի տունը։ Միայն մենավոր մի տնակ է բանաստեղծին բախտակից, նրա պես կարոտ «ափ մը հյուսի» ու բուրող մայիսենյակ.

Արեւին տակ այրե ճակատդ ինձ նման,
Վտակներու տեղ ե՛ս օրօր քեզ բսեմ,
Օվկիանն ալ ինձ, Նեղե՛, Տնե՛կ սիրական,
Լքա՛ծ նեմս...[108]

Տարագիր բանաստեղծի հոգին մի այլ ցավ էլ ունի։ Դա «Մարտիրոս հայրենիքին հեծության աղաղակներն են, որ հեռվից հասնում են նրան։ Նրա միակ Նրազանքն է, որ հեզ հայրենիքի համար մի օր «պայծառապայլն արշալույսնեւր այ ծագենա։ Որազանքն հաճախ դառնում է հուսս և խորին հավատ, քե «հրազներ դեռ կը խաչատան, կը բուրեն դաշտերուն մնջ հայրենիքի։ Ազգ հավատի խորհրդաշնչին է հայրենի տան ավերակների մեջ գալար մնացած վարդինին («Վարդենին»), որ միշտ շշնջում է պանդխտի ականջին.

Դարձի՛ր, հոգի՛ տուր հյուղակիդ ավերակ,
Դարձուր ե՛րգր աղբերակիդ մարմարի,
Քե՛զ կ'սպասեն դրախտի գեղն ու բլուրաէ,
Ու հին ուզին տակավին քե՛զ կը հառի
Հիմա լքված ու մինակ...[109]

Նույն գաղափարով է շնչում «Գրնա՞» բանաստեղծությունը, ուր «հայրենյաց այուն ու մշուշը» երազող պանդխտը հորդորում է զավաճին երբ էլ լինի վերադառնալ հայրենիք ու «վերաշինել ավեր ու լքված տնակը»։ Վեռն էսաճանչանի վկայությամբ Վարուժանը զմայլված է եղել այս բանաստեղծությամբ։

Որբերյանը շատ է տառապել հայրենիքի կարոտից ու երբեք չի կորցրել վերադարձի հույսը։ Բայց նրան վիճակված չէր կատարված տեսնել իր սիրական բաղձանքը։ 1920-ին նա թողնում է հետավոր Ջիրուվին և մեկնում Փարիզ՝ հայրենիք վերադառնալու մտադրությամբ, սակայն, անակնկալ հիվանդությունը տարիներ շարունակ նրան գամում է անկողնուն, և նա մահանում է 1937 թվականին։

9

1890-ականների վերջերից արեւմտահայ գրականության մեջ հեռուն նկատ նոր միտումներ, որոնք ձգտում էին նախորդ տասնամյակի անձուկ ոլորտնե-

---

107 Ա. Որբերյան, Ովասիս, էջ 38։
108 Նույն տեղում, էջ 55։
109 Նույն տեղում, էջ 76։

յից գրականությունը դուրս բերել դեպի ժողովրդական կյանքի ընդերքները։ Գրական կյանքի վերակենդանացման չանքերը նշանակալիորեն ազդեցին նաև քնարերգության զարգացման ընթացքի վրա, վճռած մեղեդիների կողքին սկսեցին երևալ առողջ կենսազգացողությամբ շնչող, բնության, ժողովրդական տիպերի կենդանի ակունքներից սնվող մոտիվներ։ Այս տեսակետից ուշագրավ երևույթ է Արտաշես Հարությունյանի ոտոդիան։

Արտաշես Հարությունյանը ծնվել է 1873-ին, Մալկարայում։ Ավարտել է Հայրենի քաղաքի վեցդասյան դպրոցը։ Մինչև օսմանյան սահմանադրության վերահաստատումը նա Համիդյան իշխանության կարգադրությամբ ստիպված էր ապրել Հայրենի քաղաքում։ Սակայն դա չի խանգարել նրան գործուն մասնակցություն ունենալ մտավորական կյանքին։ Առաջին իսկ գրական ելույթները ուշագրավություն են գրավում մտավորականության շրջանում։ Սկսած 1889-ից Ա. Հարությունյանը բանաստեղծություններով, արձակ էջերով ու քննադատական հոդվածներով պարբերաբար հանդես է գալիս արևմտահայ թերթերում ու ամսագրերում («Բուրաստան մանկանց», «Արևելյան մամուլ», «Բյուրակն», «Մասիս», «Մաղիկ», «Վաղվան ձայնը», «Անահիտ», «Արևելք», «Ազատամարտ», «Բյուզանդիոն», «Շանթ» և այլն)՝ ստորագրելով նաև Մալկարացի Կարո, Շահ-Էն-Կարո, Մանիշակ, Ուրվական, Պան և այլ ծածկանուններով։

1912-ին Ա. Հարությունյանը վերջնականապես հաստատվում է Կ. Պոլսում՝ աշխատելով նախ «Յունիոն դը Փարի» ապահովագրական ընկերությունում, ապա մի կարճ ժամանակ զբաղվելով ուսուցչությամբ։ Միաժամանակ ծավալում է գրական-հասարակական լայն գործունեություն։ Սակայն 1915-ի համազգային աղետը կտրում է նրա կյանքի թելը։

Արտաշես Հարությունյանը մեր գրականության մեջ հայտնի է առավելապես որպես քննադատ։ Սակայն նա թողել է նաև բանաստեղծական նշանակալից ժառանգություն, որ XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբի արևմտահայ պոեզիայի զարգացման կարևոր օղակներից է՝ ինքնատիպ մտածողությամբ ու գեղարվեստական հարցադրումներով։

Ա. Հարությունյանի ստեղծագործական առաջին քայլերը վերաբերում են 90-ական թվականների վերջերին և 900-ականների սկզբին։ Այդ տարիների նրա չափածո երկերն ամփոփված են «Լքված քնար» (1902) և «Երկունք» (1906) ժողովածուներում, ուր դեռ լիովին ձևավորված չէ բանաստեղծի ինքնատիպությունը։ Նրա ոգևորության առարկան դարասկզբի պոեզիայի համար բնորոշ բնության ու սիրո մոտիվներն են, և այս տեսակետից Ա. Հարությունյանը որևէ նոր երանգ չի բերում։ Բավականին գունեղ ու բազմերանգ է նրա բանաստեղծությունների արտաքին պատկերային պաճուճանքը, սակայն զուրկ է զգացմունքի ջերմությունից։

Այս ամենով հանդերձ, «Լքված քնարում» և մանավանդ «Երկունքում» Ա. Հարությունյանը դրսևորում է ստեղծագործական անհատականության այնպիսի կողմեր, ուր զգացմունքներն ու տրամադրությունները կյանքի կենդանի բրիքիներ են ստանում, ծրծվում ժողովրդական կենցաղի պատկերներով ու բնության գեղեցկություններով («Հոպոպ թռչուն», «Ծաղկերը», «Կաթնաբլուր», «Հողագործները» և այլն)։

«Նոր բնաբ (1912) ժողովածուն բանաստեղծի ստեղծագործական հասունության վկայականը հանդիսացավ Ա. Հարությունյանն օժտված է բնության խոր ու նուրբ զգացողությամբ.

Բնության բոլոր հույզերը քաջուն
Ներսս կը տաքնան ու կը բոնկին.—

խոստովանում է բանաստեղծը։ Նա բնապաշտական մղումներ ունի, որ երևան են գալիս հատկապես «Բնության հնաս», «Իրիկնամուտի քնարս շարքերում։ Գարնան, արևի տարփանքը համակում է բանաստեղծի ողջ էությունը։ Նա երազում է արևի համբույրը, ծաղիկների ու թիթեռների մտերմությունը, ուզում է «թաղվել գիշերվան մեջ սովրեազեղ», որպեսզի իրենից զոլինչ մնա իրականաս Ավելի ուժգին է հնչում գիտեցկությունների վայելքի տենչը։ բնության շռայլ արբեցումը, սիրո վայելքի տարփագին փառաբանությունը.

Կր մխրճին մատներս, հուգմամբ երջանիկ՝
Տերևներուն ագուցվածքին մեջ տաժուկ,
Ու կը տրտիմ ատոք ոգեույզն անգրանիկ,
Իբրև մայրիկս, իբրև մաքուր դեղին խունկ...

Ու կը մղվի երակներուս մեջ՝ չիմիչ
Թախանձանքը հույզն անճառելի նկատարին։
Ով կը մոռնամ ես ամեն բան քիչ ատ քիչ,
Վայելքին մեջ արբեցության այս խորին!»[110]

Ավելի ներհուն ու ինքնաբուխ պաշտամունքի արտահայտություն են «Հերմակ տունը», «Աղոթքս, «Բլուրը» և այլ բանաստեղծություններ։ Հաշտնի գյուղը՝ «անշուք օրրան իր հոգուս», պատանեկան վառ հիշողություններ է արթնացնում, որոնք կապված են առաջին հերթին հարազատ բնաշխարհի անմեկնելի պոեզիայի հետ։ Ա. Հարությունյանի բոլոր բանաստեղծությունների կենտրոնում գյուղն է, գյուղի մարդիկ են իրենց խաղաղ, մաքուր, միօրինակ կյանքով, գյուղական երևույթների խաղաղությունն է՝ խորհրդավոր լուսնկաներով ու ժպտածիծաղ աստղերով։ Այդ երգերում հնչված է բանաստեղծական տողը, սահուն ու երաժշտական, դուետատա ու շարժուն են պատկերները, որ հաճախ ստեղծված են նկարչին վայել կենդանի երևակայությամբ.

Վարդ անկոցի մեջ պառկած,
Փակ՝ շրթները կեռասե,
Վարդ վերմակով, չուչան բարձ,
Արշալույսը կ'երազե...

Բնության պաշտամունքը Ա. Հարությունյանի մոտ չի վերածվում, սակայն, փիլիսոփայական սկզբունքի։ Նա առավելապես բնության արտաքին գիտեցկությունների նկարիչ է։ Բնությունն ու մարդը նրա բանաստեղծություններում անկախ գոյություններ են, և առաջինը երկրորդի համար ավելի շուտ գմայլանքի առարկա է, որքան էլ չլսում ու արտաբուխ լինի հոգեպաարար գեղեցկության փառաբանությունը։ Մեծաքանակ բանաստեղծություններում ընկված է մարդու և բնության սահմանը, մեկը մյուսի մեջ, մեկը մյուսի

[110] Ա. Հարությունյան, Նոր քնար, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 22։

շարունակությունն է։ Ա. Հարությունյանի մոտ այդ սահմանն անանցանելի է. ուստի և համախ ցավագին։ Բնությունը քաղցր ու դառը, տխուր ու հրճվագին տրամադրություններով է ողողում նրա աշխարհը և մղում նրան ուժգնորեն սիրելու կյանքը։ «Վերջալույսի տաղեր» գեղեցիկ բանաստեղծության մեջ հետքոսը բաց է անում պատուհանները իրիկնամուտի այրեցնող բուրմունքների դեմ, և նրա հոգին լցվում է ուրախության կայծերով.

Այս իրկուն գուռս է բաց
Երազներուս օգասլաց.
Այս իրիկուն՝ քող ցնծա
Սիրտս՝ հույզերով նորընծա։

Եվ եղեգնյա սրինգն իմ
Հնչե տաղեր մտերիմ.
Ու քող քրքռան հրճվագին
Հոգվույս լարերը կրկին։

Այլ իրիկուն ես կուգամ
Ըլլալ տավիղ մը վսեմ
Ու մասնակցել ցնծագին
Դաշնակցությանց խմբերգին...[1]

Ակսպիսով զվարթ տրամադրություններով են շնչում «Ամառ գիշեր», «Ալբևն ու հյուլեն», «Անրջանք», «Իմ այգիս», «Խաղաղություն» և շատ ուրիշ բանաստեղծություններ։ Բանաստեղծին առավելապես հրապուրում են բնապատկերի մեղմ երանգները՝ հանդարտ իջնող ձյունը, գարնան համեստ ու տրտիտուն գեղեցկությունը, ամռան երկկոյի խոնաթափուն գույներն ու ձայները։ Որպես քննադատ ու գյուղական կենցաղի, բնության տաղերգու Հարությունյանը կապվում է դարասկզբի արևմտահայ պոեզիայի ժողովրդական ակունքների հետ։ Սակայն նրա ստեղծագործական հոգեբանության, աշխարհընկալման որոշ կողմերի վրա դեռ զգալի է 90-ականների քաղքենիական մտայնությունների ազդեցությունը։ Մի կողմից նա ապրելու նպատակը տեսնում է «միշտ ջերմեռանդ, միշտ ավելի սրտագին» կյանքին փարվելու մեջ, մյուս կողմից՝ հեռու է փախչում կյանքի ժխորից, տենչում «առանձնության, երազ, խոհանք, լռության»։ Բանաստեղծը հաճախ է կանգնում այդ երկընտրանքի առաջ («Տատանումներ», «Ակյանս», կյանքին» և այլն), ու թեև երկվությունը վերջին հաշվով լուծվում է բնության պաշտամունքի մեջ, բայց և այնպես նա չի կարողանում ազատվել մշտապես իրեն հալածող ցավից։ Ստեղծվում է դրամատիկ վիճակ, որ, ինչպես է, Նոր զգացմունքների բախում չի ենթադրում, բայց անվերջանալի տխրության դառնությունն ունի.

Սիրտըս անբավ սուգերով է բեռնավոր.
Մինչ՝ հեգնորեն՝ դեռ պետք է որ ես ժպտիմ...

«Ծերազ», «Լուության», «Դիտե՛ հոգիս», «Եկուր, քնար» և ուրիշ երգերում բանաստեղծն ապրում է մենակության երազով, ձգտում է մարդկանց հեգնանքից ու գայրույթից հեռու միայն քնարի հետ լինել և, վերջապես, «ամփոփվել քաղցր հառնության մեջ»։ Այս տրամադրությունները թոթափելու ձգտումն էր բանաստեղծի ներքին մղումը դեպի բնությունն ու դյուղաշխարհը։

10

1909-ի կիլիկյան ջարդերը բուռն ու ցավագին արձագանք գտան արևմտահայ պոեզիայում։ Նոր ողբերգությունը տխուր հնչեց Թոդեց հասարակական տրամադրությունների վրա, որն արտահայտվեց նաև մի ամբողջ շարք ուղեկից բանաստեղծների ստեղծագործություններում։ Ավելին, նրանցից շատերի ստեղծագործական կյանքն սկսվեց և ավարտվեց արյունալի կոտորածների իբրև սարսափների մեջ, հանգամանք, որ ավելի ազդու էր դարձնում անմիջական ցավի աղաղակը նրանց անսնքնեի գեղարվեստական մտասևեռումների մեջ, որոնք երբեմն միտում են ժողովրդի ճակատագիրը դիտելու պատմական հեռանկարի մեջ և փրկության ուղիներ նշմարելու մշուշոտ գալիքներում։ Այս տեսակետից որոշակիորեն ուրվագծվող անհատականությամբ առանձնանում է Լևոն Էսաճանյանը։

Լևոն Էսաճանյան *(1885—1935)*։ Ծնվել է Գարահիսարում, կրթություն ստացել տեղական դպրոցներում և գրական հետաքրքրությունների մղումով մեկնել Կ. Պոլիս։ Սակայն 1915-ի եղեռնը ստիպում է նրան թողնել հայրենի եզերքը։ Տարիների աստանդական կյանքից հետո նա, վերջապես, 1922-ին մեկընդմիշտ հաստատվում է Ամերիկում։ 1925-ից սկսած մինչև կյանքի վերջը պարապել է ուսուցչությամբ՝ Լրբեմնակի սփյուռքահայ մամուլում տպագրել բանաստեղծություններ, ինչպես նաև գրական-քննադատական հոդվածներով նվիրված Սիպիլին, Արշակ Չոպանյանին, Վարուժանին և այլոց։

Էսաճանյանի անդրանիկ ստեղծագործությունները Ակնա կոտորածների անմիջական արձագանքն են։ Ինքնատիպ մտածողությամբ ու հուզառատ պատկերներով նա ներկայացնում է ողբերգական իրադարձությունների ցնցող տեսարաններ՝ ողբերգական ու ներրոսականի յուրօրինակ համադրմամբ, նյութական շունչ ու քնարական ելրմություն հաղորդելով իր երգերին։ 1909-ին լույս է տեսնում «Ակյրած քնար մը Բինկյանի մոխիրներուն վրա» պոեմը։ Հանաստեղծին նեղնշելլ է բինկյանցի մի երիտասարդ կնոջ սխրանքը. խուսափելով թուրք հրոսակների հետապնդումից՝ նա իր երեք զավակներով նետվում է այրվող տան մեջ՝ կենդանի ոդակեզը գերադասելով անարդանքից։

Ամբողջ պոեմը հարազատներին կորցրած նոր վշտամորմոք մանախոսությունն է։ Իրապատում սյուժեն պոեմում չի վերաճում զուտ պատմողական հյուսվածքի։ Եզելությանն սուբյեկտիվ ռնկալմամբ, մերկ իրականությունը ներկայացնող հիպերբոլիկ պատկերներով, ոտրտում, Լրքեմն էլ հուսավառ խոհերով բանաստեղծը կարողանում է որոշակի գեղարվեստական լիցք հաղորդել իրական փաստին.

> *Քալեցի՜ր ես անմարդաձա՜յն ավաններեն,*
> *Կիսակործան ու այրված յանգվածներեն,*
> *Բա՛ւ չեմ եկան ծերն ու տղան, կույսն ու հարս,*
> *Հնոն առացավ իր մազերուն շե՛ւ խավությունն՝ մոխիրներեն,*
> *Տգան առավ գունատությունն՝ այտուններեն,*
> *Կույսերն այսօր քերթվածնե՜ր են գետնուն մեջ,*
> *Հարսերն այսօր, քնարնե՜ր են այուզական։*
> *Քալե՛ր ես անմարդաձա՜յն ավաններեն[112]։*

---

[112] Լ. Էսաճանյան. Այրած քնար մը Բինկյանի մոխիրներուն վրա. Կ. Պոլիս. 1909, էջ 10։

Էսաճանյանի ստեղծագործական անհատականությունն ավելի որոշակի ուրվագծվում է «Փանդիռա» (1911) ժողովածուի մեջ։ Կինելով հեթանոսական ուղղության ուշագրավ արտահայտություններից մեկը՝ բանաստեղծությունների այս շարքը զարգացնում է բնորոշ մի մտայնություն՝ պետք է ձեւը քաշել փրկության արտաքին կովաններից և ապավինել ժողովրդական դիմադրության ներքին հնարավորություններին։ Այստեղ էլ, իհարկե, կան կոտրածի, սրյան ու ավերի պատկերներ, բայց դրանք չեն հետապնդում միայն արհավիրքի ահագնությունը ցուցադրելու մանավոր նպատակ, այլ ենթարկված են ավելի ընդհանրական մի սկզբունքի։ Բանաստեղծը փորձում է ստեղծված իրադրության պատճառները փնտրել ժողովրդի ներքին կացության ոլորտներում։ «Նոր Իսրայելին» բանաստեղծության մեջ երևան է բերված Հայաստանի բազմադեմ թափառական ոգին. նա մերթ ներսևս Աշտարակեցի է, մերթ բեռլինյան վհշաժողովից ու քրիստոնյա ազգերի սին խոստումներից հիասթափված Խրիմյան, մերթ համընդհանուր եղբայրության ու համերաշխության մարմնացած երազ, մերթ էլ ըմբոստության աղաղակ.

Մականս շատ հեղ իմ կոտրած,
Ներսդ անով զարկած եմ
Համառ ցեղիս երիվարին զավակին...[113]

Բանաստեղծը ձգտում է ժողովրդի մեջ իր ներքին զորության գիտակցությունն արթնացնել հայրենի սուրբ մասունքներով։ Ժողովուրդ հասկացությունը անբաժանելի է հայրենի հողից, նախնիների պատմությունից. եթեմները սրբագործվում են «վկայությամբ գոհերու», «վկայությամբ սուրբերու» («Ծղեմ»)։ Պանդխտության գնացող որդուն մայրը հորդորում է չմոռանալ եղբոր թափած արյունը, հայրենի տունն ու հավատը, ցույց է տալիս նրան հայրենի սոսին, որից կտրած սրինգով իր ծնունդն են երգել։ Այս սրբազան ավանդը մոռանալիս որդին կենթարկվի մայրական անվաղը անեծքին։ Անեծքի հատվածը երանգավորված է ժողովրդական պատկերամտածողությամբ։

«Որդի՛ս, երբ օր մը ոտքերդ
Վատ գաղանի մարթեն չինված տըրեխին
Խորն իջնելով, ափ առնեն
Տմարդության նոր դուռները.
Սրինգն ոտքերուդ տակ թող
Ըլլա օձ մը բազմաթուն,
Մշտագալար ու սուղդ։
Թռչունները սոսիին
Դառնան մեկ մեկ գա՛րշ բուեր...»[114]

Պանդխտության թեման ընդհանրապես շատ է հուզել Էսաճանյանին։ Բանաստեղծը կրքով ու հետևողականությամբ առաջ է տանում այն պարզ ճշմարտությունը, թե պանդխտության մեջ կորցնելով իր երիտասարդ զավակներին, բանակալ սրին զոհ տալով պատանիներ ու մանուկներ, ժողովուրդը զրկվում է ապագայից։ Բայց ամենամռայլ պահերին իսկ բանաստեղծին չի

---

113 Լ. Էսաեանեան, *Փանդիռա*, Կ. Պոլիս, 1911, էջ 30։

114 Նույն տեղում, էջ 14։

լթում տրամադրության այդ առուլդ երանգը։ Այսպես, օտարության մեջ մեռնող հայ պանդխտի իր վերջին ժամը լուսավորում է մի բնորոշ բաղձանքով.

—«Իմ չիրմաքարը հողը ճեղքելով
Բրոունցեք վերջնաղ բազկի մը ձևով
Ըսեք որ չիեմ...»[115]։

«Փանդիռա» ժողովածուի մեջ ամենից շատ հուզվում է գոհերի արյունով գորանալու գաղափարը։ Այսպիսի փոխաբերության իմաստը հանգում է սեբուհյաններ նախնիների պայքարի հոգեբանությամբ դաստիարակելու մտքին։ Տրամաբանական ավարտն այն կլիներ, որ բանաստեղծն առաջարկեր գործնական պայքարի որևէ հավատամք։ Նրա մտքերը, սակայն, այլ ընթացք են ստանում։ «Ցնծալին ճամբա տվիք» բանաստեղծության մեջ ցուլը, ինչպես միշտ, ուժի, արիության, ըմբոստության խորհրդանշան է, միայն թե այստեղ այն խորհրդանշում է ժողովրդի կինսական ուժի դաղափարը։

Դանիել Վարուժանը կրտսեր սերնդի բանաստեղծների մեջ իրեն ամենից ավելի հոգեհարազատ է համարում էսաճանչանին. «Ձեր տաղանդը ինծի շատ մտերիմ կը թվի. չգիտեմ ինչու համար,— գրում է նա,— երկու նըբայրներ որ իրարու չեն նմանիր, բայց եղբայրներ են վերջապես։ Ահա առնչությունը՝ զոր մեր մեջ կը գտնեմ... Պոլսո նոր գրողներու մեջ հազիվ 3—4 հոգի կա՝ որոնց բանաստեղծության վրա խոր հավատք ունենամ։ Դուք մեկն եք անոնցմե, որուն ձակտին վրա արևը իր մերկ ճառագայթով «գեղեցկության քուրմ» գրած է»[116]։

Հետո էսաճանչանը հրապարակվել է նաև համընդհանուր եղբայրության հումանիստական իդեալներով «Օրորոցի ծառերը» ոտանավորում բանաստեղծը ներկայացնում է տարբեր ազգությանց չորս մայրերի՝ հայ, թուրք, արաբ և հերթեզ, որոնցից յուրաքանչյուրը բնութագրվում է յուրօրինակ ազգային հոգեբանությամբ ու ճակատագրով։ Հայ մոր «տիհնքի լճակի վրա կաքնաբնո» ցանված են «հնուտեր արյան ծաղիկի», նա իր տառապած ցեղի մասին է, դրա համար էլ իբրև ճոճք ընտրում է լացող ուռին։ Իսկ թուրք մայրը ջող տոպախի ոստն ընտրի իբրև ճոճափայտ, քանի որ նույն տոպախից են կտրված օսմանյան բանտերի կախաղանի սյուները։ Բանաստեղծը երազում է մի այնպիսի օր, երբ «լոկ մեկ ճյուղն մեկ ծառի չորս այլացեղ ծիծառի» բույներ կկախվեն.

Կուգամ կտրել այդ ծառի
Ճյուղն ինձ փայտ թրծարի
Տալով անոր չորս թևեր։

Չորս թևերով՝ չորս սրտի,
Արյունն իրար երբ մոտի,
Ա՛լ գաշնություն չեմ փնտռեր[117]։

«Ընոր Իւրայելի» բանաստեղծության մեջ այդ նույն երագին է փարում Նաև Ոգի-Հայաստանը։ Հայրենիքի տրտում ճակատագիրն ու ժողովրդի դառնաղաղ երազը պատկերող բանաստեղծությունների մեջ էսաճանչանի պատ-

[115] Նույն տեղում, էջ 60։

[116] Տ. Վարուժան. Նամականի, Երևան, 1965. էջ 176—177։

[117] Լ. Էսաճանչյան, Փանդիռա, էջ 10։

կերամտածողությունը բավական բարդ է։ Բանաստեղծը սիրում է ստեղծել բազմաստիճան ասոցիատիվ պատկերներ, որոնց իմաստը երբեմն մթագնում է խրթին այլաբանություններով։ Ոտանավորը գլխավորապես անհանգ է, լեզուն տեղ-տեղ խճողված, հնացած բառաձևերով ու դարձվածքներով։

«Գեղոններ» ու «Փանդիռներ» շարքերը կազմված են գերազանցապես սիրային գեղոններից՝ Ակնա ժողովրդական երգերի ոճով հորինված ասացվածքներ, խոհական փոքրիկ ոտանավորներ, ավանդություններ, մարդկային ապրումների ու կրքերի բազմապիսի երանգներ արտահայտող բանաստեղծություններ։ «Դավառի արագիլ» ոտանավորն, օրինակ, երգը կայում տարածված մի ավանդության գեղեցիկ ու իմաստալից մշակում է։

Արագիլն այսօր իր բույնին համար
Տարավ ցորեկի հասկեր կրկնակի,
Այդ հասկի բաղդին վեց մը նետե՛, մա՛յր,
—Վեց չուզեր, հունձքն է առատ այս տարի։

Արագիլն այսօր իր բույնին համար
Քրջրված չյուղեր տարավ կրկնակի,
Թաց չյուղի բաղդին վեց մը նետե՛, մա՛յր,
—Վեց չուզեր, անձրևն է շատ այս տարի։

Արագիլն այսօր իր բույնին համար
Բան մը չի տարավ։ Ինչո՞ւ զարմանալի։
Այդ պարապին դեմ վեց մը նետե՛, մա՛յր,
—Վեց չուզեր, զավա՛կ, սով կա այս տարի։

Արագիլն այսօր իր բույնին համար
Տարավ արյունոտ կտո՛ր մը լաթի,
Այդ լաթի բաղդին վեց մը նետե՛, մա՛յր,
—Ջինվեցե՛ր, կասկած ունիմ այս տարի[115]։

Լ. Էսաճանյանը գրել է նաև եղիա Տեմիրճիպաշյանին նվիրված բանաստեղծությունների մի շարք («Եղիա Տեմիրճիպաշյան», 1909)։ «Օշականի գեղոն» (1913) բանաստեղծությամբ՝ հորինված հայ գրերի գյուտի 1500-ամյակի առթիվ, Էսաճանյանը պանծացնում էր Մեսրոպ Մաշտոցի հիշատակը։ 1919-ին հրատարակվել է «Դանիել Վարուժանը» մենագրությունը։

11

Թարասկըբի արևմտահայ պոեզիան բազմսիրով արաշէնեանով հաղորդակից էր ժամանակի եվրոպական միջավայրը հուզող գրիթե բոլոր հոսանքներին։ Շարկավ, անշամար ոտանավորներով ու գրքույկներով գրական հրապարակն ու մամուլը ողողած բանաստեղծների մեջ հազիվ քե նարեկոր լինի առանձնացնել մեկին՝ իբրև այս կամ այն հոսանքի սկզբունքային ու գիտակից հետևորդ։ Բոլորը մի անզուսպ մղումով կարծես ձգտում էին իրենց տուրքը տալ գրական մոդային։ Մասնավորապես գալքակղիչ էին ֆրանսիական մոդեռնիզմի նրբացրած ձևերը, պատկերի գունային ծանրաբեռնվածությունը, վերացական, սնամեջ գաղափարների միստիկական խաղը։ Սկիզբ

115 Նույն տեղում, էջ 67։

էր առնում մի տեսակ ձևապաշտական բանաստեղծություն, ուր հանուն տոդի, բառի, պատկերի պերճագին նրբության զոհվում է կենսական գաղափարը։ Այս տեսակետից բնորոշ է էդվարդ Գալանճյանի (1880—1957) ստեղծագործությունը։ Նա բավական երկար ու բեղմնավոր կյանք է ունեցել։ 1900-ական թվականների սկզբից ընդհուպ մինչև 30-ական թվականները արևմտահայ ու սփյուռքահայ մամուլը լի է նրա բանաստեղծություններով ու գրական-քննադատական հոդվածներով։ Բանաստեղծի միակ ժողովածուն «Արևելքի բոցեր», լույս է տեսել 1910-ին։

Արևմտահայ գրականության պատմաբանները առիթի բերումով անդրադարձել են նաև Գոլանճյանի վաստակին՝ նրան կապելով սիմվոլիզմի հետ։ Դոլսենճյանի ստեղծագործությունը հիմք չի տալիս նրա գեղարվեստական մտածողությունը ենթարկելու որոշակի ու հետևողական համակարգի։ Միակ հետևողական գիծը նրա բանաստեղծություններում ծանր ու արհեստական ոճն է, անհատակ լեզվամտածողությունը, որ հաճախ հանգեցնում է նաև մտքի խճողման։ Իսկ այդ միտքը բոլոր դեպքերում կապվում է շատ հայտնի գաղափարական ելակետերի հետ։ Գոլանճյանի հավատամքը ամենից առաջ խարսխվում է բարու, գեղեցկի, սիրո ու մարդկայնության բարոյական շափանիշների վրա։ Նրա բանաստեղծությունները մեծ մասամբ արևելյան կենցաղից, բնաշխարհից, ֆոլկլորից ու դիցաբանությունից վերցված դրվագներ են, ուր հիմնական պատումը ձգվում է հոդենցուցիչ դանդաղությամբ ու միշտ հանգում մի որևէ եզրափակիչ բարոյախոսության։ Ակդ դիրքերից էլ նա քննադատում է ֆուրրական բռնապետությունը, ցույց տալիս մամիզոնական արեվելցու բարբարոսությունը՝ հակադրելով այն արևելյան բնության վեհասքանչ տեսիլներին.

Դուն ալ այսպես, այսպես ըրի, ով Մրսուլիման.
Անիմոյալ, ցամքած որ ես, հիշե՛ նորեն
Դարերն որ քեզ ու քու Ասողիքդ դարձեր են,
Բռնակալած անհույզ ոգի՛ դու այսօրվան։

...Մի՛ կեղդեր մեջդ հզոր բնությունն որ կը խայտար,
Մտածումդ, հուրդ, Ասողիքդ...։ Հապո՛ն, կանգնե՛ հոգեն.
Եվ եթե դուն գաղափար մ'ես, Տիեզերք հրեղեն,
Մա՛ւնան պես լուրջ՝ արտահայտվէ դո՛ւն անգադա՛րել[119]։

Գոլանճյանի բանաստեղծություններում բազում թելերով անցնում է նաև Արևելքի ու ժամանակակից քաղաքակիրթ աշխարհի հակադրության հանրածանոթ թեման, ուր բանաստեղծը հանդես է գալիս իբրև Արևելքի մոլեռանդ սիրահար։ Այդ բանաստեղծություններում ընդհանրապես տպավորիչ երանգներով է գծված արևելյան կոլորիտը։

Գոլանճյանի բազմաթիվ բանաստեղծություններ, ինչպես նաև ավերքին ևնիչերին» պոեմը նվիրված են հայ ժողովրդի մեծ ողբերգությանը։ Բանաստեղծն իր ցեղի անլուր տառապանքները ներկայացնում է աշխարհի գութին՝ ապավինելով համընդհանուր եղբայրության ու սիրո, մարդու կատարելագործման բարոյական իդեալին, չէ՞ որ «Տիեզերքի հոգին Սերը պիտի լլլա»։

1915-ից հետո սփյուռքահայ մամուլում Գոլանճյանի տպագրած բանաստեղծությունները մեծ մասամբ հայրենիքի, սիրո ու կարոտի երգեր են՝ արդեն

---

119 Էդ. Գոլանճյան, Արևելքի բոցեր. Կ. Պոլիս, 1910, էջ 5։

ավելի պարզ, ժողովրդական շնչով հյուսված։ Բանաստեղծի խոհերում տիրականորեն հնչում են գոյության հավիտենական առեղծվածները։ Նրան շատ են հետաքրքրել Արևելքի հին վարդապետությունները, ինչպես նաև Նիցշեի ուսմունքը։ Ժամանակակից գրական հոսանքներից նրան ամենից շատ գրավել է ֆրանսական սիմվոլիզմը։ Եվ այս ամենը իր կնիքն է թողել նրա բանաստեղծությունների վրա։

Նույնպիսի ուշադրության էր հաջող **Մեհուժան Պարսամյանը** *(1883—1944), որը ժամանակին ավելի աղմկոտ ընդունելության է արժանացել գրական շրջաններում, 900-ականների արևմտահայ բանաստեղծներից քիչ ոք չի գրել այնքան, որքան Պարսամյանը։ Բավական է հիշել, որ 1904—1910 թթ. Կ. Պոլսում նա հրատարակել է բանաստեղծությունների չորս ժողովածու՝ «Անդրանիկ» (1904), «Պատրանքի ծաղիկներ» (1907), «Քրիստոնեամ» (1908), «Բանաստեղծին սիրտը» (1910), «Եփրատին զոհերը» պոեմը (1908), «Ապտյուլ Համիտ Բ» նոթերը (1909) և այլն։*

Զարմանալի միագիծ ու հետևողական բանաստեղծ է Պարսամյանը։ Սկզբից մինչև վերջ նա երգել է կինը, կիրքն ու տարփանքը։ Նրա բոլոր խոհերը կյանքի ամենաբազմազան երևույթների շուրջը վերջիվերջո հանգում են սիրո վայելքի փիլիսոփայությանը։ Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ արդեն գրեթե մեկ տասնամյակի ճանապարհ անցած բանաստեղծ էր նա, այսպես էր բնութագրում իր «սիրո փիլիսոփայությունը» համանուն բանաստեղծության մեջ.

Մինչտ ես պիտի նախընտրեմ քենե սերը լուրջ սերեն,
Առանց Տոհի, նախանձի, առանց վշտի մթագոց.
Անասնական սեր մը որ քեզ հեշտանքն է ապրեցնեն,
Եվ քե հարիրանը վայրագ, տիրացումեն վերջ եկող։

Դաքիրական ինքնատանջ տրտմությունով մը անգծեն
Ես այս գիշեր հրձվանքով կը բզքռտեմ գիրքերուս
Այն մասերը բազմաթիվ, որոնք սերը երգած են,
Մաքուր, անխառն, նշմարիտ սերը անկյուճ ու անհուս...[120]

Մեհուժան Պարսամյանի ստեղծագործությունը դեկադանսի ամենացայտուն արտահայտություններից է արևմտահայ պոեզիայում։

Մ. Պարսամյանը հայտնի է նաև իբրև խմբագիր։ Իր խմբագրած «Շանթ» (Կ. Պոլիս. 1911—1919) կիսամսյա պատկերազարդ գրական-դիդարվեստական պարբերականի շուրջ էին բոլորվել ժամանակի արևմտահայ ու արևելահայ ավագ, թե նոր սերնդի գրողներից շատերը։ «Շանթին» զուգընթաց հրատարակել է «Մեր տարեցույցը» (1910—1914)։

Արևմտահայ մտավորականներից շատերի հետ Մ. Պարսամյանն էլ 1915-ին աքսորվեց երկրի խորքերը։ 1918-ին վերադառնալով աքսորից, փոխադրվեց Ֆրանսիա։ 1919-ին Փարիզում լույս տեսավ նրա «Մարմաններգություն» ժողովածուն, որը գաղթահայ մամուլի կողմից սուր քննադատության ենթարկվեց։ Այնուհետև նա սկսեց ստեղծագործել Ֆրանսերեն։ 1913—1938-ին լույս է ընծայել բանաստեղծությունների, պոեմների 11 գիրք ու ժո-

120 Մ. Պարսամյան, Բանաստեղծին սիրտը, Պոլիս, 1910, էջ 117։

շրջանում (1913-ին և 1922-ին) հրատարակած առաջին երկու գրքերը իր նախկին գործերի թարգմանություններ էին։

Հրատարակչական գրական չրջաններին ծանոթ է և իբրև Մերուժան Պարսամյան (Barsamian), իսկ առավել՝ ժան Մերու (Jean Méroux) գրական ծանոթագրությունով։ Նրա մասին մենագրություններ են գրել Ֆրանսացի պրոֆեսորներ Էդէր Լակոռն և Դանիել Ժամբրը։

Հրատարակիչին գործունեության է ենթարկվել նաև մայրենի լեզվով։ Հասուն տարիքին դրած նախկին բանաստեղծություններն մի փունջ Կարգակին, հրատարակել լույս ենթակա 1942-ին, որը նրա վերջին նախկին գիրքն էր։ 1931—1935-ին, Փարիզում, կրուսեր հերոսներ՝ Մկրտիչ Պարսամյանի աշխատակցությամբ, հրատարակել է «Կյանք և արվեստ» տարեգիրքը։

12

1920-ական թվականների սկզբին արեմտահայ իրականության մեջ սկսվում է գրական-մշակութային կյանքի նոր վերաշարժերի ու վարագույն սպասումների մի շրջան, որից անմասն չմնաց նաև պոլիտիան։ Ձևավորվում ու «Ինչպես» շուրջ համախմբված երիտասարդ բանաստեղծները ձգտում են մի կողմից բանաստեղծությանը ժամանակի պահանջներին, մյուս կողմից՝ հարստացնել այն համամարդկային գաղափարներով, տեմպերով բայց ժամանակի վերաբերմունքային մարի նմանումների հետ։



Հակոբ Սիրունի

Նախաստրոս Սիրանոսականների օրգանն էր նրա բանաստեղծությունների բաժինը ներկայացվում էր Գ. Վարուժանի, Միամանգոյի, Հ. Սիրունու անուններով։ Հակոբ Սիրունին (Կոստանդնուպոլիս, 1885—1973) տարիներ անց այսպես է բնութագրում իր երկրի նախանձախնդրության նպատակը։ «Մտածելը յուրաքանչյուր գաղութ ազգ պրպտանություններ գործելու կամքի հզորության շղթան ու իր շարժվող ուղեցույցներն ունենալու համար։ Մտածելը մեր ազգերին մեջ վերստին բանկացնել հրաշագան հուր, որով մեր նախնիքը երկիմի իրենց բացիններն էին վառնը։ Մտածելը պահել տալ գործերուն երգած հերոսին, ու շարչարել մեր ազգին անոր խորհուրդը մեկնելու համար։ Մտածելը մեր սրտերն փրցնել հեռվ խորթ ձաղիկներ, ու սրբած, ապաշխարած՝ սպասել նոր արշալույսին, պատրաստի ու բազկաստարած»[1]։

Սակայն նույն Սիրունին իր բանաստեղծություններում ձայրահեղության

---

[1] Հայ Նոր Գրականության Պատմություն. Գիրք Գ. Պոլիս, 1934, էջ 3

էր հասցնում «հեթանոսական» ուղղությունը՝ գեղեցկության, կենսախինդ ավյունի փոխարեն երգելով կնոջ մերկությունը, անսքող կիրքը.

Հրաշափառ ո՜ւժ դու, աղբյուր անսպառ՝
Երազներուս իմ արծաթ,
Դուն որ հոգվույս մեջ հար տարփանք կ՚անձրևես,
Ողո՜ւյն, ողո՜ւյն, ողո՜ւյն քեզ։

Գեղեցկությունն առանց քեզի չեն կրնար՝
Տեսնել աչքերս այս խելառ,
Հոգիս դիակ մ՚է առանց քեզ, զի անոր
Կյանքի չունչն ես հրածոր։

Երակներուս մեջ ջրվեժն ես խոլական,
Դրոշմն ես դուն առնության,
Կամուրջն ես դուն դեպի կնոջ հոգիին ներս,
Տանելու հոն տարփանքներս[122]։

Սիրունու բանաստեղծական երախայրիքը «Մինշաղ» ժողովածուն է (1908), որ տրամադրությունների հիմնական երանգներով կապվում է համիդյան բռնատիրության տասնամյակի հուսաբեկ ոգորումների հետ։ Սիրունին ինչ-որ չափով կրում էր Ինտրայի սերնդի հիվանդագին հոգեբանությունը, և «հեթանոսական» վերածննդի ակնկալիքը սպասված ելք էր երիտասարդ մտավորականի համար՝ մինշաղի արահետներից։ Նա անմիջապես դառնում է նոր հոսանքի ամենաջերմեռանդ նախանձախնդիրներից մեկը։

Մեծ եղեռնի օրերին Սիրունին անցնում է արտաաշման (Ռումինիա)։ Նա ընդմիշտ թողնում է բանաստեղծությունը և նվիրվում գրական-մշակութային գործունեության։

ՌՈՒԲԵՆ ՍԵՎԱԿ

1

Ռուբեն Սևակը (Ռուբեն Չիլինկիրյան) ծնվել է 1885 թ. փետրվարի 15-ին, Պոլսի Մերձակա Սիլիվրի գյուղաքաղաքում։ Հայրենի եզերքից ընդմիշտ հեռացած բանաստեղծը հետագայում կարոտով էր վերհիշում ժայռերով վեհ կուրծքին կառչած՝ իր ծննդավայրը, որի հետ կապված էին մանկության շատ նվիրական հիշատակներ.

Տարիներով կարոտ ունիմ սիրագին
Այդ հողերուն, աղբյուրներուն մեղմ հոսուն,
Գերեզմանին, անբառ ծովին, լուսնյակին
Եվ ժայռերուն, որ իմ ծնելս տեսան...

Սևակի հայրը՝ Հովհաննես Չիլինկիրյանը, արհեստով երկաթագործ, ապա երկաթեղենի առևտրական, ժամանակին կարողացել է նյութական ապահով վիճակ ստեղծել իր ընտանիքի համար և լրջորեն զբաղվել որդու կրթությամբ։ Սիլիվրիի Ասքանազյան նախակրթարանն ավարտելուց հետո տասներկուամյա Ռուբենն ընդունվում է Պարտիզակի Ամերիկյան վարժարանը և ապա,

[122] Հ. Սիրունի. Դեպի տաճարն հրաշքին. Կ. Պոլիս, 1914. էջ 34։

1901-ին, առանց ավարտելու դպրոցի լրիվ դասընթացը, աւելափոխում Կ. Պոլիս և մտնում Պերայեան վարժարանը։

1905-ին Ռ. Սևակ ավարտում է վարժարանը և նույն թվականին էլ ընդունվում Լոզանի համալսարանի բժշկական բաժինը։ Նրա որոշող մասի, հատուկ երևակայության առջև բացվում են ընդարձակ հորիզոններ։ Ուսանողության այլազան ու խայտաբղետ կազմի մեջ չիվչիվով ընդայնվում են բանաստեղծի ճանաչողության սահմանները, մյուս կողմից նա նպարավորություն է ստանում մոտիկից չիվչիվու եվրոպական առաջադեմ կոյտորայի ու գրականության մեջ նրա համար ոգեկան մեծ արդյուր են դառնում Վոլտերի ու Հյուգոյի, Կրկոնա դը Կիլի ու Վերլենի, Հայնեի ու Տոլստոյի ստեղծագործությունները։



Ռաբեն Սևակ

1906—1907 թթ. Պերայեան մամուլ, «Մասիս», «Լույս» պարբերականներում տպագրվում են Ռ. Սևակի առաջին բանաստեղծությունները։ Դրանք պատանեկան սիրո, բնության, պայծառ երազանքի նվագներ էին։ Գրված ջերմ ու անմիջական զգացմունքով, նորաստիպ պատկերամտածողությամբ։ Ռ. Սևակն էր գրական սկզբնավորության մի իսկ բանաստեղծի հոյակապ հաստատություն մը բերած մեր գրականության, ու մենք դիմեր գործերուն ամենայրով մը դիտեցինք...— գրում է Պերայեան մամուլը,— զի նորահայտ բանաստեղծ մը, Սևակ, կրնար բանկ, որ չատ մը պատկառելի ինչերու արժեքը ունի, ուշագրավ է և մեզի համար, առանց չափազանցության, բյուրորեն թանկագին գոհար մը»[1]։

1909-ին բնագրում «Ազդակ» շարաթաթերթի էջերում Ռ. Սևակը հանդես է գալիս բանաստեղծությունների մի ամբողջ շարքով, որոնք ոչ միայն ձեղարվեստական, այլև դաղափարական առումով նոր որակ էին երիտասարդ բանաստեղծի հասունացման ճանապարհին։ Այս բանաստեղծություններում նա բուռն կրքով հնչեցնում էր սոցիալական անարդարությունների մարդկային տառապանքի երգը, որ առանցքային պիտի դառնար բանաստեղծի հետագա ստեղծագործության մեջ։

«Ազդակում» հրատարակված այս բանաստեղծությունները, ինչպես նաև հետագայում գրված բազմաթիվ նույն բնույթի ստեղծագործություններ Սևակը մտադիր էր ամբողջացնել ու հրատարակել «Քառասր» բնորոշ խորա-

[1] «Արևելյան մամուլ», 1909, № 27։

գրով։ Այս շարքի գործերում բանաստեղծի հասարակական հայեցությունը հայտաբերում է հետաքրքիր կողմեր։ Ապրելով Սվրոպայի կենտրոնում, Սևակը մոտիկից ականատես էր մարդկային հարաբերությունների այն նոր որակին, երբ անհատի ճակատագիրը կորչում է գոյության պայքարի անողոք բախումների հորձանուտում։ «Քաոսը» շարքի գեղարվեստական հյուսվածքը երևան է բերում բավականին որոշակի ուրվագծվող սոցիալական հարցադրումներ. ո՞րն է աշխարհում տիրող անարդարությունների սկզբնապատճառը, ինչո՞ւ է աշխատավոր մարդը զրկված իր իսկ ստեղծած բարիքները վայելելու հնարավորությունից, վերջապես, մինչև ե՞րբ պիտի տևի միլիոնների ստրկացումը։ Սակայն դա վաղանցիկ տուրք չէր ժամանակի մեծությունին ու հակումներին, այլ իրականության առևղծվածների մեջ թափանցելու բանալի, որ անհրաժեշտ բնազդով գտել էր նա։ Ուստի և սոցիալական թեմատիկայի գեղարվեստական յուրացման ընթացքը Սևակի ստեղծագործության մեջ միաժամանակ գեղագիտական սկզբունքների, նախասիրությունների, աշխարհայացքի ձևավորման ընթացք էր։

Ռուբեն Սևակի հասարակական հայեցությունը ինչ-որ չափով դեռևս անհստակ է։ Կյանքի շարիքը նրան ներկայանում է իբրև երկնային պատուհաս («Մեծդ աստված»), մարդու էությանը ներհատուկ բնական երևույթ։ Ըստ էության պատկերացումների այս միստիկական ելակետն է, որ բանաստեղծին մղում է դեպի առասպելական սյուժեները. նրա բանաստեղծությունների հերոսը մերթ դառնում է Եհովան («Եհովայի արցունքը»), մերթ բուդդիզմի լեգենդական քարոզիչ Սաքիամունին («Աքիա-Մունի»), մերթ էլ միստիկականորեն անձնավորված «դրամ-միապետը» («Դրամին աղոթքը»)։ Բանաստեղծի հասարակական իդեալը, սակայն, հանգում է «եղբայրության տաքուկ հնչյո» բարոյական սկզբունքին, որից և ծագում է «Քաոսը» շարքի կենտրոնական խնդիրներից մեկը՝ «փրկարար մեծ հարվածի» գաղափարը.

Ա՛խ, հողակերտ, նզոված, սողուն որդվոցյ մարդկան,
Փրկարար մեծ հարվածս ո՞վ պիտի չհոշե՞ վերջնական...

Այլ» տեսակետից բնորոշ են «Փողոց ավլողը», «Կարմիր դրոշակ» բանաստեղծությունները և «Այս դանակը» սյոմը։

«Փողոց ավլողը» բանաստեղծության մեջ Ռ. Սևակը ներկայացնում է աշխատավոր մարդու ծանր ու միակերպ առօրյան։ Բանաստեղծի սուր մերկացումներից չի խուսափում ժամանակակից հասարակական կառուցվածքի ոչ մի օղակ, և նա հասնում է այն համոզման, թե «աղքատին համար բարեկամ չկա»։ Բնական է, ուրեմն, ծերունու դառն տրտունջը, թե քանի որ «վարձատրություն չկա աղքատին», իսկ «հարուստ անգութին՝ պատիժ», ապա թող «ամենքն իրար հոշոտեն»։ Էլ ո՞ր ուժով, ո՞ր օրենքով, ո՞ր արդարությամբ կարելի է արգելել այս բարի ծերունուն, որ «վշտիտ հոգին փրփրած պահին» առնի վրեժի դաշույնը։ Այլ է սակայն, բանաստեղծի հորդորը. թող ծերունին սովորի միայն «սրտի խորևն ատել» այն ձեռը, որ ևս գրոշներ է նետում իրեն իբրև «ստրկության սակագին»...

Քայքայման եզերին կանգնած բանվորական ընտանիքի ողբերգությունն է պատկերված «Այս դանակը» պոեմում։ Բանաստեղծը ներկայացնում է գիրեգմանանման մի հյուղակ։ Վշտահար ամուսինները գլխիկոր արձանացել են ցնցոտիների կույտի դիմաց, որ իբրև անկողին է ծառայում ննջող երեխա-

ների համար։ Կողքին հավիտենական քնով քնած է «պզտիկ քույրը»։ Պատկերին չարժուն լիցք է հաղորդում «մայրի՛կ, ո՞ւր...» նվաղուն շշուկը, որ տատապած մոր ներքնաշխարհում հնչում է ամպրոպի ուժգնությամբ՝ նրա հուսահատությունը փոխելով բուռն ցասումի։ Ով հացի հին դանակը դնելով «ներսիդին քիչ-քիչ մքնած» ամուսնու արդեն սեղմվող բռունցքի մեջ, նա դոչում է. «Հաց ճարե... հետդ րլլա աստված...»։ Դանակի տեսքից սարսափած հարուստը պատրաստ է զիջել ամեն ինչ։ Սակայն բանվորի հոգեբանության մեջ մի նոր բեկում է կատարվում։ Մի՞թե նա՝ բարի բանվորը, որ միշտ քշնամի է եղել ապօրինի վաստակին, այժմ այնքան է ցածրացել, որ մի կտոր հացի համար արյուն պիտի թափի։ Նա ինքն իրեն բարոյապես ոչնչացած է համարում. եթե «սեփական կյանքը իժի մը պես ուրիշի մահով պիտի ապահովես, ապա լավ չէ՛, որ մեռնի. գոնե իր դանդաղ մահով «տերը դանձեր չի դիզիր»։ «Մարդկությանն ի՞նչ խեր մարդասպան մարդենս», այս է հերոսի, միաժամանակ և հեղինակի համոզմունքը։ Պոեմը եզրափակվում է խիստ բնորոշ տողերով.

Ով բարի, ժանյոտ դանակդ հացի,
Դուն վերջին պաշտպա՛ն զրկված մարդկության.
Դուն տավնտ լռիկ, այլ հավետ արթուն.
Դուն այնքան համեստ ու այնքան խելոք.
Ով որ կրնայիր շարժումով մը լուկ
Արյան վրա հիմնել օրենքդ ապագա,
Բայց կսպասես, որ խաղաղությամբ գա,
Արդարությամբ գա, գա տարվե տարի
Զրկված մարդկության երազը բարի...

Գաղափարական այս գիծն է անցնում նաև «Կարմիր դրոշակը» բանաստեղծության միջով։ Մեկ անհատի փոխարեն իրենց իրավունքների պաշտպանության վճռականությամբ այստեղ հանդես են գալիս արդեն ժողովրդական զանգվածները։ Անիրավ աշխարհի դեմ կուտակված դժգոհությունը մղում է նրանց «ի զեն, ի պայքար»։ Զինված պայքարի վճռականությունը, սակայն, ըստ բանաստեղծի, անհնազանդությունից բխող բնազդական մի քայլ է միայն. «Ո՞ւր, դեպի ո՞ւր...», տագնապով ու ցավով բացականչում է նա՝ դիմելով պայքարի դրոշակին հետևող բազմություններին։ Ինչո՞ւ է ժողովուրդն ստիպված դիմելու այս վերջին հնազանդ քայլին, մի՞թե այս ճանապարհով է, որ պիտի գա արդարությունը, այսպիսին է բանաստեղծի մարդասիրության իմաստը։

Իրականության խոր հակասությունները Սևակի բացահայտմամբ երևան են գալիս նաև հասարակության բարոյական նկարագրի վրա ծռած իրենց աղետալի հետևանքներով։ «Այլասերումս» հոդվածը բանաստեղծն սկսում է հատկանշական մի դիտողությամբ. «Նոր քաղաքակրթության մեծագույն վիրքերեն մեկն է այս, այլասերումը, վաղվան հիվանդությունը, հիվանդությունն հոռետեսը, որովհետև ոչ մեկ բժշկություն պիտի կրնա դարմանել գայն»[2]։ Այդ հիվանդության մասին նա փնտրում է հասարակության կառուցվածքի ներսում։ «Շան հոգին», «Պոլսո որովայնին մեջ», «Պոռնիկքը», «Ծրթալ...» և այլ բանաստեղծություններում Սևակը ցուցադրում է ժամանակակից հասարակության բարոյական պատկերը՝ նկատի ունենալով մասնա-

2 Ե. Սևակ. *Բժիշկին դիրքեն փրցված էջեր և թերթվածներ*. Փարիզ, 1946, էջ 124։

վորապես բուրժուականացող Կ. Պոլսի միջավայրը։ Բանաստեղծը դառնում է հասարակության բարոյական դատավորը, միաժամանակ այն անբասիր հոգիների պաշտպանը, որոնք դեռ են գնում ապականված բարքերին։ Գեղարվեստական նախասիրությունների այս եզրով Սևակի ստեղծագործությունը շփվում է դարասկզբի արևմտահայ պոեզիայում զգալի տարածում գտած «հնքնաոսական» ուղղության հետ։ Այստեղից էլ բխում են նրա տխուր մտորումները արվեստի ճակատագրի վերաբերյալ։ «Մենք նոր միտքեր, նոր սիրտեր, նոր հոգիներ պիտի դարբնենք։ Մեզի կարմիր ու մռայլ շուրթերով, ուժեղ ու ժպտուն գրականություն մը պետք է։ Մեզի առողջ ու երիտասարդ մտավորականներ պետք են»[3], գրում է բանաստեղծը։ Բայց և չի կարող չտեսնել, որ գոյության հոգեսպան պայմաններում մարդը կորցնում է հետաքրքրությունն այն ամենի նկատմամբ, ինչ ուղղակիորեն չի կապվում հացի խնդրի հետ։ «Թրուպատուրները» բանաստեղծության մեջ ցավով են հիշվում այն հեռու-հեռավոր ժամանակները, երբ ազատ ու անկաշկանդ էր հնչում հնօրյա երգիչների ինքնաբուխ արվեստը, երբ հասարակությունը սիրում ու գնահատում էր նրանց։ Այժմ փոխվել են ժամանակները. մարդիկ խուսկ են ծխում ոսկե հորթի առջև.

Վա՜խ, արծաթն արվեստն հանեց կախաղան,
Չի՜ն, աստվածաբնակ դարերը մեռան,
Ու հիմա պիտի խնդացնեն, մուրան
Թրուպատուրները...

Արվեստագետն իր ձգտումներով ու իդեալներով օտար է ժամանակակից հասարակությանը։ Հենց դա էլ նրա կյանքի խոր ողբերգականության հիմքն է։ Սակայն «չհասկացված, նոթի ու հպարտ» արվեստագետը չի ենթարկվում բարքերի ապականությանը. նա մարդկության բարեկամն է, նրա լավագույն իդեալների կրողը, դրա համար էլ անմահ է.

Մենք ենք, որ անփույթ գրչով կ'եզեներ
Այս նենգ աշխարհի պսակները նենգ։
Քնար մը ձեռքերնիս, անտուն, մահազի՛ն,
Ջենք ցանկար տրուկ-պետի գրչակին։
Ազատ բարբառի ասպետներ անա՛ն,
Կապրին մեռնելով կմեռնին անմա՛ն։
Թրուպատուրները...

«Թրուպատուրները» հայ պոեզիայի ամենագեղեցիկ էջերից է։

2

1908-ի աշնանը, սահմանադրության վերահաստատումից հետո, Ռ. Սեվակը կարճ ժամանակով վերադառնում է Կ. Պոլիս։ Նա արդեն ճանաչված գեմք էր գրական շրջաններում։ Հատուկենտ տեղեկություններ կան այդ օրերին նրա հասարակական ակտիվ գործունեության մասին։ Մ. Պարսամյանն. օրինակ, հիշատակում է Պոլսի Օտեոն թատրոնում կարդացած նրա մի բանախոսությունը՝ ազգային-հայրենասիրական բովանդակությամբ[4]։ Որոշ ժամանակ անց Ռ. Սևակը նորից վերադառնում է Լոզան։

3 Նույն տեղում, էջ 129—130։
4 Տե՛ս «Հառաջ», 1918, № 2։

Ադանալի վերահաս աղետը, սակայն, հանկարծակիի է բերում երիտասարդ բանաստեղծին։ Հարվածը մեծ էր, հիասթափությունը՝ չափազանց դառն։ «Սև օրեր կապրինք նորեն, սարսափի օրեր,— գրում է նա Լոզանից ուղարկված մի նամակում։— Հեռագրերը ամեն ժամ նոր գույժ մը կը բերեն։ Ջարդ, ու եթե ջարդ չէ, հրդեհ. ու եթե հրդեհ չէ, սով. ու ինչ որ ամենեն սարսափելի է, համաճարակ։ Լրագիրները ամեն օր սուգի նոր գին մը կավելցնեն... Սարսափահար, քարացած Պոլսո Հայ Բերթերուն կը սպասենք, ավելի ընդարձակ տեղեկություններուն համար, կամ գոնե հուժկու բողոքի մը ընդվզումովը ամոքվելու համար»[5]։ Այս հիասուն տպավորությունների տակ Սևակը ստեղծում է քաղաքական-հայրենասիրական բանաստեղծությունների մի շարք («Վերջին Հայերը»), ինչպես նաև «Կարմիր գիրքը»։

«Կարմիր գիրքը», որ լույս տեսավ 1910-ին, բանաստեղծի կենդանության ժամանակ հրատարակված միակ ժողովածուն է և պարունակում է երեք պոեմ՝ «Ջարդի խենթը», «Թրքուհին», «Մարդերգություն»։

Իբրև արյունալի իրադարձությունների անմիջական արձագանք, ինքնատիպ մտահղացումով առավել հետաքրքիր է «Ջարդի խենթը»։ Պոեմի հերոսն իր ըմբոստ ու անհնազանդ բնավորության համար քահանա հոր կողմից տանից արտաքսված անօթևան մի թափառական է, որին «խենթ» է հռչակում միջավայրը։ Խենթը սիմվոլիկ կերպար է և խորհրդանշում է ակտիվ պայքարի ու ըմբոստության գաղափարը, որ հակադրվում է միայն իրենց անձնական շահերին հետամուտ, ժողովրդի ճակատագրի հանդեպ անտարբեր «ազգի խելոքներուն» ստրկամիտ հնազանդությանը։ Պոեմում արտահայտված է բանաստեղծի հայացքը ժողովրդին հասած մեծ արհավիրքի սոցիալական ու քաղաքական պատճառների վերաբերյալ։ «Մհոնդի իրավունքը մեռցնողին հարցընելը եղերական անմտություն մըն էր», այս է նրա ելակետը։

Գաղափարական այս գիծը առանցքային տեղ ունի նաև «Վերջին հայերը» շարքում։ Ջարդերի անմիջական տպավորության տակ գրված մի քանի երգերում գերիշխողը հիասուն բողոքի ու ընդվզման զգացմունքներն են, «Զանգակներ, զանգակներ...» բանաստեղծության մեջ, օրինակ, Սևակն ընդգծում է այն նշմարտությունը, որ եթե «ապրել կուզե գառը նորածին, պետք է իր ակռան սրե յուրյայն»։ «Աղոթքի փոշով» գարեր պարուրված զանգակները դառնում են ժողովրդի դարավոր ցավի ու ըմբոստության խորհրդանշանը.

Հոգիս հազար խուլ զանգակներով
Դռռացեք, զանգեր, ու կատաղորեն
Դաւավիժեցեք ձեր երկաթ թառեն,
Ուրկե միայն լայ գիտցած դարերով...

Աստիճանաբար, սակայն, ընդվզումի աղաղակը տեղի է տալիս էլեգիական տրտում շեշտերին։ «Ո՛վ իմ Հայրենիքս...» քնարական մենախոսության մեջ օտար բնության հրապույրները բանաստեղծի հոգում արթնացնում են հեռավոր Հայրենիքի կարոտը։ Ալիշանի ու Պեշիկթաշլյանի երգերին հատուկ ռոմանտիկ գույներով, Սևակը վերստեղծում է Հայրենի եզերքի գեղեցիկ պատկերներ, որոնք, սակայն, ուրախություն չեն բերում նրան, քանի որ դժբախտ «երկիր Հայրենիքս ազատ տեր չմանդաղի մեջ կմխաս, իսկ

[5] «Ազդակ». 1909, № 23։

Հովը բերում է հազարավոր անմեղ զոհերի հեռավոր աղաղակներ՝ նզովքի ու անեծքի թույնով լեցուն.

Մեր արյունը ձեր գավակաց գլխուն.
Թույն շնչեիք դուք ու ըմպեիք մահ...
Հո՛ւ, նզովք, նզովք ձեր սերունդներուն...

Սա հոգեկան խռովքի բարձրակետն է, որին, բնականաբար, պետք է հասցորդեր նահատակների հետ համակերպվելու վշատ հոգեվիճակը։ Թող ուրախ ու անվիշտ երգեն «սիրո զվարթ համբույրները», «երազ ափերն ու լալվարդի ալիքները»՝ ի՞նչ փույթ ուրիշին օտարի ցավը։ Իսկ ինքը՝ «հայրենահալած քերթողը», պիտի քայլե մոլորուն՝ ակամա ժպտալով օտարի երևսին, սրտի վերքերը ծածկելու համար, պիտի քայլե օտար երկինքների տակ՝ անհաղորդ օտար գնդեցկութիւններին։

Վհատության այս պահերին բանաստեղծի դեմ հառնում է հնավանդ հայրենիքի տեսլեացած կերպարը. Հայաստանը դառնում է նրա բոլոր մտորումների աղբյուրը, ուրախությունների ու վշտերի հանգրվանը՝ հաճախ հիմք ծառայելով ընդհանրացման մեծ ուժի հասնող խտացված պատկերների։ Ահա «Հայաստան» բանաստեղծությունը, ուր ընդամենը վեց տողով ստեղծվում է ողբերգական իրականության համակողմանի պատկերը.

Ո՞վ կույա այսպես խշտյակիս շնմքին.
— Քո՛ւյր, ղարիպն է, բա՛ց...
Կմա՞խք մը կանցնե դուրսեն լալագի՛.
— Սո՛վն է, դուռդ բա՛ց...
Տապա՞րն է ջախչախ դրասը կուրծքին.
— Ջա՛րդն է, դուռդ բա՛ց...

«Վերջին Հայերը» շարքի բանաստեղծություններից շատերը իրենց ընդհանուր գաղափարաբանությամբ միտում են փիլիսոփայական վերացումների, ինչ է ժողովուրդը, որտեղի՞ց է եկել նա, ո՞ւր է գնում, ո՞րն է եղել նրա գոյության կովանը դարավոր մաքառումների ճանապարհին, ո՞րն է նրա հարատևման գաղտնիքը, այսպիսի խոհերով էր ապրում Սևակը մեծ արշավիրքի օրերին, երբ ահավոր անդողդողությամբ դրված էր ժողովրդի լինել-չլինելու հարցը։ Այն հայացք ունենալով իրականության նկատմամբ՝ բանաստեղծը հարազատ ժողովրդին հասած աղետի արմատները փնտրում է առաջին հերթին աշխարհի անարդար կառուցվածքի մեջ, ուր ժողովրդի որբ մնացած գավակները «մարդուն մեջ սրբազան ոչինչ չգտան, բան վայրագ մի գազան»։ Բանաստեղծի գեղարվեստական հղացումները ավելի ու ավելի են հակվում դեպի ընդհանրապես մարդու ճակատագիրը։

Այս տեսակետից ուշագրավ է «Կարմիր գրքի» երրորդ «Մարդերգություն» պոեմը՝ մոտալի իրականության նկատմամբ դառնությամբ լցված անհատի մի ռոմանտիկական մենախոսություն։ Այստեղ բացվում է ժամանակաշրջանի ընդարձակ մի համայնապատկեր, որ ներկայացնում է հասարակ մարդու կյանքի ու տառապանքների պատմությունը՝ բուրժուական իրականության մեջ։ Բանաստեղծը քայլ առ քայլ հետևում է մարդու կյանքի ընթացքին՝ ծնունդից մինչև մահ։ Ըստ այդմ էլ պոեմը բաժանվում է երեք մասերի՝ «Գյուղական եկեղեցիին մեջ—Մնունդը», «Գյուղական ճամփուն

վրա—Կյանքը», «Գյուղական գերեզմանատան մեջ—Մահը»։ Պոեմը սկսվում է կրքոտ ընդվզումով «քաղաքակրթված» Արևմուտքի ապականված բարքերի դեմ.

Ուր խեղճը բառ մ'է, մարդը՝ մեքենա.
Աչքերդ գործարան մ'անխնդ. անխնա.
Սիրը հաշիվ մ'է. կրոնքը՝ գրամ.
Երջանկությունը՝ ձանձրալի մի տոամ.
Մանր անմտություն. կյանքն՝ անհաչա կոիվ.
Ուր ժամանակն իսկ վատ մ'է ալեխոիվ
Ուր ամեն րոպեն իր մահարկեհտ
Մուրքի հարվածով կը զարնէ մարդդ...

Գոյության պայքարում մարդկանց «անդուլ ու անմիտ» վազքից հոգնած բանաստեղծը մտովի սլանում է Հայրենի գյուղը, ուր կենդանի էին դեռ դարերի ավանդություններն ու Սակայն այստեղ էլ նա ականատես է լինում ավազակող անարդարությունների։ Մարդկանց կողմից սրբագործված օրենքը, այդ օրենքն իրենց ձեռքում պահող «նորին վսեմություններ» և «գրամ-միապատ» միաձուլվում ու դառնում են մի հրեշավոր ուժ, ընդդեմ աշխատավոր մարդկության։ Երևույթը բանաստեղծի համար վերջիվերջո դառնում է անհաղթահարելի հասարակական չարիք, որի միստիկական զորության դեմ անզորակ է մարդը։ Այս գիտակցությունից մղված՝ բանաստեղծը վերանում է առօրյայից և սուզվում կյանքի ու մահվան խորքին աուեղծվածների մեջ։ Ի՞նչ է մարդը, ինչո՞ւ է ծնվում նա, ո՞րն է նրա գոյության իմաստը, ի՞նչ է, վերջապես, կյանքը և ի՞նչ է մահը՝ Սևակին հուզող այս հարցերը նրա առյև ծառանում են իբրև «ափեզերքի մեծ ինչո՞ւնիրը»։ Եվ քանի որ, բանաստեղծի համոզմամբ, մարդկային կարողություններից վեր է այդ վիթխարի հարցականի լուծումը, հետևաբար գոյության մեջ առեղծվածների մեջ խորանալը ավելացնում է մտածող անհատի տառապանքները։

«Մարդերգության» վերջին հատվածները արդեն շնչում են հոռետեսությամբ։ Մարդկային մոթի անհատնում ոլոտումները, հարատև ձգտումը դեպի կատարելագործում, ճշմարտության անհագ ծարավը, որ կազմում են կյանքի բովանդակությունը, բանաստեղծին ներկայանում են իբրև անհեռանկար մարդկանց անիմաստ իբարանցում։ Հետևաբար իմաստազրկվում է նաև կյանքը։ Ահա այստեղ է, որ հերոսի դիմաց իր մոայլ կերպարանքով հառնում է մահը, ամենահաղթ այն ուժը, որին մարդիկ իրենց ճշնամին են համարում. միևդեռ, ըստ բանաստեղծի, այն մարդկության մեծագույն բարեկամն է. որովհետև ալստում է նրան «անպատուղ կյանքի» անհատնում տառապանքներից։

Այս ոլորտներում չէ, սակայն, որ պետք է հանգրվաներ բանաստեղծի իդեալը։ Կյանքի ու մահվան, փիլիսոփ ու կոդեանման հավիտենական դրաման բազմանկյուն բնկումներ է տալիս նրա քնարական հերոսի բարդ խառնվածքում և հակասական անցումներով դուրս բերում նրան մի լուսավոր եզերք, ուր նա անմահության է գոնում սիրո, բնության, գեղեցիկ երազանքի ինքնամոռաց երջանկության մեջ։ Սևակի չափածո ժառանգության կնսից ավելին այդպիսի կենսաքրքիռ տաղեր են, որոնք ամրագեանում են «Միրոն գիրքը» ընդհանուր խորագրի տակ։

3

«Քառսից», «Կարմիր գրքից», «Վերջին հայերից» հետո «Սիրո գիրքը» բացում է բոլորովին մի նոր բանաստեղծական աշխարհ։ Տառապանքի ու ցավի իրականությունից բանաստեղծը մուտք է գործում պայծառ բնության, անաղարտ սիրո մի ոլորտ, ուր թեթևանում է հոգին ճնշող տեսիլների ծանրությունից։ Փոխվում են նաև գեղարվեստական մտածողության երանգները. իրենց ճշմարտացիությամբ անողոք, երբեմն լուր, ներքին ատելության շեշտեր պարունակող պատկերներին փոխարինելու են գալիս զվարթ ու խանդավառ պատկերներ։

«Սիրո գրքի» բանաստեղծությունների մի զգալի մասը պատանեկան հրապուրանքի վճիտ նվագներ են, ուր մարդկային ամենագեղեցիկ զգացմունքը միշտ ունի իր կենդանի առարկան՝ կինը, որի անընդրկելի գեղեցկության խորհուրդը պաշտամունքի կուռք է բանաստեղծի համար։ «Երգ-երգոց», «Գինով սեր», «Ովսաննա...», «Քնացող աղջիկը», «Ահա կերգես, Դասիանա...»՝ բոլորն էլ երջանկությամբ ու ջահելությամբ լիցուն հոգեպարար մեղեդիներ են։ Առաջին հերթին հենց այս բնույթի երգերը նկատի ունի Օշականը, երբ գրում է. «Մշտական պատանություն մը անոր բոլոր քերթվածները կողողն իր քաղցրությամբը, աշխուժովը, անփութությամբ ու թռիչքով։ Գարնան բանաստեղծ մը..., որ չհասավ ու չհոգնեցավ տարիքին, ապրեցավ իր մահը երիտասարդ, քարմ, արի և արուս»[6]։

Սևակի սիրերգությունը ինքնակենսագրական շեշտեր ունի, իրական, կենդանի զգացմունքի պատառիկներից է հյուսված, ուր հնչում է ինչպես սիրո երջանկության, այնպես էլ տառապանքի երգը.

Ինչո՞ւ, ինչո՞ւ գիս սիրեցիր,
Փոքրիկ աղջիկ, քեզի մե՜ղք էր.
Փոքրիկ ծոցիդ բիբե՜ռ պետք էր.
Դուն ծնր արծիվ մը բանտեցիր...

Կապո՜ւտ աչվիդ երբ որ բացիր,
Կապուտա աղջիկ, պլպլուն երգ էր.
Քե՜զ ալ սիրո մբմունչ պետք էր,
Դուն գուժկան մռունչս ընտրեցիր...

Ես կերթամ մի՜շտ, անհայրածի՜ր
Դամբաններ են ոտքիս տնքեր,
Քեզ սիրո մեղմ սյուք մը պետք էր.
Դուն փոթորկի՜ն կուրծքդ բացիր...

Կայրի՜ն աչերդ սևածիր,
Պիտի մնանիս, այդպես մ'երգեր,
Քեզի փոքրիկ սեր մը պետք էր,
Դուն Սեր-Աստվածը սիրեցիր...

Քնարական հերոսի փիլիսոփայական խոհերում սերը ներկայանում է որպես ամեն տեսակի աղավաղումներից զերծ նվիրական զգացմունք և ոռմանտիկ բանաստեղծը անմարմին ցնորքների փոխարեն ապավինում է սիրո ամենափրկիչ զորությանը.

---

6 Ռ. Սևակ, Ծրիվ քերթվածներ, Երուսաղեմ, 1944. Առաջաբան. էջ ժ։

Ակո՜ւր. ակո՜ւր համփանների անուրջիս,
Որտիս շահերն այրեցի քեզ ի հանդես.
Վերջին անցորդ տապալաքի կամուրջիս,
Երգի մը պես, քրոջ մը պես, մոր մը պես,
Ակո՜ւր, ակուր համփանների անուրջիս...

*Սևը «երազն է, կյանքն է կյանքին», այն քավարանն է, ուր բյուրեզա-*նում է մարդու հոգին։ Ուստի և մինչև սիրո «լուսե կույս տաճարները», մինչև նրա «աշավոր ու սարսռագին բարձունքները» բարձրանալու պաղատանքը՝ մարդուն վեհ ու անաղարտ տեսնելու նվիրական երազով ապրող բանաստեղծի համար աղոթքի սրբություն ունի.

Դուն որ Սերն ես ու Իդեալն ես ու Հոգին,
Ո՜ինչ որ կա ամենեն վեհ ու մաքուր,
Ու ինչ որ կա լացընող մեր ախտագին
Սրտին հազար հյուսկենները թաքթաքուր.
Դուն որ Սերն ես ու Իդեալն ես ու Հոգին

Յուշց տուր ինծի ոսկե շամփյն երկրի.
Յուշց լուսեղեն երկնագվարճ այն համփան,
Ուր էութիւնս հոգնատանջ գալարի՝
Բարձունքներուն գալու համար անխափան,
Յուշց տուր ինծի ոսկե շամփյը երկրի...

Սեր, Իդեալ և Հոգի՝ սա արդեն երազանքի այն բնորոշ որակն է, որ բա-նաստեղծի *ռոմանտիկական իդեալի բովանդակությունն է կազմում՝ սիրո* կրքոտ փառաբանությունը իբրև բողոք այլասերվող հասարակության դեմ, «աստվածորեն ապրելու» նվիրական ձգտումի արտահայտություն. «Քանի՜. քանի՜ անգամներ,— գրում է բանաստեղծը,— երազած եմ... դուրս նետվիլ այս զզվելի օրինքեն որ ձգյանքի պայքարը կր կոչվի, ապրիլ երազին ու իդեա-լին մեջ, աստվածո՜րեն ապրիլ, հավիտենության խարկանքն զգալ, լռությու-նը խոսեցնել... նվ այն ատեն պիտի զգայի որ կապրիմ, մինչդեռ հիմա, քա-զաքակրթության ու խուժանին մեջ նետված, ավելի կը տարվիմ, կը ըշվիմ, քան քե կը քալեմ բնության մեջ՝ հին աստվածներու քայլովը...»։

Բանաստեղծի *իդեալը* դրամատիկ երանգները է ստանում, երբ մարդու գոյության ակնքարրը զուգադրվում է բնության անվախճանության հետ։ «Երնե՜կ ջուր» բանաստեղծության մեջ, օրինակ, անհոգ կարկաչող վտակը անմահության խորհրդանշանն է. նա հնչեցնում է իր հավիտենական երգը՝ «հեգնելով արվեստն ու կյանքը մարդուն» և անհաղորդ կյանքի ու մահվան եղերապատում դրամային։ Անվերադարձ օրերի թախծալի երգի «տժգույն ու վիտ վանկերի մեջ ապրելու խուլ մահերգն» է լսում բանաստեղծը («Հին եզանակ»)։ Այդ մահերգով է համակված ողջ տիեզերքը, հավերժության ձգվող ամեն մի գոյություն։ «Վտակ, երնեկ քեզ, մեռնիլ չունիս դուն», թա-խիծով ու ցավով մտորում է բանաստեղծը։ Այսպիսի պահերին սիրո ու մահ-վան հավիտենական պայքարի մեջ է տեսնում նա կյանքի բովանդակությունը, երազի մի պահ՝ է միայն հուսերով ու սպասելիքներով լեցուն բարբաջախիչ

պատանութիւնը, երբ մի մարդ «տաք համբույրի մը անհունին մէջ մոռանում է «գոյութիւնն ալ, տիեզերքն ալ» («Համբույրը»)։ Հետո «ամեն բան քիչ-քիչ կը սառչի». չէ որ «վարդերը կապրին առտու մը միայն» («Ծաղկի գիտնական»)։ Դարանակալ մահը վերջապես ցցվում է կյանքի ճանապարհին.

Ուրեմն առտ էր կարմիր վարդը նուրբ,
Դարուկը առտ էր, առտ էր
Առտ էին սիրո սարսուռները սուրբ...

Ու կյանքը բանաստեղծին երևում է ամայի օվկիանոսում տրտնջով բռնված նավի պատկերով, իսկ սերը, իբրև այրվող նավի «հետին նավարար», տխուր հեռանում է՝ «վիզը ծռած, աչքն հետին» («Կայրի»)։ Մահվան ու հանգչող կյանքի պատկերները Սևակի պոեզիայում ստեղծում են անկումայնության որոշ երանգներ։

Սակայն եթե «Մարդերգություն» պոեմում բանաստեղծին մշտապես հետևող մահվան ուրվականը մղում էր նրան հնազանդ համակերպության, ապա այժմ մահվան գիտակցությունից «դողում է նրա էությունը», քանի որ նրա համար կյանքն այժմ իմաստավորված է ապրելու անհագ ծնելով, սիրելու ծարավով և, վերջապես, ներդաշնակ հասարակության մասին հումանիստական այն գեղեցիկ իդեալով, որ փայփայում էր նա։ Գեղարվեստական աշխարհընկալման այս պլանում բնությունն ստանում է նոր իմաստ. այն իր կենսախինդ աշխուժով ազատում է բանաստեղծին մահվան տևսիլներից։ Սևակը լիաթուն մղումով գնում է դեպի բնություն՝ փորձելով նրա հավիտենական գեղեցկությունների մեջ գտնել «ապրելու երջանկությունը». «Միայն կյանք ըսած բանը կուսական, վաղանցուկ երազ մը չարժե,— մտորում է նա և ապա ավելացնում,— կյանքը կրնա ինքնիրմով գեղեցիկ ըլլալ, բայց կյանքը ինքնիրմով կյանք չէ։ Կյանքը և բնությունը իրար միանալով է, որ կը կազմեն կյանքը»[8]։ «Սրինգ», «Գիշերն իջավ», «Լճման» և բազմաթիվ այլ բանաստեղծություններ գեղարվեստորեն մարմնավորված այդպիսի «կուսական երազներ» են, որ բանաստեղծի աշխարհը ողողում են կյանքի, սիրո ու երջանկության մեղեդիներով։ Բնության և մարդու մերձեցումը խորհրդանշում է սիրո մի նոր փիլիսոփայություն՝ անցողիկը լուծելով հավերժության գաղափարի մեջ.

Մեռնի՛լ, մեռնի՛լ... Անմահանալ մահվան մեջ.
Մեռնի՛լ... գրկիդ գոգն, այսպես մեր սերն անշէջ
Անհունին մեջ ծառացընել տիրական...

Սիրո մեջ մահանալու և մահվան մեջ անմահանալու այս գաղափարը խոսվքոտ դրսևորում է գուել «Սիրո և մահվան երգը» գեղեցիկ բանաստեղծության մեջ, ուր ապրելու անծիր կարոտներն ու սիրելու փափագները են բևեռում և մահվան համար այլևս տեղ չկա։ Սիրո հաղթանակն է սա մահվան հանդեպ, որին ձգտում էր բանաստեղծը. նրա տեսադաշտում կրկին հայտնվում է հոսող վտակի պատկերը, բայց այս անգամ բոլորովին այլ գաղափարական լիցքով.

---

8 «Նոր շարժում», 1923, № 8։

Վահակն հնձեց.— «Քող անգթորում
Վազեն ջուրերս. մի, մի տրտում
Արցունք կաթիր անոնց տրտում։
Քող որ երգեմ լույսն ու մութին,
Ինչ փույթ, թե մահն է քայլ մ'անդին...»։

Ու վտակը «երգով իր մահը կը վազեր», երգով ընդունված մահը «ցընծուն մահ էր», այսինքն՝ անմահություն։ Այս կենսախինդ տրամադրությամբ էլ ավարտվում են Սևակի անհանգիստ մտորումները՝ կյանքի ու մահվան, սիրո ու երջանկության մասին։

4

Արձակի բնագավառում Սևակի առաջին փորձը «Տարի մը վերջ» հովվերգական պատմվածքն է, որ լույս է տեսել «Արեւելյան մամուլում», 1907 թվականին։ Այս ժանրին բանաստեղծը վերստին անդրադառնում է 1913-ին, երբ «Ազատամարտն» սկսում է տպագրել նրա արձակ գրվածքների շարքը, որ հետագայում բազմիցս վերահրատարակվել է «Բժշկին գիրքն» փրցված էջերս ընդհանուր խորագրով։

1911-ին Սևակն ավարտում է համալսարանը։ Երիտասարդ մասնագետը, սակայն, չի շտապում վերադառնալ Հայրենիք. գործնական մտությունները ձեռք բերելու նպատակով նա աշխատանքի է անցնում Լոզանի հիվանդանոցներից մեկում՝ իբրև բժշկի օգնական։ Այստեղ նոր ու ինքնատիպ մի աշխարհ է բացվում բանաստեղծի համար։ Նա ականատես է դառնում մարդկային անհամար ու բազմատեսակ ողբերգությունների, որոնց ետևում նա նշմարում է հասարակության բարոյական պատկերը ցուցադրող կենսական մի խոր դրամա։ Այսպես են ծնվում «Բժշկին գիրքն փրցված էջերը»։ Սևակի արձակ էջերը ժանրային տեսակետից միատարր չեն. գեղեցիկ նորավեպերի ու պատմվածքների կողքին տեղ են գտել հանրամատչելի հոդվածներ, դիդակտիկ գրույցներ ու փիլիսոփայական խորհրդածություններ, ուր բանաստեղծի միտքը կրկին դեպերում է կյանքի ու մահի առեղծվածքի շուրջը, միայն թե այստեղ մահը միստիկական խորհուրդներ չունի, այլ իր որոշակի դիմքն ունցող թշնամի է, որի դեմ պայքարում է բժիշկ-արվեստագետը հոգու ամբողջ զորությամբ, ատելության ուժով, պայքարում է մարդկության անունից՝ հանուն ապրելու հավատի, միշտ ապավինելով այն եշմարտությանը, թե «ապրելը հաղթել է»։

Ավելի ընդհանուր առումով դրանք բժշկի օրագրություններ են։ Սևակը տեսնում էր, որ հազարավոր առողջ ու կենսունակ կյանքեր խլող մարդկային ախտերի գերակշիռ մասը բացառապես ստացական է, վատ կենսապայմանների, հոռի բարքերի, տգիտության ու անտեղյակության հետևանք։ Ուստի և միշտ էլ հնարավոր է խուսափել վտանգից, երբ մարդը նախապատրաստված է դրա դեմ։ Ու ժողովրդի լույն զանգվածներին առավել հասկանալի լինելու նպատակով նա դիմում է արվեստի միջոցներին. կենդանի ու բնական գույներով ներկայացնում է ստացական ախտերի ամբողջ սարսափը՝ առելությունն ու նողկանք առաջացնելով դրանց նկատմամբ։ Հասկանալի է, որ «Բժշկին գիրքին փրցված էջերուն գրողին հետաքրքրողը առաջին հերթին բարոյագաստիարակչական բնույթի խնդիրները պիտի լինեին։ Այս միտու-

Մով գրված գործերում մարդը իբրև անհատ մնում է գրեթե աննկատելի և առաջին պլանի վրա է դրվում հիվանդը։ Բայց հաճախ զննության առարկան է դառնում նաև մարդը իր հոգեկան աշխարհով, հասարակական միջավայրով ու կապերով, անհատական խառնվածքով։ Հիվանդությունը, ֆիզիկական ախտը այս դեպքում էլ մնում է ելակետ, սակայն աստիճանաբար նրան պլան է քաշվում, և կենտրոնում մնում է մարդու ողբերգությունն իբրև սոցիալական հետևանք։ Այս տեսակետից որոշակի գեղարվեստական մակարդակի են հասնում, օրինակ, «Մանչերուն գերեզմանը», «Մեղքին պտուղը», «Անիծված գանձը», «Մարավ մարդը», «Ստամոքսին զոհը», «Հարսներուն գաղտնիքը» և բազմաթիվ այլ էջեր, որոնք արձակագրի խոստումնալից ապագա էին երաշխավորում երիտասարդ գրողի համար։ Այդ պատկերները, հարկավ, չեն պարունակում լայն ընդհանրացումներ, սակայն յուրաքանչյուրն ինքնին վերցրած մի խոր դրամա է, տիպեր չկան, բայց շատ են կենդանի ու գունեղ դիմաքանդակները։

Արձակի մեջ էլ Սևակն առաջին հերթին բանաստեղծ է՝ քնարական ու չերմ խառնվածքով, այստեղ էլ նրա հոգին տանջում է «տիեզերքին մեծ ինչո՞ւն», միայն թե ամեն անգամ կապվելով իրականության շատ որոշակի դիպաստերի հետ։ Մահը, օրինակ, միշտ դիտվում է մարդկային ճակատագրերի բազմազանության տեսանկյունից, ամեն անգամ ցուցադրելով իր էության մի նոր, անծանոթ կողմը։ Ահա «Կռունկը» փոքրիկ պատկերը, որն իր չերմ քնարականությամբ արձակ բանաստեղծության է մոտենում։ Պատմվածքի սյուժետային հենքը կազմում է սովորական մի միջադեպ։ Տարիներ շարունակ հայրենիքից հեռու, օտար հարկի տակ ապրելով՝ երիտասարդ հայ ուսանողը գիտելիքներ է ձեռք բերում, որպեսզի օգտակար լինի իր հայրենիքին։ Վերջապես հասնում է վերադարձի բաղձալի օրը, բայց դարանակալ մահը կևս ճանապարհին հասնում է նրան։ Այսպիսին է հայ պանդուխտի ճակատագիրը։

Մահվան երկյուղը սողոսկում է հերիտասարդ հոգիների մեջ, սևացնում ապագայի հեռանկարը ու տեղիք տալիս տրտում խոհերի. «Մենք ալ մարդ պիտի ըլլայինք, կրթություն պիտի ստանայինք, լույս պիտի տանեինք մեր խավար աշխարհին. սո՜ւտ, սո՜ւտ... Մենե որո՞ն չունչին մեջեն չէր շնչեր արդեն դարանակալ մահը... Յուրաքանչյուրն ինքն իր վրա կը խորհեր, ինքն իր վրա կը կասկածեր...»։ Ու մեծանում է, մեծանում հայրենի տան, մտերիմ չրջապատի կարոտը, հայրենիքը հեռանում է, կորչում մշուշի մեջ, դառնում երազ։ Դրա փոխարեն հրևակայության մեջ պատկերանում են «օձրունի հայր մը ու ալեւոր մայր մը», որ հեռուներ, հեռուներ, ծովերով ու լեռներով հեռուներ, տեղ մը, ժպտալով ու հուսալով, ճամբուն, ճամբուն կը նայեին...»։ Ու պիտի նայեն, մինչդեռ քանի՞սն են, որ բախտ պիտի ունենան հեռավոր բաղձալիի վերադարձը տեսնելու...

Աստիճանաբար, սակայն, մահաշունչ տրամադրությունը վերածվում է օրոլոգ Թախծի, պանդուխտի կարոտախառն Թախծի, որ ամբողջ գիրքում միշտ էլ ուղեկցվում է հարազատ երգի՝ «մահերգի մը պես ազաչավոր, աղոթքի մը պես վեհափառ» մեղեդիներով։

¶

Հայրենաշունչ երգը ասաւր կոտրեց, արցունքներն հալեցուց, սրտերը տաքցուց, բոլոր հոգիները, բոլոր հոգերը, բոլոր տրտունչները, բոլոր մըրմունչները իրար միացուց։ Դարերից եկող ու դարեր գնացող երգը պանդխտի շուրքերին դառնում է սրբազան խորհուրդ, հայրենաբաղձ աղոթք։ Էլ որտե՞ղ կարելի է գտնել այնպիսի մի երգ, որի մեջ այնքան ներդաշնակ, այնքան հմայական միասնություն կազմեին «համայն աշխարհը քունավորելու չափ դառնությունն» ու «քարերը լացնելու չափ քաղցրությունը»։

1914-ին Սևակն ընտանիքով տեղափոխվում է Կ. Պոլիս և սկսում է աշխատել իբրև մասնավոր ըժիշկ, միաժամանակ իր նպաստը բերելով վերելք ապրող գրական-կուլտուրական շարժմանը։ Մի պահ ազատության ու դարգացման հնարավորություն ստացած արևմտահայ գրականությունը տենդային որոնումների մեջ էր։ Գրողներից շատերը վերադարձել էին տարագրությունից և համախմբվել հայտնի պարբերականների շուրջը։ Արդեն ստեղծվել էր նշանավոր գրողների մի համախումբ, որը ուղղություն էր տալիս գրական նոր շարժմանը։ Վարուժանի, Սիամանթոյի, Երուխանի, Զարդարյանի, Օտյանի հետ այդ խմբի մեջ էր նաև Ռուբեն Սևակը։ Ահա այս միջավայրում է, որ պիտի հղկվեր ու ամբողջանար բանաստեղծի ինքնատիպ տաղանդը։ Սակայն վերջնաս իրադարձությունները այլ կերպ են տնօրինում նրա ճակատագիրը։ Նա զոհվում է 1915 թ. հեղոնի օրերին։

ԵՐՎԱՆԴ ՕՏՅԱՆ

Երվանդ Օտյանի անվան հետ է կապված ետպարոնյանական հայ դասական երգիծաբանության պատմությունը։ Նա էր, որ իր մեծ նախորդից հետո զարկ տվեց երգիծանքի տեսակների ու ձևերի՝ հեգնանքի, այլաբանքի, սատիրայի, պարոդիի, ծաղրի, հումորի, զավեշտի և ամենատարբեր երգիծակատվերների զարգացմանը՝ սկսած երկբառյա սրամիտ խոսքից, մանրանկար աֆորիզմից մինչև լայնահուն, բազմապատիժ երգիծավեպը։ Նա ստեղծեց սոցիալական ու քաղաքական երգիծանքի փայլուն երկեր, այլև մեծապես առաջ մղեց արևմտահայ քննադատական ռեալիզմի վիպագրությունը։

1

Երվանդ Օտյանը ծնվել է 1869-ի սեպտեմբերի 19-ին, Կ. Պոլսում (Ենիգյուղ), համբավավոր մտավորականների մեծ գերդաստանում։ Նրա պապը՝ տոհմի նահապետ «Ծաղրեր Պողոս» էֆենդի Օտյանը, Կ. Պոլիս էր ներգաղթել Կեսարիայի Մունճուսուն գյուղից։ Աստիճանաբար առաջ գնալով՝ նշանակվել էր «վերատեսուչ արքունի շինությանց» ու իբրև «բարի և ուսումնասեր» անձնավորություն՝ մեծապես նպաստել էր արևմտահայության կրթության ու լուսավորության գործին։ Երվանդի հայրը՝ Խաչիկ Օտյանը, բարձրաստիճան ծառայող էր Օսմանյան կայսրության արտաքին նախարարության մեջ։ Նա Հղել է Հյուպատոս Բումինիայում ու Բելգիոնում, բայց միշտ մնացել է «ռամկասեր հոգու» տեր «բարի ու համբույր մարդ մը, որ կատարյալ առաքինությունն մըն էր»[2] և երբեմն գրում ու թարգմանությամբ էր զբաղվում։

Գրագետ ու գրասեր էր նաև Երվանդի մայրը՝ Մաքրուհի Ասլանյան-Օտյանը։ Առավել նշանակալից է, որ յոթնամյա մանուկի խնամքն ու կրթությունը ստանձնել էր կրտսեր հորեղբայրը՝ ազգային, գրական և պետական ակնառավոր գործիչ՝ «Հոյակապ Օտյան էֆենդի»[3] Գրիգորը, իսկ առաջին ուսուցիչը էր կրտսեր հորաքույրը՝ անվանի մանկավարժ և թարգմանիչ Եվփիմե Օտյանը։ Օտյանների ընտանիքում ընդհանուր սեր ու խոր ակնածանք կար դեպի գիրն ու գրականությունը, արվեստն ու գիտությունը, իսկ Գր. Օտյանի «տունը կեդրոն մըն էր, ուր կ'հավաքվէին բոլոր գրասերներն ու գրագետները...»[4]։

---

1 Տե՛ս Թևոդիկ. *Ամենուն տարեցույցը. 1910, էջ 82։*

2 Տե՛ս *Արևելք, 1908, Հոկտեմբերի 4։*

3 Մի՛ր. Նայրանեղյան. *Երկեր, հատ. 3, Երևան, 1949, էջ 107։*

4 Ե. Օտյան. *Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1962, էջ 12։*

Գրականությամբ շնչող այդ միջավայրում են անցել Երվանդի մանկության, պատանեկության, վաղ երիտասարդության տարիները։ Սկզբնական կրթությունն ստանալով ընտանիքում, նա չուրջ տարի ու կես սովորել է Գերապերյան վարժարանում, ապա նորից ուսումը շարունակել է տանը՝ հրավիրված մեծ համբավ վայելող ղեկավարությամբ։ Փոքր հասակից հափշտակված ունկնդրել, սիրել ու անգիր է արել ավագ հորաքրոջ՝ Խսկուհի Օտյան-Երկանյանի պատմած ժողովրդական հեքիաթներն ու զրույցները։ Պատանի հասակում շրջագայել է Փարիզում, Վիշիում, Հռոմում, Նեապոլում, Ռումինիայում, Անտիոքում, դիտել քանգարաններ, ցուցահանդեսներ, պատմական հուշարձաններ։ Գրաճանաչ դառնալուն պես՝ կլանված կարդացել է ընտանեկան ճոխ գրադարանի հայերեն ու ֆրանսերեն գրքերը. «Ինձամ մը որ կարդալը սորվեցա,— վերհիշում է Ե. Օտյանը,— ընթերցանության բուռն փափաք մը զգացի և օրնիբուն կարդալով կանցընեի»[3]։

Երվանդ Օտյանը գրական ասպարեզ մտավ 80-ական թվականների վերջերին՝ թարգմանություններով և պատմաբանասիրական հետազոտություններով։ Ճիշտ է նկատել Ա. Ալպոյաճյանը, թե «անիկա միանգամայն եղած է ուսումնասիրող մը, բանասեր մը՝ մանավանդ իր երիտասարդության օրերուն»։ 1889-ին Ե. Օտյանը ֆրանսերենից թարգմանեց իր մորեղբոր՝ Ռ. Ասլանյանի ձանապարհորդական նոթերը Արգենտինայի մասին և տպագրեց. Տիմբրեֆպաշյանի «Երկրագունդ» հանդեսում։ Այնուհետև «Արևելքում» հանդես հևավ մյուս մորեղբոր՝ Գ. Ասլանյանի և Գ. Մարգարյանի աշխարհագրության դասագրքերի համեմատական քննությանը նվիրված ինքնուրույն հոդվածով։ Ապա՝ իրար հետևից մամուլում երևացին երիտասարդ Ե. Օտյանի ուսումնասիրությունները Անտիոքի, Իշխանաց կղզիների, Հին Հունական հայտնի կին գործիչ Ասպազիայի, Տռչակալոր Կլեոպատրայի, Հունաց Տիզոն Քաղուհի Թեոդորայի, ժամանակի ճանաչված գրական դեմքեր Գր. Օտյանի, Ն. Ռուսինյանի, Շերենցի և այլոց մասին։ Նախապես կրելով «Հին դպրոցի ներկայացուցիչներուն՝ Գր. Օտյանի, Ք. Քերդյանի, Կ. Գարագաշի ազդեցությունը, պատանի Օտյանն իր հոդվածներում տուրք էր տալիս գրական ռոմանտիզմին և քննադատական դիրքորոշում հանդես բերում արևմտահայ «ուրնուսնականների» իրապաշտ սերնդի առաջադրած գեղագիտական սկզբունքների նկատմամբ։ Սակայն ներքին մի առողջ զգացողությամբ նաև համակրում էր գրական նոր շարժումը, որը չուտով պիտի նրան մղեր գեպի ռեալիզմի ուղին. «Իմ հակառակությունս,—խոստովանել է Ե. Օտյանը.—ուժեսակ մը կողմնակցական առելություն էր անոնց դեմ, որոնք իմ կուրբերուս տեղը կանցնեին կամաց-կամաց, գանոնք մոռացության մատնելով և մինչդեռ ատեն-ինչ որ անհերքելի կը նկատեի-գանոնք ծաղրելի դարձնելով, բան մը, զոր ես այ պիտի չուշանայի ընկլլե՛։ Եվ երբ 1891-ին «Հայրենիք» օրաթերթի խմբագրությունն սատնձնեց «ուրնուսնականների» ճանաչված ղեկավար Ա. Երիփերյանը ու կազմվեց հայտնի «Հայրենիքի» խումբը, Ե. Օտյանը դարձավ խմբի ամենագործուն անդամներից մեկը, քերթի օգնական-խմբագիրը, ապա և խմբագիրը։ Քննադատելով վերացական երագանքներին, գաղտի Դաղ-

կի» անուշ բույրով շնչող, «կոպիտ իրականությունից» իբր հեռու տանող և «մխիթարող» ռոմանտիզմի գրականությունը, Ե. Օտյանը արդեն մերժում է «օճառե գնդակներու պես գունագեղ, այլ մեջը պարապ, ճոռոմ գրույթունները», որոնցում «պատմությունը հեգիաթի կերպարանք կառնե»[8]։ «Պատմական, իմաստասիրական, ընկերական ու գիտական անշափ հարցեր կը ճոխացնեն նվրոպական գրականությունը, ինչո՞ւ մենք ալ այդ նյութը չմտցնենք մեր գրական շրջանին մեջ»[9],—գրում է Օտյանը։ Նա պահանջում է մշակել արդիական, հրատապ կենսանյութը և ստեղծել ժողովրդի շահերի պաշտպանությանը նվիրված բարձրավեստ երկեր, ինչպես վարվել է «Ռուսիո ժամանակակից մեծ գրագետ» Լև Տոլստոյը, որը «ամեն միճակներուն մեջ միշտ պզտիկներու փաստարանը և անխոնջ քարոզիչն է եղած խաղաղության և սիրոյ»[10]։ Հետագայում Ե. Օտյանը թարգմանեց Լ. Տոլստոյի «Աննա Կարենինան» և «Հարություն» վեպերը։ Ըստ արժանվույն գնահատելով հայկական ռոմանտիզմի ամենակարկառուն դեմքին՝ Ռաֆֆիի, Ե. Օտյանը գրել է. «Շատ քիչերը կրցած են հասնիլ Րաֆֆիի ժողովրդականության, որովհետև շատ քիչերը կրցած են անոր չափ քաշտացնել ժողովրդի հոգեբանությունը, խոսիլ անոր սրտին մոտիկ, հրապրել զայն, ձգտելով «վեհ ու մեծ նպատակի մը»[11]։ Այստեղից՝ հասկանալի է դառնում Ե. Օտյանի գեղագիտական դավանանքը, որ պարզ ու որոշակի ձևակերպված է տակավին 1894-ին. «Չէ՛, միայն աղեկ գրված գիրքերը չեն, որ կր մնան, այլ մանավանդ անոնք, որոնք ժողովրդի սրտին մոտիկ կը խոսին»[12]։ Խոսել ժողովրդի սրտից ու մտքից, նշմարիտ արվեստով արտահայտել վեհ գաղափարներ, ըստ Ե. Օտյանի, գրողի սրբազան կոչումն է, իսկ սկզբունքայնությունը՝ նրա պարտադիր հատկանիշը. «Գրողներ, որոնք ոչ կարծիք ունին, ոչ ուղղություն, որոնք օր մը ասող, օր մը անոր քմբուկը կը զարնեն փչած հովին համեմատ, ահա ինչ որ ամենեն ավելի պժգալը կազդե մարդուս»[13]։

Գեղագիտական այս սկզբունքներով են կառուցված Ե. Օտյանի առաջին դեղարվեստական ստեղծագործությունները՝ քրոնիկները, նորավեպերը, պատմվածքները, որոնք գալիս էին հաստատելու ապագա տաղանդավոր գրողի և Երգիծաբանի ծնունդը։ Հայտնի է, որ «քրոնիկ» անվան տակ հաճախ տպագրվում էին ամենատարբեր բնույթի հոդվածներ, հաղորդումներ, ակնարկներ, ուղեգրություններ, նույնիսկ՝ գրախոսություններ, քաոեերախոսություններ և այլն։ Ե. Օտյանը քրոնիկը վերածեց ֆելիետոնի է։ գարձավ այդ ժանրի խոսական վարպետը։ Իրավացի է դիտում Վ. Թեքելյանը, թե «քրոնիկը մանավանդ իրմե ավելի մեծ վարպետ մը չունեցավ մեր մեջ»[14], երբեմն կեղծանուններով («Ս. Ծիրայր», «Երօտ», «Ե. Օ.») տպագրված օտյանական քրոնիկները ընդգրկում էն կյանքի բոլոր ոլորտները՝ ընտանիք, բարոյականություն, դպրոց, մամուլ, գրականություն, բարեգործություն, աշխարհիկ և կրոնական գործեր և այլն։ Ու բոլորն էլ ուղղված հն ծաղրելու և ձակվելու այն կյանքը, որ-

8 «Հայրենիք», Կ. Պոլիս, 1893, հոկտեմբերի 25։
9 «Հայրենիք», 1895, օգոստոսի 30։
10 «Հայրենիք», 1895, մայիսի 5։
11 Տե՛ս «Շուշանիկ», Կ. Պոլիս, 1913, № 8։
12 «Հայրենիք», 1894, ապրիլի 6։
13 Նույն տեղում, 1894, դեկտեմբերի 19։
14 Քեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1928, էջ 457։

տեղ փտած պտուղները կը նետենք, իսկ փտած գաղափարները կը պահենք»[15], որտեղ ասկու ուժով դիրք ու պատիվ են ձեռք բերում կեղեքիչ, չարագործ, բութ արարածները և հռչակվում *«ամենքն ալ բարեբար, ամենքն ալ մեծեներս, ամենքն ալ ազնվասիրտ ու ամենքն ալ իմաստուն»*[16]:

Ե. Օտյանի ստեղծագործության առաջին շրջանին (1889—1895) են վերաբերում մի շարք պատմվածքներ ու նորավեպեր՝ «Սիրո նահատակ» (1892), «Ոսկի գավաթ ջուր» (1893), «Վաշխառուն» (1893), «Հոդվածի մը պատմությունը» (1894), «Կաղանդի վիպակ» (1895) և այլն, որոնք ռեալիստական արվեստով արտացոլում են ներքնախավերի սոցիալական ծանր դրությունը, արդար աշխատանքի մարդկանց տառապալից կյանքը և ուղղված են սոցիալական ու բարոյական չարիքների մերկացմանը:

Օտյանի երգիծանքն անողոք է հնչում կյանքի անարդարություններն ու արատները ներկայացնող «Վաշխառուն» նորավեպում: Տարիքոտ, մսագունդ հիշեցնող և «ամենեն ցած տեսակէ վաշխառու» Հակոբը, մանր պարտքեր տալով, սարդոստայն է հյուսում, իր քակարդն է գցում սնանկացած խանութպան Կարապետին և պարտքի դիմաց կնության առնում նրա աղջկան՝ արդեն նշանված, «արևի պես գեղեցիկ» Զարուհուն: Զարուհին ու նշանածը՝ «գեղեցիկ, առողջ, խելացի, պարկեշտ» և հրապուրիչ երիտասարդ Վահանը «զիրար կպաշտեին»: Սակայն Վահանի «գրպանը դատարկ էր», իսկ խորամանկ վաշխառուն չի մոռանում կրկնել, թե «սերը փոր չի կշտացներ»: Զարուհու ծնողները, որ «ստակի պաշտամունքը» ունեն, կգնահատեին Վահանին, եթե «քիչ մը գրպանը լեցուն ըլլար», ինքը՝ Զարուհին, որին վաշխառուի «կեղպպարանքը, խոսվածքը, անասնական նայվածքը պժգանք ազդած էին», կարճատև մի քննկումից հետո, «պաղ դատողությամբ» մտորում է. «Հակոբ աղա հարուստ է, փարա ունի. տգեղ է եղեր, տարիքոտ է եղեր, ինչ կըլլա... Ո՞վ էր, թե Վահան հարուստ ըլլար, այն ատեն բնավ չպիտի վարաներ ընտրությանն համար: Ճշմարիտ է, թե Հակոբ աղա տգեղ ու անկիրթ է, բայց... ստակը կծածկէ ամեն բան: Եվ մի՞թե ինքը պարտավորված է ամբողջ ժամանակը անոր հետ անցընելու, չէ՞ մի որ առտուն կանուխ գործին պիտի երթա ու իրիկունը ուշ ատեն գա... Իսկ սե՞րը: Սերը ամեն ատեն կրնար գըտնել, եթե ուզեր, բայց ստակը՝ ոչ»:

Նորավեպն ավարտվում է Զարուհու այս մտորումներով: Բայց դյուրին է կռահել, թե ինչպիսի ընտանիք պիտի կազմեին վավաշոտ վաշխառուն ու սերը ստակին զոհաբերող օրիորդը: Մոտիվն, անշուշտ, նոր չէր: Իր խորքում ողբերգական նման պատմություններ շատերն էին շոշափել: Սակայն թարմ են օտյանական արտահայտչամիջոցները, հումորախառն-հեգնախառն ոճը: Առանց դիմելու տխուր խորհրդածությունների, զգայացունց տեսարանների, եղերական բախումների, մի տեսակ զվարթ արհամարհությամբ համակված դառն հեգնանքով նա բացահայտում է սիրո առուծախի այլանդակությունները, նյութական հաշվինների վրա կառուցվող ընտանիքի էությունը. «Ընտանեկան զույգերի» վարք ու բարքի նմանօրինակ մի պատկեր է ներկայացնում նաև «Աշխվաշուքներու շուրջը» (1895): 1895-ին նա սկսեց շարադրել իր առաջին

---

[15] «Հայրենիք». 1893, դեկտեմբերի 13:

[16] «Հայրենիք». 1894, օգոստոսի 24

վևալը՝ «Գործ Լիիդ մը», որը, սակայն, մնաց անավարտ և հետագայում տպագրվեց «Միջնորդ տեր-պապան» խորագրով։

1896-ի աղետները Կ. Պոլսում ծանր հալածանքներ էին գուշակում պոլսահայ մտավորականների համար։ Ե. Օտյանը, որի անունը նույնպես գրանցված էր Օսմանյան կայսրության համար «վտանգավոր անձանց» ցուցակում, ստիպված քաղնում է Կ. Պոլիսը և մեկնում արտասահման։

2

Երվանդ Օտյանի կյանքում սկսվեց տարագիր պանդուխտի ճակատագրից անբաժան թափառումների, նյութական դժվարությունների, հոգևկան տվայտանքների և նման ծանր պայմաններում՝ ուղղակի սխրանքի հավասար ստեղծագործական բեղմնավոր աշխատանքի մի նոր ժամանակաշրջան, որը տևեց տասներկու տարի՝ 1896—1908։ Այս տարիների նրա ողիսականի մասին է «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» (1912) գիրքը, որը հայ տուչագրական գրականության լավագույն էջերից է, ժամանակի հասարակական, քաղաքական, գրական, մշակութային կյանքի կարևոր իրադարձությունների գեղարվեստական տարեգրությունը։ Ինչպես պատմում է Ե. Օտյանը, փախուստի առաջին ամիսներին նա հաստատվեց Հունաստանում։ Աքենքում նա ստանձնեց Ռեվեոս Մուրատյանի «Միություն» ամսաթերթի խմբագրությունը՝ վարձատրության փոխարեն օրը երկու անգամ ձրի ճաշելու պայմանով, քանզի «կերակուր ուտելու հարցը բավական կնճռոտ հանգամանք մը առած էր»[17]։ 1897-ի Նոյեմբերին տեղափոխվելով Եգիպտոս, շուրջ երկու տարի հաշվակալ-գանձապահի պաշտոն վարեց Պողոս Նուբար փաշայի Շարապաս ագարակում, որը գտնվում էր քաղաքներից հեռու, խուլ անապատում։ Զանձրանալով միապաղաղ կյանքից, 1899-ի սկզբին հրաժարական տվեց և մեկնեց Փարիզ։ Տեղ հասնելուն պես, Ա. Չոպանյանի միջնորդությամբ, հանձն առավ «գնելու ոումինահայ Ա. Յանեսքոյին (Անդրանիկ Հովհաննիսյան). որն զբաղվում էր մի «ցնորական բառարան» կազմելով և արդեն «քսան տարիէ ի վեր կաշխատի եղեր, ապացուցելու համար, թե աշխարհի բոլոր լեզուները ձյուռնեն ծագում առած են»։ Հանուն հանապազօրյա հացի համաձայնվելով մասնակցելու այդ «հիմարական աշխատանքին», Ե. Օտյանը տեղափոխվեց Վիեննա, ուր ապրում էր Յանեսքոն, և առիթ ունեցավ մոտիկից ծանոթանալու տիղի Մխիթարյան միաբանության մշակութային կյանքին ու հարուստ գրադարանին։ Բայց որքան էլ նյութապես ապահովված լիներ, ձշմարիտ գիտության ու գեղեցիկ գրականության մշակ Օտյանը չէր կարող երկար զբաղվել ձյուռնեններ և ողջախոհություններ փարատիներով հետու գործով, և չուտով թողեց այն ու հեռացավ Լոնդոն։ Այստեղ մի որոշ ժամանակ աշխատակցեց Ա. Արփիարյանի և Լ. Բաշալյանի «Նոր կյանք» կիսամսյա հանդեսին և ընտրվեց «Լոնդոնի Հայ գործավորաց և ուսանողներու միության» առենադպիր։ Վեց ամիս հետո նորից գնաց Փարիզ, ուր մոտ տարեկեսս վարեց Ա. Գալֆայանի, այդ «ինքնակոչ իշխանն» Գվիտոն Լուսինյանի բարեուղարի ու նրա կազմած Հրանսահայ բառարանի սրբագրչի պաշտոնը։ 1902-ի վերջերին կրկին անցավ Եգիպտոս, մի ամիս մնաց Կահիրեում, ապա փոխա-

17 Ե. Օտյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, էջ 43։

դրվեց Ալեքսանդրիա, ուր Հաշվակալ տնօրենի պաշտոն ստացավ Ա. Պաղճյանի ծուլարանում։ 1904-ի սկզբին ուղևորվեց Հնդկաստան, եղավ Պոմպեյում, որտեղ ապրում էր ազամանդի վաճառականությամբ զբաղվող Հրանտ եղբայրը։ Տարեվերջին վերադարձավ և հաստատվեց Ալեքսանդրիայում, ուր մնաց մինչև 1909-ի սկիզբը։

Աստանդական, երբեմն արկածալից կյանքի այդ տարիներին Ե. Օտյանը շատ երկրներ տեսավ, շատ երեւույթներ ուսումնասիրեց, հսկայական փաստանյութ կուտակեց և չնայած մերթ ընդ մերթ զբաղվեց գրականության հետ կապ չունեցող աշխատանքներով, բայց ամենագործուն մասնակցություն ունեցավ գաղութահայ գրական-մշակութային ու հասարակական կյանքին, խմբագրեց մի ամբողջ շարք պարբերականներ՝ «Ազատ խոսք» (1901—1903), «Ազատ բեմ» (1903—1906), «Սրենք» (1905), «Կրակ» (1905), «Թերթիկ» (1906), «Արև» (1908)։

Խմբագրական-լրագրական, ազգային-հասարակական գործունեության կուզընթաց, Ե. Օտյանն ստեղծեց մի քանի տասնյակ բարձրարժեք գեղարվեստական գործեր՝ «Արյունոտ հիշատակներ» (1898), «Հեղափոխության մանաքուլներ» (1898—1899), «Վևոն թագավորի սուրը» (1898), «Մոսապ Լևսիմ» (1899), «Բարի գահիճը» (1899), «Ազոթքը» (1899), «Այրին» (1900), «Շամբարձում ազա» (1904), «Ոսկեմոլը» (1905), «Վրեժ» (1900), «Մինչեյի սիրարկածը» (1906), «Ազգային բարերարը» (1905), «Պրոպագանդիստը» (1900—1901), «Գործի մարդիկ» (1900—1901) պատմվածքները, վեպերն ու վիպակները, «Ջավալլե» (1905) վոդեվիլը, «Ֆրանքո-Բրքական պատերազմ կամ Ջարշըլը Արքին ազա» (1906) կատակերգությունը (մեք. Կյուրեյանի հետ), «Անօգուտ բացատրություն» (Ջանգիպարյան նամականին, 1996), «Օրմանյանի երգը» (1898), «Հեղափոխությունը Տայ լեզվին մեջ» (1900) և շատ ուրիշ ֆելիետոններ, ծանակագրեր, պարսավագրեր, երգիծական տարեցույցներ և այլն։

Գրական գործունեության այս բնմնավոր շրջանում Ե. Օտյանը հանդես էևավ գերազանցորեն որպես քաղաքական երգիծաբան, իբրև քաղաքական երգիծանքի նորարար վարպետ։ Ժամանակը այդպես էր պահանջում տագնապավոր զրոդից։ XIX դարավերջը և XX դարասկիզբը հագեցված էր սոցիալ-քաղաքական ցնցումներով, ազգային-ազատագրական ու հեղափոխական շարժումներով, դանազան կուսակցությունների ու հասարակական տագնապների գաղափարական բախումներով, տարբեր տերությունների սուր հակասություններով։ Այս ամենը արձագանք էին գտնում Օտյանի ստեղծագործական աշխարհում, իհարկե, նրա համար դժվար էր ճիշտ կողմնորոշվել բոլոր հարցերում, չունենալ հակասություններ ու սահմանափակություն։ Սակայն հիմնականում դեմոկրատական-առաջադիմական էին նրա հայացքները։ Հատկանշական է, որ իր խմբագրած «Կառափնատը» (1910) Ե. Օտյանը հատարել է «1793-ի Թոուլոնի, 1848-ի Փոո և 1860-ի զավակ»[18]։ Արդարև, նրա նրազանքն էր իրականացած տեսնել ֆրանսական բուրժուական հեղափոխության հղացած, բայց չկենսագործված «Ազատություն, Հավասարություն, Եղբայրություն» իդեալները, նրա սրտին ու մտքին հատկապես հարազատ էին ռուս հեղափոխական-դեմոկրատ 60-ականների և նրանց գինակից Մեք.

[18] Նույն տեղում, էջ 585։

Նալբանդյանի ազատասիրական, մարդասիրական վեհ գաղափարները, անձնվեր պայքարը ամեն տեսակ ճնշման, բռնության, ստրկության, հետադիմության դեմ։ Պատահական չէ, որ նա խանդավառությամբ դիմավորեց ռուսական առաջին հեղափոխությունը և յուրովի հնչեցնելով Նալբանդյանական հանրածանոթ միտքը՝ «Ռուսիո ազատությունը հանուր մարդկության ազատության վերաբերմամբ մեծ խորհուրդ ունի», 1905-ի հունվարի 14-ին «Ազատ բեմ» թերթում գրեց. «1905 տարին լի է հուսալից ու արգասավոր հղիությունները... Ազատության մաքրագործիչ կենարար շունչը սպառնալից կը սավառնե խավարամիտ ու կրոնամոլ բռնավորներու անիծակուռ գլխին վրա։ Այն օրն, ուր ռուս ժողովուրդը խորտակե իր շղթաները, հայությունն ալ նոր վերածնությամբ մը պիտի ոգևորի...»։ Նկատենք, որ ազատության վեհ իդեալների իրականացման, մասնավորաբար հայ ժողովրդի փրկության, «հայկական հարցի» արդարացի լուծման գործում Ե. Օտյանը հույսեր չէր կապում եվրոպական «մեծ տերությունների» հետ, որոնք միշտ էլ «իրենց անձնական շահերուն և հակաստությունները կը զոհեին մարդասիրական պարտականություններին»[19]։ Նա չէր հավատում «ազգի փրկության» մասին հայ ազգային կուսակցությունների՝ հնչակյանների, դաշնակցականների, ռամկավարների ծրագրերին, ծաղրում էր նրանց ներքին պառակտումները, փոխադարձ ահաբեկումները, պայքարի արատավոր, արկածախնդրական մեթոդները («Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» գիրքը, «Համբերատնուր զոհողությունն», «Ութ նամակ մեր հույն հայրենակիցներուն», «Նոր բառաշար», «Բնհնեզբուղ բաժանյալ» և տասնյակ ուրիշ ֆելիետոններ ու պարբերագրեր)։ Հիմնովին ժխտական էր նրա վերաբերմունքը «Միությունն և առաջադիմությունն» պիտակը կրող, էապես հետադիմական, թուրք աղգայնամոլ, «արյունոտ սուլթան» Համիդի չարագործ քաղաքականությունը շարունակող «երիտասարդ թուրքերի» նկատմամբ։

Չհակերպելով իր գրական-քաղաքական դավանանքը, Օտյանը տակավին 1901-ին գրել է. «Մենք մեր գոհացումը պիտի փնտրենք՝ ծաղրելով կամ հեղկելով, մեր օրվան տրամադրությանը համեմատ, կեղծ փրկիչները, սուտին ճարտարապետները, գողցված համբավները, անշարժ պողոտողները, հաշվող խանդավառները, անկեղծության աճպարարները, հայրենասիրության ձեռնածուները, ու կավելացնենք, «այլովքն հանգերձ», որպեսզի մեկուն խաթրը չմնա։

Ազնիվ երևույթ մը, բարի գործ մը, իրական արժանիք մը մեզի, սակայն, անտարբեր չեն թողուր։ Եթե ասոնց հանդիպելու մխիթարությունը ունենանք մեր ճամբուն վրա, սրտագին համակրանքի բարև մը պիտի տանք»[20]։

Ե. Օտյանի քաղաքական երգիծանքի փայլուն էջն է կազմում «Հեղափոխության մակաբույծները» պատմվածաշարքը, որն իր թեմատիկ-գաղափարական բովանդակությամբ և երգիծական արվեստի կատարելությամբ նոր խոսք էր հայ գրականության մեջ։ «Հեղափոխության մակաբույծները» շարքը բացվում է յուրատեսակ նախամուտք-պատմվածքով («Արձասանման գործիչը»), որի առաջին իսկ տողերում ասվում է, թե խոսք է լինելու

19 Նույն տեղում, էջ 74։

20 Ե. Օտյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1960, էջ 533—534։

«Մեր մեջ հեղափոխական շարժումն ծնած կարգ մը հարաբունեներու նշանակության մասին։ Պատմվածքների ընդհանուր խորագրից պարզ է, որ այդ «հարաբունեները» հեղափոխության մակաբույծներն են, «հեղափոխական», «հայրենասեր», «ազգային հերոս» ձևացող, իրականում՝ պորտաբույծ, արկածախնդիր, պոռոտախոս, դրամաշորթ ստահակները, որոնք արատավորում են ամեն մի վեհ գաղափար և նվիրական զգացում, հանուն անձնական շահի ոտնահարում ամեն մի սրբություն։ «Հոն,— ասել է Օտյանը,— զանազան անունեներու տակ, ներկայացված են շարք մը հայ հարբային գործիչներ, ինչպես Զերազը, Ճանկյուլյանը, Խաժակը և այլն։ Ձեմ ուզեր սակայն, երեսն հանել, թե ինչ անուններու տակ գծած եմ զանոնք»[21]։ Պարզված է, որ Գ. Խաժակյանը՝ Կակայանցի («Արտասահմանյան գործիչը»), Մ. Զերազը՝ Միսաքի («Հակահեղափոխականը»), Հ. Ճանկյուլյանը՝ Վարդհոդյանի («Որ մենք հերոս...»), Ռ. Մուրատյանը՝ Զաքեոսի («Խմբագիրը») նախատիպերն են[22]։ Սակայն Օտյանը իրական անձանց դիմանկարներ չի գծել, այլ կերտել է խորապես անհատականացված գեղարվեստական տիպեր։ Անհատները չեն նրա ատենրական ծաղրի առարկան, այլ երևույթը։ Օտյանը ցույց է տալիս, թե ինչպես բարձր գաղափարի անունից հանդես են գալիս բարտավանդիրները, որոնք ձգնում էին փառք ու դրամ վաստակել՝ «հեղափոխություն» խաղալով, «շահագործել ժողովրդային խանդավառությունը», ազատության դրոշի տակ՝ «հերոսական ներկայացումներ» տալ և... դրամ մուրալ։ Այդ զանգվածների համար դժվար էր անմիջապես ճիշտ կողմնորոշվել, «պատնազանել Ճշմարիտը կեղծեն..., հարազատ հերոսը՝ անվավերեն» («Անվավեր հերոսներ»), երգիծաբանը գալիս էր օգնելու նրան։

Շարքի բոլոր յոթ պատմվածքներին հատուկ է փաստական վավերականությունը։ Դեպքերի մասնակցի կամ ականատեսի դերում հանդես է գալիս ինքը՝ հեղինակը, և սպանիչ երգիծանքի լեզվով պատմում քաղաքական, կուսակցական «գործիչների» դիմակ հագած, էությամբ, սակայն, ստի, կեղծիքի, խաբեբայության «ասպետների» ոչ միայն ծիծաղելի, այլև հույժ վնասաբեր շահատակությունների մասին։ Առաջինը «արտասահմանի գործիչ» կոչեցյալ Կակայանցն է։ Նա «հեղափոխականի» հոխորտացող տեսք ունի. «գրվեցյալ մորուքով, գիսախոիվ մազերով, լայնեզր գլխարկով... ձեռքին հաստ գավազան մը բռնած»։ Ներքուստ, սակայն, «պարապ մարդ» է, «շատախոսին մեկը»։ Այդ «պրոպագանդիստը» ժամերով ճառում է «միության», թե՛ անջատ գործունեության, կենդրոնացո՞ւմ, թե՛ ապակենդրոնացում» և այլ հարցերի մասին, սակայն չի կարողանում համոզել լսողներին, ուստի վերջինները «կենտրոնին» դրած մի բանաձևում խնդրում են՝ «որ ի սեր ազգային փըրկության դատի... այսուհետև անջատ միությամբ և ապակենդրոնացյալ կենդրոնացման դրությամբ առաջ վարեն Սուրբ Գործը»։ Անիմաստ այս «բանաձևը» Կակայանցի «պրոպագանդի» ազդեցության ու հետևանքների սպանիչ ծաղրն է մեկի հասցեին, որը շարքային գործիչ չէ, այլ ծնկից (իմա՝ դաշնակցության կողմից) ուղարկված մի ամբողջ «կուսակցության լիագոր ներկայացուցիչը»։

---

21 «Ժողովական գրականություն», 1969, № 12, էջ 126 (Հ. Սիրունի. Երվանդ Օտյան)։

22 Տե՛ս Ն. Օտյան, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1935, էջ 645, «Երկերի ժողովածու», հատ. 1, Երևան, 1960, էջ 696—697։

Հնորոշ է, որ Կակայանցը քննութիւամբ է դիմավորում մի ուրիշ իր նմանակին՝ «դաշնակցական նախկին գործչի» վկայականով Եգիպտոս ժամանած Դաշուչի Արտունեան («Նախկին գործիչը»)։ «Երևակայեցեք,— սուր սարկազմով գրում է երգիծաբանը,— տոնավաճառի մէջ ցուցանքներ ի տես դնող մեկը, որ վեց ոտքով և երկու պոչով կով մը ձեռք կը ձգէ։ Արտունին Կ. Պոլսում գրագիր է եղել մի վաճառականի մոտ։ Ջարդերի օրերին (1896-ին) զրկվելով համեստ պաշտոնից, փոխել է Կարպիս անունը և «շահագործելով վկայականը» ինքզինքը հորջորջում է «ազգային հերոս», մտացածին սըխրագործութիւնների պատմութիւններ է հնարում ու դրամ շորթում։

Պոռոտախոս «գործչի» լիարյուն երգիծատիպ է Վարդհոգյանը («Որ մենք հերոս...»)։ Նա ներկայանում է իբրև «մեր անդրանիկ հերոսներեն մեկը», որը շրջում է Հայ գաղութներում, քանզի «ժողովուրդը պետք ունի քաջալերութեան, պետք է տեսնա իր հերոսները և քաջալերվի»։ Միևդեռ պարզապես պժգանք է ազդում թե՛ ներքին դատարկութեամբ, ապաշնորհ, անհամ, ինքնամեծար ճառերով և թե՛ արտաքինով, «լայն ու երկայն ցցված ականջներով, խոշոր քիթով, հերկեն դարձող հոգնած եզի տարտամ նայվածքով, գլխունդարկած մեկը»[23]։ Նրա ելույթները երգիծաբանը հեգնանքով համարում է «հերոսական ներկայացումներ», որտեղ «հերոսը» ցուցադրում է իր ծիծաղաշարժ «մեծամտութիւնները»։ «Այո՛, սիրելի ընկերնե՛ր, միութիւն և համերաշխութիւն։ Մենք իբրև հերոս և իբրև ժողովրդի հարազատ ներկայացուցիչ, պետք է ընենք այդ բանը, պետք է միացնենք հեղափոխական կուսակցութիւնները և նետ միացնենք իրարու հետ նաև եվրոպական տերութիւնները... մենք վստահ ենք, որ քիչ ատենեն պիտի հասնինք մեր ցանկացած ազատութեան... Որ մենք հերոս, պետք է, որ այդ բանը ընենք, սիրելի և անկեղծ ընկերներ։ Ա՛խ, ափսոս, որ այս բազուկները յոթը տարի անգործ մնացին...»։

Առավել զավեշտական է, որ ծիծաղաշարժ պոռոտախոսութեան անկապ ու անհամ այս գլուխգործոց «ճառը» արտասանվում է մի սեղանի մոտ, «որուն շուրջն ու վրան հավաքված էին ութ գավաթ օղի, ժամկոչ մը, սխտոհի մեզե, ծխավաճառի աշկերտ մը, ցնցած բանաստեղծ մը, խաշած հավկիթ մը, քանի մը հատ ձիթապտուղ ու մի քանի մը հատ ալ պարապ պտտող գաղթականներ»։

*Ավելի խիստ գույներով է պատկերված «Հակահեղափոխականի» կենտրոնական դեմքը՝ պարոն Միսաքը։ Սա ոտից գլուխ կեղծ, ստորաքարշ, բանիլեզնի նման մորթին փոխող, հարմարվող մի «անարգ հոգի» է, ամիրաների ժամանակից եկող ու բուրժուաների մոտ ծառայության մտած «տիրացուի, հացկատակի, սպասավորի ու վարժապետի վարկոց խառնուրդ մը», մեկը այն սրբապիղծ արարածներից, «որոնք հեղափոխությունը չատագովելով, գայն շահագործելե ետքը, հիմակ սկսած են հեղափոխության հակառակորդ ձևանալով ապրիլ, տեսնելով, որ այդ միջոցը ավելի շահաբեր է»։ *Միսաքի միակ սրբության սրբոցը ոսկին է, որից քեկուզ մեկ հատ ստանալու համար պատրաստ է անհուն գովեստներ շռայլել հարուստ վաճառականին,*

---

23 *Ի դեպ՝ «Որ մենք հերոս...» պատմվածքը գրեթե բառ առ բառ համընկնում է Ե. Օտյանի «Հարություն Ճանկրյանաս երգիծական դիմանկարի հետ, որտեղ կերպարը ներկայացվում է որպես «Տոն Քիշոթին ծաղրանկարը» (տե՛ս Ե. Օտյան, Երկեր, Երևան, 1956, էջ 671—673)։*

րա տրիկոտը, զավակին, սպասավորին, ձիուն։ Այսպես էլ նա հիմնավորում է տպրելու իր «անձնական սկզբունքը»։ «Ամեն բանի ժամանակ կա, հեղափոխական բլլալու ժամանակ և հակահեղափոխական բլլալու ժամանակ, տղալու ժամանակ և խայթելու ժամանակ..., ստակ մուլալու ժամանակ և տակը պառնել դնելու ժամանակ, նավքի վաճառականները խնկարկելուց ժամանակ և մանիֆակթուրայի վաճառականները փառաբանելու ժամանակ»։ Այս սկզբունքից» ելնելով՝ Սիսաքը մշակել է հարմարվելու, հաճոյանալու և ստակ տանելու իր «ոճը»՝ բառախաղեր, «շուկայի սրամտություն» և «ապուշ, անարտահայտիչ ծիծաղ մը, զոր հարուստներու քով՝ «հի՛, հի՛» ձևով կարտաբերե և ծանոթներուն քով՝ «հա՛, հա՛, հա՛»։

Նույն սկզբունքով է կերտված մեկ ուրիշ «մտավորականի», երբեմնի Երթից, ապա «հեղափոխական մամուլը շահագործելու» միջոցով հարստանալու միտող Ջաքեոսի կերպարը («Խմբագիրը»)։ Երգիծաբանը անխնա ծաղրում է ենթարկում այդ «տգետ, անխելք, նյութապես անկարող, ֆիզիկապես անշնորհք, ամենեն արհամարհված երկչոտ մարդուկին», որը ճգրտում է հանրային դեր խաղալ, կուսակցություն կազմել, թերթ հրատարակել և... «վերերներ առնել», այսինքն՝ «մակաբույծ մը, բայց մեծկակ մակաբույծ մը բլլալ»։ Սակայն ծաղրի սուր ծայրը ուղղված է ընդհանրապես «մամուլը գործադրող» կուսակցական գործիչների դեմ, քանզի Ջաքեոսը պարզապես հետևում է «Զանգակ» (իմ՝ «Հնչակ») թերթի խմբագիր-հրատարակիչ Խաչատուրկյանի (իմ՝ Ավ. Նազարբեկյանի) օրինակին, հուսալով, թե ինքն էլ իրա պես կստանա «տնգատարած նվերներ»։ Ջաքեոսին «բախտ չի ժրպտում», որովհետև նա չի կարողացել նախօրոք իր համար «նախկին գործչի համբավ մը շինել»... Ու երգիծաբանը գտնում է, թե «ստուգապես՝ Ջաքեոս Հեղափոխության... դոհն է»։ Ակնհայտ է, թե ի՞նչ «հեղափոխության» և ի՞նչ «գոհի» մասին է խոսքը։ Մանավանդ, որ նման մի լուրովի «գոհի» մասին է նոսվում նաև «կեղծ լրտեսում»։ Այս պատմվածքի հերոսը՝ մյուսում ժարը, ի հետևում հարստանալու միտող մյուս մակաբույծների ուղիներին ու միջոցներին, քանզի հետ է քաղաքական կյանքից, ազգային գործերից, օրվա անդիրներից։ Բայց երբ առանց որևէ հիմքի նրան կասկածում են լրտեսության մեջ ու ոչ մի կերպ չի կարողանում համոզել, թե կապ չունի այդ «անարգ գործերի» հետ, որոշում է օգուտ քաղել հանգամանքներից—«հագավ լրտեսությունը, ծպտվեցավ անով և սկսավ շահագործել զայն»։ Զանազանվել ուտիկատպության մտերիմը, նա մեկին խաբում է, թե մատնված է, մյուսին զգուշացնում է, թե ձերբակալության վտանգի տակ է ու իբր թե նրանց փրկելու համար՝ ոսկիներ է կորզում։

Շաղթելով ու ձագկելով «վավերական» և «անվավեր» ինքնակոչ «հերոսների» գործունեությունը և հոգեբանությունը, արտառոց ու ծիծաղաշարժ, ազգավնաս ու արգահատելի արարքները, երգիծաբանը, իր իսկ խոստովանությամբ, ստացել է «պժգալի և միանգամայն տխուր տպավորություն» և «ունեցել է «սրտի սեղմում մը» (Որ մենք հերոս»)։ Բայց այս ամենեին էլ չի շանակում, թե Ծ. Օտյանը մակաբույծներին «համադգում է», նրանց գկարեկցում էր։ Ընդհակառակը, երգիծաբանը սրտանց ցավում է, նույնիսկ մեղադրում է հասարակությանը, որ կան և հանդուրժվում են ազատության ու հեղափոխության սուրբ գաղափարները պղծող այլանդակ արարածներ։ Ինչ վերաբերում է «համազգայուն», ապա Ծ. Օտյանը հենց նույն «հեղափոխության

մակաբույծները» շարքի պատմվածքներում ևս պարզ ու որոշակի դրսևորել է ճշմարիտ հերոսի ու հայրենասերի մասին իր ըմբռնումը։ Բարձր գնահատելով ազատության հերոսամարտերը՝ Վարդանանց պատերազմից մինչև քաջարի զեյթունցիների հերոսական ինքնապաշտպանությունը, նա գրել է. «Հերո՞ս... Հրացանը ուսը զարկած, մեջքը ատրճանակ ու դաշույն, կայտառ մարդ մը... խիզախ, աներկյուղ կերպարանքով, որուն տեսքը հույս մըն է իրեններուն ու սարսափ թշնամիներուն համար։ Լեռները կապրի ան, իրեն պես կորիներու հետ... Բանտերը կը կոխե ու անմեղ բանտարկյալները կազատե, չարագործ հարստահարիչները կսպաննե, անզոր գեղացիները կպաշտպանե..., պատերազմ կմղե իշխանության դեմ...

Ահա ինչպես կերևակայեմ Հերոսը։ Ու եղած են այսպիսներ մեր վերջին տարիներու թուխծագին պատմության մեջ» («Ո՞ր մենք հերոս...»)։

«Հեղափոխության մակաբույծների» յուրաքանչյուր պատմվածքը քաղաքական երգիծանքի մի կոթող է, որը պահպանում է իր ճանաչողական արժեքը, քաղաքական հնչեղությունը և գեղագիտական հաճույք պատճառելու չթուլացող ուժը։

«Հեղափոխության մակաբույծների» շարունակությունը կարելի է համարել Ե. Օտյանի «Պրոպագանդիստը», հայոց անդրանիկ քաղաքական երգիծավեպը, որը սկսից տպագրվել լոնդոնի «Նոր կյանք» կիսամսյա հանդեսում։ Սակայն, որոշ ժամանակ անց, դառնալով վերակազմյալ հնչակյանների օրգանը, հանդեսն ընդհատեց վեպի տպագրությունը, պատճառաբանելով, թե պատշաճ չէ տպագրել «զավեշտական գրություններ»։ Այնինչ գլխավոր պատճառն այն էր, որ ինչպես նշում է Օտյանը, «Հնչակյանների» օրգանը չէր կարող հանդուրժել մի վեպ, «որուն մեջ հեղափոխականներու խաչագողությունները պատկերած էի»[24]։ Ու վեպն այդպես էլ մնաց անավարտ։

Վեպի կենտրոնական հերոսը խոսուն ազգանուն ունի՝ Կուլտամյանց, և սկզբից մինչև վերջ դիմում է իր ազգանունին վայել արարքների, դրամ շահելու և կուլ տալու նենգ միջոցների։ Խորամանկ, խարդախ, կովազան այդ խաչագողը նախ փորձում է փող ու փառք վաստակել մանկավարժությամբ։ Բայց անպտուղ ու աղմկալից գործունեության համար կամ իրեն են վռնդում կամ ինքը «կովելով կձգեր կերթար»։ Հետո՝ «գործունեության լավագույն դաշտ մը» հեղափոխության շահագործումը կհրապուրեր գինքը»։ Վճռելով ոտք դնել այդ նոր ասպարեզը, նա չի դիմում «արդեն Պոլսո մեջ գործունեություն սկսած կուսակցության մը (իմա՝ հնչակյան), որուն մեջ միայն երկրորդական դեր մը կրնար իրադալ, ավելի վտանգալից գուցե, քան շահաբեր», այլ իր ծառայությունն է առաջարկում «նվրոպա կենդրոնացած «հեղափոխական կուսակցության» (իմա՝ դաշնակցության), որ դեռ Պոլսո մեջ որոշ մարմին մը չուներ»։ Նման նոր մարմին հիմնելու միտող ապագա «պետից» պահանջում են գործունեության ծրագիր, որպիսին և «հանդուգն երևակայությամբ» օժտված Կուլտամյանցը «հատ մը չհնեց և անմիջապես ղրկեց։ Քառասուն հոգով Պոլսո տիրելու հսկայական խորհուրդն էր»։ Ցնորական այդ ծրագիրը «կենտրոնում» հավանում են և նրան նշանակում կուսակցության լիազոր—ներկայացուցիչը Կ. Պոլսում։ Նվ քանի որ «խոսելու, մարդ համոզելու ձիրքը... իր մեծագույն հատկությունն էր», նորընծա «պրոպագանդիստը»

---

24 Տե՛ս «Վերջին լուր», Կ. Պոլիս, 1921, օգոստոսի 14։

կարողանում է կազմակերպել «հեղափոխական», իրականում խրտվիլակային «խումբեր», որոնցից պահանջում է... դրամ հավաքել՝ իբրև «Պոլսո տերելու», «ազատությունն» ձեռք բերելու երաշխիք։ Շուտով բավականին գումար է գոյանում և նշմարելով իր ապագան ապահովելու կարելիությունը, Կուլտամյանցը որոշում է միայնակ կուլ տալ հավաքված ոսկիները։ Բայց հանկարծ ժամանում է «կենտրոնի ներկայացուցիչ»։ Ինձելտուրյանցը, որը տեղ հասնելուն պես դրամների տնօրինության առթիվ «ղարգացնում» է իր ազգանունին հարմար «իմաստասիրական» տեսություն։ Կուլտամյանցին բացատրելով, թե «աշխարհբումս մարդը մի միկրոկոզմա է», նա գտնում է, թե «հայրենասիրություն և հեղափոխություն պետք չէր, որ իր շահերն զրկին միկրոկոզման, որ իր մեջ կը պարունակեր արդեն ավելի ներքին ու ավելի բնական հայրենիք մը։ Կոզմոս չէր կրնար խտնալական վիճակի մը հասնիլ, մինչև որ մեն մի միկրոկոզմա չունենար սեփական բարգավաճումը... Հետևաբար ժողովված դրամները պետք էր բաժնել երեք մասի, մին իրեն, մյուսը Կուլտամյանցի և մնացածը կենդրոն զրկելու համար»։

Նույնիսկ Կուլտամյանցի պես անձնապաշտն ու շահամոլը զարմանում է նամոլական այդ «փիլիսոփայությամբ». «Ի՞նչ սկզբունք, նկարագիր, ի՞նչ ստամոքս... Միկրոկոզման զորացնել, ազատ, անկախ, բարգավաճ վիճակի մը հասցնել, ահա փրկությունը, ահա բուն հեղափոխությունը»։ Ու սրտանց համակրելով այդ «իդեալական բարձր տեսակետը», գտնում է, որ եթե բաժանի իր մոտ եղած դրամները, ապա զրկած, հարստահարած, գողության մատնած կլինի այն միկրոկոզման, որ չենց իր նեղ և խեղճ մարդը իզնի խայթ մը զգաց այն անօրենության համար, զոր պիտի գործեր իրեն դեմ։ Եվ որպեսզի «իրիզբը» հանգիստ լինի, մանավանդ իմանալով, որ ձերբակալվել է «խումբի» մի անդամը և վտանգ է սպառնում մյուսներին, հատկապես՝ իրեն, «պրոպագանդիստին», Կուլտամյանցը նախ՝ մի պաթետիկ ճառ է ասում. «Ձա՜, ձե՛զ տեսնեմ, տղե՛րք, անձնվիրաբար աշխատեցեք, ազատությո՛ւն կամ մա՛հ, այս է մեր դևիզը, Մայր Հայաստան ձեզի կը նայի արտասվալից աչքերով և «վրեժ» կը մրմնջե...»։ Ապա՝ հանուն «սուրբ գործի» այսինքն՝ սեփական անձի փրկության, «անձնվիրաբար» գրպանելով բոլոր ոսկիները, գաղտնի ձողոպրում է Կ. Պոլսից. «Ալ վարանելու ժամանակ չի կա,— մտածեց,— եթե ազգը ամբողջովին կարելի չէ փրկել, փրկենք գոնե ազգին մեկ անհատը»։ Ինձելտուրյանցն ու մյուսները որոնում և այդպես էլ չին գտնում դրամաշորթին։

«Պրոպագանդիստը» անավարտ է, բայց ավարտուն կերպարներ են Կուլտամյանցը, Ինձելտուրյանցը, «խումբերի» պետերից և անդամներից վարժապետ Աշոտը, արկածախնդրության հակված Կամացուկը, մտախոհար Ղուկասը, Հաշվենկատ խանութպան Ակոբճանը, անսանձ պատանի Ատոմը։ «Հետպոխություն ծանրություններ» այս յուրատիպ երկվորյակների շարքերը շուտով պիտի համալրվեին ուրիշ ավելի նշանակալի քաղաքական երգիծատիպերով։

3

Գրական գործունեության երկրորդ շրջանում Ծ. Օտյանի ստեղծած մնայուն արժեքներից են նաև նրա սոցիալական երգիծապատմվածքները, վի-

պակները և թատերգություններ։ Արձակի «կարճ ձևի» ընտիր էջ է «Բարի դահիճը»։ Տխուր մի պատմություն է, թեև հումորախառն։ Փոքրիկ հղացմամբ միայնակ ժառանգելու հույսով և «չգոյակ պառավ» մոր դրդմամբ՝ պատանի եգիպտացին կացնահարում է երկու անչափահաս խորթ եղբայրներին. Երգիծաբանը դատապարտում է ագահությունը և ծաղրում է միամիտ պատանուն, որը հավատում է «բարի դահճին», թե օզակը թույլ պիտի կապի ու մարդասպանին փրկի, եթե կախվելիս դիմագրություն ցույց չտա։

Անարդար կարգերում կարիքի տակ կքված հողի մշակների՝ արաբ ֆելլահների տառապալից աշխատանքի, ծով թշվառության ու դառն ճակատագրի մասին մի ցնցող էջ է «Մոսապ-լեսիմ» գողտրիկ պատմվածքը, ուր կյանքի փաստերը բացահայտված են հուզիչ արվեստով։ Ե. Օտյանը հիշեցնում է, որ «Մշակականքի» հռչակավոր հեղինակ Վիրգիլիոսը գրել է. «Վա՜շ երջանիկ մշակաց, գյուրյանց նսին, թե գիտիցեն»։ Նաև ավելացնում է, որ Փարիզում հաճախ ցուցափեղկերի մեջ ներկայացնում են «կենդանի գյուղանկարներ» և հիացած դիտում հողագործների աշխատանքը։ Ու եզրակացնում է. «Իրավ, «վա՜շ երջանիկ մշակաց», երբ ցուցափեղկեն կը նայինք իրենց»։ Իսկ իրական կյանքո՞ւմ։ Ահա այդ «գերերջանիկ» մշակներից մեկը՝ Ապու Խամիսի ֆելլահը։ Ունի փոքրիկ մի հողակտոր և հինգ երեխա։ Ապրում է ցեխաշեն խարխուլ մի հյուղակում։ Ամբողջ ընտանիքով վաղ լուսաբացից մինչև ուշ երեկո բան ու բրիչով տքնում են դաշտում՝ շարունակելով իրենց «ծանր, դժնդակ, չարչրկուն գնացքը»։ Այրում է անապատի կիզիչ արևը, բանաստեղծների փառաբանած Փերոսը, որի շողերի տակ մշակները «արյուն-քրտինք կը թափեն, կէրին, կը մրկին»։ Ուտում են ցամաք չորացած հաց և դաշտային չհիշել կոչված խոտը։ Այդ ամենին ականատես Ե. Օտյանը ցավով պատմում է, որ երկու տարվա ընթացքում արևահարուիթյունից վախճանվում է ֆելլահի կինը, արորի տակ ոտքը չախչախելու հետևանքով մահանում է տասնհինգամյա տղան և օձաթույնով վարակված ջուր խմելով՝ հոգին ավանդում է նաև ընտանիքի հայրը՝ Խամիսին... «Ահա բուն «Մշակականքը»—իրավամբ ասում է արձակագիրը։— Հայաիչ չէ այս պատկերը, բայց ցուցափեղկ չկա»։ Իսկ «ցուցափեղկը» միայն դառն սրտի մխիթարանք է, չոր ու չար իրականությանը կեղծիք խառնելու, իրողությունները ոսկեզօծելու և գեղեցիկ տեսնելու խաբուսիկ երջանկություն։ «Փորձել ինքզինքս խաբել և հաջողիլ. ահա երջանկությունը»։

Ահրար մարտման պանծացումն է «Հաշտություն» պատմվածքը։ Մաքաբույծներին ու «անվավեր հերոսներին» ձաղկող արձակագիրը կոչ է անում կռվել, զենք բարձրացնել, որպեսզի հայրենի հողից չտեղահանվեն երկրի դարավոր տերերը, չլինի կոտորած, ավերածություն, որպեսզի ոչ ոքի չսպասվի Հայկանուշի ղաժան ճակատագիրը («Այրին»), հայ ժողովրդի օրհասական վիճակը։

Ե. Օտյանը հմտորեն է գծել ագահ ու ժլատ հայ Հարպագոնի կերպարը «Ոսկեմոլը» պատմվածքում, մի կերպար, որի անխնա մերկացումը կարմիր թելի պես անցնում է նրա վիպակների ու վեպերի միջով։ Իսկ «կարճ ձևերից» նա իր «ամենեն ավելի հաջողված» նորավեպը համարել է «Համբարձում աղան»։ Նվ իրոր, այն հյուսված է նորավեպի ժանրի նուրբ իմացությամբ. հատկանշվում է բովանդակալից հակիրճությամբ, բյուրեղյա պարզությամբ, չափի խոր զգացողությամբ, իմաստալից վերջույթով։ Արտաքին փքուն ձևե-

րի, կերպարանքի, «կեղևանքի» տակ քաքնված, ուստի հշատ խարխուլ, շատ խուսափուկ» հեղինակության մարմնավորումն է համբարձում աղան, որի ավանդական խաբուսիկ պատկառանքի «հիմնահատակ կործանումը» պատկերող գյուտ է նորավեպի վերջույթը, մի իսկապես «ողբերգախառն զավեշտական» տեսարան։ Համբարձումին հանձնարարում են Սերգիս աղային հաղորդել նրա կնոջ մահվան լուրը։ Ու մեծ «զգուշավորությամբ» ու «վարպետությամբ» կատարելով հանձնարարությունը, գուժակը տեղծում է այն տպավորությունը, թե մահացել են Սերգիսի... մայրը, յոթ երեխաները, ապա նոր՝ կինը։

6. Օտյանի առաջին ծավալուն երկերից է «Գործի մարդիկ» անավարտ վեպը, որը կրում է «Պոլսական բարքեր» ենթախորագիրը։ Վիպասանը մտահղացել է լայնքով ու խորքով պատկերելու պոլսահայ բուրժուական վերնախավերի, «գործի մարդ» կոչված վաճառականների, վաշխառուների, «աղգայիններին», կրոնավորների գործերը, կենցաղը, բարքերը, ընտանեկան միջավայրը։ «Գործի մարդու» գրեթե ամբողջական տիպեր են հարուստ «ազնվաշուք» Մարկոս Կերմերյանը, վաճառական Մարտիրոսը, քահանա Տեր-Մկրտիչը, «ազգայինճի» Արսեն Կյոլլյանը։ Սրանից ամեն մեկը որոշակի նկարագիր է ստացել, հանդես է բերված անհատական գծերով, անցկալում կատարած գործերով ու ներկա մտահոգություններով, գործունեության ծրագրերով։ Մարկոսը փոքր հասակից սպասավոր է եղել ակնեցի մի սարաֆի մոտ, սրա «բոլոր աղտոտ գործառնություններուն, խաբեբա միջոցներուն, խարդախ հաշիվներուն նախ հանդիսատես, հետո կամաց-կամաց գործակիցը»։ Ունեցել է «խաբելու, տեղիս, գողնալու գերազանց հատկություններ, որոնք գործի մարդը կը հատկանշեն»։ Գողանալով իր գող վարպետից, խարդախելով ու խաբելով աչ ու ձախ՝ կարճ ժամանակում հարստություն է դիզել, հռչակվել «ազնվաշուք», ընտրվել է «քաղաքական խորհրդի գանձապետ, հիվանդանոցի հոգաբարձու, քաղաքական ժողովի անդամ...»։ Այժմ զբաղված է աղչկան շահավետ «հաշիվներով ամուսնացնելու» գործով։ Փեսացուն՝ գավառից Կ. Պոլիս եկած վաճառական Մարտիրոսն է, որի տոհմը «հարյուր տարին ի վեր անընդհատ կշահագործեր գավառին հայ գյուղացիները»։ Տարիքոտ, կոպիտ մի հարուստ, որը հարազատ մոր բաղման ծախսերից անգամ խուսափելու համար դիմում է խարդախության, մորը ներկայացնում է որպես անտերանտիրական աղքատ։ Կերմերյանները, սակայն, գնահատում են հենց նման-ներին. «Տարիքը, դեմքը, ուսմունքը կարևորություն չունի,— ասում է Մարկոսի դուստրը, հարսնացու Սաթենիկը,— հարո՞ւստ է՝ սա նայինքա։ Ցայտուն է ստվերագծված մանավանդ «կեղծավորությունը» արվեստի մը նրբություններուն հատուցածը կրոնավոր Տեր-Մկրտիչը՝ գործի մարդս քահանան, որ «կրոնավորություն կրներ վաճառականություն ընելուն պես։ Իրեն համար կրոնքը խոշոր խանութ մըն էր»։

«Գործի մարդիկ» վեպը 6. Օտյանի առաջին քայլերից մեկն էր այն ճանապարհին, որով պիտի ընթանար նա՝ հետագայում իր անվան հետ կապելով քննադատական ռեալիզմի արևմտահայ վիպագրության զարգացման պատմությունը։

Թեև ոչ անթերի, բայց ուշագրավ են 6. Օտյանի «Վրեժ» և «Մինչեվի սիրարկածը» վիպակները։ Սակայն սոցիալական երգիծավիպակի օտյանական լավագույն կտավներից առաջինը, անկասած, «Ազգային բարերարն» է։ Վի-

պակն սկսվում է Սահակ էֆենտի Կաշուտերյանի բնութագրությամբ՝ «ալեխառն մազերով, բարձրաճակատ մարդ մը, կամ ավելի ճիշտը, անձնավորություն մըն էր...»։ Ակնարկը թափանցիկ է՝ բարձր պատիվների ու պաշտոնի հասած այդ էֆենտին արժանի չէ կրելու մարդ կոչումը։ Եվ ամբողջ վիպակում նուրբ ու հեգնալից արվեստով հաստատում է այդ իրողությունը։ Ազիքների և լյարդի հիվանդությամբ տառապող Սահակը, բժիշկների խորհրդով, տեղափոխվում է Մ. գյուղը։ Գյուղացիները գրկաբաց են ընդունում նրան, քանի որ «հարստությունը ինքնին ձողական բան մը ունի», իսկ իրենք հարուստից ակնկալում են նյութական օգնություն։ Գյուղական եկեղեցին վերանորոգման կարիք ունի, դպրոցի շենքը շարքից դուրս է եկել, աղբատախնամի գանձարկղը դատարկ է։ Եվ Սահակ էֆենտին գտնում է, որ իրոք «խորհելու է, մտածելու է ատոնց վրա»։ Վերացական, ընդհանուր այդ հայտարարությունը հնչում է որպես «մոտակա ապագայի մը մեջ կատարվելիք հակա բարենորոգությանց ավետաբեր փողհարություն», ուստի և նրան ընտրում են գյուղի քաղական խորհրդի ատենապետ։

Երգիծաբանը, ի դեպ, հատուկ ուշադրություն է հրավիրում այդ ընտրության վրա։ էֆենտու դեմ պայքարում են «ժողովրդական կուսակցության» անդամները։ Պայքարի բուն նպատակը վիպասանը համարում է արդարացի։ Սահակի նմանների մասին վիպակում ասված է. «Անոնք մինակ իրենց փորր կշտացնելու համար թաղական կըլլան»։ Առավել նշանակալից է, որ հատուկ ընդգծվում է, թե տակավին «ֆրանսիական հեղափոխությունն» է հռչակել, որ «ամեն մարդ հավասար է, ժողովուրդը պետք է իր ճակատագրի տերը ըլլա.... արևր ամենուն համար կփայլի», մինչդեռ ամենուր շարունակում են տևողի ունենալ «օրենքի բռնաբարությունները, ակնհայտի զեղծարարություն։ բացարձակ անհրավունքությունը...»։ Բայց ահա նման եևույթների, տվյալ վիպակում Սահակ էֆենտու ընտրության դեմ պայքարելու անզոր, անպտուղ ծիծաղելի ձևերի ու միջոցների են դիմում Հաճի Ագրիպասը, որը բավարարվում է «խերն անիծեմ ամենուն ալ» և այլ՝ «հաճախ անտիպ ու միշտ նկարշագիղ հայհոյանքներով», և ուսուցիչ Նշանը, որի պողոտ, անամեջ, «գիսախոհով ու հերարձակ պերճախոսությունները» մատչելի չեն մարդկանց ու ոչ մի ազդեցություն չեն թողնում։ Պարզ է, ուրեմն, որ Սահակ էֆենտին պիտի հաղթանակեր։

Բազմելով թաղական խորհրդի ատենապետի աթոռին, Սահակը միշտ «իղձմտորին» մասնակցում է նիստերին, շռայլում է խրատներ ու խորհուրդներ, «սակայն քանկեն փարա մը տված չուներ»։ «Խորամանկ մը չէր,— հեգնանքով գրում է երգիծաբանը,— այլ իրապես բարիք սիրող և գայն կատարել փափագող մը։ Միայն թե իր շուկացիի, գործնական մարդու խառնվածքր դինքը ինքնաբուխ կերպով ու անգիտակցաբար կմղեր բարեբարությամբ մեջ ալ գործածելու առևտուրի հնարքներ»։

Նրբորեն է հյուսված «Ազգային բարերարը» վիպակը։ Հմտորեն է կերտված Սահակ էֆենտու կերպարը, լիարյուն մի կերպար, որը չի զլանում ուրիշների դառն րտրինքով դիղված իր հարստությունից երբեմն չնչին ողորմություն նետել եկեղեցուն, աղբատախնամին, բարեբարության անվան տակ առևտուր անել և հռչակվել «ազգային բարերար»։ Վիպակի վերջույթը, «Հանգի՞ստ իր ոսկորներուն» մաղթանքը հնչում է որպես այպանք ու անեծք այդ «աժան-աժան» անարժան «բարերարին» հասցեին։

ժամանակի արատավոր բարքերը. մասնավորապես՝ կեղծ նորածևությունը, օտարամոլությունը, մայրենի լեզուն աղճատելու երևույթը սուր ծաղրի են ենթարկված «Ջարշըլը Արքին աղա...» կատակերգության մեջ, իսկ «Ջավալըն ցավեշտի խմատն արտահայտված է հետևյալ տողերում. «Աշխարհս սկզբէն գեշ Տորինած է արդեն, ամապարանքով, վեց օրվա մեջ շինված աշխարհը ասկե աղեկ չէր կրնար ըլլալ»:

4

Ավելի քան տասներկուամյա տարագրությունից հետո, 1909-ի փետրվարին, Երվանդ Օտյանը վերադարձավ Կ. Պոլիս: Մինչ այդ Թուրքիայում տեղի էր ունեցել 1908-ի պետական հեղաշրջումը: Ներումն էր շնորհվել քաղաքական բանտարկյալներին ու աքսորյալներին: Հռչակված «Հուրիեթը» երաշխավորում էր ընդհանուր ազատություն, հավասարություն և այլն: Ե. Օտյանը, Թուրքիա վերադառնալով հանդերձ, չէր հավատում իշխանության գլուխ անցած «երիտասարդ թուրքերին», որոնց լավ էր ճանաչում, գիտեր, համոզված էր, որ «Հուրիեթը» խոսքից գործ չի դառնա. «Այս սահմանադրությունը,— գրել է նա,— շատ խախուտ կը թվեր ինծի և բնավ վստահություն չէր ներշընչեր»[25]: Եվ չհավատալու լիակատար հիմք ուներ: Արդեն 1909-ի մարտի 31-ին շերիաթհիները Կ. Պոլսում սկսեցին խժդժություններ, փորձելով վերականգնել սուլթանհամիդյան բռնապետական կարգերը: Նույն թվին տեղի ունեցան Ադանայի հայերի արյունոտ կոտորածները. «Սահմանադրությունն եսքը,— վերհիշում է Ե. Օտյանը,— գոնե չարչը անկարելի կը կարծեինք, մանավանդ որ մեր թուրք հայրենակիցները, քանի մը ամիս առաջ, զզուումի արցունքներ թափած էին հայ նահատակներու գերեզմաններու վրա»[26]: Շատ շուտով պարզ դարձավ, որ կեղծ արցունքներ թափող «երիտասարդ թուրքերը» ավելին չէին, քան «կարգ մը պզտիկ կարմիր սուլթաններ», որոնք «Համիտի դպրոցին մեջ ստացած էին իրենց դաստիարակությունը»[27]:

Կ. Պոլսում սկսվում է Ե. Օտյանի գործունեության երրորդ (1909—1915) շրջանը: Գրեթե ամեն օր նրա գրությունները կարելի էր հանդիպել պոլսահայ մամուլում («Ժամանակ», «Բյուզանդիոն», «Ազատամարտ», «Շանթ», «Նոր-վասարդ», «Վերչին լուր» և այլն), խմբագրում-հրատարակում էր մի շարք պարբերականներ՝ «Խարազան», «Հայրենիք», «Արևելք», «Կառափնատ», «Լուսին», «Մանանա» և այլն, հեղինակում գրական-հրապարակախոսական հոդվածներ, հարյուրավոր ֆելիետոններ, արձակ էջեր, կատարում թարգմանություններ (լ. Տոլստոյի «Հարություն», «Աննա Կարենինա», էմ. Զոլայի «Արկասավորություն», Ֆ. Դոստոևսկու «Մեռելներու տան հիշատակները» և այլն), վերջապես հրապարակ հանում մի ամբողջ շարք վեպեր ու վիպակներ՝ «Ընկեր Բ. Փանչունի» (1909—1914), «Ճնուղուպրիճի և ընկ.» (1910), «Ինտանիք, պատիվ, բարոյական» (1910), «Պատերազմ և խաղաղություն» (1911), «Ապտյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմս» (1911), «Սալիհա Հանըմ կամ բանակը բունավորին դեմ» (1912), «Ես դրսեցի չեմ առներ» (1913), «Վաճա-

---

[25] Ե. Օտյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 463:
[26] Նույն տեղում. էջ 505:
[27] Նույն տեղում. էջ 678.

ոականի մը նամակները կամ կատարյալ մարդ ըլլալու արվեստը» (1914), «Թաղականին կնիկը» (1915), ինչպես նաև «Մեր երեսփոխանները» երգիծական դիմանկարների գիրքը (1913)։

Երգիծանքի մի գլուխգործոց է «Ընկեր Փանջունի» վեպը, որը բարձր են գնահատել Հովհ. Թումանյանը, Ալ. Շիրվանզադեն, Ա. Չոպանյանը և ուրիշներ։ Խոսելով վեպի իրական ատաղձի մասին, Ե. Օտյանն ասել է. «Ատոնք ալ կյանքեն քաղված են... Իրական դեմք մը չէ Փանջունին, այլ տեսակ մը ընդհանուր տիպար է, խտացումը այն օրերու «հեղափոխական տիպարների»... «Առաքելություն մը ի Շապկվարին» տիպարները քաղած եմ անձամբ ճանչցած մարդոցս դիմագծերեն, այսինքն՝ զանոնք ուսումնասիրած եմ քսան տարի մը»[28]։

Երգիծավեպի նյութը քաղված է արևմտահայ իրականությունից, հայ ազգային կուսակցությունների և հատկապես «հեղափոխական» դաշնակցության տեսական ու պրակտիկ գործունեությունից։ Վեպում բազմիցս հիշատակվում են դաշնակցության Հարավային և Հյուսիսային բյուրոները, ժնևի «կեդրոնը», վանքերի գրավման իրողությունը, Ակնունու և Շահրիկյանի անունները։ Հայտնի է, որ դաշնակցության պարագլուխներից մեկին՝ Վ. Նավասարդյանին, Օտյանն ուղղակի անվանել է «Թիվ 2 Փանջունի», նույն անունով կնքելով նաև հնչակյան Հմ. Արամյանցին։ Այսպիսով, ակնհայտ է. թե ո՞ւմ դեմ է իսկապես ուղղված երգիծավեպը։

Իրավացի է Ե. Օտյանը, նշելով, թե Փանջունին կոնկրետ անձնավորություն չէ, այլ հավաքական կերպար։ Այդ կերպարն ստեղծելիս, նա ընթացել է երգիծական արվեստի հանրահռչակ վարպետների ճանապարհով։ Հայտնի է, որ, օրինակ, իսպանական, ֆրանսիական, անգլիական կյանքից առնված թեմաներով Սերվանտեսը, Մոլիերը, և Սվիֆտը ստեղծել են համամարդկային բնույթ ու հնչեղություն ունեցող դոնքիշոտությունը, տարտյուֆականությունը, ևհուականությունը։ Օտյանն ինքը Մոլիերյան Տարտյուֆի ու Հարպագոնի մասին գրել է, թե «բոլոր այն տիպարները, որոնք այդ մեծ հանճարը ցուցադրած է իրենց թերություններով ու ծիծաղելիություններով, համամարդկային են և ամենուն կը վերաբերին»[29]։ Ճիշտ նույնը կարող ենք վստահորեն վերագրել նաև Փանջունուն և փանջունիականությանը։

Երգիծավեպն սկսվում է «կենսագրական նոթեր ընկեր Բ. Փանջունիի մասին» հոյակերտ նախամուտքով[30], ուր իբր թե «կցկտուր ծանոթություններ միայն» տալու նպատակ ունեցող երգիծաբանը հետորեն բնութագրում է «ընկերվարական նամականիի հերոսի» ամենևին էլ ոչ ընկերվարական մտածողությունը, հոգեբանությունը, նպատակները։

Փանջունին ծնվում է տրապիզոնցի վաճառականի ընտանիքում, 1875-ին։ Հենց ծնված օրը մահանում է մայրը, հարազատներին պատանեությամբ վիշտ ու դառնություն։ Մա սկիզբն է այն բազում փորձանքների ու ողբերգությունների, որոնք հետագայում տեղի պիտի ունենան «այծի կաթով» մեծացած և «ունայնության ու թեթևության հակված» ապագա «հերոսի» մեղքով։ Լեզուն ուշ է բացվում, բայց «քանի կը մեծնար, այնքան կ'աճեր խոսելու կատաղու-

---

28 Հ. Ա. Սիրեանի. Նվ. հոդվածը, էջ 128—129։

29 «Վէմ»-ին յուր, կ. Պոլիս, 1920, Նոեմբեր 30։

30 Ե. Օտյան, Ընկեր Բ. Փանջունի... Գահիրե, 1935։

թյունը», իսկ բժիշկներն ախտորոշում են, թե «այս տղան միշտ պիտի խոսի»։ Սա այն հատկությունն է, որ պիտի ողջ կյանքում ուղեկցեր գալիք «պրոպագանդիստին»։ Խոսել սկսելուն պես՝ հակառակ իմաստով է ընկալում ու գործածում բառերը, քանդում է աջ ու ձախ, պնդելով, թե «կը շինեմ կոր», ջարդում է իրերն ու անոթները, հոր հանդիմանանքին պատասխանելով՝ «Շինեցի՛, հայրիկ»։ Սա այն գլխավոր բնութագրական գիծն է, որ կազմում է փանջունիականության բուն էությունը։ Դպրոցում սովորելիս դասերին բնավ չի հետևում, վրդովվում է «ընկերների հետ վիճելով ու ճառ խոսելով», ընդսմին՝ հաճախ քարով ջարդում է ընդդիմախոսի գլուխը՝ «դիմքը համոզելու համար, թե հինգ անգամ հինգ հավասար է... հիսունի»։ Սա սեփական տեսակետը և «սկզբունքը» ուրիշներին պարտադրելու փանջունիական «մեթոդն» էր երբ լրանում է Փանջունու 13 տարին, հայրը վախճանվում է, ունեցվածքը հավասար բաժին թողնելով երկու որդիներին։ Եղբայրը հարստանում է, իսկ ինքը վատնում իր բաժինը «անձնդլուր կյանք» վարելով։ Եվ ահա մակաբույծը «այս երկու տեսությունները իրարու մոտեցուց, իրար խառնեց, բազադրեց, քննեց, տարբալուծեց և այդ քիմիական գործողություններեն իր մեջ ծնավ ընկերվարությունը։

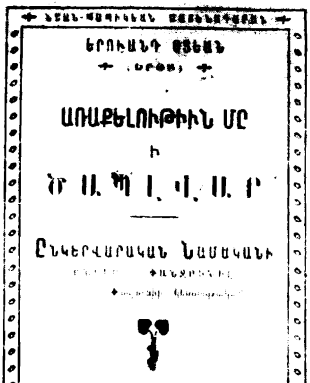
...Ու ալ Տրապիզոնի խաղաղիկ սրճարաններուն մեջ, առավել մինչև իրիկուն, կը լավեր Փանջունիի ձայնը, որ կը գոռար, կը որոտար ընկերային անիրավությանց դեմ, որ կը սպառնար կործանել, բնաջինջ ընել ամեն բան»։

Այսպես է սկսվում Փանջունու «ընկերվարությունը», որի անունից նա պիտի ջանար իրոք կործանել ամեն բան, ինչ որ կարողանար... Ազմկարար ու նախանձոտ նորաթուխ «սոցիալիստից» ազատվելու համար, հոգբայրը նյութապես օգնում է նրան հեռանալու Տրապիզոնից։ Ու Փանջունին Ժնևում սրտանձագրվում է իբրև «սոցիալ-գիտությունները» ադատ ուսանող»։ Չորս տարվա ընթացքում ընդամենը... հինգ անգամ է հաճախում համալսարան, և այն էլ... դասախոսներին սուլելու կամ ծեծելու առիթ ներկայանալիս։ «Կրթվում» է գարեջրատներում, մտերմանում «հեղափոխական գործիչ շինող» ատաղձակերների և զինվորագրվում «ազգափրկիչ» «առաքյալների» խմբին։ Այնուհետև լինում է Բուլղարիայում, Հունաստանում, Եգիպտոսում, Պարսկաստանում, Կովկասում և «կենաց բանի» քարոզով «կը խանգավառեր միամիտ էուֆյունները»։

1908-ի «հուրհրաքից» հետո, երբ սեփական անձին միառժամանակ վտանգ չէր սպառնում, նա «օգաքարի մը պես Պոլիս ինկավ, ինքը իր հերթին «ճաքճքնելու» գլուխները «ազատությունը մենք բերինք» պարծենկոտ անագովությամբ։ Բայց ուշացել էր, «տեղերը բռնված էին», բացի այդ՝ «իր սերմախոսությունը չէր հասներ Ակնունիներու և Շահրիկյաններու պերճախոսությանը կրակին, որուն վարժված էին պոլսեցիները, ինչպես անշուշտ մենք՝ մեզավորներս ալ՝ օր մը պիտի վարժվինք Դժոխքի կրակին...»։

Այսպիսով, ծնևի դաշնակցական միջավայրում «հեղափոխական» մկրտված Փանջունին չի կարողանում մրցել ավելի փորձված «ջութերի» հետ, ուստի «վճռական որոշում մը տվավ», ըստ որի «Պոլիսեն ավելի՝ հարկ անհրաժեշտ էր գավառը զարթեցնել, լուսավորել, հեղափոխել»։ Ու «կեդրոնական մարմնի մը» կարգադրությամբ մեկնում է Ծապլվար՝ «իր առաքելական պաշտոնը կատարելու»։ Փանջունու հետագա «գործունեությունը» ներկայացվում է իբր իսկ նամակներում, որոնք բոլորն էլ սկսվում են «Սիրելի ընկերներս» ու

ավարտվում են «Մի քիչ փող ղրկեցեք» բնորոշ արտահայտություններով։ Ազատվելով բարոյական դեպքերի մի ամբողջ շղթա է հյուսում «շինարար և փրկագործ» Փանջունին։ Ահա մի դրվագ նրա արկածներից. հեռավոր նահապետական փոքրիկ գյուղում նա ներմուծում է «դասակարգային բաժանումներ»՝ «միջնադարյան կղերականություն», «կեղտոտ պուրժուազիա», «բանվոր դասակարգ» և այլն։ Ապա կազմակերպում է «գիտակից շարքեր», որոնց մեջ ընդգրկվում են ...«հիմար ու անբարո» մտավախաթար պատանի Խև Ավոն («Գիտակից երիտասարդություն»), ծառության ու գողության համար աշխատանքից վռնդված մշակ Սրեխ Վարդանը («Հողային սրոլետարիատ»), մի խուլ ու համր պառավ («Գիտակից տիկնայք»), հարևան գյուղի մի քանի ավազակներ, որոնք, ըստ Փանջունու, «կարող ուժ» են, որովհետև «էքսպրոպրիացիայի տեսությունները շատ ավելի դյուրավ ըմբռնեցին..., պատրաստակամություն հայտնեցին անմիջապես գործնական հողի վրա դնելու... գյուղացիներու ինչքերը բռնի ուժով գրավելու հարցը»։ «Շարքերին» միջոցով գումարում է «ցուցքեր», «մի քիչ նվեներ», ցրում է «թուղթիկներ», «մանիֆեստներ»։ Կազմակերպում է «ազնիվ գաղափարական ծեծ» և պատճառ է դառնում ծանր ազդեցի։ Նրա անմիջական մեղքով «վաղեմի հանցագործ» Հասոյի ա-



«Առաքելություն մը ի Մապլվար» վեպի անվանաթերթը

վազակախումբը հարձակում է գործում Մապլվարի վրա։ Միմիայն այդ վտանգավոր պահն հիշելով իր սերտած «Acta non verba» (ագործ, և ոչ թե խոսք») նշանաբանը, Փանջունին թաքնվում է մի նկուղում։ Գյուղն ավերվում, թալանվում է, մարդիկ սպանվում են, ողջ մնացածները փախչում են հարևան գյուղերը։ Կաշին փրկած Փանջունին իր վերջին նամակում սարսուռ ազդող սառնասրտությամբ ու հրեշավոր պարծենկոտությամբ այդ մասին գրում է.

«Հաղթությո՞ւն, հաղթությո՞ւն։ Վերջապես մեր կորովի գաղափարային ազնիվ պայքարը անպայման տարավ հաղթանակը. անկնդ հեղափոխական սկզբունքը փրկվեցավ, թեև Մապլվար կործանեցավ... Մնպլվարի ավերակներուն վրա այժմ կը բարձրանա մաքուր իտեալական պայքարի հոյակապ հաղթակամարը։

Դա մի չոշափելի արդյունք է մեզ համար։

...Մենք կատարեցինք մեր պարտականությունը և այժմ իղձի հանդարտությամբ կը սպասենք քաղելու մեր չանքերու պտուղը։

...Երևույթները մխիթարական ու քաջալերիչ են։ Պետք չէ վհատիլ և պետք է պատրաստել կռվի նոր ասպարեզ»։

Կործանել չեն գլուղր և մխիթարական համարել անիմաստ գոները, Տանգիստ խղճով դիտել սեփական մեղքով ստեղծված մարդկային ողբերգությունը և ճամարտակել «Տղքանակի» մասին... Այս է փանջունիականության բուն էությունը։

Իսկ ի՞նչ հետևանք է ունենում ծապլվարյան «գործունեություն»ը։ Փանջունու կյանքում, նրա գիլրի ու պաշտոնի համար։ Այս մասին ե. Օտյանը սպանիչ հեգնանքով գրում է. «Ծապլվարի հերոսը տակավին իր առույգ կենդանությանը մեջ արդեն իսկ անմահության լուսապսակովը զարդարված է։ Իր համբավը անսասան է և իր հեղինակությունը՝ անվիճելի։ Իր նամակները հեղափոխության ընծայացուներու Հավատամքը կը կազմեն և գրելն օրենքի ուժ ունին։ Եվ ողբերգորեն ծիծաղելին այն է, որ «կենտրոնական մարմինը» որոշում է... այդ «Հեղինակությունն» ուղարկել Վասպուրական՝ կատարելու նույն ծապլվարյան «առաքելություն»ը։

Վասպուրականից գրված նամակներում առանձնապես գրանրլված են Փանջունու «տեսությունները», ինչպես ինքը կասեր՝ «աշխարհաձայացքները», որոնք կազմված են «սոցիալիստական ֆրազներից, Բակունինի, Կրոպոտկինի, օպորտունիստ-ռևիզիոնիստներ Կ. Կաուցկու, է. Բեռնշտայնի և նմանների ասույթներից։ Տակավին Ծապլվարում նրան մի անգամ հարցնում են, Թե ի՞նչ է իր նպատակը, և նա պատասխանում է. «Իբր քե հեղափոխական ադիով պայքար մղելու համար անհրաժեշտ ըլլար նպատակ մը ունենալ և քե անկեղծ ու անձնվեր հեղափոխականի համար պայքարն արդեն նպատակ մըլ նգած չըլլար»։ Վասպուրականում նա ստեղծում է խրտվիլակային «մարտական գործուն շարքեր» («Կայծակ», «Փայլակ», «Պայքարիք»), ամուլ-աղաղակով փակել է տալիս մի մանկապարտեզ և ձյուժ. «Մենք, կրթության հողի վրա, պայքարն առաջ կը տանենք նույն բուռն եռանդով և երթ հարկ ըլլա կը չանանք փակել բոլոր դպրոցները...»։ Բոնի ուժով «գործադուլի» է դուրս բերում մի փոքրիկ արհեստանոց-ջուլհականոցի բանվորուհիներին, նրանց ջողևելով անգործ, մատնելով թշվառության և հոխորտալով. «Քե դրանով իսկ լուծված է «կնոջական էմանսիփացիայի հարցը»... Ավելին՝ կոչ է անում ֆրթել «ամուսնական շղթաները» և սահմանել օրենք, որ «կարելի ըլլա ունենալ կին-վարդապետ, կին-վանահայր, կին-եպիսկոպոս...»։ Վերջապես՝ «կուսակցության պրեսթիժը» բարձր պահելու համար հարձակում է կազմակերպում Բեհիճ գյուղի սուրբ Վարդան վանքի վրա, գրավում այն և իրեն հռչակում «աշխարհական վանահայր»։ Փանջունին վաճառում է վանքապատկան ունեցվածքը (իրեր, գրչագրեր, անասուններ), կողոպտուն «օրինականացնում» է կուսակցության «Հյուսիսային և Հարավային բյուրոներուն» հղած արձանագրություններով, իսկ ինքը գրպանելով մի կլորիկ գումար՝ «կեդրոնի» հրավերով շտապում է Կ. Պոլիս։

Երգիծավեպի վերջին՝ երրորդ մասում («Ընկեր Բ. Փանջունի տարագրության մեջ»), որը գրված է 1923-ին, ե. Օտյանը պատմում է, Թե ինչպես 1915-ի ապրիլյան մեծ եղեռնին ինքը Փանջունուն հանդիպում է արաբական անապատներն աքսորված հայերի մեջ։ Այստեղ Ծապլվարի և Վասպուրականի «հերոսը» փոխում է մորքին, դառնում խլամացած «կատարյալ շովի

արաբ մը»[31]։ Համաձայնվելով պայմաններին, նա մերթ հանդես է գալիս իբրև «ծայրահեղ ոչ[ի]թրա ապակեդրոնացումի մարդ մը», որի կարծիքով սեփական եսի մասին միայն հոգալը «էգոիզմ կըլլա այն ատեն, երբ իբրև մարդ մեր անձը փրկել չանանք, բայց երբ իբրև հայ չանանք փրկել, այն ատեն կը լինի հայրենասիրական գործ, հեղափոխական ակտ»։ Փանջունին տարագրության մեջ էլ հետևում է իր «սկզբունքին», որի համաձայն «ճշմարիտ հեղափոխականը պետք է իրականության, դեպքերու կապանքներեն դուրս ապրի, նա պետք է մնա իտեալական բարձրության վրա»։ Ու մնալով «բարձրության» վրա, վերապրում է, 1918-ին աղատվում աքսորից և մեկնում Երևան՝ դաշնակցական «հանրապետության» մեջ ստանձնելով «փրոփականտի գործավարի» պաշտոնը։ Այս առիթով երգիծաբանին ուղղված նամակում Փանջունին գրում է. «...Լծված եմ մի փրկարար աշխատանքի։ Ես պետք է քանդեմ հնությունը..., բոլոր հին աշխարհը, նրա ավերակների վրա կանգնեցնելու համար նորը։ դա հեշտ գործ չէ։ Պիտի կարողանա՞մ անել այդ ամենը. չեմ կարծի։ Թերևս հաջողվեմ միմիայն քանդել։ այդ արդեն բավարարություն կունենա ինձ։ Իմ հաջորդը թող լծվի վերաշինության գործին, ես վայելում եմ քանդումի հեշտանքը, իմ հաջորդը թող կրի վերաշինության տաժանքը»։ Փանջունու այս տողերում տրված է Հայաստանի դաշնակցական «կառավարողների» քողած ժառանգության դիպուկ բնութագիրը։ Հատկանշական է, որ տակավին 1921-ին Ե. Օտյանը ուրախությամբ է արձանագրել, թե ինչպես Հայաստանում խորհրդային իշխանության հաղթանակի շնորհիվ «անդրաշխարհային նավով» անվերադարձ մեկնեցին հայ ժողովրդի տխուր անցյալն ու ողբերգական ներկան, հայության նկատմամբ իմպերիալիստական տիրությունների իբր «համակրական ցույցերը», թուրք «միլլիհֆիների» (ազգայնականների) զավթողական պատերազմները, և «Երևանի դաշնակցական հանրապետությունը»[32]։ Պատահական չէ, որ հայրենասեր երգիծաբանը անվարան միացավ Ա. Շիրվանզադեի, Ա. Զոպանյանի, Լ. Բաշալյանի և մյուս առաջադեմ գրողների ու մտավորականների 1926-ի «Հողոքին»՝ ընդդեմ դաշնակցականների, որոնք ստոր լուրեր ու հերյուրանքներ էին տարածում խորհրդային կարգերի մասին, ու ինքն էլ գրեց նրանց «Հայհոյալից հարձակումները» մերկացնող մի շարք ֆելիետոններ։

Ե. Օտյանի քաղաքական սատիրայի փայլուն էջերից են «Մեր երեսփոխանները»[33] շարքի դիմանկարները։ Երեսփոխանները Հայոց աղգային Ժողովի անդամներն էին, մի քանիսը՝ նաև թուրքական խորհրդարանի մեպուսներ (պառլամենտի պատգամավորներ), այսինքն՝ նոր ժամանակների «ազգային ջոջեր», իրական, կեղծանի անձնավորություններ՝ քաղաքական-կուսակցական և հանրային գործիչներ, գրողներ, մտավորականներ, հոգևորականներ։

Ե. Օտյանը ինքն էլ ազգային ժողովի անդամ էր, մոտիկից ճանաչում էր երեսփոխաններին, գիտեր յուրաքանչյուրի անհատական դեմքը, բնավորությունը, խառնվածքը։

Դիմանկարներ գծելիս երգիծաբանը նպատակ է ունեցել հասարակությա-

---

31 Ե. Օտյան. Ընկեր Բ. Փանջունի տարագրության մեջ և ընկեր Փանջունու աշխարհայացքները, Գահիրե, 1939, էջ 4։

32 Տե՛ս Ե. Օտյան, Երգիծական տարեցույց, Կ. Պոլիս, 1921։

33 Գիրքն առանձին հրատարակությամբ լույս է տեսել 1959-ին, Վենետիկում։

նը ներկայացնելու նրա ընտրյալներին, ամենքին մատչելի, հասկանալի ձեւով ցույց տալու յուրաքանչյուրի և՛ արժանիքները, և՛ թերությունները։ Նա լիովին կիրառել է տակավին գրական բեմելի տարիներին որդեգրած իր սկզբունքը. «Երբ առիթը ներկայանա պետք է ցույց տամ, թե բոլորովին կարիճ չեմ ծնած և անպատճառ խայթելու չեմ»[34], նվ իրոք, եթե խայթում է, ապա միայն տեղին, իսկ երեսփոխանների ընդհանրապես ծաղրում կամ գնահատում է հիմնականում ազգին, ժողովրդին նրանց մատուցած ծառայությունների համեմատ։ Բայց քանի որ ազգային խտրականության, այլաղավան ժողովուրդների քուրքացման բռնի քաղաքականություն վարող օսմանյան տերության մեջ Հայոց ազգային ժողովը զրկված էր համազգային որևէ կարեւոր, կենսական նշդց լուծելու իրավունքից և հնարավորությունից, ապա երգիծաբանը, բնականորեն, ծաղրել է այդ քաղաքականության հետևանքով գրեթե անգործության մատնված երեսփոխանական ժողովն ու երեսփոխաններին։

Ե. Օտյանն անկողմնակալությամբ և արդարամտությամբ գնահատում է Գր. Զոհրապին («մեր ազգային ժամանակակից փառքերեն մին») Վ. Թեքեյանին («տիպար երեսփոխան», որի «Հրաշալի Հարությունը» «Հայ արդի բանաստեղծության կոթողներեն մեկը պիտի մնա»), Ն. Օհանյանին («իր գերագույն ակզբունքը է՝ ազգասիրությունը, պարզ, անապակ, անկնճիռ ու առանց պլատֆորմի ազգասիրությունը»), Ե. Դուրյանին («վերագույն իմացողականությունն մը»), Ոսկան Մարտիկյանին («Պատվական Հայ մը»), Հ. Պոյաճյանին (Մուրադ), («Իբրև մեպուս... միշտ հավատորեն պաշտպանեց ազգային շահերը»), Հր. Ասատուրին, Ա. Ալպոյաճյանին և ուրիշներին, որոնք հարազատ ժողովրդին և Հայրենի մշակույթին են ծառայում անձնվիրաբար։ Երեսփոխանների նկատմամբ օտյանական վերաբերմունքի վառ վկայությունն է Գ. Նորատունկյանի դիմանկարը։ Գաբրիել Նորատունկյանը, Օտյանի բնութագրմամբ, «խելացի, թերևս շատ խելացի մարդ մըն է, նուրբ ու Հարտար դիվանագետ մը է, որ սեփական մեծամեծ պաշտոններ վարած... և գնահատված է Օսմանյան պետության կողմեն», Բայց ի՞նչ է արել, ի՞նչ ծառայություն է մատուցել Հայ ժողովրդին, որի «չղջերից» մեկն է։ Նա երկու անգամ ընտրվել է Ազգային ժողովի նախագահ երկու տարի այդ պաշտոնը «վարած է ամիս մը Պոլսեն և քսաներեք ամիս... Փարիզեն»։

— «—Էֆենտիմ, մեծ մարդ է,— կըսեն դինքը պաշտողները։

— Կրնա ըլլալ։

— Շատ խելացի մարդ է։

— Այդ ալ կընդունինք։

— Ասանկ մարդ մը ազգին վառքն ու պատիվն ու պարծանքն է։

— Ինչո՞ւ համարս։

Ու հետևում է խիստ, բայց հիմնավոր պատասխանը. «Գաբրիել Նորատունկյան մեր սիրույն, Հայգանքին ու մեծարանքին կարժանանար այն ատեն, երբ իբրև Հայ, իր ազգին աչքառու ծառայություններ ըրած ըլլար, եթե իր խելքն ու Հարտարությունը անոր ի սպաս դրած ըլլար։

Արդ, դժբախտությունը հոն է, որ Գաբրիել Նորատունկյանի ազգային

գործունեությունը ոչ թե ոսկեհատ արձանագրելու արժանի չէ դատված, այլ նույնիսկ դատապարտելի հռչակված էր։

Եվ այսպես, հաջորդում են դիմանկարները, սեղմ ու դիպուկ բնութագրումների մեջ ի հայտ բերում յուրաքանչյուրի տիպական գիծը. Հ. Ճանկյուլյան՝ «Տոն Քիշոթին ծաղրանկարը», Հմ. Արամյանց՝ «Ազգվանից պարապուքյուն մը», Վարդգես՝ «Մեր ազգային խնդիրը», Ա. Վռամյան՝ «Ամբոխավարության ոգին» («...մեծ ճարպկություն ունի ոչնչից խնդիր ստեղծելու, խընդիրը վեճի փոխելու և վեճը կռվի վերածելու...»), Մ. Նաթանյան՝ «Երեսփոխան եղած է իր մասնագիտությունը ոեքլամ ընելու համար», Ն. Տաղավարյան՝ «Զեղծարար մը», Օն. Զիֆքիե — Սարաֆ՝ «Բյուզանդ Քեչյանի հոգևոր որդին», Գ. Տեր-Կարապետյան (Մշո Գեղամ)՝ «Տարոնի Բուռ (միշտ խոսում է Տարոնի գավառում տիրող «խեղճության, հարստահարության, զուլումի» մասին), Դ. Տեր-Մովսիսյան՝ «Ժողովի կուգա դատարան գալուն պես և երեսփոխանները մտիկ կընեն հակառակորդ փաստաբանները մտիկ ընելու պես», Գասպար Նեմցե՝ «Երեսփոխան եղած է իր բառամթերքը ցուցադրելու համար» («Բառին սերը իր մեջ խեղդած էր իմաստի զգացումը»)։

Կերտելով երեսփոխանների մի քանի տասնյակ դիմանկարներ, Ե. Օտյանը յուրաքանչյուրի առթիվ բարձրացնում է հույժ հրատապ ու կենսական խնդիրներ, լուծում պահանջող, բայց պետական իշխանությունների մեծքով անուշադրության մատնված հարցեր, որոնք վերաբերում են ժողովրդի տնտեսական վիճակին, քաղաքական իրավազրկությանը, ազգային մշակույթին և այլն։

«Մեր երեսփոխանները» Ե. Օտյանի երգիծական արվեստի գոհարներից է, հայ երգիծական գրականության մնայուն էջերից մեկը։

5

Հայ ռեալիզմի պատմության մեջ բացառիկ արժեք են ներկայացնում Հ. Օտյանի սոցիալական երգիծավեպերը՝ «Հընտանիք, պատիվ, բարոյականք, Միջնորդ տեր պապան», «Վաճառականի մը նամակաները», «Քաղաքականին կնիկը», «Ես գրսեցի չեմ առներ» և այլն։ Հասարակական ոչ մի խավ, սոցիալական ոչ մի երևույթ, ընտանեկան, կենցաղային, բարոյական ոչ մի ոլորտ դուրս չի մնացել վիպասանի տեսադաշտից։ «...Հրապարակագրական կյանքիս մեջ,— խոստովանել է Ե. Օտյանը,— երբեք Հաճելի ըլլալու մտահոգությամբը չեմ տոչորած, ընդհակառակը, ինծի նպատակ ընտրած եմ միշտ... անճաճո ըլլալ։

Անհաճո ըլլալ կրոնքի ու բարոյականի, այդ երկու մեծ կեղծիքներու կեղծավորներուն։

Անհաճո ըլլալ օճառի պղպջակներե շինված համբավներու, գողությամբ պարկեշտացած ազնվաշուքներու, բոզությամբ կուսացած պատիվներու, ունայնության վրա կառուցված արժանիքներու։

Անհաճո ըլլալ մանավանդ իր խոզի գարշ պարարտության մեջ հոխորտաբար հղփացող աղտոտ մեծն աղաներու, որոնց համար նույնիսկ շատ ազնիվ, շատ բարձր, շատ մաքուր զենք մը կհամարեմ գրիչը և զորոնք պիտի ուզեի հալածել աղբանոցի ք... ցախավելով մը։

Ահ, Գևորգյան երանությունը անհաճո լլլալու բոլոր անոնց, որոնք կարմամարհես։

Քու մասվորականի բարձրությենեդ դիտելով ոտքիդ տակ գալարվող ամբարտավան ոշնությունները վիրավար ծամածռումները, խնդալ ու անցնել...»[35]։

Օտյանական այս դավանանքի վկայությունը թերևս ամենից ավելի նրա սոցիալական երգիծավեպերն են։ Ժամանակագրական կարգով առաջինը՝ «Միջնորդ տեր պապան» է, որն, ինչպես ասվել է, սկսեց տպագրվել 1895-ին «Գործ եփող մը» խորագրով և մնաց անավարտ, ապա վերամշակված, ամբողջական ձևով և նոր վերնագրով լույս տեսավ 1920-ին։ Գրողն այն անվանել է «Երգիծական վեպ պոլսահայ կյանքեն»։ Սակայն դա յուրատեսակ վեպ- կատակերգություն է։ Սյուժեն խորապես վիպական է, բայց գործողությունները զարգանում են ոչ թե վեպին հատուկ հեղինակային պատումների, այլ թատերական նշագրումների (ռեմարկ) և գործող անձերի մենախոսությունների ու երկխոսությունների ձևով։ Եվ կարևորն այն է, որ ուրույն կառուցվածքը մեծապես նպաստել է ստեղծելու կենսական բախումներ, շարժուն տեսարաններ, զավեշտական գրություններ, տիպական հանգամանքներ։

Լայն ընդգրկումների բազմապլանություն կտավ է «Միջնորդ տեր պապան»։ Նրանում երգիծաբանը ծաղրում ու խարազանում է մեր հարուստներ» կոչված միլիոնատերերի (Ջարաբշյան ընտանիք) վարքն ու բարքը, «աշխարհը դրամով կդառնա», «դրամին ուժով կրնանք ամեն դժվարության հաղթել» և նման ուրիշ բուրժուական «սկզբունքները», սեփական երջանկությունը ուրիշների դժբախտության վրա կառուցելու անմարդկային, «արբագործված» օրենքները, բարոյական ու կենցաղային բազում արատներ։ Կծու է օտյանական ծաղրը կաշառված մամուլի, «փողի քահկից» կախված լրագրողների ու գրողների նկատմամբ, որոնց տիպական ներկայացուցիչներն են խմբագիր կոչված «առաջին կարգի սրիկա» Շարակը, «աննկարագիր բախտախնդիրս Կոռնակը և Սիրակ Մելգոնը, որը դատում է ճիշտ ու ճիշտ պարոնյանական «մեծապատիվ մուրացկանների» նման. «Հիմա որ դրամները եկան, ներշընչումին ալ լուշտանար, կուգա»։ Ե. Օտյանը շոշափում է փոխադարձ սիրտ, մարդկային արժանապատվության, անշահախնդիր ամուսնության հարցերը, ընտանիքի մասին իր իդեալը մարմնավորելով Ջարուհի-Էդվարդ երիտասարդ զույգի կերպարներում։

Վեպի ամենահաջող երգիծատիպն է Միջնորդ տեր պապան՝ պոլսահայ հարուստների տաներեց Տեր Բարսեղը։ Ահա նրա արտաքին նկարագիրը. «Տաներեց։ Մեր, տգեղ։ Երկայն, աղտոտ մորուք։ Մսուռ շրթիունքներ, գիշատիչ քիթ մը։ Առատ, ցցված ոնքեր։ Առերևույթ դաժան կերպարանք»։ Վիպակատակերգական բուն գործողությունների մեջ դրսևորվում են այդ տգեղ, բայց իր տգեղ գործի մեծ վարպետ, ծեր, բայց խաբելու և դրամ շորթելու մեջ զարմանալի ժիր ու կայտառ քահանայի գիշատիչ բնավորությունը, աղտոտ հոգին, դաժան արարքները։ Մեկ ուրիշ «գործ եփող»։ Նեմզար Հանըմը, Քվելով, Քե «քանի մը ոսկիին համար քանի «առուն է ավրել», քանի զույգեր է դժբախտացրել, քանի «ընտանիքի պատիվը փարայի մը ըրեր», քանիսի մահվան պատճառը դարձել՝ սևը սպիտակ ներկայացնելու սովոր այդ սևահոգին, ասում է. «—Ալ Տերիք է ըրածներդ, խլավուզությունն ալ իսկի ընձս նե՝ շնորհ-

---

35 Ե. Օտյան. Երկեր հատորներ. Հատ. I, էջ 564։

քով գործ տես պարեն... հեմ ամոթ, հեմ մեղք է... մորուքդ ամչցիր պե, մա՛րդ»։

Տեր Բարսեղը, սակայն, ամոթի ու խղճի զգացում չունի, իրեն համապատասխանում է միշնորդությանն վարպետ («Ինծի պես գործ եփող քիչ մը գոռ կգըտնաս...») և «կլոր աստվածներին» ոսկիների սիրուն պատրաստ է ոտնահարել ամեն սրբություն, շահագործել նույնիսկ աստծուն և ասուրբ գիրքը»։ Նա իր կաշառակերությունն անգամ արդարացնելու ելք է գտնում. «Պողոս առաքյալ կըսե, որ կալին մեջ աշխատող եզան դունչը չեն կապեր»։ Դրամ շորթելու միջոցների մեջ նա խորություն չի գնում, անպատկառորեն ստում է, նենգ դավեր է նյութում, երբեմն շողոքորթում, նախատինքներ է մարսում, երբեմն սպառնում։ Հենց սկզբից տաներեցի իր արտոնությունից ու իր հանդեպ եղած վստահությունից օգտվելով՝ նա նախևին «Հարստության փշրանքներով ապրող» Զյումպուլյան ամուսիններին հավատացնում է, թե նրանց դստեր՝ Զարյուհու համար գտել է օժիտ չպահանջող մի փախչուն փեսացու»՝ Մարտիկ Կիկոյան, իսկ վերջինիս համոզում է, թե աղջիկը հինգ հազար ոսկի պիտի բերի իբրև օժիտ... Մարտիկը «մութ գործերով» զբաղվող, տարիքոտ ու անկիրթ չարչի է, անբարոյական, «առավ փախավի մեկը»։ Սերում է մի ընտանիքից, որը «բեթ վարնոց բան է եղեր»։ Աղջկա ծնողները շուտով պարզում են կեղծիքը, խուսափում են անվերապահ դժբախտություն բերող թակարդից, իսկ Զարյուհու համար ճարվում է հարմար փեսացու՝ էդվարդ Փառնակյանը, որն իրոք դրամօժիտ չի պահանջում և սիրում է անկեղծորեն։ Սակայն միջնորդ տեր պապան ձեռնունայն չի մնում։ Նա սատանայական ճարպկությամբ նախօրոք գլուխ է բերում նշանտուքը։ Աղքատացած ծնողներին օժիտի բեռից ազատելու հնչյով Զարուհին համաձայնվում է նշանվել Մարտիկի հետ. մեծ օժիտի ակնկալություն ունեցող Մարտիկը, Տեր Բարսեղի խորհրդով, իբր թե արտասահման ուղևորվելու պատրվակով, շտապեցնում է նշանադրությունը, որը և տեղի է ունենում՝ նույնիսկ Զարուհու բացակայությամբ։ Եվ ահա, երբ խաբված Զյումպուլյանները քահանայի միջոցով ետ են ուղարկում նշանի մատանին, նա, փոխանակ Մարտիկին հաղորդելու մերժման լուրը, շողոմ լեզվով նորից գովում է հարսնացուին, հիշեցնում մեծ օժիտը, կեղծում, թե երեցկինը ծանր հիվանդ է («Փորին մեջ չուր ժողովվեր է») և կարիք ունի վիրահատության, իսկ ինքը կարիքի մեջ է և անվավեր միշնորդության դիմաց կորզում է յոթհանասունհինգ ոսկի։ Եվ երգիծաբանն ստեղծում է զավեշտական մի փայլուն տեսարան, երբ խաբված խաբեբան քահանայի տուն է գնում ու ետ պահանջում ոսկիները.

«Մարտիկ աղա.— Հիմա գանք բուն խնդրին... ետ տուր նայիմ սա 75 ոսկին։

Տեր Բարսեղ.— Դուք այդ դրամը պիտի տայիք օրիորդ Զարուհիին հետ նշանվելու համար... արդ, նշանվեցաք, հետևաբար՝ ես իմ պարտքս կատարեցի և իրավունքիս տիրացա։

Մարտիկ աղա.— Նշանտուքը տազիվ 24 ժամ տևեց։

Տեր-Բարսեղ.— Ատիկա նշանակություն չունի...

Մարտիկ աղա.— Դուն այս դրամը ինձ առիր խաբեբայությամբ նշանտուքի ետ ըլլալը ծածկելով։

Տեր Բարսեղ.— Ատոր պատճառը քիչ առաջ բացատրեցի։

Մարտիկ աղա.— Սա ըրածդ պարզապես գողություն է։

Տեր Բարսեղ.— Կաղաչեմ արժանապատվության չդիպչինք... և հետո բերանս բանալ մի տուր։

Մարտիկ աղա.— Ինչ, սպառնալիքի՞ սկսար... բերանդ բանաս նե ի՞նչ պիտի ընես։

Տեր Բարսեղ.— Ինչ որ է, ես նորեն կուեմ, իմ աստիճանս, իմ քահանայական սքեմս զիս կպարտավորեն ներողամտաբար վարվիլ և նախատինքներուն համբերիլ։

Տեր Բարսեղը ոչ միայն չի վերադարձնում Մարտիկի ոսկիները, այլև էդվարդի մոտ Զարուհուն վատաբանելու համար ոսկիներ է կորզում Զաքաբչյաններից, խաբելով, թե իբր երիտասարդին համոզել է Զարուհու փոխարեն ամուսնանալ նրանց դուստր Պերճուհու հետ, թեև էդվարդը բանսարկուին վռնդում է որպես հետին սրիկայի, և ապա՝ նույն էդվարդից տնտղին քուլ ու մուր ուտելուց հետո, նրանից ևս սիրով վերցնում է հիսուն ոսկի կաշառք՝ հայտնելու համար իրեն վատահված գաղտնիքը, թե Զարուհու հետ ամուսնությունը խափանելու և հարուստ փեսացուն իր ճանկը գցելու նպատակով դավեր է լարում դրամապաշտ «աղնվաշուք» Բերրոնե հանդիմ, Պերճուհու մայրը։

Պայմաններին համեմատ, բայց առանձնապես դրամ շահելու ակնկալությամբ, ձևանալով աղքատ, հեզ, համբերատար, թեև միշտ խորամանկ ու խարդախ տեր, պապան՝ կերպարանափոխվում, գիշատիչ գաղանի ժանիքներ է ցույց տալիս, էրը զգում է սեփական գրպանին սպառնացող որևէ վտանգ։ Այս իմաստով խորապես տպավորիչ ու խորիմաստ է պատրիարքարանում նրա վարքագիծը ցուցադրող պատկերը, ուր, սակայն, բարձրադիր պաշտոնյան՝ Առում վարդապետը նույնպիսի մի դրամաշորթ է ներկայանում, ինչպես Տեր Բարսեղը։ Իրար դեմ են եղնում երկու խաբեբա և փոխադարձ մերկացումների մեջ բացահայտում միմյանց շահամոլությունն ու բարոյական անկումը։

Հիմք ունենալով իրականության իր երկարամյա զննումները, Ծ. Օտյանը գրել է. «...Անբարոյականությունը հարուստներուն համար ծիրանազարդ պատմուճան մըն է, կավատությունը՝ պատվանշաններով վարձատրվելիք արժանիք մը, շողոքորթությունը և պնակալեզությունը՝ պատվավոր միջոցներ դիրք չինելու համար»[36], Այս խոսքերը կարելի է համարել «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական» վեպի բնաբանը։

Վիպական գործողություններն սկսվում են երկու հակադիր հասարակական խավերի տիպական ներկայացուցիչներ՝ մեծահարուստ վաճառական, բուրժուական Հերայի ու ամբողջ պետության մեջ ճանաչված «աղնվաշուք», «Աղքատախնամի առենապետ» Դուկաս էֆենտի կեկիքիյանի և շարքային աշխատավորի աղքատ այրի Սաթենիկ Ամասյանի հակամարտությամբ։

Սաթենիկի նկատմամբ ջերմ գորովանքի ու խորին ցավի զգացումներով է վիպասանը պատմում այդ երիտասարդ կնոջ հոգեկան-բարոյական գեղեցկության և ահավոր թշվառության մասին։ Տառապանքներից գունատ, տրրտում, բայց ազնիվ, աշխորհալի ու նուրբ դիմագծերով, պարկեշտ ու համեստ Սաթենիկը նման չէ «Աղքատախնամի» օգնությանը դիմող մյուս նպաստընկալներին, այն «առավել կամ նվազ վավերական աղքատներին», որոնք վարժվել են հառաչել, աղաչել, նվաստանալ գոռգոռալ և նպաստ ստանալ

[36] Նույն տեղում, էջ 583.

«իրենց հանած աղմուկին, պոռտուքին ու լացուկոծին համեմատությամբ»։ Նա մարդկային արժանապատվության համար նվաստացում է համարում մուրացկանությունը, որ տեղի է ունենում «բարեգործության» անվան տակ «Աղքատ ու հպարտ էր միանգամայն, ինչ որ աններելի թերություն մըն էր...,— հեգնանքով գրում է երգիծաբանը.— Չէ՞ որ մի ժողովրդական բացատրությունն ալ «աղքատ ու հպարտս տեսակ մը անբնական, արատաոչ, չըլլալիք բան մը կենթադրի։

Աղքատը իրավունք չունի հպարտ ըլլալու, պետք է գետնամած սողոսկի, խոնարհի, կքի, ցածնա ամենուն առջև, առանց արժանապատվության ամենափոքր հետք մը պահելու վրան։

Աղքատ ու հպարտ, աստված իմ, մեքե կարելի՞ է երևակայել այդպիսի անհեթեթություն մը։ Եվ սակայն, ահա այդպիսի տարօրինակ աղքատ մըն էր Սաթենիկ...»։

Եվ էրէ դիմել է «Աղքատախնամին», ապա լոկ այն պատճառով, որ արդեն «Քշվառության անդունդը ինկած էր»։ Միակ երեխան ծանր հիվանդ է։ Բուժման ու սննդի ոչ մի միջոց չունի։ Երեխան կորցնելու սպառնալիքը և բարի հարևանների խորհուրդները մղել են օգնություն հայցելու, իր համոզմամբ՝ դրամ մուրալու «բարեգործական» կոչված այդ մարմնից։ Ու գրեթե ամբողջ օրը սպասելուց հոգնած, մուրալու գիտակցությունից ամոթահար, «ներկչոտ ու դողահար, շվարած, շլմորած» ներկայանում է «Աղքատախնամի» անդամներին։ Անունը ցուցակում չկա, քննություն չի կատարվել։ Բայց առենապետ Ղուկաս էֆենտին խոնարհ ու անծանոթ կնոջն ասում է. «Առանց քննության դրամ չենք կրնար տալ, նայինք ո՞վ ես, ի՞նչ ես, իրավունք կարո՞տ ես... կարելի է մեզի կը խաբես կոր, կարելի է քեզի օգնող մը ունիս, ծոհաճի բան, չհասկցված դրամ կը տրվի՞... մենք ի՞նչ գիտնանք ո՞վ ես, ի՞նչ ես... կարելի է բոզին մեկն ես... ալլա՜հ, ալլա՜հ, ալլա՜հ...»։ Ղուկաս էֆենդին վեպի կենտրոնական դեմքն է։ Վիպասանն ընդամենը մի քանի տող է հատկացնում նրա անցյալին։ Սարսափ զավակ է։ Զբաղվելով վաշխառությամբ՝ մուրհակներ է կեղծել, յուրացրել է իր մոտ պահ տրված ավանդները, հաճախ ձոմարդևններ ու բանկագին քարերը գողացել և տեղը կեղծերն է դրել, տուտ սնանկ է ձևացել և հարստություն է դիզել։ «Անհնի, քստմնեցուցիչ բաներ կը պատմվին այս մասին, իր ճանկը ինկող զոհերու եղերական դրվագներու»։ Ավազակությամբ հասնելով «աղնվաշուքության», չարունակել է հաճոյանալ կըլլա կառավարության հայրացիչ ու ղողաքաղ նախարարներու ընկերակցությամբ՝ կսկսե կողոպտել պետական գանձը։ Այս առթիվ կատանա նաև աստիճան և պատվանշան, պետության մատուցած իր բարվոք ծառայություններուն համար»։ Հարստությանը գուգընթաց՝ աճել է համբավը, մոռացվել են գործած չարիքները։ «Իր զոհերուն անեծքը այլևս չի կրնար հասնիլ իր համբավին մեծությանն և անոր վնասիլ։ Ինչ որ մասնավորաբար կը հատկանշե Ղուկաս էֆենտիին իր ներկա բարձրության մեջ, ընտանիքի, պատվի, բարոյականի մասին ունեցած աններող նախանձախնդրությունն է։

Ընտանիք, պատիվ, բարոյականն է մեզ անաստուններեն զատազանողը կը դավանի»։

Վիպական բազմաթիվ դրվագների մեջ Ե. Օտյանը ռեալիստական մեծ ուժով բացահայտել է Ղուկաս էֆենտու՝ որպես անբարոյականության ցեխի մեջ խրված «բարոյախոսի» պիղծ ու պժգալի հոգին, ախտավոր զգացումնե-

ջը, դիվային ու անմարդկային բնագներ»։ «Բարեգործի» դիմակ հագած Ղուկասը հրեշային չարությամբ գավեր է նյութում Սաքենիկի դեմ՝ բաղեցիներին կաշառելով և հանրաքվե-բողոքագիր պատրաստել տալով, որպեսզի խեղճ այրուն վտարեն տանից և «քաղը մաքրեն... ապականությունից»։ Չէ՞ որ այդ աղբատ կինը ննջյակը վարձով տվել է մի երիտասարդի, ամուսնու մոտ ընկեր ու հարազատ եղբոր պես հոգատար Գարեգինին, ուրեմն, ըստ ապականված Ղուկաս էֆենտու՝ ապրում է, «սիրհական պահելով»։ Էֆենտին խո «պերճ ու պոռոտ կարասիներով լեցուն» սրահում կախել է իր և իր տիկնոջ պատկերները, որոնք «դեմ դիմաց, առատվրնե մինչև իրիկուն, իրարու վրա հիանալու, իրարմով կշտանալու երևույթ մը ունեին»... Իսկ ինքը նույն սրահում չնանում է իրենից նյութական կախում ունեցող տրապուրիչ քենու՝ Ճաքահատյալ Հարդի վիճակի մեջ ընկած տիկին Երանուհու հետ։ Հոլովելով «պատիվ, բարոյական, ընտանեկան սրբություն» բառերը, նա ետին սրիկայի պես խաբում ու պղծում է մանկահասակ աղբատ մի կույսի՝ Շուշանիկի պատիվը և նետում փողոց, ծնված հրեխայի հետ միասին՝ թողնելով կարիքի ու թշվառության մեջ և այլն, և այլն։

Բայց ահա մի կիրակի, եկեղեցում հավաքված խուռն բազմության աչքի առաջ հրապարակվում են Ղուկաս էֆենտու կեղտոտ արարքները։ Գինևպան Հաճի Թումիկը, որ «նամուսի համար հոգի տվող» մարդ էր և հավատալով էֆենտու բանսարկություններին՝ հանրաքվե էր հավաքել Սաքենիկի դեմ, ապա տեսնելով նրա անմեղությունը խիստ զղջացել էր ու վճռել վրեժ լուծել, Ղուկասից հաշիվ է պահանջում Շուշանիկի պատվի հետ խաղալու և փողոց նետելու համար։

«—...ըթէ մարդոցմե չես ամչնար, աստուծմե ալ չե՞ս վախնար... Քու, անամոթ, անխիղճ մարդ, քու տեղդ Աղբատախնամին ժողովրդը չէ... փոսեցիկան է, փոսեցիկան...

...— Խայտառակնե՞ր...

— Անբարոյականնե՞ր...

— Անամոթնե՞ր...

— Դո՛ւրս նետեցեք այս սրիկաները...

Կոտնաց ամբոխը սպառնալից։

...— Ամենուդ ալ աստված պիլան տա,— լսվեցավ Հաճի Թումիկի գոռացող ձայնը,— ամեն խաղբութիւն, ամեն անպատվութիւն, ամեն գեշութիւն կրնեք, անկե ալ նորեն ինքզինքնիդ պատվավոր ծախել կուզեք, որվհետև փարա ունիք, հա՞... Քո՛ւ ձեր երեսին, մենք աղբատ մարդիկ ենք, բայց ատանկ խաղբութիւններ չունինք մեզերնիս, մեյ մըն ալ ելեր ազդին մեծերը եղեր եք, աս ու ան կը դաւեք, բարոյականի, պատվի խոսք կրնեք... էն առաջ դուք ձեր պատիվը, ձեր բարոյականը շտկեցեք, անկից վերջը ուրիշները դասելու ելեք...»։

Վիպասանի բնորոշմամբ՝ այս «ահռելի հարվածը», նաև մի քանի բողոքարկությունները Ղուկասի գլխին, պետք է որ հրան պատվազրկեին հասարակության առաջ։ Սակայն ամեն ինչ կատարվում է բուրժուական աշխարհի օրենքներին քաջատեղյակ վաճառականի կանխատեսածի նման։ Կաշառելով մամուլը, էֆենտին նորից հռչակվում է «բարերարոր», «պատվավորոր», «ազնվաշուք» և շարունակում «հաճույքի ու ցոփության արշավանքը»։

Բուրժուական հասարակությանը հատուկ ապականված բարքերի, բա-

րոյական ախտերի, կրոնի և դրամի ի չարս գործադրվող զորության գեղարվեստական ճշմարտացի պատկերման և անողոք մերկացման մեջ է Ծ. Օտյանի «Ընտանիք, պատիվ, բարոյական» վեպի հիմնական արժանիքը։

Նույն իրավակարգում, նույն օրինքներով սնված բուրժուական բարոյախոսի ու գաղափարախոսի անհատականացված տիպ է Գոզմա Դամիանոսյանը՝ «Վաճառականի մը նամակները կամ կատարյալ մարդ ըլլալու արվեստը» երգիծավիպակի հերոսը։ Ծ. Օտյանը հեգնանքի սուր գրչով ստեղծել է Գոզմայի նամակները, որոնք «ցույց կուտան հայ վաճառականի մը տգեղանությունը, իր խորհելակերպը, իր կյանքի ըմբռնումը, իր իդեալները», նախկինը, որ ունցում, երգիծաբանի դիպուկ դիտողությամբ՝ «պուրժուան է, որ ինքզինքը կը ցուցադրէր անպատկառ ամբարտավանությամբ մը, իր գաղափարներովը չպարտ և իր համոզումներովը խանդավառված»։ Բավական է միայն մեջ բերել վաճառականի խրատներից ու խորհուրդներից մի քանիսը, ցույց տալու համար բուրժուավաճառականի «կենսափիլիսոփայությունը»՝ «Առաջ անդ, Նոքը ուրիշները», «Մարդուս առաջին և մեծագույն իտեալը իր փորը կշտացնելն է», «Ամեն մարդու համար իր բուն հայրենիքը փորն է։ Երբ փորը փառավոր մը կշտացուց՝ հայրենիքը երջանիկ է», «Բանավոր և խելացի մարդու մը համար դրամ շահելե ուրիշ ի՞նչ նպատակ կրնա ըլլալ», «Դրամ շահելու համար, իհարկե, ամեն միջոց լավ է, բայց պայմանով, որ խաղք չըլլանք», «Հարուստ մարդը բարոյականի պետք չունի», «Համոզումները և կարծիքները հագուստի կը նմանին և նաղանակին համեմատ պետք է որ փոխվին», «Պետք է ժամանակին հարմարվիլ»։

Այս սկզբունքները Գոզման քաղել է իր անձնական կենսափորձից, սկզբունքներ, որոնք միաժամանակ խտացնում են ղուկասների, կերմերյաններիի, միքիասների, բարսեղների, ինչպես նաև «հեղափոխության մակաբույծների», կուլտամյանցների, փանջունիների սոցիալական իդեալները, քաղաքական հայացքներն ու բարոյական ըմբռնումները։

Ծ. Օտյանն իր վեպերի մասին ասել է, թե «լավագույնը անոնց մեջ, ըստ իս, «Քաղաքականին կնիկն» է»[37]։ Գրողի կարծիքն անշուշտ վերապահությամբ է ընդունելի, այնուամենայնիվ «Քաղաքականին կնիկը» վեպում նույնպես դրսևորվել է ընդհանրացումներ կատարելու օտյանական տաղանդը։ Նախապես թվում է, թե վիպասանը պիտի անդրադառնա կենցաղային սովորական հարցերի։ Եկեղեցում ոտքի վրա է մնում Քաղի «ամենեն հարուստ» էֆենտու՝ Մարգար Սասունյանի տիկին Սաթենը, իսկ աթոռը հրամցնում են Քաղաքական խորհրդի ատենապետ Պողոս Ծորակյանի կնոջը՝ Շաղիկին։ Ականջ դեպքի առիթով միլիոնատիրոջ կինը կատաղում է, գրգռում ամուսնուն, կոչ անում վրեժ լուծել։ «Քաղաքնը ո՞վ է որ, բաբուճդ չարժող մարդիկ... Քաղին մեջ ամենահարուստը մենք ըլլանք, անկե ետքն ալ ասանկ խո՞ղք ընեն մեզի...»։ Ու սկսվում է «մի կաթիլ մեղրի» պատմությունը, որ երգիծաբանն ստեղծել է վիպելու «գաղտնիքների» խոր իմացությամբ։ Քաղը բաժանվում է երկու բանակի։ Յուրաքանչյուրի թիկունքում կանգնում են քաղաքական անդամներից մի քանիսը, մտավորականներ, մամուլի օրգաններ, «կուսակցություններ»՝ ի դեմս Կայծունու «Պայքար լսարանի» և Սուսերյանցի «Շանթ ակումբի»։ Սուսերներ են խաչաձևվում, շանթ ու կայծակ են թափում իրար գլխի, տեղում էն

37 «Սովետական գրականություն», 1969, № 12, էջ 129։

յուսանքներ, անձնական վիրավորանքներ, մամուլում շոշափվում են ընտանեկան ներքին խնդիրներ, մեկմյանց մեղադրում են անբարոյականության մեջ, Հարցը հասնում է վերադաս մարմիններին, անձամբ պատրիարքին, նշանակվում են քննիչներ։ Ու բոլորը գործում են «դրամը այս տեսակ պայքարներու չիղն է» նշանաբանով։ Պարզ է, որ հաղթում է ավելի մեծ դրամատերը՝ Մարգար էֆենտին։ Մորակյանը հեռացվում է քաղից։ Քաղական խորհրդի տանեցապետ է դառնում Մարգարը։ Աշխատանքից հանվում է նախկին քաղականի կնոջը աթոռ հրամցնող ժամկոչ Վարդանը՝ միակ մարդը, որ տուժում է առանց որևէ մեղք ունենալու։ Փոխվում են քաղականները։ Շաղիկի փոխարեն Լևկոզեցում «պատվավոր տեղը» գրավում է Սաքենը։ Ու հետո ամեն ինչ ընթանում է հին կարգով։

«Քաղականին կնիկը» վեպում ծաղրի կենցաղային բնույթը զուգակցվում է քաղաքականի հետ։ Կենցաղային ծաղրը հիմնականում ուղղված է Շաղիկի և Սաքենի փառամոլության, բամբասասիրության, ամուսիններին խաղալիք դարձնելու, աննշան դեպքին «ազգային աղետի» բնույթ հաղորդելու միտումնավոր ու վնասաբեր գործունեության դեմ։

Քաղաքական սուր ծաղրի են ենթարկված տեղական մամուլն ու «կուսակցությունները», նրանց ամբոխվարությունն ու անսկզբունքայնությունը։ Նրանք գործում են մի նշանաբանով, որի մասին Ծ. Օտյանի սրամիտ բառաբաններում ասված է. «Սկզբունքին ճարցեր.— Ավելի ճիշտ է ըսել՝ սպունգային հարցեր, քանի որ փարա ծծելու սահմանած ենթ[38], Իրոք, ստացած կաշառքի դիմաց պաշտպանելով Մարգարին կամ Պողոսին, նրանք չուտով հաշտվում են, երբ հաղթող կողմը ոսկիներ է նետում թե՛ մեկին, թե՛ մյուսին։ Այդ առիթով ինքնաբուխ բառական խոր իմաստ ունի Սուսերյանցի բացատրությունը. «Մեր սկզբունքները կրնանք համաձայնացնել մեր ընթացքին»։

Մոցիալական ծավալուն երգիծակատվերում Ծ. Օտյանը դրսևորել է վիպելու փայլուն վարպետություն և կերտել է մի ամբողջ շարք լիարյուն կերպարներ՝ Մարկոս Կերմերյան, Սահակ Կաշուտերյան, Ղուկաս Կելկիթյան, Տեր Քարսեղ, Տեր Մինթիաս, Գոգմա Դամիանոսյան, որոնք արժանի տեղ ունեն մեր դասական գրականության տիպերի պատկերասրահում։

6

Հայ գրականության մեջ որոշակի ներդրում և նորույթ են Ծ. Օտյանի «Ապտյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմս» և «Սալինա Հանըմ կամ բանակը բռնավորին դեմ» այսպես կոչված «քերթուռային վեպերը»։ Գրողն առաջինը կոչել է «ժամանակակից պատմական վեպ», իսկ երկրորդը՝ «վեպ օսմանյան հեղափոխական կյանքեն», թեև սա «Ապտյուլ Համիտի...» անմիջական շարունակությունն էր։ Իհարկե, վեպերում պատկերվում են իրապես տեղի ունեցած մի շարք քաղաքական իրադարձություններ՝ դրվագներ սուլթան Համիդյան բռնակալության դեմ 1904—1908-ին «երիտասարդ թուրքերի» մղած պայքարից և հանդես են բերվում մի քանի իրական դեմքեր (Աբդուլ Համիդ, Իզզեթ փաշա, Նիազի պեյ և այլք)։ Սակայն Ծ. Օտյանը չի ձգտել վիպելու Համիդյան տիրապետության հիշյալ տարիների Թուրքիայի պատմությունը։ Իրենց մեծագույն մասով իրա-

38 Ծ. Օտյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 639։

44 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

կան-պատմական չեն նրա նկարագրած դեպքերն ու դեմքերը, այդ թվում՝ երկու վեպերի կենտրոնական հերոսը՝ Սալիհա Հանըմը։ Վիպասանը բուն իմաստով ու նշանակությամբ պատմական չէր համարում «Երիտասարդ թուրքերի» հակահամիդյան գուսպ ու չափավոր պայքարը, նրանց չէր դիտում իբրև պատմական մեծ առաքելության կատարելու կոչված ուժ։ Հավաստելով, որ նրանցից շատերի հետ «Թև Եգիպտոսի և Թե Բարիզի մեջ... ծանոթացած ու հետերնին հարաբերություն ունեցած եմ», Ե. Օտյանը գրել է. «Թուրք «հեղափոխականը» ընդհանրապես երիտասարդ պաշտոնյա մըն էր, որ զրպարտության մը, ժուռնալի մը (լրտեսագրի) կամ անխոհեմ խոսքի մը հետևանքով ստիպված էր փախչիլ և ապաստանիլ կամ Եվրոպա և կամ Եգիպտոս», մարդիկ, որոնց գործունեությունը մինչև 1904-ի «Յլդիզի մահափորձը... եղած էր սըրճարաններուն մեջ բարձրագոչ լուտանքներ տեղալ համիտյան բռնությունների դեմ և կամ հայհոյանքներ ուղղել կարգ մը պալատականներու հասցեին»։ Ոմանք, ըստ Օտյանի՝ «կատաղի հեղափոխական դարձած են դիպվածական կերպով», հետո զղջացել ու տեղ են գրավել «Համիտի հավատարիմ բանակի մեջ»։ Հիշատակելով կոնկրետ անուններ՝ Մուրատ պեյ, Ահմետ Բիքա և Տաատտելով, թե «նույնիսկ իրենց գլխավոր պետերը տարբեր հեղափոխական գործունեության մը չեն ունեցած», Ե. Օտյանը վկայում է, որ օրինակ՝ Եգիպտոսի «Երիտասարդ թուրքերը», որոնց «եռանգը արժարժած էր մահափորձը սուլթան Համիդի դեմ, իրենց ևս «բան մը ընել, գործ մը տեսնել» վճռելով՝ «օրերով իրարու մեջ խորհրդակցություններ կատարեցին, մահափորձեր ծրագրեցին, որոշեցին Յլդիզ օդը հանել, Պապը Ալին օդը հանել, Ջապիհեն օդը հանել... Բայց ափսոս,— հեգնում է գրողը,— մարդ չունեին»[39], Ու թեև 1908-ին հռչակվեց «Հուրիեթը», սակայն առաջ չբերեց սոցիալ-տնտեսական, հասարակական-քաղաքական որևէ արմատական հեղաբեկում, չհաստատվեցին քեկուզ բուրժուագեմոկրատական, հանրապետական կարգեր։ Պետական իշխանության ղեկավարները փոխվեցին, բայց ըստ ամենայնի անփոփոխ մնաց «արյունոտ սուլթանի» վարած քաղաքականությունը՝ իր բոլոր դժնի ու դաժան դրսևորումներով։

Պատմական այս իրադարձությունների ֆոնի վրա գրողը ստեղծել է դետեկտիվ-արկածային վեպեր, որոնք հիշեցնում են Ա. Դյումայի պատմաարկածախնդրական վեպերը «Երեք հրացանակիրները», «Քսան տարի հետո», «Վիկոնտ դը Բրաժելոն կամ տաս տարի հետո», բայց առավել ևս մոտ են այն ստեղծագործություններին, որ հետագայում մի խումբ ռուս սովետական գրողներ սկիտ որակեին «վավերագրական հիմք ունեցող սուր և ճիշտ նպատակակետին ուղղված քաղաքական դետեկտիվ»[40]։ Ի դեպ՝ հիշենք, որ հենց առաջին գրախոսություններում «Ապտյուլ Համիտը...» բնութագրվում է «արկածային մեծ վեպ», որն «իբրև Թերթոն հրատարակվել սկսած օրեն իսկ անօրինակ հաջողություն մը գտած է և Քարգմանված է Թուրքերենի, ֆրանսերենի և հունարենի». որովհետև ճշմարտացիորեն ու «վիպական ամենահետաքրքրքրական գրվագներով» է պատկերում երևույթները և ընթերցողին միշտ պահում է «տենդահույզ հետաքրքրության մը մեջ»[41]։

---

39 Նույն տեղում, էջ 406—411։

Ե. Օտյանը խորապես ծանոթ էր Է. Պոյի, Կոնան Դոյլի, Ա. Դյումայի և մյուսների դետեկտիվ ու արկածային ստեղծագործություններին։ Նա քարզմանել է հայտնի դետեկտիվները Նագ Պինկերտոնի և Նիկ Քարթրի մասին։ Նա հիանալի գիտեր ոճերի, արյան, լրտեսության, պոռնոգրաֆիայի, իր ասած «զգայացունց եղեռնությանց ու ոստիկանական շահատակությանց նվիրված» այն բուլվարային վեպերը, որոնցով ողողված էին ժամանակի մամուլը և գրաշուկան։ Եվ նա լիովին բաժանում էր բժիշկ և գրագետ Պ. Քոլոլյանի հետևյալ տեսակետը, ըստ որի՝ «Մարմինդ փուշ-փուշ ընող դեպքերով ու նկարագրություններով խճողված պատմվածք մը, ահերու ու վախերու պատմություններով համեմված նորավեպ մը, դիակներով բեմդնավորված քատերախաղ մը հիվանդ գրականություն է»[42], Ե. Օտյանը մերժում էր ինքնանպատակ քրեակրտությունը, էժանագին դետեկտիվն ու արկածայնությունը։ Ահա ինչու նրա դետեկտիվ-արկածային երկու վեպերը հատկանշվում են գաղափարական սրությամբ և գեղարվեստական ներգործությամբ։ Մի առիթով վիպասանը գրել է. «Քերքոնը պէտք է հետաքրքրական ըլլա, բարոյալից, զբոսալի, քիչ մը քեքէ, երբեմն ծանր ու միանգամայն գրական։ Դէպքերը պետք է արագ-արագ իրարու հաջորդեն, ինչպես սինեմայի մեջ, երկար նկարագրություններ պետք չէ որ ըլլան, ոչ ալ խորհրդածություններ։ Միշտ պետք է խոսակցություն տեղի ունենա, որպեսզի ընթերցողը չձանձրանա։ Ջանալու է, որ վեպը վրան բաց չըլլա, քեև շատ գոցն ալ հաճելի չէ»[43]։ «Ապտյուլ Համիտ...» ու «Սալիհա Հանըմ...» վեպերը իրապես գրված են դետեկտիվ-արկածային ժանրի յուրահատուկ ձևերով՝ դեպքերի արագ, սրընթաց զարգացում, շարժուն, դինամիկ գործողություններ, գաղտնիքների որոնման լարված պահեր, խուզարկումների ու սխրանքների հետաքրքրաշարժ դիպվածներ, հնարամիտ ու խիզախ հերոսներ։

«Ապտյուլ Համիտ և Շերլոք Հոլմսը» սկսվում է հետաքրքրաշարժ, էապես դետեկտիվ բնույթի մի պատմությամբ՝ «հորինդավոր ոճիր մը»։ 1904-ի օգոստոսի 21-ին, Պոլսի քաղերից մեկում, Տայտաքերում են երեք գիակ, վրաները գրոշմված «Մ. Ա.» տառերր և հերթականությամբ «1, 2, 3» քվանշանները։ Շուտով հայտնի է դառնում, որ երեքն էլ Յըլտրդի լրտեսներից են, այն էլ՝ «կարևոր լրտեսներեն», իսկ մեկը՝ նույնիսկ «սուլթանին աչքի լույսն էր»։ Հետաքննությունը պարզում է, որ սպանությունը չի կատարված գողության կամ կողոպուտի նպատակով, խանդի կամ անձնական վրեժխնդրության հողի վրա։ Ու եղրակացնում են, թե «կազմակերպված գաղտնի ընկերության մի գործն է», սուլթան Համիդի, նրա պալատականների ու հավատարիմ լրտեսների, այսինքն՝ բռնապետության դեմ սկսվող մի պայքար, «որը պիտի շարունակվի»։ Եվ իրոք շարունակվում է։ Վեպերում կինոժապավենի պարզությամբ իրար են հաջորդում մեկը մյուսից «անակնկալ ու անսպասելի դեպքեր»՝ սպանություններ, մահափորձեր, ահաբեկումներ և տմնդագին հետապնդումներ, լրտեսություն, մատնություն, խուզարկություն, ձերբակալություն, փախուստներ, խորհրդավոր դավեր, գինված ընդհարումներ և այլն։ Ամենաուշագրավը, անշուշտ, Մաք Լայնի՝ Արթուր Կոնան Դոյլի հռչակավոր Շերլոք Հոլմսի օտյանական այդ ինքնուրույն «տարբերակի» գործնեությա-

---

42 Տե՛ս «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1899, N 12։

43 «Արև», Կահիրե, 1926, հուլիսի 12։

նը նվիրված գլուխներն են՝ «Մաք լայն գործի կը սկսի», «Մաք լայն կը շարունակե գործել», «Գաղտնի ժողովը», «Թունավոր դաշույնը», «Շերլոք Հոլմս և Ջիա փաշա» և այլն։ Սրանցից յուրաքանչյուրը կոնանդոյլյան վարպետությամբ հյուսված մի ուրույն դեդեկտիվ պատմվածք է, այդ ժանրում օտյանական մեծ տաղանդի վկայագիրը։ Նոր քրեագիտության, սուր դիտողականության, հետքեր որոնող խուզարկուի նուրբ հոտառության տրամաբանելու վառ ունակության ու անձնական խիղախության հրաշքներ է ցույց տալիս Մաք լայնը։ Նա բաց գրքի նման կարդում է ծածկագիր գրությունները։ «M. A.» տառերով կազմում է ճիշտ բառ-բանալին («Մարան Ախա») և բաց է անում գաղտնի մուտքն այն քարայրի, ուր ժողով են գումարում «խորհրդավոր ոճիրների» հեղինակները։ Մխախոտի և լուցկու մնացուկների օգնությամբ պարզում է, թե ինչպե՞ս են քնացրել սուլթանի պահապաններին, ներս մտել նրա սենյակը և ահաբեկման նպատակով սեղանին թողել թունավոր դաշույն և մի գրություն։ Այս գրության թղթի, թանաքի միջոցով էլ գտնում է գործը կազմակերպողին։ Սակայն Մաք լայնը ե. Օտյանի վեպերում ոչ միայն անգերազանցելիորեն ճարպիկ, հնարամիտ, հանդուգն ու խիզախ խուզարկու է, այլև ազնիվ, ազատատենչ, մարդասեր մարդ։ Իմանալով, որ իր որոնած «դավադիրները» սովորական հանցագործներ չեն, այլ ծառայում են «ուղիղ ու արդար դատի», նա, որ սուլթանի կողմից հրավիրված էր «ոճրագործներին ի հայտ բերելու», Կ. Պոլսում գտնվելու գրեթե ամբողջ ժամանակամիջոցում օգնում է նույն սուլթանի դեմ մաքառողներին, Սալիհա Հանըմի և մյուս ձերբակալվածների ազատման գործին։ Իրենց նպատակին հասնելու ճանապարհին ոչ պակաս դետեկտիվ-արկածային բնույթի քայլերի են դիմում «գաղտնի խմբակի» անդամները։ Սալիհա Հանըմը մերթ ծպտված ֆրանսուհի անիշխանական ժյուլի Սուրեղի անվան տակ և ձևանալով «մատնիչ» մուտք է գործում պալատ ու անհաջող մահափորձ է կատարում Համիդի դեմ («Նոր մահափորձ մը»)։ Մերթ էլ իբրև ամերիկյան միսիոներուհի միսս Պլաքսոն գործում է Յուսկուպում։ Հազար այբ պրուսացի հոճայի դիմակ հագած հակահամիդյան պրոպագանդա է տղում Կ. Պոլսում և խորհրդավոր պայմաններում բռնվում ու զոհվում է («Կնեղծ հոճան», «Իզգեր փաշայի ապարանքին հրդեհը»)։ Սալիհա Հանըմը և Ջիա փաշան հմուտ դավադիրների պես թակարդ են լարում պալատական հրացանակիրների պետի շուրջը և բանտից ազատում իրենց ընկերոջը («Թակարդը»)։ Մանկահասակ Յուլեյխան հասուն արտիստի պես խուլ ու համրի դեր է խաղում («Պառավին տեղ մանկուհի մը»)։ Մութ դավերի, լրտեսության, խուզարկումների մասին արկածալից էջեր են «Իտալացի քահանան», «Անապատին մեջ», «Շաբաթ գիշերվան տրամը», «Անձրևած ոստիկաններ», «Առաջին գնդակը», «Տը Շոմոն բառոնուհին», «Անակնկալ մը», «Նոր փորձանք մը», «Նոր հայտնություններ», «Գերագույն փորձ մը», «Հրդեհը կը տարածվի» և այլն։

ե. Օտյանի միտումը, սակայն, ինքնանպատակ դետեկտիվը չէ։ Վիպասանն սկզբից ևեթ ակնարկում է, թե «երկրի մը մեջ, ուր մեծագույն ոճրագործը թագ կը կրե», իսկ «լրտեսությունը պատվավոր պաշտոն մըն է», բնավ էլ ոճիր չէ իսկական ոճրագործների ու լրտեսների ոչնչացումը։ Ու գեղարվեստական մանրամասների մեջ նախ ներկայացնում է «թագակիր ոճրագործ» Աբդուլ Համիդի տիրապետության տարիներին երկրում տիրող իրական դրությունը՝ հալածանքների, ջարդերի, անլուր ոճիրների մղձավանջային մթնո-

լորտը, հեղնութիչ ռևակցիան, իշխանությունների հրեշավոր կամայականությունները, այն «բռնակալ ռեժիմը, որուն տակ Թուրքիա կը հեծեր քառորդ դարէ մը ի վեր և որուն առանցքն ու կենտրոնն էր բուն իսկ ինքը»։ Յայտուն է գծված այդ «արյունոտ սուլթանի», «գաշակալ հանցագործի» և «հիվանդ մարդու» դիմանկարը։ Օտյանը Համիդին պատկերում է որպես ճիվաղային խելքի, ախտավոր մտքի, հիվանդոտ հոգու, չարության, դաժանության, փառամոլության, եսապաշտության մարմնացում, նենգ ու կասկածամիտ, խորամանկ ու արյունուշտ մի «վայրագ հրեշ», «մեծ կաշառող մը, և բարքերու ապականիչ մը», որը «բոլոր բռնակալներուն պես... իր շուրջը գտնվողներուն փոխադարձ ջնջամության վրա հիմնած էր իր ժողովային իշխանությունը»։ Սալիհա Հանըմի հարցաքնություններին նվիրված էջերում, «Մուրհանդակ աղավնին», «Պատյուղ Համիտի խրատներ», «Պախարդական գործողություն մը», «Հաճիտ կը դավե», «Պատյուղ Համիտի մեկ նոր ծրագիրը» և այլ գլուխներում գեղարվեստական ցնցող պատկերներով ցույց է տրված, թե ինչպես բռնակալ սուլթանը գահ է բարձրացել եղեռնագործությամբ, ոչնչացրել է շատ քիչ առաջադեմ բոլոր ուժերը, ծովում խեղդել է տվել գինվորական ուսումնարանների բերքատու սաներին[44], հալածանքների ու կոտորածների միջոցով «աշ ու սարսափի մատնած է ամենքը», իրեն շրջապատել է գաղտնամած չոդորբրությունների վարժված պալատականներով, նախարարներով, բիկնապահներով, քարտուղարներով, այլևայլ արբանյակներով ու լրտեսներով, որոնց համար «մեկ բան մը գոյություն ունի աշխարհիս երեսը՝ իրենց անձնական շահերու և կիրքերու գոհացումը»։ Բնական է, որ մահերի ու աչերի վրա կառուցված իշխանության գլխավորին ու նրա համախոհներին պիտի թվար, թե երկրում գմտածելու, դատելու, և վճռելու կարողություն չի մնացել։ ժողովրդի մեջ. թե իրենց հաջողվել է «երկարամյա ապականիչ ու անբարոյացուցիչ իշխանության շնորհիվ... ամբողջ օամանցիները վատասերել, անոնց ոգիին մեջեն խլել բոլոր ազնիվ ու բարձր զգացումներու սերմերը...»։ Սակայն դեպքերի ընթացքից ու զարգացումից միապետ սուլթանը «հիմա կը տեսներ, որ ցեղին մեջ ապստամբական արիասրտությունը չէր ջնջված, այլ ավելի զորացած էր և կը սպառնար ահռելի ուժգնությամբ մը պոռթկալուս... Ու նույնիսկ այդ բմբռոստության ոգին անձնավորողը բդբուշի մըն էր...»։

Մերկացնելով օամանյան բռնապետության ամրապինները, Ե. Օտյանը դրվատում է Թուրք ժողովրդի առաջավոր մարդկանց, որոնք պայքարում են Հանուն դեմոկրատական ազատությունների։ Այս տեսակետից բդբուշի Սալիհա Հանըմը վհապում ներկայացված է որպես իդեալական Հերոս, ճշմարիտ հայրենասեր, ազատության ու արդարության ջատագով։ Գաղափարական նույն սկզբունքի դիրքերից են Հանդես գալիս վեպի այլագգի Հերոսները՝ Հագոբ պեյը, Սաոբզը, Սալին, Արիֆը, Հասանը, Վահրամը, Սիմոնը, Նիազի պեյը և շատ ուրիշներ։ Թուրքիայի բռնապետական լծի տակ տառապած ժողովուրդների այս ընտրյալներին միավորում էր միևնույն իդեան ու նպատակը, որ Սալիհա Հանըմը ձևակերպում է այսպես. «Մեր գործունեության նպատակը շատ պարզ է, այն է՝ ամեն կարելի միջոցներով տապալել բռնավորությու-

---

44 Իր հուշագրություններում այս մասին Ե. Օտյանը գրել է. «Պատճեչիները Թուրք Հեղափոխության մեջ այն Հավատ անմոռանալի տպարն էին, որոնց դիակները Հուկբոս կբր եղան օամանյան լուրերուն մեջբ» («Երկերի ժողովածու», Հատ. 4, էջ 675)։

նը և անոր տեղ հաստատել ազատական ու սահմանադրական կառավարություն մը, որով միայն կրնա փրկվիլ ու ապրիլ մեր Քշվառ հայրենիքը»։

Սակայն Սալիհյայի հղեալները իրականություն չդարձան։ Ազատության պայթարը կանգ առավ հենց այնտեղ, որտեղից պիտի սկսվեին արմատական, հեղաբեկող գործողությունները։ Բնորոշ է Սալիհյայի երկու զինակիցների հետևյալ երկախոսությունը.

«— Մեզի մեկ քանի լրտեսներ սպանելով՝ չենք կրնար մեր հայրենիքը փրկել կործանումեն, հարկ է ավելի արմատական միջոցներու դիմել։

— Բայց մեր ընկերները լրտեսներու քնաջնջումը կառաջարկեն իբրև առաջին քայլ և ոչ թե իբրև միակ հեղափոխական գործունեություն»։

Իրականում տեղի ունեցավ լոկ այդ «առաջին քայլը»։ Իսկ հետևանքը եղավ այն, որ ահաբեկված սուլթանը 1908-ի հուլիսի 24-ին հռչակեց «Հուրիեթ»։ Այսինքն՝ վերականգնեց տասնամյակների հնություն ունեցող և մոռացության մատնված 1876-ի սահմանադրությունը։

Վիպասանն իր կողմից ընդգծում է՝ «Թուրքիո բոլոր ժողովուրդները կր կարծեին, թե վերջապես հասած է իրենց ոսկեդարը...» և ավելացնում է. «Մոտավոր ապագան, այլ կերպ պիտի հաստատեր»։

Նշանակալի այս տողով էլ ավարտվում է ցիկլային վեպերի երկրորդ հատորը։ Յուրովի լրացնելով հիշյալ վեպերում պատկերվող ժամանակաշրջանի համակողմանի բնութագիրը, Ե. Օտյանը «Ես դրսեցի չեմ առներ» վեպում պատկերում է Համիդյան բռնակալության ազգային ճնշումները. մասնավորաբար՝ հայության դեմ ուղղված հալածանքները։ «Մոտավոր ապագայի» նրա մոտյալ գուշակությունը գալիք աղետների կանխատեսությունն էր։

7

1915-ի ապրիլյան եղեռնի օրերին Երվանդ Օտյանին հաջողվեց ազատվել աղետից։ Սակայն աքսորված ընկերների ճակատագիրը մտատանջում էր նրան. «Ինչո՞ւ, մի՞թե ես դավաճան եմ իմ ազգի ու բարեկամների դեմ»[45]։ Ու այլևս չհամբերելով, օգոստոսի վերջերին սկսեց շրջել Կ. Պոլսի փողոցներում։ Հասկանալի է, որ անմիջապես ձերբակալվեց և սեպտեմբերի 13-ին աքսորվեց արաբական անապատները։ Շուրջ երեք տարի սովալլուկ, ուժասպառ կրեց «գժտխային գնացքը դեպի անծանոթ սարսափները»[46]։ Տեսավ սպանող ու սոսկում, հետևող արշավիրթներ ու «սարսռեցուցիչ եղեռնապատկերներ»[47]։ Եղավ մի քանի մահվան համբարներում, այդ թվում՝ հայոց արյունով ներկված Տեր-Զորում։ Վերհաս մահվան դեմ այլևս մաքառելու ուժ չունենալով, առերես իսլամացավ, կոչվեց Ագիզ Նուրի[48] և զինվոր-քարգմանիչ դարձավ գերմանական սպաների մոտ։ Մղձավանջային այդ օրերի մասին Ե. Օտյանն ասել է. «Անոնք, որ տարագրության այս ահարկու կյանքը ապրեցան, կրնան ըսել երեմիա մարգարի պես՝ «Ես այն մարդն եմ, որ Տառապանքը տեսա»[49]։

---

45 Ակ. Շիրվանզադե, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հատ. 8, Երևան, 1961, էջ 521։

46 *Տե՛ս «Անմենուն տարեցույցը»*, 1922, էջ 114։

47 Նույն տեղում, 1921, էջ 91։

48 Նույն տեղում, 1916—1920, էջ 114։

49 Նույն տեղում, 1921, էջ 92։

1918-ի գինադադարից հետո Օտյանը վերադարձավ Կ. Պոլիս։ 1922-ին նորից հեռացավ Կ. Պոլսից և հանգրվանեց Բուխարեստում։ 1924-ին տեղափոխվեց նախ Սիրիա. ապա՝ Կահիրե, ուր և նա մահացավ 1926 թվականին։

*Բեղմնավոր ու բազմակողմանի եղավ Ե. Օտյանի գործունեության վերջին շրջանը (1918—1926)։ Նա ակտիվորեն մասնակցեց հանրային կյանքին։ 1921-ին, երբ Կ. Պոլիս այցելեց Հովհ. Քումանյանը և հիմնադրվեց Հայաստուն, Ե. Օտյանն ընտրվեց նորաստեղծ Հայաստան ընդհանուր ժողովի նախագահ և մեծ օգնություն ցույց տվեց Հայաստանի Օգնության կոմիտեի աշխատանքներին։ Բուխարեստում գարձավ «Նոր արշալույսի» և «Նավասարդի» գլխավոր աշխատակիցը, մեծապես նպաստեց Սիրունյա գյուղում հայ երեխաների համար որբանոց հիմնելու գործին, Կահիրեում վարեց «Ակրե» թերթի ֆելիետոնների ու թերթոնի բաժինները, ժամանակի մամուլը բառիս բուն իմաստով հեղեղված է օտյանական ամենատարբեր նյութերով՝ սկսած փոքրիկ սրամիտ «Նամակներից» մինչև բազմհատոր, ստվարածավալ վեպը։ Այդ տարիներին նա գրեց ութ նոր վեպ՝ «Անիծյալ տարիներ», «Նոր Տարուստ», «Թիվ 17 խաֆիեն» (քառահատոր), «Կանաչ Հովանոցով կին», «Կավե Հերոսներ կամ մեր ազգայինհինները», «Տաբիթա կամ Նոր աղչիկներ», «Մարգարիտե մանյակ», «Հայ Տիսաբորան», ավարտեց «Միքնորդ տեր պապան», տասնյակ պատմվածքներ («Ճնպընիթաց նորածինը», «Պառավի ապտակը» և այլն), վիպակներ («Եղբայր Պողիկատոզոս»), քաոտերախաղեր («Կառքի արկած մը»), ֆելիետոններ, պարսավագրերի («Տաք և պաղ քրոնիկներ», «Վերնատունեն» և այլն), տարաբնույթ հոդվածների մի ամբողջ շարք։ Գրեթե սեփական նյութերի հիման վրա հրատարակեց «Իգնատ աղա», «Շավիղ-Իգնատ աղաձ երգիծաթերթերը և «Երգիծական տարեցուցիչ» երկու պրակները։ Սակայն այս շրջանի երկերն այլևս չունեին օտյանական գրչի դեղարվեստական փայլը։ Այդ տարիների վեպերին են վերաբերվում գրողի հետևյալ խոսքերը. «Անոնք գրված են սրը օրին, շատ անգամ տեղ լեցնելու համար։ Անոնք գրված են, որպեսզի կարդացվին ու թերթ քշել տան։ Անոնք, ներողություն, իմ ապօրենի զավակներս են»[50].

Ստեղծագործական այս շրջանը, սակայն, ուրույն երանգներ ուներ, որոնք նոր գծերով լրացնում են Օտյանի գրական վաստակը։ Մի շարք վեպերում զգալի է մղում, բազմափորձ, խոր կենսաճանաչողություն ու լայն տեսադաշտ ունեցող հեղինակի վարպետությունը։ Ամենից առաջ ակնառու է դրանց ընդգրկման համակողմանիությունը, հակադատերազմական, հումանիստական, հայրենասիրական բովանդակությունը։ «Նոր Տարուստներ»[51] վեպի հիմնական պաթոսն առաջին համաշխարհային պատերազմի քայլաչիխական, ազետարեր բնույթի ու էության, «պատերազմի Տարուստների» հոգեբանության, մտածելակերպի ու գործունեության մերկացումն է։

Պատերազմն, ըստ վիպասանի, ողբերգություն էր միլիոնավոր աշխատավոր զանգվածների համար։ Ցայտուն օրինակ է գեղանի, ուսյալ, Ժամչիչ, բայց աղքատ գործավորուհի Անժելի տխուր ճակատագիրը, որը կազմում է վեպի գլխավոր սյուժետային գիծը։ Ապրուստ հայթայթելու հոգսը Անժելին

---

50 «Ծովվեցական» գրականություն, 1969, № 12, էջ 126 (Ս. Սիրունի. Նրվանդ Օտյան)։

51 Վեպն սկսել է տպագրվել 1919-ի մարտի 24-ից, Կ. Պոլսի «Վկոչին լուր» թերթում և, ցրցան հայտնի է, առանձին գրքով չի հրատարակվել։

Նետում է Թորոս էֆենտու ճանկը, դարձնում նրա հոմանին։ Շուտով էֆենտին լքում է ու նետում ուրիշների գիրկը։ Ճիշտ է, ի վերջո Անժելն ամուսնանում է ազնիվ երիտասարդ Արամի հետ, բայց մինչ այդ անցնում է արժանապատվությունը ոտնահարված անմեղ զոհի տառապանքի քառուղիներով։ Անժելի նման միլիոնավորների համար ողբերգություն բերող պատերազմը փոքրաթիվ անհատների շահի, եսամոլի անսպառ աղբյուր էր։ Այդպիսիները երազում էին, որ երկար տևի պատերազմը։ Բնորոշ են այս իմաստով «նոր հարուստները» կոչվող Թորոս, Դասպար և Գաբիկ էֆենդիների բավական հաջող գծված կերպարները։ Վիպական գործողությունների մեջ պատկերելով նրանց գործերն ու նկրտումները, Ծ. Օտյանը իրավամբ եզրակացնում է. «Ինչպես բոլոր պատերազմի երեսեն հարստացողները, մեր երեք վաճառականներն ալ չէին փափագիր, որ կռիվը վերջանա։ Իրենց եսամոլությունը և դրամապաշտությունը ամեն մարդասիրական զգացում կխնդրեր իրենց մեջը։ Հոգ չէր, որ ամեն օր տասնյակ հազարավոր մարդիկ իմպիչին պատերազմին դաշտերուն վրա, բավ էր, որ իրենք հազարավոր ոսկիներ դիզեինու։ Ճիշտ այդպիսի տիպարներ են գերմանական բանակի «կնամոլ, խարդախ, շահադետ» սպաներ Պաուլը և Կերհարդը, որոնք գողանում են գինվորների պարենը, կողոպտում աջ ու ձախ ու շնանում։ Այդպիսին է նաև դրամաշորթ փաստաբան Նշան Տերտերյանը, որի կարծիքով «առանց սուտի դատավարություն չըլլար», ըստ որում՝ սուտը պիտի օգտագործել այնպես, «ինչպես մեր գործին կուգա»։ Վերջապես այդպիսին է և Նենգաշորթ Շավարշ Առկերունին։ Ազգանունին համապատասխան՝ Առկերունին գործում է «առ և կեր» սկզբունքով։ Նրա համոզմամբ՝ «դրամը ամեն ինչ է և արժե ամեն զոհողության ընել անոր սիրուն»։ Եվ քանի որ շնարամիտ է, խելոք, ճարպիկ, ուստի գիվական հնարքներ է գտնում, մերթ խաբում է, մերթ ահաբեկում, մերթ նենգ դավեր նյութում ու լիուլի դրամ շորթում։ Եվ շորթած դրամն էլ շռայլում է անխնա, վարելով շվայտ, զեխ ու անբարոյական կյանք։ Դրամ շորթելու համար նա դառնում է թուրքական լրտես։ Բայց չարագործն ի վերջո ստանում է արժանի պատիժ։ Նրան դաշունահարում է հայրենասեր երիտասարդ Արմենակը։ Ի դեպ՝ նույն Արմենակի, Լևոնի, Արամի, Անժելի կերպարներով վիպասանը հաստատում է, որ պատերազմը չէր կարող խեղդել ազնիվ հոգիները։ Մարդկային արատներն են, որ բազմապատկվելու պարարտ հող են գտնում պատերազմի մեջ։

Ծ. Օտյանի ամենածավալուն վեպը «Թիվ 17 խաֆիեն» է։ Այն գրված է 1919-ին, տպագրվել է նախ մամուլում («Վերջին լուր»), ապա 1935-ին առանձին գրքով հրատարակվել է Կահիրեում։ Քառասնատող այս վեպն ընդգրկում է «Երիտասարդ Թուրքերիս» իշխանության տարիների կյանքը Թուրքիայում (1913—1916) և «Ապտյուլ Համիտ...» ու «Սալիհա Հանըմ...» վեպերի յուրովի շարունակությունն է։ Նյութն էապես վավերական է։ Գրքում կան արկածայնության և քաղաքական դեղեկտիվի տարրեր։ Սակայն «Թիվ 17 խաֆիեն» ավելի շուտ հիշեցնում է վեպ-ժամանակագրություն։ Նրանում նկարագրվում են մեծ մասամբ տեղի ունեցած դեպքեր և իրադարձություններ՝ առաջին աշխարհամարտի աղետաբեր հետևանքները, իթթիհատականների կազմակերպած ապրիլյան ջեղասպանությունը, արևմտահայության բռնի տեղահանությունը, ջարդն ու աքսորը, տառապանքները մահվան ճամբարներում։ Ողբերգական ժամանակների ճշմարտացիորեն գծված լայն ֆոնի վրա հանդես են գալիս մի քանի տասնյակ իրական դեմքեր՝ Գր. Զոհրապ, Ոսկան Մարտիկյան, Ներ-

ահս Օհանյան, Հարություն Շահրիկյան, Մինրդատ Հայկազն, Համբ. Պոյաճյան (Մուրադ), Սեդիշ Դուրյան, Զավեն պատրիարք, Հակոբ Տեր-Հակոբյան, Ա. Ալպոյաճյան, Բյուզանդ Քեչյան, Վահան Թոշիկյան, Արքին Մկրտիչյան, Հմ. Արամյանց, Թալեաթ բեյ և շատ ուրիշներ։ Ու յուրաքանչյուրն ըստ իր գործերի ու ձակատագրի ստացել է որոշակի բնութագիր։ Իրական անձնավորություն է նաև կենտրոնական կերպար Աստիկ Մարկոսյանը, որը նույն ինքը Աստուր Մաթևոսյանն է[52]։ Հանձին նրա վիպասանն ստեղծել է ընդհանրական, ճշակի մի տիպ՝ հայաչինչ իթթիհատիին վաճառված հայ լրտեսի տիպր։ Վիպական գործողությունների, տիպական հանգամանքների, բնորոշ բախումների մեջ Աստիկր դրսևորում է ագռուրաց, հայրենադավ, նասպաշտ արարածի ատոր Հատկություններ։ Նույնպիսի արգահատելի հատկանիշներով են օժտված Արշավիրը, Արշակը, էմինը, հատկապես Արքին Մկրտիչյանը՝ բութ, սահմանափակ, ինքնահավան մի «իշխանավորո, որը ոչնչով չի զիջում Բուրբ քարբարոսներին՝ իր ագգադավ գործունեությամբ։

Ի հակադրություն այդ ագգադավ մարդկանց, գրողը հանդես է բերում մի շարք հայրենասեր մտավորականների՝ Գրիգոր Զոհրապ, Սեդիշ Դուրյան, Զավեն պատրիարք և ուրիշներ, ինչպես նաև ազատասեր երիտասարդներ՝ Տրդատ, Սեդրակ, Լևոն, ատաղձագործ Սարգիս, որոնք մաքառում են իթթիհատականների ու նրանց վաճառված լրտեսների դեմ և շատ կյանքեր են փրկում անխուսափելի մահից։ «Քիվ 17 խաֆիեն» պատկերվող ժամանակաշրջանի հավատամ տարեգրությունն է՝ հագեցված ազնիվ հայրենասիրությամբ ու մարդասիրությամբ։

Կյանքի վերջին տարիներին Ե. Օտյանի ստեղծած երկերի շարքում ուշագրավ է նաև «Հայ Տիասրորան» վիպը, որը տպագրվել է «Ալբա» թերթում 1924—1925 թվականներին։ Այս վիպը սփյուռքահայության կյանքի պատկերմանը նվիրված առաջին գեղարվեստական ստեղծագործությունն է։ Վեպի այժմեն կառուցված է Բարսեղի և Սահակի ընտանիքների ողբերգական պատմության վրա։ «Մեր ընտանիքը,— ասում է Բարսեղը,— կարծես ամբողջ մեր ցեղին մանրանկարն է... Տարտըղնած, թափառական, իրարու կարոտով այրող... Ի՜նչ գեշ աստղի տակ ծներ ենք, ի՜նչ դժբախտ ժամանակներու մեջ կապրինք...»։ Դժբախտությունն սկսվում է կիսալուսնի տակ տեղի ունեցած եղեռնի օրերից։ Կեռ չաթաղանից մազապուրծ Բարսեղի, Սահակի և հազարավոր այլ ընտանիքներ քշվում են հայրենի բնօրրանից, սառապանքի քաոտիներով նետվում օտար ափեր, սփռվում աշխարհով մեկ։ Դաժան ճակատագիրը բաժանում է մտերիմ ընտանիքներին, Բարսեղին նետելով Բեյրութ, իսկ Սահակին՝ Հալեպ, նրանց շառավիղներին՝ Եգիպտոս, Ռումինիա, Ֆրանսիա։ Բարսեղը երազում է մայր հայրենիքում հավաքված տեսնել բազմանդամ ընտանիքի անդամներին. «Ես կուզեի զավակները շուրջս հավաքել, երթալ Հայաստան ու վերջին օրերս հոն անցընել՝ հարսերով, փեսաներով, թոռներով շրջապատված, իսկ ատոր փոխարեն հիմակ մխ միևակ մնացած եմ այս տարիքիս մեջ, օտար երկնքի տակ, օտար մարդոց մեջ, տրտում-տխուր, սիրեկաններես հեռու...»։

Սակայն բոլորը չէ, որ դատում էին Բարսեղի նման։ Վեպում հանդես են գալիս նաև մի շարք անտոհմ աշխարհաքաղաքացիներ, որոնց հետաքրքրում

---

[52] «Տեղեկագրական գրախոսություն», 1969, № 12, էջ 121—122։

է միայն անձնական շահը։ Դրանք երբեմնի «հեղափոխության մակարուժներին» նոր «տարբերակներ» են, որ «հայրենասերին», «հեղափոխական գործչի», «հայրենիքի փրկչի» դիմակ հագած, շահարկում են ազգության գաղափարը և կեղեքում հայրենակիցներին։ Վիպասանը ձաղկում, մտրակում է այդ տիպերին, ցույց տալով, որ նրանք չունեն պատվի զգացում, հասարակական վեհ գավանանք, բարոյական նկարագիր։ Նման շահամոլ, այլասերված տարրերի հակապատկերն է երիտասարդ Գարեգինը, որն իր կամքն ու եռանդը տրամադրում է տարագիր հայության բարօրությանը։ Նրա խոր համոզմունքն է, որ «Հայաստանին մեջ միայն կրնանք մեր արդար վաստակը տպարտուելյամբ ուտել»։ Ու ինքն իր մտերիմ ընկերների հետ միասին առաջինն է գըրվում հայրենադարձների ցուցակում, ակտիվ մասնակցություն ունենում հայրենադարձության կազմակերպման գործին։ Հատկանշական է Գարեգինի և Բարսեղի մի զրույցը.

«— Այո՛, մենք կուզենք մեր երկիրը, մեր հողին վրա ապրիլ, օտարներեն իւր չի կա մեզի, հոն պիտի կազմենք մեր ընտանիքներըը, հոն պիւրի զարգացնենք, հոն պիտի բազմացնենք... Մի՞թե աղեկ չէ։

— Շատ աղեկ է, շատ ուղիղ,— գոչեց Բարսեղ աղա խանդավառված,— ա՜խ, իմ ալ նպատակս, երազս այդ էր, բայց չեղավ, ու այսպես թափառական, ցիր ու ցան մնացինք, գացե՛ք, զավակներս, գացե՛ք, ու աստված հետներնիդ ըլլա»։

Եվ վիպասանը Հայրենադարձ Գարեգինի ու մյուսների մեծատառով Ապագան համարում է «զվարթ, կայտառ և հուսալից»։

Արտակարգ բեղմնավոր եղավ Երվանդ Օտյանի գրական և հասարակական գործունեությունըը։ Անշուշտ, անթերի չէ նրա վիթխարածավալ ժառանգությունը։ Սակայն էականը մեծ երգիծաբանի հարուստ վաստակի մեջ առողջ մտքի խորությունն է, առաջադիմական ոգին, բարձր գաղափարայնությունը և իսկական արվեստի անթառամ ուժը։ Նրա ստեղծագործություններում Լ. Բաշալյանը տեսնում էր «գրելու դասական հղանակը»[53], Վ. Թեքեյանի բնութագրմամբ Օտյանը «Հայ մտքին գերազանցությունն էր»[54]։ Ե. Օտյանին համարելով խորամիտ իմաստասեր, ճշմարիտ պատկերասան ու եզակի հեգնաբան, Ա. Արփիարյանը գրել է, թե նա «արվեստագետ մըն է, որ գիտե, թե ամեն մեկի դեմքի որ գիծերը պետք է ստվերի մեջ ձգել, որը երևան հանել, որը խոշորացնելու է, որը պզտիկցնելու»[55]։

Երվանդ Օտյանը կոչված էր լինելու և իրականում դարձավ Հ. Պարոնյանից հետո «ծիծաղի համար ծնված մեծագույն հայ երգիծականըը»[56]։ Նա ոչ միայն ականավոր դասական գրող էր, «սրամտության, հեգնանքի ու երգիծանքի անզուգական վարպետ»[57], այլև անկաշառ, շենշող, ազնիվ, առաքինող. «անսահման բարի ու մարդասեր»[58] անձնավորություն։ Շեշտելով, թե «Երվանդ Օտյանը մի գրող է եվրոպական իմաստովշ, Շիրվանզադեն ավելացրել է. «Նրա հոգեկան հարստությունները էին՝ բարությունը, մարդասիրությունը

---

53 Տե՛ս «Ամենուն տարեցույցը», 1928, էջ 456։

54 Նույն տեղում, էջ 457։

55 Տե՛ս «Նոր կյանք», Լոնդոն, 1900, № 19, էջ 297։

56 Ալ. Շիրվանզադե. Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 8, Երևան, 1961, էջ 524։

57 Պեղիկ. Ամենուն տարեցույցը, 1928, էջ 469։

58 Վահրամ Փափազյան, Սրտիս պարտքը, Երևան, 1959, էջ 116։

և սերը գեպի գեղեցիկը։ Նա արտիստ էր ոչ միայն էպիկուրյան իմաստով, այլև հոգեկան բարձր և աննյութական պահանջներով... Արտիստ էր որպես գրող, որպես մտածող ու գործող, արտիստ՝ իր ճաշակով, իր նրբազգացությամբ, իր կրթությամբ, բոհեմական էր, բայց առանց վյուլգերության, բարեկամ՝ առանց ակնկալության, ընկեր՝ առանց շահախնդրության։

Երվանդ Օտյանը մարդ էր[59]

Երվանդ Օտյանն օժտված էր մեծ երգիծարանի բոլոր տվյալներով՝ խոր կենսաճանաչողություն, հարուստ գիտելիքներ, սուր միտք, սկզբունքայնություն, համարձակություն, ճոխ ու ճկուն լեզու, նաև առասպելական աշխատունակություն։ Նա սկզբից մինչև վերջ հավատարիմ մնաց իր գավանանքին՝ «Պիտի խնդանք՝ առանց քեն կամ ոխ, առանց ության կամ նախանձ խառնելու մեր ծիծաղին մեջ, որովհետև ծիծաղը սուրբ, աստվածային է»[60]։

---

59 Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 8, Երևան, 1961, էջ 320, 335։

60 Ի. Օտյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, էջ 381։

ԵՐՈՒԽԱՆ

Երուխանը արևմտահայ ռեալիստական արձակի ամենատաղանդավոր դեմքերից մեկն է։ Ինչպես արևմտահայ ուրբսունականների՝ Ա. Արփիարյանի, Գր. Զոհրապի, Տ. Կամսարականի, Լ. Բաշալյանի կրտսեր ժամանակակիցն ու նրանց գեղարվեստական ավանդույթների անմիջական շարունակողը, Երուխանը, իր ինքնատիպ ստեղծագործություններով նպաստեց արևմտահայ ռեալիստական արձակի զարգացմանը։

1

Երուխանը (Երվանդ Պողոսի Սրմաքեշխանլյան) ծնվել է 1870 թ. Կ. Պոլսի Խասգյուղ թաղամասում։ Նախնական կրթությունն ստանում է տեղի Ներսիսյան Վարժարանում։ Վարժարանը չի գրավում պատանուն։ Տարիներ անց Երուխանը շարունակում էր դեռևս սոսկումով հիշել այդ բոլորը. «Ինչ էր վարժարանը տղուն աչքին, տանջարան մը, սպանդարան մը, ուր իսկապես մտքերը կը խամրեին, հոգիները կը քառամեին, մարդուն բարոյական ու ֆիզիկական բոլոր կարողությունները կընդարմանային, կորով, խանդ, ձգտում, ամեն ազնիվ, վսեմ, արգավանդ խոյանք կը մեռներ ու կը դիակնար իսպառ»։

1886 թ. Երուխանը ընդունվում է Ղալաթիայի Ազգային Կեդրոնական վարժարանը, որը սակայն չի ավարտում՝ մասամբ հիվանդության, մասամբ էլ ուսման հանդեպ առանձնակի հետաքրքրություն չցուցաբերելու պատճառով։ Այս առթիվ իր հուշերում Երուխանն այսպես է ներկայացնում դպրոցի տնօրեն Մ. Չերազի հետ ունեցած զրույցը. «Ես աչքերուս մեջ արցունք տեսնելով, բավ իբրև դարման և իբրև մխիթարություն. «—Երվանդ, արդեն շատ փափագ չունիս ուսման։ Խորհուրդ կուտամ քեզի դպրոցը թողուլ և արհեստի մը հետևիլ, քեզիս ավելի աղեկ կըլլաս»։ Բայց մի շաբաթ անց խանութպանը, որի մոտ աշխատում էր որպես մանրավաճառ, մի մեծիդ հնոչելով, ասում է. «—Տղաս, դուն աս գործին մարդը չես, դուն կարծեմ ավելի աղեկ կրնանս եթե դպրոց երթաս ուսմունք սորվիս։ Երթաս բարով»[1]։

Ինչ անել, ո՞ւր գնալ, ի՞նչով զբաղվել։ Դպրոցի տնօրենը խանութ էր ուղարկում, խանութպանը՝ կրկին դպրոց։ Ինքնամփոփ խորհրդածությունն ի վերջո պատանի Երվանդին հանգեցնում է այն համոզման, որ իր կոչումը մտավոր ասպարեզն է։ Եվ նա հաստատակամորեն որոշում է «Ուսման, մտքի մարդ ըլլալ և այդ ճամբով մեզ կյանքի պայքարը»։

Երուխանը ընտրում է «դպրոցներուն լավագույնը»՝ ինքնակրթության, ինքնազարգացման դպրոցը, «ուրկե առնվազն կաթելի չէր վտնտվիլ և ուր չեն թագավորեր կամայական օրենքներ և կաշկանդիչ տրամադրություններ»։ Երկուս և կես տարի նա անդադար աշխատում, ֆարթում է գիշեր ցերեկ։ Կար-

---

[1] Ե. Սրմաքեշխանլյան, *Բուռեիկ հիշատակներ*, Գահիրե, 1941, էջ 15—16։

դալով, գրելով, քարգմանելով նա սովորում է ֆրանսերեն և այդ լեզվով ծանոթանում համաշխարհային գրականությանը։ 1889—1890 թթ. Երուխանը կատարել էր գրելու առաջին փորձերը։ Մի նորավեպ լույս էր տեսել «Մաղիկում», «Ձևրիտեի Շարգիե»-ում տպագրվել էին մի քանի թատերական քրոնիկներ։



Երուխան

«Արեւելքի» 1891-ի մայիսի 29-ի համարում լույս տեսած «Պապուկը» շորավեպն արժանանում է գրական շրջանների ուշադրությանը։ Ա. Արփիարյանը բարձր դնահատելով այն, Երուխանին գուշակում է ստեղծագործական խոստումնալից ապագա։ Նույնպիսի կարծիք են հայտնում նաև Հր. Ասատուրը, Գր. Զոհրապը, Տ. Կամսարականը։

Ռեալիստ ութսունականները չերմորեն ընդունեցին Երուխանի մուտքը գրականություն։ Ոգևորված «Պապուկի» առթիվ ցուցարերված քաջալերանքից, Երուխանը «Արեւելքի» և «Մասիսի» էջերում լույս ընծայեց «Պզտիկ Սեփին պատմությունը», «Մարկոս աղբար սերը», «Հյուծախտավորը», «Կուզը», «Պատանեկան սեր», «Քարիտեզեին», «Թաշկինակը», «Հաճի Մանուկ», «Ձուկին փոխարեն» նորավեպերը և այլ պատկերներ, բրոնիկներ, նշմարներ։

1896-ի Հունիսին «Արեւելքի» խմբագրության «նյութական անձկությանն»

պատճառով Երուխանը ստիպված է լինում այլ աշխատանք որոնել։ Փորձեր է անում ստանձնել «Ծաղիկ» օրաթերթի խմբագրությունը, բայց հենց այդ օրերին վրա է հասնում «96-ի աշխարհաշունդ ուրվականը, որուն մոլեգին ալիքներուն մեջ բռնված՝ ինչպես այնքան հազարավորներ, Երուխանը ևս իրեն գտնում է «պուկար հողին վրա, կողոպտված, չախչախված, կիսամերկ»։ Վառնայից Երուխանը Կ. Պոլսի «Բյուզանդիոն» լրագրին ուղարկում է քղխակցություններ ու նորավեպեր, որոնք սկզբում լույս են տեսնում Ե. Գաղթականի, ապա Աշուղ ծածկանուններով։ Բայց համիդյան լրտեսները շուտով ըմբռնում են բանի էությունը, և Երուխանը ստիպված է լինում դադարեցնել իր աշխատակցությունը։

1898 թ. Երուխանը Վառնայում հիմնադրում է «Շարժում» լրագիրը, բայց մի քանի ամիս անց՝ դժգոհ թերթի որդեգրած ընթացքից, դրա խմբագրությունը հանձնում է մեկ ուրիշի։ 1900 թ. նույն քաղաքում սկսում է հրատարակել «Շավիղ» կիսամյա գրականագիտական հանդեսը, որը, սակայն, գոյատևում է շուրջ մեկ տարի։ Գրական գործունեության զուգընթաց Երուխանը զբաղվում է նաև ուսուցչությամբ, սկզբում Վառնայի Հայկական կրթարանում, ապա Ազգային վարժարանում։

Այդ շրջանում, բացի նորավեպերից ու հոդվածներից, Երուխանը գրում է իր ամենածավալուն ստեղծագործությունը՝ «Մերժված սեր» վեպը, որը լույս է տեսնում 1904 թ. Վառնայում, Օն. Բարսեղյանի «Վիպաթերթում»։ «Շավիղ» հանդեսում տպագրվում է նաև «Գաղթականներ» վեպը, որը, սակայն, մնում է անավարտ։

1904 թ. վերջերին Երուխանը ստիպված է լինում թողնել Վառնան և մեկնել Եգիպտոս։ Ալեքսանդրիայում նա Ս. Բյուրատի հետ հրատարակում է «Սիսուան» ամսագիրը։ 1907 թ. մեկնում է Կահիրե և ուսուցչություն անում Գալուստյան վարժարանում։ Ա. Արփիարյանի սպանությունից հետո (1908, հեփրուար 12) Երուխանը մի քանի ամիս աշխատում է «Լուսաբերի» խմբագրությունում։

1908 թ. երիտասարդ Թուրքերի հեղաշրջումից հետո, Երուխանը վերադառնում է Կ. Պոլիս և նույն թվականի օգոստոսի 7-ից ստանձնում «Արևելքի» խմբագրությունը։ Առաջին անդամ այստեղ է, որ Թերթի «Ագատ կարծիքներ» խորագրի ներքո նա սկսում է ստորագրել Երուխան։ Վերահրատարակում է «Մերժված սեր» վեպը՝ «Ամիրային աղջիկը» վերնագրով, տպագրում է նորավեպերի մի ժողովածու՝ «Կյանքին մեջ» խորագրով։ 1910-ի աշնանը ստանձնում է հաչ ազգային վարժարանի տնօրինությունը և այդ պաշտոնում մնում մինչև 1913-ի ամառը։ Ռ. Զարդարյանի միջնորդությամբ, նույն թվականի օգոստոսին, Երուխանը ընտանիքով մեկնում է Խարբերդ և ստանձնում Մեզրեի կենտրոնական վարժարանի տեսչությունը։ Այս ամբողջ ժամանակաբնքացքում, բացի հիշատակված մամուլի օրգաններից, Երուխանը աշխատակցում է նաև «Անահիտ», «Արևելյան մամուլ», «Շանթ», «Հայ գրականություն» «Ոտանե», «Ակատամարտ», «Ժամանակ» պարբերականներին և մի շարք տարեգրքերի։

Երուխանը ժողովրդի հասարակ խավերի երգիչն է, նրանց ապրումները գեղարվեստական արտահայտիչը։ Միանդամայն իրավացի է Զ. Եսայանը երբ տարիներ անց, իր հուշերում խոսելով այն մասին, թե արևմտահայ ութ սունականները՝ Ալրփիարյանը, Զոհրապը, Կամսարականը, Բաշալյանը զի

տակցորեն իրենց ստեղծագործության նյութ էին դարձրել «անշուք մարդիկը», անմիջական կապ տեսնելով նրանց և Երուխանի միջև, գրում է. «...իսկ ավելի ուշ Երվանդ Սրմաքեշխանյանն է, որ պիտի հանդիսանար Տարագամ արտահայտիչը Կ. Պոլսո դեմոկրատիկ տարբերության[2]։ Եվ իսկապես, մինչ այդ դեռևս ոչ ոք իրեն ամբողջապես չէր նվիրել աշխատավոր մարդկանց՝ Ձկնորսների, Հրշեջների, Նավավարների, Լվացարարուհիների, Կառապանների, Ջրավաճառների, Մանրավաճառների, մի խոսքով Կ. Պոլսի բուն Հայության ամենաբազմաշատ ու ամենախոնարհ տարրերի կյանքի արտացոլմանը։

2

Երուխանը որոշակի պատկերացում ուներ Հասարակության դասային կառուցվածքի մասին։ Արևմտահայության տերն ու տնօրենը ժամանակին եղել էն ամիրաները. Մաքոս և Մարկոս ամիրաների տիպի մարդիկ, որոնց Հարբստությունն ու ապարանքները «խարդախությունը, կողոպուտը և Հափշտակությունը միայն կրցած էին շինել ու կանգուն պահել»։ Ամիրայությունը սակայն վաղուց չքացել էր։ Ամիրայի աղջիկը՝ տիկին Երմոնեն, մի կենդանի դիակ է, որն իր քայքայվածությունը իզուր է փորձում ծածկել սնամեջ փառասիրությամբ։ Ամիրայի քոռը՝ Արշակը, անշագ կերպով շռայլում է Քե՛ երբեմնի Հարստության վերջին բեկորները, Քե՛ իրեն և կանգնում անխուսափելի կործանման առաջ։

Ամիրաներին Հաջորդել են ժամանակակից Հարուստները՝ աղաներն ու էֆենդիները, որոնք չեն երկնչում կողոպտելու ու մաշվան դատապարտելու նույնիսկ Հարազատ մորը, քրոջը։

Երուխանն այս բոլորը տեսել է, իմացել, բայց գրիքե իր ոչ մի գործում տարբեր դասի մարդկանց ուղղակիորեն չի Հակադրել միմյանց։ Նրա նովելների շատ ու շատ Հերոսներ՝ փոքրիկ Սեմին ու Արուսը, Սերգոն («Պզտիկ Սեմին պատմությունը»), Պապուկը (Համանուն նովելում) Անիկին ու Ալիքսանը («Հյուծախտավորը»), Հուսնիր («Լվացարարուհին»), Հաճի Թումայի չորս որդիները («Գողը»), Գարեգինը («Գերագույն Ներում»), Սամիկ աղբարը («Եվնիկեն») կործանվում են, դիմում ինքնասպանության, բայց գրիքե ոչ մի անգամ Երուխանն իր սիրելի Հերոսների վախճանը չի պատճառաբանում սոցիալական չարիքը մարմանվորող որևէ Հերոսի արարքներով։

Երուխանը որպես սկզբունք խուսափում է սոցիալական ու քաղաքական չարիքի՝ մարդկային կոնկրետ կերպավորումից, որովհետև որպես այդպիսին, որպես չարիքի հավաքական կերպար Հանդես է գալիս Հասարակությունը իր բոլոր պաշտոնական Հաստատություններով, սոցիալ-քաղաքական, իրավական ու բարոյական կառուցվածքով։ Չարիքի աղբյուրը Թուրքիայում տիրող այն իրավակարգն է, որը որպես Հազար գլխանի Հիդրա լափում, ոչնչացնում է ամեն ինչ, և, Հասկանալի է, առաջին Հերթին Հասարակության ամենաանպաշտպան խավերին, ինչպիսիք են Երուխանի Հերոսները։

Թուրքիայում տիրող Հասարակական իր բուրժուազմատական Հետամնացությամբ, իր ողջ նողկալիությամբ ու զազրելիությամբ կործանարար է մարդու Համար։ Մարդը «օտարացել» է Հասարակությունից։ Ազատ, ներդաշնա-

---

[2] Ձ. Եսայան, *Ինքնակենսագրական հուշեր*, էջ 383. ՊԱՔ. Ձ. Եսայանի Ֆոնդ։

կորեն զարգացող լիարժէք անհատի տեսանկիւնով նայելով հասարակութեան, Երուխանը տեսնում է, որ տիրող իրականութիւնը սարսափելիորեն աղճատում է մարդկանց, աղճատում ազգային, սոցիալական, քաղաքական, հոգեբանական, բարոյական, նուիրեալ մարդու արտաքին ֆիզիկականի առումով։ Մարդը զրկվել է հոգեկան-բարոյական արժէքից, գործել իր կամքից անկախ գոյութիւն ունեցող հարաբերութիւնների գերին։ Մարդիկ «օտարացել» են հասարակութիւնից, միմեանցից, ծայրահեղորեն նեղացել է նրանց փոխհարաբերութիւնների ոլորտը, յուրաքանչիւրն ամփոփվել է ինքն իր մէջ, ապրում է ինքն իր համար։ Սուլթանական բռնակալութեան ծանր ու հեղձուցիչ մթնոլորտը, երկյուղը սպառնացող ադեհի հանդէպ էլ ավելի էր սրում այդ «օտարացումը», էլ ավելի անապահով, անհեռանկար էր դարձնում մարդկանց կեանքը։

«Ամիրային աղջիկը» վեպը, եթե կարելի է ասել նովելային կառուցվածք ունի։ Վեպի հերոսներին նվիրված հատվածները կարծես մի մի առանձին նովելներ լինեն։ Այդպիսին է վիճակը Թէ՛ Կոստանյանի, Թէ՛ Բարթող աղայի, Թէ՛ Մերկերյանի, Թէ՛ Համբիկի կյանքին նվիրված հատվածներում։ Սա ոչ թէ կառուցվածքի թերութիւն է, այլ վերարտադրվող իրականութիւն, մարդկային կեանքի իրական տարանջատվածութեան արտացոլումը։ Հիշյալ հերոսները անշուշտ մասնակցում են վեպի գործողութիւններին, հարստացնում վեպի բովանդակութիւնը, բայց միաժամանակ նրանցից յուրաքանչիւրն ապրում է իր համար, ունի իր ապրումները, դիտավորութիւնները. որոնք ոչ միշտ է, որ սերտորեն շաղկապվում են վիպական սյուժեի ընթացքին։ Դրված չէ տեսնել, թէ, օրինակ, Բարթող աղայի կյանքը որպես առանձին ամբողջութիւն, որպես մարդկային առանձին ճակատագիր ու իրավիճակ, գրողին ավելի է հետաքրքրել, քան նրա մասնակցութիւնը վեպի բուն գործողութիւններին։ Առանց Բարթող աղայի էլ ամիրայական տան բարքերի նկարագրութիւնը հագիվ թե որևէ էական կողմով տուժեր, բայց նրա կյանքի ընթացքը բացահայտում է իրականութեան մի նոր հատված, մի նոր խնդիր, որը գուցե ոչ պակաս կարևոր է, քան ամիրայական վերջին բեկորների կործանումը։ Հենց այդ պատճառով էլ «Ամիրային աղջիկը» վեպի որոշ հերոսներ, ինչպես, օրինակ, Կոստանյանը, Հանդես են գալիս, «ասում» իրենց ասելիքն և անհետանում, իսկ այլ հերոսներ երկար ժամանակ բացակայում են վեպի ընդհանուր գործողութիւնից, ինչպես, օրինակ, Համբիկը։ Վիպական գործողութիւնների ոիթմը շարժվում է ոչ այնքան վեպի հերոսների միաձուլ գործունեութեամբ, որքան նրանց հաջորդականութեամբ։

Թէ՛ վեպում, Թէ՛ հատկապես նորավեպերում գրողը շեշտված գույներով է ներկայացնում իր հերոսներին շրջապատող միջավայրը։ Այդ միջավայրը մութ է, անողոք, անհրապույր։ Տները կքած են գետնին, կիսախարխուլ են, ամեն րոպե ենթակա փլուզվելու, պատերը խոնավ, մզուոած են, արևի ճառագայթները խիստ հազվադեպ են ներս թափանցում՝ լուսավորելու և էլ ավելի ընդգծելու տիրող ծայրագույն աղքատութիւնն ու թշվառութիւնը։

Ահա նավավար Պետիկը «Հյուծախտավորը» նորավեպից։ Աշխատանք, ապա գիննաուն՝ որպես անհրաժեշտ, և այդ մարդկանց համար իրոք անհրաժեշտ «Հանգստավայր»։ Մի օխա հաց Քևի տակ, տեղատարափ անձրևի ներքո, «քայլ մը հեռուն չտեսնելու աստիճան մութ» փողոցներով նա քայլում է դեպի տուն։ «Տունը, որուն դուռը կզարներ նավավար Պետիկ, ցած, շատ ցած

տուն մըն էր, այնքան ցած, որ պիտի կարծվեր, որ այդ սաստկավազ անձրևին տակ պիտի կթծր, գետնին փակեր, կաթվածահար մարդու մը պես, որ կտապալի հանկարծ անշշուկ, անշշունչ։ Ահա և ներսը. մխիթարող կանթեղ մը տարտամ դողդոջ լույս մը կտարածեր ցած ձեղունին վրա, որուն սև, մգլոտ հեցակները, սարդի ոստյաններով ծածկված էին, փլփլված պատին վրա, ուր անձրևին չուրը առվակներ կազմած էր։ Բան մը որոշ չէր տեսնվեր հոն. տրտմություն մը, տխրություն մը կտիրեր, որ ավելի կշեշտվեր վտիտ, չորացած. ծուռիկ-մուռիկ մարմնի մը երերուն սրսփացող ստվերներն։ Մի անգղուլլ քալլ և կանթեղը ընկնում է հատակին։ Պետիկը, կինը՝ Հոռոփը և հյուծախտավոր դուստրը՝ Աննիկը ընկնում են միութան մեջ... ակավարին մեջ շարժում մը տեղի ունեցավ. Հոռոփ հանըմին չոր մատները քրքված հացին մեջ մխվեցան զայրույթի չղաձգությամբ մը, բզկտեցին զայն և հետո քանի մը կտորներ կարկատեցին Աննիկին, որ սկսավ սովալլուկի պես ծամել այդ անմարսելի խմորը, ի ներքուստ ուրախանալով տիրող մութին վրա, որ կծածկեր իրենց սըտակտոր քշվառությունը և այն մոլեգնությունը, որով հացին բեկորները կծամէր ու կկլլեր»։

Այսպիսին է միջավայրը, գարշելի, հուսահատեցուցիչ։ Երուխանի արտացոլած միջավայրը ո՛չ ինքնանպատակ է, ո՛չ հետևախորք է, ո՛չ էլ բեմագարդ, այլ այն կոնկրետ շրջապատը, ուր շնչում, ապրում ու գործում են նրա հերոսները, այն միջավայրը, որը որպես ահարկու մամլակ ճնշում, ոչնչացնում. խեղանդամում է նրանց կյանքը։ Այդ այն անհրապուրիչ, գորշ ու զազրելի միջավայրն է, որը իր սոցիալ-քաղաքական ամբողջության մեջ կոչվում է տուլթանական իրականություն։

Միջավայրի այդպիսի իմաստավորումը, սակայն, նշանակո՞ւմ է արդյոք, թե Երուխանը բացարձակացնում է դրա ազդեցությունը, քանի էությունը ներկայացնում այնպես, որ այդ միջավայրում ամեն ոք դատապարտված է անխուսափելի կործանման, որ միջավայրը գործում է որպես անհաղթահարելի տարերք ու ճակատագրայնություն։ Իհարկե, ոչ, այլապես դա նատուրալիզմին յուրահատուկ ժառանգականության սկզբունքի բացարձակացում կլիներ, որը մարդուն ազատում է անձնական պատասխանատվությունից, քանի որ նա դեռևս ի ծնե իր մեջ կրում է տվյալ արատը և անզոր է այն հաղթահարելու։ Բայց միջավայրի ազդեցության բացարձակացումը իր հերթին տանում է դեպի մի այլ փակուղի, ուր մարդը կարող է անզոր հռչակվել, լողալ տիղմի մեջ. կատարել ամեն մի ստորություն և իրեն ազատ համարել անձնական ամեն մի պատասխանատվությունից։ Երուխանը հեռու էր և՛ մեկ և՛ մյուս ծայրահեղություններից։ Միջավայրի դերը որոշիչ է, այն շատ հաճախ կործանում. խեղանդամում է մարդկային կյանքը, բայց դա դեռևս արդարացում չէ. ամենաայլանդակ իրականության պայմաններում իսկ մարդը պետք է ձգտի մնալ մնալ, պետք է ձգտի մարդկայորեն ինքնահաստատելու իրեն։ Մարդու և իրականության փոխհարաբերության այսպիսի ըմբռնումն ու գեղարվեստական մեկնությունը, անկասկած, ունի նաև իր քաղաքական ենթիմաստը. այլանդակ իրականությունը ինքն իրեն չի բարելավվելու, մարդկանց ազատագրումը ենթագրում է պայքար, կամք ու կորով, գոհողություններ։

«Ամիրային աղջիկը» վեպում ամիրայական ծագում ունեցող տիկին Երմոնէի, Արշակի, ինչպես նաև բուրժուական տիպերի համեմատությամբ Կոստանյանը, Մելիքեթյանը, մասամբ Բարթուղը, Խաչոն, Սոֆին, Համբիկը և

Մի շարք այլ հերոսներ հասարակ ծագում ունեն։ Բայց ինչպիսի՜ մեծ տարբերություն նենց նրանց միջև։ Ո՞վ է, օրինակ, Աբգար Կոստանյանը. ճանապարհի մի խոշոր ավազակ, որն իր շահատակությունների բնագավառը ընտրել է մանկավարժությունը։ Ըստ էության նույնն է նաև քաղաքական խորհրդի գանձապահ Թադեոս Մերկերյանը։ Հազվադեպ այն րոպեներին, երբ խիղճը շշնջում է, թե ինքը գող է, եկեղեցում աղքատների համար հավաքվող փողի գրպանող, Մերկերյանը արդարանում է. «...Աշխարհքին գործը տոլապ է, ես եղա մեկ հատիկ շիտակ մարդ... ծո ան խոշոր խոշոր հարուստները կր տեսնանք կոր նե ի՞նչ են քի. գող ավազակ մարդիկներ. մեկը սա Կոստանյանը չէ՞ր վարպետությունով աշխարհքին մարիկը կը լացուներ կոր»։ Մերկերյանը շրջապատն է վկայակոչում, շրջապատը իրոք այդպիսին է, բայց արդյո՞ք դա արդարացում է։ Ըստ հեղինակի բնութագրման Թադեոս աղան «չկշտացող ուտիճ մը, անհագ հարալեզ, մարդկային ընկերության կուշտին փակած տրզուկ մըն» է, «որ ուտ, խաբեպատիր ագռավությամբ մը համբավին կռթնած՝ աղքատ թաղի մը անարյուն երակները կը ծծե...»։

Ահա և մանրավաճառ Բարիողը, որին գրողը չի ուզում նույնիսկ «մարդ» անունը տալ։ Քայքայված, այլասերված մի տիպ, որը չի խորշում մսավաճառներից առնված մսի թափթփուկներին խառնել մուք գիշերներին փողոցներում կատարած իր զգրելի որսորդության արդյունքը և այդ բոլորը վաճառել չքավորներին։ Սա ևս վերջին հաշվով շրջապատի, կարիքի զոհն է, նույնիսկ զուրկ չէ հայրական ղգացումից, ինչ գնով էլ լինի, ուզում է ամուսնացնել քահասունը թևակոխած իր աղջիկներին՝ կատարիներին ու մագթաղիներին, բայց սրա նկատմամբ էլ գրողի վերաբերմունքը անվերապահորեն ժխտական է։ Նվ միանգամայն իրավացի. ոչ մի իրականություն, ոչ մի զրկանք, քաղաքական ու բարոյական ոչ մի դրդապատճառ մարդուն իրավունք չի տալիս իր այլանդակվածությունը հասցնելու այն աստիճանի, ուր արդեն դժվար է շրջել, թե ո՞ր է վերջանում մարդը և ո՞ւր սկիզբ առնում անասունը։ Պատահական չէ, որ վեպի առաջին մասը կրում է «Այլասերվածներ» խորագիրը, որը հավասարապես վերաբերում է թե՛ տիկին Երմոնեին ու Արշակին, թե՛ Կոստանյանին, թե՛ Մերկերյանին ու Բարիողին։

Շահի, հարստանալու մոլուցքով տարվող մարդիկ, ըստ Երուխանի, մի որոշ իմաստով դադարում են մարդ լինելուց, «օտարվում են» մարդկային էությունից, քանի որ ի վնաս մարդկային մյուս բոլոր հատկանիշների և ընդունակությունների, իրենց մեջ զարգացնում են միայն փող դիզելու, կուտոլուելու ընդունակությունը։ Այդպիսիներից է, օրինակ, «Մրցում» պատմվածքի հերոսը՝ Կարապետ Սանդուեձյանը։ Դեռևս դպրոցական նստարանից նա իր մեջ զգում է «մրցման միկրորին խայտալը», ուշնյի առաջ կանգ չառնելով խարեությամբ, ստորաքարշությամբ, խարդավանքով, ստահմահաբար հարստանում է, անդադար հարստանում, դառնում երեսուն հազար ոսկիի տեր առևտրական։ Եվ որքան շատ է հարստանում, այնքան ավելի է զրկվում մարդկային գեղեցիկ հույզերից ու ապրումներից։ Շահամոլության նույնիսկ մի փոքրիկ դրսևորումը դառնում է տվյալ պահը կրող անձնավորության կամ նրա հարազատների դժբախտության պատճառ։ «Վարձու տուն» նովելի երկու հղբայրների պարքը դառնում է նրանց սիրելի տատիկի ողբերգական վախճանի պատճառ։ Նրանք անկեղծորեն ափսոսում են, տրաժարվում են իրենց նպատակից, բայց արդեն ուշ է...։

3

Հասարակական միջավայրի գործոնը որպես կյանքն այլանդակող չարիք, Երուխանի գեղարվեստական հայեցության մեկ կողմն է լոկ։ Իրականում գրողի գեղագիտական իդեալը դիմորոշված էր գեպի հասարակ մարդը, որին պատկերել է մի քանի տասնյակ նովելներում ու պատմվածքներում։ Ջրմբրռնելով այն փաստը, որ թե՛ Երուխանը, թե՛ ժամանակակից գրողները գրականության մեջ էին բերում հասարակ մարդուն, որոշ քննադատներ երկյուղ էին կրում, թե իբր դա կարող է ընկալվել որպես ապականության և անբարոյականության վավերացում։ «Գրական նշմար մը» հոդվածում Երուխանը մերժեց նման անհիմն պատկերացումը. «Ձկնորսին կյանքը, ուրիշ շատ մը նպաստավորված կյանքերե ավելի մաքուր ու անբասիր է այդ կյանքին մեկ պատկերը կամ վերլուծումը շատ հեռի է ապականություն ու անբարոյացում (մաքրակրոնների բառեր) ըսված երևույթներն առաջ բերելո[3]։ Դեռևս իր առաջին պատմվածքներից մեկում՝ «Պատիկ Սեֆին պատմությունը», նկարագրելով Ձկնորս Սերգոյին, գրողը նշում էր. «Իրենց բիրտ և կոպիտ կենսավարությեան մեջ անգգա երջանկություն մը կվայելեին, զոր բարձր դասակարգի մարդիկ իրենց հեշտակեցությամբն հանգերձ՝ անկարող են գտնել, բացարձակ անկարող»։

Ակնհայտ է, որ գրողը որոշակի էր նկատում հասարակության ներքին հակասությունները, լույսն ու ստվերը, երջանկությունն ու դժբախտությունը, դրան գումարած բարոյական այն գերազանցությունը, որ ուներ հասարակ, աշխատավոր խավը բարձր դասակարգի համեմատությամբ։ Եվ իսկապես, Երուխանի գրեթե բոլոր նովելներում մի յուրահատուկ պայքար է տեղի ունենում այդ «բիրտ ու կոպիտ կենսավարության» հիմքը հանդիսացող իրականության և մարդկայնորեն ինքնահաստատման ձգտող հերոսի միջև։ Հասարակ մարդու իրավիճակը կարծես ինքնին թելադրում էր գեղարվեստական մարմնավորման իր ձևը՝ նովելի ժանրը։ Սակայն այդ բոլորը յուրահատուկ փոփոխությունների նախադրյալներ ստեղծելին նաև նովելի կառուցվածքում, սյուժեն ու ֆաբուլան հասցնելով ծայրահեղ սեղմության ու միագծության։ Ձկնորսը, նավավարը, լվացարարուհին իրական կյանքում ևս չունեին գործողությունների լայն ոլորտ. հասարակությունը նրանց ստիպել էր ապրելու միօրինակ ու միապաղաղ կյանքով, գրեթե միայնակ՝ հարաբերությունների վերին աստիճանի սահմանափակ պայմաններում։ Այդպիսի պայմաններում են ապրում Պապուկը (Համանուն նովելում), Մարկոսը («Մարկոս աղբոր սերը»), Հուսեփը («Հուսահատի մը նկարագիրը»), Համոը («Համոի վրեժը»), Թումիկը («Մեռելներուն ջրկիրը»), Կումիկը («Կուզը»), Սամիկը («Ծվնիկեն»), Լուիկն ու Ակրոբը («Սևրինա») և ուրիշներ։ Կարծես մի անտեսանելի ուժից կախարդված՝ նրանք ստիպված են տարիներ շարունակ, իրենց ողջ կյանքի ընթացքում պտտվել նույն շրջանում, կատարել նույն գործողությունները, լինել նույն վայրերում, հանդիպել նույն մարդկանց։ Միակ սփոփանքը՝ աշխատանքը. այդպիսի պայմաններում աստիճանաբար կորցնում է իր հրապույրը։ Կյանքի այդ միօրինակությունը ժամանակի ընթացքում աստիճան առ աստիճան բթացնելով մարդկանց անհատական անկրկնելի հակումները, ձգտում-

Ներն ու Հնարավորությունները, համահարթման է ենթարկում նրանց, պարփակում կյանքի տաղտուկում։ Պատահական է՞ արդյոք, որ մշտական կարիքն ու զրկանքը, միասլաղալ կյանքը իրենց յուրահատուկ դրոշմն են դրել այս մարդկանց դեմքերին։ Սա բնավ էլ բնության դրոշմը չէ, այլ ծանր զրկանքներով լի կյանքի արտահայտությունը, որոշ դեմքերի և նույնիսկ մարդկային գործողությունների անմարդկային ձևափոխումը, աղճատումը, որի միագուամարը կոչվում է սոցիալական պաթոլոգիա։ Եվ իսկապես, ո՛չ Պապուկը, ո՛չ Հուսեփը, ո՛չ Թումիկը, ո՛չ էլ նույնիսկ անանուն Համբը ի ծնե պաթոլոգհական տիպեր չեն, նրանց այդպիսին է դարձրել շրջապատը, երկարատև զրկանքն ու ապերջանիկ կյանքը։ Դրանք սոցիալապես դետերմինացված պաթոլոգիայի արտահայտություններ են, որոնց դեմ բողոքում է հումանիստ գրողը, մերժում այն հասարակությունը, որը մարդու աղճատումը հասցրել է ծայրահեղ չափերի։

Շրջապատող իրականությունը թշնամաբար է տրամադրված դեպի մարդը, իսկ նա իրեն անզոր զգալով այդ ուժերի հանդեպ՝ ստիպված է լինում ամփոփվել ինքն իր մեջ։ Հենց այդ պատճառով սյուժեն զարգանում է ոչ այնքան այդ հերոսի՝ իրականության հետ ունեցած հարաբերությունների, այլ գլխավորապես նրա հոգեկան ապրումների ոլորտում, բոլորովին անգիտակ իրենց գժբախտության սոցիալական պատճառներին, առավել ևս անկարող բողոքելու և ընդվզելու բռնության և անարդարության դեմ։ «Գիշերապաշը» պատկերում, նկարագրելով բուլղար մի ծերունու, Երուխանը գրում է. «Հենք տառապող մարդ. երազի պես կապրի, առանց երբեք ըմբոշխնելու կյանքի հեշտանքին նեկտարը, առանց նույնիսկ ըմբռնելու այն խավարալից անդունդին ահավոյությունը, որ գինքն ու իր նմանները կանջրպետեն առանձնաշնորհվածներու մեծ փառանգեն»։

Եվ այսպես, անկարող լինելով բուն իրականության մեջ մարդկայնորեն վերջնականապես ու հարատևորեն ինքնահաստատվելու, Երուխանի հերոսները դրան են ձգտում իրենց հոգեկանի ոլորտում։ Սակայն պարզ է, որ իրական հարաբերությունների վերհիշյալ սահմանափակությունները պետք է պայմանավորեին և իրոք պայմանավորում են նաև նրանց հոգեկանի որոշ միակողմանիությունը, աղբատությունը։

Սակայն, մյուս կողմից, Երուխանը իր հերոսների խոր մարդկայնությունը, նրանց հոգեկան աշխարհի գեղեցկությունը բացահայտում է ոչ թե կոնկրետ սոցիալական, այլ ընդհանուր, բարոյական արժեքների ոլորտում։ Մարդկային այդպիսի էական դրսևորումներից մեկը, անկասկած, գեղեցիկի համապարփակ ձգտումն է։ Զուրկ լինելով հնարավորություններից իրենց այդ խոր մարդկային ձգտումը արտահայտելու կյանքի այլ ոլորտներում, Երուխանի հասարակ մարդիկ իրենց հոգեկան գեղեցկությունը գեղում են անձնական սիրո ասպարեզում։ Սերը այն գերագույն զգացումն է, որին նրանք անձնատուր են լինում ամբողջությամբ, իրենց պարզ հոգիների անկղծ մաքրության ու առնականության ողջ թափով։ Սերը նրանց համար ժամանցի, հեշտանքի, անիմաստ ինքնասպառման, թեթևսոլիկ կյանքի, իրական ու անիրական հոգեոլորություններով պարծենալու ասպարեզ չէ, այլ կախարդորեն գեղեցիկ զգացում, որի կործանումը կյանքի խորտակումն է, փլուզումը։ Ալիքսանը իր ամբողջ էությամբ սիրում է Աննիկին, ամեն ինչ անում է, նույնիսկ գողություն, որպեսզի փրկի, խլի նրան հյուծախտի ճիրաններից, բայց խզուլ-

Իսկ Էթե խորտակվում է սերը, ուրեմն չարժե այլևս ապրել։ Եվ նա իրեն ձերբակալելու եկած ոստիկանների առջև ինքնասպան է լինում, հենց իր սիրելի Անահիկի մոտ («Հյուծախտավորը»)։ Թումիկը՝ երբեմնի անվհեր նավավարը, գերեզմանատան ջրվեժ է դարձել այդ նույն պատճառով («Մեռելներուն ջրվեժը»)։ Նույնն է նաև Սամիկ աղբարը։ Տարիներ շարունակ նա կեռով նավակներ է ափ քաշում և այդ միօրինակության մեջ հանկարծ նրան հրապուրում է Անահիկի լուսափայլ դեմքը, Քրիստացող գեղեցկությունը։ Ինքնատիրապետման մի փոքրիկ խախտում, ձեռքի մի համբույր, մի կոպիտ հրում և վճռվում է նրա ճակատագիրը։ Հաջորդ օրը Սամիկն այլևս տեղում չէ, ծովամույն է եղել։ Եվ ոչ ոք չգիտե, պատահականորե՞ն, Թե Անահիկի կոպիտ հերման պատճառով («Անահիկ»)։

Այդպիսին է այդ մարդկանց վերաբերմունքը դեպի սիրո զգացումը՝ բռլորանվեր, ամբողջական։ Էթե շարունակեն իսկ ապրել, ամբողջ կյանքում իրենց հետ են կրում կորցրած սիրո, չիրականացած երազների թախիծը («Հուսահատի մը նկարագիրը», «Հաճի Մանուել»)։ Հոգեկան ապրումների ոչ մի կեղծություն։ Գրողը խավարի թագավորությունում ապրող այդ մարդկանց հոգիներում լույսի շողեր է բացահայտում և գեղարվեստորեն հիմնավորում մարդկայնորեն ապրելու նրանց ոտնահարված իրավունքը։

Միանգամայն իրավացի էր Մեհենկանը, երբ Երուխանի «Կյանքին մեջ» ժողովածուի առիթով գրում էր. «Դիտող մը, հոգեբան մը ու հրապուրիչ պատմող մը կա այդ գրողին մեջ, ուր որքան խոնարհ դասերու մեջ կիջնե ինք, այնքան քանկագին կը դառնան իր վերլուծումները։ ...Ճշմարիտ սիրո ողբերգություններ կամ տռամաներ են ասոնք»[4], Եվ իսկապես զարմանալի նրբանկատությամբ է գրսեռրում Երուխանը հուսարակ մարդու հոգեկան ապրումները և առաջին հերթին սիրո զգացմունքները, էլևէյները, երբերանգները արտացոլելիս։

Հասարակ մարդկանց բարոյական գեղազանցության, նրանց հոգեկանի նվիրական ամենանուրբ զգացմունքների արտահայտման, հնդհնակի պարզ, ընդամենը մի քանի էջի սահմաններում, առանց հետաքրքրաշարժ արտաքին գործողությունների, Երուխանը կարողանում է բացահայտել այդ մարդկանց հոգու վեհությունը, գեղեցկության անհագ ձգտումը։ Հովվերգական սիրո մի գեղեցիկ պատկեր է «Պատանի սեր» նովելը։ Ամառանոցի գեղատեսիլ բնության մեջ պատանի Տիրանը հանդիպում է Ելենային՝ հույն աղքատ Հարևանի դեռատի աղջկան։ Հովվերգությունը այլևս կատարյալ է. ձեռք ձեռքի տված օրերով վազում, խաղում, ծիծաղում, շուշաններ փնջում՝ մնալով շուշանի նման մաքուր ու անարատ։ Թվում է, Թե ոչինչ չի կարող ստվերել այս հովվերգական երջանկությունը։ Եվ տղան զարմանում է, Թե ինչո՞ւ բնության գեղեցկությունը վայելելու փոխարեն տարբեր առած հույն պահլավը (նպարավաճառ) աշարկու աչքերով է նայում իրենց, հատկապես տասնչորսամյա Ելենային, Սերն անտեսանելի Թելերով իր բույնն է հյուսում Տիրանի սրտում, և ահա ամբողջ ձմեռը փայփայում է վերստին ամառանոց մեկնելու երջանիկ զգացումը։ Գալիս է ամառը, Տիրանը նորից շտապում է ծանոթ խրճիթում լրտնելու իր երազների աղջկան, բայց ավա՜ղ, Ելենայի ծիծաղկոտ դեմքի փոխարեն նրա առջև կանգնում է նույն «պախալը, գեր խոշոր հույնը, որ Թե-

[4] «Ոստան», 1911, № 2, էջ 445։

վերը վեր սոթած, հավի մը փետուրները կփետեր։ Ուրեմն իր համար հավիտենապես կորած էր իր երազների առարկան, իր չքնաղ Ելենան։ Եվ մի խորին հեծյուն արձակելով ու վիրավորված գեղեցկության այդպիսի այլանդակ ոտնահարումից, խելագարվածի նման նա փախչում է հեռուները, վազում երբեմնի գեղեցիկ արահետներով, որոնք ավա՜ղ, այլևս առաջվա հմայքը չունեին։

Սիրո և գեղեցկության զգացումը այնքան ինքնաբուխ, մաքուր և բնական է նրուխանի հերոսների մոտ, որ առանց մտածելու, նրանք իրենց ամբողջ էությամբ անձնատուր են լինում դրան, զգացմունքային փոխհատուցման որևէ հույս չունենալով հանդերձ։ «Մայլորդը» նովելի հերոսը՝ Համբիկյը, այն հազարավորներից է, որոնց 1895 թ. չարդը նետել է օտար ափեր։ Երիմնի քաջ հրշեջն իր ընկերների ու շրջապատի հպարտության առարկան, որը իր անվեհերության համար ստացել է «յաման Համբիկ» մականունը, վառնայում քարշ է տալիս մի կիսաքաղց կյանք։ Մի օր էլ, ի զարմանս իրեն, գրողը տեսնում է, որ Համբիկը սայլապան է դարձել։ «—Ախպարս,— բսալ ինձի, երբ իրեն հանդիպեցա, անոթի պտրտիլը աղվոր բան չէ։ Ես պաչխասներուն պես հաց չեմ կրնար մուրալ։ Ամա արապաճի կըլլամ էդեր, խերն եմ անիծեր...»։

Հոգու վեհության ու մարդկային արժանապատվության և թվում է, ոչինչ չէր կարող հուսահատեցնել այս հուժկու, առողջ երիտասարդին։ Բայց ինչպիսի փխրուն սիրտ, սիրո, գեղեցիկի ինչպիսի կարոտ էր թաքցնում նրա մարդկային ծուլվածքը։ Իր սայլով նա ժամերով կանգնում է հիվանդանոցի առջև, որպեսզի գեթ հայացքով փայփայի մի՛ն Ֆրեյզրին։ Հայ գաղթական-ներին օգնող այդ նրբակազմ, շնորհաշուք աղջիկը իր հիվանդագին փայլով իսկ ցնցում է Համբիկին։ Սիրո փոխադարձության մասին խոսք անգամ չի կարող լինել և Համբիկը դա հիանալի գիտե, բայց և այնպես նրա շուրթերը չեն դադարում մրմնջալու. «Ինչ ախմիկ է, պե՜...»։ Այդ նույթ թափանցիկ հավը առիթ է լինում, որպեսզի Համբիկի հոգում հրավառ վեհությամբ կայծկլտա ու փայլատակի գեղեցիկի, աղնիվի նկատմամբ տարիների ընթացքում կուտակված կարոտը, տենչանքը։ Գեղեցիկ օտարուհին դառնում է նրա կյանքի գրքի միակ մխիթարանքը, և Համբիկը նրա հետապատկերով ապրում է նույնիսկ այն ժամանակ, երբ աղջիկը մնկնում է բուժվելու։ Եվ մի օր էլ նույն ամաչկոտ հարցումը՝ որևէ լուր չկա՞, ասում են թե «նորեն հոս պիտի գա... իրա՞վ է»։

«— Չէ, հանըմ,— լսի գբեթե մեքենայաբար, «ւր պիտի գա, խնդե աղչիկը մեռեր է. չիմացա՞ր, լրագրները գրեցին։

— Վա՜յ...։

Համբիկը ուրիշ ձայն չհանեց։ Կնգուղին ծալքերուն տակ իր դեմքը խոսլ և սաստիկ տառապանքի մը կծկումը արտահայտեց։ Ուժգնությամբ քաշեց ծիու սանձը, ու տեսա, որ նովին ալիքները կնգուղին վրա ինկած կաթիլներ կթոցնեին, կտանեին։

Մայլորդը կուլար»։

Թեև նախորդ նովելների հիմնական հերոսները տղամարդիկ էին, ապա «Զկնորսին սերը» և «Վացարարուհին» նովելներում արտացոլված կենսահոգեբանական մեծ ընդհանրացումներն իրենց վրա են կրում հիմնականում կանայք, առաջին նովելում Բերուզը, երկրորդում՝ Սուրբիկը։ Ճիշտ է, «Զկնոր-

սին սերբս նովելում Բերուզը գրեթե ոչինչ չի անում, բայց այդ քչով էլ՝ Կումիկի ամուսնության առաջարկի ընդունմով, ապա մերժումով, բացատայում է ոչ միայն իր մարդկային գրավիչ հարստություններ, այլև Կումիկի՝ որպես մարդու որպես սոցիալական կոնկրետ տիպի հակասականություններ, գեղեցկի ու կոպտության, փափկանկատության ու բրտության հակադրամիասնություներ, Կումիկը մոլեգին հարվածով փշրում է կատվի գանգը, որովհետև նա «համարձակվել» էր ուտել Բերուզի համար առանձնացված ձկներըւ Ամուսնության մասին աղջկա շրթների վրա եղած համաձայնության խոսքերն այդ դաժան պատկերի առջև մի անգամից փոխում են իրենց բովանդակությունը։ Միթե կարելի՞ է սիրել այս բիրտ մարդուն, ոչ, նա չի կարող ամուսնանալ՝ մայրը համաձայն չէ...։ Որտեղից իմանար խեղճ աղջիկը, որ Կումիկի այդ բիրտ արարքը նրա չարքաշ կյանքի, կոպիտ միջավայրի ու կենցաղավարության արդյունքն է, որ կատվի նկատմամբ ցուցաբերված այդ դաժանության ընդունելին իսկ ցոլանում է նրա սերը դեպի իրենն։ Այո, Կումիկը, անկասկած, և մեղավոր է, և ոչ, սակայն իրավացի է նաև Բերուզը։ Իսկ ո՞վ է մեղավոր։ Պատասխանը մեկնաբանել չէ՝ մի դեպքում հասարակական բիրտ օրենքը, մի ուրիշ դեպքում՝ միջավայրից ներծծված կոպտությունները, մի այլ դեպքում՝ բնության տարերքը։ Բայց այդ տարերքի անողոքությանը, մարդկային կյանքին խլելու ծրվի անկշտությունը մի՞թե այդ նույն հասարակական դաժանության, կյանքի արժեքազրկման դեմ անուղղակի արտահայտությունը չէ։ Հասարակությունից բռնի «օտարացման» ենթարկված միայնակ ձկնորսը ծովի գերին է։ Ծովն է նրա ապրուստի միակ աղբյուրը, բայց նաև անողոք սեփականատերը, որն իր ալիքավոր մագիլներով ոչնչացնում է իր գոհերին, և այնպիսի անողոք հաճախականությամբ, որ մարդիկ մի տեսակ ընտելացել են դրա հետ։

Ծովի զոհերից է նաև Հուսեփը, «Լվացարարուհին» նովելի հերոսը։ Ֆաբրոլայի սեզմությունները այս նովելում հասցված է այնպիսի խտացման, որ դրա բովանդակությունը կարելի է սեղմել մի նախադասությամբ. Սուրբիկն ու Հուսեփը հանդիպում, սիրում են իրար, պատրաստվում են ամուսնանալ, բայց Հուսեփի ծովամույն լինելու պատճառով Սուրբիկը խոր վիշտ է ապրում, մնում մենակ։ Որը լվացարարուհու կյանքը, որը մինչև Հուսեփին հանդիպելը «իր քակուչկեն, հնոցեն ու եփոցեն զատ ամեն բանի կասկածելի աչքով կնայեր և բնավ մեկուն հետ բարեկամությամբ չէր տեսնվեր», նոր իմաստ, նոր բովանդակություն է ստանում։ Համակրում է, չի թաքցնում։ Եվ ինչպե՞ս է արտահայտում իր համակրանքը. Հուսեփի լվացքի համար վերցնում է կրկնակի քիչ, բայց մաքրում, սպիտակացնում է կրկնակի գիրպանց, եռնջե աղչկա միակ սփոփանքը այդ է, մաքրել, սպիտակացնել և, կարծես, օճառի պպիտակ փրփուրը բերկրանք է պատճառում նրան, հիշեցնում մի քանի բան՝ կյանքի մաքրությունը, հոգեկան անաղարտությունը։ Մի օր էլ խպատ հրաժարվում է փողից, փոխարենը խնդրելով զատկի ևվերը՝ մի շրջազգեստ։ Դա Սուրբիկի կյանքի ամենաերջանիկ օրն էր։ Եվ մի օր էլ Հուսեփը շշնդում է Սուրբիկի ականջին.

«— Ինձի կառնե՞ս, Սուրբիկ։

— Կառնեմ,— ըսավ լվացարարուհին կարմրելովս։

Բայց մի առավոտ էլ, երբ Սուրբիկը էլի գնում է նշանածի չորերը վերցնելու, զարմանքով տեսնում է, որ Հուսեփը չի դիմավորում իրեն։ Մտածելով,

քաշում է վերմակը, տեսնում սիրեցյալի սառը դիակը և լսում ծեր ձկնորսի անտարբեր խոսքերը.

«— Ջավալը Հուսեփր, հրմ, երեկ գիշեր աղը նետած ատեն ծովը ինկեր է, մինչև քի ազատեր են նե, խեղդվեր է. յա, աս զենաաթին սոնը աս է, հատե մի լար, դուն ալ մեկ էս»

Ու վերմակը գլխուն քաշելով, սկսավ քնանալ»

Ինքին տարօրինակ, բայց անբնական չէր ծեր ձկնորսի անտարբերությունը, որովհետև երևույթը՝ մահը, սովորական է դարձել, մարդիկ ընտելացել են մահվանը. Մի անկողնում Հուսեփի իրական մահը, մյուսում՝ ծեր ձկնորսի երևութական կյանքը. Բայց նովելի ավարտը սա չէ, այլ Սուրբիկի հոգեկան ծանր վերապրումը.

«Հեք Սուրբիկ, կես ժամ անընդհատ լացավ ծովամուկին սնարին վերեվը, ցած հեծկլտուքներով.

Հետո ծռեցավ, կամաց մը համբուրեց Հուսեփին սառ շուրթերը, որոնք դժգունած էին, առավ սենյակին անկյունեն ծրար մը, ուր կգտնվեին խեղճ ձկնորսին առչի օրը պատռտած աղտոտները, դուրս ելավ, խցիկը գնաց, ջրալից թակույկին առչև անցավ, և սկսավ լվալ, կատաղի շարժումներով, մատներովը մոլեգնորեն պատռտելով շապիկը, ծվիկ-ծվիկ ընելով, կտորներ քաշելով հանելով երբեմն, օձաձի փրփուրներուն, ջրի ցայտերուն մեջ, որք դուրս կթափեին թակույկեն.

Հետո ժողվեց այդ բզկտած լաթերը, պարտեզ տարավ, չվաններուն վրա փռեց, արևին մեջ, և ինքն ալ անոնց դիմացը նստավ.

Հեք լվացարարուհին, մերթ խնդաց, մերթ լացավ, մերթ հեծեծեց, մերթ քրքջաց»:

Ինչ է փոում խեղճ աղչիկը արևին, նթե ոչ իր խորտակված հույսերը, ծվեն-ծվեն եղած երազները, մարդկային իր խոր վիշտը:

Երուխանի հերոսներից շատ շատերը ապրում են մարդկային խոր ողբերգություն, բայց չեն դավաճանում իրենց մարդկային էությանը: Ավելի լավ է լինել դժբախտ, վայելել այդ դժբախտության ողբերգության «քաղցրությունը», բայց մնալ մարդ, քան դավաճանելով ինքն իրեն, իր մարդկային էությանը, լողալ փարթամության տիղմի մեջ:

Երուխանի «Հարազատ որդի» վիպակը առանձնանում է նրա ստեղծագործության ընդհանուր ոգուց: Կոնֆլիկտը նեղ կենցաղային է, զուրկ հասարակական մեծ ընդհանրացումից: Բենիամին Բարսեղյանը ամուսնացել է Մալվինեի հետ: Երեխա չեն ունենում, քանի որ Բարսեղյանը ժամանակին ցոփ կյանք է վարել: Նա Փարիզ է մեկնում բուժվելու, իսկ այդ ընթացքում Մալվինեն հարաբերություններ է հաստատում Վահե Ղուկասյանի հետ: Մոր հանդիմանություններին Մալվինեն պատասխանում է «Եվ, մայր, չեմ քաշվիր քեզի բսելու ասիկա, պիտի տեսնաս, որ այդ մտերմությունը պիտի ծառայե ճշմարտություն մը հաստատելու: Վահենն լավ տարր է, բարձր միտք, աղնիվ հոգի և առողջ կազմ ունի»: Եվ իսկապես, Բարսեղյանի Փարիզից վերադառնալուց մի ամիս անց Մալվինեն երեխա է ունենում, որը որքան մեծանում, այնքան նման է լինում ոչ թե Հորը, այլ Վահե Ղուկասյանին: Ի վերջո Բենիամին Բարսեղյանը անձնասպան է լինում:

Վիպակը զուրկ է գեղարվեստական ընդհանրացումից. ռեալիստական

պատկերին փոխարինում են նատուրալիստական նկարագրությունները, պատմողական հոգեբանությունն ու պարզունակ բարոյախոսությունը։

4

Երուխանը ոչ միայն տաղանդավոր գրող էր, այլև հրապարակախոս ու քննադատ։ Երուխանը արևմտահայ այն հրապարակախոսներից էր, որ կանխատեսեց երիտասարդ թուրքերի քաղաքականության իսկական էությունը։ Նրա վերաբերմունքը դեպի սուլթանական բռնապետությունը միանգամայն պարզ էր։ 1900 թ. սեպտեմբերի 1-ին Երուխանը գրում էր. «Ապտյուլ Համիտ, հին և նոր ժամանակներու ամենեն մեծ մարդասպանը, օգոստոս 19-ին տոնեց իր թագավորության քսան և հինգամյա ազետը։ Եվրոպացի դիվանագետները, ամենքն ալ մեծ ու պզտիկ ոճրագործները, փութացին իրենց հարգանքին հավաստիքը մատուցանել Ըլտըզի Ճիվաղին...»[5]։

Ընդամենը երկու ամիս անց, սակայն, միաժամանակ սուր քննադատության ենթարկեց նաև երիտասարդ թուրքերին, նրանց կեղծավորությունը, մենապետական ազգայնամոլությունը։ Խաղաղության համաժողովում երիտասարդ թուրքերի ներկայացուցիչ Ա. Ռիզան հայտարարել էր, որ հայերը հալրենիք չունեն, գոյություն ունեցողը մի «կարծեցյալ Հայաստան» է, քանի որ իբր թե ոչ միայն թուրքերը, այլև քրդերը այնտեղ ավելի են, քան հայերը։ Մերկացնելով երիտասարդ թուրքերի այդ կեղծիքը, Երուխանը միանգամայն իրավացիորեն նշում է, որ նրանք ևս շատ բանով չեն տարբերվում Աբդ-Ըլ-Համիտ մեկիցը չուրջը ալկատցող «կախիրնս, դաժան նայվածքով, մոլեռանդ, կեավուրի ոխերիմ քշնամի» հանդիսացող չարդարար տիպերից, որոնք ամեն րոպե պատրաստ են նոր բռնություններ գործելու։ «Բոլոր Ահմետ Ռիզաները, Հալիլ Կանեմները, Մահմուտ բաշաները այս տեսակ արարածներ են։ Մերկացուր զիրենք իրենց ծպտումեն, ու, եթե չես քաշվիր, սոփա մրն ալ տուր ձեռքերնին, ու պիտի տեսնես որ նախանձելի մրցակիցներ պիտի հանդիսանան Պոլսո փողոցներուն երբեմնի արյունկզակ շահատակներուն»[6]։

Ո՞րն է ելքը։ Երուխանի իրավացի կարծիքով «այն ազգերը միայն իրավունք ունին ապրելու, որոնք ընդդիմամարտության, տոկունության և զարգացման սքանչելի հատկություններ հզորապես ի հանդես կը բերեն»։ Մարդկության առաջադիմության, ազատագրության համար մղվող պայքարը սրբազան է։ «89-ի ֆրանսիական հեղափոխությունն իր ատենվան մարդկության կողմե ընդունվեցավ իբրև ամենեն հիմարական ժեսդը, զոր ազգ մը երբեք հանդգնած ըլլար։ Ահեղ, վայրագ, աննախընթաց ոճիրներու շարքը զոր այդ շարժումը հատկանշեց, դոեհիկ, անխորհուրդ, խենդ ոճիրներու մոլեգին տագնապ մը նկատվեցավ։ Փոախտամիտ և պաշտոնական եվրոպան քնդաց, դողաց, ոռնաց քմլության, մոդկության, անարգության ճաճանչուոնեն, ուր մինչև կոկորդը մխրճված էր... Փառավոր, կենդանատու նախձիրներու այդ տագնապը փոփոդենեք արշալույսն էր սակայն, որ մարդկային մթնցած կյանքին վրա կը բացվեր մեկենիմեկ»[7]։

Հրապարակախոսական և ապա մանկավարժական գործունեության պատ-

---

[5] «Շավիղ», Վառնա, 1900, № 12, էջ 177։

[6] «Շավիղ», № 17, էջ 259։

[7] «Միսուանս», 1905, № 2, էջ 34։

ամառով Երուխանն իր կյանքի վերջին տարիներին համեմատաբար քիչ ստեղծագործեց։ Լույս ընծայեց «Հարազատ որդի» վիպակը, գրեց մի քանի նոր նովելներ, թարգմանեց է. Տրիոլի «Արևելյան խնդիրը և հայկական հարցը իր ծագումեն մինչև մեր օրերը» ծավալուն աշխատությունը, «Շիրվանգադե և իր գործը» հատորում հանդես եկավ «Արսեն Դիմաքսյան» վեպին նվիրված ուսումնասիրությամբ, գրեց մի շարք այլ հոդվածներ, ուսումնասիրություններ։

Շշմարտասիրությունն ու ազատ, անկաշառ բնավորությունը դեռևս 1913 թ. օգոստոսին նրան կանգնեցրին գողգոթայի ճանապարհին։ 1913-ի օգոստոսի 28-ին նա իր ընկերոջը գրում է. «Սիրելի Արթաքիս, քեզ չտեսած՝ կը մեկնինք Պոլսեն դեպի... Խոյբերդ։ Աստված շատ քաշել չտա, պիտի ըսես։ Հոգ չէ, որովհետև արդեն կը քաշենք կոր։ Արդյոք վերստին պիտի տեսնե՞նք միմյանց։ Հոգիս անձկությամբ լեցուն՝ կը մեկնիմ»։ 1914 թվականի հունվարի 29-ի նամակում Երուխանն արդեն գուշակում է գալիք արհավիրքը. «Մ՛վ գիտե մեյ մըն ալ ե՞րբ պիտի տեսնենք զիրար. գուցե-ինչո՞ւ չէ—բնավ այ չտեսնենք, ինչեր կրնան պատահիլ. հոս Պոլիս չէ. ամեն բան մազի վրա։ Անցյալ օր տեղվույս նախնական դատարանին դատավորը,— երևակայե, դատավորը,— հայտարարեց հայերու, որ եթե ընտրությանց չմասնակցին՝ անունի կերպով պիտի ջարդեն հայերը, ինչպես ըրին Ատանա։ Եվ այդ իթթիհատական սրիկան՝ դատավոր է. մնացածը դատե»[8]։

Իր վերջին ելույթներից մեկում՝ նվիրված հայ գրերի ստեղծման 1500-ամյակին, Երուխանն ասել է. «...Տառը ապրեցուց մեզ և գրականությունը կ՛ապրեցնե մեզ։ Ազգի մը գրականությունը իր այն մասն է, որ անկապտելի է։ Մեր թշնամիները հափշտակեցին մեր հարստությունները. բանդեցին մեր տունն ու տեղը, մորթի վրա նստեցուցին զմեզ, տասանորդեցին մեր ցեղը. նմանը չտեսնված վայրագությամբ մեր անձատումին ձգտեցան, բայց մազի չափ չկրցան վնասել մեր մտքին, մեր այն սլբագան մասունքին, որ ցեղին հանճարը արատագրած էր և որ պիտի մնա անաղարտելի, պիտի մնա տոկուն ու անսասան ու հավերժական, ինչպես մեր վեհապանծ Մասիսը»[9]։

Այսպիսին էր նաև Երուխանի ճակատագիրը։

1913 թ. մայիսի սկզբներին Երուխանը ձերբակալվում է։ Անպատմելի տանջանքներից հետո, նույն թվականի հունիսին, Խարբերդից չորս-հինգ ժամ հեռավորության վրա գտնվող Տիվե Պոյնի մեջ բազմաթիվ այլ մտավորականների հետ նա գազանաբար սպանվում է։

---

8 «Ամենուն տարեցույցը», 1916—1920, էջ 52—53։ Համակներ Ե. Սրմաքէչխանլյանին։

9 «Ազատ խոսք», 1959, 8 մարտ։ Նաև՝ Ազգ, 1959, 8 մարտ։

ԱՑԼ. ԱՐՁԱԿԱԴԻՆԵՐ

I

Սոցիալ-քաղաքական բուռն ու հակասական իրադարձությունները դարասկզբի փիլիսոփայական ու գեղարվեստական մտածողության առանց ամքողջ սրությամբ դրեցին մարդու ճակատագրի առեղծվածը, նորից ապարդեղ բերելով անհատի և դարաշրջանի, անհատի և հասարակության փոխհարաբերության հարցը։ Ներդիրը հանգում էր մարդու օտարման ընդհանուր ելակետին, իր մեջ բեկելով միայնակ, լքված անհատի ճակատագիրը, հաճախ հրևույթի սոցիալական զննումները կանխելով ֆատալիստական անխուսափելիության մոայլ եզրահանգումներով։

Սքենյորտը շնչում էր տիրող բարոյականության նկատմամբ խոր զայրույթով և, իբրև հիմնավոր փաստարկ, մի որոշ խմաստով էլ իբրև առավել մատչելի ելակետ, հնչեցվում էր արհամարհված մարդու ողբերգությունը։ Մատչելի, որովհետև այդ ողբերգությունը հայտնաբերելու համար անհրաժեշտ չէր դիտողական ու վերլուծական հատուկ ոժտվածություն։ Հարկ չէար այն որոնել ինչ-որ անհայտ հեռուներում կամ հասարակական կյանքի քաղուն ծալքերում, քանի որ դաժան օրինաչափությամբ և անընդմեջ ընթացքով այն տոգնկում էր խարխուլ խրճիթներում, հակա գործարանների պատերի տակ, փողոցներում և ամենուր։

Քաղաքային թշվառ խավերի կյանքն արտացոլելու նախասիրությամբ որական ապարդեղ ժամավ գրող և դերասան Միխայել Մանվելյանը (1877—1944)։ Մնվել է Թիֆլիսում, նախնական կրթությունն ստացել Կուկիայի և Հավյաբարի քաղաքին դպրոցում, ապա դիտելիքներ ստացել ավագ եղբոր՝ նշանավոր գրող Վեռն Մանվելյանից, Պատանեկան տարիներից հակում ունենալով դեպի թատրոնը, Մանվելյանը 1904-ին ընդունվել է Մոսկվայի կայսերական թատրոնի Ռամանեց-Ռայսկայայի դրամատիկական դասարանը։ Ավարտելուց հետո վերադառնում է Հայաստան և թատերական գործունեություն ծավալում Ալեքսանդրապոլի, Թիֆլիսի ու Բաքվի հայկական բեմերում և շուտով դառնում ազգային թատրոնի նշանավոր դեմքերից մեկը։ Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումից անմիջապես հետո Մ. Մանվելյանը դառնում է պետական թատրոնի հիմնադիրներից մեկը, հանդես գալով հայ և համաշխարհային դրամատուրգիայի նշանավոր դերերի վարպետ կատարմամբ։ Մանվելյանը գրական ասպարեզ մտավ 90-ական թվականներին և արդեն 1904 թ. հրատարակեց պատմվածքների առաջին ժողովածուն։

1894 թ. գրած «Գարեջրատանը» պատմվածքում Մ. Մանվելյանը առաջադրում է գեղագիտական մի սկզբունք, որին հավատարիմ մնաց նաև հե-

տագա երկերում, այն է՝ կյանքի հանգուցյները այնքան շատ են խճճված, որ հազիվ թե հնարավոր լինի ակնկալել որևէ ուսմունքի փրկարար զորությունը: Պատմվածքի հերոսները համարյա են մի կետում՝ մարդկային ցեղի օրգանիզմը պատած է ծանր վերքերով: Մինչդեռ նրանցից մեկը (Արամ) դանում է, որ հասարակական չարիքի նկատմամբ չեզոք դիրքը հանցագործություն է, մյուսը (Գարեգին Մկուռնի), ընդհակառակը, ապարդյուն է համարում ամեն մի ջանք, որ նպատակ ունի ներդաշնակություն մտցնել գազանային բալբերի մեջ: Իրականության սովորական մի դրվագը բավական է լինում, որպեսզի երկրորդ հերոսը չարախնդորեն ապացուցի իր արդարացիությունը, իսկ առաջինը լուռ համաձայնության գա նրա հետ: Գաղափարական այդպիսի «շրջադարձի» համար ինչ-որ սրտասոզություն տեղի չէր ունեցել: Մարդկության բախտի ու ապագայի վերաբերյալ անվիջում բանավեճից հետո ընկերները կրքերը մեղմելու են գնացել մոտակա գարեջրատունը և ակնատես եղել առօրյա մի դրամայի. Իտալացի երկու ինքնուս որբ երաժիշտները՝ 13 տարեկան մի աղջիկ և նրա 13-ամյա եղբայրը, սպասում են հաճախորդներին, որպեսզի վաստակեն օրվա հացը: Քիչ անց գալիս են նրանք, այդ «քեֆչիի» անասունները. և սկսվում է խելագար օրդիան. խմում են, հարբում, իրենց մեջ առնելով նաև իտալացի որբերին: Գրկում-համբուրում են աղջկան, պատանուն ստիպում հարբել և համբուրվել փողոցային կնոջ սիրած շրթունքներըՙ



Գերգին Մանվելյան

— Անտանելի է,— վիր ցատկելով տեղից և համարյա գոռալով ասաց Արամը,— դնանք:

— Նստիր, նստիր. սրանք կյանքի հարազատ զավակներն են, զվարճանում են: Ա՛ա նման չէ՞ րո երևակայածին:

— Ես գնում եմ:

— Իլյուգիան վախենում ևս կորչի՞, նայիր, նայիր, տարան իգեալո...»:

Մ. Մանվելյանը փորձ չարեց մարդկության երկնած բոլոր, իր կարծիքով անկատար, վարդապետություններից որևէ մեկով միջամտել կյանքի դրամային, կամ էլ ստեղծել հավասարության ու արդարության իր ըմբռնումը: Մնում էր միայն պեսիմիզմի փիլիսոփայությունն ու ունայնության քարոզը:

Մարդու ողբերգության ակունքները որոնելիս Մ. Մանվելյանը գալիս-հանգում է ամենազոր ու ամենանզդ ճակատագրականության ուսմունքին, ինքվինքով նույնիսկ դեպի նատուրալիզմի ժառանգականության քարոզը: Ան-

կատագիր» պատմվածքում[1] *գրողն ի ցույց է հանում այդ ուսմունքն արդարացնող մի ընտանիքի ողբերգությունը։ Խելագարվել է Ռուբեն և Գարեգին Բարսամյանների հայրը և ախտավոր գենը ժառանգել որդիներին։ Վեց երեխա է ունեցել Գարեգինը, որոնք բոլորն էլ մեռած են ծնվել։ Դժբախտ հայրը նույնպես խելագարվում է։ Ամենամռայլ գույներով է նկարագրում Մ. Մանվելյանը Մոսկվայի բժշկական ինստիտուտի վերջին կուրսի ուսանող Ռուբեն Բարսամյանի տառապանքները։ Ժառանգականության անխուսափելիության գիտակցությունը հանգիստ չի տալիս նրան, անհնթնթ ուրվականները մթագնում են աշխարհի լույսը, գիտական հողի վրա է գրվում մարդու անզորության դրույթը։ Երիտասարդ բժիշկը ևս ստանում է հոգեկան խանգարում և ինքնասպանությամբ վերջ տալիս կյանքին։ Ճիշտ է, պատմվածքում առկա է նաև սերունդների առջև մարդու պատասխանատվության էթիկական սկզբունքը, սակայն դա չի վերաճում ակտիվ հավատքության և խլանում է գրողի ֆատալիստական շեղերի մշուշում։*

«Երբ կմախք կլինեմ» *խոհի մեջ*[2] *Մ. Մանվելյանը հրավեր է կարդում ունայնության փիլիսոփայությանը, հերոսներ ընտրելով հողով լի սեփական ոսկորներին և ոգու արտաբերած ես-ին։ Վաղևմի սիրո մասին ակնարկը կենսահաստատ միտում չունի, այլ լոկ ընդգծում է այս աշխարհի անհնթնթությունը։ Ուղեղը նրա համար էր, որպեսզի ալեկոծ մտքեր պարուրեր, ոսկորները՝ որպեսզի չարչարանքի բեռնակիրներ դառնային, սիրտը՝ որպեսզի բաբախեր տանջանքի ծովում։ Այժմ հող են գարձել դրանք կամ հողով լցվել, և գրողը սիմվոլիստական անուրջի մեջ հավիտենական հանգիստ է մաղթում նրանց։*

«Դու ոչինչ չես տեսել» *արձակ բանաստեղծության մեջ*[3] *կրկին իշխում են միստիկ տեսարանները։ Բնանկարի լիրիկական հենքը բաղկացած է անթաղ դիակներից և հոշոտող անգղերից ու սև ագռավներից։ «Դու այդ էլ չես տեսել,— բացականչում է քնարական հերոսը,— դա էլ իր գեղեցկությունն ունի»։ Այնուհետև բնապատկերը ծավալվում է դեպի մահվան ձևերը՝ օձի խայթոցից, կատաղած շան կծածից, քուշից, դնդակի ու դաշույնի հարվածներից։ Երկու փորրիկ էջից բաղկացած այս գործի մեջ ասես նպատակ է դրված կուտակելու բնության հնարավոր դաժանությունների մղձավանջը, որպեսզի արդարացվի ուղեշի ապատիան, հրաժարումը ժպտից ու սիրուց։*

Ողբերգականն ու միստիկականը Մ. Մանվելյանի մոտ երբեմն նույնիսկ դադարում են միջոց լինելուց և դառնում գուտ նպատակ։ Այսպես է, օրինակ, «Մելիք Սևքը» հեքիաթում[4]*, ուր կա անպատասխան սեր և սիրո ազնվացնող հմայք, մեկ օրական երեխայի անասարսուռ խոսակցություն և դիակների բույրզ, շարաղետ գուշակության իրականացում և արարչական խելապայր քմահաճույքներ, առանց բարոյափիլիսոփայական որևէ ուղեցույցի։ Գրողը հոգ չի տանում դեպքերի ու կապերի մասին և միայն շնչահեղձ ամապարանքով ընթերցողին ներքաշում է մի աշխարհ, ուր կան սարսափներ, ոչնչով չպայմանավորված մղձավանջային պատկերներ։ Նորածին երեխային սպա-*

---

1 «Նոր հոսանք», Թիֆլիս, 1913, № 4—5։

2 «Նոր հոսանք», 1914, № 1։

3 Մ. Մանվելյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Թիֆլիս, 1917։

4 Նույն տեղում։

նում են ու ձգում շների առաջ, մայրը տառապանքից ինքնասպան է լինում, վշտից մեռնում է Մելիք Սեքը, շքեղ ապարանքը դառնում է ավերակների կույտ, Հարսնության առաջին իսկ օրից Մելիք Սեքի երիտասարդ կինը սըփռում է շուրջը մելամաղձոտ տրամադրություններ, սարսափը պատում է նրան՝ արգանդում հասունացող պտղի շարժումներից, ինչ-որ չարագուշակ աղետ կոտցահարում է ամէնքի ուղեղը։ Ինչո՞ւ։ Պատասխան չկա։ Ողբերգությունը ճակատագրական նախասահմանում է։

Մարդկային առաջնաթացի ճանապարհը Մ. Մանվելյանին պատկերանում է իբրև հարափոփոխ ու անվերջանալի մղձավանջների մի շղթա, իդեալը՝ միստիֆիկացիա, ուր անհամար զոհեր է խժռում ու մնում անհագ։ «Կոշմար» պատմվածքում[5] գրողը հասարակական մաքառումների վրա ծանրացած է տեսնում առասպելական Սիզիֆի ճակատագիրը, դեպի ապագայի լույսը տանող ճանապարհը ծածկված նկատում հին ու նոր նահատակների ոսկորներով, «անհատակ վիհ» հայտնաբերում պատմության ուղևորի ու նրա երազանքի միջև, որ կարելի է լցնել միայն կենդանի մարդկանցով և որն անսահմանորեն հիռու է լցվելուց։

Աշխարհի հոռետեսական ընկալմանը սնունդ է տալիս սոցիալական օրենքների նկատմամբ ամենախոր անբավարարվածության զգացումը։ Եթե, օրինակ, մի որոշ մտայնություն առաջին աշխարհամարտի մթնոլորտում հայտնաբերում էր հերոսականն ու փրկավետը, ապա Մ. Մանվելյանն այնտեղ նշմարում էր լոկ ողբերգականը։ Եվ եթե մի կողմից դա գրողի ամեն ինչ մերժող հայեցության շարունակությունն է ու լրացումը, ապա մյուս կողմից ի տարբերություն նրա աշխարհազգացողության մերձեցումը երևույթների իրական ընկալումներին։

«Կայարանում» պատմվածքն ընդգծում է պատերազմի ծնած արհավիրքների «պատահական» կողմը։ Այլ է պրոբլեմի դրվածքը «Լրագրավաճառի» մեջ։ Այստեղ արդեն Մ. Մանվելյանը կողք-կողքի է դնում հերոսականն ու ողբերգականը, որպեսզի ծաղրուծանակի ենթարկի առաջինը և երկրորդի մեջ ներմուծի պատերազմի ողջ իմաստը։ Սյուժետային գծին այնպես ամրորեն զամված գրողը նույնիսկ իրեն թույլ է տալիս խոովահույզ ընդմիջումներ, որպեսզի «երկրորդ ձևոքով» ևս սառը ջուր լցնի ամբոխավարական ոգևորության ու հուսավառության վրա։ Բերկրանքի մեջ են մարդիկ՝ կարևոր մի բերդ գրոհելու ժամանակ «թշնամին» տարյուր-հազարներով զոհեր է տվել (Մ. Մանվելյանը չակերտների մեջ է առնում «թշնամի» բառը)։ «Այդ բուկին նրանց մտքովին էլ չէր անցնում, որ գուցե մի այդքան էլ, կամ գուցե ավելի, իրենցից են մնացել բերդի պարիսպների տակ՝ բերդը վերցնելիս... Այդ բոլորը ոչինչ, բերդը վերցված է։ Թող տարյուր-հազարավոր մարդիկ զոհ գնան բերդին։ Բերդը զոհեր է պահանջում, և այդ զոհերն այժմ թափված են նրա պատերի տակ՝ վիրավորն ու մեռածը իրար խառնված արյան մեջ թավալվելիս»[6]։

Առաջին հայացքից տարօրինակ անակնկալ է մատուցում Մ. Մանվելյանը պատերազմի թեման մշակելիս։ Թվում է, թե միստիկայից հակված գրողի երևակայությունն ավելի մեծ թռիչք պետք է ստանար աշխարհասփյուռ սպանդի, իրոք, միստիկական տեսարաններից։ Բայց դա այդպես չէ։ Անհա-

---

5 Մ. Մանվելյան. Պատմվածքներ, Ալեքսանդրապոլ, 1906։

6 Մ. Մանվելյան. Երկեր, Երևան, 1955, էջ 128—129։

Եվ այս ավելի ցնցող են «խաղաղ» ժամանակների պատկերները, որովհետև զրոպի կարծրքով պատերազմական ամենադաժան արհավիրքն անգամ խամրում է քաղցի բազավորության արարած զոհության առջև։

Ինչի՞ կարող է հասցնել մարդուն քաղցը՝ ահա մի խնդիր, որ զբաղեցրել է Մ. Մանվելյանին նախասովետական շրջանի ստեղծագործական կյանքում։ Քաղցը նրա պատմվածքներից մեծագույն մասի գլխավոր հերոսն է։ Այդ հերոսը գիտակցականը փոխակերպում է բնազդականի, հոշոտում վհնն ու առաքինին, սփռում եսականության, դաժանության, ապստամբ։ Պատմվածքներից մեկը գրողը վերնագրել է այդ ելխավոր «հերոսի» անունով՝ «Քաղցը»։ Մ. Մանվելյանն այստեղ համոզչականության է հասցնում պրոբլեմի առտնին թվացող լուծումը՝ առաքինությունն ամենից առաջ սնվում է հացով։ Եվ, որ հատկապես ուշագրավ է, իրադարձությունների գնահատության գրողը մոտենում է անսպասելի ծայրից, անսպասելի փաստարկներով, որպեսզի միաժամանակ հաստատի դեղարվեստի հնարավորության անպարփակությունը։ Տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է հայ-ադրբեջանական հրատրված ընդհարման գնահատությանը։ Մանվելյանը չի որոնում արդար ու մեղավոր կողմ, չի հետախուզում գլխավոր հանցագործին» հետքերը, չի ուզում քաղաքական աղդակներ նշմարել «մի այլ տեղ», նրան միանգամայն բավարարում է պարզ մի չափանիշ՝ ընդհարումն անհեթեթ է այն պատճառով, որ ծնում է քաղց, իսկ քաղցը առաքինության կորուստ է։ Ցոթ հոգուց բազկացած մի հայ ընտանիք երրորդ օրն է, ինչ փակված է տանը, որովհետև դրսում կոտորում են իրար։ Այլևս անդնմադրելի քաղցը ընտանիքի հորը դուրս է քշում տնից։ Նա կարոդանում է ձեռք բերել «հաց, պանիր և մի հատ էլ ձմերուկ»։ Հետդարձի ճանապարհին արդեն հերոսի ուղեղի բոլոր բջիջները խլացած են. հնհին գործում է միայն մեկը՝ որքան հնարավոր է շուտ հասցնել փրկարար սնունդը ընտանիքի անդամներին։ Ինչ-որ մեկը օգնության է աղաղակում, բայց դա չի հասնում ընտանիքի հոր գիտակցությանը։ Իսկ երբ արդեն հաղթված է քաղցը, անկողին մտած հայրը վհրհշում է օգնության կանչը և ցնցված հայտնաբերում այդ ձայնի մեջ ծանոթ նոտաներ՝ հարևանի մինուճար որդի՞ն... Հայրն իրեն դուրս է նետում, բայց այլևս ուշ էր. վիրավորն արյունաքամությունից ավանդել էր հոգին։

Կար մի աշխարհ, ուր չէր լուսավորում հույսի ու հնռանկարի արևը, ուր կյանքը մղձավանջ էր ու դժոխք։ Ապարդյուն էին անցնում այդ աշխարհի մարդկանց ջանքերը. նրանք ասես ակամա էին ապրում և հաշտվել էին չար հակատագրի հետ։ Նրանց կյանքի տարևգիրն էր Մ. Մանվելյանը։ Իրականությունը նրա հոգու մեջ նետել էր խավարի սերմեր, և գրողը բացում է ախտավոր կրքերի դաժան մղումները։ Ամենազոր ու անտեսանելի մի ուժ մարդկանց մղում է դաժանության ու եսականության և նրանք հնազանդ ու լուռ ցավերով կատարում են այդ գորության կամքը։ Հայրը դագաղ է պատրաստում տակավին շունչը չփշած որդու համար («Սև քաղաքում»), գերեզմանոցի մուրացիկները տխրում են ու անիծում իրենց բախտը, երբ հանգուցյալի քարե շերիմ չի բարձրանում հների կողքին («Մեռելների կենդանի բնակիչները»), մութ ու նախապաշարված ամբոխը մարդապալի տեղ է դնում համր ու խեղաթյուր մուրացկանին և քարերով սպանում նրան («Հեյազարրը»), հայրն ստիպում է ջերմի մեջ վառվող որդուն մուրացկանության գնալ, որի հետևանքը

լինում է այն, որ հիվանդը կորցնում է գիտակցությունն ու ընկնում փողոցում («Ծրևք կոպեկ»)։

Թոքախտավոր բանվորներ, անճարակ զառամյալներ, անուղղելի հարբեցողներ, մուրացկաններ, խելագարներ՝ առավելապես սրանք են Մ. Մանվելյանի հերոսները, և սրանցով է գրողը ցուցադրում բուրժուական հասարակության մեծած խիղճը։ Ըմբոստության ոգին չի խլրտում նրա հերոսների հոգում, բայց Մանվելյանն այդ հերոսների հիվանդագին չղաձգումների մեջ ցոլացնում է հասարակական օրենքների նկատմամբ ամենուրեք կուտակվող դժգոհությունը։

Դրա հետ միասին, այնտեղ գրողը հեռու է պահում իրեն մղձավանջերից և ուրվականներից՝ բավարարվելով լոկ կյանքի ետնախորշերի անկողմնակալ նկարագրությամբ, այս դեպքում արդեն նրա երկերը ձևոք են բերում ճանաչողական առավել մեծ ուժ, իսկ ժամանակի բարոյականությանը հակադրվելու միտումը օբյեկտիվորեն մղվում է առաջին պլան։ Մ. Մանվելյանի ստեղծագործական ուղին շարունակվեց նաև սովետական տարիներին։ Այս շրջանում գրած մի շարք պատմվածքների ու վիպակների մեջ («Մեր գալլը», «Աղա Խոսրովը», «Ֆելդֆեբել Խատինկոն», «Անասյատը կծաղկի», «Զարթոնք» և այլն) արձակագիրն արդեն սոցիալիստական իրականության բարձունքից կրկին անդրադառնում է անցած օրերի սարսափներին, ինչպես նաև պատկերում աշխատավորության սոցիալ-բարոյական վերածնունդը նոր հասարակարգի օրոք։

2

«Փոքր մարդու» ճակատագրի բացահայտումը դարասկզբի գրականության մեջ կատարվում է բազմազան տեսանկյուններով։ Արձակագիրների մի խումբ մերթ ցավատանջ անզորությամբ պատկերում էր ստորացած անհատին իր տառապանքների մեջ խեղդվելիս, մերթ խուժում նրա երազանքների մանրամասն աշխարհը, որպեսզի կրկին ցուցադրի կյանքի տիզմը ու ստեղծի չղաձիգ հակադրության տեսարաններ, մերթ էլ նետում նրան կյանքի հորձանուտը՝ «աշխարհի հղորներին» քմահաճույքին, որպեսզի ցույց տա, թե որքան դաժանորեն են ոտնահարված նրա իրավունքները։ Նման երկերում «դիպվածը» դառնում է ճակատագրի տնօրեն, պատահականը՝ օրինաչափություն։ Շարքային մարդու կյանքի անզորությունը գործոններն այնքան խախուտ են, որ զրկվում են ձախորդության նկատմամբ որևէ դիմադրողական ուժից և հյուծված օրգանիզմի նման ձգում սոցիալական հիվանդության բոլոր մանրէները։ Ծամված են բարոյական չափանիշները, խարդախված է օրենքը, ուստի և մեծ օրինաչափությունը, պատահականության տեսքով, ամենուրեք հալածում է ազնիվ հոգիներին։

Մ. Մաղաքյանի «Մանոն» պատմվածքում[7] այդպիսի «պատահական» դիպված է հերոսուհու եղբոր մահը։ 17-ամյա աղջիկը մեծ քաղաքի ժխորում մնացել է միայնակ, քաղցած, անապաստան։ Հարուստ մի պարոն բռնաբարում է աղջկան և անհետանում։ Մեկ տարի անց Մանոն փողոցում է թողնում ապօրինի զավակին և դառնում պրոֆեսիոնալ պոռնիկ։

Ողբերգականի տեսակարար կշիռը հաճախ խախտում է գրական ընդու-

7 «Մուրճ», Թիֆլիս, 1902, № 6։

նելի չափանիշները։ Բախտի հարվածների կուտակումը միևնույն գրական հերոսի վրա մեծ մասամբ հանգեցվում է համատարած թշվառության լայնական պատկերմանը, զրկվում խորությունից և ստանում բացահայի արժեք։ Այդ պատճառով էլ սոցիալական գործոնը որևէ մասնակցություն չի ունենում դեպքերի ընթացքի վրա։ Ա. Խաչատրյանի «Զանգի» պատմվածքի հերոսը՝ ծերունի Ներսեսը, կոտրել է կնոջը, երկու աղջկան, որդուն։ Աշխարհի հետ նրան կապող միակ թելը մնացել է որդու սիրած շունը՝ Զանգին։ Տարօրինակ հերոսով արձակագիրը ծանրության կենտրոն է դարձնում վերջին պարագան։ Շնորհները սպանում են Զանգին, ծերունին զրկվում է վերջին հենարանից։

Իշխող վերնախավի դեմ են ուղղված Ռուբեն Գրիգորյանցի «Ջուան»[5], Հ. Ակունյանի «Բարձրաբուլն հրամանովը», Ստ. Տեր-Ավետիքյանի «Ջարաբատիկ թուղթ» և այլ արձակ էջեր։

Հասարակական կյանքի վերափոխման մի յուրահատուկ ուսմունք էր քարոզում գրող և հրապարակախոս Շահհարը (Համբարձում Առաքելյան)։ Շահհարը ծնվել է 1855 թ. Շուշիում։ Նախնական կրթությունն ստացել է Թավրիզի հայոց և Բաքվի ռեալական ուսումնարաններում, ապա սովորել Մոսկվայի Պետրովսկի-Ռազումովսկի ակադեմիայում։ Ուսուցչական ու հասարակական գործունեություն է ծավալել Թիֆլիսում, Շուշիում, Պարսկաստանի հայկական կենտրոններում։ Ակտիվորեն թղթակցել է «Մշակին» (1872-ից), «Հայկական աշխարհ», «Մեղու Հայաստանի», «Գործ», «Արևելք», «Հայրենիք», «Հանգեա ամսօրյա», «Новое обозрение», «Новости», «Русский курьер», «Московский телеграф», «Санкт-Петербургские ведомости», «Pharele Risphore» (Կ. Պոլիս) և այլ պարբերականների։ Խմբագրել է «Արոր» հանդեսը (1910—1912) և «Մշակ» լրագիրը (1913—1918)։

Գրել է պատմական, ազգագրական, ուղեգրական, հանրագիտական և այլ նույնի աշխատություններ, գեղարվեստական ու հրապարակախոսական երկեր, կատարել թարգմանություններ։ «Մշակական» լիթոգրաֆիզմի գաղափարախիրը նախապես յուրացրեց հասարակության ներհակ շահերը ներգաշնակելու մի մտայնություն, որը փիլիսոփայական արդարացում պիտի գտներ արդական հաշտարարության քարոզում։ Պացիֆիզմը, որ նաև հասարակության լոյալ անդամների գաղափարական հանգանակն էր, կաղմում էր Շահհարի գեղարվեստական երկերի հիմնաքարը։ Արձակագրին թիչ էր հուզում, եամ գրեթե չէր հուզում իր դաղափարների պատմական հնարավորության խնդիրը, և նա պարզամիտ ոգևորությամբ կարծում էր, թե հայտնաբերված է ազգարամյա առևդվածների լուծումը։ Բայց ինքնատիպ չէր այդ ուսմունքը։ Ա. Քրիստոսի «սիրեցեք զմիմյանս» պատվիրանի տոլստոյական հայտնությունն էր։ Ջարմանալի չէ, ուրեմն, որ այն մատուցվում էր իբրև «Համամարդային», «ամենքի համար» շահվածո ուսմունք։ Շահհարի «Տասնևերկու պատմվածք» (1908) ժողովածուի «Հրատարակչի կողմից» նախաբանում գրված է. «Այդ պատմվածներով Շահհարը մի նոր ուղղության մտցրեց, կամ ավելի ճիշտ ասած, զարգացրեց այն ուղղությունը, որ սաղմնային գրությանը մեջ էր հայ գրականության մեջ. դա ճումանիտար, մարդասիրական ուղղությունն է։ Վերցնելով իր պատմվածների նյութը հայկական կյանքից, միջավայրից, հայկական իրականությունից, նա օժտում է նրանց համամարդկային

---

[5] «Մուրճ», 1905, № 6։

[6] Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

յին մարդապիրական ձիրքերով և հատկութիւններով, երբ հերոսն իր նմանի իր հակառակորդի մէջ տեսնում է ամենից առաջ մարդ, երբ ցեղական, ազգայնական կիրքը լռում է, գիջում համամարդկային կրքի և սիրտ առաջ, երբ մարդկային ևսր, անձնական շահը չբռնում է ավելի վեհ, լայն, եղբայրական նկատումների առաջ»[9]:

Դժվար չէր նման «առաքելութիւն» վերագրել գրողին, քանի որ նրա պատմվածքների հերոսները արդէն իսկ որոշակի էին կրում իրենց ստեղծողի փիլիսոփայական պատկերացումները: Այս տեսակէտից բնորոշ են, օրինակ, «Լուսաբեր» (1908) նորավեպ-խոհի հերոսների դատողութիւնները. «Ով սրով կդորթէ, ինքն ևս սրից կրնկնի. այս անմահ ճշմարտութիւնը 2000 տարի առաջ քարոզեց Քրիստոս, բայց դեռ անլմբռնելի է մնում մեզ համար. այն, որ բռնութիւնը չէ կարելի ազատութիւն, արդարութիւն ձեռք բերել. բռնութեան վրա չէ կարելի հիմնել ժողովրդի ազատագրութեան գործը. բռնութիւնը իր կողմից մի ուրիշ բռնութիւն առաջ կբերի. միշտ կգտնվի մի ուժեղ, ավելի բռնավոր և ավելի գազանաբարոյ, որ նույնպես երեսանա բռնի վրա և կչարաշահվի քեզ: Անկարելի է որևէ գաղափարի բարոյական մտքի հաղթանակը տանել բռնութեան միջոցով»: Անշուշտ չէ, որ Շահրիարը, ինչ-որ փիլիսոփայական բարձունքից մերժում էր հրավունքի ու արդարութեան համար երկրագործով մեկ ծավալված միլիոնների պայքարը. կշտամբում կապիտալիստների ու գործարարների ծայրահեղութիւնները, փորձելով կյանքի համաչափ տալին չնդումը կանխել մի վերին «բարդապիրական» սկզբունքով:



Շահրիարի Առաքելյան

«Ինչպես, շատ պատմվածքը Շահրիարի ամենից բնորոշ գործերից է: Ինչպէս Տոմսիկիզմը, շարագործի արարչական շրջադարձը, ամուռ գայրույթով սպառնալիքն անբարոյականը հարուստների նկատմամբ պատմվածքի բոլոր փիլիսոփայական կանխադրույթների նե: Նշանավոր հարուստ Հայր Իքար, խարգաս ու շարագործ մի մարդ, բարձրյալի կամքով դաժանորեն տառապեցնում է հասարակ մեղքերի համար, գլխովին նվիրվում է տառապող մարդկութեանը, դառնում Պարսկաստանի պահապան հրեշտակը: Իր չարաչար հարստութեամբ նա տառապ է կանգնում կարիքավորներին, խնամում հիվանդին ու տնկարին, մխիթարում ու ձմեռային ճանապարհի մղում մոլոր-

9 Շահրիար, Տասներկու պատմվածք, Թիֆլիս, 1905, էջ 3–6:

յալին։ Նրա զոհերի ուրվականները ներողամտորեն խոնարհվում են այս ինքնագոհության առջև, իսկ ինքը, նորընծա այս առաքյալը, մահից առաջ կտակում է բարոյական խորհուրդը՝ «...խնամիր աղքատներին, օգնիր վշտահարներին—ահա իսկական աստվածապաշտությունը»[10]։ Նույն գաղափարն է ըրրված նաև «Ծու շատ Տարուստ ես», «Կաղանդչէք» և այլ պատմվածքների հիմքում։

Բարոյական կատարելագործման քարոզն ի վերջո գործնական լուծում է գտնում լիբերալ-նարոդնիկության սոցիալական ծրագրերում՝ գյուղական համայնքի փրկությունը որոնելով լուսավորված առաքյալների գործունեության մեջ։ «Անհաշտը» պատմվածքում նա կրկին վկայակոչում է նախկին խավամները, հակադրում ուղղափառ լաբուրության ու իդեալական անձնազոհությունը, դարձի բերում և ձգնավորության ուղարկում առաջինին, իսկ երկրորդին մաղձում գործունեության դյուրին ասպարեզ։ Մոսկվայի համալսարանն ավարտած Ալրչակը գյուղ է գալիս, գտնում գործակից ընկերներ, իր ճանապարհից հեռացնում գյուղի վամպիրին՝ դաժանաբարո, հարբեցող ու քղմամոլ Տորը և սկսում «բարեկարգել» գյուղը։ Հարկավոր է դպրոցներ բանալ տղաների ու աղջիկների համար, երիտասարդության համար կազմակերպել կիրակնօրյա կամ երեկոյան դասախոսություններ, «կրեդիտիվ» և փոխօգնության կոմիտեներ ստեղծել, որպեսզի Տնարավոր լինի չեզոքացնել վաշխառուներին, շինականին սովորեցնել խելացի գյուղատնտեսություն, որից Տետո, ասում է Տերոսը, «մենք կրկերպարանափոխենք գյուղը տասն տարվա ընթացքում»[11]։ Հնարավոր կասկածանքները փարատելու համար Շահրիարը մատնացույց է անում օտար Տորիզոնների նախօրինակները. ռուս և լատիշ լրբոս լրջանավարտներ ևս Տրաժարվեցին անձնական բարեկեցիկ կյանքից և այժմ գյուղաշխարհում ծավալած նրանց Տրաշագործության լուրերը լսելի են ամենուրեք։

Շահրիարն անդրադարձավ նաև 80-ական թվականներից Տայ գրականության և Տրապարակագրության մեջ տարածում գտած պանդխտության թեմային, ասպարեզ տալով Տեմաների ու սահմանափակ մի մտայնության։ Մարդը գնում է օտարություն ոսկու ձգողական ուժից չլացած, մեծ քաղաքում ծծում է տառապանքների ու անբարոյականության մրուր և, կամ կորչում է ընտանիքի ու ազգի Տամար, կամ էլ զղջման ահագին պաշար շալակած, վերադառնում մայր Տողի գիրկը։ «Ծագից լույսը» պատմվածքում փողամոլությունը դիտվում է նույնպիսի չարիք, ինչպես, ասենք, ալկոՏոլիզմը։ Ոչ թե ազգատության է շինականին քշում անծանոթ աշխարՏներ, այլ ներքին որոշ՝ ազատությունը։ Ենց այդ որդն էր, որ քաղաք առաջնորդեց Միսիանի զավառի Ն. Գյուղի Տարուստ նահանգապետ Վանեսի որդիներին։ Պանդխտությունը չարիք է,— ընդհատելով պատմվածքի գործողությունը, խորհրդածում է Շահրիարը, և մարգարեանում, թե պետք է այն կանխել։ Եթե առաջ Տայ գյուղն ավերում էին չինգիզները, այժմ նույնն անում է գյուղացու Տոգում բուն դրած ագահության բացիլը և դրա անմիջական պտուղը՝ Տողալքումը։ Չկա դրա կարիքը, շարունակում է գրողը, պանդխտությունը «վարակիչ» այսո էս, Տամարակ, ազգակործան երևույթ։ Ճիշտ է, Վանեսի որդիները Բաքվում Տարբա-

10 Նույն տեղում, էջ 194։

11 Նույն տեղում, էջ 58—59։

տացան, բայց նրանք չեն կարող երջանիկ լինել, քանի որ կտրվել են հողից։

«Անառակ որդիների» դարձը, թեկուզև այդքան դաժան պատժից հետո, անսահման ուրախացնում է նրանց Հորը։ «Որհնյալ է այս օրը,— ասում է Վահնեսը,— այսօր ահա քսանհինգ տարուց հետո ծագեց լույսը, լուսացավ մեզ համար իսկական Զատիկ, այո՛, զավակներս, դուք կորցրիք, ասում եք ձեր բոլոր հարստությունը, ճոխությունը. ո՛չ, սխալ է, դուք կորցրիք անարգ ոսկին, դեղին ոսկին, որ ձեզ հանեց խելքից, մոլորեցրեց, որի համար դուք դավաճանեցիք Հայրենի Հողին, օջախին։ Ձեր հարստությունը մնում է. այստեղ է նա։ Դա Հայրենի Հողն է, օջախը։ Դուք այլևս աղքատ չեք»[12]։

«Եղոյի քոռ բախտը» պատմվածքի էքսպոզիցիան խոստանում է գաղափարական լուրջ հարցադրում։ Ապարանցի եղոն Բաքու է գնում անտանելի ապրուստից դրդված։ Գործարանում խեղանդամ դարձած եղոն վերադառնում է գյուղ։ «Եվ վերստին սկսվեց գյուղական կյանքն իր պրտ ու պրտտով, իր վար ու ցանքով, իր հնազանդ ճակատագրով»՝ պատմվածքը ավարտում է Շահրիարը։ «Հնազանդ ճակատագրի» մասին այս ակնարկի տրագիկ նոտան անգամ գրողի ընդհանուր ելակետի բաղկացուցիչ մասն է՝ ինտելիգենտական առաքելության հրավեր։

Ընդհանրապես պանդխտության թեմայով երկերում առկա է գյուղական կյանքի ավել կամ նվազ չափով իդեալականացում կամ դյուրին վերակառուցման պատրանք մի կողմից, և քաղաքի ապականության, անհոդի բարքերի նկարագրություն՝ մյուս կողմից։ Բուլժուական քաղաքը մի դեպքում ճմռում, ստորացնում է հողը լքած երբեմնի շինականին, իր ծոցում աճեցրած ամբողջ արհավիրքը թափում նրա գլխին, մյուս դեպքում գարձնում նրան արժանապատվությունից, պապենական սրբազան ավանդներից զրկված մեկը, որի համար կա լոկ վայրկյանի հաճույք, բզկտող ապատիա դեպի ամենայն վեհը։ Եթե Հովհ. Ջրաբերդցու «Մեռավ» (1912) ազդու նովելի հերոսը նավթարշավում ոսկու փոխարեն «ձեռք է բերում» անշուք մի շիրիմ, ապա Սևունու «Ցնծտերից մեկը» (1913) պատմվածքի հերոսն այն աստիճան է փչացել քաղաքում, որ գյուղական պարզ ու միամիտ իր կնոջը վաճառում է ուրիշներին, պատճառաբանելով երիտասարդ գեղչկուհու ինքնապանության նեղ էր ու մութ պրոզրոների աշխարհայացքը, որպեսզի քննադատությունը տարվեր երկու ճակատով և նշմարվեր ձաղկող երևույթի՝ հողալքության և՛ անխուսափելիության նը, և՛ պատմական հեռանկարը։

Շահրիարի գրչին է պատկանում նաև «Քյուդ Քուշան (հրեաստպանությունը)» վեպը, որը, սակայն, ավելի ազգագրական հետաքրքրություն է ներկայացնում քան գեղարվեստական։

3

Անկումայնությունն իր դրոշմը դրեց դարասկզբի հայ արձակի վրա։ Գրողներից մի քանիսը հոգու հանգստավետ ապաստաններ գրտնեցին բիրտ գիական ախտերի աշխարհում, համերաշխության լարեր հնչեցրին նատուրալիզմի ամենաճտաղեմ դրույթների նկատմամբ, փորձեցին պեղել նիշղմումները և այնտեղ հայտնաբերել անհատի ու հասարակության փրկության

12 Նաև տե՛ս, էջ 233։

բալասանը։ Իրեն զգացնել տվեց նաև մարդկային հասարակարգի օրգանիզմը պատած պալարների վավերացման մտայնությունը, չարիքն ու մարդու բնությը անանջատելի միասնություն դիտելու հակումը, սոցիալական հուզումների ապարդյունության քարոզը, ինդիֆերենտիզմի չատագովությունը։

Մի առանձին շահախնդրություն ցուցաբերեց երիտասարդ Եղնիկ Աումենը (1882—1968) սեբաստալ աշխարհին, կրքի հիվանդագին պահերի նկատմամբ, այնտեղ որոնելով կյանքի շարժումը պայմանավորող երևույթների բացատրությունը։ 1906 թ. հրատարակված «Կինը» պատմվածքների ժողովածուն ներծծված է այդ մտայնությամբ։

Աշխարհում ամեն ինչ ստորադասվում է սեռական կրքին, ամեն ինչի շարժիչը նա է, մարդու բնության այդ մոռացված բնագավառը։ Չպիտք է որևէ չափով արդելակել նրա հրդռումը, որպեսզի իրերն ու երևույթները կարելի լինի փրկել բոնության ճիրաններից։ Այլապես անխուսափելի է ողբերգությունը, այս տեսակետն է զարգացնում Ե. Արմենը «Չեպոյի ցավը» պատմվածքում։ Կենդանական աշխարհից հերոսների ընտրությունը, որ գրողի նախասիրած մաներան է, զանազանության հանգամանք չի ենթադրում, որովհետև, ըստ Ե. Արմենի, այնտեղ, որտեղ խոսում է «երանելի» բնազդը, վերանում է տարբերությունը բանական արարածի և կենդանու միջև։ Նույնիսկ ընդհակառակը, բանականությունը հաճախ խաղում է այն չար ուժի դերը, որ խաթարում է բնության ներդաշնակությունը։ Անենսոն իր ձիուն՝ Չեպոյին կապում է ծառից և քնում։ Մոտենում է էգ մի ձի, և Չեպոյի մեջ ծառս է լինում արուի կատազի բնազդը։ Նատուրալիստական երանգներով Ե. Արմենը նկարագրում է Չեպոյի կրքի խոլական զալարումները, նրա «զորեղ» ապրումների «ողբերգական» ավարտը։ Չեպոն կանգնում է եւսի ոտքերի վրա, պարանոն ընկնում է ծառի ճյուղին... Անենսոն արթնանում է և ձիուն գտնում ծառից կախված։

«Մուքիաս» նովելում կիրքը դիտվում է որպես աշխարհի բոլոր չարագործությունների նախապատճառ։ Նա է դժբախտ արարածների գոյության սկիզբը, աշխարհի, ուրմմն և քշվառության տևականության պատճառը, որովհետև չկա քշվառություն կյանքից դուրս և կվերանա այն, երբ գադարի գործելուց կիրքը, ընդհատվի սերնդագործությունը։ Նովելի գլխավոր հերոս Մուքիասը տարօրինակ մարդ է, փիլիսոփայական ինչ-ինչ գրքեր կարդացած։ Գրողը հատկապես ընդգծում է այս վերջին հանգամանքը, որպեսզի կշիռ տա իր հերոսի արտահոց մտքերին։ Մուքիասը մեծ կիրք ունի Հղի կատուներ սպանելու։ Եվ նա բացատրում է իր վարքագծի շարժառիթները. կատուն լույս աշխարհ է բերում ձագեր, որոնք պետք է դառնան դժբախտ արարածներ, փորթրերն աղբանոցները, սրա-նրա շնմին ողորմություն աղերսեն, ավելացնեն առանց այն էլ մռայլ այս աշխարհի խավարը։ Ահա նրա «դամբանականը», որ, ի դեպ, ոչ միայն և ոչ այնքան կատուներին է վերաբերում, որքան մարդկային ցեղին. «Պիտք է լբողբոջիլ, լոգևորվիլ, չծնդադվորվիլ, չկնդանանալ այն շունշով՝ որ Կյանքի կայծը պիտի վառե գործարանավորությանը մեջ կենդանիին։ Ոչինչ պիտի կորսվի անշունչ սաղմին Քնջումովը, որ, չնչին Հյուլե անկենդան գոյության, պիտի երթա կորսվիլ մեջ դանդվածին, մեջ նակա Ոչինչնիս[13]։ Մագիստական արարքին ականատես մեկը ավելի հեռուն է գնում՝

---

13 Ե. Աումեն, Կինը, Կ. Պոլիս, 1906, էջ 46։

հարց դնելով և հարցի մեջ՝ պատասխան. «Մինակ կատուներո՞ւն համար, թե՝ բոլոր կենդանական գոյություններուն»[14], «Իրավունք ունի»,— պատասխանում է երրորդը։ Ուրեմն հրաժարումն կյանքից, ահա փրկությունը, չարյաց արմատի ոչնչացման միակ ելքնըստ Ե. Արմենի։ Պատահական չէ, որ այդ «համակրելի» հերոսի աչքում աշխարհում «ամեն բան իբր ոչնչություն, պատրանք ու խաբեություն կներկայանային»[15]։

Սիրո և արբունքի «զարթնումի» մեջ Ե. Արմենը որոնում ու հայտնաբերում է ծայրահեղը, հիվանդոտը, գազանայինը։ «Կինը» պատմվածքի հերոսի մեջ նա ոչ մարդկային սրության է հասցնում «աղետալի հիվանդությունը Ձարթնումի ցավերովը գալարվող Արուին, որ կինը կրփնտրե»[16]։

Պատանին արագորեն դեպի մահ է գնում, իսկ բժիշկները գլուխ չեն հանում հանելուկային «հիվանդությունից»։ Եվ միայն երբեմն-երբեմն աղախնի հետ ունեցած անարդող սեռական քաշկռտուքներն են կյանքի նշաններ երևցնում նրա մեջ։ Վերջնական ապաքինումը հերոսը գտնում է Շվեյցարիայից եկած հորեղբոր 16-ամյա գստեր՝ Անժելի հետ ընկնելով զգլխիչ հեշտանքների հորձանուտը՝ ոտնահարելով բարոյական ամեն մի պայմանականություն։

Ֆրանսիական մեծ գրականությունից Ե. Արմենը, այսպիսով, զերազանց նրա խոհանոցային արտադրանքի՝ մարդուն ստորացնող գաղափարները։ Այդ գրականության նատուրալիստական ուղղության բացորոշ կնիքն է կրում նաև «Գեշ կաթ» պատմվածքը, որտեղ առաջ է քաշվում մի տեսակետ, ըստ որի ժառանգականության կործանարար ուժի ստիպմունքով խամրում է սիրո վեհացնող զգացումը։ Պոռնկուհու դուստր Էլենին տիրաժարվում է փոխադարձ սիրու բերկրանքից և փախչում սինկլար մնկի հետ։ «Գեշ կաթ ծծած է», նրա վարքագիծը բացատրում է սիրածը։ «Սերին մոլեռանդությունը», «Ատողը և անկարը», «Սերը», «Սուգին հարսնիքը», և այլ գլ վածքներում Ե. Արմենը գործել իր նախասիրած ծայրահեղությունների աշխարհում է, սեռական ու սոցիալական անհորմալ կրքերի աշխարհում, որտեղից նա քաղում ու ցուցադրում է տարօրինակը, բնազդայինը, արգահատելին։ Դրանց գաղափարական առանցքը ևս կրքերի ֆետիշացումն է։

Քաղքենիական տրամադրությունների արտահայտիչն էր բանաստեղծ և արձակագիր Կարա-Դեվիշը (Հակոբ Գենջյան, 1872—1930), նրա «Երվանդ Դոշ» վեպը սոցիալական ուսմունքների մի պրիմիտիվ ու էկլեկտիկ խառնուրդ է, լի անհատի երջանկության մասին վերացական դատողություններով, որ ծաղրվում է հասարակական պարտքի զգացումն ու «ապագա կյանքի վերանորոգության» հետամուտ հեղափոխական գաղափարախոսությունը։ «Մի հավատար, երբ ձեզ ասեն, որ հանուն գաղափարի մարդիկ գնում են կյանքի ամենախորը ալիքների մեջ,— ասում է վեպի հերոսը.— նույնիսկ խեղդվելու չափ ոխկի մեջ մարդը որոնում է իր անվան, իր ձգտումների իրագործումը— բարձրացումը»[17], «Ամեն մեկն իր երջանկության դարբինն է»՝ հերոսի նախասիրած այս աֆորիզմը ոչ թե դասային ակտիվության մղող գրույթ է, այլ

14 Նույն տեղում, էջ 47։
15 Նույն տեղում, էջ 35։
16 Նույն տեղում, էջ 29։
17 Կարա-Դեվիշ. Երվանդ Դոշ. Թիֆլիս, 1911, էջ 59։

*աությեկտիվիստական նեղմիտ փիլիսոփայության ծայրահեղացված տարբերյակը։ Ապա գրողը փորձում է թափանցել մարդու հոգեկան կերտվածքի՝ իր համար ոչ այնքան ըմբռնելի աշխարհը, ձգտելով այնտեղ որոնել հասարակական դժգոհության ազդակները։ «Չկա մի վիճակ, որ մարդուն գոհացնի»,— դառնում է Կարա-Դերվիշի ֆիլիստեր հերոսը և ի վերջո առաջ քաշում մի տեսակետ, որ նրա դատողությունների տրամաբանական վերջնագիծը պիտի դառնար՝ «Հասարակության շահերին ծառայել, կը նշանակե իր վաշխառուն լինել, իր անձի հարստահարիչը»[18], Կարա-Դերվիշն իր վեպի մեջ ներմուծում է նաև քրիստոնեական ուսմունքից «ընտիր հատվածներ», համեմում այն մոդային պնսիմիզմի բույրով, որպեսզի անսպասելիորեն անցում կատարի դեպի աշխարհը վերափոխող «մեծ» գործոնը՝ գիտությունը։ Նրա սիրած հերոսը չի կարծում, թե կյանքը կնորոգեն «կուշտերն ու ուժեղները», բայց պատրաստ է երկվելու, որ նման առաքելություն իր վրա կարող է վերցնել միմիայն «գիտությունը, գիտակցությունը», «Որքան շատ սպառվի գիտությունն ամբոխի մեջ, այնքան նա կործանող տարրից կդառնա շինող, վերանորոգող։ Ուրեմն ոչ միայն ապարդյուն է սոցիալական կռիվը, այլև մեծագույն վնասակար, «Երբ կյանքը մուտք է գործում իսկական գիտությունը, այն ժամանակ փտած, խարխուլ հին կյանքի շինվածքը ինքն ըստ ինքյան փուլ կգա, տեղի տալով նոր սյուների, նոր տաշած, հղկված քարերի»։

Կարա-Դերվիշի հերոսները քախծում են, հուսահատվում, մղձավանջներում՝ առանց պատճառի, առանց լուրջ հիմքի։ Դրանք ներկայացուցիչներն են տատանվող ու նվազող այն մտավորականության, որ կորցրել է կյանքի դեկը կամ սպասում է ճակատագրի բարյացակամության և կամ խարխափում սոցիալական պարզունակ ծրագրերի միջև՝ հերքականորեն համակիր դառնալով բոլորին։ Ահա այդ օրինաչափությունն էր, որ գրողին հասցրեց «Կյանքի ջուրհակը» վեպին (1917), ուր տիրապետող է սեքսուալիզմը, անսքող նատուրալիստական նկարագրություններ։ Անհատի մեջ նախամարդկայինն առաջին պլան մղելու տենդենց, ջլախտավոր տոփանքներ, բնազդների Յանրամասնում, բարձր գաղափարների ստորացում, ահա «Կյանքի ջուրհակ» վեպի բովանդակությունը։ Այսպիս երևրուն ու պակասավոր էին նաև Կարա-Դերվիշի փորձերը ֆուտուրիզմի ասպարեզում, ուստի որևէ աղդեցություն չթողեցին ո՛չ Չալկաշի պոեզիայի, ո՛չ էլ նրա տեսական մտքի վրա։

Եթե անցյալ դարի վերջերին և մեր դարի սկզբներին հայ մի շարք ակնառավոր գրողներ փորձեցին զտել նիջշեականությունը՝ օգտագործելով միայն դարի բարոյականության նկատմամբ նրա նիհիլիզմը և դեն նետելով «գերմարդուս իդեալը, ապա դեկադանսի համակիրներն, ընդհակառակը, հաճույքով յուրացնում էին այդ ուսմունքի ամենատարած դրույթները։ Վերջինները ևս ձգտում էին իրենց գաղափարները գարդարել հասարակական հնչողության լուսապսակով, մարդու ազատության համար սկզբունք հռչակել պայքարի անհրաժեշտություն։ Առերևույթ այդ կոչման և իրական միտումների խոր հակասությունն է ցուցադրում Վահունու (Վահան Արծրունի) «Պատրանք» վեպը (1911)։ «Վերջին տարիների գրականության մեջ,— ասված է այդ վեպում,— մի հոսանք է սկսվել,— անհատականության պաշտամունքը և, իբրև անհատի ազատության արտահայտություններից մեկը, կրքերի և

մասնավորապես սիրո ազատությունը։ Հիրավի, արդի հասարակական կազմը չափազանց զորեղ կապանքներով է կաշկանդել մարդուս ազատությունը։ Մեր կյանքը, մեր միտքը, նույնիսկ մեր սիրտը մի ընդհանուր շաբլոնի գերի են... Ուրիշ խոսքերով. մեր անհատականությունը նսեմացած է, մենք ձուլվել ենք ընդհանուրի, այսինքն, հասարակության հետ։ Սակայն վերջին տարիներս մի բանի հեղինակներ, նիջշեի ուսմունքով ոգևորված, իրենց գրվածքների մեջ սկսել են բողոքել անհատականության ստորացման դեմ... Ինչի՞ պետք է մարդ խեղդի իմ մեջ հանուրքի պահանջը... Կյանքը վայելելու համար է։ Ես ուզում եմ ծծել-յուրացնել կյանքի մատուցած բոլոր բարիքները, ինչպես ծծում են մի անուշ մրգի հյութը»[19]։ Նիջշեի ուսմունքով ոգևորվողներից էր նաև վեպի հեղինակը՝ Վահունին։ Բայց ինչպե՞ս էր նա ձգտում թոթափել անհատին կաշկանդող դարավոր կապանքները։ Այդ հարցին պարզորոշ պատասխան է տալիս վեպի գաղափարական ելակետը։ Վեպի կոնֆլիկտը շրջվարկված կրքերի մոլեգին պայքարն է, գրողի իդեալը՝ մարմնական սիրո պաշտամունքը, «ռեալիստական» ընդհանրացումը՝ այդ սիրո խորտակված պատրանքը։ Վահունին «նոր ու փրկարար» ուսմունքի անվան տակ մատուցում է ամենաանմաքուր ապրումներ, քարոզում կրքերի անիշխանություն, հիվանդագինը ներկայացնում իբրև կյանքի օրինաշափության ցուցանիշ։ Եվ պատահական չէ, որ «Պատրանք» վեպը ժամանակին արժանացավ Շիրվանզադեի խիստ քննադատությանը. «Ըստ երևույթին,— գրում է Շիրվանզադեն,— Վահունին երկրպագու է ֆրանսիական այն ժանրի վեպերին, որ վաղուց արդեն կորցրել է իր հրապույրը՝ ստոր, անասնական կրքեր հուզող վեպերի։ Արդարև, «Պատրանքը» ծայրեիծայր ուրիշ ոչինչ է, եթե ոչ մի անշնորհք պանեգիրիկ վավաշոտության ու տափանքի»[20]։

Նույն, 1911 թ. Վահունին հրատարակեց նաև «Մատնիչ» վիպակը, որտեղ փորձեց վիպական հյուսվածքի մեջ ներառնել հասարակական հրատապ խնդիրներ։ Դործարանատերերը կաշառել են Սուրենին, և սա մատնությունները է անում, խափանում գործադուլների պատրաստվող բանվորական կազմակերպությունների ծրագրերը։ «Բանվորական արիստոկրատիայի» թեման այդպես ծավալուն կտավի վրա առաջիններից մեկը Վահունին էր շոշափում հայ գրականության մեջ։ Բայց մատնիչ բանվորի շրջադարձը, խղճի խայթի ծակոցները, ինքնասպանությամբ խայտառակությունը ճակատից հեռացնելու տրամադրությունը հնչում են չհիմնավորված, ոչ տիպական, թուլացնում կոնֆլիկտի սոցիալական հնչեղությունը։ Վիպակի վերջում Վահունին իր հերոսի համար իբրև քավարան մատնացույց է անում աշխատանքը, որտեղ նա պետք է «մուրճի յուրաքանչյուր զարկով մի օղակ կոի ընդհանուրի բարօրության համար»։ Սուրենն իրեն պատկերացնում է «խրված քրտնատանջ ժխորի մեջ և զորեղ բազուկներով ու ծանրաշունչ կրծքով սարեր ճեղքելիս, որպեսզի հարթվի կյանքի ուղին»[21]։

Պեսիմիզմի փառաբանությանն ու կրքերի պաթոլոգիային տուրք տվեց նաև Ռեենը։ Առաջին շրջանի նրա մի քանի պատմվածքներն աչքի են ընկնում թեմատիկ նորությամբ, գաղափարական առողջ ելակետերով։ Նկատելի է

19 Վահունի, Պատրանք, Պետերբուրգ, 1911, էջ 297—299։

20 Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 9. Երևան, 1955, էջ 402։

21 Վահունի, Մատնիչը, Պետերբուրգ, 1911, էջ 110։

Մ. Գորկու ազդեցությունը նրա «Շրջմոլիկներ» պատկերում (1913), ուր նկարագրվում է Մոսկվայի տարբեր ազգությանց պատկանող բոսյակների կյանքը, նրանց ողբերգությունը։ Հանվորական կյանքի տվչերտա կողմերին է նվիրված «Քաղցածներ» պատմվածքը, «Քաղտնի ոստիկանը» պատմվածքում Ռենը մերկացնում է ցարիզմի գաղութային քաղաքականությունը ծայրամասերում, հեղափոխական շարժումների նկատմամբ նրա սարսափն ու բռնություրը։ «Ահաբեկիչը», «Մատաղ եղավ ձեզ» և այլ գրվածքներում պատկերվում են հայ ժողովրդի տառապանքներն ու մաքառումները։ Սակայն նման ճշմարտացիան ընկալումները որակ չդարձան Ռենի ստեղծագործության մեջ։ Նա անձնատուր եղավ անկումային ոգությանը և ջատագովեց ցինիզմը։ «Կինը», «Նախկին ուսանողը», «Շիշկինի սերը», «Մոռացություն», «Բաղնիքում» պատմվածքներում և մանավանդ «Պոռնիկներ» վեպում տիրապետում է կյանքի ունայնության կանչը, սիրո վեհ զգացումի ծաղրը, կրքի այլանդակ դրսևորումը։ Ռենը հավակնում էր նոր պրոբլեմներ բերել հայ գրականության մեջ՝ սեքս և ծնող, սեքս և հասարակություն, սեքս և սոցիոլոգիա և այլն։ «Գաստիարակչական նպատակներով գրողը պատկերում է կրքերի վաղահաս արթնացման, դրանց այլանդակ բավարարման տնտարանները։ Վեպի գլուխներից մեկը կրում է «Քաղանն արթնանում է» խորագիրը, որի նեյրոնիմաստը ոչ միայն կրքի ֆենոմենի վավերացումն է, այլև կյանքի անհեթեթության հաստատումը։ «...Կյանքը քող կանգ առնի, որովհետև մեր ապրելը կամ չապրելը միևնույն հաշիվն է, այն չնչին տարբերությամբ միայն, որ մենք կարճ ժամանակով ապրում ենք խեղկատակություն անելու համար և կրկին վերադառնալու անէության գիրկը, որտեղից ծնունդ ենք առել։ Իսկապես որ կյանքը խեղկատակություն է, իսկ մենք՝ խեղկատակներ»[22]։

Սիրո զգացումն, ըստ Ռենի, նախապաշարմունք է, «առևտուր զանազան պարագաների մեջ և զանազան ձևակերպումներով»։ Մնողական սերը նա հետաքրքրում է լոկ սովորույթի Որոշ էր նաև Ռենի վերաբերմունքը դեպի առաջին համաշխարհային պատերազմը։ Գերմանիան սատանայի դրդմամբ է պատճառած հայատարարել նոյակ դաշնագրությանը, որպեսզի վերջինս աստծո կամքով պատժի սատանային, գրում է նա «Գրագ» պատմվածքում։ Գաղափարական այս մոլորությունները հետագայում Ռենին մղեցին դեպի սովետական երկրի ջնջամիների ճամբարը և դարձրին մարտնչող քաղաքական վտարանդի։

Կապիտալիստական հարաբերությունները քայքայման դատապարտելուն մանրբուրժուական խավերին և իրենց դավանանքներով ու ստեղծագործությամբ այդ խավերի հետ կապված գրողների երկերում սկիզբ առան հուսահատ ազատականները, մարվան փառաբանությունը։ Մոլորները մեծ դարձերի խաչմերուկներում, դեպքերի ընթացքին թևաթափ անգորությամբ հանձնվելու պատրաստակամությունն ու մխտիկ անուրջները դաժանագույն բարոյանորմերի օրինական զավակներն էին և գրականության էին բերում իրողական դիմքեր, արցունքոտ աչքեր, հուսալիք տրամագրություններ ապագայի նկատմամբ։ Սահմանափակ էր ու անկայուն այդ գրողների աշխարհայացքը, որպեսզի նարավոր լիներ նշմարել ծնունդ առնող հեղափոխիչ ուժը և քաղել նրանից լավատեսական դասեր։ Աշխարհին տառապանքներից ազատագրվելու միակ հանգրվանը նրանց երկերում պատկերանում է Մահը, որին ձոնում են

խանդավառ ներբողներ։ Այդ տրամադրություններով են ներծծված Ն. Ավետյանի, Դ. Մելոյանի, Ս. Զանյանի և այլոց մի շարք արձակ էջերը։ Երիտասարդ Ռաֆայել Զարդարյանը «Մահերգ» խոհի մեջ ձայնակցում է մյուսներին պատկերների ավելի ճոխ համադրությամբ. «Մա՜հ... դուն միակ գթոտ, դուն գթերկնային զորություն, դուն վերջին, ամենազոր հրապույր և անխուսափելի դուն վիրջնական մայր, ես կրպաշտեմ քեզի...»[23]։ Ս. Զանյանի «Կյանքի երգր» գրքույկն ամփոփում է լիրիկական արձակ բանաստեղծություններ, որոնց մեջ տիրապետող են քախիծն ու հուսահատությունը։ Դրանցից մեկը, որ կրում է «Մահի երգը» խորագիրը, ավարտվում է հետևյալ խոսքերով. «Ով իղձերի երագկոտ թմբի մոտ մենք օրհնում ենք մահը, որովհետև նա է աներևակայելի խնդությունը»[24]։ «Առաջին սեր» գրույցի հերոսը ևս չի մնում իր նախորդներից. «Մահ է, ցանկալի է, գեղեցիկ, մահ։ Ես տենչում եմ գնալ այնտեղ... ուր սերը չափահասնական է, կյանքը անվերջ։ Ուր չկա ոչ մահ, ոչ ցավ, ոչ դարդ։ Կյանքը ազատ, մարդիկ հավասար։ Այնտեղ, ուրիշ աշխարհում մենք կլինենք երջանիկ»[25]։ «Ապրելուց չէր... վախենում... ինչո՞ւ պետք է վախենամ մահից,— ընկերոջը կշտամբում է Ն. Ավետյանի քոթախտավոր ու մահամերձ հերոսը,— քոթախտը չէ սպանում ինձ... Կյանքի ցուրտը...»։ Դ. Մելոյանի «Թափառումներ» լիրիկական պատմվածքը (Կիրասուն, 1912), Շարաֆի «Երերթիկներ կյանքի գրքույկից» (Թիֆլիս, 1910) և մի քանի այլ գործեր Նույնպես մատնացույց են անում «կյանքի ցուրտը» և ձայնակցում այդ տրամադրություններին։ Իսկ «Առանց վերնագրի» մանրապատումների ժողովածուի (Թիֆլիս, 1910) հեղինակ Սևումյանը մարդու իդեալը որոնում է ոչ քե կյանքի մեջ, այլ մի ուրիշ, աննյութական ու անհասանելի աշխարհում, արևի ու աստղերի մոտ։ Երեսուն տարի շարունակ իր արվեստը կատարելագործող գյուղակաշարն առաջին անգամ հանդես է գալիս ժողովրդի առաջ, և... կտրվում է ցուրտկի լարը։ Հռչակավոր քանդակագործը ոչնչացնում է իր գլուխգործոցը, ապարդյուն համարելով իր որոնումների իդեալի անորոշ ուղիներում։

Անկումային գրականության ջատագովների ի վերջո գտնում են իրենց ապաստանը՝ անաղարտ քրիստոնեությունն ու ասկետական դարերի հոգեփրկության ուսմունքը, իբրև ունակցիա աշխարհային արհավիրքների նկատմամբ։ Համատարած դժգոհությունը կապիտալիզմի սփռած սանձարձակությունների նկատմամբ և անհատի բախտի հետամտումները օգտագործվում էին, վերակենդանություն սրսկելու համար մարդկանց հոգում մեռնող Քրիստոսի հավատի վերջին մնացորդները՝ հասարակական անդորրի և երջանկության շուայլ խոստումներով։ Նման հայեցության խտացումների կարելի է հանդիպել Հակոբ Ադամյանի «Ազատ ժամեր» ժողովածուում, Բ. Այվազյանի «Աչքերը խոսում են» պատմական գրույցում, Ա. Ալթունյանի «Ակրատին ցավտիվը կամ նախախնամության մատը» հատատիր վեպում և այլուր։ Դրան ի հակակշիռ երևան են գալիս այնպիսի գործեր, որոնց մեջ անինա ծաղրվում են կրոնը, եկեղեցին. սրանց սպասավորները (Մտ. Տեր-Ավետիքյանի «Իմաստունը», Հ. Ալփիարի «Քշվառական հրեանն», Հ. Եսայանի «Գրքացի ստրուկները», Մարայի «Հավատքը» և այլն)։

---

23 «Հերացդան» (ժողովածու), 1918, Ա գիրք, էջ 70։

24 Ս. Զանյան. Կյանքի երգր, Բաքու, 1909։

25 «Լուսադեմին», I գրքույկ, Բաքու, 1919.

4

Որոշակի արձագանք գտավ սոցիալ-ուտոպիական վաղեմի ուսմունքը՝ դուտ ազգային-պահպանողական վերածնությամբ։ Հայ ազգի առանձնահատուկ ճակատագիրը և առանձնահատուկ հոգեկան կերտվածքն այն միակ փաստարկն էր, որով նրանք փորձում էին ազատագրել հասարակությունը սոցիալական ներհակություններից։ Մի այդպիսի ուտոպիա է առաջարկում Հմայակ Աւետմեանը (Մ. Տ. Շվոտ) (1878—1919) իր «Մերձեցում» երկում։

Միտումով ու ներքիմաստով «Մերձեցումը» մոտենում է Հայոց ազատագրական շարժման գաղափարախոսությանն։ այն Քևին, որի ներկայացուցիչներն ինքնուրույնության համար մեր ժողովրդի քաոված ջանքերի ճախողման պատճառը տեսնում էին ազգի ներսում գոյություն ունեցող դասային հակասություններին, «անօգուտ տարաձայնություններին» մեջ։ Դասակարգերի մերձեցման մասին էլ Չենց փորձում էր ուսմունք կառուցել Հմ. Աբռամեանցը։

«Մերձեցումը» տառապում է սյուժետային անհավանական ու շինծու ընթացքով։ լուծումը, ինչպես նման բոլոր դեպքերում, կամայական է, և, որ ամենից պերճախոսն է, սոցիալական «մեծ հեղաշրջում» ակնկալող գրողը իր հերոսներից Չեռու է վանում վիպական բախումների ամեն տեսակ անհիմնաժուքյուններ։ Երազում մարդկանց հուշում են «գրախոհ» ճանապարհները։ և, արթնանալով, նրանք բռնում են այդ ճանապարհը։ Այստեղ չկան գեղարվեստական մարմնավորում ստացած կերպարներ, բազմերանգ իդեաներ, և երկի դաղափարական իմաստը բացահայտելու համար հարկավոր է ուղղակի վերապատմել նրա սյուժեն։ Մի հայ բնակիչ Ռ երկրի X քաղաքում հինգ տարի աշխատելուց հետո տեսնելով, որ չի կարողանում սև օրի համար մի քանի կոպեկ Ետ դնել, որոշում է չտեղափոխել այն մարդկանց բերը, ովքեր իրեն բան դահեկանից (մեկ և կես ռուբլի) պակաս վարձատրություն կտան։ Ու քաշվելով մի անկյուն, իր համար գիրք է կարդում։ Մի օր էլ նրան է մոտենում պարոն Լուսինյանը, որ սերում էր «մի հին, մեծանուն ազնվական տոհմից», առաջարկում է ինչ-որ ապակեղեն տեղափոխել իր տուն, խոստանալով վճարել պահանջվող վարձը։ Բերը շալակին Տիգրանը մոնում է Տարուսի լայը և ցնցվում այնտեղի դրախտային տեսարանից, Երեջարկանի տուն, ծառ ու ծաղիկներ, մարմարիոնև չրավազան՝ արհեստական կղդիներով ու շատրվաններով, լողացող թռչուններ, սիրամարգեր, բնատնի կենդանիներ և, ի լրումն այդ կախարդիչ բնապատկերի, Չիրքր ձևորին մի գեղուհի։ Տիգրանն ընկնում է անուրջների աշխարհը։ Բ֊ին մի տարում իրեն պատահեր այս պարոնի պես հինգ հազար հաճախորդ, ինքը պատկառելի դրամագլխի տեր կդառնար, ձեռնամուխ կլիներ Քշվառների կյանքի բարելավմանը, կամուսնանար այս գեղեցկուհու հետ, դավակ կունենար, որին կգրկեր ահա այսպես... Մրտքերի մեջ տարված նա գրկելու փորձ է անում, ձեռքերը Քողնում և չարդուփշուր անում շալակի բեռը։ Բայց Լուսինյանը բարի է, ոչ միայն չի կայրանում, այլև հրավիրում է Չպարտ բեռնակրին իր տուն, խնդրում Հանգստանալ և սպա բացատրել, Թե ինչու է այդքան տարօրինակ պահանջներ Ներկանացնում իր Հաճախորդներին։ Տիգրանը պարոնից պահանջում է նախ խոստանալ, որ սա կկատարի իր «միակ խնդրքը», ապա ծանոթացնում ասլագայի իր ծրագրի հետ, պատմում շշերը չարդելու պատճառը և տեղեկացնում սպասելում աղջկա ձեռքը։ Ու Չենց այդտեղ էլ, գրույցի պահին, Լուսինյանը նրագ է տեսնում,

ինչ-որ ժողով է. հավաքվել են կրթված երիտասարդներ և վիճում են մեռելից-ման գաղափարի շուրջը։

Վիճողների մի մասը գտնում է, որ դա «այնքան էլ կնճռոտ հարց չէ». որքան կարծվում է. պետք է ուղղակի քարոզել ու համոզել։ Ի վերջո նրանք հանգում են ընդհանուր եզրակացության՝ «չափավոր աստիճանավորում, ամե՛ն ամենազորեղ միջոցը, որով կարելի կլինի նյութական պայմաններում անհամաձայնությունների կապը, զգալի չափով, թուլացնել և տեղի տալ բարոյականին... Իսկ չափավոր աստիճանավորում ասելով պետք է հասկանալ՝ առաջին դասակարգի (բարձր) կողմեն նյութական-օժանդակիչ միջոցներ և երկրորդի կողմեն՝ զգուշություն դեպի բավականաչափ համակերպումը»։ Գրողի կարծիքով մատնանշված նախապայմանների իրագործումը «խիստ մեծ նշանակություն ունին մի ազգի գոյության պահպանման խնդրում»[26]։

Ոգևորված այս գաղափարներով արթնանում է Լուսինյանը, ճաշի հրավիրում բեռնակրին և ճառագայթող տրամադրությամբ պատմում նրան իր երազը։ Լուսինյանի աղչիկը լսում է այս պատմությունը և պատրաստակամություն հայտնում «գո՛ երթել» իր կյանքը, ամուսնանալ բեռնակրի հետ և դրանով իսկ «օրինակ հանդիսանալ» իր դասակարգի մարդկանց համար։ Հիացած է նաև տիկին Լուսինյանը։ Հանձին Տիգրանի նա իր հրճվանքն է հայտնում ամբոխի նկատմամբ, որի բարերար ազդեցությամբ «մարդկությունը կներկայանա որպես մի հսկա բանակ՝ կազմված առաքինի դյուցազուններն, մեծ հրաշագործներ»։ Օրիորդ Լուսինյանն ու բեռնակիր Տիգրանն ամուսնանում են, վավերացնելով «մերձեցման» գաղափարը։

Տիգրան քահանա Վարդանյանցը «Մանուկ աշխարհում» (Թիֆլիս, 1912) գրքի մեջ մարդկային ժամանակակից հարաբերությունները գնահատում էր Ավետարանի ոգով, ծաղրում ընչաքաղցությունը, մանավանդ հավասարության գաղափարը և «ապացուցում», որ աղքատությունը Քրիստոսի կողմից ուղղված պատիժ է մարդկանց մեղքերի դիմաց։

Բուրժուական բարեգործության նկատմամբ պատրանքներ է փայփայում նաև Հարություն Նալյանը «Առաքին մուրացկանությունը» պատմվածքում։ Մի կողմից գրողը ցույց է տալիս հարուստ խավի անհոգի վերաբերմունքն աղքատության ճիրաններում թափառացող խեղճերի նկատմամբ, մյուս կողմից հերոսի բերանով աղաչում-նախատում նրանց՝ ձեռք մեկնելու կարիքավորներին, վշտահարներին։ «Ա՛խ, հարուստնե՛ր,— հարուստնե՛ր,— դառնացած բացականչում է պատմվածքի հերոսուհի Սալոմեն,— ի՞նչ կլինի, որ նայեք մեզ նմանների վրա, մի րոպե ականջ դրեք մեր վշտահար սրտերի աղերսանքին և օգնեք մեզ։ Ի՞նչ եք անելու ձեր միլիոնները ու հարյուր-հազարները...»[27]։ *Վեհերոտ մի հակադրությամբ Հ. Նալյանն ակնարկում է, թե իր հարուստ հերոսի հոգում ավելի քիչ գութ կա, քան նրա դռնապանի, բայց տեղեկատուը շտկում է իր «սխալը», մասնավորի տեսք հաղորդում նկարագրված դեպքին, գգուշանում ընդհանրացումից։ Կա մի ուրիշ հարուստ,— ասում է բարի դռնապանը,— որ գթառատ է, աղքատասեր, օգնում է բոլոր դիմողներին։ Պետք է նրա մոտ գնալ, չի մերժի։*

---

26 Հմ. Աւտմյանց *(Մ. Տ. Շվոռ), Մերձեցում (անուրջներ), Փարիզ, 1903, էջ 28—29։*

27 Հ. Նալյան. *Առաքին մուրացկանությունը, Թիֆլիս, 1904, էջ 13։*

Ամենամոլի պահպանողականությունն է քարոզում իր «Փոթորկից առաջ» վեպում Աբիսողոմ Հովհաննիսյանցը։ Ռեակցիայի մթնոլորտը, որի օրոք հրապարակ իջավ վեպը, իր դաժան կնիքն էր դրել գրողի հայացքների վրա, դարձրել նրան «շրջահայաց» ու վեհերոտ։ «Փոթորկից առաջ» վեպի գաղափարական գծերից մեկը հեղափոխության նկատմամբ ունենալիք վերաբերմունքի հարցն է։ Ա. Հովհաննիսյանցը դատապարտում է ամեն մի արմատականություն, որ նպատակ է հետապնդում հիմնիվեր խորտակել հին վարչակարգը, և ներբողում է էվոլյուցիոն առաջադիմության ճանապարհը։ «Մենք հայերս,— ասում է վեպի հերոս Արշավիրը՝ Պետերբուրգի համալսարանն ավարտած և կուլտուր-լուսավորական ծրագրերով Հայաստան եկած մի հրուտասարդ,— չենք կարող ընդունել մի քանի ազգերի հայեցակետերը, քե պետք է եղած բոլորը բանդել և նրա տեղը նորը շինել, մենք ընդհակառակը, այն համոզմունքի ենք, որ մեր նոր սերունդը կոչված է մեր պակասը լրացնելու, որովհետև ծառն արմատով է ծառ և տունն հիմամբ է տուն»[28]։

Վերջին դարերի պատմությունն Ա. Հովհաննիսյանցին պատկերանում է իբրև համատարած նահանջ ու դեգրադացիա, այդ պատճառով էլ նա իր տիպալ-բաղաքական իդեալները որոնում է բացառապես անցյալի ծալքերում՝ հենդուրժելով դեպի ապագան կատարվող որևէ քայլ։ «Պահպանություն եղած-ի, վերանորոգում խանգարվածի և ավերվածի, հնարավոր ձգտում այժմյան հայոց կյանքը հասցնել անցյալի մի որևէ փառավոր շրջանի բարձրության և ո՛չ ավելի...»[29], այս է նրա խոսափող-հերոսի երազանքը։

Ա. Հովհաննիսյանցի հերոսը վճռական նշանակություն է տալիս կուլտուրական գործոնին, նրանից բխեցնում ժողովրդի սոցիալ-քաղաքական կյանքի ամեն մի բարենորոգչական ձեռնարկում։ Նրա համոզմամբ հարկավոր է զարկ տալ հարուստ դասի քաղաքական ինքնագիտակցությանը, ազդօգուտ հունի մեջ դնել նրա գործունեությունը, մարդասիրական զգացումներ զարգացնել նրա մեջ։

Արևմտյան Հայաստանի քաղաքական ազատագրությունը Ա. Հովհաննիսյանցի հերոսը կապում է ցարիզմի հետ, Հայ ժողովրդի «անսահման» ռուսասիրության օրինակներ բերում Պասկևիչի, Բեհբությանի, Լոռիս-Մելիքովի ժամանակներից։ Իր նպատակներից գլխավորը նա համարում է «համոզել հայրենակիցներին նպաստել, որ ռուսաց տիրապետությունը առաջ գնար և համաձայն յուր շահերին մինչև Կիլիկիո եզերքը հասներ, յուրյան ճանապարհ բաց անելով դեպի Միջերկրական ծովը»[30]։ Բոլոր այս ծրագրերի իրագործման գրավականը ընտանիքն է, նրա առողջ ավանդների, լեզվի ու հավատքի պահպանությունը։ Անհրաժեշտ է փրկել այն քայքայումից, արգելք լինել նորամուտ բարքերին, հեռու մնալ Թուլական օտարներից, խցանել այն խողովակները, որոնցով օտար աղտեղությունները հոսում են հայոց իրականությունն։ Իր ճառախոսությունն Արշավիրն ավարտում է «Լույս, օրինք և իրավունք» պերճախոս լոզունգով, որ սովորական ռեֆորմիզմի նշանաբանն էր։

Սոցիալ-ազգային ծրագրերի գրվածքով «Փոթորկից առաջ» վեպի հետ շատ է համընկնում Ջումշուդ Լալայանցի «Մեր և աշխատանք» վեպը։ Մայ-

---

28 Ա. Հովհաննիսյանց, *Փոթորկից առաջ*, Թիֆլիս, 1909, էջ 41։

29 Նույն տեղում, էջ 67։

30 Նույն տեղում, էջ 187։

բենի գրականության մեջ հազվադեպ երևացող պարսկահայերի կյանքի լայն կտավի արտացոլումը վեպին որոշ հետաքրքրություն հաղորդում է։ Բայց այստեղ էլ «մարդասեր բուրժուայի» վերաբերյալ հայեցակետը և բուրժուական լուսավորության ժամանակավրեպ փիլիսոփայությունը խեղդում են իրականության ռեալիստական պատկերների հագեցվածությունը։ «Մերձեցման», գաղափարն այստեղ ուտոպիա չէ, այլ «ռեալ իրականության»։ Սրտառուչ հոգեհարազատությունը հարուստի և աղքատի միջև, հասարակական բոլոր խավերն ի մի ձուլելու, ուսումնարանների ու առևտրական բանկերի միջոցով «երկրի տնտեսական դրությունը բարելավելու», միապետի կամքին հակառակ՝ մարդասիրական օրենքները ստորադաս աստիճանավորների կողմից ազավաղվելու և ավետարանի պատվիրաններին հարազատ մնալու ժամանակ տեսակիտներն այստեղ էլ գրողի սոցիալական ծրագրերի հենարաններն են։ Ինավորության ինքնակա և միտիկ մի կոնցեպցիա է զարգացնում Զ. Վայայանցը. ոչ թե միջավայրն ու հասարակական հարաբերություններն են որոշում անհատի բնավորությունը, այլ վերջինս է պայմանավորում իրերի ու դեպքերի բնույթը։ Գրողի իդեալ-հերոսն այն բուրժուան է, որ բարի է ու առաքինի, սիրում է լուսավորությունը և օգնում աղքատներին։

Ավելի հիմնավոր չեն Զ. Վալայանցի ազգային-ազատագրական ձգտումները։ Հայ ժողովրդի քաղաքական ինքնուրույնության ձեռքբերումը նա չի պատկերացնում առանց «դրսի ուժի» վճռական միջամտության։ Աշխարհում եղ։ն ու կան բարի ուժեր՝ քաղաքակիրթ Եվրոպան, «ազատարար կայսր Ալեքսանդր Երկրորդ», որ չհամբերելով այլևս ու չհանդուրժելով տաճկական բռնություններըր, պատերազմեց ու ազատագրեց բուլղար քրիստոնյաներին։ Նույնպիսի մի վիճակ է սպասվում և հայ ժողովրդին։ «Մի՛ մտածիր Սառա՛,— տրտնջացող ընկերոջը մխիթարում է վեպի հերոսներից մեկը,— շուտով ռուսները կգան և այստեղ էլ կառնեն, այն ժամանակ պարսիկներն այսպես չեն լինիլ»[31]։

Բուրժուական ֆիլանտրոպիայի գաղափարախոսությամբ են ներծծված Ջանիկի «Արդյո՞ք թագավորում է սեր և խաղաղություն» (1907) և «Դժբախտներ» (1908), Գ. Տանակերտյանի «Օհանի ընտանիքը», Վ. Բրուտյանի «Շարժապատկերներ» (1914), Նշտարի «Նոր տարի և նոր կյանք», «Հարություն առավ» (1905), Ակուռ-Շահնազարի «Մի անմեղ գոհ կամ խորտակված սերտ» (1909), Գ. Շահինյանի «Հաշտություն» (1913), Մ. Պեյլերյանի «Վեղարավորը» գրքերը։ Չկայացել մարդ արարածին, չգոռանալ ուրիշից, չմոռանալ աստծուն, հոգալ դժբախտների կարիքները, ժուժկալությամբ ու բարոյական վերափոխմամբ կարգավորել աշխարհի խաթարված հիմքերը, ահա այն «փրկարար» պատգամախոսությունը, որ առաջադրում էին նրանք։

5

Մինչդեռ դարաշրջանի սոցիալական հակասությունների բարդ ուղիներում չկողմնորոշվող մտավորականության մի խավը օտարվող անհատի և որոշվող հասարակության ճակատագիրը փորձում էր լուծել բարոյական կատարելագործման միջոցներով, շատ հաճախ տուրք տալով մույլ հոռետեսությանը,

31 Զ. Վալայանց. *Մեր և աշխատանք*. Մ., 1909. էջ 227։

գրողների մի այլ խումբ փորձում է քափանցել դարասկզբի սոցիալական-ազատագրական շարժման ոլորտները։

Դարասկզբի գեղարվեստական արձակի ճանաչված դեմքերից էր Գեղամ Ջուբանեղյանը (1883—1915)։ Ծնվել է Կ. Պոլսում, սովորել Մխիթարյան և Կեդրոնական վարժարաններում, սակա մեկ տարի ապրել է Փարիզում և ունկնդրել Հասարակական ու քաղաքական գիտությունների բարձրագույն դասընթացներին։ Գեղարվեստական, հրապարակախոսական ու քննադատական երկերով հանդես է եկել պոլսահայ գրեթե բոլոր թերթերում։

Արևմտահայ արձակի համար որոշ խմաստով թարմություն էին Գ. Բարսեղյանի բանվորական պատկերները, գործավորի տառապանքների ու բողոքի ճշմարտապատում վավերագրերը։ «Դարձր» պատմվածքը, ուր արձարծվում է արվեստի և իրականության փոխհարաբերության հարցը, հատկանշական է երիտասարդ արձակագրի գրական նախասիրություններ բնութագրելու տեսակետից։ Պատմվածքի նկարիչ—հերոսը տարված է բնության գեղեցկություններով ու կանացի մերկ մարմիններով։ «Կյանքի պրոդոն» խորք է նրա գեղագիտական ճաշակին. նա էսթետի քամահրաբար է լսում ընկերոջ դիտումը, թե կա մի այլ աշխարհ՝ ցավի ու տառապանքի աշխարհը, ուր պետք է ուղղի արվեստագետը և ինչեցնի արդարության ու իրավունքի ձայնը։ Պատասխանությունը մի օր նկարչին տանում է մոտակա բաղաքը, ուր նա տեսնում է գործարանի բանվորուհիներին, ցնցվում իրականության սարսափները մարմնավորող նրանց արտաքինից։ Կյանքի բարելար ազդեցությամբ դարձի եկած արվեստագետն իր «Բանվորուհիներ» կտավով առաջին անգամ օրինության ձեռք է մեկնում տառապող մարդկությանը։ Մեր, երիտասարդ, դեռահաս կանայք վերարտադնում են գործարանից. աշխատանքն աղավաղել է նրանց կանացիությունը, տառապանքի կնիքն է դրոշմված ամենքի դեմքին։ Ասես վերարտադնում են աքսորավայրից՝ Հոդնաբեկ, ցնցոտիավոր, բարշ տալով ուժասպառ ոտքերը։ Նկարիչը բողոքում է այդ անեղոքում կյանքի դեմ, և ընկերը մեծ ապագա է գուշակում իրականության հորձանուտը ետևված նրա ճշմարիտ տաղանդին։ Նախկին «զտարյուն արվեստագետն» ինքն էլ վավերացնում է իր դարձը և հռչակում արվեստի գլխավոր սկզբունքը՝ կյանքի մեջ, կյանքի համար։

Աշխարհի խղճերի ողբերգական կյանքի դրվագներն է ցուցադրում Գ. Բարսեղյանը «Կաղանդի պատմություն» (1904), «Ընգլուն» (1905), «Տղու մը կյանքը» (1906), «Պզտիկ բանվորին արկածը» (1908), «Ակմա աղբարը» (1908) և մի բանի այլ պատմվածքներում։ Մի դեպքում նա հերոս է ընտրում գործարանում խեղանդամ դարձած 8-ամյա երեխային, մյուս դեպքում ցուցադրում է ամեն ինչից զրկված մշակների քանձրացած մռայլը, ոգու ազդեցիկ գեղեցկություններ Տալոնարհում ներքնախավերի աշխույժում։ Համադրելով դրանք ժամանակի անմարդկային բարբերին՝ Մի բանի պատմվածքներում «Որսի հրացանը» (1904), «Դավադրությունը» (1909) և այլն, Գ. Բարսեղյանը պատկերում է Օսմանյան կայսրության մթնոլորտը վարանի տագնապն ու խարդավանքը, վերնախավերի ֆիզիոլոգիական առելությունն ընշագորկների ու այլազգիների նկատմամբ։

Գաղափարական-գեղարվեստական զգալի հետաքրքրություն են ներկայացնում Գ. Բարսեղյանի այլաբանական գրույցները «Ագահն և քաղաքի խուզարկիչը», «Սպասումս կախաղանին վրա», «Մեսիան կուգա», «Այսպես

պատմեց Վրիժարիր Ազատությունը», «Ձյունամրրիկը» և այլ գրույցներում գրողը մերժում է կյավորական, աստվածատուր երջանկությունը, ծաղրում անպտուղ համբերատարությունը և ներբողում ակտիվությունը, բռնությունը բռնությամբ ոչնչացնելու տրամադրությունները։ «Գերագույն հիմարության ցայգերգը» ազատության ֆանատիկ զինվորների փառաբանությունն է, որոնք թեև շղթայված ու գնդանները նետված, անբեկելի հավատով հնչեցնում են երջանիկ օրերի ցայգերգը։ «Մեր ամպրոպումներու մեջեն նոր մարդկությունը կը հնչե, և կը շնչե՝ գրոհ ն քանդում հավելեն և հրաբուխներ ժայթքելեն.— Օհ, ու պատմելեն սև ու կարմիր ցնորքները իր ճամբուն, անիկա երկունքը կրճլա նոր ժամանակներու մեծ հեքիաթներեին»[32]։

Սոցիալական-ազատագրական պայքարի գաղափարն են քարոզում նաև Արամայիսի, Ար. Հովհաննիսյանի, Ասոյի, Կարեն Միքայելյանի և այլ գրողների գեղարվեստական երկերի հերոսները։

Արամայիսի *«Վնասակարը» պատմվածքում (1907) կա բավական խոստումնալից սկիզբը՝ շրջիկ ապստամբը հայկական գյուղերում հողի համայնացում է քարոզում, մերկացնում հարուստների պարազիտիզմը, միասնության կոչում գյուղաշխարհի աշխատավորներին, հետապնդվում կառավարության կողմից։ Բայց հետո, կալվածատերերից հողը բռնագրավելու և գյուղացիներին հանձնելու «ապստամբի» հրավերները պատվածքի վերջում ցոլզվում են չափավոր ռեֆորմիզմի շիթերով։ Գյուղերից մեկում հարուստ մի կալվածատեր չորս հարյուր ռուբլի է տալիս ընդհանուր ֆոնդին, նվիրատվություններ են անում նաև մյուս գյուղացիները։ «Վնասակարը» շատ գոհ է, իրականանում են նրա երազանքները՝ գպրոցներ հիմնել, ճանապարհներ պատրաստել, օգնել իրար, որ հարուստները չկողոպտեն, հարուստներին ևս ներգրավել ընդհանուր գործի մեջ, միանձաբար վերակենդանացնել վաղնմի ժամանակների անզարտ քրիստոնեությունը։*

Ար. Հովհաննիսյանի *«Լյուսի» ծավալուն պատմվածքի հերոսն, ընդհակառակը, խորշում է կիսատ-պռատ միջոցառումներից և «մեծ վիրահատություն» առաջադրում «հասարակական մարմինը ծվատող թարախակալ վերքերի» նկատմամբ։ «Պետք է անդամահատել,— ասում է պատմվածքի հերոսը,— հիմնական վիրաբուժության ենթարկել հասարակական մարմինը ծվատող թարախակալ վերքերը և ոչ թե զանազան կարկատաններով ծածկել այդ վերքերը ուրիշներից և առողջ ու առույգ ձևանալ... Աղքատությունն էլ, խեղճությունն էլ արդյունք են որոշ հասարակական պայմանների, իսկ այդ պայմանները փոխելը մեծապես մեզնից է կախված»[33]։*

Ասոյի *(Տիգրան Օտյան) «Դյուցազնուհին» վիպակը (1910) արտացոլում է առաջին բուրժուադեմոկրատական հեղափոխության իրադարձությունները և առաջադրում արմատական լուծումներ։ Հին, զառամյալ Ռուսաստանի վերնախավը վիպակում ներկայացնում է զորավար Կոլյա Իվանովը։ Դավաճանություն հայրենիքի շահերին, ներքին գործարք թշնամու հետ, հազարավոր երիտասարդ զինվորների կանխամտածված սպանդ ու իբրև այդ ամենի հատուցում՝ չքանշաններ, ոսկուի տարստություն, որ այժմ զորավարը նույնպիսի*

32 Գ. Բաբսեղյան, *Ամրողջական գործք*, Փարիզ, 1931, էջ 70։

33 Ար. Հովհաննիսյան, *Լյուսի*, Պոթ., 1912, էջ 114—115

Բնթև ձեռքով նետում է քրթախազի սևզաններին։ Երկիրը տնքում է Ցվաոուբյան ծովի մեջ, ցարիզմը խարդավանքի ոստայններ է հյուսում, լրտեսները վխտում են բովանդակ Ռուսաստանով մեկ, մեծ մարդասպանը՝ ցարը, անմիջականորեն գլխավորում է ազգամիջյան ջարդերի պսիխոզը։ Նոր, արմատականորեն տրամադրված հեղափոխականի լավագույն գծերը խտացված են Կոլյա Բխանովի դստեր՝ Բելկայի կերպարի մեջ։

Սոցիալական անարդարության վերացման միակ ուղին Ասոն տեսնում էր մասնավոր սեփականության ոչնչացման մեջ, ապագուցելով դրա գործնականությունը բանվոր դասակարգի և գյուղացիության հեղափոխական դաստիարակ։ Կուսակցության համաձայնությամբ դյուղ գնացած Բելկան ընկնում է մի աշխարհ, ուր հնականություն էր հաստատել «տոհմի, գևհնի Աստվածը»։ «Մենք կռիվ ենք նրա պատանդը»,— ասում է նա դյուղացիներին։ «Ի՞նչ լռել ես ու հանգիստ նստել, դո՛ւ, աշխարհաշեն չինական, դո՛ւ, մեծ համբ,— միտինգի համանման կոչ է անում հերոսնի-ից մեկը.— ...մի՞թե բավական նեղավ... Ոտքի՛ եյեք, շարժեցե՛ք ձեր բազուկները, աշխատավոր դյուղացիներ... զարթի՛ր, Ռուսաստանի քնած աստված գործավոր, ոեր դարմիր աշխատանքիդ...»[34]։



Կարեն Միքայելյան

Կարեն Միքայելյանի (1883—1941) պատմվածքների առաջին ժողովածուն՝ «Զրկանքի հույզերը», որ լույս տեսավ ոևակցիայի ծանր օրերին, ուշադրություն էր գրավում տիրապետող անկումային տրամադրություններից պատրոշվող յահատուքյամբ և հեղափոխության նոր վերնրի հավատով։

Մի շանի պատմվածքներում («Հացթուխ Սիմոնը», «Կախաղանի վրա», «Վերջին ՝որձանները», «Էվալյա» և այլն) Կ. Միքայելյանը պատկերում է ժամանակի հասարակության սարսափները, հասնելով խոր ընդհանրացումների։ Պայքարի ռոմանտիկական տարերքը Կ. Միքայելյանը նկարագրել է «Արտահոշոր» պատմվածքում (1907)։ Մյուս գործերում նրա հերոսները երևա՝ երևա կանգնած են նահանջի ու հաշվեհարդարի զարհուրանքների առջև։ «Ոչույնների կռիվը» ալյարանության մեջ «ուժեղ անհատներին» սոցիալական մարտահրավիրները ձգողական մեծ ներկություն են առանում գնդակոծված

---

34 Կար. Միքայելյան, Ն. Պոլի., 1910, էջ 47։

© Հայ նոր գրակ. պատմ., ն. 1

դործադուլավորների ֆոնի վրա, երբ, թվում է, բնորոշ պետք է լիներ Հեղափոխության դատապարտումի ու հուսալքության խոսքը։ «Կեդցնն հաղթվածները» պատմվածքը (1907), վերադիշյալից բացի, ունի նաև մի այլ կողմ՝ իշխանությունների ձեռքին հաշվեհարդարի կույր գործիք դարձած զինվորականների, երբեմնի այդ բանվորների ու գյուղացիների, «եղբայրասպանության» դատապարտումը։ Կ. Միքայելյանը շրջահայացության հրավեր է կարդում նրանց, մատնացույց անելով շահերի միասնությունը արդարության կրնվում ընկած բանվորների հետ։

«Նահանջ» պատմվածքում (1909) պատկերված է հեղափոխության անկայուն «առաջնորդների» հոգեկան ղեգրադացիան ռեակցիայի մոլեգնության տարիներին։ Փորձության ժամին ընկերներին լքած նախկին «ըմբոստ Արսեն Ռոստոմյանն իր կյանքի ճանապարհն ավարտում է փարիզյան հասարակաց տներում, արժանանում նույնիսկ փողոցային կնոջ արհամարհանքին և անկողնու մեջ խեղդում նրան։

Ազգամիջյան ընդհարումների գեղարվեստական արտահայտությունն է «Փորձության ժամին» պատմվածքը։ Հայ դեմոկրատ գրողների նման Կ. Միքայելյանը ևս այդ ընդհարումները համարում է եղբայրասպան և գլխավոր մեղավորներ ճանաչում ցարիզմը, երկու կողմերի ազգային բուրժուաներին, նացիոնալիստական ինտելիգենցիան։ Գրողը կատարում է հաջորդ քայլը ևս, իրեև լավագույն լուծում առաջ քաշելով ճնշված դասակարգերի շահերի միասնության տարցը։ Նրանք շահագրգռված չեն ջարդերի մեջ, ուստի և «անհրաժեշտ է դասակարգի շահի ու ինտերեսի լարերը հնչեցնել... քաղաքում թե գյուղում»։

Արևմտահայ իրականության մեջ նորն մոտիվներն արտահայտություն գտան Համալի ստեղծագործություններում, մասնավորապես «Անդունդի մեջեն» գրքում։

Համալը (Լևոն Սահակի Մարտիրոսյան) ծնվել է 1888-ի ապրիլի 27-ին Խարբերդում։ Ավարտել է տեղի 10-ամյա կեդրոնական վարժարանը և զբաղվել ուսուցչությամբ։ Աշակերտական տարիներին ծանոթացել է հեղափոխական գրականությանը, ուսումնասիրել Մարքսի ու Էնգելսի աշխատություններ, մի որոշ ժամանակ տարվել անարխիզմի գաղափարախոսությամբ, ապա 1906-ին ընդունվել Հնչակյան կուսակցության շարքերը։

Հրապարակախոսական ու այլ բնույթի հրտվածներից բացի Համալը հրատարակել է նաև «Հակոբ-Հաբեթ» (1915) և «Նոր Աստվածներ» (1920) դրամաներ, «Կապույտ տետրակներ» (1916) խորհրդածությունը. «Հո՞ երթաս Ամերիկա» (1958))։) «Համաշխարհային կրոնների մատերիալիստական հիմքերը» (1959) երկհատոր և «Դասակարգային կռիվներու գիծը Պզեներու ստատմության մեջ» (1964—1969) եռհատոր գրքերը։

«Անդունդի մեջեն» (1914) գրքում նա դատապարտում է մարդատյացությունն ու միլիտարիզմը, հավատում տատապող մարդկության շահերի միասնությանը՝ «Նորադին, բայց դեռ անծանոթ Աստծու» հայտնությամբ։

Մարդու ողբերգության վերլուծությունները Համալին բերում-հասցնում են մի շարք գործոնների ճանաչման, որոնց ոչնչացումն էլ նա համարում է իր դարաշրջանի միակ փրկությունը։ Դրանց մեջ նա առաջին պլանի վրա է դնում «անհատական սեփականության կործանարար ոգին»։ Նրան են ծառայում

օրհնքները, որոնք «շահագործողներու սալին վրա դարբնված սարկության շղթաներ են գերիներու ձեռքերը կապողը» և «անխտրաբար անարդարության դրոշը կը կրեն»[35]։

«Ամանոր» խոհի մեջ Համալը մատնացույց է անում երկրորդ սարսափելի թշնամուն՝ հասարակական ինդեֆերենտիզմը։ Նիրհում է ինքնագիտակցությունն—աստվածը, և դա սարսափեցնում է լիրիկական հերոսին։ «Ա՜հ, ձիավաղներու մարդակերպ ջուլիրն զատ շնչավոր չ'երևիր, չիկա՞ կենդանություն, չիկա՞... չիկա մեկը, որ երգե վրեժի երգը, վրե՜ժ, վրե՜ժ, որդեկորույս մայրերու վրեժը, իրենց մարմինը ծախող աղջիկներու, գոհար հարսերու վրեժը, աբյան լիճին մեջ լոգցող՝ տառապող մարդկության վրեժը...»[36]։

Մարդկային տառապյալ միտքը սևեռվեց գերբնական ուժերի վրա, «շրջաքայլելը շահագործվողները դարավոր տառապանքով կոտտացող վերքերնին քոչե՛ անխմանալին պաշտելու ելան, ճակատագիր անվանեցին այն ահավոր երկար շրջանը, որ շարունակ արյուն կը փսխեն... չգիտեմ ինչո՞ւ այս կուրությունը, ինչո՞ւ...»[37]։

Չակայն դա երկար չի կարող տևել. «Բանտարկյալներու շղթաներու շռինդը ա՜ւազանգն է ապագայի մեծ հեղափոխության, որ սահմանը պիտի բլլա անհավասարության, սահմանը, ուրկե պիտի սկսի մարդկային բարօրության, հավիտենական անպղտոր երջանկության շրջանը»[38]։

Մի քանի գործերում («Բագոսի խնկարկությունը», «Հրաժեշտի ցավը», «Աշխատավորի արցունքը» և այլն) պատկերված է հեղափոխության տեղատրվելությունը. մերկացված «Մեծ Ուխտին» դավաճանների երեսպաշտությունը։ Հիրիկական հերոսը երբեմն կասկածանքով է պարուրվում հեղափոխության մոտալուտ հաղթանակի նկատմամբ («...ո՞վ կապահովցնե, քե երկունը. Հաշաբեր չպիտի բլլա, ու երեխան չպիտի վիժե...»), կամ էլ փորձում մոտացության տալ պարտության ցավը («Մենք խմում ենք, որպեզի մոռանանք վիժումը երեկվա մեր հղի հրազեներուն»)։ Ի վերջո նա հայտնաբերում է պարտության պատճառը աշխատավորի դյուրահավատության մեջ. «Ձերը կուրծքիդ տակ հավաքված առելության ու վրեժի հուժկու հոսանքին առջև տապալվելան բռնապետներու գահերը, երբ բիրտ ուժի կրթնող ավազակները իրենց սուրբրն ելան կոտրել ոտքերուդ տակ, ներողություն խնդրելով, գու հեռատեսությունը չունեցար գուշակելու ամեն բան...»[39]։

«Ձինվորներուն ի տես» խորհրդածությունները Համալի աշխարհայացքի խառնումն է և նրա հեղափոխական մարտիրավերի ամենադրոհող ակոռդը։ Ցորդեի մանկան սիրտը չպետք է սովրվի «տխրատեսիլ» աշխարհից, նա պետք է դառնա եռասեր, այլասիրտ, «ազգայնական նեղ նկատումներու» զոհ։ Նրա ոգու մեջ վարը ծառս կլինի մի այլ «վրեժի պատրաստ», որ համամարդկային է. մեր հիվանդ հոգեգնդի միակ կրոնն ու բուժիչ բալասանը։ Թող վաթնա մանուկը հին կարգերի «առժամանակյա նեցուկից» զենքից, նաև

[35] Համալ. Ուսուցիչի մեկեն (Երկասիրք. Կ. Պոլիս, 1914. էջ 19։
[36] Նույն տեղում. էջ 59։
[37] Նույն տեղում. էջ 61։
[38] Նույն տեղում. էջ 139։
[39] Նույն տեղում. էջ 82—83։

այն զինվորներից, որոնք քեև այժմ դիրքապահներ են դարձել աշխատավորին քշնամի օրենքների համար, բայց վաղը, վճռական գոտեմարտի պահին կանցնեն արդարության կողմը։ «Աստված-մարդը» այս դարաշրջանի ծնունդն է, և նրան չպետք է որոնել հին, հնդնոսական աստվածների առասպելների մեջ և քրիստոնեական ծխակալված մատուռներում։ Պատմությունից մեզ ժառանգություն է մնացել միայն նրա ծալքերը լցված համբերության ու ազդեցության բարոյականությունը, և մենք վճռականորեն հրաժարվում ենք ժառանգող լինելուց։ Դասակարգային պայքարի հազարամյակների ուշը նկատմամբ այս նիհիլիզմը գուցե հարկավոր էր Համային, որպեսզի բացառեր պատմական հնարավոր զուգահեռը՝ պրոլետարական հեղափոխության անհեռանկարայնության օգտին։

6

Դարասկզբի արևմտահայ արձակի ճանաչված դեմքերից էին Օ. Չիֆթե-Սարաֆը և Տ. Չոլաքյուրյանը։

Օննիկ Չիֆթե-Սարաֆը ծնվել է 1874 թ., Սկյուտարում։ Կրթություն է ստացել Գատը գյուղի Արամյան դպրոցում և Կեդրոնական վարժարանում։ Արևմտահայ մամուլի էջերում նրա անունն սկսում է երևալ 1900-ական թվականների սկզբներին և անմիջապես ուշադրություն գրավում։ Ճանապարհորդությունը Եվրոպայի մի շարք խոշոր կենտրոններում (1902—1903) զգալիորեն լայնացնում են երիտասարդ արձակագրի աշխարհճանաչողության շրջանակները և առատ նյութ տալիս նրա գեղարվեստական տաղանդին։ Այդ ճանապարհորդություններից ծնվում են «Միամիտի մը արկածները» վեպը (1908) և նորավեպերի մի ամբողջ շարք։ Չիֆթե-Սարաֆը 1912-ին ձեռնամուխ է լինում «Հայ միտք» շաբաթաթերքի հրատարակությանը, իսկ կարճ ժամանակ հետո, լրագրին արգելվելու պատճառով, դաստիարակի պաշտոն ստանձնում որբանոցներից մեկում։ 1920 թ. իր դժբախտ սանների հետ տեղափոխվում է Հունական Կորֆու կղզին՝ փորձելով սպեղանի դառնալ այդ խեղված հոգիների համար։ Կյանքի վերջին ինը տարիներին ուսուցչություն է անում Մարսելում և ծնունդ, աշխատակցելով սփյուռքահայ պարբերականներին։ Վախճանվել է 1932-ի հուլիսի 11-ին։

Չիֆթե-Սարաֆի ստեղծագործության մեջ աշխարհի բարոյական դիմապատկերը քննարկվում է առավելապես սիրային հարաբերությունների տեսանկյունով։ Ինչպիսի վիճակներ և կերպափոխություններ է ունենում սիրո զգացմունքը, ովքեր են նրա պաշտպանները ու քշնամիները՝ այս խնդիրներն է նա արծարծում իր որոշ արձակ երկերում, հնթիմաստի մեջ շոշափելով ազգայական ու ազգային մտահոգություններ։

*Չիֆթե-Սարաֆը ցուցադրում է սիրո հմայքը պայմանավորող գործոնների երերուն վիճակները, անբարենպաստ այն պայմանները, որոնք խանգարում են մարդկային առաքինությունների անկաշկանդ գրսևորումներին։ «Բաժանումին գիշերը» (1911), «Նորավեպին նյութ» (1912), «Նախանձոտի կինը» (1909), «Ուռային սեր» (1912) և այլ նորավեպերում Չիֆթե-Սարաֆը պատկերում է ձերբազատումի ձգտող սիրո ջանքերը, նրա անասնական տարապանքներն ու հազվագյուտ բերկրանքները, մտորում սիրո ճակատագրի

մասին. «Ամեն ճշմարիտ սերն,— գրում է արձակագիրը նորավեպերից մեկում,— բլա՛ն քո փոխադարձ սեր, անբաժան է վիշտը»[40]։

Ինչ-որ տեղ գրողի երկերում այդ մեծ «վիշտը» նույնիսկ ինքնակա է, առանց պատճառի («Տատրակը կրվովուէ»), սակայն նույնիսկ այդ դեպքում գրողը ձգտում է միայն մի բանի՝ ցույց տալ այն միջնորտը, որը, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, հակասիրային է։ Չարագուշակ սպասումներ, վայելքի կարճատևություն, անխուսափելի բաժանումներ, արկածումներ, որոնք օրինական չեն՝ այսպիսին են Չիֆթե-Մարաֆի սիրահարված հերոսների սովորական զգացումները, հերոսներ, որոնք ընկզմում են ու մնում դատապարտված։ Բայց և այնպես գրողը դուցադրում է նաև անձնվեր սիրո օրինակներ, որոնք նա գտել է ոչ այլ ուր, քան աշխատավոր մարդկանց համեստ խրճիթներում։ «Մեծ Այոն» (1902), «Աղքատին կին» (1908) և մի բանի այլ նորավեպերով Չիֆթե-Մարաֆը չէ՛շտ դրել է ազնիվ հոգիների վրա, որոնք նեռ են մնացել նոր ժամանակների ստատներից, նեղումից մերել սերը, փարվել նրա միմիարիչ հավատարմությանը։



Ալեքսի Չիֆթե-Մարաֆ

Չիֆթե-Մարաֆի ստեղծագործության պատկերման մեծ մասը նվիրված են հայկական եղեռնի իրագործությունների պատկերմանը։ Իսկ ինչը կարող էր ավելի սկզբնաիսս ապացույցներ տալ այդ նախճիրի մերբերյալ, քան գրողի ինքամակալության տակ ստեղծող որերի կյանքի դրվագները։ Եվ արձակագրի գրչի տակ կյանք են առնում այդ անօգնական արարածների տվայտանքները։ «Հաչելույան» (1920), «Որբեռուն որբը» (1925), «Մայրիկ չունի» (1922), «Կուժո» (1923) և այլ նորավեպերով Չիֆթե-Մարաֆը նշելնում է խեղված հոգիների մեջը հրեշավոր աշխարհի դեմ։

Չիֆթե-Մարաֆի ամենանշանավոր երկը «Միամիտի մը արկածները» վեպն է (1908)։ Վրթանես Փափազյանն այս վեպը համարում էր «...անպայման մեծ ուժանդով և վարպետի գրչով գրված», որը կարող է «պատվավոր տեղ գրավել նույնիսկ օտարազգի գրականության մեջ»[41]։ Նման գնահատականներ են տվել նաև Ա. Չոպանյանը, Արտ. Հարությունյանը, Զ. Եսայանը և ուրիշներ։ Հիրավի, «Միամիտի մը արկածները» վեպը հատկանշվում է գեղարվեստական ինքնատիպությամբ և գաղափարական հետաքրքիր հարցադրումներով։

Թուրքական բռնապետությունից ազատագրվելու ելքը հայ մտավորակա-

---

40 «Հասկեր», Բոստոն, 1912, հունիսի 16, էջ 347։

41 «Հայ գրողներ (Ժողովածու)», հատ. Բ, Բեյրութ, 1965, էջ 309։

Նուիրյան մի որոշ խավի տրամադրում էր դեպի քաղաքակիրթ Եվրոպայի գունազարդված երազանքը։ Զիֆթճե-Սարաֆի վեպը գալիս էր ցրելու այդ պատրանքը, ցուցադրելու քաղաքակրթության մայրցամաքի գարհուռելի կողմերը և գգուշավորության հուշելու ոգևորված ժամանակակիցներին։ Վեպի հերոս Հովհաննես Տոմմիկը, մեծահարուստ և գեղեցկատես մի երիտասարդ, բարձրագույն կրթություն ստանալու նպատակով անցնում է Եվրոպա, գայլքակղիչ սիրային արկածներ ունենում մայրցամաքի գրեթե բոլոր խոշոր կենտրոններում։ Ախտավոր արկածների սարսափները փոխնիփոխ հաջորդում են վայելումի ու հուսախաբության ապրումներին, մինչև որ հայտնվում է հոգեփրկության հրեշտակը՝ աղաքինի, գեղեցիկ ու զարգացած հայուհին, որի գրկում նա գտնում է ճշմարիտ սիրո բերկրանքը։ Հերոսի արկածային կյանքի դրվագներն էլ հենց կազմում են վեպի սյուժետային միասնությունը։ Ինքնուրույն նորավեպերի հատկանիշներով օժտված այդ դրվագները, որոնք վիպական սյուժեի բաղադրամասերն են դառնում գլխավոր հերոսի «փոխանցիկ» ճակատագրով, երկակի նպատակ են հետապնդում։ Մի կողմից ատիճանական խտացումներով ամբողջանում է ասիական բարոյականության բծախնդիր ու դաժան սկզբունքներով դաստիարակված երիտասարդի կերպարը, որը հարըստության ու արտաքին գայթակղիչ գեղեցկության ուժով վայելում էր կյանքի հաճույքները. մյուս կողմից բացահայտվում է մի իրականություն, ուր բարքէրի ապականությունը սպառնում էր ոչնչացնելու գեղեցկին ու նվիրականը։ Հովհաննես Տոմմիկի առաջին բախումն այդ աշխարհի հետ ցնցում է նրան։ Բժշկական կուրսի ուսանողը հիվանդանոցի վեներական բաժնում շաբաթներ եղած մտորում է սիմվոլիկ տեսարանների՝ հաճույքի տանջալից հատուցման մասին։ Մարդկային մարմինները փտում են սեռախտից, հիվանդ-նեերի հայացքներում քարացել է ուշացած զղջումի սարսափը, անդարմանելի ցավի տվայտանքը, խորտակված ապագայի կսկիծը։ Սակայն շուտով անցնում են առաջին տպավորության տագնապները, և եթե, այնուամենայնիվ, Հովհաննես Տոմմիկն իր գալխիչ արկածներն ավարտեց անբասիր մարմնով, ապա դա պետք է բացատրել ճիշտ այն օրինաչափությամբ, որով բացատրվում են բնության հազվագյուտ երեւույթները, իսկ նրա վերջնական փրկությունն էլ կարելի կլիներ դիտել իբրև ճակատագրի բացառիկ բարյացակամություն, եթե հանգուցալուծման ետևում չերևար որոշի բարոյաբանական միտումը։ Անհատականացված տիպեր են «Միամիտի մը արկածները» վեպի կին հերոսները։ Ընդհանուրը այդ կերպարների մեջ այն է, որ դրանք հասարակայնորեն դատապարտված մարդիկ են, գգայուն հոգիներ, երջանկության երազողներ։ Ոմանք արդեն հարմարվել են բիրտ իրականության ոգուն և ծախծխում են իրենց միակ հարստությունը՝ մարմինը, ուրիշները ապարդյունորեն որոնում են սիրո իդեալը, երրորդները գերմարդկային ջանքեր են թափում, որպեսզի կառչած մնան գեղեցկի ու վսեմի սկզբունքներին։ Զիֆթճե-Սարաֆը հավված չէ հետուն գնացող հզրականությունների հանգելու և այդ իմաստով, վեպի իրական պատկերների ներքնիմաստն ավելի խորն է, քան գրողի չափավոր հայեցությունը։ «Առողջության, դրամի ու կյանքին» սպառնացող «գժոխային խնեչությունների» աշխարհին գրողը հակադրում է իր գլխավոր կանխադրույթը՝ մարդկային վշտերի ապաքինում, առողջ հասարակարգի ստեղծում, վերջիններիս տանող ճանապարհը համարելով աշխատանքը, որ «մարդն է ամեն առաքինություններու և ամեն բարիքներու»։ «Միամիտի մը արկած-

ներքո վեպը անավարտ մնաց։ Այն պետք է լիներ մի եռագրություն, ուր եթե առաջին մասում պատկերվում էր ամուրի երիտասարդի կյանքը, ապա հետագա երկու մասերում պետք է արտացոլվեին Հովհաննես Տոհմիկի ամուսնական կյանքն ու այրիությունը։ 1903 թ. Զիֆթե-Սարաֆը հրապարակում է «Հոգիներու փրկությունը» նորավեպը, որն ասես «Մխամիտի մը արկածներից» նախնական տարբերակն էր։ Համեմատն դեպս գաղափարական առումով այս երկու ստեղծագործությունները լծորդվում են իրար։ Նորավեպի հերոս բժիշկ Մերոբյանը ծննդավայր է գալիս, որպեսզի կանխիկ դրամի վերածի մահացած ծնողների թողած հարստությունը և վերադառնա Փարիզ՝ վայելելու կյանքի հաճույքը։ Ճանապարհին նա հանդիպում է անգլուհի Ճեննի Ուորքրին, զարգացած ու առինքնող մի աղջկա, որը հոր սնանկացումից հետո խորապես ապրել էր իր երկրպագուների երեսպաշտության դառը հուսախաբությունը և որոշել էր միսիոներության դատապարտել իր օտարված անձը։ Երիտասարդները փոխադարձաբար քննադատում են միմյանց, սիրահարվում, ամուսնանում ու փրկվում, իսկ դեպքերի ընթացքը կարգավորող գրողը եզրակացնում է, որ իդեալի կորուստը մարդկանց հոգու նախաստեղծ հատկանիշ չէ և այն փրկության ուղի։ Զիֆթե-Սարաֆի համար մարդը մնում է մարդ՝ աշխարհի որ անկյունում էլ ապրելիս լինի և ինչպիսի աստծու էլ երկրպագի։ Նրա համար նույնքան սիրելի են եվրոպացի այն սիրահարները, որոնց մեծ սիրո համար աշխարհը չափազանց նեղ դուրս եկավ և որոնք կամովին հրաժեշտ տվին կյանքին՝ հանգերձյալ աշխարհում երջանկություն գտնելու ակնկալությամբ («Մորկին մեջ», 1903), որքան և խարված ու լքված հայուհին, որի աչքում եվրոպան երկակի էր, քանի որ այստեղ ևս կյանք և երջանկություն են պարգևում, և դժբախտություն նյութում («Կորսված ծաղիկ»)։

Մի առանձին փայլ ու ճկունություն ստացավ արևմտահայ գրական լեզուն Զիֆթե-Սարաֆի գրչի տակ։ Քնարականությամբ հագեցած նրա արձակի մեջ տրոփում է կյանքի մեծ սերը, աշխարհաճաշատատման կենսալից փիլիսոփայությունը, որոնց ֆոնի վրա հատկապես արգահատելի են երևում փոխհարաբերությունների, բարքերի այլանդակությունները և հատկապես ըղձալի՝ սոցիալ-քաղաքական ներդաշնակության երազանքը։

7

Տիգրան Չյոկյուրյան *(1884—1915)*[42]*։ Ծնվել է Տրապիզոնի նահանգի Կյումուշխանե քաղաքում։ Նրա գրական նախափորձերը մամուլի էջերում սկսեցին երևալ 1905 թվականին։ Որոշ ժամանակ անց հրատարակման է ներկայացնում չափածո ու արձակ բանաստեղծությունների մի ժողովածու՝ «Հուսեւտեսի երգեր» խորագրով, ի. Պիրալէրյանի առաջաբանով։ Սակայն գրքույկը այնպես է խեղաթյուրում գրողի երկերը, որ նա բարկված է հեղինակի հրաժարվել տպագրության արտոնությունից։ «Հուսեւտեսի երգեր» ժողովածուն հետագայում ևս լույս չտեսավ, բայց նույն խորագրի ներքո «Մասունա», «Հայրենիքի քնար», «Ֆրու-Ֆրու», «Ոստանա», ինչպես նաև Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույցը» պարբերականներում լույս տեսած չափածո ու արձակ ստեղծագործությունները որոշ գաղափար տալիս են այդ ժողովածուի և*

---

42 «Տիգրան Չյոկյուրյան» հատվածը գրել է Հակոբ Մարգարյանը։

առ՝ասարակ գրողի առաջին շրջանի ստեղծագործության ընդհանուր ուղղվածության մասին։ Բռնակալական մարդակուլ իրականությունը, անձնական դժբախտ հանգամանքները, դրան գումարած անկումային գրականության ազդեցությունը Չյոկյուրյանի այդ գործերը օժտել են որոշակի հոռետեսությամբ ու տրամադրությունների անկումայնությամբ։ 1910 թ. Վաղինակ Բյուրատն առանձին գրքով հրատարակում է «Բյուզանդիոն» վերնում լույս տեսած Չյոկյուրյանի նորավեպերից յոթը՝ «Հայրենի ձայները» խորագրով։ 1911-ի հունվարին Մ. Շամտանճյանն ու Տ. Չյոկյուրյանը սկսում են լույս ընծայել «Ոստան» եռամսյա գրական հանդեսը։



Տիգրան Չյոկյուրյան

«Ոստան» հանդեսում տպագրվելիքն Ֆրանսերենից կատարված Տ. Չյոկյուրյանի երկու թարգմանություններն են Գ. Մոպասանի «Շարպոնգունդր» և Լ. Անդրեևի «Կարմիր ծիծաղը»։ Իր ինքնուրույն ստեղծագործություններից նույն հանդեսում Չյոկյուրյանը լույս ընծայեց «Հերոսը» վիպակը, «Շիրվանզադեի գրական գործը» ծավալուն ուսումնասիրությունը, «Ճամբուս վրա» ճանապարհորդական նոթերը և բազմաթիվ գրախոսականներ՝ ստորագրված Մեհենկան ծածկանվամբ։ Բացի այդ, «Ծագիկ» հանդեսում և «Բյուզանդիոն» օրաթերթում ի թիվս այլ գործերի, հանդես եկավ մի շարք նկարիչների նվիրված հոդվածներով։

Թեման, որ Չյոկյուրյանը բերեց իր «Հայրենի ձայները» ժողովածուի պատմվածքներով, նոր չէր։ Նրանից առաջ կային շատերը՝ Փափազյան, Պարթևյան և ուրիշներ, որոնք արժարծել էին այն։ Սակայն իրեն՝ գրողի համար, այդ թեման նոր էր։ Վերացական բնույթի բանաստեղծություններից հետո նա առաջին անգամ նպատակ էր դրել արտացոլելու իրական կյանքը, իրական մարդկանց, հասարակական ու քաղաքական իրական հանգամանքներ («Տերտերին ոճիրը», «Հերոսին վրեժը», «Ցկարին իրավունքը»)։

«Տերտերին ոճիրը» պատմվածքում արտացոլված է այն ողբալի վիճակը, ինչ 1895-ի ջարդերի ժամանակ տիրում էր Արևմտյան Հայաստանում։ Թուրքերը տաս օր շարունակ սպանել ու թալանել են Բ քաղաքի հայ ազգաբնակչությանը, չեն խնայել նույնիսկ եկեղեցին, պղծել են սրբասպատկերները, կողոպտել արծաթն ու ոսկին։ Նրանք չէին տեսել վիրը՝ երկու որմերի միջև կախված Քրիստոսի նկարը, արծաթյա իր հաստ շրջանակով։ Բայց այն, ինչ սկսել էր առաջին ջարդը, շարունակում էր երկրորդը՝ սովամահությունը։ Հարյուրավոր մարդիկ մահանում են սովից ու ցրտից։ Փրկության ոչ մի հույս։ Տեր բարքողը իր ուժերին ներածին չափ օգնում, քաջալերում, մխիթարում է, բայց ինքը նույնպես սոված է ու անօգնական։ Տիրող ահռելի իրականությունը այն-

պիսին է, որ մտածող մարդն իրոք չի կարող որևէ բացատրություն չփնտրել, որևէ կերպ չիմաստավորել եղածը։ Եվ քահանայի մտքում շատ բնականորեն սողոսկում է մի կրծող հարց. «Աստված ինչու արդյոք Քող տվավ, որ իր տուբը Քալենն...»։ Եվ որքան ձգտում է իր ուշադրից վանել հավատացյալի համար այդ «պիղծ» հարցադրումը, մեղա՞ ասում, ընդհակառակը, անիծյալ հարցը ավելի ու ավելի է մտատանջում նրան՝ «անանկ կ'ըվեր, Քե Հայուն գործը լրացած էր ալ։ Աստված վերջին դատաստանը Հայեն սկսած էր կ'կարծեր»։ Կասկածը սարդի ոստայնի նման կծկում է նրա ողջ էությունը։ Այն, ինչ առաջ սրբապղծություն էր Քվում, այժմ դառնում է տիրական որոշում. վար առնել Քրիստոսի սրբապատկերը, հանել արծաթյա շրջանակը, վաճառել այն և օգնել որքևայրի կանանց։ Նկարին հասնելու համար անհրաժեշտ էր կառչել կենտրոնի չափ հաստ երկաթից, որը ասուր կարքի նման կեռով մը կ'վերջանար։ Եվ ահա, առավոտյան, երբ երկու պառավներ գալիս են եկեղեցի աղոթելու, տեսնում են հետևյալ պատկերը. «Կրոնքին մարդը պարապին մեջ մորուքը դեպի վեր, գլուխը ետին հակած մեղմորեն կ'ճոճվեր, չահակալին կեռեն կախված և ուսեն ձգված պարկին մեչըն արծաթե շրջանակին ցցված լեզվակը կ'փայլատակեր։

Ը... ի բոլոր սոված բերանները հրճվանքով ըսին այն օրը.

— Վերջին Քալանճի՜ն... չքահանան...

Ու մահամերձներն իսկ աստծո արդար դատաստանը երգեցինև[2];

Պատմվածքի մտադրությիը ավելի լայն ընդհանրացումների է հանգում քան քահանայի ապրումները։ Կյանքի դաժան հարվածների ներքո բանական արարածի մտածումներն ի հայտ են բերում հին բարոյականության, դարերով սրբագործված լմբռումների խորտակման, կյանքի նոր սկզբունքների անհրաժեշտության գաղափարը։

Չոկյուրյանի պատմվածքների հատուկ է սյուժեի կուռ, տրամաբանված, պատճառականորեն կապակցված ընթացքը։ Հերոսների ներաշխարհը բացահայտվում, նրանց արարքները հիմնավորվում են պատճառական տեսանելի կապակցություններով։ Ահա էր երևույթների բանական իմաստավորումը ի հակակշիռ ներշնչված հուզականության։ Այս հանգամանքը Չոկյուրյանի պատմվածքների վրա դրել է սխեմատիզմի կնիքը («Հարսին վրեժը», «Տկարին իրավունքը», «Կաղընտին դոշը», «Լուռ հերոսը», «Մեր ուժը», «Ի մարդիկ հաճություն»)։

Իթե պատմվածքների նյութը անցյալ քվացող կյանքին էր վերաբերում, ապա «Հերոսը» վիպակը նվիրված էր ժամանակակից կյանքի պատկերմանը։ Վիպակի գործողություններն ընդգրկում են մոտավորապես մեկ տարի ժամանակաշրջան և տեղի են ունենում Կ. Պոլսի Սկյուտար քաղամասում։ Վիպակի սյուժեն ինքնատիպ է։ Քայլում է անանուն Հերոսը Սկյուտարի փողոցներով և բոլորը նրան են ցույց տալիս, ահա Հերոսը, հարյուրավոր մարդկանցից այն մեկը, որ գինքը Ձերբին պայքարել է բռնակալության դեմ։ Իրենց ալաուսիությունը նրան և նրա նմաններին են պարտական և քանի որ Սկյուտարի Հերոսը բացառիկ անհատ է, բոլորը ձգտում են շնորհավորել, մի բանով օգնել նրան, հաշի հրավիրել։ Բայց Հերոսի արարքը ոչ ոք չի տեսել, ոչ մի հավաստի աղբյուր չկա. իր «գործած» հերոսության մասին նա ինքն է պատ-

մում և մարդիկ հավատում են, քանզի ուզում են հավատալ։ Մեծահարուստ Կայծիկյան էֆենդին ևս չի կարող անմասն մնալ այդ բոլորից, քանի որ Հերոսի սխրանքի շնորհիվ է, որ իր հարստությունը մնացել է անվտանգ։

Վիպակի ֆաբուլան իր արտաքին տեսքով զարգանում է այս երկու կերպարների՝ Հերոսի ու Կայծիկյանի փոխհարաբերությունների ուղղությամբ։ Սյուժեի զարգացման շարժիչ ուժը քաղաքական փոփոխությամբ պայմանավորված մարդկանց համակած տրամադրություններն են։ Այդ պատճառով էլ սյուժեն հիմնականում ծավալվում է քաղամասի մարդկանց այդ տրամադրությունների հիման վրա՝ փողոցում տեղի ունեցող խոսակցությունների, կարծիքների ու հույզերի փոխանակման ձևով։ Հերոս-Կայծիկյան փոխհարաբերությունը հանդես է գալիս որպես սյուժեի արտաքին ողնաշարը, որը կոչված է սոսկ ընդգծելու, առավել ցցուն ներկայացնելու քաղամասի մարդկանց տրամադրությունները։

Երգիծական վարպետ նկարագրությամբ Զոհկյուրյանը արտացոլում է քաղբննիական շրջաններին համակած քաղաքական տհասության, անհեռանկարության, տարերայնության այն մթնոլորտը, որ այդ տարիներին տիրապետում էր Կ. Պոլսում։ Մեծադղրդող հայտարարություններ, բացականչություններ, քաջությանն, հերոսության գովերգում, բայց իրականում ոչ մի սխրանք։ Ուրախ ծիծաղի մեջ այստեղ իրեն զգացնել է տալիս տրտմաթախիծ հուզականությունը։ Մարդկանց համակած այդ անհոգությունը, այո՛, ծիծաղելի է, երգիծական, բայց իր էությամբ խորապես ողբերգական։ Իզուր չէ, որ դեռևս վիպակի սկզբում հեղինակը հերոսի դիմագծերում կողք-կողքի նշմարում էր թե՛ ողբերգական, թե՛ կատակերգական գծեր և այն որակում «դյուցազնականատակ քերթված մը»[44]։ Երևակայական հերոսության փոխարեն անհրաժեշտ է իսկական հերոսություն, նպատակների ու ձգտումների հստակություն ու պարզություն, դրանք իրագործելու կամք ու կորով։ Սա է վիպակի ենթաբնագրային գաղափարը։

1914 թ. Կ. Պոլսում լույս տեսավ Զոհկյուրյանի լավագույն ստեղծագործությունը՝ «Վանքը» վեպը։ Վեպը կառուցված է Արտակ վարդապետի օրագրության ձևով։ Արտակ վարդապետը վանք է գալիս որպես նորաբաց որբանոցի տնօրեն։ Որբանոցը ընդգրկում է չարգերից որբ մնացած մոտ երկու տասնյակ որբեր։ Նա սիրահարվում է վանքի տնտեսուհու աղջկան՝ Շուշանին։ Ի վերջո, վարդապետի առանց այն էլ ոչ բարվոք առողջությունը վերջնականապես քայքայվում է, և նա հյուծախտի զոհ է դառնում։ Առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ Զոհկյուրյանը իր վեպում անդրադառնում է վանական ու աշխարհիկ կյանքի պայքարի խնդրին։ Այդ խնդիրը վեպում, իհարկե, ունակ է։ բայց վեպի գաղափարական բովանդակությունը դուրս գալով այդ խնդրի սահմաններից, ձեռք է բերում հասարակական-քաղաքական մեծ հրատապություն, իր մեջ միաձուլելով ազգապահպանման, մարդկային անհատականության, հին ու նոր բարոյականության խնդիրները։

Վեպի սոցիալ-պատմական հենքը հանձին չարդի զոհերի՝ որբերի, որբանոցային կյանքի, ինչպես նաև մի կողմից վանահոր, մյուս կողմից Արտակի, Ալեքսանդրի ու եղիազարի հակամերժ քաղաքական ըմբռնումների, միան-

44 Տ. Զոհկյուրյան, Վանքը, Հերոսը, Փարիզ, 1933, էջ 158։

գամայն իրական է։ Նրբորեն ուրվագծված սոցիալ-պատմական հենց այդ հենքն էլ միանգամայն ապահովում է վեպում արծարծվող բոլոր խնդիրների, այդ թվում նաև մտքի ու զգացման պայքարի պատմագեղարվեստական կոնկրետությունը, այն զերծ պահելով գեղարվեստական ամեն մի վերացականությունից։ Վիպելու օրագրային ձևի նուրբ կիրառումը մի առանձին չքնմություն, անկեղծության, հոգեհարազատության գեղարվեստական մթնոլորտ է ստեղծում։ Ինքնախոստովանությունը, ինքնաբացահայտումը Արտակ վարդապետին հնարավորություն է տալիս արտահայտելու իր ամենանվիրական հույզերը, թղթին հանձնել իր ներքին էությունը։ Սկզբում նա ևս զերծ չէ հոգևորականներին հատուկ որոշ փառասիրությունից, վեր բարձրանալու ձգտումից, բայց այդ բոլորն աստիճանաբար տեղի են տալիս։ Դիտելով վանահոր անհմաստ գոյությունը, Արտակը մխիթարական ոչինչ չի գտնում այդ կյանքում։ Վանքը աստիճանաբար դառնում է մարդու աշխարհիկ անհատականության խաթարող և առհասարակ հասարակական հետամնացությունը մարմնավորող մի խորհրդանշան։ Ճիշտ է, վանքում են Շուշանը, եղիազարը, Ալէքսանդրը, որբերը, հին ձեռագրերը, բայց նրանցից և ոչ մեկը ներքնապես կապված չէ վանքի բուն էության հետ, մի տեսակ հյուրեր են, պատրաստ ամեն րոպե մեկնելու այնտեղից։

Մեզմ քնարականությամբ օժտված վեպում Վարդան վանահայրը այն միակ կերպարն է, որ գրեթե իսպառ զուրկ է ամեն մի քնարականությունից։ Ահա նրա դավանանքը.

«— Մեր ազգը թուրքին հողին վրա կ'ապրի, անոր հպատակ, ծառա է։ Առած մը կա, վարդապետ, հինները ըսած են. «Ան ձեռքը, որ կտրել չես կարող, պաչ ու ճակատիդ տար»։ Նրան առարկում է Արտակը. «Ազգերն առանց հեղափոխության չեն կրնար ազատիլ. ազատությունը նվեր չի տրվիր, կ'առնվի, ըմբոստությունը նվիրական բան է»։

Բնության նկարագրություններն ու հայկական գեղազարդված հին ձեռագրերը բազմիմաստ բովանդակություն ունեն վեպում, հանդիսանում են կյանքի ու ազգի հարատևման խորհրդանշաններ։ Բնությունը վեպում հանդես է գալիս բազում արտահայտություններով։ Նա մի դեպքում սոսկ միջավայր է, գծագրված իրական գծերով ու գույներով, մի այլ դեպքում՝ հոգեկան ձգտումների արտահայտման առիթ. «Հինավուրց՝ այլ կորսված սիրելի արև, գիւթության պես արդար ու մայրական, հիմա գիշերն ալ քեղ կ'երազեմ...»։ Մի ուրիշ դեպքում՝ մարդկային քանծի պերճ հակադրություն. «Ամեն ծաղկող բան հոս իր պտուղն ունեցավ, ես ամուլ մնացի միայն»։ Երբեմն հանդես է գալիս որպես մարդկային խոր բովանդակություն ունեցող խորհրդածության միջոց. «Բնությունը իր շքեղանքին մեջ իսկ տրտում է, երբ կյանքին երգը չի բարձրանար անոր վրա»։ Այս բոլորով հանդերձ բնությունը առաջին հերթին մշտագո կյանք է, հարատև, բացարձակ։

Վեպում նկարագրված սքանչելի բնանկարները, գեղանկարչական հույսերով ստեղծագործությունները իրենց ներքին երաժշտականությամբ միասնությունվելով Արտակի, Եղիազարի հույզերին, ստեղծում են գույների, ձայների, մարդկային ապրումների մի գրավիչ համերգություն, որը երգում է մարդու երջանկության կարելությունը, մարդու և մարդկայինի կենսահաստատումը։ Բայց այդ պատճառով էլ առավել տրտմաթախիծ է հնչում Արտակի օրագրության վերջին նախադասությունը. «Վաղը կը մեկնիմ ես վանքենէ։ Արտակի

այդ խոսքերում արտացոլված է նրա հոգեկան հեռացումը վանքից ու վանականութիւնից, բայց միաժամանակ նաև մարմնական հեռացումը կյանքից։

«Վանքը» վեպի հրատարակումից հետո Չյոկյուրյանը մեկնում է Վան, բայց հենց տեղ է հասնում, սկսվում է համաշխարհային պատերազմը, նրան առաջարկում են մնալ Վանում, ստանձնել Կեդրոնական վարժարանի տնօրինութիւնը, բայց նա մերժում է և անցնում Կովկաս ու Բաթումիի վրայով վերադառնում Կ. Պոլիս։ 1915 թ. ապրիլին Չյոկյուրյանը ևս ձերբակալվում և աքսորվում է Այաշի բանտը, որտեղից նա այլևս չի վերադառնում։

8

Դարաշրջանի գեղարվեստական արձակի բնորոշ ուղղութիւններից էր նեոռոմանտիզմը, որը մի կողմից փորձում էր պատմական անցյալի մեջ որոնել իդեալների ապաստան, մյուս կողմից՝ սուր, զգացական շղագումներով վերապրել ազգային կացութեան սարսափները։ Օրերի ճակատագրական պայմ ղրդում էր գրողներին մի անգամ ևս ներկայի իրադարձութիւններն ստուգել պատմութեան փորձով և այս իմաստով նրանք հետամուտ էին ոչ այնքան պատմական պեյզաժի փաստական-ճշմարտացի արտացոլմանը, որքան պատմութեան և արդիականութեան մի ուրույն նույնացմանը։ Սակայն դարասկզբի պատմագեղարվեստական արձակը հարուստ չէ ոչ միայն քանակական առումով, այլև գրական արժեքի տեսակետից։

1904 թ. Պետերբուրգում լույս տեսավ Հևոն Խանասանամյանի (Խանզադե) «Զաքարիա Չագեցու օրերը» վեպը, որը սոսկ մի անհաջող փորձ էր ժանրի ասպարեզում։ Նույնպիսի մի փորձ էր նաև Ս. Քամալյանի «Մասունցի Հովնանն» պատմական վիպակը, որը ըստ էութեան Մերենցի «Որկունք» վեպի համառոտութիւնն է արևելահայ լեզվով։

Չկողմնորոշվելով իրական հարաբերութիւնների պատճառի ու հետևանքի բացատրութեան մեջ, նեոռոմանտիզմի գրողները կյանքի վերլուծութիւնը փոխարինում էին իռացիոնալ պատկերացումներով, գեղարվեստական հաուցվածքները հանգեցնելով արկածային, ֆանտաստիկ պատկերների նկարագրութեանը։ Ոչ միայն պատմական սյուժեների, այլև նույնիսկ հավատի, իրական ներկայացվող իրադարձերը կերպ են առնում ֆանտաստիկ, անհավանական դրութիւնների հակագեղարվեստական հյուսվածքներում։ Այս տեսակետից բնորոշ են Արմեն Շիտանյանի (1870—1932) և Սմբատ Բյուրատի (Տեր-Ղաշրյանց—1862—1915) վեպերն ու վիպակները։

Արմեն Շիտանյանի «Թիւպարտը», «Աքսորականը», «Վաշխառուն», «Ավազակապետը», «Սուլթան Համիտ», «Մատնիչը», «Կախաղանն եաթը», «Քաֆտառական հայը» և այլ վնպերում սյուժետային գործոններ են պատահականը, արկածայինը, ֆանտաստիկը։ Շիտանյանի հերոսը գերբնական անհատն է, որի գործունեութեան միակ մեքոդը տեռորն է։ Շինծու և անհավանական փոխհարաբերութիւնները, հերոսականութեան ինքնատիզմ դրվագները ոչ մի կապ չունեն գեղարվեստի օրենքների հետ։ «Ավազակապետը» վեպի հերոս Ահրօրնին մեն-միայնակ ահաբեկում է Թուրքական կայսրութեան բոլոր չար ուժերին, պատժում, ոչնչացնում, ֆաքրի դիմակի տակ մուտք գործում հասարակական բոլոր խավերի մեջ, կանխում անարդարութիւնը։

Հայկական նեռամանտիզմի հայտնի դեմքերից է Ավետիս Ահարոնյանը (1866—1948): Ծնվել է Մուրմանյան գավառի Իգդիրմավա գյուղում: Նախնական կրթությունն ստացել է ծննդավայրի տարրական դպրոցում, ապա ավարտում է Գևորգյան ճեմարանի դպրոցական մասը (լիցեյ) և նվիրվում ուսուցչության: 1898-ից բարձրագույն ուսում է ստանում Լոզանի, իսկ 1900-ից՝ Սորբոնի համալսարաններում: Վերադառնալով Անդրկովկաս Ահարոնյանը հետագա տարիներին ծավալում է գրական ու քաղաքական ակտիվ գործունեություն, լինելով դաշնակցական կուսակցության ղեկավար անդամներից մեկը: 1917-ին նա ընտրվում է Հայոց Ազգային Խորհրդի նախագահ, և ապա դաշնակցական հանրապետության պառլամենտի նախագահ: Բուրժուական նացիոնալիզմի քաղափարախոսը Քշնամանդով ընդունեց Հոկտեմբերյան սոցիալիստական հեղափոխությունը և ձգտում էր հայ ժողովրդին կտրել Ռուսաստանի հեղափոխական-ազատագրական շարժումներից: Հայաստանում սովետական կարգերի հաղթանակից հետո Ահարոնյանը, որպես քաղաքական վտարանդի, մնում է արտասահման, ուր շարունակում է մնալ բացահայտ հակասովետական դիրքերում: Վախճանվել է 1948 թվականին:

Արդեն 80-ական թվականների վերջերին Ահարոնյանի քաղաքագրությունները երևացին կովկասահայ թերթերի էջերում, իսկ 90-ական թվականներին «Լուրեր սահմանի այն կողմից» ակնարկաշարն ու գեղարվեստական պատկերները հայտնի են դարձնում նրան ընթերցողների շրջանում:

Ահարոնյանի ստեղծագործության գլխավոր թեման արևմտահայ ժողովրդի ողբերգական սարսափների նկարագրությունն է: Եվ որքան էլ բազմազան լինեն նրա երկերի սյուժետային կառուցվածքները, վերջիվերջո դրանք գեղարվեստական միևնույն դրույթի նրբերանգներն են՝ հանցագործության պատկերում և պատժի կոչ: Ավերված գյուղեր, որդեկորույս մայրերի անեծքախառն ազաղակներ, չախչախված կամ սառնամանիքից փայտացած նորածիններ, վշտից խելագարվածների ոռնոցներ, զառամյալներ ու հիվանդներ, որոնք նետվել են տեղահանության ճանապարհները, գարշուրելի բան մնչ մոլորված գողթականներ, քաղցից կազկանձողներ՝ այսպիսին են Ահարոնյանի վավերագրական պատկերների հերոսները: «Ձայաք Վոլրունի», «Նորաձին», «Կուլերը», «Զարթի՛ր, Աստվածդ», «Զավոնս». «Աստվա՛ծս, լուսին», «Հարևաններդ», «Բաշոն», «Աբաղաղը» և բազմաթիվ այլ երկերում Ահարոնյանը զգուշության ազդարար է սոսկ՝ սենտիմենտալ բնկումներով, հրապարակախոսական զեղումներով, ավելորդաբանություններով, հաճախ գեղարվեստական կառուցվածքի բացառումներով՝ միայն թե ճշ ահագին ցավը, միայն թե պատկերի սարսափի մեծությունը: Սակայն դա ողբերգական պատումի սկիզբն է միայն:

Ինչ ենք հակադրել մենք Քշնամու մարտնչող կրոնին: Անաստամ և վեպացական մարդասիրությամբ առնեցուն մի Ավետարան, որի ամենամեծ առաքինությունը Նաղանդության քարոզն էր հանուն մի գոյության չտնեցող երջանկության: Ավետարանը գրական հերոս է դառնում Ահարոնյանի զեղարվեստական երկերում՝ նույնքան բացահայտ ու վտանգավոր, որքան և քարոզարարները. Ոչ հազվադեպ, գրողը քրիստոնեության մերկացումները կատարում է հենց իր՝ եկեղեցու սպասավորի գրական կերպարի միջոցով, նրա խոչ լեզվով, հումանպատասխան փոխհարաբերության մեջ առ ի ցույց հանելով Ավետարանի անճարակությունը: Տիրացու Գրիգորը (համանուն պատմվածքի

մէջ) հանգիստում է երկու զոփքիննների։ սեփական մաշկի վրա զգում է մանկական փափկիկ հնազանդությանը անհնքնքորությունը։ Հրաշքով մահից փրկված տիրացուն աստծո տունն է հասնում քալանված, մերկ, աբյուռնաշաղախ։

Ֆազափարական սևեռումը Ահարոնյանի գեղարվեստական երկերում սուր կետի վրա է գնում հերոսների ճակատագրի և ներքին կոլիզիաների լուծումը։ Ով մեզանշում է սկզբունքի գեմ, նա ենթարկվում է պատժի։ Մելիք Քյալաշը («Դարավոր կաղնին») հրաժարվում է ապաստան տալ վիրավոր ֆիզայուն, և որոշ ժամանակ անց առաջինը գեղակոխվում է գյուղ ներխուժած քուրդ հրոսակների կողմից։ Ֆիդայինները հալածում են քալանչիներին, վերջին բոպեներն ապրող Մելիք Քյալաշը ճանաչում է իր կողմից մերժված ֆիդայուն, ներում ագերսում նրանից և ուշացած զղջումով դիմում շրջապատին. «Վա՜յ նրան, ով քուլլ է, խելքն է, անզոր էս։ Հայրոն («Պատիվը»), խազալ մի գյուղացի, չի համակրում Մրբոյի հայդուկային խմբի տղաներին, որոնք որպես քի խանձակուրյուն են սերմանում և շարիք բերում իր նմաններին։ Իսկ երբ նա ականատես է լինում անմեղ քրոջ պատվալկումին, կամավոր միանում է հայդուկներին և, լուծելով քրոջ վրեժը, երանության ժպիտը երեսին ընկնում կռվի դաշտում։ Տեր Սարգիսը («Էլ մի՛ ազոթիր») զայրանում է որդու՝ Քաթուլի վրա, երբ սա, մոռանալով աստծո պատգամները, վիճաբանում է լեռների։ Քիչ հետո գյուղ է գալիս բեգը։ վայելում տեր Հոր հյուրասիրությունը, ապա ձեռք բարձրացնում նրա ընտանիքի պատվի վրա և դիմադրության հանդիպելով, այրում գյուղը։ Օգնության հասած հարևանների մեջ է նաև Քաթուլը։ Մահամերձ հայրը հրամայում է որդուն այլևս չաղոթել աստծուն։

Իրականության մասլը առավել բանձր ներկայացնելու միտումով Ահարոնյանը հաճախ դիմում է սիմվոլիզմի, դեկադենտական այլևայլ գրական ձևերի օգտագործմանը, զգայացունց տեսարանների, խորհրդավոր պատկերների մեջ խտացնում կյանքի սարսափները։ «Մրրկի սուրբը» (1903) խոր ընդհանրացում է պացիֆիստ ու նախապաշարված ամբոխի գերբնական հավատքը։ Ուխտավորները պալքարի առաքյալներ են։ Վարդապետը խտացումն է քրիստոնեության հաշիշի։ Վարդապետը քշնամուն է մատնում ուխտավորների, որոնք քիկունքից հարված ստանալով նահատակվում են բոլորքյան։ Գյուղը գնում է մատնիչի ետևից, բավարարվում լալով ու ազոքքով, գետնատարած ողորմություն մուրում ապղնձված երկնքից։ Ասան, նորընծա մի ուխտավոր, չգիտի՝ դավաճանության զոհերի համա՞ր պետք է լալ, քե՞ շնչող, բայց ըստ էության մեռած գյուղի։ Հետո գալիս է ամրրկին առանց սուրբի», գալիս է ինչպիսին զինավառ ու կատաղի, և անձնական վիշտը հոգում անքնդած. Ասոն նախատինքի այրող խոսքեր նետելով ազոքող տղամարդկանց, միայնակ ելնում է մարդասպանների հորձանքի դեմ. «Կացե՛ք, էլ ոչ մի քայլ. այս գյուղում դեռ մի մարդ կա»[45]։ Մրրկի սուրբի «դավաճանությունից» ցնցված գյուղը գնում է հերոսի ետևից և հալածում ինքնամոռ։

Սիմվոլիստական և միստիկ բնապատկերները ընդհանուր ֆոն են դառնում նաև սոցիալական կյանքը պատկերող Ահարոնյանի երկերում։ «Լացող հուլսեր» շարքի «Ծովը» լիրո-փիլիսոփայական էտյուդում ժամանակի բարքային կռվանները ներկայանում են վերացարկված տեսքով։ «Սատանաները

45 Ավ. Ահարոնյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, էջ 449։

գնդակ էին խաղում հանճարների գանգերով լցված դամբարաններում. բորբոնիները լիքում էին բորբոնած ոսկորները և դունչերը ձգած երկնքի երեսին ոռնում իրենց ջաղցի կատաղությունը. բուերը հնձկլտում էին ավերակներում, օձերը ֆշշացնում փտած ծառերի խոռոչներում, և հակայական մի լշրիկ իր ջլուտ, գարշոտ քևերով շրշյուն էր հանում և հողմահարում մոալ մարդկության գունատ, մահադրոշմ ճակատը»[46];

Ջղաձիգ հարցումները, ժխտական եզրահանգումները բանականի կորըստյան վերաբերյալ, անձնական երջանկության անհնարինության գիտակցությունը տանջում է Ահարոնյանի հերոսներին։ Տառապանքը համատարած է, ուրեմն «անհատական երջանկությունը մի անկարելի ցնորք է, երբ կյանքը իր ամբողջությամբ ցավագին ճիչերի, խեղդված հառաչանքների մի հակայական համերգ է»[47]։

«Արձանի մոտ» պատմվածքը ցուցադրում է մի դրվագ փարիզյան համակի մարդկանց կյանքից։ Պուրակում, Վոլտերի արձանի մոտ, հավաքվել են այն մարդիկ, որոնց իրավունքների համար պայքարեց մեծ լուսավորիչը։ Վոլտերի արձանը կանգնեցվել է իբրև նրա մարդասիրական գաղափարների հաղթանակի առհավատչյա։ Դառը ժպտա կա արձանի դեմքին, սարկաստիկ ակնարկ այն մասին, թե շրջապատի կյանքը ոչ մի կապ չունի իր երազանքների հետ։ Համենայն դեպս այդպես է մեկկաբանում ողորմելի արտաբինով երիտասարդը, որ չոր հաց է կրծում՝ անգգուշաբար կտցած ձեռքի արյունը խառնելով հացին։ Քափառաշրջիկ ու հարբած մի աղջկա հասարակական կարգի պահապաններն արգելում են պառկել պուրակի նատարանին, հարուստ մի պարոն անպրծող բավականությամբ զվարճանում է այս տեսարաններով։ Ջայրացած երիտասարդը ձեռքի դանակով սպանում է պարոնին. տևդի է ունենում մեկը «առեղծվածային հանցագործություններից»։

«Մերժվածները», «Հեծծանքները», «Մուլացիկը», «Մենավոր մարդը» և այս բնույթի այլ վերնագրերը ինքնին հատկանշական են Ահարոնյանի պատկերած իրականության համար։ Վերացական հումանիզմի գաղափարախոսությունը թրծված քաղքենիական սենտիմենտալիզմի, նատուրալիզմի, սիմվոլիստական անուրջի գրական մաներայով, Ահարոնյանի երկերում ապարդև է տալիս անկման, թշվառության ծայրահեղ պատկերների, ներարկված՝ հուսահատության, անաբեկման, հրկյուղի, սարսափի քմրեցուցիչ տրամադրությունների։ Եվ որքան լալագին ու ինքնածավալ են տառապանքի տնտիկները, նույնքան էլ վիրտուական են պայքարի ու «հեղափոխության» այն կոչերը, որ զրոյն առաջադրում է իբրև սոցիալական ազատագրության գաղթուղի։ Բանից պարզվում է, որ բոլոր անարդարությունների պատճառն այն է, որ զբրկվածները հանդուրժել են տարկությունը և լռել են այնտեղ, ուր հարկավոր էր գոռալ, ճչալ, գայրանալ, պաշտպանվել, իրավունքի ու արդարության ձայնը հնչեցնել։ Այս գաղափարն է զարգացնում Ահարոնյանը «Լռությունը» վիպակում (1904)։ Սիրո մի ողբերգական պատմության հիմքի վրա Ահարոնյանը հյուսում է դրամատիկ հանգույցներ, ուր բախվում են անհատն ու հասարակական կյանքը և կործանում անհատի երջանկության ձգտումը։ Կյանքը «ցավերի հովիտ է», «թունավոր պարտեզ», ուր «ծաղիկներին բույրը մահաոիի թույն

[46] Ավ. Ահարոնյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 6, էջ 334։

[47] Նույն տեղում, էջ 99։

ունի», ուր «ամէն մի պտղի արմատին թունավոր օձ է գալարվել ու ֆշշում»։ Ամէն ինչ հնովից «գեղեցիկ է, գլավիչ, վայելքի երջանկութեան ծարավով ներս ես մտնում համարձակ ու առաջին քայլից ընկնում ես փշրված ու արյունոտված, ինչպես որսորդի գնդակով երէրային բարձունքից վայր գլորվող քըրչուն»[48]։ Սիրո երազները բախվում է «մինչտ սև, սև» իրականությանը և փշրվում, փոշիանում։

Ահարոնյանի աշխարհայացքը սնվել էր հասարակագիտական անհարիր, իրարամերժ ուսմունքներից, որոնք պայմանավորել են սոցիալ-ռոմանտիզմի պոռոտական սահմանափակությունը։ Այլ բան չէր կարելի սպասել մի մտածողից, որը համաշխարհային պատմության մեծագույն հեղափոխական կարլ Մարքսի անվան կողքին դնում է Հիսուս Քրիստոսին։ «Ովվը» փիլիսոփայական ասքի մեջ («Լացող հուլսեր» շարքից—1906—1907) որոշ է մարտահրավերը. «Ծ՛լ, ծառայիր, սղմիր բրոնզէ բազուկդ, ալիքների պես գոռ, ալիքների պես կատաղի՝ ծ՛լ, ծառայիր, է՛լ, տանջված եղբայս»[49]։ Սակայն նույնքան որոշակի է նաև նրա անճարակ նվնվոցը, թե «տանջանքն անվախճան է այս դատապարտված, այս ցավոտ աշխարհում, և պայքարը վերջ չունի, ամեն մի հաղթանակ մի նոր հուսախաբության մայրն է...»[50]։ Արձակագիրը հանգում է նույնիսկ ամենամերժության՝ երաժշտով «աշխարհավեր, համայնատարած ջրհեղեղ՝ առանց տապանի»[51]։

Ահարոնյանի ոճամտածողությունն ընդհանուր առմամբ նահանջ էր գեղարվեստական այն մակարդակից, որին հասել էր հայկական արձակը XIX դարավերջին և XX դարի սկզբներին։ Մղձավանջային իրականությունը և պայքարը նրա դեմ պատկերելու համար նա փորձեց ստեղծել արտացոլման գեղարվեստական մի համակարգ՝ մերթ սենտիմենտալ-արցունքահառն, մերթ սաթևեռիկ, մերթ էլ սիմվոլիստական-կոշմարային ոճավորումներով։ Ժամանակավրեպ, բայց նորարարություն հավակնող այդ ոճամտածողությունը հետևորդներ չունեցավ, մնաց մի տեսակ մեկուսացված, տեղիք տալով հայ գրականության ականավոր դեմքերի խիստ քննադատություններ։

Շատ ուշ, միայն 1920-ական թվականների որոշ երկերում Ահարոնյանին հաջողվեց ձերբազատվել նման ոճերից, գրելով արևմտահայ գյուղի անցյալը պատկերող մի շարք պատմվածքներ («Ղեղոյի արտը», 1924, «Որբ Յյունն իջնում է», 1925, «Ճամբորդը», 1925, «Կաթուշքը», 1926 և այլն)։

Որքան հին գյուղը գրող Ահարոնյանին տալիս էր կյանքի իրատես զգացողություն, նույնքան մտածող Ահարոնյանը գերի մնաց իր կուսակցական նախապաշարումներին՝ Հայաստանի և հայ ժողովրդի պատմական շրջադարձի գնահատության հարցում։ Աչք փակելով վերածված ժողովրդի տնտեսական ու կուլտուրական նվաճումների հանդիպ, նա մինչև վերջ չդադարեց հարձակումները Սովետական Հայաստանի դեմ։ Սփյուռքի հայ առաջադեմ մտավորականները մի անգամ չէ, որ դատապարտել են Ահարոնյանի աղազդալնաս գործունեությունը։ Այս տեսակետից ուշագրավ է Կահիրեի «Ազդակ» թերթում տպագրված բողոքի խոսքը, որ ստորագրել են Շիրվանզադեն,

---

48 Նույն տեղում, էջ 87։

49 Նույն տեղում, էջ 346։

50 Նույն տեղում, էջ 350—351։

51 Նույն տեղում, էջ 352։

Ք. Զոպանյանը, Տ. Կամսարականը, Հ. Գյուրջյանը, է. Շահինը, Լ. Բաշալյանը և ուրիշներ. «Մենք պարտ կը համարինք հանուն հայ մտավորականության բողոքել այն ոգեզավեսս ընթացքին դեմ, որ կը կոխոտե ձշմարտությունը, կը զրպարտե ու կանարգե Հայաստանի վարիչները ու մեր ազգին բարքին համար զանազան մարգերու մեջ աշխատող մեր երկրի մտավոր և տնտեսական լավագույն ուժերը... Մեզի համար անհերքելի իրողություն մըն է, որ Հայաստան մը գոյություն ունի այսօր։ Մենք համոզված ենք, որ անոր գոյությունը կրնա պահպանել ու զարգանալ միմիայն Խորհրդային Միության հետ դաշնակցած»[52]։

9

Նզնռնի օրերին, 1915 թ., Կահիրեում հրապարակ եկավ Աւսեն Երկաթի (Շամլյան, 1893—1969) «Երազ ու վիշտ» պատմվածքների ժողովածուն։ Գրքի առաջաբանում Վ. Թեքելյանը գրեց. «Ինչպես պերճանքի առարկա մը սուզուման մեջ, այս պահուս գրական հատորի մը հրատարակության գաղափարը նախ խրոչեցուց զիս։ Սակայն բանաստեղծը մեծ խորհուրդ է հայտնաբերում այդ փաստի մեջ, դիտելով այն իբրև հայ ոգու անընկճելիության ապացույցներից մեկը։ Ժողովածուի մեջ ընդգրկված 14 պատկերներն առանձնապես ալչի չէին ընկնում գեղարվեստական արժանիքներով։ Ռազմաճակատից ու քիկոնքի կյանքից առնված սովորական անցքեր են դրանք, որոնց նմանակները հարյուրներով ցրված էին ժամանակի մամուլում։ Համեմատաբար հաջողված էր Աբսեն Երկաթի «Այգեստանս պատմվածքը («Անապատի հուշարձանը», Գահիրե, 1916), ուր ազգու միջոցներով պատկերված է հայրենի հողի դյութական ուժը, պանդոխտ հայ շինականի կարոտախտը, նրա ծառացումներն աշխարհը արյան գետերով հեղեղած զորևղների նկատմամբ։ Վարպետ Հակոբը միայնակ ու գաղտագողի օտարությունից վերադառնում է հայրենիք, տերության անում որբացած հողին։ Փառավորվում է սերմնացանի հոգին բուրումնավետ ցելերի մեջ, արյունով թաթախված հողը կրկին ժրաջան է ցորենի կենսահաստատ ծիլերին։ Սերմնացանը հավատով երազում է իր վերաշինված հայրենիքը, արյանն ու ջարդին հակադրում հողի ամենազոր ուժն ու նրա պաշտամունքը, մեռնում ցելերի մեջ, պատգամելով փարվել հողին՝ հիմքերի հիմքին։

«Անապատին հուշարձանը» ժողովածուի առաջաբանում ազգային ողբերգությանը ուրուլն մեկնաբանություն է տալիս Սուրեն Պարթևյանը. «Այսօրն այն է արդեն, ինչ որ մեր թերացումներն ու դասալքությունները չինեցին... Բայց ատենն է զգաստորեն անդրադառնալու թե մեծ տագնապին հոգեբանական հրաշաստեղծ լոպչներն անցուցիչը մենք ամլության ցավագին գալարումներով, կամ վիժվածքներու ամոթապարտ տաժանքով... Ապիկարորեն վրիպեցինք... ամենուս համար անվիճելի է թե հայկական ռազմադաշտին վրա յի գիտցանք հզոր ազգակ մը ըլլալ ազգովին, լռելյայն համակերպելցանք տակավին արտաքին բարեհաճ տրամադրելությունները ակնկալելէ լավագույն փոխարինությունը մեր կրավորական վիճակարի ողջակեզին։ Ստուգված իրողություն է այսօր, թե Վասպուրականի ինքնուրույն ձերբազատման ոյառահեղ

---

52 «Ալբեռ», Գահիրե, 1926, թիվ 2132։

45 Հայ նոր գրակ. պատմ., ճ. 5

դրվագը չէր քայլայվիր, թե Զեյթունը։ Սասունը վայրապատ չէին խորտակվիր, եթե ինքնապաշտպան ու մարտական գործը գեթ անգամ մը, այս անգամ, համազգային թափով տարված բլլար»[53]։

Ահա այս վերջին տեսակետի գեղարվեստական արտահայտություններից մեկն էր Արամ Անտոնյանի «Այն սև օրերուն» վավերագրական պատմվածքների ժողովածուն։ Արամ Անտոնյանը (1875—1952) գրել սկսել է 1895 թվականից, խմբագրել է «Մուրհանդակ» օրաթերթը, «Մեղիկ» հանդեսը և «Լուսո» շաբաթաթերթը։ Առավելապես հայտնի էր իբրև հրապարակագիր ու գրական քննադատ։ Հեղինակ է «Կավե արձաններ» երգիծահրապարակախոսական ժողովածուի, «Գանձարան» խորագրով դասագրքերի շարքի և այլն։

Դառնագին հեգնանք կա Թուրքերի քստմնելի սանձարձակությունները պատկերող Անտոնյանի մի քանի պատմվածքներում, հեգնանք յուրայինների անտանելի «հետաքրքրության», «քաղաքականճիության» նկատմամբ նույնիսկ այն ժամանակ, երբ մի քանի քայլի վրա անշրջանցելի մահն էր հառնած ու պետք էր նրա մասին մտածել։ Ահա «Ջո՜ւր դո՜ւրս...» պատմվածքը։ Կիզիչ արևի տակ վեց օր քշվել է կանացի քարավանը, ծարավը խելագարության է հասցրել նրան, վերացրել հասակի ու սեռի տարբերությունը։ Երեսունչորսը մեռել է ճանապարհին։ Սևքեյաթի մյուտիր Հյուսեին էֆենդին քարավանի ներկայությամբ վայրանում է ցածրաստիճան թուրք պաշտոնյաների վրա, թե ինչու չեն ճանապարհին ոչնչացրել որևէ պիտանիությունից զուրկ այս գորշ զանգվածը։ Իսկ զոհե՞րը... «Միշտ նույն օքաղաքականճի» ժողովուրդն էր։ Մահվընե քայլ մը հեռու՝ բաց գերեզմանի մը կլափն ի վար գլորելու մատ մը մնացած այդ վիճակին մեջն անգամ խելքը միտքը տված Ինկլիզին, Մոսկոֆին, Ալմանին, Ֆրանսըզին. ու ճաբոնին ալ, Պուլկարին ալ, բմբռնելու՝ մեկնելու աշխատելով ինչ որ այնքա՜ն անմատչելի էր իր մտքին հասողության, քննադատելով կամ դրվատելով Հինտենպուրկներն ու Ֆոֆիները, Քիչներներն ու Պրուսիլոֆները,— Ֆոշը անծանոթ էր տակավին,— և հավակնելով լուծել աշխարհր հիմնեն սարսող այդ պատերազմին բոլոր խոովիչ առեղծվածները, մինչդեռ, ավա՜ղ, ժամ մը վերջ իր անհար գլխուն գալիքը նախատեսելու միջոցներեն իսկ զուրկ էր անապատին այդ կորված անկյունին մեջ...»[54]։

Թուրքական վայրագությունները Անտոնյանի համար ո՛չ քննադատության օբյեկտ են, ո՛չ էլ դուտ գրական նպատակ, ինչպես չէր կարելի գրական նպատակ դարձնել գայլերի ոռնմանի հարձակումները խաղաղ բնակչության վրա, մորեխների չվող ամպերը, երկրաշարժը, չրհեղեղը։ Անտոնյանի համար արհավիրքը այն միջնորտն է, ուր բացահայտվում է անհատի ու ժողովրդի հոգեկան կերտվածքը։ Ինչպիսի՞ն է դիմադրավոմի ոգին, փորձությանն ինչպես է դիմավորում արժանապատվությունը՝ այս հարցադրումներից է բխում գրողի քննադատությունը, որ չի ճանաչում որևէ պայմանականություն։ «Բան չկա» պատմվածքում քարավանից փախած 15-ամյա հայ պատանու ոգևորությունը թեև ընդգծված, բայց լոկ փորձաքարերից մեկն է։ Տեր-Զոր քշվող քարավանի համար մի՛քե փորձաքարեր չէին տեղահանության այդքան սանձարձակ ակտերը, լլկումը, ոջիլների վտառը, որ կուրելի էր ավելով սրբել-քափել։ Փախչող պատանուն նկատում են թուրք ժանդարմները։ Այն բլուրն,

53 «Անապատին հուշարձաներ». Գահիրե, 1916, էջ 25—26։

54 Ա. Անտոնյան. Այն սև օրերուն. Պոսթըն, 1919, էջ 69—70։

ուր բարձրացել է փախուստականը, շրջափակված է ժանդարմներով։ Սարսափից չարացած պատանին հայացքով անօգուտ օգնություն է ազդրտում աստծուց, մարդկանցից։ Ժանդարմներից մեկը մի կերպ բարձրանում է բլրակը, տղայի ոտքը պարանով կապում, իսկ մյուս ծայրը նետում ցածի իր ձիավոր ընկերոջը։ Վերջինս մորակում է ձին, և քիչ անց «Հանցագործի գլուխն անշշտվում է մարմնից։ Պատանու մորը շրջապատողները մխիթարում են նրան՝ «բան չկա»։ Իսկ գրողը սրտմտում է՝ տեսան ու լռեցին։ Նրա համար այդտեղ չկա այլ Լրտեսը, քան վսեմորեն մեռնելու իդեալը։ ...

Հաղթականների հոգեկան քայքայման ցնցող պատկերներ է գծում Անտանյանը «Կյանքին հոգնությունը», «Մայրերը», «Պատգարակը», «Հացի մը համար» և այլ պատմվածքներում։

1909 թ. հրատարակած «Ճշմարտությունս» վիպակում գրողը դատապարտման խոսք է ասում և՛ հանցագործներին, և՛ անհրավիրներին, որոնք երկուստեք կույր են ճշմարտության հանդեպ։ Վիպակի հերոսը՝ գյուղական մի քահանա ասում է. «Անհրավիրը՝ անհրապեշն պվելի համակրելի չէր քեզ համար, որովհետև կրնասկանայի քե մեկ ու մյուսը միևնույն անարգ հոգին կը կրնան, և քե դերերը շրջելուն պես՝ ամաչելիներն վերջիններն նվաղ կեղեքիչ չափի դառնալին»[55], «Ձկար դասակարգ մը, որ զիջաներ ինձի հետ ձուլվելու»,— ասում է քահանան։ Իսկ այն հայտարարությունը, թե «Ճշմարտություններ չի մնռներ»,— մերկ է հնչում, որովհետև ցույց չի տրվում, թե սոցիալական որ ուժերը պետք է լինեին նրա սնուցիչը։

Ազգային-քաղաքական կյանքի մի քանի բնորոշ կողմերն ու տրամադրություններն արձանագրեց նշանավոր արձակագիր և հրապարակախոս Սուրեն Պարթևյանը (Սիսակ Պարտիզպանյան, 1876—1921)։ Պարթևյանը դասակարգի արևմտահայ ճանաչված գրական-հասարակական գործիչներից էր։ Համագրել է բազմաթիվ թերթեր ու հանդեսներ՝ «Վարդան Ձայիչը» (Մանչեստր), «Նոր կյանք» (Լոնդոն), «Ձայն հայրենյաց» (Ուստրի), «Ազգ» (Բոստոն), «Դաշինք» (Ջմյուռնիա), «Հուսանք» (Կահիրե), «Հուսաբեր» (Կահիրե), «Շուշան» (Պոլիս), «Եգիպտական տարեցույց» (Կահիրե) և այլն։ Պատմվածքների առաջին ժողովածուն «Քայքայում» խորագրով, Ս. Պարթևյանը հրատարակեց 1910 թվականին։ Այն ամբողջապես նվիրված է օտար հրկիզների տակ նվաստացած հայ բնկորների կյանքին, հայի տառապանքին և մանավանդ՝ հոգևկորուսության։ «Հալոյեան կողոպուտը Տաճկաստանի մեջ չի վերջացավ»,— գրում է Պարթևյանը և պանդուխտի դասական կերպարի մեջ հայտնաբերում մինչ այդ չդիտարկված մի առհասի ճշմարտություն։ Մեր գեղարվեստական արձակում Պարթևյանից առաջ պանդուխտը ավելի համեմատ սոցիալական կերպար էր։ Պարթևյանը կ՚ընտրեց խաղահական պանդուխտի կերպարը։ Սակայն տարբերակիչ գիծը և գաղափարական հայտնագործությունը ամենևին էլ դա չէր։ «Քայքայում» ժողովածուի մեջ Պարթևյանը պատկերեց ավելի սարսափելին՝ հայ պանդուխտի հոգեկորուստը, նրա ամենասուրբ դրացումի՝ հայրենասիրության սպանությունները։ Գրքի առաջաբանում գրողն այսպես է բնութագրել պատմվածքների բնույթը. «Գրականեն տարբեր ու ավելի ստույգ արժեք մը ունին, ինձի համար։ Անոնք հայ կյանքի ճգնաժամային ու ճակատագրական մեկ վայրկյանը կ՚արձանագնեն, հայկա-

---

55 Ա. Անտանյան. *Ճշմարտություն*, կ. Գոյիս, 1909, էջ 51։

կան իրականության մեկ փոթորկահուզ ու պատմական դիմաՀեղումը կ'ուրվագծեն, մեր ազգային հոգեբանության ամենեն տագնապալից փուլը կը խտացնեն։

96-ի վաղորդայնն է, որ անոնցմէ կը պատկերանա այս գրքին մեջ։

Առաջին պատմվածքով («Պուտ մը ջուր») գրողը կանխորոշում է իր հերոսների ճակատագիրը։ Անդրիական նավով Պոլսի արյունոտ ափերից հեռացող մահից մազապուրծ Հայ տարագիրը, հանձին քաղաքակիրթ եվրոպայի, իր երեակայության մեջ ստեղծել է գթառատ մի գիրկ, ուր նույս ունի հոգեկան անդորը ու սիրո փանք գտնել։ Փոքրիկ մի էպիզոդ պալիս է հիմնիվեր շրջելու նրա աշխարհը։ Բաց ծովում հանդիպում է Ֆրանսիայի ալժիրյան բանակի երկու փախստական դինվորների, որոնց սպառնում էր մահը։ Անդրիացի նավապետը ոչ միայն հրաժարվում է նավը վերցնել նրանց, այլև մի պուտ ջուր տալ ծարավից նվաղած զժբախտներին։ Հեռացող նավի հետից «պուտ մը ջուր» պաղատանքը լսած գրողը ճակատագրի նույնության է տեսնում «օրինազանց դասալիքների» և Հայ ցեղի մեկև։ Ակն տարբերությամբ, որ մենք «արյունի ծով մը ալիքն անոնց «Բազաչակրության նավերուն պնտերին» ու փոխարեն միայն «ծովի կեսած՝ պուտ մը ջուր» աղերսանքը։ Իսկ նրանք «ամենքը կոնակ դարձուցին մեզի... Հասկանում է տարագիրը, որ իրենը ձեռ է կարկաուել ոչ թե ազատ ու գալտուն մի աշխարհի, այլ վայրենի օրենքի. շանի, քաղաքական համակրանքի հետևում թողարկված մարդկանց։



Ռուբեն Պարթևյան

«Քրիստոս—իրիկուն մը» և «Իրկուքյան բանակը» պատմվածքներում յոդնության կյանքի ուշադրությունն է պատկերված և այնտեղ գնդրող Հայ տառապանքի ծաղրածանակը։ Հանա բաղարի այլանդակությունները ցուցադրելու նպատակով Պարթևյանը, ևս Անտոնյանի նման, չի խորշում գռնիկ, նատուրալիստական պատկերներից արգահատանք առաջացնող Տարբեցողության, անվարարագույն ու ոտնատակ պոռնկության։ Մորֆինիստի կյանքը համադրական սիմվոլ է՝ այլևս չհուսացող Հայ գաղթականը։ Հանդ պոլիսեցին խորշրդանշում է խեղճերի պլին կախված օրևերը։ Եվ այս ամենի ֆոնի վրա «Իրկուքյան բանակը» խղճահարույց մարշը։ Հայկական Տարքը դաբձել է անարձան, անկիրք մարդկանց բերանի ծամոն, չինծու, անկաթկիթ մտահոգության նյութ, պարապուրյունից ձանձրացած ամատամ լեզիների զրազմունք։

Տե՛ս Ռ. Պարթևյան. Քայքայում. Կ.պոլիս. 1910. էջ 5։

քի առաւելս Հնդկոստ, անհատական ամբոխը լսում է հայ տառապանքի պատմութիւնը և, իբրև երկրորդ «Հաճուլքի մասը», ինչ-որ նորահայտ դիվական պարով ավելի ընդգծում այդ տառապանքի միայնությունը։

Բուժուհական աշխարհի բարեգործականների դեմ ուղղված տագանդավոր սատիրա է «Գիրուքյան գոհերը» պատմվածքը։ Նոսրն այստեղ վերաբերում էր «վարագ գիրուքյանը պուտուսա» երարեարին, որ մի կտոր հացի դիմաց մեծարկիչ հետեողականությամբ սպանում է գաղթականի արժանապատվությունը, դարձնում նրան որևէ դրական մղումներից զուրկ արարած։ Եվ երբ դադարում է «բարեգործությունը», նրա գոհերը խորշում են աշխատանքից, դառնում կամ պրոֆեսիոնալ մուրացիկներ, կամ էլ բռնում քրեական աշխարհի ճանապարհները։

Ֆիզիկական չարդից ավելի սարսափելին՝ զանգվածի չարդն է պատկերում Ս. Պարթևյանը «Հաղթվածները» պատմվածքում։ Երիտասարդ, շնորհաշատ բանաստեղծ Վանոյամշյանին եղեռնի մրրիկները կտրում են հայրենի արմատներից, օտար ափեր նետում և դարձնում հյուծախտի գոհը։ Նրա ընկերները որ փայփայում էին ազգային բարձր իդեալներ. կամ ընկան չարի Անանպարհներին, կամ էլ գոյության կռվի արհավիրքները պոկնցին նրանց հաղթափարի սրբազան դաշտից։

Մի քանի պատմվածքներում Պարթևյանը արգահատանքի խոսքեր է ասում նաև հայ ժողովրդի «փնացած» զավակների հասցեին։ Ինչամին վայրենի է, օտարը՝ անկարեկից, բայց մեր մեջ ամենը չէ, որ պատվավոր մահը գերադասելցին անպատիվ կյանքից, ամենքը չէ, որ հնարավորն արելցին ազգի վերքերը դարմանելու համար։ Լոնդոնյան մի հավաքի ժամանակ հայ երիտասարդը պատմում է, որ իր ապահով ինքնուրույնից տեսել է հարապատների անարգումը և ձայն չի հանել («Քրիստոս — իրիկուն մը»)։ Հարուստ մանչնատրցի հայն իր ժողովրդի վերքերը բուժելու համար պատրաստ է ուղարկում... մեկ ոսկի («Կաղանդի պատմություն»)։ Լոնդոնի հայր սուրբ պատվիրել. ազգի այդ ապահավները, եղեռնի փայտակների վրա ողբերգություն են խաղում և ժողված փողերով գնում պոռնկության («Անգամներ»)։ Եվրոպա ընկած տերպապան հարուստների օգնությամբ հոտի ղեկավար է դարձել, և երբ ուժասպառ պանդուխտը ծեծում է նրա դուռը, տերպապան վռնդում է նրան («Տեր-պապան»)։ Գաղթական մի ապիկար սիրախաղ է սկսում բարերար մի լեդիի հետ, ոլորապտույտ տիրուհա նրա հարատությանը։ Բարերարուհին վռնդում է նրան և դադարեցնում հայանպաստ գործը («Գիրուքյան դուները»)։ Մի այլ գաղթական խարում ու լրում է օտար ափերում դեգերող դժբախտ հայուհուն. և վերջինս փողոց է նետվում, ատելությամբ լցվելով իր ազգի նկատմամբ («Ջապլեր»)։ Հայ պանդուխտները Եվրոպայում, «Քրեների» մեջ, ողբերգական մի երգչախումբ դարձած, հնչեցնում են բզկտված հայրենիքի երգը, մինչդեռ պետք էր հայրենասիրության ավելի կոնկրետ ապացույցներ տալ։ «Մեր հայրենասիրությունը... երգերո՛վ միայն ծնած, երգերո՛վ ապրած, երգերո՛վ առյուծնուած մեր հայրենասիրությունը» («Քրեների մեջ»)։

«Հայուհին», «Աղրունին մատյանը» ժողովածուներով Պարթևյանը փորձում է փրկության ուղիներ որոնել «Հայուհիին» ժողովածուում (Կ. Պոլիս. 1911) գրողը պասիվ անհպտի կերպարը միջոց է դարձնում ազատագրական պայքարի գաղափարի համար։ Ազգային արժանապատվությունից զուրկ մարդու մեջ սովորաբար հաղթանակում են քամու բնազդները, ֆիզիոլոգիական

սարսափը մահվան նկատմամբ պատժվում է սրբազանի կողստով։ Պարթևյանը հայուհու քնքուշ հոգին անդրադարձ հայելի է դարձրել, որպեսզի թշնամու վայրենության օրինակներ տա և դատապարտի յուրայինների վախկոտությունը, ցածությունը, արժանապատվության կորուստը։ Քուրդ պեշը չի կարողանում իրեն ենթարկել առանձված հայուհուն։ Սայթոյին, նրա կանայք օգնում են բռնաբարության ակտին։ Ինն ամիս հետո Սայթոն ոտքերով տրորում է այդորինի պտուղը («Սայթո»)։ 16-ամյա Սառային լքել է ամուսինը ու հեռացել։ Հորն սպանել են քուրքերը, մայրը սովամահ է եղել։ Քաղցից հյուծվող քույրն ու եղբայրը ստիպում էն նրան ինքնավաճառքի ճանապարհը բռնել։ Հացից ուշքի եկած Սառան սպանում է իրեն լլկել ցանկացող քրդին («Հացին ուժը»)։

«Պառավը» պատմվածքը դաժան մի մեղադրական է այն «հեղափոխականների» հասցեին, որոնք մոռացության են տվել մեծ գործին իրենց կյանքը նվիրաբերած ընկերների հիշատակը։ «Արյունին իրավ»անքը» տաղանդավոր մի պատկեր է այն մասին, թե ինչպես է հոշոտվում գեղեցիկ երազանքը քուրքական իրականության մեջ։ Սիրանույշն անսահմանորեն սիրում էր այգաբացերը և հափշտակությամբ դիտում դրանք։ Նրա հոգու մեջ ձևավորվում էր մեծ արվեստի ապագա քույրը, երբ վրա հասավ արհավիրքը։ Տեսնելով ծնողների հոշոտված դիակները, աղջիկը վշտից գերզգման է իջնում։ «Ո՛չ ոք ինծի չափ արշալույս տեսավ»,— ահա այս աշխարհից նրան մնացած միակ մխիթարությունը։ Վախճ գործերով հղի «արյան հաճախանքը» դարար է առնում յաթաղանի տակ։ Պետք է կրծքով պաշտպանել «արյան հաճախանքը», որպեսզի պտղավորվի այն, որպեսզի չարյունոտվեն արշալույսները՝ այս գաղափարները եթե ներքնիմաստ են «Հայուհին» ժողովածուի պատմվածքներում, ապա «Արյունին մատյանիս մեջ (1915) արդեն ուղղագիծ, ռոմանտիկական կոչեր են։ «Անոնց,—գրում է Պարթևյանը Ժողովածուի ընծայականում,— որ ցեղին փառքը կոթողեցին, անոնց, որ մեր հայրենի արշալույսը կ՝երկենեն այս պատմական օրերուն,— Հայ Կռվին դյուցազնական կամավորներուն,— կը ձոնեմ այս արյունոտ էջերը»։ Եվ, հիրավի, ռոմանտիկական պաթոսն ու ծրագրայնությունն ամենից բնորոշ հատկանիշներն են ժողովածուի բոլոր տասնչրմէկ պատմվածքների համար։ Հայրենիքի ազատագրության համար ժողովրդի հավաքագրումն այն միակ ելակետն է, որի դիրքերից սյուժեներ է կառուցում և լուծումներ տալիս Պարթևյանը։

«Զինվորները» պատմվածքն իր նախօրինակներից տարբերվում է նրանով, որ կամավորական շարժման ավանդական հովվերգությունն այստեղ իր տեղը զիջում է այդ շարժման իրական դաժանությանը, գողգոթային։ Երիտասարդ ու անփորձ հայ կամավորականը հաճախ իրեն պատերազմի հորձանուտն էր նետում հերոսանալու, պատմության մեջ տեղ գրավելու գայթակղությունից, ինչպես հարկն է չպատկերացնելով ազատագրական կռվի դաժան օրենքները։ Պարթևյանը չի ուզում անակնկալի բերել իր ներսին և վաղօրոք պատմում է «սրբազան գործի» պրոզան։ Այս ճանապարհն ընտրողը չպետք է մտածի անձնական փառքի մասին, պետք է կարողանա անմոռուզ տանել զրկանքները, տարիների կարոտը հարազատների նկատմամբ, պետք է հաշտվի այն մտքի հետ, որ ինքը կարող է կորչել անհետ ու անհիշատակ, միայն թե ինչ-որ բանով օգտակար լինի հայրենիքի դատին։ Արտասահմանից

ձկած երկու հայ հրիտասարդ կամավորականներ տեղացի մի ծերունու առաջ-նորդությամբ հրացաններ ու ուժանակներ են տեղափոխում Արևմտյան Հայաս-տանի լեռները։ Նրանցից մեկը տրտնջում է. ինքը եկել է կռվելու, եթե պետք լինի՝ կյանքը զոհելու և ոչ թե բեռնակրությամբ զբաղվելու։ Ո՛չ, պատասխա-նում է ծերունին, ազատագրական պայքարը լոկ ճակատ առ ճակատ հանդի-պում չէ ամավոր թշնամու հետ. անվախություն չէ միայն մարտի ժամանակ, մեկով տասի դեմ կռվելու պատրաստակամություն չէ։ Այն առաջին հերթին տանջալից նախապատրաստություն է։ «Քեզի թուլ չի կրնար տրվիլ, որ հո-յակապ ժեսթով մը քու աստվածացումդ կերտես, և ո՛չ ալ այս զենքերն ու ռումբերը մեզ դրկող քու տարագիր ընկերներդ պիտի կրնան, անդին, քու հերոսացումովդ պարծենալ... Չէ՛, ձեռքովդ պիտի չի նետես դուն, բայց կրնա պատահիլ, որ ձեռքդ իյնա այդ ռումբերեն մեկն ու բսպանեն քեզի. այն ատեն, ոտքդ, թևեդ կամ գլխդ պիտի բռնենք ու անդունդն ի վար պիտի նետենք հոշոտված մարմնույդ կտորտանքները և պիտի անցնինք երթանք՝ անունդ իսկ ամայության ու մոռացումին հանձնելով անհիշատակ... Ա՛յս է, պատանի՛, քու ճակատագիրդ, և եթե չես ընդունիր զայն, ի՛ա դարձիր...»[57]։ *Այսպես էլ ծերունին արգելում է մյուս դինակրին հարազատ. գյուղը մտնել և տասը տարվա բաժանման կարոտն առնել կնոջից ու զավակներից։ «Մենք ուրացողներն ենք մեր կիներուն ու զավկրներուն,— ասում է նա,— քանի որ չենք ուզեր կռիվն ուրանալ...»*[58]։

«Քայլայում» շարքի ոգուն հակառակ տրամադրությունները է հայտնա-բերում Պարթևյանը հայ գաղթաշխարհում. այնտեղ այլևս հնչում են ետդարձի ու վրեժխնդրության կրքերը։ Երեկվա հերոսացման վերհուշը նորի կոչ է. մա-հացու վիրավորված դյուցազունները գերմարդկային ճիգերով սողում էին հարմար դիրքեր և հրամայում կենդանիներին՝ պատնեշ դարձնել իրենց դիակ-ները։ «Բարի լույր մը Վահրամին» պատմվածքը հորդոր-հրաման է բոլոր քու-լասիրտներին, անարիներին, եսասերներին։ Հերոս Վահրամն ու նրա ընկեր-ները այժմ զնդաններ են նետված, ու կասկածանքը բզկտում է առյուծի նրանց սիրտը։ Նրանք բարի լույր են ուզում մեծ կռվի դաշտից։ «Կա՛նգ առեք ո՛վ գուք, որ հևիհև կը շտապեք անխոչընդոտ ճամբաներն, դևպի հագեցումը ձեր ժառացած կիրքերուն... Բարի լո՛ւր մը կուգամ մուրալ ձենե Վահրամին հա-մար... Ձեզի՛ եմ, ո՛վ հեռացողներ, որ Հիշատակին սրբությանը մեղանչեցիք. ձեզի՛, ո՛վ զժտվածներ, որ եսական ոգուտներու մեջ իրար կոխկռտեցիք։ Ստեղուիյան գիշերախառն գորությունները երջանկացնելով, ձեզի՛, ո՛վ մո-լորածներ, որ խտեպիչին պայծառ բացատուններեր լքեցիք ու կուրորեն մռայլ-ցաք Հեռին ու Նենգության քունավոր ճահիճներուն...

Բարի լո՛ւր մը Վահրամին...

...Ներողության, հաշտության, եղբայրության աղաղա՛կ մը. Հեզափո-խության վիրապատ քևերուն տակ խեղճ հերկընդխառնուժի մը արձա-գա՛նքը, ձեզ, հատնող Վահրամին համար, և որպեսզի չի դադրի ան հուսալ, հավատալ, ապրելե...

Բարի լո՛ւր մը Վահրամին»[59]։

---

57 Ս. Պարթևյան. *Արյունին մատյանը*. Գահիրե, 1915, էջ 27։
58 Նույն տեղում, էջ 29։
59 Նույն տեղում, էջ 67—68։

«Պատնեշին վրա», «Խորանն ու պատնեշը», «Փրկարար սուտը», «Կանչը» և այլ պատմվածքներում կրկին փրկվելու կռվի գաղափարախոսությունն է զարգացվում։

Ռոմանտիզմի գեղագիտության սկզբունքներով է գրված Ս. Պարթևյանի «Ջայնը Տնչեց» վիպակը։ Դասական ռոմանտիկների նման Պարթևյանը ևս ամեն ինչի՝ և՛ սիրո, և՛ կենցաղային հարաբերությունների, և բնավորության անակնկալ շրջադարձերի ակունքը լծորդում է հայրենիքի շահերի հետ, միակ չափանիշը դիտելով այս վերջինը։ Սոնյան, չհացած, թեթև վարքի տեր սրիստակրատ մի պչրուհի, դառնում է ազատագրական կռվի խիզախ մարտիկ, հսկայական նպատակ բերելով թշնամու չախչախման գործին։ Նկարիչ Արշակ Ազարյանցը հրաժարվում է միանալ կամավորական շարժմանը, և Սոնյան, որ չորս տարի արտասամուսնական կապերի մեջ էր նրա հետ, զզվանքով երես է թևթում։ Զարուհին տղայի շորեր հագած կռվում է սիրածի՝ Սահակի հետ՝ առանց վերջինիս գիտության։ Հայաստանի դատը դիտվում է խաթարված ու դժբախտ հոգիների փրկության առագաստ։

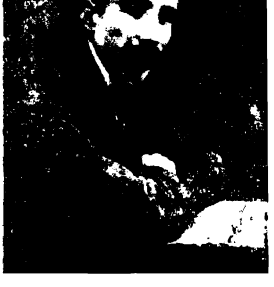
XX դարի առաջին երկու տասնամյակներին հայ ժողովրդի ճակատագիրը բախվեց ազգային ու համաշխարհային-պատմական մեծ տեղաշարժերի։ Ռուսական երեք հեղափոխություններ, համաշխարհային պատերազմ, 1915 թ. ազգային եղեռն, սոցիալական ու ազգային-ազատագրական շարժումներ՝ իրադարձություններ այս բարդ ընթացքը որոշակի բովանդակություն տվեց դարաւկզբի հայ արձակին, պայմանավորելով նրա գաղափարական ու դեղարվեստական առանձնահատկությունները։ Արձակ երկերի այն հսկայական քանակը, որ ստեղծել են, այսպես ասած, «երկրորդ հոսանքի» գրողները, այսօր թերևս չի նկում գեղարվեստորեն, սակայն իր ընդհանրության մեջ՝ նկարչին հավասականությամբ, տարընթաց միտումներով, ձգտումներով ու որոնումներով, արժեքավոր նյութ է տալիս մեր պատմական ու ճանաչողական հետաքրքրություններին, դրանով իսկ ուշուշ նշանակություն ստանում հայ գրականության և հասարակական մտքի պատմության մեջ։

ՌՈՒԲԵՆ ՉԱՐԴԱՐՅԱՆ

1

Ռուբեն Չարդարյանը ծնվել է 1874 թ. Սևերեկ գավառում։ Որդու ծնընդից երկու տարի անց ծնողները տեղափոխվում են Խարբերդ։ Հենց այստեղ էլ, սկզբում քաղաքի Ազգային վարժարանում, ապա Թլկատինցու ղեկավարած ուսումնական հաստատությունում, Չարդարյանը ստանում է իր կրթությունը։ 1892 թ. ավարտելով ուսումը, Չարդարյանը նվիրվում է ուսուցչության։ Մինչև 1903 թ. որպես ավագ ուսուցիչ աշխատում է Մեղրեի Ազգային կենտրոնական վարժարանում, դասավանդում հայոց ու ֆրանսերեն լեզուներ։ Հայ գրականություն ու պատմություն։ Նույն թվականին Չարդարյանը ձերբակալվում է և մոտ մեկ տարի բանտում մնալուց հետո ազատ արձակվում։ 1904-ին մեկնում է Իզմիր, ուր նրան հրավիրել էին ստանձնելու Ազգային վարժարանի տնօրինությունը, որը, սակայն, իշխանությունների արգելքի պատճառով տեղի չի ունենում։ Նրան արտոնվում է մեկնել Մանիսա, ուր նա ութ-ինն տարի

վարում է տեղի վարժարանի տնօրենությունը։ 1905 թ. խուսափելով նոր ձերբակալությունից, Զարդարյանը ստիպված է լինում ընտանիքով փախչել Բուլղարիա և հաստատվել Փլովդիվ քաղաքում։ 1908-ին, երիտասարդ թուրքերի հեղափոխությունից հետո նա վերադառնում է Կ. Պոլիս։ Այնուհետև նրան վիճակվում է նույն ճակատագիրը, ինչ արևմտահայ մյուս մտավորականներին։ 1915-ի ապրիլին Զարդարյանը ձերբակալվում է, բշվում Այաշ, ապա Գոնիա և Հալեպ, ուր և գոնվում է։



Ռուբեն Զարդարյան

Զարդարյանն իր ուսուցչի Իլկատինցու թաղալերությամբ սկսել է գրել տասնյոթ տարեկան հասակից։ Նրա առաջին գրվածքը լույս է տեսնում Հ. Փալտաշյանի «Մուրճ» թերթում, 1890 թվականին։ Այնուհետև նրա գրվածքները սկսում են լույս տեսնել ժամանակի արևմտահայ մամուլի գրեթե բոլոր օրգաններում՝ «Մասիս», «Արեւելյան մամուլ», «Շիրակ», «Բանբեր» և վերջապես իր իսկ խմբագրած «Հայդմիկ» և «Ազատամարտ» պարբերականներում։ Զարդարյանը հանդես է եկել նաև էժտահար, ակը ճնոտայի, հրաչ և Ասլան ծածկանուններով։

«Աշխատությանս եղանակը» գրվածքում Զարդարյանը գրում է. «Նոթատետրակ, թերթվածի, հեքիաթի, սյուժակ կամ ոտանավոր որևէ որության՝ չափված, ձևված, դասավորության ենթարկված ոչ մեկ հատակագիծ, ոչ մեկ ուրվագիծ կը պատրաստեմ կանխավ քուղթի վրա։ Գրելիքիս ընդհանուր ուրվագիծը միշտ մտքիս մեջ է որ ծիրան կը մնայ։ Միայն է որ Հարցումս կը կերպանավորեր, դասավորության ընդհանուր գիծերու կը բաժնեն նախ, մինչև որ աշխատության պահուն կարենամ գրի առնել։ Տպավորություններս անկարելի է, որ իրենց իսկությամբ կարենամ անմիջապես արտահայտել։ Կարծեր է որ ժամանակ անցնի. ժամանակը կը զտե, կը մաքրե և ավելի հստակ կը դարձնե կարծես զանոնք...»[1]։

Տիրապետելով մի քանի լեզուների, Զարդարյանը կարդում էր ոչ միայն հին հունական ու եվրոպական գրականության դասականներին, այլև գիտարվեստի տեսության ու պատմության վերաբերյալ աշխատություններ։ «Գրականության» ընդարձակ տեսության մեջ, ուր Զարդարյանը տալիս է գրականության երեք սեռերի ու դրանց տեսակների ծագման, ձևավորման ու զարգացման պատմական համառոտ ակնարկը, որոշակի է երևում նրա քաջատեղյակությունը հատկապես հին հունական ու հռոմեական, ժամանակակից ֆրանսիական ու անգլիական, սկանդինավյան երկրների գրականությունն-

1 «Ամենուն տարեցույցը», 1916—1920, էջ 46։

րին, ինչպես նաև նրա ըմբռնումները ռոմանտիզմի, ռեալիզմի, նատուրալիզմի, սիմվոլիզմի և գրական այլ պարոցների ու երևույթների վերաբերյալ։

Համաշխարհային գրականության զարգացման օրինաչափությունների իմացությունը, որը հնարավոր էր Վերոպական ժամանակակից առաջադեմ գրականագիտության նվաճումների վրա, Զարդարյանին հնարավորություն տվեց հիշյա պատկերացնելու գրականության ու հասարակության փոխհարաբերությունը։ Գրականությունն, ըստ Զարդարյանի, պատմական ու հասարակական հանգամանքների արտահայտությունն է։ «Առանց նախապես տեղյակ ըլլալու ազգի մը քաղաքակրթության ընդհանուր պայմաններուն,— գրում է նա,— կարելի չէ ըմբռնել անոր արվեստները, որոնց կարգին է և գրականությունը (թատրոն, բանաստեղծություն և արձակ)»։ Յուրաքանչյուր ազգի գրականությունն «համաձայն իրեն ծնունդ տվող ազգին կյած պատմական բարեշրջության» բաժանվում է տարբեր շրջանների։ «Ով սակայն,— մնկնաբանում է Զարդարյանը,— սխալ պիտի ըլլար այս իրողություններեն հետևցնել, թե ազգի մը գեղարվեստը արդյունքն է ամբողջովին ու միմիայն այդ ազգին կրոնական ու ընկերային, քաղաքական ու կրիմայական, տնտեսական ու քաղաքակրթական ազդակներուն։ Ճիշտ է, այդ բոլորը կճաւագայինն անոր մեջ և կբացատրեն զայն, բայց և այնպես անհնա գոյություն ունի նաև անկախ այդ բոլորեն՝ ըլլալով ինքն իրմով որպես նպատակ մը, այսինքն արտադրել գեղեցիկ գործեր»[2]։ Այլ խոսքերով ասած, հասարակական գիտակցության այլ ձևերի հետ բարդ փոխազդեցության մեջ գտնվելով հանդերձ, արվեստը հասարակական գիտակցության մի ինքնուրույն ձև է, որի կոչումն է իրականությունն արտացոլել գեղեցիկի օրենքներով։ Յուրաքանչյուր մեծ արվեստագետ յուրովի է ընկալում ու արտացոլում կյանքը։ Հենց այդ պատճառով էլ «անհատին ստեղծագործական դերը նույնքան մեծ է և հզոր, որքան ցեղին, միջավայրին և պատմական ազդակներունը գեղարվեստական գործին մեջ»։

Գրականության մասին ընդհանուր դծերով այս ճիշտ պատկերացումները Զարդարյանի մոտ զուգորդվում էին արևմտահայ ժամանակակից գրականության խնդիրների հետ։ Զարդարյանը, այսպես կոչված, «վաղվան գրականության» համախոհներից էր։ Հայտնի է, որ այդ նշանաբանն առաջադրող գրագետները ըստ էության ձգտող լինելով պոլսահայ գրականության բավական հեղհեղուկ գաղափարական ուղղվածությունից, ձգտում էին գրականությանը հաղորդել ազատասիրական ոգի և այն ծառայեցնել ազգային ու սոցիալական դարթոնքի այն նոր խնդիրներին, որ XX դարի սկզբին պատմականորեն ծառացել էին հայ ժողովրդի առջև։ Եվրոպական անկումային գրականությամբ տարված պոլսահայ մի խումբ «գրասերներին» համահատությամբ բարձր դասելով գավառի գրողներին, որոնք իրենց ներշնչանքը ուղղակի ստանում էին ժողովրդի ցավերից ու ձգտումներից, Զարդարյանը, սակայն, միաժամանակ ակնարկում էր, որ գավառի գրող լինելու հանգամանքը նրանց չի ազատում արվեստի վարպետության պահանջներից և որ այդ ուղղությամբ «գավառացի գրագետը իր ճամփան գտած պիտի ըլլար՝ հետևելով լըջտրեն Եվրոպական մտավորականությանն»։

---

2 Ռուբեն Զարդարյան. Յայգարույս. Երևան, 1959. էջ 460։

Այս ուղիներում էլ Զարդարյանը գտավ իր տաղանդի ուղղությունը, առեղծգործելով մի քանի ժանրերով՝ բանաստեղծություն, վիպակ, նորավեպ, հեքիաթ. արձակ բանաստեղծություն և այլն։

2

1910 թ. Կ. Պոլսում լույս տեսավ Զարդարյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Ցայգալույս» խորագրով։ Ժողովածուն արժանացավ գրական շրջանների ուշադրությանը։ Գրվեցին բազմաթիվ գրախոսականներ, քննադատությունը Տատուտաց Զարդարյանի գեղարվեստական անուրանալի տաղանդը։ Գրողի հեքիաթների մի մասը Թարգմանվեցին ֆրանսերեն, անգլերեն, Թուրքերեն։ Ա. Զոպանյանի, էդ. Գոլանճյանի ու Գր. Եսայիյան Թարգմանությամբ «Ցայգալույսը» 1912 թ. ֆրանսերեն հրատարակվեց Փարիզում։

Ինչ խոսսա էր դնում գրողը «Ցայգալույս» խորագրի մեջ։ Ժողովածուի առաջաբանում Զարդարյանը գրում էր. «Ցայգալույսը» խորհրդանշան է պատմական այն շրջանին, ուր բռնադատիչ խավարը կը ճնշեր քլթքայ մտքին և գրականության վրա։ Բանը ոչնչացած չէր, բայց կենսագործվել ու կիսակենդան. հաղիվ կը ճառագայթեր մթնատվեր ու մռայլ հորիզոնի մը վրա, որպես տրտմության անդրադարձ ցոլքը ցայգալուսային աշխարհի մը մեջ»։

«Ցայգալույս» խորագրի այս բացատրությունը միանգամայն ճշմարտացի է, քանի որ ժողովածուն իր մեջ իրոք ընդգրկում է և «մթնատվեր ու մռայլ հորիզոնը», և ցայգալույսի այն ճառագայթները, որոնք լուսարձակելով մռայլը՝ ձգտում էին այն փարատել ու կենսահաստատել այգաբացը։

Նախ «մթնատվեր ու մռայլ հորիզոնի» մասին։ Իւրայնության այդ կողմըն արտացոլող գործերում, իր հաճախակի միշամտություններով հանդերձ. Զարդարյանը նկարագրվող դեպքերն ու հերույթները ձգտում է նկրկայացնել հնարավորին չափ տեսանելի, որպես իրականության բուն պատկերներ, եվ, իսկապես, նրա մի շարք գործերը՝ «Գողացը», «Հորեհնական տունս», «Շահապրակին քերվածը», «Պատկեր մը», «Կուլուչկերն ու իր գերեզմանոցը», «Քննացողներուն հանգիստը», «Ծաղիկնե՞ր, կարմի՞ր ծաղիկնե՞ր» և ուրիշներ, ժանրի առումով գեղարվեստական պատկերներ են։

Հայրինի գավառը, նրա մարդիկ, ավանդություններն ու գեղեցիկ են. բայց աստիճանաբար քայքայվում ու կորչում են։ Երիտասարդ ուժերը ստիպված են Թողնել ու հեռանալ հայրենական հրերմի շեն օջախներից։ Այդ երևույթը Զարդարյանի խոսքին հաղորդում է թախծի երանգ, որը տարբեր նկրեցներով առկա է նրա գրեթե բոլոր գեղարվեստական պատկերներում։ Նա սիրում է պատկերել միայնակ առավելապես ծեր մարդկանց, որոնք վաղուց մոռնրի նման սպառվում, հանգչում ու անհետանում են, իրենց կյանքի ընթացքով կարծես խորհրդանշելով արևմտահայ գավառի անմխիթար ապագան։ Հենց այդ պատճառով էլ, ի հակակշիռ այդ թանկ կյանքերի ողբերգական անհետացման, Զարդարյանն իր պատկերներում ձգտում է կենսահաստատել տևականը, անսասանը։ Որպես կյանքի տևականության ու անընդհատության խորհրդանշաններ Զարդարյանը մերթ նշում է հայրենական օջախը՝ «պապենական օջախը, անմահ հավիտենական մայրը, որ ալևույթ չունի, որ մա՛ չունի»

---

* Ե. Չարդարյան. Ցայգալույս. Առաջաբան, Կ. Պոլիս, 1910։

(«Հորենական տունս»), մերթ հայրենական փողոցը, հայրենիքի քարն ու հողը իրենց «հզոր տեսականությամբը» («Փողոցը»), մերթ լեռները՝ «լեռներն իրենց հավիտենական անշարժ հպարտությունը պիտի պահպանեն» բարձունքները բռնելով, և քամիներն ամեն աշնան՝ անհեց ցրտասարսուռ շունչը ու ամեն գարնան՝ կենդանի հոգին պիտի բերեն» («Պատկեր մը») և առհասարակ արևը. բնությունը, որպես անխորտակ կյանքի խորհրդանշաններ։

Զարդարյանը, սակայն, սոսկ պատկերներով չէ, որ անդրադարձել է գաւառի մարդկանց սոցիալական կյանքին։ Դավառական կյանքը առավել ամբողջական արտացոլում է գտել նրա վիպակներում ու նորավեպերում, մասնավորապես «Ջան սերը», «Վա՜խ ես մեռնեի», «Ծերտերին հարսը», «Մրոտուկ տղաքը», «Պուտ մը չուր» նորավեպերում և «Սև հավը կանչեց» վիպակում։

«Գրականություն» տեսությունում Զարդարյանը այսպես է բնորոշում նորավեպի ժանրը. «Նորավեպը պարզապես խտացած վեպ մըն է, ուր ավելի սեղմ շրջանակի և աւելուն սահմանի մը մէջ վէր առնված է կյանքի մեկ կողմը կամ բարքերու մեկ նկարը, համառոտելով ամբողջության մը մանրանկարչական ձեթերով»[4]։

«Խտացած վեպ մը» նորավեպի այս բնորոշումը, որ այնքան էլ չի համապատասխանում դասական նորավեպի փորձին, լրիվ, կամ գրեթե լրիվ համընկնում է Զարդարյանի այս գործերի ժանրային առանձնահատկություններին։ Մավալով ինև փոքր, բայց գրանք իրոք «խտացված վեպեր» են և իրենց ժանրով ավելի շատ պատմվածքներ ու վիպակներ են, քան նովելիներ։ «Ջան սերը» պատմվածքում հանդիպ Առաքելի և նրա ընտանիքի անուրախ կյանքին ու վախճանին, Զարդարյանը խտացրել է ժամանակակից գավառական կյանքի անհեռանկարությունը։ Կյանքի տաղտուկ գոյությամբ Առաքելը ամբողջ էությամբ կառչում է միակ սիփականությանը՝ իր խարխուլ տնակին. կինն ու որդին մահանում են, ի վերջո մահանում է նաև ինքը՝ Առաքելը։ Բայց կյանքի վերջին րոպեին իսկ նրա մտքում իր տունն էր։ Նյութական, աւարտական ողջ կյանքի ընթացքում լրիվ կանել է նրան, զրկելով հոգեկան ամեն մի այլ ապրումից, ամեն մի գեղեցիկ ձգտումից։ Իզուր չէ, որ նրան կով Առաքել են հորջորջում։ «Ապահով եմ,— ասել է նրուհիանը Զարդարյանին նվիրված Գրական ասուլիսում,— որ Ջուլա ավելի լավ չպիտի կրնար պատկերացնել այդ կով Առաքելն ու իր շրջապատը։ Նյութին համար մարդուս մեջ ընդդորձն գետեղված անբան, անասնային սերը, գերադրական համառության այդ աւտոմատիով, չեմ գիտեր կարդացած ըլլալ ոչ մեկ տեղ»[5]։

Սարսափելի տգեղ ու անիմաստ է այսպիսի կյանքը։ Հենց այդ նկատի ուներ Զարդարյանը, երբ Վաղվան կամ Գավառական գրականության բանավեճի առիթով Ն. Քեշիշյանին ուղղված նամակում գրում էր, թե ինքը կիրք այն կյանքի վրա, որի նպատակը «միայն ձեռք մը հացն» է, որովհետև ինքը համոզված է, որ «առանց օրըստօրեական զարգացման, առանց ինքնաճառնչության, առանց մտքի ու հոգիի նորոգ խանդավառության դաշտի բնաջիջը նույն անխորհուրդ ու աննպատակ ճգն ու գոմեշը պիտի մնար իր բնազ-

4 Ե. Զարդարյան. Ցայգալույս. էջ 500։

5 «Գրական ասուլիսներ», № 4, Ե. Զարդարյանի «Ցայգալույսը», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 22։

գեան բոլոր լեզուք հակամիտութիւններուն մէջ՝ ինչպես հազարաւոր երեկներն ասդին, նոյնպես բյուրաւոր վաղերն ետքն ալ»[6]*։*

Զարդարյանը գոհ չէ այդ վիճակից և հենց այդ պատճառով էլ չի գունազարդում գավառի սոցիալական կյանքը։ Ծիտ մը չուր» պատմվածքի մանկիկը գոհ է գնում տատիկի կրոնական «քանդրամիտ և աղեսաւոր մոլեռանդության», ապա «Վա՜խ, ես մեռնի՞մ», «Տէրտերին հարսը» և «Սև հավը կանչեց» երկերում նա արտացոլում է սոցիալական հենքի վրա գոյացած բարոյական անկման ավերումները։

«Սև հավը կանչեց» արտահայտությունը, որը խորհրդանշում է տան օջախի դժբախտությունն ու քայքայումը և որպես ժողովրդական ըմբռնողության օգտագործված է նրա մի շարք գործերում, համանուն վիպակում իր մեջ խտացնում է բարբերի մի սոսկալի անկում։ Երկու եղբայրներից մեկը՝ Սիմոնը, ոչնդուխտ է, իսկ մյուսը՝ գյուղապետ Նիկոն, կատարյալ պատուհաս ոչ միայն գյուղացիների, այլև իր տարազատների համար։ Նա գաղտնի կապերի մեջ է իր պանդուխտ եղբոր կնոջ՝ Նունիկի հետ։ Սա մի այնպիսի արարք է, որը ինքնին ենթադրում է տվյալ օջախի քայքայումը։ Այդպես էլ լինում է։

Կարծես, ի հակադրություն Նունիկի, գրողը կերտում է Հայկունու («Վա՜խ, ես մեռնի՞մ») ու Հոմերի («Տէրտերին հարսը») կերպարները, որոնք առաքինի ու աշխատասեր են, պաշտպանում են իրենց մարդկային արժանապատվությունը, բայց որոնք նույնպես կործանվում են, բախվելով իրականության դաժան բաբեքին։

Այսպես ապրել հնարավոր չէ, զուրկ իդեալներից ու վեհ ձգտումներից, մարդիկ աստիճանաբար խորասուզվում են տիղմի մեջ։ Նրանց արթնացնելու, կյանքը իմաստավորելու համար անհրաժեշտ է մտքի ու հոգու նորոգություն՝ հայրենասիրության գաղափարով։ Ազատասեր, գործունյա հայրենասիրությունը կենսական այն ուժն է, որն ըստ Զարդարյանի, ի վիճակի է փարատելու սիրող խավարը։ Սա է «Յայգալույսի» գաղափարական պաթոսը, լուսի այն ճառագայթումը, որի միջոցով Զարդարյանը ձգտում էր հաղթահարել, լուսարձակել «մթաստվեր ու մռայլ հորիզոնը»։

Թէև իրականության «մթաստվեր ու մռայլ հորիզոնի» գեղարվեստական արտացոլումը Զարդարյանն իրագործում էր հիմնական դասական ռեալիզմի մեթոդով, սակայն այս գծի վրա նրա գեղարվեստական պատկերների ստանում են ընդգծված ռոմանտիկական բնույթ։

Ընդվզման, դիմադրության, ակտիվ հայրենասիրության գաղափարը տիրող բաղաքական ռեակցիայի պայմաններում հնարավոր չէր բացահայտորեն արտահայտել։ Հենց այդ պատճառով էլ Զարդարյանը շատ հաճախ ստիպված էր դիմել այլաբանության, «Սարերու տղան» նորավեպի իր բոլոր գործերում ել է Քև որևէ առնչություն չունի Հայրենիքի ազատագրության գաղափարի հետ։ Մի սովորական քվացող պատմություն ու մարդկային ողբերգություն։ Բայց գլխավորն այստեղ ոչ այնքան Աշխենի ողբերգությունն է, որը, անկասկած, ինքնին ևս ցնցող է, այլ Սիդոյի կերպարը։ Այս առումով, առնական երիտասարդը անհագ ձգտում է դեպի սարերը, անտառը, վայրի բնությունը, դեպի «անկոխ բարձրությունները»։ Բողոք ներքին կյանքը, որի օդը իրեն քունավոր է թվում, նա իր օրերը անց է կացնում ազատ բնության մեջ։

---

6 Ռ. Զարդարյան, *Յայգալույս*, Երևան, 1959, էջ 512։

Կանդնած բարձունքում նա մտածում է ներքևի կյանքի մասին։ «Դաշտի միամիտները, որ ծուփի մը ծածքին տակ կընստին ու գաճաճ մորենիի մը տակ... լովը գոհ կըլլան, անգա՞մ մը գիտնային ամբողջ կատար մը լեցնող կաղնիի մը ապահական հրապույրը, որ միամինակ կուրծք կուտա հովերու կատաղությանը և իր տերևներովը աշխարհի մը քնարը կտաղերգե, գիտնային անգամ մը ամպահերք արտևանիներու վրայինն վարի հովիտներուն փոքրությունն ու արգահատելի ոչընչությունը, տեսնելին քե գաշտի մարդը որշա՞փ պզտիկ, որշափ ողորմելի կերևար՝ կպած ափ մը հողին ու դոմի անասունին, մուրացկանի պես վազելով հացի անսպառ տածածքին ետեեն ու մանկան մը պես՝ իր համար միշտ նոր մտահոգություններ ստեղծելով։

Նորավեպի ամբողջ գաղափարախոսությունը թաքնված է այս մտորումների մեջ, որտեղ ներքևի կյանքը խորհրդանշում է ստրկական հպատակությունը, կյանքի, զգացմունքների փոքրացումն ու ճահճացումը, իսկ բարձունքը՝ ազատասիրության ձգտումը, վեհը, մարդկայինը։

Քրդական կյանքից վերցված «Նահանջը» վիպակը նույնպես միտված է նույն գաղափարով՝ հերոսականության, առնականության, մարդկային արժանապատվության հաստատմամբ։ Ջոզոյի տղան՝ Իպրահիմը, մեռնում է հերոսի մահով, Զիլֆիքարի մարդկանց հետ կռվելիս, հանուն իր ցեղի ազատության։ Եվ հենց դրանով էլ նա անմահանում է։ Բայց ցավային ոչ քե հերոսի մահն է, այլ հոր դավաճան արարքը։

Աբտաստահան տեղափոխվելը Ջարդարյանին հնարավորություն տվեց ժամանակի հուզող խնդիրներին անդրադառնալ առավել ազատությամբ։ Նա ընդգծում է այն գաղափարը, որ հակաբռնակալական պայքարի հիմնական շարժիչ ուժը ոչ թե ունևոր ու արտոնյալ խավերն են, այլ բուն ժողովուրդը։ Ժողովրդի ամենահասարակ մարդկանց սրտերում անթեղված է մի այնպիսի հայրենասիրություն, հայրենասիրական մի այնպիսի կարոտ, զոհողությունների կատարելու մի այնպիսի անսպառ պատրաստակամություն, որը խոյսի է տիրող կարգերի հետ հաշտության եզրեր որոնող խավերի մաշդկանց համար։ Գրողի այս ճիշտ ըմբռնումներն իրենց փայլուն արտահայտությունն են գտնել «Շուն մըն ալ պակաս», «Ցեղին զավակը», «Ջոզոյեմը», «Հայրենիքս կուզեմ ես» պատմվածքներում։

Մարիամի աղջկան՝ Սրմայիի, թուրքերը փախցրել էին։ Գրիցե ութաբոբիկ, յուրտ ձմռան Մարիամը վեց-յոթ ժամ ճանապարհ է անցել, հասել է քաղաք և տմա կանգնած ուաչնորդական տեղապահի առջև՝ օգնություն, փրկություն է խնդրում։ Իսկ տեղապահը մտածում է. այս կինը ինչ գեշ ժամանակ է ընտրել իր ցավը գլուխից քաղաք բերելու. շուտով առաջնորդական ընտրություն է լինելու, արժե՞ հիմա մի ինչ-որ աղջկա համար վատացնել հարաբերությունները կուսակալի և մյուֆթիի հետ ու հենց դրանով էլ հրաժարվել առաջնորդ ընտրվելու ամեն մի հույսից։ «Ինչ է եղեր,— մտածում է տեղապահը,— սղչիկ մը տաճկցիր է. ըող նրթա տաճկենա. շուն մրն ալ պակաս. հելպեր տածկըցողն ալ կրլլա. էրիստացողն ալ. ի՞նչ, քաղաքական ժողովր կրոնական ժողովր, ազգը գործ չունի՞ն, տուավ-փախավներո՞վ պիտի գբաղին»։ Այնուհետև Մարիամը արդեն փակ է գտնում առաջնորդարանի դռները իր առջև։ Եվ նրա երկար դեկերումներից հետո նրան կրկին հայոդվում է մտնել առաջնորդարան, իբրև պատասխան լսում է միայն վարդապետի վիրավորական խոսքերը. «էտեպսիզ էր ինք, որ եկեր էր իր աղջիկը ազատելու տաճկին ձեռքին։

Տուշմանը քարափրտ էր, աստված ու հավատք չուներ, բայց ի՜նչ եղավ իր ազգին մեծավորներուն, իր ազգին վարդապետին։ Ընչիտ էֆենտիին դուռը գնաց, բշեցին, առաջնորդարան եկավ՝ խաբեցին, օրերով քաշքշեցին դիմեքը փողոցները ու հիմա ալ կնախատեն իր մայրական զգացմունքները։

— Հայր սուրբ, աղչիկս կուզեմ,— պոռաց հանկարծ իր բոլոր ուժովը.— անծանոթի, խորշրդավոր ըմբոստացում մը բարձրացեր էր իր հոգիին խորերեն ու տնկված օձի մը պես.— աղչիկս կուզեմ ազգեն. մենք մեր բիրեն կկտրենք ժամուն ու վանքին, առաջնորդարանին ու առաջնորդին կուտանք, որ անոնք ալ մեր նամուսն ու մեր աղչիկներուն պատիվը պահպանեն. մորթեցեք զիս, ջուր հետեցեք. արիներս ասֆէլիկին վրա պիտի քաղեմ կամ աղչիկս պիտի առնեմ» («Շուն մըն ալ պակաս»)։

Մարիամի սրտի խորքեն հնող «աղչիկս կուզեմ ազգեն» բացականչությունը յուրահատուկ բնկման ենթարկվելով ու խորհրդավոր դառնում է ամբողջ հայության սրտից բխող «Հայրենիքս կուզեմ ես» աղաղակը։ Ռուսինհայում ապրող իննսուն տարիական պանդուխտ նորայի աղաղակը կաբծիռ Մարիամի բացականչության շարունակությունն է, որը համակել է ամբողջ հայությանը։ «...Հայրենիքս կուզեմ նա», գերության, վաճառքի հանված ժողովրդին ազիողորմ պաղատանքն է, հրավեղու նշանախոսն է թափառական, հայածավոր, անհանգիստ ազգին՝ որ հողին կաղաղակե ու իր հողը գինքը չի խեբր։

Դանուբեն մինչև Նեղոս ու Մարիցայեն մինչև Միսիսիքի՝ նույն տրտմության ստվերը, նույն կարոտի ողբը, իր հետ բաժանված, նույն հավիտենական ախտավորը՝ որ կքալե, կքալե ու տեղի չի հասներ» («Հայրենիքս կուզեմ ես»)։

«Շուն մըն ալ պակաս» ու «Հայրենիքս կուզեմ ես» նրկերի հետ սերտ առնչություն ունեն «Ցեղին զավակը» և «Ղզղումի» պատմվածքները։ «Ցեղին զավակը» պատմվածքում նկարագրվում է 1895-ի չարքը Խարբերդում։ Ավելի չուտ զրոը ուշադրության է հրավիրում ոչ այնքան բուն չարդի, այլ նրա սպառնալիքի ներքո ժողովրդի տարբեր խավերի վարքագծի վրա։ Ունևոր խավերը գրեթե զանգվածաբար ուրանում են իրենց հայությունն ու «անլևևի» (իսլամական աղոթք) ասելուվ իսլամանում են։ Իսկ Վարդանը, Ջարսանեանից եկած այս սովյալը, որի մեջ «քաղցը միս ու ոսկոր հագած՝ մարդու պատկեր առեր էր ու Վարդան էր եղեր», կրելով իր մեջ նահանջների «գետնամած մեծութիւնը, վհատութիւնը», մնրժում է կատարել Քշեամու պահանջը և նահատակվում հերոսաբար։

«Ղզղումը» այդ իմաստով մի իսկական գլուխգործոց է, որը իր ինչ-ինչ կողմերով հեռավոր կերպով հիշեցնում է Մուպասանի «Ճարպագունդը»։ Կոմիսեր Շամդի էֆենդին քաղաքի հայ ազգաբնակչության պատուհասն է դարձել։ Գագանաբար խոշտանգում, կողոպտում ու ոչնչացնում է հայ բնակչությանը. էլ հետերնել անկարելի է։ Բայց ինչպես աղատվել այդ գազանի ձեռքից։ Փրկության է գալիս կասկածելի զբաղմունքի տեր Ամնան, որին բազմիմաստորեն Աննա Մագթաղինացի են կոչում։ Նրա տանը զարան մտած մի խումբ հայ երիտասարդներ սպանում են Համդիին ու դիակը շպրտում քաղաքից դուրս, մի հեռավոր ձորում։ Արյան հետքերը, սակայն, ոստիկանությանը բերում են Աննայի մոտ, ուր և գտնում են իրեղեն ապացույց՝ կոմիսարի արյունոտված ֆեսը։ Սակայն ծեծն ու խոշտանգումը չեն կոտրում հայրենասեր

կնոջ կամքը: «Ո՞վ էր այս կնկա կտորը, բարոյազուրկ, շատոնց ընկերության երեսեն ընկած, մոլության տիղմին մեջ խրած այս կնիկը, որ իր հոգիին խորը այնքան դյուցազնություն, այնքան հզոր կորով գտած էր՝ չընկճելու համար քանտային սարսափներուն և հազար տեսակ փորձություններուն առեն»:

Ով դատաբանը արձակում է իր վճիռը՝ մահվան պատիժ: Աննման, սակայն, այս վճիռը ևս ընդունում է անալալլ, առանց բողոքի որևէ արտահայտության: Բանտում նստած նա հիշում է իր անցյալը, ամուսնությունը, մի քանի նրշանիկ տարիները, այնուհետև ամուսնու պանդխտությունը, անհետացումը և իր... անկումը: «Նզովքի ու հայհոյության դուռ մը եղեր էր» իր տունը, որուն առջևին ըքելով կանցնեին ումենքն ալ, որուն ուսնակը միայն մեղավոր ձեռքեր կուգային ծեծելու գիշերները»: Իսկ այժմ տեր Արշամը, «—Եկա որ օրհնեմ քեզ, աղջիկս, եկա որ երկնքին ու բոլոր ժողովուրդին օրհնությունը բերիմ քիզի, դուն հայ կնիկներուն թագուհին ես...»: Աննայի ներքին ուրախությունը չափ չունի, հասարակությունից վտարված, բոլորի կողմից արհամարհված արարածը վերջապես իրեն մարդ է զգում, քանի որ նպաստել է մի կարևոր գործի իրականացմանը, իր մեջ ուժ է գտել դիմանալու խոշտանգումներին, չմատնելու իսկական վրիժառուներին:

«Ապրելու համար» գրվածքում Զարդարյանը նույն գաղափարն արտահայտել է հիրավի մեծ վարպետությամբ ու վարակիչ պաթոսով: Իր արտաքին տեսքով այս գործը ևս կարծես մի սովորական պատմություն է: Մի հիսուն-հիսունհինգ տարեկան մարդ՝ Մլեղոն աղբարը, պարտքի տակ է ընկել ու արժանապատվությունը արատավորված զգալով ինքնասպանության է գործել: Քաղքենիները դատապարտում են՝ պա՞րտք է եղել, ի՜նչ մեծ բան, ինչու ինքնասպանություն գործել, թող ապրեր այնպես, ինչպես բոլորն են ապրում: Սա պատմվածքի առաջին պլանն է, որի իմաստը, սակայն բացահայտում է այժմեի երկրորդ պլանում հանդես եկող ավանդությունը: Ավազակները կըտրում են մի քարավանի ճամփան ու կողոպտում են վաճառականներին: Դիմադրողներից մի քանիսը ընկնում են: Ավազակապետը տեսնում է, որ մարդուկի մեկը մի իշու տակ կքած պահվել է.

— «— Է՛յ, մարդ,— կհարցնե ավազակը,— ի՞նչ կընես հոդ:

— Աղա, ղուրպան,— կպատասխանե ողորմելի վաճառականը սարսափահար — որուն հայու ինչ անուն կրելը չեմ գիտեր,— ես այս կենդանիքին քուռակն եմ, ինձի բան մի ըներ...

— Անպիտան,— կպոռա ավազակը աղմկալից քրքիջով մը,— ի՞նչպես այդ որժ էշը մայրդ կրնա ըլլալ:

— Ոտքդ պագնեմ, աղա,— կիոթովե խեղացի մարդուկը,— մորս մեռնելե ետք հորս հետ կպտտիմ...»:

Արդեն միանգամայն պարզ է, թե Զարդարյանի նպատակը ոչ միայն աղբարի ինքնասպանությունն էր, ոչ էլ իշու տակ քաքնված վաճառականի պատմությունը, այլ դրանց հիման վրա քաղքենիական ամբոխի ջնջաբարո կենսաֆիլիստիայության կրքոտ ժխտումը. «Ապրի՛լ, ապրի՛լ. ա՜ռ միակ ու վերջնական մտածումը մեր հասարակության. հոգ չէ թե իրենց տունն ներս մտած ատեն՝ պատիվը փողոցը վազե, հոգ չէ թե իրենց անձը ապտակված, արհամարհված ու մտրակված ըլլա, միայն մարդ չդպնար կյանքին՝ այն ավելցուկ ոսկրի կտորին, որը ծամելու համար արդեն իսկ ժանիքները կոլանցուցեր էր»: Ահա և բուն ընդհանրացումը. «Մեռնիլ գիտնալ՝ ապրելու համար,

ահա հշմարիտ բանաձևը ամեն անոնց համար, որ քիչ իմաստուն, բայց անողոք պատվախնդիրներ են»։

Ապրելու, իսկական կյանքով ապրելու համար մարդ պետք է միանձնյա իմանա, այսինքն հեռուսաբար պայքարել ու հարկ եղած դեպքում նաև զոհվել։

3

Ջարդարյանը ոչ միայն տաղանդավոր նորավիպագիր է, այլ նաև վարպետ հեքիաթագիր, արձակ բանաստեղծությունների, ավանդությունների. հովվերգություններ ու պատկերների հեղինակ։ Զապել Եսայանը Ջարդարյանին նվիրված գրական ուսուլիսում նշել է. «Բայց իր տաղանդը իր բայթարգույն արժեքին կը հասնի իր բանաստեղծությանց և մանավանդ իր հեքիաթներուն մեջ... Իր հեքիաթները, ծնած բնաշխարհի ծոցեն, կը համարեն իրենց մեջ բարոյական կարգե հոսանքներու, ընդդիմամարտությանց կամ դաշնակությանց աշխարհներ. անոնց ներշնչման աղբյուրը այն քարանձավներուն, օձի պես սողացող առվակներուն մեջ է, որոնց վրա կանդ առած է իր բանաստեղծի մանկությունը, որոնց սարսափովը կամ գեղեցկությունովը տոգորված է իր հոգին, որոնցմե բարձրացող ձայներովն է, որ նեղանակավորված է իր հղոր, իր ոգևորող կշռույքը[7]։

Եվ իսկապես, որպես ինքնուրույն հեքիաթագիր, Ջարդարյանը հայ գրականության ամենատաղանդավոր դեմքերից է։ Նրա խառնվածքի, նրան հուզող ժամանակակից հրատապ խնդիրների իմաստով, անշուշտ, բացառված չէր հեքիաթի ժանրի մոդեռնացման վտանգը։ Բայց Ջարդարյանը իսպառ խուսափել է այդ վտանգից։ Նրա հեքիաթները ընթերցողի առջև բաց են անում նրա ստեղծագործական խառնվածքի մի այլ հմայիչ կողմը՝ գեղեցկությամբ ապրելու, գեղեցկությամբ դյուրելու նրա մեծ կարողությունը։

Քնությունը մարդկանց քարացնում է, որովհետև մարդիկ ավելի գեղեցիկ են, քան ինքը՝ քնությունը... («Քարացածները»)։ Ամեն երեկո Շողակի հարսը հանդիպում է ծովում ապրող իր սիրեկանի հետ և ամեն արուսյակ թռչունի քներ առած տղան կրկին վերադառնում է իր ծովը։ Բայց ահա չար պառավը տեսնում է ու ասում ծովահարսի ամուսնուն։ Վրեժխնդիր ամուսինը չարությամբ է հատուցում կնոջ արարքը։ Եվ երբ երեկոյան հովիվը դյուր է իջնում, ոչ գյուղ է տեսնում, ոչ մարդ, ծովը ամեն ինչ կուլ է տվել։

Գեղեցիկի նկատմամբ պաշտամունք պետք է ունենալ, գեղեցիկը կյանքի բուրն է, մարդու իսկական էությունը։ Նրա ոտնահարումը, նրա ոչնչացումը մարդու մեջ մարդկայինի ոչնչացումն է։ Եվ չնայած միանգամայն ճիշտ էր Երուխանը, երբ խոսելով Ջարդարյանի հեքիաթների մասին ասում էր, թե հեքիաթից շատ անգամ «բարոյական եզրակացություն չի պահանջվիր», այնուամենայնիվ խիստ միշտորդված ձևով գեղարվեստական նպատակադրումը Ջարդարյանի հեքիաթներում ահա ՛ն Գեղեցիկի, մարդկային վեհանձնության, ներդաշնակության գովերգումով Ջարդարյանը վերջին հաշվով հետապնդում էր այն նույն նպատակը, ինչ և իր նորավեպերում։ Բանակալական իրականությունը տգեղ է, խորթ է մարդկային էությանը, դա մի այլանդակ

[7] «Գրական աւուրներ», № 4, Ռ. Ջարդարյանի «Յայգաւուրը». էջ 12—13։

իրականություն է, ուր ամեն օր մարդկայնորեն գնդեցիկը տրորվում է բռնակալի կրնկի տակ։

Գեղարվեստական արժեքավոր էջեր են Զարդարյանի ավանդական գյուղացիներն ու արձակ բանաստեղծությունները։ Այստեղ գրողը ներկայացնում է ռոմանտիկական մի գնդեցիկ աշխարհ՝ բարքերի հնաոճոսական պարզությամբ, բնավորությունների ամբողջականությամբ «Այն ատեն հրաշալի էր աշխարհ։ Հր. վերջալույսներու տրտմության ստվեր չունեին, գիշերները վախով ու արհավիրքով ծանրաբեռնված չէին, քամին չէր տրար ողբաձայն, մայրական կուրծքերն հեռնծաներ չէր բարձրանար։

...Մահ չկար այն տտեն»։

Իսկ այժմ մահը կանգնել է մարդու առջև ու ասում է. «Կուզեմ որ մեռնես, և պատճառը, չիտակ՝ ես ալ չեմ գիտեր» («Մարդը չէր մեռներ»)։

Երկնի ու այսօրը, անցյալն ու ներկան Զարդարյաներ հանճարի իրար է հակադրում ոչ թե անցյալը իդեալականացնելու, այլ ժամանակակից կյանքի այլանդակ կողմերը էլ ավելի ցցուն դարձնելու նպատակով։ Այդ հակադրությունում անցյալը ոչ թե պատմական որևէ կոնկրետ ժամանակաշրջան կամ հասարակարգ է, այլ նիրղաշնակ, խաղաղ ու էրջանիկ կյանքի խորհրդանիշ, որը որպես հակադրություն պետք է ուժեղացնի այսօրվա տիրող վիճակի անարդարության գաղափարը։ Դա ըստ էության ոչ թե անցյալ է, այլ գրողի գեղագիտական իդեալով լուսաբծակված ապագա։ «Կարոտներս» արձակ բանաստեղծությունում երգիչ-ազգությը շրջում է հայրենի դաշտերով և վերհուշները անցյալի մեջ ուրվագծում են ծաղկուն ու բերրառատ եզերքի գեղեցկությունը։ Մինչդեռ ներկան մի տխուր պատկեր է դծում, ուր մարդն ու բնությունը ընկղմվել են իրար տրտմության մեջ։ «Օգին համրությանը մեջ, մանավանդ իրիկունները, մանավանդ մթնշաղին՝ խնդուքի կամ նույնիսկ գաղտնի ծիծաղի ոչ մեկ շշնկոց, ոչ մեկ զվարթ ձայն, այլ վշտակած սպասում է որ կանգնի հոսքմեջով, աշնան գավագին շունչն իր բոլոր նրամով։ Միայնակ կնգիր ամայի մացառուտի մը քով, ուշուղ, ու մտիկ րրե՝ իմանալու համար, թե որքա՞ն խոր է բնության վիշտը, որքա՞ն հոգեխոով ու բազմահոգ։ Թափուր բուներն իրենց լեգվին կխոսին, ծերունի կոճղերը իրենց տկարությունը կգանգատին, խորունկ քարայրները հոգոց կհանեն ու երիտասարդ կաղնիները վայրագ ատելություն մը կշնչեն, երանի բոլոր անոնց, որ հաջորդող դարմության, ճերմակ սարսուռին ու ճերմակ մահվան մեջեն հաղթական՝ մայրական արշալույսներու ցոդն ու բուրումնեու համբուրելու շրթունք պիտի ունենան»։

Եթե «Կարոտներում» բնությունը կարծես վշտակից, մասնակից է մարդու տառապանքներին ու նրա հետ միաժամանակ այլաբանորեն իր ցասումն է արտահայտում, ապա «Սև երազ» հովվերգական պատկերում վեհ բայձունքների, պայծառ գույների պեսպեսությամբ բնությունը հանդես է գալիս որպես ապգային ինչ-որ նշանի հակադրություն։

«Բռնավորին արցունքը» գրույցի հիմքում ընկած է երբայական մի հին ավանդություն։ Այստեղ խոսվում է այն մասին, որ երբ Նաբուդոդոնոսորը տիրելով Երուսաղեմը մտնում է տաճար և առաչնորդվում քահանաների բնակարանը, սարսափով տեսնում է, որ իր ոտքերի տակ վարագույրի փրփուրով արյուն է հոսում։ Դա անմեղ Զաքարիայի արյունն է, որին ժողովուրդը զոհել էր հեռացումով իրոք տեղի ունեցած վայրագությունների գուշակման պատճառ։ Զաքարիայի արյունը լռեցնելու համար Նաբուդոդոնոսորը հրամայում է մոր-

Քիչ բոլոր բահանաներին, բայց իպար, արյունը չարունակում է հոսալ։ Հոսմայում է մորթել բազմաթիվ պատանիներ ու մանուկներ, սակայն կրկին իպար,— երամայում է հավաքել ու մարգարեի արյան վրա մորթիլ բլոր երիտասարդներր ու գեղջիկ կուլաներ, բայց արյունր հոսում է ու հոսում.

«— Ջաքարիա, Ջաքարիա,— աղաղակեց Հուսաֆատ թագավորը,— ո՞ւ չե՞ս այս ամենեն. կուզե՞ս որ ոչնչացնեմ բոլոր Հուդայաստանը»։

Ո՛չ մեկ ձայն, արյունր նորից չարունակում է հոսալ։

«— Վա՜յ ինձի, վա՜յ ինձի, ևքե այսբան մարդ տանջանքի պետք է ենթարկվի մեկ մարդու մը արյունի համար, ի՞նչ պիտի բլլա հապա իմ վիճակս՝ որ ոտաոր հաղար, հարյուր հազար մարդկային արարածներու արյուն թափեցի»։

Ու արտասվում է թագավորը և ո՜վ հրաշք, արյունը դադարում է պղպջալ ու հոսալ. Հանդարտվում է, որովհետև բռնավորի արցունքները խամնվել էին արյանր։

«Բոլոր ժամանակներու և ամբողջ մարդկության տանջանքի պատմությունն է ասիկա։ Բոլոր ժամանակներու և բոլոր բռնակալներու կարմիր հոպերանությունն է խտացած այս ավանդության մեջ։

...Բայց այդ արցունքը չէ կաթած երբեք պատմության մեջ և չի կաթիր երբեք։

Ահա ին ինչու համար վշտակիր մարդկության տառապանքն ու արյունը՝ իբրև նախատիպ ու վրեժխնդրություն պիտի չարունակին պղպջալ ու վրեժ հայթթել միշտ բռնավորներու պալատներուն սեմին վրա և բազմատեսակ բռնությանց ընդդեմ, մինչև որ բնկերական արդարության ու ազատության մեծ գաղափարը գա վերջ դնելու մարդկային ստրկության և շահագործության, խնայելով բռնավորներուն պղծձե աչքերը՝ կալնկացության արցունքներեն. և ջրվառ մարդկությանը՝ իր ծով արյուններեն։

4

Մինչև Համիդյան բռնակալության տապալումը Ջարդարյան-գրողի գլխավոր երևկեր դոյության և մաքառումի գաղափարն էր։ Սա քաղաքական ու գեղարվեստական այն ըմբռնումն էր, որով Ջարդարյանը ձգտում էր հաղթահարել մա.դրու ւ տարաբացումը» հասարակությունից։

Մահմանդրության հաստատումից հետո Ջարդարյանը գեղարվեստական երկեր համմասնաբար քիչ գրեց, որովհետև ամեն օր ստիպված էր առաջնորդողներ գրել, խմբագրել Կ. Պոլսի Հայ ամենամեծ օրաթերթը։ Հրապարակախոսությունը դրեթե ամբողջությամբ կլանում է նրան, բայց և այնպես նա երբեք չկտրվեց գրականությունից, Հանդես հկավ մի շարր նոր տեսնդագրություններով, գրական հոդվածներով ու ուսումնասիրություններով։

Կ. Պոլսի Արդի վարժարանում Հայոց լեզվի ու գրականության դասավանդումը բստ երևույթին առիթ ծառայեց, որպեսզի նա հանդես գա «Մեզրաբեան» դասագրքի վեցհատորյակով։ Քե խմբագրած թերթերում, քե «Մեզրաբեան» Ջարդարյանը հանդես հկավ նաև որպես քարկմանիչ։ Մ. Գորկի, վ. Կորոլենկո, Մ.Լ.Ֆին-Յակուբովիչ, է. Վերհարն, Շելլի, Օ. Ուայլդ, է. Պո, վ. Հյուգո, Անդերսեն, Ս. Լագերլոֆ, Ա. Տբրանս, ահա ռուս և եվրոպական գրականության այն դեմքերի ոչ լրիվ ցանկը, որոնցից տարբեր ժամանակներում քարգմանություններ է կատարել Ջարդարյանը։

Հատկանշական է, որ հայ և թուրք ժողովուրդների փոխադարձ ըմբռնման նկատառումով Զարդարյանը իր խմբագրած ինքնուս տնէ հատկացրեց նաև թուրք դրողների երկերի թարգմանութիւններ։ «Առաջին անգամ ըլլալով,— գրում է Զարդարյանը «Մեղրագնդի» 6-րդ գրքի առաջաբանում — հայերեն հավաքածուի մը մեջ, որպիսին է այս գիրքը, ջանացած ենք ներկայացնել մեր բնակակից մեկ կարևոր ցեղին՝ թուրքին միտքը, ավելի շատ տեղ տալով ժամանակակից գրական դեմքերու... Դրականությունն է մեկը այն միջոցներեն, որ կարող պիտի ըլլա կամաց-կամաց ներդաշնակություն ստեղծել երկու բնակակից ցեղերու հոգեբանության մեջ, հին նուազակված զանունդիւնները չքացնելով ու անոնց տեղ ստեղծելով ավելի մարդկային, ավելի ազնիվ և երկու ժողովուրդներուն հառաջադիմությանը ծառայող ավելի դիտակից զգացումներ»[8]։

Զարդարյանին նվիրված գրական ասուլիսում ունեցած իր ելույթը Զ. Եսայանը ավարտեց հետևյալ խոսքերով. «Ցայգալուլա» ինչպես դիտեք կը խորհրդանշե այն խուսափուկ և տժգույն լույսի պահերը, որոնք ցոլակներու պես բացվեցան մեջին, ամպամած և երկարատև խավարին մեջ ու անհետացան խսկույն։ Բայց այն ակգը, որուն կ'սպասեինք ծագած է իրավամբ։ Այն ակգը, զոր կարծեցինք ողղունել, կրկնեղուկ մըն էր պարզապես, հանգրվան մը միայն, մեր ցավագին անհամբերությանդ համար, որ կազդուրիչ ավելի զարմացուց մեզ, որովհետև գիտեինք, որ մեր Արևելքը ուրիշ կողմ էլու Ու քեվակորիւն առաջ հշմարիտ և մեծ առավոտին մեջ, իրավունք չունի՞նք հուսալու, որ ցայգալույսին պահերու քաղցր և տրտում էրգիչը իր մեծագույն երգը վերապահած ըլլա մեծ առավոտին համար...»[9]։

Զարդարյանն ավելի քան մեկ ուրիշը ըմբռնում էր այդ վիճակը. նա շատ լավ տեսնում ու զգում էր, որ ձեռք բերված «ազատությունը» սոսկ պատրանք է, որ դա անցնելիք ճանապարհի լոկ առաջին հանգրվանն է։ Բայց նա միաժամանակ տեսնում ու զգում էր իրավիճակի լուրջ բարդությունը, այն մեծ սպառնալիքը, որ դամոկլյան սրի նման կախված էր արևմտահայության գլխին։

Քաղաքական սպառնալից կացության ըմբռնումն իր արտահայտությունը գտավ Զարդարյանի թե՛ հրապարակախոսական գործունեության, թե՛ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ։ Եվս մինչ այդ նա հայ ժողովրդի ազատագրության ուղին համարում էր զինված ապստամբությունը, ապա 1908 թ. Երիտասարդ Թուրքերի հեղափոխությունից հետո զգաց, որ արևմտահայությունը միայն իր սեփական ուժերով չէր կարող վերջնականապես ազատվել։ Թուրքիայի քաղաքական նորքին իրավիճակը՝ երիտասարդ թուրքերի քշնամական վերաբերմունքն ամեն մի արմատական վերափոխման նկատմամբ, դրեթե ոչ մի իրական հիմք չէին ստեղծում շոշափման ենթեր գտնելու Ռուսաստանում ու Եվրոպայում խմորվող հեղափոխական շարժումների հետ։ Ահա թե ինչու Զարդարյանը, այնուամենայնիվ, իր գեղարվեստական գործերում շեշտը դրեց երկու ժողովուրդների բարեկամության ու ըմբռնողության, փոխադարձ հարգանքի, ազգամեջության վերացման անհրաժեշտության վրա, մի պահ իսկ, սակայն, չհրաժարվելով արևմտահայության գերազույն ձգտում-

---

8 Ե. Զարդարյան. *Մեղրագնդ*, Զ գիրք, կ. Գալիս, 1914, էջ 6—7։

9 «Գրական ասուլիսներ», № 4. Ե. Զարդարյանի «Ցայգալույսը». Էջ 13։

մից՝ իր կյանքը ազատ ու անկախ տնօրինելու իրավունքից, «Ով որ սուլթան մը ունի իր հոգիին մեջ» և «կայծերը» Զարդարյանի այդ մտորումների արտահայտությունն էին։

«Կայծերը» արձակ բանաստեղծությունում Զարդարյանը զարգացնում է այն նույն գաղափարը, ինչը նրան մղել էր քարգմանելու մի շարք առաջգիմ թուրք գրողների գործերը։ Իմաստը այս գործում ևս շղարշված է այլաբանությամբ, որը կրկին արտահայտվում է կիսաուվանդական, կիսահրական պատմելաձևի օգնությամբ։

Երկու էլ Մի հայ կին տատապատից տեսքով ու մտածումներով նստել է եփրատի ափին։ Հանկարծ մի քնքուշ գեփյուռ խախտում է լոության անդորրը, ֆիլի մի սյուն բարձրանում, հասնում է սգավոր կնոջ աջին և գերվիշի կերպարանք ստանալով հայրաբար ողջունում է հայուհուն.

«— Խաղաղություն քեզի հետ և օրհնություն քու վրադ, քույր իմ...»։

— Ես ինձի կաղաչեմ, հավիտենական ճշմարտության անունով և ըսե ինձի գերագույն արդարության այն բանային՝ որ կբանա խաղաղության, անդորրության ու երջանկության դահլիճը, ով քո՞ւյր, ով մարտիրոսո՞ւհի հաղթական... Ըսե ինձի, որովհետև հանուն արդարության այդ օթևանին իմ եղբայրներուս ձեռքերը անմեղ արյունի մեջ թաթախվեցան և իմ խղճմտանքիս վրա բյուրավոր գոհերու կախաղաններն ու գերեզմաններր ծանրացած են... Ահավոր ոճիրը մեր գիտակցության քմբությունը փարատեց և տեսանք քե դահճեներուն դանակն եղած էինք և մեր եղբայրները մորթած...»։

Հայուհու դեմքը պատում է տրտմության մի ժպիտ։ Ինչպ՞ես բերկրանք, վերջապես քուրք հասարակ ժողովուրդն էլ սկսել է ըմբռնել, թե բռնակալության ձեռքին խաղալիք է եղել, որ անմեղ արյուն է թափել։ Իսկ գերվիշը շարունակում է.

«— Ես ինչվառության հարկերեն ու մեքին նկուղներեն կուգամ, ուր կա միայն անոթություն, ուր կա միայն ցավ ու շիվան, ուր կմարի վերչին ճրագը, մինչ խավարին մեջեն արդեն կսկսին ճարճատիլ դառնության կայծերը...։

— Կայծերը,— աղաղակեց կինը հանկարծ ոգևորված,— կայծերը. ահա գերագույն ճշմարտության և գերագույն արդարության առաջին բանալիները, ազնիվ ծիրանի եղբայր. և այն հրդեհը՝ որ սկիտի բոցավառեն այդ կայծերը ու սփռեն բոլոր տատապանքի քաղաքներուն ու գյուղերուն վրա՝ պիտի բերե քաոսվորությունը հյրչանկության ու հանգստի, պիտի բերե իշխանությունը տիեզերական խաղաղության։ Այդ հրդեհը պիտի լափե ամեն ոճիր, ամեն չարիք ու մարդկային ամեն հուսահատություն ու անոր բոցովը մինչ պիտի տեսնենք հաղթանակը կյանքին»։

Գեղեցիկ ու հմայիչ գաղափար, որը, սակայն, Թուրքիայում չէիրականացվեց, երիտասարդ թուրքերի վանդալային շովինիզմի կայծերից առաջացած հրդեհը բերեց ոչ թե «երջանկության ու հանգստի», ոչ թե «տիեզերական խաղաղության իշխանություն ու քաոսվորություն, այլ նոր սարսափներ ու բրնություններ։

«Ով որ սուլթան մը ունի իր հոգիին մեջ» գրույցը պատմում է. իրանական աշխարհի Վուալե Սիհա մեծ բանաստեղծը իմաստության քսանմեկ դարպասներից կարողացել էր բացել տասիննն ու ըմբռնել դրանց գաղտնիքը։ Կյանքից քաշված մի կողմ, ժողովրդի իրական կյանքին անտեղյակ, նա առանձնության մեջ խոկում էր մնացյալ երկու դարպասների բանալիների մա-

ւին, եվ մի օր նրա առաջ կանգնում է ցնցոտիներն հագած մի պառավ։ Նրա խոսքերը ցաւումիալից են. «Ո՜վ իմաստութեան դու մեծ քուրմ, կյանքից քաշվել ես մի կողմ ու միայնակ խոկում ես, բայց գիտե՞ս արդեօք, թե ինչպես է ապրում քո ժողովուրդը. «Խուտևվենտ» զալըմ թագավորին շուքը, որ երկրիքեն կրակ մազվի անոր գլխուն, այն օրեն որ տարածվելով Իրանի վրա, իշխեց հեծեծանքն ու սուգը, համաճարակն ու սովը։ Քաղաքները վերածվեցան մահաստաններու և դաշտերը՝ անապատի. ուրախութիւնը հեռացավ և դեմքերը ժպիտը մոռցան»։

Հետևյալ օրը Վուալէ Սինայի ձայնը թնդում է թագավորական պալատի կամարների ներքո. «Ո՜վ շահնշահ, ո՜վ նզովյալ ոգի, որ քո թագավորութիւնը հաստատել ես մարմկի, սովի ու մահվան օգնութիւնդ. դու արհամարհանքի ու նզովքի ես արժանի։ Վուալէ Սինան գտել էր նաև քաներորդ իմաստութեան գաղտնիքը՝ «շատ հեղ, բարձրանալու համար՝ վար իջնել է հարկավոր, և սիրելու համար՝ ատել»։ Իջնել դեպի ժողովուրդը, լսել նրա ձայնը, ունկնդրել նրա տառապանքները, ատել ժողովրդի կեղեքիչներին, երգել ժողովրդի իղձերը։ Իմաստունի երգերով ոգևորված ժողովուրդր խորտակում է Խուտևվենտ թագավորի բռնակալութիւնը։

Բայց Վուալէ Սինան տեսական երջանկութեան չսպարգևեց մարդկանց. նրանց հոգիները մի տեսակ թափուր են։ Եվ ահա հայտնվում է մի նոր դերվիշ, որ ժողովրդին հաղորդում է քաանմիկներորդ իմաստութեան խորհուրդը՝ ամեն սիրտ շահ մը, ամեն հոգի մուլքան մը պետք է ունենա իր մեջ.

«— Վա՜յ այն հոգիներուն՝ որ իրենց մուլքանները չունին, վա՜յ այն սիրտերուն, որոնց մեջ արքայական պալատներ չկան։

Վա՜յ այն հոգիներուն՝ որ գահակալներ չունեն, լի ճոխութիւնով ու պերճանքով, ինքնիշխան ու աշխարհակալ. վա՜յ այն սրտերուն՝ որոնց մեջ չկա ոչ գահ, ոչ մեծութիւն, ոչ փառքի պատվանդան...»։

Զրուցքի այլաբանական բովանդակութիւնը միանգամայն պարզ էր. յուրաքանչյուրն ասանձին և ժողովուրդն ամբողջութիւնը, պետք է լարի իր ուժերը, դեն նետի անտարբերութիւնն ու հուսալքութիւնն վատնգավոր սպրումները. իր մեջ կամք կուտակի հանուն ազատութիւնն ու իրավունքի։

«Բագինին փառաբանութիւնը» պատկերը Զարգարյանի կարապի երգը Եղավ. «Մենք կդուռնանք հին հավատքին ու կերկրպագենք նորէն հուրին ու իր տարերային զորութիւններ։

Ահա սորկութիւն ողջակէզը, որ կվառի փայտակույտին վրա։

...Եվ բոցերուն տաքութիւնը կանցնի մեր հոգիին մէջեն. կիյնա տառապանքին ծանր բեռը մեր ուսերեն և իբրև փյունիկ՝ քարմ աճյուններուն ծոցեն կվերածնի մեր իգեալը անդադար, կվերածնի մեր հավատքը, մեր սէրունդենյուն անհատնում ուժը...

Բարձրագոլոխ ու անհողդողդ՝ կանգնած ենք մահվան դեմ..

Զղջում չենք զգար, ոչ վշտակցութիւն և ոչ մեկ ստրջանք՝ մեր հոգևարքի պահուն՝ եթե բարբարոս սուրը փշրե մեր վերջին ոսկորը և խմե արյունին վերջին կաթիլը. մենք տեսանք թե ազգերու ւրդարութիւնը անարգանքի ցիվերջին կաթիլը. մենք տեսանք թե ազգերու ւրդարութիւնը անարգանքի ցիվերջին դարնված է, մենք համոզվեցանք թե տիեզերական խղճմտանքը վաղուց իր կուսութենեն զրկված է»։

Զարգարյանը չէր սխալվում. խոշտանգվեց մի ամբողջ ժողովուրդ, բայց նրա բեկորները, որպես փյունիկ, կրկին հարութիւն առան մոխիրներից։

ԱՌԱՆՁԱՐ

1

Առանձարը (Միխաք Գույումճյան) ծնվել է 1877 թ., Արևմտյան Հայաստանի Բալաս բնակավայրում, առևտրականի ընտանիքում։ Հանգամանքները հենց սկզբից կտրեցին նրան հայրենի օջախից. «...Հազիվ 10 տարեկան էի, երբ մորս օճախեն հեռացա և այն օրէն ի վեր մինավորիկ պանդխտի դառն կյանքը կը քաշեմ»[1],— գրել է նա իր նամակներից մեկում։

Նախնական կրթություն ստանալով Կարինի Սանասարյան վարժարանում, Առանձարը դեռևս է Բաղդադ, 3—4 տարի մնում Ճարագատնեցի մոտ։ Սակայն չի կարողանում համակերպվել նրանց հետ՝ իրեն զգալով մենակ ու օտար. «Պաղտատ՝ քեզ ընտանիքի մէջ՝ բայց քյուրիմացութիւններու և անհամաձայնութիւններու հետևանքով օտարի մը պես էիր»[2]։

1900 թ. Առանձարը մեկնում է Զյուրիխ և ընդունվում տեղի համալսարանի հասարակագիտական ֆակուլտետը։ Ավարտելով համալսարանը, 1907 թ. աշխանը տեղափոխվում է Եգիպտոս, ստանձնում Ալեքսանդրիայի ազգային վարժարանի տնօրենի պաշտոնը, իսկ 1908 թ. մինչև իր կյանքի վերջը՝ 1913 թ. նույն պաշտոնում աշխատում է Ադանայում։

Առանձարի գրական գործունեությունը գնդրագանցապես վերաբերում է համալսարանական տարիներին։ Բացի 1899 թ. Կահիրեի «Արշալույս» թերթի N 8-ում լույս տեսած «Անգուռ տնային» ակնարկ-քրքնկացությունից, նրա Հայտնի գրական երկերը ստեղծվել են 1901—1906 թվականներին։ 1901 թ. աշխատակցել է Թիֆլիսում հրատարակվող «Մուրճ» ամսագրին, ջերմ ընդունելություն գտնելով արևելահայ ընթերցողների շրջանում։ Ժամանակակիցները մեծագույն հաճույքով էին ընթերցում ինքնատիպ երգիծաբանին, «նրանից սպասում էին պարեռնյանեական երկեր, սպասում էին, որ նա կփոխարինի Պարոնյանին»[3]։

1905 թ. լույս է տեսնում Առանձարի նովելների ժողովածուն՝ «Վշտի ծիծաղ» խորագրով։

1901 թ. «Մուրճի» N 8-ում տպագրվում է Առանձարի առաջին նովելը՝ «Նորավեպին Նորավեպը», որով Հեղինակն արձագանքում է «Վաղվան գրականությունը» նշանաբանով ծավալված բանավեճին՝ կանգնելով դասական գրականության պաշտպանության դիրքերում։

«Նորավեպին Նորավեպը», ինչպես նաև «Հուհուսն ու ինտելիգենտը», «Տասը տարի հետո» ստեղծագործություններում, Առանձարը որոշակիորեն առաջադրում է իր գրական դավանանքը։ Առանձարը կանգնած էր ռեալիզմի դիրքերում։ Նրա համոզմամբ, գրողը պարտավոր է վեր հանել կյանքի ցավոտ կողմերը, արձագանքել ժամանակի կենսական հարցերին, ժողովրդին կրթել առաջադեմ գաղափարներով։

«Նորավեպին Նորավեպը» նովելում Առանձարը ստեղծել է Ատոմ Մլրյուռնու ու Տիգրան Աուսլյանի երդիծական կերպարները, որպես ժողովրդից

---

1 *Ն. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան (այսուհետև՝ ԳԱՔ), Միխայելյանց ֆոնդ։*

2 *Նույն տեղում։*

3 *Առանձար. Վշտի ծիծաղ. Երևան, 1947, Սեմփսան Զորյանի Առաջաբանը, էջ 3։*

կտրված, լոկ գրքերի միջոցով կյանքի մասին գաղափար ունեցող և իրականության ներքին հակասություններն անտեսող գրողի տիպարներ։ «Պոլսո գրական նոր ուղղության» այդ ներկայացուցիչների ստեղծագործական ներշնչանքի աղբյուրը ոչ թե իրական կյանքն է, այլ այս կամ այն գրական հեղինակության նմանարկումը։ Գրական էպիգոնությամբ էժանագին փառքի հասած այդ նորավիպագիրները, եվրոպական գրականության նկատմամբ ունեցած մակերեսային ու սխալ պատկերացումից ելնելով, հանգես են գալիս ինքնանպատակ, հասարակական բովանդակությունից զուրկ ստեղծագործություններով, ջանում գեղարվեստական երկի ներքին դատարկությունը ծածկել վերամբարձ արտահայտություններով։ Սուր երգիծանքով է պատկերված Որբունու «ստեղծագործական երկունքը»։ Արտակարդ հոգեվիճակի մեջ է Ատոմ Որբունին. մի ամբողջ ամիս է, ինչ իր ստորագրությունը չի երևացել մամուլի էջերում։ Եվ ահա, Մոպասանի հուզիչ նորավեպերից ներշնչված, աճապարում է հանդես գալ նոր ստեղծագործությամբ։ Տքնում է անվա Որբունին, վախենալով լվացվելու ժամանակ մուսաները փախցնել. կեսօր է դարձել, բայց նա դեռ դուրս չի եկել իր ննջասենյակից։ Չնայած դրան, Որբունին կանգել է «լուրջ» դժվարության առաջ՝ չիմանալով ինչպես վերջացնել նորավեպը, որ առավել տպավորիչ ու հուզական լինի.



Առանձար

— «Ամուսնացնե՞մ թե չամուսնացնեմ, ամուսնացնե՞մ թե չամուսնացնեմ... ամուսնացնեմ... չէ, չամուսնացնեմ...»։

Անթուն գիշերները խլող այս մաշող հարցի առաջ կուչ է գալիս Որբունու «տատանողը». նա տանջում է իր երևակայությունը և չի կարողանում «մեկը մյուսեն ավելի ազվոր», «մեկը մյուսեն ավելի սրտահույզ» վերջաբաններից մեկն ընտրել իր նորավեպի համար և հառաչելով խորհրդածում է. «Ա՜խ, մեկ մը սա անպիտան վերջավորությունն ալ հարմայցնեի...»։ Հերոսի այդ անճարակությունը ավելի պարզ ու տեսանելի է դառնում, երբ հանդես է գալիս գրական նախասիրություններով առաջինին հավ և նման Տիգրան Ասուպյանը։ Նորապես զավեշտական է կուլր հավակնոտությամբ իրենց մասին բարձր կարծիք ունեցող երկու «գեղագետներին» վիճը Որբունու նորավեպի վերջավորության կապակցությամբ։

— Ա՛խ խնկենայը ձգէ,— գոչեց հանկարծ Տիգրան Ասուպյանը, որ բավական սրտնեղությամբ մտիկ րրած էր ամբողջ պատմությունը։

— Ինչո՞ւ, ի՞նչ կա որ,— հարցուց Ատոմ զարմացած։

— Բան մը չի կա, միայն քե իմ նորավեպս ալ խելագարությամբ կվերջանա, դուն ուրիշ բան մը ընտրե։ Արդեն թուկինդ տևղ-տեղ անշափ նման է իմ նորավեպիս, որ կարծես քե ինծմե առած ըլլաս։

— Ինչպե՞ս կրնամ քեզմե առած ըլլալ, ծո, խրյանեք, երբ դեռ երեսը չեմ տեսած գրածիդ։

— Ըսել չեմ ուզեր քե ինծմե առած ես. և սրդեն տարբերություններ ալ շատ կան, զորօրինակ, իմ նորավեպիս աղջկան անունը Սաքենիկ է, տղուն անունը Մհհրան. իմ նորավեպիս մեջ աղջիկն ու տղան վերջալույսին կսիրահարին, մինչդեռ թուկինդիդ մեջ արշալույսին. դուն անտառին մեջ ես սիրահարըցուեր, մինչդեռ ես նավակին մեջ և այլն։ Սակայն վերջավորությունները իրարմու նման ըլլան նե աղեկ չըլլաբե։

Վերջապես, երկու հեղինակների համատեղ ջանքերով որոշվում է Որբունու հերոսին ծովում խեղդել, որովհետև նա ձկնորս է, իսկ հերոսուհուն քոքահտացավով սպանել, որ ավելի զգայացուց լինի։ Առանձաբի գեղագիտական պահանջը ձևի և բովանդակության կատարյալ միասնությունն է, և այդ դիրքերից էլ մոտենում է գրական արժեքների գնահատմանը։ Նա ծաղրում է Որբունուն այն բանի համար, որ նրա ստեղծագործության վերամբարձ ու գեղեցիկ ձևի տակ չկա հասարակականորեն արժեքավոր ու առողջ բովանդակություն։ Նա ծաղրում է ժամանակի լիքերալ մամուլի գործիչներին, որոնք ժողովրդին կենսական գաղափարներ առաջադրող արվեստի փոխարեն, նախընտրում են սենտիմենտալ, անբովանդակ ֆրազներով ուռճացող գրական խոտանը։

Եթե այս նորավեպը ներկայացնում է պոլսահայ գրական որոշ շրջաններ նկատմամբ հեղինակի ցուցաբերած վերաբերմունքը, ապա «Հոսհոսն ու ինտելիգենտը» նորավեպում հարցի շրջանակները լայնանում են, շոշափելով այն սնոտի բանավեճը, որ ժամանակի գրական քաղքենուն հրապուրում էր արևելահայ և արևմտահայ մտավորականության հակադրող պիտակներով։ «Ինտելիգենտ Մելիք-Քյալլաթաշյանի և «Հոս-հոս» Սուրճն Շավարշի երգիծական կերպարների միջոցով Առանձարը ծաղրում է այն մտավորականներին, որոնք հասարակական հրատապ խնդիրներից օտարված՝ կամ ձանձրույթից հորանջում են, կամ հետամուտ են էժանագին միջոցներով անձնական փառք վաստակելուն։

Կ. Պոլսի Կեդրոնական վարժարանը ավարտելուց և գրական որոշ մարզանքներ կատարելուց հետո գրողի հովերով տարված Սուրճն Շավարշը որոշում է բարձրագույն կրթություն ստանալ գերմանական համալսարաններից մեկում։ Լայպցիգում նա հանդիպում է պարսքաղցի ճշավիտենական ուսանող Մելիք-Քյալլաբաշյանին՝ նրան պարզելով իր առաքելության նպատակը և խնդրելով աջակցություն։ Հակագիր խառնվածքի տեր այդ երիտասարդների զավեշտական միջադեպի նկարագրությամբ բացահայտվում է նրանց հոգեկան աշխարհի սնանկությունը, ըմբռնումների ու գործելակերպի ամբողջ անհեթեթությունը։

Տարբեր խառնվածքների ու նախասիրությունների տեր անձնավորությունները են զարթաղցին և պոլսեցին։ Մելիք-Քյալլաբաշյանը ծանրաբարո ու քչախոս է, մինչդեռ Սուրճն Շավարշը չրիխ է ու շատախոս։ Առաջինի բառապաշարի մեծ մասը կազմում են տեսլամուտ բառերը, որոնք անհասկանալի են «Հոսհոսինս։ Երկրորդը խորապես տիրապետում է մայրենի լեզվին, բայց չու-

նի սեփական, իր ժողովրդի գոյավիճակից բխող գաղափարներ։ Ղարաբաղցու համար գրականության աղբյուրը ժողովրդի կյանքն է, և բարձր ու արժեքավոր է այն գրականությունը, որը ծառայում է իրեն ծնող ժողովրդին. Մինչդեռ Սուրեն Շավարշի գրական դավանանքը ձևավորվել է «արվեստը արվեստի համար» սկզբունքի ազդեցությամբ։

*Սուրեն Շավարշը քաղքենիական միջավայրի ծնունդն էր։ Նա տիրապետում է ֆրանսերենին, բայց սովորելու մեկնեց Գերմանիա, որովհետև «գերմանական կրթությունը այսօր աշխարհի մեջ առաջինն է»։ Նույն նպատակով էլ նա ուզում է «քիչ մը սոսիալիստություն» սովորել՝ հազորդ տալու համար իր սնամեջ փառասիրություններ։ Սուրեն Շավարշը հետևում է «պատնաստականներին» նրա համար գրականության կոչումը եզակի ընտրյալներին ծառայելու մեջ է. «Ժողովուրդը ի՞նչ կհասկանա բարձր գրականութենեն. զորօրինակ կոշկակար մը անշուշտ բան մը չի կրնար հասկնալ Վիրիներեն... Բանաստեղծությունը երկնային բան մըն է, իրենց ամբողջ էությունովը ամպերին ալ վեր սավառնող էակները միայն կրնան ըմբռղխնել անոր գեղեցկություններուն»,— հակաճառում է նա ղարաբաղցուն։ Նա ընտրել է Ֆանթազիո ծածկանունը՝ *քե վախենալով իր արտահայտած գաղափարների համար հալածվելուց, այլ «սանկ ավելի խորհրդավոր կըլլա» սկզբունքից ելնելով։*

Միխք-Քյալլաբաշյանը մեկն է այն երիտասարդներից, որ «ամեն բանի կհետաքրքրվի և ամեն ճյուղի ալ կկարդա, քեև հաստ հատորներն շատ չի սխորժեր և ավելի կսիրե բրոշյուրները, որոնք այնքան շուտ կվիրջանան և այնչափ ալ ճոխ մթերք կհայթայթեն վիճաբանության ու թղթակցություններ գրելու»։ Իր ուսանողական տարիների թիվը մոռացած Մելիք-Քյալլաբաշյանին մի բան է միայն մտաշոգում՝ պարապ ապրուստի միջոցը։ Այս նկատումով նա ժամանակ առ ժամանակ մեկնում է Բաքու՝ «բուժվելու չանորդինների» մոտ և «ստիպենդիայի նոր ավարով» վերադառնում շարունակելու իր անհոգ կյանքը։

Սրանց կողքին Առաքձարը տեսնում էր նաև մի այլ մտավորականություն. դեմոկրատական շերտերի հետ սերտ կապված, ժողովրդի կենսական շահերն արտահայտող արվեստին զինվորագրված մի խավ, որի նկատմամբ, բնականաբար, նա տոգորված է ջերմ համակրանքով։ «Տասը տարի ետքը» պատմվածքում նա շոշափում է դեմոկրատական մտավորականության սոցիալական ապահովության խնդիրը, դատապարտում այն հասարակարգը, ուր կործանվում են իսկական տաղանդները։ Գրողը ցույց է տալիս, որ արվեստագետի կոչման բարձրությանը չհավաճանող մտավորականությունը իր գեղչցիկ խղևալների կենսագործման համար ստիպված է հանձնառու լինել ամեն տեսակի գրականների ու գոնդոլության, առուծախի օրենքներով ղեկավարվող հասարակության մեջ դատապարտված է աղքատության ու սովի։ Հայ գրականության համար նորություն չէր այս թեման։ Մուրացանի աղքատ Գևոդեր բարոյապես մեռնում է, բնկնում կյանքի հատակը, Շիրվանզադեի Վռոնր ինքնասպանության է գործում, Նար-Դոսի Պատրիկյանը կուչ է գալիս կյանքի հարվածների տակ։ Դեմոկրատական մտավորականությանը ուղեկցող այս ողբերգությունը հասարակական անարդար կացության ծնունդ է, հասարակությունն, որի գոներից մեկն էլ Առանձարի Արտավազդ Ղարիբյանն է. Նա այն տաղանդավոր երիտասարդներից է, որի առաջին ստեղծագործությունը ղիմավորում են «Պարոնյանը հարություն առավ» խանդավառ բացականչու-

թյամբ, որովհետև նրա ստեղծագործության տինքնատիպ ու կուռ ուժը հզոր բարերարանդակի մը պես դուրս կցցվեր ռուսահայ հանդեսին... մակերեսնեայ ոգեորված գրական վարձատրության խոստումներով, նա քողնում է վաճառատան գործակատարի իր պաշտոնը և ամբողջովին նվիրվում ստեղծագործ աշխատանքի՝ հաշվի չառնելով անգամ վխլուռնացի վաճառականի խրատները, թե «ադոնը իրավ ազնվ բաներ էին, բայց ոչ մեր մեջ, թե մեր ազգը այդ տեսակ բաներու հարգ ու արժեք չի տարու» նվ երբ պարզվում է, որ Թիֆլիսում հրատարակվող հանդեսը, որի հետ այնքան մեծ հույսեր էր կապիլ, ոչ մի վարձատրություն չի կարող տալ, Արտավազդը քողնում է գրական ասպարեզը և դառնում դատարանի սովորական դործիչ։

Վերոհիշյալ երեք նորավեպերն ունեն ծրագրային նշանակություն, բացահայտում են հեղինակի ըմբռնումները դրականության և իրականության փոխհարաբերության, արվեստի հասարակական կոչման մասին։

2

Դարասկզբի ռեալիստական արձակում բացառիկ արժեք են ներկայացնում Առանձարի այն նովելները, որոնք պատկերում են արևմտահայ կյանքի սարսափները։ Գրողը սուր ծաղրի է ենթարկում թուրքական բռնապետության կոմայականությունները ու լայացործությունները, դաժան իրականության սարսուռների դեմ հանելով իր ծիծաղը՝ թաքնված հոգեկան տյտմությամբ և անհուն կսկիծով։ Առանձարն իր ծիծաղը բնութագրում է որպես «վշտի ծիծաղ»։ Այս առումով «Վշտի ծիծաղը» պատկերը ոչ թե սոսկ ավանդության մշակում է, այլ գրողի ստեղծագործության էությունը բացահայտիչ մեկնակետ։

Համառ դիմադրության հանդիպելուց հետո, Լենկթեմուրը գրավում է Սեբաստիան։ Իր վրիժառությանը գոհացում տալու համար նա կարգադրում է «դժոխքի կրակ» տիտղոսը կրող խայիլ դորավարին՝ այնպիսի դաս տալ քաղաքի բնակչությանը, որ «մնացողները այլևս բան մը չունենան այս աշխարհի վրա և ապրելու ախորժակը կորսնցնեն»։ Խայիլը երեք օր շարունակ ավերածությունների է ենթարկում քաղաքը. բռնաբարությունները, սպանությունները ու կողոպուտը հասնում են այնպիսի չափերի, որ այլևս ողբալու տեղ չեն թողնում բնակչության համար։ Վաչագության բոլոր միջոցները սպառելուց հուսահատ, խայիլը բռնակալին առում է.

«Ո՞վ տեր, ներե՛ ինձի, այլևս իմ ուժերս վեր է այս անօրեն քաղաքը պասալեյ։ Այսօր աննկարագրելի մոլեգնությամբ շարունակել տվի ավերումի և սպանության գործը, անհավատնելու գանկերեն հսկայական բուրգ մը կանգնել տվի և վիթխարի հիշատակարան մը անոնց ոսկորներէն։ Կողոպտելու, թալանելու ալ բան չմնաց։ Բայց... բայց հիմա... ողջ մնացողները... փոդրով ու թմբուկներով փողոցները ինկած կերգեն, կպարեն ու կխնդան»։

Այսպիսի դերագույն վշտի արտահայտություն է Առանձարի ծիծաղը։

Արևմտահայ իրականությունն արտացոլող նորավեպերի շարքում առանձնակի տեղ է գրավում «Մորթին սանորը»։ Այստեղ աւտրնական միջավայրի օգնությամբ գրողը վեր է հանում մի ամբողջ ժողովրդի սոցիալական ու քաղաքական ձևշման ընդհանրացված պատկերը։

Գյուղական մոլլան հայ խանութպանից գնել է մի փղոսկրյա սանր, որը,

սակայն, չդիմանալով նրա կեղտոտ մորուքին, կոտրվել է։ Մոլլան ևկել է սաները ետ տալու, երբեք չկասկածելով, որ ինքը անարդար է վարվում։ Մանրուք թվացող կենցաղային միջադեպն իր մեջ պարունակում է լիաթոք ծիծաղի բոլոր հնարավորությունները։ Սակայն դա այլ նպատակի է ծառայում Առանձարի նոյավեպում։ Այս ժեսի հետագա ծավալման ընթացքում մանրուքը ստանում է ազգային-քաղաքական բովանդակություն, տալիս ազգային և կրոնական խորականությամբ քունավորված հասարակական հարաբերությունների աղետալիությունը հպատակ ժողովրդի համար։ Արևելյան բթամտության մարմնացում մոլլան, որը խուժանի գլուխն անցած, հարձակվում է հայ խանութպանի վրա և նրան արյունլվա վիճակում քարշ տալիս ոստիկանատուն։ Շարժման մեջ է մտնում դավառական պաշտոնեության ողջ մեխանիզմը՝ փորձանքի մեջ ընկած հայ խանութպանին կողոպտելու համար։ Փորձանքից ազատվելու համար Առաքելին առաջարկվում է 15 ոսկի կաշառք։ Առաքելը համաձայն է և 15 ոսկին 20 է դառնում, որովհետև գործի «բարդացման» պատճառով մեկով ավելանում է «օրինական» կողոպուտի հետամուտ չինովնիկների քիվը։ Դրանցից էր հարցաքննիչ դատավորը։ Նոր կյանք մտած, կողոպուտի ու թալանի պրակտիկան ոտք դրած երիտասարդ իրավաբանին դիպուկ կերպով ներկայացնում է Հյուսնի չավուշը՝ քուրք կողոպտիչների ու նրանց զոհերի մեջտեղ կանգնած այդ ամենազորեղ միջնորդը. «Որովհետև հարցաքննիչ դատավորը Պոլսո իրավաբանական վարժարանի նոր ավարտած երիտասարդ մը ըլլալուն դեռ չէր պարարտացած և 5 ոսկիով կարելի էր ձեռք յուղել»։ Դատավորի վայելուչ տեսքի, եվրոպական հագուստների, նուրբ քուրքերենի և «անբարդմանելի հրաշակերտ» դատավճռի մասին արված ակնարկները հնչում են որպես սպանիչ ծաղր քուրքական արդարադատության կեղծիքի ու թալանչիական բնույթի հանդեպ։ Իր բաժին 5 ոսկին պրպանելուց հետո դատավորը խմբագրում է վարձու վկաների ցուցմունքերը, որ իբր Առաքելը հայհոյել է ոչ թե մոլլայի ամբողջ մորուքին, այլ նրա մի մազին, որը կարող է ընկած լինել, երբ մոլլան պատժում էր Առաքելին, «որով բնականաբար հայհոյանքն ալ հետը միասին ինկած կըլլար»։ Իրավաբանական այս «հանճարեղը հայտնության շնորհիվ Առաքելը ազատ է արձակվում։

Բայց արդյո՞ք ազատվում է։ Առանձարը այդ հարցին բացասաբար է պատասխանում՝ շատ լավ իմանալով, որ ամեն մի կամայականությունից ազատ ապրելու համար պետք է վիրացնել կամայականությունն ծնող հարաբերությունները, սոցիալ-քաղաքական այն պայմանները, որոնց առկայությամբ մարդ ենթակա է ամեն տեսակի զրկանքների ու հալածանքների։ Որքա՜ն բնութագրական է մոլլայի խոսքը դատական կոմեդիայից հետո.

«Ով, գնա աղոթք բրև, որ ինծի պես բարի մարդու մը հանդիպեցար, ըե չէ, գիտե՞ս ինչ կըլլար վիճակդ,— և բերանը Առաքելի ականջին մոտեցնելով՝ ավելցուց.— Ալ վաղը իսնուքդ ոչ չամ, հարկավ նոր սանտր մը կնվիրես։ Առաքել սանտրի անուն լսելուն քեև ցնցվեցավ ու քայլ մը ետ գնաց, բայց և այնպես խոստացավ այդ նվերն ալ ընել»։

Այսպիսով, կազմակերպված դատական կոմեդիան ոչ թե թեթևացնում, այլ ավելի անտանելի է դարձնում հայ խանութպանի վիճակը, որովհետև չինովնիկական ոհմակը արդեն ճանաչել է Առաքելի խանութի ճանապարհը և կարող է ամեն մի պատեհ առիթով յուրացնել նրա վաստակը։ Դրանցից մեկը Հյուսնի չավուշն է, չինովնիկական ապարատի ամենաստորին աստի-

ճանում գտնվող մի մարդ, որը տևականորեն ծանրացել է Առաքելի ընկեր Կարապետի հոգու վրա։ Մորուքի սանտրի միջադեպից սկսած՝ նա ամեն անգամ կարապետի խանութի մոտով անցնելիս իր պարտքն է համարում մտնել ներս՝ «չորպաճին սիգարան ու սուրճը խմելուն»։ Հյուսնի չավուշի այս տևական «բարեկամությունը» մի յուրահատուկ գերություն է դարձել հայ խանութպանի համար, որովհետև վերջինս գործ ունի, ինչքան էլ խղճամիտ ու աննշան, այնուամենայնիվ, թուլքական պաշտոնյայի հետ։

«Քուրդի վաճառականությունս», «Կախազանն են... ամուսնությունս», «Երկու պատկեր» նորավեպերում պատկերված է Աբդուլ Համիդի կազմակերպած ջարդերի ու նրանից հետո հայ ժողովրդի համար ստեղծված քաղաքական մղձավանջային կացության ժամանակաշրջանը։ Առանձարը յուրահատուկ մոտեցում է ցուցաբերում համազգային ողբերգության նկատմամբ։ Ամբողջ խորությամբ վերապրելով ժամանակաշրջանի արհավիրքները, նա կարողանում է այդ մեծագույն վշտի մեջ անաղարտ պահել ժողովրդի հոգու աննկունությունը, մարդկային արժանապատվության զգացումը։ Ծանր վիշտը հաղթահարած մարդու հոգու տոկունությամբ, պատուհասող ուժի բարոյական ոչնչության նկատմամբ արգահատական վերաբերմունքով, բայց սպանիչ ծաղրով է նա արտահայտվում «լեռներեն իջած ժանտատեսիլ մարդերու» բազմության մասին, որոնք որպես բռնակալի ձեռքի կույր գործիք, պետք է փոթորկի պես քշեին-տաններին հույսն էլ։ Հուսահատությունն էլ։

«Անծանոթ հաճախորդներու խուժան մը,— պատմում է «Քուրդի վաճառականությունս» նորավեպի գլխավոր հերոսը,— առանց մեզի հարցնելու սրբած տարած է ինչպես շատ-շատերուն, այնպես ալ իմ խանութիս ամբողջ ապրանքը, մինչև անգամ տախտակները, խաղաքարտերն ու խանութի փեղկերն ալ. փողերը սակայն չքերին մինչև այսօր... Այս մասին այնքան էլ չեմ ցավիր, որովհետև ուրիշ շատ հայ խանութպաններ ապրանքներուն հետ միասին իրենք ալ գնացին ու ալ չդարձան...»։

Առանձարն արվեստագետի նրբանկատությամբ շրջանցում է ջարդի ու թալանի մոայլ պատկերները, իր ուշադրությունը դարձնում վերապրողների ծանր ու տանջալից կացության վրա, ցույց տալիս սուլթանական բարբարոս քաղաքականության հետևանքով ստեղծված դժոխային կացության իրական պատկերը։ Օգտվելով հայերին տրված երջանկության արտոնությունից, Սարգիսն ու բրդի վաճառականը («Քուրդի վաճառականությունս») որոշում են անցագիր վերցնել՝ հայրենիքից դուրս աշխատանք ճարելու ակնկալությամբ։ Բայց ինչքան չանք ու փող են կորցնում, մինչև անցագիր ստանալու իրավունք էն ձեռք բերում։ Մննդյան տոմարի մեջ եղած մի ակնհայտ սխալի պատճառով Սարգիսը չի կարողանում անցագիր ստանալ Քուրք գրագրի ձեռքից։ Վերջինս 30 տարեկան Սարգսին պատրաստ է տալու 6 տարեկանի անցագիր, իսկ բողոքելու դեպքում.

— «Ելզուդ քաշե, շո՛ւն,— պոռաց էֆենդին կատաղած՝ խոշոր թանաքամանը աջ բունցքի մեջ առնելով,— պիտական տոմարը սխալ չի կրնար ըլլալ. ինչպես սյստեղ գրված է այնպես ալ անցագրի մեջ կգրեմ ձեռքդ կուտամ. կուզես առ, չես ուզեր մի առներ։

Ընկերոջս տաք բնավորությունը գիտնալով՝ անմիջապես գուշակեցի, որ մեզի համար շատ վտանգավոր ընդհարում մը տեղի պիտի ունենար. ուստի Սարգսին քևին բաշխելով, միջամտեցի.

— Ինչ ափեզքփեզ գուրս կուտաս, ֆո, էֆենդին իրավունք ունի, իհարկե, պետական տոմարը չի կրնար սխալ ըլլալ, դուն ես շուտ մեծցեր, լուր չունիս։

Այս խելօք միջամտութեանս վրա բյաքիով էֆենդին քիչ մը հանդարտեցավ...»։ Բայց բրդի վաճառականին դեռ սպասում էր ավելի սարսափելին։ Հազիվ հասել էին Բազեշի կամրջին, երբ քարավանը հարձակման է ենթարկվում պետական պաշտոնյաների կողմից, և ոստիկանների մեծը ճանկում է իր ջոհին՝ քարավանում գտնվող միակ հայ վաճառականին։ Նա, «դժվարին որս մը բռնած չան պես հևալով», բրդի վաճառականին քարշ է տալիս ոստիկանատուն, ներկայացնում որպես խռովարարապետ Սերոբի մարդկանցից։ Դա ամենածանր «ամբաստանութիւնն» է, որի համար պատրաստ են թուրքական կախաղաններ։ Սարգիսը ծուղակից ազատվում է 100 ոսկու գնով, իսկ Սղերդի ոստիկանապետը, հանգես գալով օրենքի պաշտպանության դիրքերից, հնազում է, թե ճանապարհորդը ոչ թե մարդու նրաշխավորագիր, այլ 50 ոսկի պիտի թողնի պետական գանձարանում։

Այսպես թալանվելուց ու ոստիկանական գնդանների ամիսներ կորցնելուց հետո, բուրդի վաճառականի ողիսականը ավարտվում է Ծիդերում, ուր նրան սպասում են, ո՞վ գիտե, էլ ինչպիսի քստմնելի արկածներ։

Ավելի ցնցող պատկերներ է ներկայացնում «Կախաղանն... ամուսնութիւն» նորավեպը։ Դա սուլթանական իրավակարգի բարբարոսական էութիւնը ներկայացնող մի պերճախոս պատմութիւն է, որով և պայմանավորված է նորավեպի վերնագիրը։

Հայ ժողովրդին ոչնչացնելու ծրագիրը խնամքով կենսագործող կառավարութեան քաղաքականութիւնը ստեղծել է այնպիսի իրադրութիւն, երբ ամեն հնարավոր ուժերով ազնիվ մարդկանց հնազանդամբ հաշվեհարդար են տեսնում, հրեշավոր զրպարտութիւններ հորինում՝ նրանց մեջտեղից վերացնելու համար։ Այդ ջոհերից մեկը զինվորական բժիշկ Սարգիսն է, որը ամբաստանվում է էլ-կատիֆ քաղաքը անգլիացիներին վաճառելու փորձերի մեջ։ Ինչ-ինչ հաշիվներ մարելու դիտավորութեամբ, թուրքական բարձրաստիճան զինվորականները հրապարակ են հանում մի լեգենդ, որ իբր թե Սարգիսը պայմանավորվել է անգլիացիների հետ՝ 200 հազար ոսկու դիմաց հանձնել բազաքը, միաժամանակ «Զեյթունի ապստամբներուն օգնելու խոստում ալ առեր է Անգլիացին»։ Թուրքական չինովնիկները գտել են զրպարտելու հարմար միջոցը՝ մոլեռանդ ամբոխին հայերի դեմ գրգռելու համար։ Եվ երբ այդպիսի ծանր մեղադրանքներով Սարգիսին տանում են Բազդադ, մոլեռանդության թունավ վարակված ամբոխը ատամները կրճտացնելով սպասում է՝ ականատես լինելու դատապարտյալի կախաղան բարձրանալուն։ Սակայն Սարգիսը կախաղան բարձրանալու փոխարեն հարկադրաբար ամուսնանում է, որովհետև «Բաղդադի մյուշիրը խնդրին էությունը հասկանալե եղբը իր մեկ «էշրեֆ» սահաբ»-ին խորհուրդը հղացած էր մեկ անգամեն երկու բարեբարութիւն ընելու։ Տարիներև ի վեր պոլսեցի հուլն աղջիկ մը կպահեր քովը՝ իբրև իր տղայոց դաստիարակուհի։ Արդ՝ դոկտորին հասկցուցած էր, որ ապատումի մեկ միջոց միայն կա... այդ աղչկան հետ ամուսնանալ և իրեն փեսա դառնալ։

— Ինչ ընեմ, ես ալ ընդունեցի,— ըսավ դոկտորը խզճալի ձայնով մը։

Առանձարի ստեղծագործությունը արևմտահայ նորավեպի զարգացման մի որոշ աստիճանի արտահայտությունն է, իր բոլոր թեմատիկ ու գեղարվեստական յուրահատկություններով։ Նախորդ տասնամյակների արևմտահայ նովելիստության գերազանցապես իշխում էր սոցիալական կյանքի ռեալիստական պատկերումը, անհատի հոգեկան զգացական աշխարհի վերլուծությունը։ Մարդ-անհատն իր առօրյա հոգսերով, շրջապատի հետ ունեցած բազմազան փոխհարաբերություններով դառնում է ստեղծագործության կենտրոնական ԲԱՅ։ Այդ հանգամանքն էլ թելադրում էր գրողին հիմնական ուշադրությունը դարձնել կերպարի հոգեկան ներաշխարհի բացահայտմանը։ Առանձարի ստեղծագործություններում գերիշխողը երևույթների քաղաքական գունավորումն է։ Նրա կերպարները հանդես են գալիս բացառապես հասարակական-քաղաքական հարաբերությունների մեջ, բնութագրվում «գրսից» աշխարհի հետ իրենց ունեցած առնչությամբ։

3

1907 թ. Առանձարը հրատարակում է «Փրկիչներս» դրաման։ Դա առաջին դրամատիկական երկն է հայ գրականության մեջ, ուր արծարծվում են քաղաքական պայքարի հարցեր՝ ստեղծագործության նյութ դարձնելով ազգայնական կուսակցությունների գործունեությունը։ Խորապես համակրելով ազատագրական շարժումները և գիտակցելով դրանց անհրաժեշտությունը արևմտահայ իրականության պայմաններում, Առանձարը առաջիններից մեկն էր, որ տեսավ այդ շարժումը ղեկավարելու հավակնություններով հանդես եկող ազգայնական կուսակցությունների անճարակությունը, դատապարտեց նրանց պայքարի միջոցները։

Դրամայի Հենց սկզբից կոնֆլիկտը դրվում է գաղափարական հիմքի վրա՝ կապված իրենց «հեղափոխական» հորջորջող կուսակցությունների գործունեության հետ։ Կողմերը բախվում են այն հարցի շուրջը, թե ինչ միջոցներով պետք է նպաստել ազգային-ազատագրական պայքարին, ինչպե՞ս կարելի է դառնալ այդ պայքարին ուղղություն և ընթացք տվող ուժ, վերջապես, քաղաքական ու կազմակերպական ինչ գործունեություն պետք է ծավալել, որ Նպարավոր լինի թուրքական բարբարոսական լծից ազատել հայ ժողովրդին։ Կուսակցության մեջ դիվտատորի Նովիր առած Սամփսոնը և նրան հետևողներն իրենց հույսերը կապում են հմրոսյական դիվանագիտության հետ։ Նրանք «հեղափոխության» անունով ժողովրդից հավաքած դրամական միջոցները ծախսում են զանազան կոնֆերանսներ հրավիրելու և իմրոպացում հետևանքով։ Հասարակական կարծիք ստեղծելու համար, կարծելով, թե եվրոպացիները պետք է սուլթանի ճանկերից ազատեն բնաջնջվող հայրենիքը։

Քաղաքական այդ գծին հակադրվում են իրականության մեջ կանգնած ողջամիտները, որոնք մեծագույն ցավով տեսնում են, որ Նպարավոր չէ նման ընթացքով հայողության հասնել։ Օրկրում ազատագրական պայքարի մասնակից Վանյամը, դաշնակցական կուսակցությունից վաղուց հիասթափված Արամը և նույն կուսակցության կենտրոնական մարմնի սյուներից մեկը՝ Սիսակը, հանգում են այն տեսուր եզրակացության, թե իրեն «հեղափոխական» անվանող կուսակցությունը պարզապես գրազված է հանցավոր ինքնախոս-

բնությամբ, նրանք կրքոտությամբ բողոքում են էվրոպացիներից Հառեր մուլալու խղճուկ քաղաքականության դեմ, պահանջելով հիմնական ուշադրություն դարձնել երկրի կենսունակ ուժերի կազմակերպմանը։

Հակոտնյա սկզբունքներն առանձնապես լարված բնույթ են ստանում մի ուշագրավ միջոցեպի առիթով։ Ժողովրդին ազատագրական պայքարի նախապատրաստելու նպատակով հայրենիք մեկնած Վահրամը մի ամբողջ տարի մնացել է առանց օգնության ու զենակիցների. լուռության են դատապարտվել նրա բոլոր առաջարկություններն ու պահանջները։ Մի անգամ ևս Վահրամը դիմում է կուսակցության զենկավար կենտրոնին, բացատրում երկրում տիրող իրադրության իրական վիճակը և վճռականորեն պահանջում հաշվի նատել այդ պայմանների հետ, փոխել կուսակցության քաղաքականությունն ու տակտիկան։ Հակառակ դեպքում պետք է մի կողմ քաշվել և թողնել, որ ժողովուրդը տնօրինի իր բախտը։ «Մեծ չենք կրնար օգնել անոր, գէթ թողնենք որ իր յուղովը տապակվի»,— գրում է Վահրամը։ Բայց Սամփսոնը ուշադրություն չի դարձնում Վահրամի առաջարկին և բյուրոկրատական անտարբերությամբ պահանջում է զինակցություն սարքել նամակի այն մասից, ուր խոսվում է սուլթանական Թուրքիայում տիրող կամայականությունների մասին։

Ուշագրավ է, որ դրամայի դրական կերպարները Սամփսոնի վարքագիծը համարում են կուսակցությանը յուրահատուկ հիվանդագին երևույթ։ Երբ դրամայի հերոսներից մեկը պնդում է, թե չպետք է թողնել, որ սամփսոնները իրենց ուզածի պես վարվեն, Արամը պատասխանում է. «Կրնաս նե արգիլե. առած մը կա կ'ըսե ծուռ ծակը սեպ կ'ուզե. կը հասկնա՞ս ինչ ըսել է. աս Սամփսոնը հանկե ուրիշ Սամփսոնը մը պիտի գա տեղը նստի, սեպը միշտ ծուռ պիտի լլլա, որովհետև ծակը ծուռ է...»

Այսպես ալ. պիտի շարունակվի մինչև որ ծակը շտկվի»։

Դրամայի գլխավոր կերպարը Սիսակն է։ Գրողը Սիսակին գնում է դրամատիկական դործողությունների կենտրոնում, որպեսզի նրա միջոցով պատի «հեղափոխական» կուսակցության զենկավարների դիմակները։ Նա մեկն էր Արևմտյան Հայաստանից Եվրոպա մեկնած այն երիտասարդներից, որոնց համար հայրենիքը ոչ թե ինչ որ աշխարհագրական հասկացություն է, այլ ավերվածությունների ենթակա մի երկիր, ուր հետևողականորեն կենսագործվում է ծրագրված հայասպան քաղաքականություն։ Խորապես մտահոգված իր ժողովրդի ճակատագրով, փայփայելով ժողովրդին օտարների լծից ազատ տեսնելու իդեալը, Սիսակը մեծագույն ոդևորությամբ իրեն նվիրել է ազատագրական պայքարի գործին։ Նա խոր ոդբերգությունն է ապրում տեսնելով, որ այդ ուժերը համախմբելու, ընդհանուր նպատակի համար օգտագործելու փոխարեն, ազդայնական կուսակցության զենկավարները վարում են այնպիսի քաղաքականություն, որով մի կատարյալ պատուհաս են դառնում իր ֆիզիկական գոյության համար մաքառող ժողովրդի գլխին։ Տարիների փորձով Սիսակը գալիս է այն համոզման, որ ազատագրական շարժման մեջ պայքարի արկածախնդրական գործելակերպը առաջին պլան քաշելը հանցագործություն է ժողովրդի նկատմամբ, և, չցանկանալով մեղսակից լինել նման հանցագործության, երես է թեքում դաշնակցությունից։ Պատասխանելով «Հեղափոխության» անունից բարձրացող խոսողներին, նա ասում է. «Ծրանի քի արտա-

սահմանի մեր հեղափոխականները, փոխանակ դուրսը ազատ պրոպագանդելու, ընկերներին իրենց տիզերը երթալին և յուրաքանչյուրը իր ծննդավայրին մեջ ապրեր, լոկ իբրև փուշ մը քաշմանիին ոտքին տակ»։

Առանձարի «Փրկիչներ» դրաման «ազգային-հեղափոխական» կուսակցությունների գործունեության մերկացումն է։ Սակայն անոր մերկացումներով հանդերձ, Առանձարը չի կարողանում նշել այն գործնական ուղիները, որոնցով հնարավոր լիներ ազատագրական շարժումը դուրս բերել ստեղծած ճգնաժամից։ Ճիշտ է, Արամը պահանջում է միանգամայն նոր տիպի կուսակցություն ստեղծել, բայց դա մնում է սոսկ հայտարարություն՝ չստանալով գաղափարական-գեղարվեստական կոնկրետ մարմնավորում։ Այն փակուղին, որի առաջ կանգնել էր արևմտահայերի ազատագրական շարժումը համիդյան ռեակցիայի տարիներին, փակուղի էր միաժամանակ Առանձարի համար, որը, թողնելով գրական ասպարեզը, իրեն նվիրեց մանկավարժական գործունեության։

ՋԱՊԵԼ ԵՍԱՅԱՆ

1

Ջապել Եսայանը ծնվել է 1878 թ. Կ. Պոլսում։ Ջորս տարեկան հասակում գրաճանաչությունն սովորելով, նա ուսանում է մասնավոր դպրոցում և 1888 թվականին ընդունվում Սկյուտարի Ս. Խաչ վարժարանը։ 1892-ին ավարտելով վարժարանը, նա մեկ տարի աշակերտում է Արշակ Չոպանյանին։ Ուսուցիչը նկատում է իր աշակերտուհու գրական ընդունակությունները և քաջալերում։ 1895 թ. Ա. Չոպանյանի հրատարակությամբ լույս տեսնող «Մանկիկ» կիսամսյա հանդեսի առաջին համարում տպագրվում է Ջապելի «Երգ առ գիշեր» արձակ բանաստեղծությունը՝ Զ. Հովհաննիսյան ստորագրությամբ։ Դա գրողի առաջին տպագիր խոսքն էր։

Մի առիթով Զ. Եսայանը խոստովանել է, որ վաղ տարիներին ստուրք է տվել պոլսական սենտիմենտալիզմին։ Կյանքը պատրանքներ էր հյուսում երիտասարդ մարդկանց սրտերում, նրանց առաջ բացում իր «լայն ճանապարհները», ամեն ինչ թվում էր պարզ, դժվարություններ՝ հաղթահարիլ։ Բայց երբ կանգնում են երես առ երես, մնում են միայն բեկված սրտեր, հույսերի ու երազների ապարդյուն ճիգեր, «իմ լարված էությունս առիթը կփնտրեր ինքզինքը արտահայտելու շռայլությամբ և հրայրքով», մտորում էր Ջապելը, սակայն շուրջն անձկություն էր տիրում և խաթված երազներ։ Ու ծնվում է քախիծը։ «Երգ առ գիշեր» արձակ բանաստեղծությունն այդ տրամադրությունների արձագանքն էր։ Նույն շրջանում գրված «Կույրը», «Չխաբող սերը», «Անդամալույծը ծովեզերքին» արձակ պատկերներում գրողը հանդես էր բերում հոգեբանական նուրբ դիտումներ, բնության մեջ մարդկային հոգին ներդաշնակելու հետաքրքիր փորձեր։ «Աղչկան հոգինները» ընդհանուր խորագրի տակ գրողը փորձում էր իր հուզումներն արտահայտել երազող, բայց հանրային կարծիքի կաշկանդումներին ենթակա դեռատի աղչկա կերպարի միջոցով։ Պատումի անկեղծ շեշտը, տրամադրության անմիջականությունը, ակնհայտ ձիրքն անմիջապես ուշադրության են արժանացնում Ջապելին։ Շուտով նա իրեն գտնում է արևմտահայ իրապաշտ սերնդի գրական

50 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

միջավայրում, կապվում «Հայրենիք» օրաթերթի հետ, որը նրա համար դառնում է «գրական դպրոց»։ 1895 թ. դեկտեմբերին, մի խումբ մտավորական Լիրիտասարդների հետ, Զապելը մեկնում է Փարիզ։ Այստեղ նա որոշ ժամանակ մասնակցում է Լուսինյանի բառարանը կազմելուն, ունկնդրում Սորբոնի ու Կոլեջ դը ֆրանսի դասընթացներին, նախընտրելով գրականության ու փիլիսոփայության հյուղերը։ Հմտանում է ֆրանսերենի մեջ, կարդում Բալզակի, Զոլայի, Ֆլոբերի, Մոպասանի, Ժորժ Սանդի երկերը, ոգևորվում Վերհարնով, ուսումնասիրում սիմվոլիստներին և պառնասականներին (Էդգար Պո, Բոդլեր, Լրկոնտ դը Լիլ, Սյուլլի Պրյուդոմ, Բանվիլ և ուրիշներ), առանձնակի հետաքրքրություն հանդես բերում դեպի ֆրանսիական արձակի հոգեբանական ուղղությունը։ Այդ տարիներին նա որոշ հետք է տալիս ժամքոր արվեստին տեսությանը, այն համարելով նևրյրին բարոյական ուժերի նահանջի մի էտապ։ Երկար չի տևում նահանջը, շուտով հոգևոր դարձ է կատարում նա և վերըստին դիտում «դրականությունն իբրև պայքարի գենք»[1]։



Զապել Եսայան

Ստավոր հասունությանը զուգահեռ հասունանում է նաև ստեղծագործող-արվեստագետ Զապելը գրական բեղմնավոր գործունեություն է ծավալում՝ միաժամանակ աշխատակցելով հայկական ու ֆրանսիական մի շարք պարբերականների։ «Աշուղը», «Յաշմարթը», «Կարմիր ջաղացը», «Մշակ», «Անձնասպան տղաքներ» ստեղծագործությունները, գրված 1897—1899 թթ., Զապելին դարձնում են ծանոթ անուն։ Սարդու հոգին, սիրտը, զգացմունքը՝ կյանքի, աշխարհի, շրջապատի, ժամանակի ու միջավայրի ամենանրբին առնչություններով, մարդն իր ներաշխարհով, ինքն իր մեջ և հասարակական կապերի ոլորտում, ժողովրդի ճակատագիրը պատմության հոլովումի մեջ, նրա ներկան ու ապագան, տատասկները ու մաքառումները, այսպիսին են Եսայանի վաղ շրջանի երկերի նյութն ու բովանդակությունը։ Մասնավորապես ուշագրավ են «Յաշմարթը» և «Աշուղը» «Արևելյան կյանքն» թաղած այս կտորներում կա որոշակի ձգտում՝ ստեղծելու շոշափելի կերպարներ։ Ոճի մեջ իշխողը ռոմանտիկ պաթոսն է, տենդ-տեղ՝ վերամբարձ։ «Յաշմարթը» սիրո, զգացմունքների ուժի պոետականացման գեղեցիկ նմուշ է։ Վրթանես Փափազյանը «Պատմություն Հայոց գրականության» մեջ «Աշուղը» համարելով «վիպասանության գլուխգոր-

---

[1] «Ինքնակենսագրություն». Գրականության և արվեստի բանգարան, Զ. Եսայանի ֆոնդ, N 5, էջ 372—373։

ծոցը, ողևորությամբ ավելացնում է. «Կա՞ արդյոք սրանից չքնդ արևելյան մի բանաստեղծություն, որ այսքան իոր վիշտ, համակող, վարակիչ թախիծ կրե իր մեջ, այս աստիճան հրապուրի հետ միասին...»[2].

Մի առիթով Զապելը գրել է, թե աշխատավոր մարդու «աբևհարան դեմքը», «հուսահատ աչքերը» դեռ վաղ տարիներից մտահոգել են իրեն։ «Հոգուզը» առաջին փորձերից մեկն էր՝ հանդես բերելու հասարակ մարդուն, նրա արհավիրաը դեմքի և հուսահատ աչքերի մեջ կարդալու կյանքից մերժվածների, անտուն թափառականների ցավոտ հոգին։ Ընդհանրապես Զապելի վաղ շրջանի գործերը կարելի է համարել գեղարվեստական-հոգեբանական էյուդներ։ Այդ ժամերը արձակագրուհու նախասիրություններից էր։ Հետագա տասնամյակներում նա հաճախակի անդրադառնալով դրան, ստեղծեց շատ գեղեցիկ կտորներ՝ կյանքի մի պատառիկ, հոգեբանական ինչ-որ պահ, ապավորիչ ու ցայտուն մի երևույթ բացելով իր ներքին բարդությամբ, հակասականությամբ։

2

1902 թ. Եսայաններբ Փարիզից վերադառնում են Կ. Պոլիս։ Զապելն արդեն ճանաչված անուն էր և շուտով գրական շրջաններում լայն կապեր է հաստատում, մասնակցություն ունենում հասարակական կյանքի իրագործություններին։

900-ական թվականներին Եսայանի ստեղծագործության մեջ խտացված ձևով արտահայտվել է պատմաշրջանի և գրական-գեղարվեստական, և սոցիալ-քաղաքական մտայնությունը՝ իր հակասություններով ու բարդություններով։ Մի կողմից նա արտացոլում էր դարաշրջանի սոցիալական հարաբերությունները, ցնցող պատկերներում քանդարացնելով հասարակ մարդկանց ծանր կյանքը, խղճուքյունն ու թշվառությունը, մյուս կողմից՝ իրրև տուրբ ժամանակի գրական մոդային ուղղություններին՝ ներկայացնում մարդկանց, որոնք տվայտում են անհատապաշտական անուրջների մեջ։

Փարիզից Զապելը վերադարձավ հայկական տպավորություններով։ Գրական-հասարակական խայտաբղետ խավերը, ուսանողական միջավայրը, Քարիզի ներքին կյանքը քիչ նյութ չէին տվել նրան՝ մարդկային հարաբերությունների բարդ մեխանիզմը հետաքրքրությամբ հետևելու համար։ «Կյուսերիս այդ շրջանը,– գրում է նա,— որոշ ազդեցություն ունեցած է իմ վրաս և իմ աշխարհայացքս կազմավորված է այդ շրջանակին մեջ»[3], եվ ահա Կ. Պոլսում, մեկը մյուսի հետևից, նա հրատարակում է մի շարք ստեղծագործություններ, որոնց նյութն առնված էր փարիզյան կյանքից։ Առաջին էտապում Զապելն իր տպավորություններր վերակենդանացնում էր նորավիպերի մեջ, քիչ հետո կամ զրեթե նույն ժամանակ նա դիմեց նաև արևակ լայն կտավների՝ առավիպակաս վիպակների։ Նորավեպը և վիպակը հետագայում էլ մնացին Զ. Եսայանի նախասիրած գեղարվեստական ժանրերը։

«Մրցումը», «Խարող Նայվածքը», «Մատարաքս», «Ծխլուի» նովիլներում Զ. Եսայանը, դիմելով փարիզյան իրականության այլևայլ պատկերներին, գլխավորապես ուշադրություն է դարձնում մի կարևոր հանգամանքի վրա՝

---

2 Վ. Փափազյան. Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, 1910 թ., էջ 744։

3 ԳԱՔ. Մխիթար Բերբերյանի ֆոնդ, № 43։

անհատի այլասերումը հասարակական այլանդակ հարաբերություններում։ Մարդը ստիպված է փոխել դեմքը, շարվելւ Հնարներ է փնտրում հարմարվելու։ Զ. Եսայանը նուրբ ձևով նկատում է մարդու և իրականության բախման ողբերգական վախճանը։

Փարիզյան կյանքի պատկերներ են նաև «Սիրո վրեժը», «Մարդը», «Ըստվերը», «Հանելուկը» և այլ նովելներ։

Զ. Եսայանը հասնում է մարդու հոգու ամենանրբին ծալքերի նուրբ զբոսնումներին։ Մարդկային էությունը ցավի ու տառապանքի բարդ հյուսվածք է։ Մարդը և ցավը, ցավի մեջ կյանքի կարոտը, ցավի մեջ ծնվում է սիրո զգացումը՝ «անհաղթելի ու հզոր... պահելով մշտնջենական տենդի մը մեջ՝ բաբախուն ցավի և հեշտանքի»։

«Մարդը պետք ունի արևի լոգանքի»,— այս էր Զ. Եսայանի հլման կնտը, զաղափարական-սոցիալական հայացքների այն պատվանդանը, որի վրա բարձրացան մարդկային տառապանքը, հոգևկան ծանր ապրումները պատկերող նրա շատ ստեղծագործություններ։ Մարդը և իրականությունը, անհատը և հասարակական կյանքը, մարդկային ցավը սոցիալական միջավայրի համապատկերում,— այսպիսի զուգահեռներ էր գծում արձակագրուհին։ Մարդը կանգնելով իրականության դեմ առ դեմ, հոգին առագաստների պես բացում է նրա հոդվերի առաջ։ Ով քշվում է ակամա, քշվում է դեպի բացերը՝ շարունակ վտանգված կուլ գնալու «ահեղ տարերքին»։ Մարդն ինքն իր հետ է, իր ցավի հետ։ Գալարվում է իր հոգու վրա կապարի պես նստած թախծի ու վշտի մեջ։ Ինքնաքննության պես մի բան է կատարվում։ Հոգու տարրալուծումով մարդը բաղձում է պարզել իրերի էությունը։ Մեկ պարզում է, մեկ մնում մշուշի մեջ, անհայտ առեղծվածի հանդիման։ Թե մեկ, թե մյուս պարագայում չի թևիևանում ցավը, հոգին չի ազատագրվում մաշող խոհերից։ Ընդհակառակը, որքան խորանում է ինքն իր մեջ, որքան ավելի է պեղում հատակը՝ գլորվող ձնագնդի պես մեծանում է ցավը, ահագնանում։ Ով այլևս անկարող է դառնում դիմադրել։ Հանձնվում է նրա ընթացքին, փրկության ճառագայթ չնշմարելով։

«Ապուշը», «Հանցավոր կինը», «Վերհուշումներ», «Աչքերը» նովելներում պատկերելով խեղճին ու թշվառին, մարդկանց զրկանքի ու հալածանքի մեջ տևսնելով շրջապատի կամ «արտաքին աշխարհի» կործանարար ուժերի ազդեցությունը, Եսայանը սոցիալական փաստը դարձնում է ստեղծագործության դիմամիկայի առանցք, հերոսի հոգեբանության և իրական վիճակի համապրումբամբ ավելի ցայտուն ներկայացնում նրա դատապարտվածությունը։ Եթե մի շարք նովելներում գրողը հիվանդոտ ու ախտավոր հերոսների կործանումը դիտում է որպես հոգեբանական ինչ-ինչ երևույթների, անհատական խառնվածքի հետևանք, ապա այս դեպքում նա սահմանազատում է հոգեկան աֆեկտը սոցիալական շրջապատի անարդար վերաբերմունքի զոհերից։ Վերջիններս ներքնախավերի ներկայացուցիչներն են, որոնք եթե նույնիսկ որևէ կերպ ապահով պայմանների էն հասնում, արդեն շատ խորն են լինում կրած կյանքի հարվածները, և նրանց այլևս ոչ մի շող չի ժպտում։ Իրականությունը խեղճացրել է մարդկանց, մանրացրել նրանց հետաքրքրությունները։ Շրջապատի անտարբերության ու էգոիստական վերաբերմունքի հետևանքով անհատը դիմում է հուսահատ քայլերի, ստորանում է, կորցնում մարդկային ներպարքը։ Սոցիալական կապերը ձևափոխում են մարդկային հոգեբանու-

Քյուրդ, Գաղափարական այս հայեցության գեղարվեստական իմաստավորմանը, ավելի լայն պլանով, արձակագրուհին անդրադարձել է «Սպասման սրահին մեջ» վիպակում (1903)։

900-ական թվականներին Զապել Եսայանի տաղանդը փայլից նաև հրապարակախոսության և քննադատության ասպարեզում։ Մ. Մկրյանի իրավացի բնորոշմամբ, «իբրև հրապարակախոս, իբրև համփորդական նոթերի հեղինակ Եսայանը քիչ մրցակիցներ ունի մեր գրականության մեջ»[4]։ Այդ շրջանի հրապարակախոսության հիմնական թեման կանանց հարցն էր։ «Կնոջ հարցը», «նոր կինը», «Մեր կիները», «Մեր պզտիկները», «Աշխատավարդը և Հորանձնությունը», «Կնոջ տիպարներ—Փարիզուհին», «Ռուս ուսանողուհին Փարիզի մեջ», «Տիկին Մատակյան և մեր պզտիկները», «Մեր վարժուհիները» և այլ հոդվածներում Եսայանը արծարծում է խնդիրներ, որոնք ուղղված են «հնոց բարոյական և մտավորական վիճակը բարիփոխելու նպատակին», վերլուծում են կնոջ իրավունքի սոցիալական, պատմական ու հոգեբանական աղբյուրները։

Հաշտարուժների արդիականությամբ և տեսական ընդհանրացումներով ճե հագեցած Եսայանի գրական-քննադատական հոդվածները։

Ելնելով գեղարվեստը կյանքին ծառայեցնելու համոզմունքից, գրողն իր հոդվածներում անդրադառնում է գրական տարբեր ուղղություններին, ստեղծագործական մեթոդների բնութագրությանը, լուսաբանում գրական շարժման հետ կապված բազմակի հարցեր։

«Պալազքի վեպերը և իր կնոջ տիպարները» հոդվածում Եսայանը մեկնաբանում է մեծանուն գրողի ռեալիզմի առանձնահատկությունը, մասնավորապես նրա ընդհանրացման հզոր ուժը։ «Պալզաք առաջիններեն մեկը եղած է քրականությունը իր ցավերով և նեխություններով առանց շպարումի դիմագրավելու։ «Մարդկային կատակերգության» մեջ, շարունակում է Եսայանը, հեղնությունը ցավի է փոխվում, երբ հեղինակը համադրական ձևով տալիս է ժլիժածներու, անկարողներու և չարերու ապականված հոգին», երբ «վիթխարությի անողոք և բարկոտ կոլովով» ստեղծում է իր ժամանակի մարդային տիպերի հարուստ պատկերասրահը՝ գեղեցանացուցիչ իրական և կյանքով բաբախուն»։

Ռեալիզմի դիրքերից Եսայանը գնահատում էր գրական շարժման ընթացքը, ուշադրավ նկատառումներ հայտնում հայ, եվրոպական և ռուս գրականության կենսական հարցերի վերաբերյալ։ Դարասկզբին գրքի շուկան հնձղված էր գեղկկոտիվ գրականությամբ։ «Մեհիրների ու հետաքրքրաշարժ» արկածների նկարագրությունը մոդայի իրավունք էր նվաճել։ Եսայանը մերժում էր այդ «գրականությունը», որը ուղղակի ժողովրդի մտքին հոգևորություն էր պատճառում, բթացնում մարդկանց ճաշակը։ Բայց տեհրների և արկածների գրականությունը, ցույց էր տալիս Եսայանը, ժամանակի և միջավայրի բնական հետևանքն է։ «Աշխատությամբ գրականության միջոցով», «Վեպերը գրականության մեջ», ինոր մենարան մը» հոդվածներում ցավով հաստատվում էր այն իրողությունը, որ արվեստը ենթարկվում է «օրվան ընդհանուր ոգին առաջ բերած առևտրական պահանջներուն»։ «Ընթացիկ ապրանքը աս է», «ժամանակակից ոգին խանութպանի ոգին է» բնութագրումներով Եսայանը ցույց էր

---

[4] «Գրական թերթ», 1934, № 14։

տալիս, թե հասարակական տվյալ հարաբերությունները ինչպիսի են նպաստում գաղափարագործ գրականության տարածմանը։

3

1905 թ. Նալբանդը մեկնում է Փարիզ, մնում այնտեղ մինչև օսմանյան սահմանադրության հռչակումը։ Այստեղ նա մասնակցում է պոլսահայ գրական-հասարակական կյանքին, հանդես գալիս մամուլի բազմաթիվ օրգաններում։ 1905—1907 թթ., կարճատև մի ժամանակամիջոցում, լույս տեսան Նալբանդի «Սկյուտարի վերջալույսներ», «Կեղծ հանճարներ», «Հյուները և ըմբոստները» և «Շնորհքով մարդիկ» վիպակները, որոնք արժանացան գրական քննադատության ուշադրությանը։ «Տիկին Զապել Նալբանդ մեր գրականության մեջ բերավ իր հզոր ու առնական վիպերգության տաղանդը, զոր կարտահայտեր մինչև հիմա դեռ մեր կին գրագետներուն քով չհայտնված հանդուգն իրազանությունով մը»[5]։

«Սկյուտարի վերջալույսները» Նալբանդի լավագույն ստեղծագործություններից է։ Վիպական պատումը տրված է առաջին դեմքով։ Հերոսը վերհուշերի մեջ զեղում է մանկության ու պատանեկության վայրերի կարոտը, «այնքան տպավորիչ ի վեր ցունկացած երանգներեն, լույսերեն և բնության այլևայլ մրմունջներեն», կարծես ստեղծագործությունը պետք է դառնար վաղ հուշերի վերակենդանացում կամ զարգանար հովվերգական պլանով։ Սակայն Նալբանդը սկզբնատյուն հենքի մեջ մուծում է գաղափարական մի այլ մոտիվ, բնության պատկերները միահյուսելով որոշակի փիլիսոփայությամբ։ Մարդը և բնությունը, մարդը բնության հետ, բնության դիմաց՝ մերթ ներդաշնակված, մի ամբողջություն, մերթ հակադրության մեջ։ Հոգու խռովքը նա մեկ «պահ է տալիս» բնությանը, մասնակից դարձնում իր հուզումներին՝ փորձելով ազատագրվել ծանր բեռից, մեկ դիմում է նրան՝ ջերմանալու, խաղաղվելու սեհնչով, լույսի ու արևի կարոտով։

Առաջին և գլխավոր հարցը՝ հայ գրողի, մտավորականի սոցիալ-հասարակական վիճակի քննությունը՝ «Սկյուտարի վերջալույսներում» տրված է պատմող հերոսի ընկալումների, տպավորությունների միջոցով։ Բախվելով շրջապատի հետ, փորձով նա համոզվում է, որ այլ ելք չկա, պետք է համակերպվել։ Ու այդ զգացումից «իմ էությունս խորեն հանկարծ շատ փափուկ է անբացատրելի բան մը կարծես բյուրեղի պես կը փշրվի»։ Նալբանդը անհատին դիտում է «սոցիալական միջավայրի» ոլորտում, գլխավորապես ներքին կոնֆլիկտի մեջ։ Ճիշտ է, կոնֆլիկտը քաղաքական-հասարակական սուր հակադրության չի վերաճում, անհատը գաղափարական ակտիվ հերոս չի դառնում, սակայն Նալբանդը կոնֆլիկտի և հերոսի բնավորության մեկնաբանությունը չի անջատում սոցիալական միջավայրի խոր հակասություններն ու հասարակական կապերը բացահայտելուց։ Նալբանդը գծում է շրջապատի ու սոցիալական միջավայրի ընդհանուր պատկերը. «Թունավոր, պրպտող, լրտեսող նայվածքներ», անմաքուր զգացումներ, կեղծված հոգիներ ու «անվավասիկ, սակայն, ասոնք ամենքն ալ պարկեշտ, պատվավոր և խելացի մարդիկ» են հանաչվում։ Այդ միջավայրը սոսկում է արձակագրուհուն շատ դառը համազգումնք

5 «Արևելյան մամուլ», 1907, № 53։

մշակել։ Ու հետևում է ծանրածանր խոստովանությունը. «Մայրուս փորլուգության, տխմար քննախնդրության վրա ապշած մնացի»։

«Կեղծ Հանճարները» վիպակը նայանի լավագույն երգիծական ուռեզնագործություն է, որ ժամանակին լայն արձագանք է գտել և գրական շրջաններում աշխույժ մտքեր հարուցել։ Առաջին անգամ սկսվել է հրատարակվել «Արևելյան մամուլում», 1905—1907 ԹԹ.. իսկ առանձին գրքով լույս է տեսել 1910-ին։ «Կեղծ Հանճարները» գրական քննադատությունը բնութագրեց որպես «Ճշմարիտ արվեստագետ խառնվածքի արատներ»։ պատը՝ իրլանդ ուսումնասիրության և մանրախիղճ ուշադրության»[6]։ Արվեստի տեսակետից հատկապես կատարյալ էին համարվում տիպարները, իրենց անհատականությամբ, ամբողջականությամբ, հետաքրքիր ու կենդանի բնավորություններով։ Հատկապես ցայտուն էր գլխավոր հերոսի՝ Տաճատ Զարգյանի տիպը, որը, ինչպես ենթադրում են քննադատները, ունի իրական նախատիպ՝ Հանձին Տիրան Չրաքյանի (Ինտրա)։

1906 թ. գրած «Խաղաղության համար» խոհ-Հուշի մեջ նայանը առանձնացնում է այնպիսի մարդկանց, որոնք սահմանված են կյանքում պարզ հանգիստատեսներ լինելու, բայց դերակատարի դժվար և հաճախ ծիծաղելի տարազի մեջ են մտնում։ «Կեղծ Հանճարները» վիպակի հերոսները՝ կոմիկական ընդգծված հոգեվիճակներով, միևնույն ժամանակ ողբերգական բնավորություններ են։ Այդտեղից և հեղինակային վերաբերմունքի որոշ վերապահումը. «Արդարև, բոլոր այդ կեղծ հանճարներեն ոմանք սիրած եմ ու ոմանք այլ տեսակ մը գթություն ներշնչած են ինձի. իրենց անկայուն, խռովված ու պղտոր հոգիները ինձի սիրելի ծալքեր ունեցած են երբեմն։ Օրեր եղած են, որ իրենց հոգեվարքը տանջված, իրենց հուսերովը օրորված ու իրենց երազներովը երազած եմ։ Ջիրենք չեմ տեսներ բնավ քշնամի աչքերով՝ այլ ընկառակաորը տեսակ մը խանգակաթ հրայրքով, որուն մեջ երբեմն դառնություն. երբեմն ցավ ու երբեմն ալ կարոտ կայ»։

Նայանի «Հյուները և բմբոստները» վիպակը՝ «Պոլսահայ տառապանքի էջերեն քաղած» և թերթոնի ձևով լույս ընծայված Եգիպտոսի «Ազատ բեմում», համենմատաբար ավելի արմատական ձևով չորպիում է ժողովրդի սոցիալ-քաղաքական ազատության հարցը։ Դա ոչ թե առանձնանում է արձակ երդրու ղազափարական մտահայեցությունից, այլ լրացնում և նոր հնչերանգ տալիս։ Նկարագրելով այն դնաքերը, նյր սուլթանի դեմ մահափորձն առիթ տարձավ սոցիալական, ազգային-քաղաքական ու բարոյական հայացանրեբի, գրողը տեսաբարում է «մահ կամ ազատություն» պկրտությը։ Քաղաքական այդ պայմաններում նա հակադրում է ազատաբաղձ ձգտումներր ստրկական մտայնությանը, «հյուները՝ բմբոստներին», առաջադիմական հայացքներր ունեցող երիտասարդությանը (Հակոբ, Զարուհի)՝ պահպանողականներին, հարմարվողական տեսակետի ներկայացուցիչներին (Մհարոպյան էֆենդին)։ Ու առաջադրում է ժամանակի սլուխլունն արտահայտող գաղափարական դրույթը. «Մտրկությունը և բմբոստությունը չէին կրնար գիրար հականալ»։

Սոցիալական այս գծին միահյուսվում է ազգային ողբերգության մտահվը՝ հայկական գավառներից ստացված նամակների և հայ ժողովրդի ինքնության մասին տարբեր հայացքների բախման միջոցով։ Քնաչխարհը տնբում է

[6] «Բյուզանդիոն», 1905, № 2։

ցավից։ Անպատմելի է ողբերգությունը՝ «տառապանքին հետ մինակ մնացած, հեռավոր, լքված և արյունոտ» մարդկանց։ «...Ալ մեր վիճակը անտանելի է, աղբրտանք, հասեք մեզի...— գրում են գավառնեցիք։—Սուրեն ազատվողը սոված պիտի մեռնի... Մեր դաշտերը ամայացեր են, կարծես ցորենը չուզեր բունել արյունով ցեխոտված հողին վրա... Որո՞ւ վրա հոգի կա աշխատելու, ձար-ճարակ ընելու...»։ Եվ այս ամենին հետևում է ահեղ շարքը. «Ո՞նչ պիտի մնա ազգեն...»։ Մեսրոպյան էֆենդին կարծում է, որ «հայ հեղափոխականները» մեղքով են տեղի ունեցել կոտորածները, չտհսնելով ավելի իոր պատճառներ։ Եվ նա կանգնում է թուրքերին ապավինելու, երբեք ըմբոստության նշաններ ցույց չտալու դիրքերի վրա։ Փոքր ազգերը ուրիշ ճամփա չունեն ընտրելիք, պետք է գլուխները ծռեն տերերի առաջ, ինչքան էլ հարվածներ ընդունեն՝ տոկան, համբերեն։ Ահա Մեսրոպյան էֆենդու փիլիսոփայությունը։

1907 թ. Կ. Պոլսում լույս տեսավ Զ. Եսայանի առաջին գիրքը՝ «Շնորհքով մարդիկ» խորագրով։ Գիրքը բուռն հետաքրքրություն առաջ բերեց։ Նրա շուրջ մտքեր ու կարծիքներ բախվեցին։ Բանավեճի մեջ մտան շատ մտավորականներ՝ քննարկման ասպարեզ հանելով առհասարակ Եսայանի ստեղծագործությունը, նրա տաղանդի ինքնության, գրելաձևի, լեզվի ու ոճի հարցերը։ «Մասիսը» գրում էր, որ Զապելը «հմայիչ նկարագրող և խորաթափանց դիտող էր»։ «Տիկին Եսայան տաղանդավոր վիպող մըն է և նըբատես հոգեբան մը, մեծապես ընդունակ թարգմանելու մարդկային բոլոր խոր կրքերը և հուշումները՝ իրենց հարազատ ու թաքուն գույներովը»[7]։

«Շնորհքով մարդիկ» վիպակը Եսայանի ռեալիստական-հոգեբանական արձակի գլուխգործոցներից է։ Բուրժուական աշխարհի հոսի բարքերը, կոփոմը, մարդկային հոգու այլանդակումն ու աղճատումը վիպակում արտացոլված են նրբաշյուռ մանրամասներով, սոցիալական ու հոգեբանական ընդհանրացման զարմանալի ուժով։ Գրողը ցույց է տալիս, որ կյանքում անպակաս են մարդկային դրամաև, կրքերի ու զգացմունքների ողբերգական հանգույցները։ Պատմական պրոցեսը բուրժուական իրականության մեջ ծնում է երևույթներ՝ ուղղակիորեն անհատի կործանումը արագացնող, նրա հոգեբանությունն իր վայրենի օրենքներով ձևող։ Եսայանը յուրահատուկ տեսանկյունով է պատկերում իրականությունը՝ նախընտրելով միշտ դրամատիկականը, անսովորը՝ առանց գունազարդման, բայց և դրամատիզմի միտումնավոր խորացմամբ, գույների խտացմամբ։

Ովքե՞ր են այդ «շնորհքով մարդիկ»։ Դրանք «բարձր դասակարգը» անդամներն են, որոնց համար մարդկայնության չափանիշը նրանց գրաված դիրքի և փողի կշռույթով է որոշվում՝ Սարգիս և Միսաք էֆենդիները, տիկին Նոյեմին ու Գալեմյանը, Մյասյե Գալուստը և Միքե էֆենդին։ Գրողը առավելապես «շնորհքով մարդկանց» միջավայրի հետևանքներն է քննում, նրանց ցանած սերմերի «պտղավորումն» է ցույց տալիս։ Աննիկի և Հակոբի ողբերգական կերպարների միջոցով Աննիկը, ինչպես և Հակոբը խոր ողբերգական բնավորություններ են։ Նրանք ո՛չ չար են, ո՛չ էլ դաժան։ Սովոր չեն կեղծելու, խաբեության ու չեն գտնում իրենց տեղը կյանքում։ Ըստ էության կյանքը կորած է նրանց համար, նրանք՝ կյանքին։ Դյուրազգացությունը իր ըմբռնում-

---

7 «Մասիս», 1907, N 27։

Ների ու իրականության հակասությունը, կյանքի օրենքներն ու մարդկանց վարմունքը Աննիկի մեջ ծնում են նախապաշարումներ։ Հետզհետե ավելանում են դրանք տարիքի հետ՝ հասցնելով չղայնության նոպաների, ասա ցավագարության։ Ջկարողանալով տոկալ մշտական հուզմունքի ու վրդովմունքի ալեփուլտիի, նա վառում է հայրական տունը, որի փլատակների տակ ածխանում է և ինքը։ Հակորի կերպարը նույնպես իրականության ողբերգական հարաբերություններից է հանել Նալյանը։ Ամբողջ կյանքում Հակորի հոգին ենթարկված էր համր տագնապների, մանկուց «արդեն դժբախտության մկրտությունը կրած», նրա ցավագին աչքերի ու նայվածքի մեջ ասես իր ամբողջ կյանքն էր համրացել։ Ինչպես Հակորի, այնպես էլ Զարուհու բնավորությունների մեջ Նալյանը մուծում է ողբերգական ակնհայտ տարրեր։ Եթե Հակորի մոտ դա «արտաքին» հանգամանքների, սոցիալական իրականության հետևանք է ու արտահայտվում է իր և շրջապատի կապերի միջոցով, Զարուհու կերպարում՝ գործյալ նույն հանգամանքներից եկող, բայց դրսևորվում է ներքին բախման ձևով։ Զարուհին և՛ գնում է հեշտասիրություններին ընդառաջ, և՛ անբավական է հոգեպես նրա ներքին աշխարհում մի խուլ ճակատամարտ է տևում, ճակատամարտ և՛ շրջապատի, և՛ անփական անձի դեմ։ Քամու բերանն ընկած փետուրի պես քշվում է ակամա և անզորությունից կրկին հանձնվում հեշտասիրության տարերքին։ Անողոք «ճակատամարտում» պարտվում է, սակայն մի վերջին ճիգով ուզում է էլի խոցել «անտես ջնջամուն, իրականությանը։ Հոգեբանական մանրամասնությամբ և վարպետ անցումներով տրված Զարուհու կերպարի այս զննումներ սուր նշտարի պես ուղղվում են բուրժուական իրականության դեմ։

4

Նալյանները Պոլիս վերադարձան Սահմանադրության հռչակումից հետո։ Չապելն իր նամակներում Թուրքական հեղափոխության մասին այն տպավորությունն է հայտնում, որ ժողովուրդն աննշան բան չահեց դրանից։ Եվ «գեշն այն է,— գրում է նա,— որ ամբողջ երկիրը անհաստատ կացություն մը ունի»[8]։ Նա հեղափոխության բերած «ազատությունը» համարում է «քաոսա ազատություն», ներքին ցավով գրում, որ արևմտահայությունը տոխրված է իր բախտը կապել Թուրքիայի ու նրա վարչաձևի հետ։ Ժողովրդի ու մտավորականության որոշ խավերի մեջ ոգևորության ալիքը շուտով փոխվեց խոր հիասթափության։ Նալյանն էլ մի պահ ընկացավ ոգևորության հոսանքի հետ։ Նա հարեց հայ ազգայնական կուսակցություններին։ Սակայն երկար չեն տևում նրա դեգերումները։ Մոտիկից ծանոթանալով հասարակական-քաղաքական իրադարձություններին, նա համոզվում է, որ ցնորք են «երիտթուրքերիս» հետ կապվող բոլոր հույսերը։ «Մեզի համար ազատությունը շողշողուն բառ մըն է միայն... Ազատությունը մենք ինքզինքնուս միայն կրնանք տալ. անիկա իրրև ընորհ չընդունվիր երբեք...»[9]։

Նալյանի հայացքների երկվությունը, որոշ հակասությունները իրենց հնիքը թողել են գեղարվեստական ստեղծագործության վրա։ Գրողը երբեմն

[8] Գ/Կ. Ջ. Նալյան ֆոնդ. № 220—229։

[9] «Ժամանակ», 1908, թիվ 1։

շեղվում է կյանքի հրատապ խնդիրներից, բուռն թափով ծավալվող դեպքերից և ներկայացնում մանր ապրումներ («Արցունքները»), կամ նկարագրում է աշխատ երեկո՝ տխուր և անձրևոտ, ջրերի մրմունջ, բնության պես-պես պատկերներ («Հասանքը»), հոգեբանական նուրբ դիտողություններ է անում, ստեղծում պեյզաժի գողտրիկ պատրանք, սակայն թեմայի մանրացման միտումը խանգարում է իրադրությունների հանգույցը բացելուն։

Այս շրջանում Եսայանի լավագույն գեղարվեստական երկը «Եվփիմե» վիպակն է՝ ռեալիստական շաղախով, կյանքի խոր ճանաչողությամբ. վիպակը, որ հայտնի է նաև «Երբ այլևս չեն սիրեր» և «Պատվանդանը» խորագրերով, Եսայանը գրել է 1909 թվականին։ Գրողի կենսահայեցողությունը հենվում է իրականության սոցիալական հակասությունների ճիշտ ըմբռնման վրա։

1909 թ. ապրիլին Թուրքիայի նոր կառավարողները կազմակերպեցին Կիլիկիայի ոսկանը։ Այս ծանր ժամանակներում հայ մտավորականներից կատմվում էին պատվիրակություններ, մեկնում Ադանա, Մերսին, Սիս, Օսմանիե ու այլ բնակավայրեր՝ ի լուր աշխարհի պատմելու ազիտի հետևանքների մասին։ Այդ պատվիրակների թվումն էր նաև Զապել Եսայանը։ Մի շարք հոդվածներում՝ «Զայներ որբերու ծշվառութենեն», «Ազիտի զոհերեն» և այլն, նա նկարագրելով բնակչության սարսափելի վիճակը, բերում է փաստեր, թե որքան հուսահատական է հատկապես որբերի կյանքը։ Մեծ ուշադրության հետևանքները դարմանելու գործը, ասում է նա, հանուր հայության մտահոգությունը պետք է լինի։ Եսայանը շրջում էր ծխացող ավերակների, հրդեհվող գյուղերի ու քաղաքների, ամայացած դաշտերի միջով և գրում իր տպավորությունները, ինչպես նաև գեղարվեստական ուրիշ գործեր՝ պատմվածքներ, էջուդներ, ակնարկներ։ Ամբողջացնելով իր տպավորությունները, Եսայանը դրանք հրապարակում է առանձին գրքով՝ «Ավերակներուն մեջ» (1911)։

Կիլիկիայի ազետը արձակագրուհին ոտոտացրել է նաև գեղարվեստական երկերում՝ «Անեծքը» վիպակում, «Աաֆիե» և «Նոր Հարսը» պատմվածքներում, «Դրավականը» տպավորություն-ակնարկում և այլն։

Ազանայի ուսաքելությունից հետո Եսայանը «կասկածելի» էր արդեն։ Մի կողմից դա մյուս կողմից հիվանդությունը՝ իբրև հետևանք հոգևոր և ֆիզիկական մեծ լարվածության, ստիպում են նրան 1910-ին հեռանալու Փարիզ։ 1911-ին Զ. Եսայանը կրկին վերադառնում է Կ. Պոլիս, բավական ժամանակ մնում ծննդավայրում, ակտիվորեն մասնակցում գրական, հասարակական կյանքին։ 1914 թ. մայիսին նա գարձյալ Փարիզում էր, որտեղ մնում է ընդամենը մեկ ամիս։ Երբ սկսվեց առաջին համաշխարհային պատերազմը, Զապելը Կ. Պոլսում էր։ Իսկ հաջորդ տարվա ապրիլին, երբ սկսվում է ազգային հալածանք, Եսայանը «Հանգիստության, Ճարպկության և պաշարյունության հրաշքով» փրկվում է և ապաստան գտնում Բիֆլիսում։ Այստեղ նա հանդես է գալիս մի շարք հրապարակային դասախոսություններով ու հոդվածներով. նվիրված արևմտահայ ժողովրդի կացությանն ու արևմտահայ գրականության։ 1916 թ. փետրվարի 6-ին Բիֆլիսում նա կարդում է դասախոսություն «Հայկական վերջին հալածանքները Կ. Պոլսո մեջ» թեմայով[10]։ Նույն թվականի մարտի 12-ին Բաքվում, հայ Գրասերների ընկերության հրավերով, Եսայանը ընդարձակ ելույթ է ունենում ժամանակակից արևմտահայ գրակա-

[10] «Մշակ», 1916, № 27։

Նոյեան մասին[11]։ Մեկ ամիս անց մեկնում է Պետերբուրգ, այնտեղից Մոսկվա և ապրիլի 20-ին Հայկական կոմիտեի բազմամարդ հանդիսում ելույթ ունենում Թուրքահայերի դրության մասին, ապա Լազարյան ճեմարանում կարդում հրապարակային դասախոսություն արևմտահայ պոեզիայի վերաբերյալ։ Նույն քվականին հայ գրողների ընկերությունը հրատարակում է Զ. Նալյանի «Թուրքահայ ժամանակակից գրողներ» գրքույկը։

1918 թ. Նալյանը Բաքվից մեկնում է Իրան, այնտեղից՝ Փարիզ, ապա մի քանի հայ գործիչների՝ Տումադյանի և ուրիշների հետ, Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներում կազմակերպում որբախնամության գործը։ «Հայկական արտաքին և ներքին քաղաքականությանը» հետևող Նալյանը շուրջ երեք տարի շրջագայում է Ալեքսանդրիա, Կահիրե, Հալեպ, Բեյրութ, Ադանա, Այնթափ, Ուրֆա, Տարսոն, Մերսին, Հաճըն և այլ քաղաքներ ու գյուղեր, ժամանակի ամենահրատապ հոգսը հաշարելով հայության բեկորների ապահովությունը։ «Ամբողջ հայ ժողովուրդը վտանգի մեջ է,— գրում է Նալյանը,— և առաջնակարգ խնդիրը այդ ժողովրդին ֆիզիկական գոյության պահպանումն է ամեն գնով և ամեն միջոցներով... Ես իմ վրաս առեր եմ որբերու և տարագիրներու փրկության գործը...»[12]։

1915—1920 թթ. Նալյանը գեղարվեստական քիչ երկեր է գրել։ Այդ տարիների գեղարվեստական երկերից ուշագրավ են «Վերջին բաժակը» և «Հոգիս արսորյալ» վիպակները։

Ազատ ոգու, սիրո ներշնչման ուժը, արվեստագետը և կյանքը, անհատի իր խորքում և իրական երևույթների համաղորությամբ՝ սրանք են վիպակներում արծարծված հարցերը։ Գրողը, սակայն, չի ասպաստանում հոգու գաղտնի անկյուններում՝ մենակյացի անհույս փիլիսոփայությամբ։ Նա բացում է անհատի հոգու ծալքերը՝ փնտրելով այնտեղ կյանք ու սեր բաղձող մարդուն։ Անհատն իր ոգորումներով, ներքին տվայտանքով միշտ մնում է իբրև կյանքի ըղձավոր։ Նալյանի հերոսները կարծես մի նախասահմանված «դժբախտության» ունեն իրենց հոգում՝ սիրո և երջանկության խաթարումը, որը նրանց խուլ բողոքի տրտունջներն ուղղում է դեպի բնությունը հասարակական օրենքների ու իրավական պայմանականությունների դեմ։

Տասական քվականներին Նալյանը ենթարկված էր Հենրի Սենկևիչի և Մորիս Մետերլինկի ազդեցությանը։ Հափշտակված էր Սենկևիչի «Անանց դավանանքի» վեպով, թարգմանում է Մետերլինկի «Մահը», «Բուլսերու իմացականությունը», «Մեղուներու կյանքը», «Խոնարհներու գանձը», «Իմաստությունն և ճակատագիրը» երկերը։ Գրական այս հեղինակությունների կենսափիլիսոփայությունը որոշակի նստվածքներ է թողել «Վերջին բաժակը» և «Հոգիս արսորյալ» վիպակներում։

«Վերջին բաժակը» սյուժետային առատզոր որոշ չափով ինքնակենսագրական երանգ ունի, հատկապես գլխավոր հերոսուհու՝ Ադրինեի հոգեկան կացության որոշ պահերի ու վիճակների նկարագրություններում։ Սիրո ներշնչման ուժը, անհատի ալեկոծվող հոգու ծփանքը ստեղծագործության մեջ հորձանք են տալիս, դեմ առնելով իրականության անհաղթ պատնեշին։ Հերոսուհու հոգեկան տրամադրությունը, հաճախ հակասական հուզումները ու ներհակ

---

11 «Հորիզոն», 1916, № 72։

12 ՀԱԱ, Զ. Նալյանի ֆոնդ, № 1787։

զգացումները միջավայրի կաշկանդող պայմանականությունների հաղթահարման անզորությունը նկարագրված են ռեալիստական համոզչությամբ։ Վիպակի հոգեբանական զարգացումը անհատի ինքնաճանաչման հետզհետե խորացող լիցքով է պայմանավորված։ Ադրինեն ամուսնացել է Միքայելի հետ, ունի երկու զավակ, բայց չի սիրում ամուսնուն և որոնող սիրտը գտնում է իր հանգրվանը։ Բժիշկ Արշակի մեջ Ադրինեն տեսնում է իր զգացումների ու էրազները մարմնավորող մարդուն։ Մնվում է հզոր սերը։ Ադրինեն անհունորեն տառապում է սիրո և բարոյական պարտքի ներհակությունից։

Ժանրային առումով «Վերջին բաժակը» մեծախոսություն-խոստովանանք է, հոգեբանական-խոհական վիպակ։ Ադրինեն պատմում է իր կյանքի վեպը և նրա մերթ խաղաղ ու հանդարտ, մերթ բուռն ու փոթորկոտ պատումի մեջ ցայտունանում է հախուռն կրքերի ու զգացմունքների մի ամբողջ աշխարհ այնքան մարդկային, ցավագնորեն բաղձալի։ Սերը Ադրինեի սրտում զբնգում է ոչ իբրև հեշտ վայելքի կամ անցողիկ հաճույքի ձայն։ Դա ընկալվում է որպես հոգու ազատության թերևս նգակի միջոց։ Գուցե սիրո շնորհիվ կյանք վերադառնա և հաղթահարի կանխահաս մահվան զգացումը։ Գուցե սերը Ադրինեին թռիչք տա, որպեսզի առօրյա ուրախությունների և տկարությունների սովորական հերթափոխությունը չտարուբերի նրան կյանքի պայմանական խաղերում։ Այս մեկնակետով է գրողը մոտենում սիրո ներշնչման ուժի նկարագրությանը։

Անհատի ներքին խռովքի, հոգեկան բարդ ապրումների յուրովի տարրալուծումով, Եսայանը ցայտուն է դարձնում ժամանակի որոշ գծերը «Հոգիս աքսորյալ» (1919) վիպակում։ Հատկապես մտավորականության կյանքի ու հոգեբանության պատկերը, նրանց ըմբռնումների, գեղագիտական հայացքների սինթեզը գրողի պայծառ երևակայությամբ ներկայացվում է սոցիալ-հասարակական կյանքի համապատկերում, վերջինիս հետ շոշափելի զուգորդությամբ։ Վիպակում գույների խաղը ամենևին էլ հանգիստ ու միօրինակ չէ։ Ինապատկերը ոչ միայն տրամադրող է, այլև հերոսի հոգեբանական վիճակի ակտիվ մասնակիցը։ Նոր բացվող ծաղկի բուրմունքը, երկնքի վրայով լուսեղեն ակոս գծող աստղի անկումը, թռչունների գիշերային երգն ամենուրեք արձագանք են գտնում հերոսի ներքնաշխարհում։ Ավելին, նրա հոգին զգայուն է դառնում «թափանցող, հուզիչ և խոր այդ հարատև երգի նկատմամբ», ուրիշ գարունների, անցած երազների հուշեր է արթնացնում, «հայրենաբաղձ տխրության» հորձանքի մեջ առնում։ Երազն ու հուշը, իրենց մեջ բովանդակած տխրությամբ կամ ուրախությամբ, միախառնվում են իրական կյանքին, լրացնում հերոսի հուզումների շղթան, ողողում հոգու բոլոր անկյունները։

Սահմանագրական Թուրքիան, «անակնկալ կացություններու» այդ երկիրը պարարտ հող էր ստեղծում մտավորականների ու արվեստագետների հակասական տրամադրությունների, հոգեբանական անցումների համար։ Այլ բան էր տենչում նկարչուհու հոգին, այլ կյանք էր եռում նրա երակներում, սակայն նրա վրձինը այլ պատկերներ է գծում։ Այս հակասական դեպքումներն ի վերջո ուրույն մենկնաբանություն են գտնում արվեստագետ-հերոսի մտորումներում. «Իմ թերություններս դիպվածի կամ անփութության արդյունք չեն, այլ որոշ անհաղթահարելի տրամադրության հետևանքը։ Արվեստի մեջ սուբյեկտիվ գործոնի դերը չբացառելով, Եսայանը ըստ ամենայնի կարևոր է համարում կյանքի ռեալիստական սրտացոլումը, բնության գույների ու

խաղերի ներդաշնակումը արվեստագետի զգացումներին ու տրամադրություններին։ Ցպահը է արևի լույսով ողողված նկարները գունատվեն ու աղոտանան պայծառությունից, այլ պետք է երևան ավելի վառ ցոլքերով, պետք է ոչ թե կորցնեն հուզելու, վարակելու հատկությունը, այլ վերարժեքավորվեն լույսի վարար խաղերով։ Արծարծելով արվեստի փիլիսոփայության հարցերը, Եսայանն իր վիպակում փորձում է լուծել ստեղծագործական անհատականության, արվեստագետի հոգեբանական անկախության խնդիրը, յուրօրինակ մեկնաբանություն տալով արվեստի հասարակական կոչման հարցին։

5

Եսայանն արդեն Փարիզում էր, երբ Հայաստանում հաստատվեցին սովետական կարգեր։ Նա հենց սկզբից համակրանքով ընդունեց իր ժողովրդի սոցիալիստական վերածունդը և մշտապես մնաց նրա համախոհն ու բարեկամը։ Դեռևս 1918-ի մայիսին, Զապելը Թեհրանից գրում էր Ջոպանյանին, որ ինքը լավ «վերաբերմունք ունի բոլշևիկներու մասին»։ «Բնական է,— շարունակում էր նա,— որ վիրջիններու ճամփով պիտի երթայինք։ Ինչ որ ալ ըլլա ուսս են վերջապես և հնարավորությունը ընծայեցին մեզ քուրքերու զագըլեի տիրապետությենեն ազատվել նույն ինքը Կովկասի մեջ»[13]։

Նոր կարգերի պատմական հաղթանակի մեջ Զապելը տեսնում էր հայ ժողովրդի երազների մարմնավորումը։ Այդ հավատով էր նա սատնդագործում Փարիզում։ Քննագատությունը նկատել է, որ սփյուռքի հայ գրողների ու մտավորական համակիրների ստվար չոկատում, համակիրներ, որոնք իրենց հաղորդություններով կապված էին մայր երկրին և հայալական գործունեություն էին ծավալում գաղութահայության մեջ, «առաջին ծիծևռնակը տաղանդավոր Զապել Եսայանն էր»[14]։

20—30-ական թվականներին գրված տասնյակ նամակներ վկայում են, թե Զապելը ինչ վիթխարի լարվածությամբ էր ձգտում ի սփյուռս ցրված հայ զանգվածների հետ աղերսներ ստեղծելու, վառ պահելու նրանց մեջ հայրենիքի կրակը։ Արձակագրուհին ապրում էր գաղափարական հայացքների զարգացման հետաքրքրիր մի փուլ, որն արտահայտվում է մասնավորաբար նրա հրապարակախոսության մեջ։ Զապելի գեղարվեստական առանձին երկերում նույնպես նկատելի են դառնում գաղափարական բնկման նախանշանները, Վիեննայում ու Բեռլինում հրատարակվող «Ակրեգ» ամսագրում լույս են տեսնում Զ. Եսայանի մի շարք չին ու նոր ստեղծագործություններ՝ «Բավական էս», «Հոգիս աբսորյալ», «Ճամփուն վրա», «Հանգրվանը» (1922), «Նահանջող ուժեր» (1923)։

«Նահանջող ուժերը» քաղաքական վեպ է։ Առաջին անգամ արձակագրուհին վիպական ծավալուն կտավի նյութ էր գարձնում քաղաքական հոսանքների պայքարը, համաշխարհային պատերազմի տարիներին ազգայնական կուսակցությունների, մասնավորապես դաշնակցության երկերեսանի գործունեությունը։ Եսայանը վիպական լայն գործողություններ ասպարեզ է հանում նահանջող և վեր հառնող ուժերին՝ երկու տարբեր աշխարհ, իրարա-

---

13 ԳԱՔ, Ա. Չոպանյանի ֆոնդ, № 1778։

14 «Մարտակոչ», 1924, № 274։

մերժ երկու աշխարհայնեցութիւն, նրանց բախման միջոցով արտացոլում ժամանակի հասարակական-քաղաքական կյանքի մի շարք կողմեր։ Մի կողմում կանգնած են Արշավիրը. Սամվելը՝ իրենց արբանյակներով, մյուս կողմում՝ Աննան, Ատոմը, Երվանդը, որոնք խզել են իրենց կապը առաջիններից, բայց դեռ չեն գարձել կյանքի վերափոխման առաքյալներ։ Եսայանն այս պատմական բախումը պատկերել է սոցիալ-քաղաքական ուրուշ մտահայեցութիւնով։

Արշավիրը և նրա համախոհները ժողովրդին դիտում են իբրև «հավաք գլխանի մի հրէշ», որին պետք է պահել շարունակական ՔՄբերի մեջ։ Այդ «բազմութիւնը» «վայրենի գազաններու» մի կրկես է կազմում, որին եթե «ոչխարային և հիացիկ հլութիւնից» հանեն, կատաղության մեջ կփշրի ամեն ինչ։ Նրանց ձգտումն է՝ շեղել ժողովրդի ուշադրութիւնը ազգային-քաղաքական հարցերի արմատական լուծումից։ Գրողը մերկացնում է Արշավիրի և Սամվելի խաբեպատիր գործունեութիւնը, նրանց խոսքի և գործի հակասութիւնը։ Ժողովրդին մղում են սպանդի, բայց օրհասական շրջանում պատրաստ էն ճողոպրելու փորձանքներից։ «Հերոսացման» առերևույթ այն ժեստերը, որոնց դիմում է Արշավիրը, չեն կարող ծածկել նրա փառասեր նկրտումները։ Արշավիրը ամբողջ հոգով դեմ էր ժողովրդի միջից «մաքուր և հարաղատ» «աղբյուրի պես ժայթքելու» պատրաստ «նոր ուժերին», որոնք նրան ներկայանում են որպես ամեն ինչ ոչնչացնող ահեղ սպառնալիք։ Սամվելը այն ագռավներից է, որոնք իրենց խիտ երամով ամպի պես սևացնում են երկինքը այնտեղ, ուր գետնին դիակներ են ընկած։ Սամվելը դեմ չէ պատերազմին։ Նա գիտի, որ քափված արյունն իր համար պիտի վերածվի փողի։ «Պետք է ունենալ ճիրաններ և ժանիքներ»—ահա Սամվելի փիլիսոփայությունը։

Ագգայնական նեղմիտ հովերով օրորվող այս հերոսները ինչ-որ «ծրագրեր» են հղանում, խոսում համազգային «նպատակների» ու «երդումների» մասին։ Հայաստանի «անկախության» և «արևելյան նահանգների» հարցերը մեջտեղ նետում և այլն, և այլն։ Բայց Եսայանը հետևողականորեն ցույց է տալիս, որ ազգայնական կուսակցությունները ինչպիսի քղամիդով էլ ծածկվեն, ինչ լոզունգներով ու կոչերով էլ հանդես գան, հեռու են ժողովրդի բարեկամները լինելուց։ «Ժողովուրդը կկորսվի, բայց հայրենիքը կփրկվի», այս է «ազգային փրկիչների» միսիան։

Մարդկանց այս խմբին գրողը հակադրում է Աննային, Ատոմ Հովնանյանին ու Երվանդին։ Սրանց նկատմամբ ինչ-որ հոմակրանք ունի նա, բայց ահյտ չի պատկերացնում նրանց նպատակներն ու գործելակերպը։ Ատոմը սկզբում որոշ բարյացակամ վերաբերմունք է տածում դեպի Արշավիրը, հետո ցավով նկատում է, որ «հին աշխարհը, մեր աշխարհը, մեր սիրելի և հանգիստ աշխարհը սկսած է խախուտ դառնալ մեր ոտքերի տակ...»։ Այնուհետև, եթե ոչ տրամագծորեն, համենայն դեպս նա թեքվում է Արշավիրից ու Սամվելից. կանգնելով այլ դիրքերում, նա ուզում է մերձենալ ժողովրդին, բայց ինչ-որ ներքին օտարում բաժանում է նրանց։ Ինքնագնդումները. հաշորդական դեպքերի տրամաբանությունը, կապը Աննայի հետ նրան այլ զգացումներով, այլ տրամադրությամբ են համակում։ Նա շատ բան է ըմբռնում։ Համոզվում է, որ պատերազմը հանկարծակիաս ու անսպասելի աղետ չէ, «այլ կազմակերպված ոճիր»։ Ինչպես Աննային, այնպես էլ Երվանդի բնավորության մեջ կա երազային, ռոմանտիկ մի գիծ։ Գրողը բացում է այդ գիծը, հակադրելով այն Արշավիրի և Սամվելի շահադիտական ձգտումներին։

Նայանը ներքին վստահությամբ է վեպում ցույց տալիս ժողովրդի հոգում առաջացած փոփոխությունները, նոր ուժերի վճռական մատաղ ցույցերը, շարժումները լայն տեղ չունեն, բայց նրանց շունչը զգացվում է յուրաքանչյուր էջում։ «Հեռավոր փողոցի մը ինտերնացիոնալը բարձրացավ. առաւչին վանկերը միայն. հուժկու, կորուկ՝ ինչպես արդարություն»,— գրում է Նայանը, միաժամանակ ներկայացնելով հակառակորդ ուժերի սարսափը ինտերնացիոնալի ղողանջներից։ Վեպի ավարտը հնչում է որպես նոր ուժերի նկատմամբ հավատի կանչ։ Որիտասարդ, իրենց ուժին վստահ այդ ուժերը «տարբեր էին ամբողջապես և բացարձակապես» Աննայից, Աւոմ Հովհաննեսյանից։ Նրանք «հայդուներ էին խզել բոլոր լուծերը և ազատ ու անվստահ կանգնել նոր ժամանակաշրջանի մը սեմին վրա։ Լեցված իրենց գործիչությամբ, հինված իրենց հավատքով, անոնք չէին կրնար դանդաղել անցյալին և անոր հատուկ ըշվառության մեջ, որովհետև իրենց հայացքը սևեռուն էին գալիք օրերուն՝ պայծառ ու անսահման ապագային»։

«Նահանջող ուժին» վեպը նշանակալից էր Նայանի գաղափարական շրջադարձի իմաստով։ Նա որոնում էր հնձարտությունը, փորձում ըմբռնել քաղաքական անցուդարձերի պատմական հեռանկարը՝ ազգայնական կուսակցությունների, կամավորական շարժման և բարձրացող հեղափոխական շարժման իրադարձություններում։ Գաղափարական այդ շրջադարձի արտահայտությունը Նանդիսացան նաև Նայանի «Արգելք» հոդվածանական վիպակը (1929) և «Մելիհա Նուրի Հաշեմ» պատմվածքը (1925)։ Բայց միայն գեղարվեստական երկերում չէր արտահայտվում Նայանի հայացքների բնույթը։ Ալելին, ևքե գեղարվեստական երկերում դեռևս «պահպանողականության» հնարքը դգացվում էին, հրապարակախոսության մեջ գրողը անվերապահորեն նոր ուժերի կողմն էր։

Արտասահմանից նա գործուն մասնակցություն էր ցուցաբերում մայր հայրենիքի մշակութային կյանքին, հետևում գրական շարժմանը։ Նայանը «ոչ կերպով կնոում էր նրանց դեմ, ովքեր փորձում էին գաղթաշխարհի հայությունը կտրել Սովետական Հայաստանից, անտեսել այն նվաճումները, որ ձեռք էր բերել հայ ժողովուրդը ընդամենը մի քանի տարում։ «Գնալ մեր երկիր» հոդվածում[15] նա դիմում է արևմտահայ մտավորականությանը՝ մտածել Հարգատ ժողովրդի դիրքը դառնալու մասին։ «Հայաստանի խորհրդայնացումը,— գրում է Նայանը,— հայրենիք տվավ անանուն և բափառական բազմությունների, քաղաքացիական իրավունք շնորհից իրավարարի դաղթականների»։

1926 թ. հոկտեմբերին Ցապելր Մոսկվայում էր։ Հասարակական նոր կարգերը նրա վրա թողնում են անջնջելի տպավորություն. «Իրականությունը մեծապես կգերազանցե ինչ որ կերևակայեին», խոստովանում է նա։ Նոր կարգերի գաղափարները և ոգին նա ընդունում է խոր համոզմունքով, այն միտքը հայտնելով, թե երկրում մարդիկ «մարտր սրտով և ոգևորված» են լծվել աշխատանքի։ Ապա Նայանն այցելում է Սովետական Հայաստան, ծանոթանում ժողովրդի կյանքին, տեսնում սոցիալ-տնտեսական և մշակութային անհնախընթաց շարժումը։ Նա մոտիկից չիմում է աշխատավորների հետ, երևանում հանգես գալիս հրապարակային մի շարք դասախոսություններով

[15] «Հրկան», 1926, 10 հոկտեմբերին։

ֆրանսիական նոպատերազմյան գրականության և գրական նոր հոսանքների մասին։ Հիանում է Լենինականի տեքստիլ գործարանով ու Շիրակի ջրանցքով։ Գնում է Բաքու, Լեռնային Ղարաբաղ։ Հայրենական շրջագայություններ ամփոփումը Նաղդիսացավ «Պրոմեթեոս ազատագրված» (1928, Մարսել) ծավալուն գիրքը։

«Պրոմեթեոս ազատագրված» գրքում, տեսական-քննադատական մի շարք հոդվածներում Եսայանը բացառիկ նուրբ նկատառումներ ու դիտողություններ ունի պրոլետարական գրականության առանձնահատկությունների վերաբերյալ։ Պրոլետարական գրականության պաթոսը բուրժուական հասարակարգի պայմաններում Եսայանը համարում է «քանդողական» ոգին, իսկ նոր կարգերում՝ «ձեղափոխական-կառուցողական»։ Նա անհիմն է գտնում բոլոր կասկածները պրոլետարական գրականության զարգացման հնարավորությունների վերաբերյալ։ Եվ հակառակ այն պնդումների, թե այժմեսը մեր իրականության մեջ «քարոզչական գեր է ստանձնել», Եսայանը պաշտպան է կանգնում սովետահայ գրականության ներշնչման աղբյուրներին՝ մարդասիրական և լավատեսական գաղափարախոսությանը, «ձևակերպիլ վերամշակվող բանվորի և գյուղացու հոգեբանությունը, լուսավորել էական հանգույցները այն հակադրություններուն, որ առաջ կուգան ամենօրյա պայքարի ընթացքին նոր հասարակարգ կառուցանողներու և հին մնացորդներու միջև»։

Խանդավառված սոցիալիզմի գաղափարով, և հպարտ այն գիտակցությամբ, որ հայ ժողովուրդը «կմասնակցի կերտումին նոր քաղաքակրթության», Եսայանը սիրտ-ուրախությանը կողմնորոշում է դեպի Սովետական Միությունը, ցույց տալիս նոր կարգերի արդարացիությունն ու նպատակների վեհությունը. «Խորհրդային Միությունը հարազատ հայրենիքն է,— գրում է նա,— բոլոր անոնց, որոնք իրենց մտքի շղթաները խզած են և կհավատան չեմորեն բոլոր երկրներու պրոլետարիատի հաղթանակին և չեն վարանիր, ընդհակառակը, հպարտություն կհամարեն իրենց կարելի բոլոր միջոցներովը նպաստել այդ հաղթանակին»[16]։

6

1933 թ. գարնանը Եսայանը վերադառնում է Սովետական Հայաստան։ Սկսվում է գրական-ստեղծագործական մի նոր շրջան արձակագրուհու համար։ Նա հղանում է գեղարվեստական մի շարք երկեր՝ պատմվածքներ, նովելներ, վիպական ծավալուն հյուսվածքներ, հանդես է գալիս գրականագիտական-քննադատական հոդվածներով։ 1934 թ. որպես պատգամավոր Եսայանը մասնակցեց Սովետական գրողների առաջին համագումարին և իր ելույթում սրեց արվեստագետի սոցիալական դերի հարցը. «Ես եկել եմ Ֆրանսիայից,— ասաց Նա,— որպեսզի ապրեմ և աշխատեմ Սովետական Հայաստանում, ընկերներիս հետ»[17]։

---

16 «Գրական թերթ», 1932, № 25։

17 «Первый всесоюзный съезд писателей». Стенографический отчет. 1934, стр. 333.

կանության առաջընթացին, նա բարձր է գնահատում ռուս գրականության համաշխարհային նշանակությունը, ոգևորությամբ նշում Մաքսիմ Գորկու ազդեցությունը XX դարի ողջ գրական շարժման վրա։ «Մեր գրականության մեծ վարպետը» հոդվածում նա ընդգծում էր Հումանիստ գրողի բացառիկ դերը սովետական մշակույթի զարգացման գործում[18]։

1934 թ. հրատարակվում է Եսայանի «Կրակե շապիկը» վիպակը, որը 1936-ին թարգմանվում է ռուսերեն և ադրբեջաներեն։ 1935-ին լույս է տեսնում «Սիլիհտարի պարտեզները» վեպ-հուշագրության առաջին գիրքը։ 1936-ին Զահլը ավարտում է «Բարբա Խաչիկ» մեծակտավ վեպը և մամուլում տպագրում մի քանի գլուխներ։ 1937 թ. հրատարակում է «Երկերի» ծավալուն ժողովածուն։ Այսպես նա ստեղծում է ներկա և անցյալ կյանքի պատկերներ, որոնք իրենց գեղարվեստական ու գաղափարական լուծումներով կապվում են սովետական գրականության փորձին։

Այս տեսակետից բնորոշ է, օրինակ, «Կրակե շապիկը» վիպակը, մանկության տարիների այդ հուշապատումը։ Թվում է, թե կյանքը, բեկված մանուկ հոգու հայելում, պետք է արտաբերեր քաղցր ու անմոռաց պատկերներ, որոնք զգացումներ, արտագրավ ու անանց հուշեր։ Սակայն այլ իրականություն է ներկայացվում՝ խիստ ու անհրապույր, կոնկրետ մի ընտանիքի ցայտուն նկարագրի միջոցով Զ. Եսայանը կենդանի գծում է միջավայրի սոցիալական պատկերը։ Վիպակում հետզհետե քանդրանում են սոցիալական գուլպները, միմյանց հաջորդում են ցայտուն տեսարանները և ստեղծում ընդհանրական տպավորություն՝ աբհեստավոր մարդկանց կյանքի ու պայքարի մասին։ Նկարագրությունների մեջ, ցավի, մարդկային տառապանքի հնչյունների հետ, մուծվում է մի կենսական մոտիվ ևս։ Հերոսի վերաբերմունքը շրջապատի նկատմամբ բարացած ու անշարժ չէ։ Ժողովրդական կյանքի ցայտուն պատկերների վրա գրողը ցույց է տալիս մարդկանց ինքնագիտակցության, սոցիալական բողոքի դինամիկան։ Պատմական ժամանակաշրջանը ցոլանում է ոչ թե առանձին կենցաղանկարների, անխռով հուշերի կամ ազգագրական պատկերների վերարտադրման ձևով, այլ ներքին հակասությունների բարդ ընթացքի իմաստավորմամբ։

Իր կյանքի «գլխավոր դեպքերի» գեղարվեստական իմաստավորմանը Եսայանը ձեռնարկել էր քիչ ավելի վաղ՝ 20-ական թվականների սկզբներից, երբ «Սիլիհտարի պարտեզները» ինքնակենսագրական վեպի մի շարք հատվածներ երևացին մամուլում։ Սոսկ մի կյանքի պատմությունն չէ սա՝ մեծ ու փոքր դեպքերի հաջորդականությամբ։ Եսայանը խտացրել է անցյալ դարի 80—90-ական թվականների պոլսահայ կյանքը՝ սոցիալական, քաղաքական, կենցաղային իր բազմակի դրսևորումներով ու հոգեբանական վերապրումներով։ «Սիլիհտարի պարտեզները» միասնական սյուժեի երկ չէ։ Այն նովելաշարհուշապատում է, ուր յուրաքանչյուր նովել ունի իր խորագիրը, իր հերոսը, իր «սյուժեն», մի-մի ավարտուն պատմություններ մարդկային ցավի, հոգեբանության, երազների, մարդկանց բարդ փոխհարաբերությունների, հոգևորի ու ձգտումների մասին։ Կերպարները մեծ մասամբ ողբերգական հնչերանգ ունեն։

«Բարբա Խաչիկ» վեպը Եսայանն ավարտել էր 1936 թ. վերջերին, բայց, դժբախտաբար, չհասցրեց հիմնավորապես վերամշակել։ Վեպն արտացոլում

---

18 «Խորհրդային Հայաստան», 1936, № 140։

51 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

ի իրավական-սոցիալական այն ծանր վիճակը, որի մեջ ապրում էր հայ աշխատավորն անցյալ դարի վերջերին ու մեր դարի առաջին տասնամյակում, սուլթանի տիրապետության օրոք։ Համիդյան ռեժիմից հետո սահմանադրական կարգը շատ բան չտվեց ժողովրդին, ավելի շատ հուսախաբության մատնեց։ Իթթիհատը նոր սև օրեր բերեց՝ ծանրածանր հետևանքներով։ Բացվեցին հարիքի բոլոր սահանքները, և թուրք ենիչերիների վայրենությունը դուրս հորդեց իր ափերից։ Մյուս կողմից՝ պայքարը, ազատագրական գաղափարների խմորումներն աշխատավորության առջև բացում էին նոր հորիզոններ։ Վահիլը, Խաչիկը, Միհրանը, Յորկին և ուրիշներ դառնում են գաղափարական զարթոնքի առաջամարտիկներ։ Նրանք լայն գործունեություն են ծավալում Կ. Պոլսում, որտեղից, հալածանքների ու հետապնդումների պատճառով, տեղափոխվում Փարիզ՝ շարունակելու պայքարը։ Հայաստանում հաստատված նոր կարգերը դառնում են նրանց ոգևորության և ազգային վերածնության հույսի պատվար։ Գաղափարական այս ուղեծրով նսայանը արտացոլում է արհեստավոր զանգվածների կյանքը՝ լայն կապերի մեջ, հասարակական-քաղաքական բարդ փոխհարաբերություններով։

«Բարբա Խաչիկ» վեպը, «Կրակէ շապիկ» և «Սիլիհտարի պարտեզներբ» երկերից էնտո, երրորդ ծավալուն կտավն էր, որտեղ նսայանը հայրենիք վերադառնալուց հետո փորձում էր արտացոլել անցյալ կյանքի էրևույթները։ Ինչո՞ւ էր գրողն այդքան դիմում անցյալի քիմատիկային։ Հին կյանքը միայն այսօր է լրիվ կերպով լուսաբանվում ինձ համար, պատասխանում է նա, «և երբ մեր ներկայի դիրքերից դիտում եմ այդ անցյալը՝ գտնում եմ, որ այնտեղ կան ծալքեր, որոնք պետք է բաց անել, որոնց վրա պետք է լույս արձակել, առանց, անշուշտ, մազաչափ հեռանալու ճշմարտությունից և իրականությունից»։ «Այսօր ինձ համար փակ դռները բացվում են, ես բանալին ունեմ իմ ձեռքիս և բաց եմ անում մինչև այժմ ինձ համար փակ մնացած դռները»[19]։

Զ. Նսայանը մահացել է 1942 թվականին։

---

19 ԴԱՄ, Զ. Նսայանի ֆոնդ, № 14։

ՀԱՅ ԳՅՈՒՂԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ 1900—1910-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

1

Անցյալ դարի 70—80-ական թվականներին սկիզբ առած հայ գյուղագրական դպրոցը շարունակվում էր նաև մեր դարի առաջին տասնամյակներում։ Այդ տարիներին՝ մի կողմից շարունակում էին ստեղծագործել ավագ սերնդի մի շարք գյուղագիրներ, իսկ մյուս կողմից հրապարակ իջան գյուղական աշխարհի ցավերն արձանագրող նոր ժողովրդասեր հեղինակներ։

Դարասկզբի գյուղագրական երկերում իրենց արտացոլումն ստացան սոցիալական այն նոր երևույթները, որոնք կապված էին արագորեն զարգացող կապիտալիստական հարաբերությունների հետ։ Պանդխտության չարիքը, գյուղացու գործարանային մշակ դառնալու և քաղաքում կործանվելու պատմությունը տեղաշարժում էր շատ մտածողների, առաջ քաշելով ժողովրդասիրական շարժման այն ներկայացուցիչներին, որոնք համակված էին գյուղացուն հողին կապելու, նրա տնտեսական դրությունը թեթևացնելու, գյուղից քաղաք մասսայական և հարկադրական գաղթը կանխարգելելու ազնիվ դիտավորությամբ։ Այս մարդիկ, իրոք, սարսափում էին քաղաքների հյուծող, մաշող, ծլուրող ու խաթարող աշխատանքային-բանվորական միջավայրից, պրոլետարացման ողբերգությունից և ամեն ինչ անում էին գյուղական երիտասարդությանը, սակավահողությունից և աղքատությունից ելք փնտրող մուրացիկ ու դժբախտ այդ մարդկանց, ետ կանգնեցնելու գործարանական մուխ ու ծուխի» մեջ խեղդվելու հնարավոր ու ոճալ վտանգից—նոգին սատանայի շունչն է,— ասում էին բանվորները, և սրա հետ համաձայն էին լրավոր գյուղացու հետևից քաղաք մտած ժողովրդասերները։ Մի ամբողջ աշխարհաչափ նրանց կապում էր միմյանց։ Աղքատ գյուղացին և ժողովրդասեր գրողը ասես դառնում էին խնդրի կրողներ, նույն մտքերով, իոհներով ու ծրագրվրով բեռնված մարդիկ, որ ելք են որոնում՝ նահապետական կործանվող վարքուբարքը փրկելու և քաղաքի ճիրաններից ազատվելու համար։ Սահմանափակ իր պատմական բովանդակությամբ և ետնհայաց սոցիալական մտայնություններով, ժողովրդասիրական-գյուղացիական հայացքը տնտեսական տեղաշարժերի և կապիտալիստական զարգացման հեռանկարների վերաբերյալ, դարասկզբին վերածում էր պահպանողական մի ուժի, որն, ըստ էության, ուղղվում էր հեղափոխական մրրիկներով քշվող չրավոր ու զուրկ գյուղացիության սոցիալիստական երազանքների ու սոլասնելիքների դեմ։ Բայց և մյուս կողմից՝ այդ հայացքը բերում էր քաղաքական բարքերի և քաղաքային հարաբերությունների անորոշ ու սուր մերկացումներ, երբորդ դասի՝ բուրժուազիայի, հասա-

բակական գործունեության ցուսամնալից դատապարտումներ և, որ կարևորն է, քայքայվող գյուղացիության տնտեսական ծանր դրության այն ռեալիստական արձանագրումները, որոնք այսօր փաստաթղթերի արժեք ունեն և հենց որպես այդպիսիք էլ ընկալվում էին իր ժամանակ։ Գյուղագրական գրականության մեջ բազմապատկվում էին անողոքության և դաժանության պատկերները, ինչ-որ չափով սրընթաց ու գլխապտուտ, էքսպրեսիվ մի բան խոնարվում էր մերկացումների ինտոնացիային, և ալստեղ պատկերը՝ արյունոտ ու սարսափելի (ավելի քան մոտիկից դիտված իրականություն), ստանում էր նատուրալիստական բովանդակություն ու դիմագիծ։

1889 թ. «Մուրճում» հրատարակվում է Սողոմոն Մելիք-Շահնազարյանցի «Հայ գյուղացու սև օրը» վիպակը։ Բայվի պանդուխտների կյանքին նվիրված այս առաջին և ծավալուն գրվածքը մեծ տպավորություն թողեց այն ժամանակ։ Մի քանի գրախոսականներում շեշտվում էր վիպակի ռեալիզմն ու շղշափած թեմայի կարևորությունը։ Իսկ Ալ. Քալանթարն իր ուրախությունն էր հայտնում, որ պանդխտության հարցը դառել է «առարկա առհասարակ ուսումնասիրության և մասնավորապես վիպագրության»[1]։

Սողոմոն Մելիք-Շահնազարյանցը *(1862—1942)* չուշեցի էր, սովորել է տեղի թեմական դպրոցում։ 1883 թ. ավարտելով Գևորգյան ճեմարանը՝ ուսուցչությամբ էր զբաղվում Ագուլիսում, Գանձակում, Դեքբենդում, Բաքվում։ Լավ էր ճանաչում հայ գյուղացուն և գյուղացի պանդուխտներին, մոտիկից գիտեր և ամենօրյա փոխհարաբերությունների մեջ էր նրանց հետ։ Գրեց միայն մի քանի գործեր, տպագրվեցին «Հայ գյուղացու սև օրը» և «Գործակատար Մարտիրոսը»։

Անգերազնիվքի են այն երիտասարդները, որոնք վերադարձել են պանդխտությունից։ Կիրակի առավոտ է։ Բոլորը դուրս են եկել գյուղամեջ։ «Դեպի մյուս կողմը նայենք։ պատն ի վեր կանգնած էին գյուղացի երիտասարդները։ մեկը աննպատակ տաշ էր անում՝ դանակը ձեռին, մյուսը ձեռը գոտին էր անցրած, աջ ոտը առաջ դրած, մի ուրիշը ընկերի ուսին էր կռթնած, չորրորդը գդակն էր թեփ տալիս, մի խոսքով ամեն մեկը մի դիրք ուներ բռնած։ Եվ ահա արմանք-զարմանք է կտրում գյուղական ամբոխը։ Հանդիսավոր քայլերով, բաճկոնները հագներին, արծաթե գոտիներով, ճիվաղավոր պսպղուն կոշիկներով և քաղաքացու գդակներով դեպի գյուղամեջ էին առաջանում Բաքվից վերադարձած վեց մշակները։ Հպարտությամբ, ինքնավստահ մեծամտության տաք ալիքը զարկում էր նրանց գունատ դեմքերին և սպպատավոր ուղտերի նմանվող այդ մարդիկ շտկում էին իրենց «աւտած-ուտած» քայլերն ուղղելով կտուրների վրա «կանաչ-կարմրին տվող Տարսն ու աղչիկները»։ «Բաբախում էին դոշս սրտերը, չգիտեին իրենց ինչ տեսակ ձև տան, որ նոցա զարմացնեն ու ապշեցնեն»։ Սրանց հետևից, ինչպես ստվերը. քարշ էր գալիս Բնգլարի տղա Ստեփանը։ Մշակները այստեղ ու այնտեղ կանգ էին առնում, խոսում ու պատմում Բաքվա մասին, այն հեքիաթական քաղաքի, ուր փողոցները փողով են լցված, որտեղ կարելի է Տարտառանալ, ազատվել նեղությունից, կարիքից,

1 «Մուրճ», 1890, № 7, էջ 1012։
2 Ս. Մելիք-Շահնազարյանց, Հայ գյուղացու սև օրը, Թիֆլիս, 1890։ էջ 4։
3 Նույն տեղում, էջ 7։

ցավ ու դարդից։ Հավաքված կանանցից մեկը ասում է. «էլ մի ասի, աստված մեր խելքը առել է. ախր մի խելքը ամառ ձմեռ ինչ անի. է, աշխարհս տրաքված էլ Ուզունից, Շաքաղից, Փոնակոթից, չես ասում հենց է որ գնում են ետ գնում՝ դարուակ չիբով, դառնում լիքը չիբով. գնում են գյուղացի, դառնում են քաղաքացի»[4]։ Միամիտ, ոչինչ չտեսած ու ոչինչ չիմացող գյուղացիների երևակայությունն առաջ բաքուն, մշակների պատմություններով, դառնում է ոսկեղեն մի ապարանք, առատությամբ հորդող, զարմանահրաշ, հեքիաթային, մեծագործ մի աշխարհ, ուր նրանք կուզենային օր առաջ հասնել՝ տեսնելու, ձեռք բերելու, կուտակելու և վայելելու համար։ Այդ միամիտ, տառապած, աղքատ և փոդասեր մարդիկ պարզապես ապշած են. «Ինչ փող,— ասում է մշակներից մեկը արկն ինքն իրեն ամբողջովին կորցրած,— սեչի պես է գալիս, ինով են դիզում, սկի կարողանում ես օրվա աշխատածը համարել. ոտ հարստություն, հարստությունն այնտեղ է. դո՞ւք էլ եք ապրում, մե՞նք էլ. կյանքը ուրախ, քաղաքը լավ, փողը շատ...»[5]։ Այս բոլորին ունկնդիր և ականջալուր Բեգլարի տղա Ստեփանը պարելով ու քաչկոտելով աուն է դառնում. առաջին անգամ գուրգուրանքով նայում է երեխաներին, կատակներ անում։ Հարուստ ու մեծ քաղաքը տեսիլքներ է ծնում նրա մեջ. որպես թե ընկել է այնտեղ՝ փողոցները լիքը փող «Հավաքում է, Հա հավաքում, չի կշտանում»։ Վերջապես այնքան է ձեռք բերում, որ մտածում է արդեն վերադարձի մասին։ Տանը, գյուղում նա իրեն բեկի նման է զգում. Ստեփանը «թիք տվավ իրեն բեկի դիրք տալով»[6]։

Մշակներից մեկը՝ Սաքանը, Ստեփանի ընկերն է։ Մի փոքրիկ դրամագլուխ ձևոքին, չարչու մաղախը ուսին վերադառնալով Բաքվից, շուտով շահիցնում է դրամը և կամաց-կամաց հարստանում։ Ալքը Սաքանին հառած, ընտանիքն ու հուլսը հանձնելով ընկերոջը, Ստեփանը մեկնում է «Ավետյաց Երկիրը»։ Գյուղագիրը ստեղծում է խոր հակադրության պատկերներ։ Արևոտ եղանակ է. քաղաք մտած գյուղացիների զարմանքին ու հիացքին չափ չկա. խանութների փայլուն ցուցափեղկերը, բարձրահարկ ու գեղեցկաշեն տները, Երկար ու ձիգ փողոցները, փայլուն ու զարդարված կառքերը, քաղաքային իրարանցումը տեղահանում են խեղճ մարդկանց սրտերը։ Նրանք նայում են ու իրենց ալչերին չեն հավատում, սևանում էն ու չեն հասկանում, ամեն ինչ այնքան արագ է տևի ունենում և այնքան շուտ փոփոխվում։ Բայց սկսում է փչել հյուսիսային սառը քամին՝ նավթաշխարհի վիշապը։ Ցնցոտիավոր, գրեթե կիսամերկ այդ մարդկանց ո՞վ պիտի պատսպարի։ Ցրտից դողալով ու սպասումի մեջ, հանդիպում են մի համագյուղացու, որ ծանր հևալ շալակին տնքում է բեռնատիրոջ ետևից։ Վարձը ստանալով, Աղաջանը մոտենում է հայրենակիցներին, բայց մի նոր կանչ նրան դարձյալ նետում է փողոցի անկյունը։

Մինչև երեկո, մինչև մութն ընկնելը տեղից-տեղ քշվող ու թափառող պանդուխտների խումբը վերջապես կրկին հանդիպում է Աղաջանին։ Սա նրանց տանում է Քուրքի իշխանատունն։ Կեզտոտ, խոնավ գետնին պառկում են քաղցից ու ցրտից նվաղած պանդուխտները՝ և երես առ երես զարկվում քաղաքի

---

[4] Նույն տեղում, էջ 11։
[5] Նույն տեղում, էջ 16։
[6] Նույն տեղում, էջ 27։

անխղճությանն ու ապականությանը։ Խոր հիասթափությունը պաշարում է բոլորին։ Մի քանի ժամանակ անց նրանք հասկանում են, որ այտեղ գործում է փողի ուժը և անբարոյականությունը։ Փողը՝ ահա ամեն ինչ տեզաշարժող և ամեն ինչ վճռող այն աուկալի բարիքը, որին տիրանալու համար պետք է կորցնել ամեն ինչ՝ կամ կյանքը, կամ մարդկային դեմքը։ Բայց այս սոցիալական ներքնախավերի համար, ասև կոպեկը» արդեն է ֆետիշ, որոնվող երջանկություն, իդեալ, պ.աշտամունքի առարկա. ենա սիրում է սև կոպեկը գլխապատառ, հոտհոտելով դորա ետևից է գնում հավաքելու և ամեն անգամ՝ մատների ծայրերով շոշափելով այդ կենսատու պղինձը, խոր ընկած, փոքրացած աչքերը ավելի մեծ են բացվում, մի վայրկյան փայլում, երբ դեռ ձեռքին է, բայց հենց որ գցում է կողքից կախ կաշվի քսակը, աչքերը կրկին խոր են ընկնում, փոքրանում, աղոտանում»։ Եվ ի՞նչ պետք է աներ սև կոպեկների այդ աննշան քանակով պանդուխտ մշակը մեծ քաղաքի որովայնում։ Գյուղագիրը համոզված է, որ նրանք բոլորն էլ, Ստեփանի նման, կործանվելու են՝ կորցնելով ընտանիքը, տունը, փոքրիկ հողակտորը, ամեն ինչ, որ սուրբ ու թանկ է մարդու համար։ Քաղաքը կլանելու է նրանց, խեղդելու է իր ապականություններում։ Պանդուխտը ենթարկվելու է մեծ փորձությունների՝ գինետան որջերում, նավթահորերի ցեխ ու տիղմի մեջ, մեծաճարուստի լուսաշող ապարանքներում, դաժանության և անտարբերության այն մարդկային ծովում, որ կոչվում է քաղաքային բնակչություն, որ եսասեր է ու մոլեռանդ՝ ոսկու իր պաշտամունքի մեջ և ընդունակ միմիայն չարագործ ուրախություններին։ Հակաքաղաքային իր տրամադրությունները գյուղագիրը չի թաքցնում։ Ստեփանի կործանման պայմանները նկարագրելով, գրողը չի շտապում դատավճիռ կարդալ իր հերոսին։ Նա գիտե, որ այդ չլսափնդ, առողջ ու կենսասեր երիտասարդը մեկ տարվա մեջ՝ այստեղ, քաղաքային այս գեհենում, կորցրել է ամեն ինչ՝ առողջությունը, ուժերը, հավատը, բարոյականությունը։ Ի՞նչ պատճառով։ Սրբ Ստեփանը առաջին անգամ գինետուն էր մտնում, նա իր հետ բերում էր սարեցու իր առողջությունը, ամաչկոտ վախվորածության և վայելքի ինչ-որ անորոշ զգացումներով։ Գինին և հոդնածությունը, ծանր աշխատանքին հետևող ուրախության փոքրիկ օրաբաժինը նրան աստիճանաբար ընտելացնում են գինետան ու պոռնիկների գուգուրանքին, գինարբուքի երջանկությանը, վճռերական ախտերի ցավերին։ Ջղդումները, ինքնագատապարտումները, հոգեբանական այն ամբողջ տառապանքը, որ ապրում է Ստեփանը՝ մաքրությունն ու վատահը կորցնելով, ըստ երևույթին, փոքր ուժեր են կանխելու համար վերահաս կործանումը։ Եվ խրվում ու խրվում է նա ապականության տիղմի մեջ, մինչև որ հասնում է մահվան դուռը, և ընկերների շնորհիվ ու օգնությամբ վերադառնում է գյուղ։

Հիվանդ ու գարշահոտ, արդեն օտարացած յուրայինների ու հողից. գյուղացի այս երիտասարդը հասցնում է ապականել նաև ընտանեկան օջախը և կրկին հեռանալ Բաքու։ Ստեփանի կինը՝ Թագուհին, ծախծխում է ամեն ինչ, ընկնում հոին աղքատության դիրկը։ Մերժելով Սաքանի ստոր առաջարկները, բամբասվում է նույն այդ չարչու բերանով և հալածվում գյուղացիներից, մինչև որ խելագարվում է՝ հետապնդումներից և գիշերային չարքերից դիվա՝ար։ Մուրացկանուհու տառապանքների պատմությունը գյուղագիրը ցըն-

---

՞ Նույն տեղում, էջ 54։

ցող մանրամասներով է նկարագրում։ Մանավանդ անխիղճ հաշվեհարդարը, որ տեսնում են արդեն բոլորովին խելակորույս ու հիվանդ այդ կնոջ հետ, բերում է գյուղական նոզնալի դաժանության իրական պատկերը։ «Քող, ասում եմ, լիքը անգամ, անառակութիւնդ,— ձիպոտահարելով ու արյունլվիկ անելով Քագուհուն ասում էր տանուտերը,— քի չէ ցաքում դնել կտամ, կայրեմ»[8]։ Հետո հաշտվեցին ու վարժվեցին փաստի հետ։ Այլևս խղճում էին նրան, հաց տալիս, պահում և աշխատանքի դնում։ Իսկ Ստեփանը անցել էր Անդրկասպյան երկիրը։ այստեղ նա բոլորովին մոռացավ «իր տունն ու տեղը, ամուսնուն և որդկերանց և լքաշեց երկու տարի միտավ սարսափելի դրության մեջ»[9]։

Այսպես վերջացավ պանդուխտի կյանքի պատմությունը, այսպես ավարտվեց հոդից կտրվելու սարսափելի ողբախոտությունը։

1913 թ. առանձին գրքույկով հրատարակվում է Ս. Մելիք-Շահնազարյանցի «Գործակատար Մարտիրոսը» ավելի վաղ գրված վեպիկը, որ արտացոլում էր մեր գյուղացրի համոզումների մանրուրժուական սահմանափակությունը և սոցիալական լարիքի դեմ մաքառելուց հրաժարված գյուղական ժողովրականի խարխափումները հասարակական արդարությունը և Հշմարտությունը վերգտնելու ճանապարհին։

Գործակատար Մարտիրոսը 25 տարի հավատարմությամբ ծառայել է խանութպան, այժմ նավթարդյունաբերող Ավետ Պավլովիչին։ Մի աննշան առիթով (Մարտիրոսը համարձակվել էր պարոջով մի քանի ռուբլի խնդրել տիրոջից՝ աղչկան ամուսնացնելու համար) Ավետ Պավլովիչը, կառավարչի խորհրդով, փողոց է շպրտում բոլոր հին և ծեր աշխատողներին։ Գործակատար Մարտիրոսը վրեժխնդրության ծարավով լի որոշում է հրդեհել ազայի նավթահանքերից մեկը։ Բայց ի՞նչ կարող էր անել նա մենակ, մեն-մենակ՝ հարստության և իշխանության չգոր ուժի առաջ. «ո՞ւր որոնի արդարությունը. մի՞թե չգիտե Մարտիրոսը, որ օրենքը, հասարակական կարծիքը ուժեղի մեջ են տեսնում արդարությունը։ Եվ նա զգաց իր անզորությունը. իր ոչնչությունը, իր անարդարությունը Ավետ Պավլովիչի առաջ։ Նա ձուլվեց հարյուրավոր, հազարավոր գործակատարների, բանվորների միապաղաղ շարքերի մեջ»[10]։ Հուսահատության և հաշտվողականության այս խուփ բաղոքի մեջ կարելի է տեսնել գեմոկրատիայի անկ իրավիճակից գլուխ չհանող ժողովրդաների փակուղի ընկած համոզումների լիակատար անզորությունը՝ հասարակական անարդարությունները վերացնելու խնդրում։

Գյուղացի պանդուխտների, մշակների քաղաքում կործանվելու և գործաբանային-բանվորական միջավայրում բարոյազրկվելու ու դիմահեղվելու պատմությունները գյուղագիրները ներկայացնում են հակակապիտալիստական տրամադրությունների և բուրժուական քաղաքի նկատմամբ ներքին քըշնամանքի ու ատելության բովանդակ մերկությամբ։ Բայց գյուղագիրները չտիազանց աղոտ պատկերացում ունեն ինչպես գործաբանային-բանվորական միջավայրի, այնպես էլ պրոլետարացման սոցիալական պայմանների մա-

8 Նույն տեղում. էջ 154—155։

9 Նույն տեղում, էջ 157։

10 Ս. Մելիք-Շահնազարյանց, Գործակատար Մարտիրոսը, Թիֆլիս, 1913, էջ 39։

սին։ Նրանց պատկերացմամբ գինետունը, բանվորական ժողովարանները, հայրենի արուն ու հանդը սրտի կսկիծով թողած միամիտ ու անմեղ գյուղացու բարոյական կոլծանոմն են նախապատրաստում նույն փութկոտությամբ, ինչ հագեցնությամբ ու տագնապով որ երեկվա հողի աշխատավորը և այսօրվա մշակը այստեղ իր վաստակածն է մսխում գինարբուքի ու վատահամբավ կանանց ընկերակցությամբ։

«Հազարից մեկը» վիպակում Նիկողայոս Մամիկոնյանը նկարագրում է արդեն գյուղում բացված մի գինետուն, որին գյուղացիները թեփուանոց սրամիտ անունն էին տվել։ Այստեղ էին որոշվում ու վճռվում գյուղի գործերը. այստեղ էր գյուղացին զրկվում իր վերջին կոպեկից և այստեղից էր ծայր առնում թշնամանքն ու տեսլություններ մարդկանց միջև։ «Գինետունը դարձավ կենտրոն, ժողովատեղի ու մի հասարակական ժողովարան»[11]։

Քաղաքային բարքերի ու հարաբերությունների արտացոլումը գյուղագրական գրականության մեջ հիմա նույնքան պատճհառիթ ու հորինվածո բնույթ էր կրում, որքան որ սահմանափակ ու անբավարար էին գյուղագիրների հնարավորությունները բուրժուական հարաբերությունները ճանաչելու և մեկնաբանելու համար։

Նիկողայոս Մամիկոնյանը *(1860—1937) իրավաբան էր, բարձրագույն կրթությունը ստացել էր Օդեսայում և երկար ժամանակ որպես երդվյալ հավատարմատար աշխատել էր Գանձակում՝ «վայելելով ազդրեցությանկան և հայ աշխատավորության սերն ու համակրանքը»*[12]։ *1890-ական թվականների երկրորդ կեսին Թիֆլիսում նա հրատարակեց «Հազարից մեկը» (1895) և «Զհասուսիյան» (1898) գյուղավեպերը։ «Վիշապ» պատմվածքը գրվել է ավելի ուշ և վերամշակվել սովետական շրջանում։ Գետաբեկի պղնձահանքերի բանվորական կյանքից առնված այս պատմվածքը հետաքրքիր է որպես պրոլետարականացող գյուղացիական տարրերի հոգեբանության և աշխարհայացքի ձևավորման պատմություն։*

Լավ ճանաչելով հայ գյուղացուն և նրա սովորույթները, Ն. Մամիկոնյանը կարողացավ հավատարիմ մնալ իր գաղափարական կողմնորոշումներին և արտացոլել հիմնականում գյուղաքաղաքչության այն խավերի անել դրությունը, որոք հնազանդ ու խոնարհ իրենց բաժին ընկած ճակատագրին, լուռ համակերպությամբ տանում էին դաժանությունն ու զրկանքները՝ քրիստոնեական այն հանձնարարությանն ու պատվիրանին կառչած, թե պետք է լավություն անել թշնամիներին[13]։

Գյուղում արմատներ նետող նոր խավի՝ կուլակային վաշխառության կենսագրական փաստերին անդրադառնալով, Ն. Մամիկոնյանը հյուսում է մի պատմություն, որ գրված էր գյուղագրական վիպագրության տրաֆարետով և որի էական առանձնահատկությունը համենայն դեպս գոյանում էր մարդկանց ու գյուղական բարքերը կենդանագրելու լուսանկարչական եղանակի գործադրման շնորհիվ։ Դա մոտիկից դիտված իրականությունն է, գործող անձանց փոխհարաբերությունների փաստագրական արձանագրումները, գյուղական

---

11 Ն. Մամիկոնյան, *Հազարից մեկը*, Թիֆլիս, 1895, էջ 55։

12 *«Հայ գյուղագիրներ»*, Երևան, 1950, էջ 573։

13 Ն. Մամիկոնյան, *Հազարից մեկը*, էջ 115։

իրականության այլանդակությունների և դաժան խկության վերհանումը անոթ-զոք, նատուրալիստական մանրամասներով։

«Հազարից մեկը» վիպակում տեղի է ունենում զորեղացած պուպուերի՝ անաշխատանք թափառաշրջիկի, ընդհարումն ու պայքարը նահապետական հարուստ գյուղացու և իր սեփական բարերարի դեմ։ Բոնմ-Թյունին խեղդում-կործանում է Թանան-ապորը՝ հին, բարի ժամանակների այդ իսկական ներկայացուցիչը, որ իրեն հասած դժբախտությունները բացատրում է աստծո միջամտությամբ («Տերը տալիս է, տերը առնում») և հանձնաժողովում չարի դեմ բարությամբ կռվել («Լավություն արեք ատեցողներիդ»), երկարաչափ ու բավական անճշակ այդ գրվածքի մեջ Ն. Մամիկոնյանը ստեղծել է ազգագրական-կենցաղագրական տեսարաններ ու պատկերներ։

Թանան-ապոր որդու՝ Վահանի և Բոնմ-Թյունու լպստված առաջնեկի՝ Ավագի միջև թշնամություն է ծագել Անուշի պատճառով։ Ահա Անուշը՝ լուսանկարչական պատկերմամբ. «Նա դեռ տասնվեց-տասնյոթ տարեկան աղջիկ էր, արդեն մարդի տալու հասած, գրավիչ դեմքով, դուրեկան կապտավուն հասակը միջակ էր, բարձր չէր առավել, կուրծքը տոուզ, բարձրացրած, նրա կրակոտ աչքերի մեջ կյանքը եռում էր... Նա հաստ չէր, կարծես թափծու, միայը կոու նրա շրթնաշրթա շիլաբեկի հալավը ծածկում էր նրա ոտնելը մինչի կոշտացած կլունկները, երևցնելով բոբիկ հաստ ,տոտերը։ Արծաթի բազկերը նրա խլիի կոնատակերին կարած՝ լրացնում էին նրա զարդարանքը»[14],

Կալատեղում հավաքված ամբոխը հիացած էր պարողների՝ Վահանի և Անուշի գեղեցկությունից։ Մեծ պարաշրջանը քնում է կամքի տվող ու գեղչուկների ոտնագոփյունից, հարս-աղջիկների ծափ ու ծիծաղից։ Երբ Անուշը շրջան է մտնում, Վահանը նրան տալիս է մի կարմիր խնձոր՝ մեջը մի արծաթի չուխտանոց ու մատանի ցցած։ Այս պահին խանչալը Հանած ներս է ընկնում Ավագը։ Հավաքված ամբոխը քիչ է մնում սպանի Բոնմ-Թյունու հարթած ու անպատիվ որդուն։ Սակայն Վահանը փրկում է սրա կյանքը։

Հետագայում տանուտեր Բոնմ-Թյունին վրեժխնդիր է լինում ինչպես Վահանից, այնպես էլ Թանան-ապորից։ Վահանին բանակ է բշել տալիս, թալանում ու կողոպտում է Թանան-ապոր հարստությունը՝ ծայր աղքատության հասցնելով նրա մեծ գերդաստանը։

Գյուղագիրը դատապարտում է գյուղական ամբոխի լուռ հնազանդությունն ու անճարակ համակերպությունը Բոնմ-Թյունու նման ավազակներին։ «Այդ ժողովուրդը,— ասում է նա,— որ երեխայի պես միամիտ էր, եթե լսեմ անմիտ և հեղնդի պես հզոր, սովորած էր լիզելու այն ձեռքը, որը կարողանում չէր կտրել, մի որդիլ ուժ չուներ՝ ուստի յուր զայրույքը կուլ տալով ավելի ևս էր խրճանում, յուր հնազանդ դառնում ու խոնարհեցնում յուր գլուխը...»[15],

Բարերարի հանդեպ բարերարվածի ատելության ու անողոք թշնամանքի պատճառները Ն. Մամիկոնյանը չի բացատրում, դրանով իսկ անհամոզիչ դարձնելով Բոնմ-Թյունու պահվածքի ու նկարագրի գոյության հնարավորությունը։ Պարզապես անհնար է ենթակայել, որ գառան պես հեզ և աղավնու

---

14 Նույն տեղում. էջ 18։

15 Նույն տեղում. էջ 61։

պես մաքուր Բանան-ապորը առանց որևէ պատճառի բարերարվածը՝ Բռեմ-Քյունին, պետք է անպայման այն օրին հասցներ, որ նրա ֆիդիկական գոյությունն իսկ դառնար մղձավանջ ու դժոխք։ Ինչո՞ւ, ի՞նչ պատճառով։ Ըստ երևույթին, բարոյական նկարագրի այլանդակությունը, որ միանում է վաշխառուի գայլային սովորությունների ու բնազդների հետ, գյուղագրի աչքում բավական է մարդկային հոգու ընկածությունը վկայելու և բացատրելու, թե ինչու այդ նկարագրին պիտի համապատասխանի գործողության և գործունեության հենց նմանօրինակ հրեշավորությունը։

Բռեմ-Քյունին և ավազն ի վերջո ելնում են միմյանց դեմ արդեն որպես մորթապաշտ վախկոտներ, և հայրը սպանում է որդուն։ Ջարը պատվում է իր իսկ ծեռքով։ Թեև Վահանը վրեժխնդրությամբ լեցուն կարող էր արդարության և ազնվության ձայնը լսելի դարձնել գյուղական խավարի մեջ, բայց, հեղինակի կամքով, դաժանությունն ու անիրավությունը պատուհասվում է ավելի առաջ, քան վրա կհասներ պատժապարտող ձեռքի արդարամիտ հարվածը։

Ն. Մամիկոնյանը հավատում է իր քարոզած բարոյականին։ Նա ինքնապատժի այդ ձևը ավելի բնական ու հնարավոր է համարում (և երևի հենց այդ համոզումն է աշխարհայացքային առումով նրան կապում ավետարանի պատվիրաններին), քան վրեժխնդրության գործողությունը։ Բռեմ-Քյունին ավելի մեծ պատիժ ստացավ, քան եթե նրան գնդակահար աներ Վահանը՝ ահա գյուղագրի համոզումը։

Գյուղագիրը չի տարակուսում, որ ակեղեղող հարուստների հազար զոհերից մեկին՝ Բանան-ապոր կյանքի պատմությունը, բարոյական դասի իմաստով, կարող է ամոքել գյուղական խեղճ ու զուրկ աշխատավորության ցավերը և վերակառուցվելու ու վերափոխվելու ուղի նշել այն մարդկանց, որոնք Քրիստոսի պատվիրանները մոռացած, ագահության ու առելության մոլի կրքերից դիվահար, մտնում են ուրիշի տունը և խլում նրա վաստակը, ունեցվածքը, պատիվը։

Ն. Մամիկոնյանը մարդկանց մատնացույց էր անում բարոյական կատարելագործումների ճանապարհ՝ սոցիալական չարիքից փրկվելու համար։

Դարձյալ նույն մտայնությամբ է գրված «Ջհաստության» վեպը, ուր պատկերված է այծ անգամ չտհամոյության զոհ դարձած երկու Նրիտասարդների կործանումը Հայաստանյաց եկեղեցու սպասավորների ձեռքով։ Հին այս թեմաև, որ 1880-ական թվականներին գեղարդել էր Մուրացանը, հիմա վերարծարծվում է մի ավելի նողկալի ու զարհուրելի պատմությամբ։

Ապրեսն ու Հերիքը չեն կարողանում ամուսնանալ հոգևոր իշխանությունների ուղղված մի մատնագրի պատճառով, որպես թե սրանք քույր և եղբայր են։ Այնինչ տարբեր էին ծնողները։ Նրիտասարդները մեծացել էին միևնույն հարկի տակ։ Արգելումը բերում է բռնի ամուսնության։ Նրկուսին էլ ամուսնացնում են։ Հերիքը ինքնասպան է լինում, Ապրեսը՝ խելագարվում։ Բայց սա դեռ ավարտը չէ։ Ն. Մամիկոնյանը փորձում է առաջ անցնել գյուղական դաժանությունն ու այլանդակությունները կենդանագրելիս։ Խելագարված Ապրեսի կնոջ և Ղազարի միջև ամուսնական կապ է հաստատվում։ Գյուղը քշում է օրինազանցներին։ Մոայլ ու զարհուրելի են այն էջերը, ուր պատկերված է գյուղական դատարան քարշ տրված Շարմաղը։ Կրկնամասնության հանցանքի համար նրան ամեն կողմից հալածում են։ Ղազարը հար-

կաղրված է Տունաց եկեղեցու գիրկն ընկնել. «Այդ անվերջ հալածանքը, այդ ճնշումն ու ատելությունը գրգռված Ղազարին ծայրահեղ սրտմտության հասցրերին, և նա այդ բոլորից միանգամայն ընդմիշտ ազատվելու համար քոթա-փեց ջանացքը ու գնաց գյխապտուտ ընկավ օտարազավան եկեղեցու գիրկ, որ գրանով քե օրինավոր ամուսնության մեջ մտներ Շարմաղի հետ, և քե ունենալիք զավակներին մարդկային իրավունքների տեր շիներ և մշտական նախատինքից ազատեր։ Այդ ժամանակ նրա սիրտը ատելությամբ լի էր դեպի յուր ազգը և եկեղեցին, որոնք նրան հալածում էին կրնկակոխ, և պատրաստ էր կրկնապատիկ չարիք տացնել այդ ազգին էլ, եկեղեցուն էլ, որ կարողանար գոնե մի քիչ հովանալ»[16].

Մխակաև եկեղեցասիրության և ազգային պահպանողական մտայնության այս ներկայացուցիչը Ղազարի ողբերգության տեսարանները գծելով, փորձում է ուշաբերել հոգևոր հայրերին և հանձնարարել միանգամայն «արմատական» ուղիներ ամուսնալուծությունների և ամուսնությունների դժվար ու ծանր հարցերը կարգավորելիս։ Երբ ասես այնքան մոտ էր Ղազարի երջանկությունը, և արդեն տուսական գաղութը շուրջով ու հանդիսավորությամբ նշել էր Համայնքի նոր անդամի մուտքը հույն եկեղեցու գիրկը, ուշից փախչում են Ղազարի երկու որդիները՝ Հաճեսն ու Վանենը և ընկնում գետը։ Երեխաներին փրկելու ապարդյուն ճիգերից հետո Ղազարը խեղդվում է։

Ն. Մամիկոնյանը բարոյական դասեր էր կարդում հայ հոգևորականությանը։ Ղազարի կատարածը, իհարկե, մեծ հանցանք էր. հեռանալ հայրենի եկեղեցուց՝ նշանակում էր դավաճանել հայրենիքին, Այդ պատճառով նա չարաչար պատժվում է։ Բայց արդար էին և նրա գործողությունները։ Իլուզագիրը փորձում էր մարդկանց մեջ արթնացնել արդարախոհության և բարությունն գործելու ներհնած զգացումները՝ հասարակական չարիքից, որպիսին, նրա կարծիքով, չհասության կոչված խավաշամատությունն էր, ազատվելու համար։

Աշխարհայացքային գրեթե նույն կողմնորոշումներին ենթակա մի այլ գյուղագիր՝ Անուշավան Աբովյանը *(1862—1938)* դարասկզբին հրատարակած «Պատկերներ» *(Թիֆլիս, 1906)* գրքույկում պանծացնում էր հոգևոր հովվի՝ գյուղական եկեղեցու սպասավորի դերը սոցիալական անհրավիրությունները կանխելու գործում։ Նա հավատացած էր, թե եկեղեցին է այն կանգուն հաստատությունը, որ մարմնավոր իշխանության հովանավոր աշակցությամբ ընդունակ է ապահովել ժողովրդյան երջանկությունը։ Տեր-Բարսեղի կերպարի մեջ գյուղագիրը համահավաքում էր համարձակության, արիության և արդարամտության այն գծերը, որոնք նրան զարձնում էին գյուղական իրականության իսկական բարենորոգիչներից մեկը։ «Ա՜յ դիտի տեր-Բարսեղ հա,— ասում է մի ծեր գյուղացի,— ո՞ւր ևս, գյուղիդ մի բարձրացրու տես ինչեր կան քեզանից ։ետո չ՜ե»[17]։ Տեր-Բարսեղի օրով գյուղում ամեն ինչ լավ էր, իշխում էր արդարությունը և քաղավորում էր եղբայրությունը։ Մի անդամ մեծ հոգիպ-Մելիքովը, երբ ձի հեծած անցնում էր Ուլուվարի կողմերով, Ջալալօղլի գնալու համար, կանգ առավ գյուղում և չի խնդրեց տանուտիրոջից։ Շշկլված ու վախկոտ տանուտերը չգիտեր ինչ անէր՝ ձի չկար։ Կալվածատերը սկսեց ծեծել

---

16 Ն. Մամիկոնյան. *Ջուսուքյուն. Թիֆլիս, 1898, էջ 159—160.*

17 Անուշավան Աբովյան. *Պատկերներ. Ա գիրք. Թիֆլիս, 1906, էջ 59.*

գյուղացուն. «—Միխայիլ Տարիելիչ,— մոտենալով ու լոռիս-Մելիքովի ձիուքր բռնելով ասաց տեր-Բարսեղը.— ինքդ հայ ու խելոք մարդ, ինչո՞ւ ես այդ գյուղացուն ծեծում»[18]։ Հրավիրեց, տարավ իր տուն, մեծ պատիվներ տվեց ու առաջ-փառաջ ճանապարհ դրեց մարդուն։ Ասում են Լոռիս-Մելիքովը մի քանի անգամ համբուրել էր տեր-Բարսեղի ձեռքը և ներողություն խնդրել քյոխվին ծեծելու համար։

Նկատելցու այս սպասավորի արդարամտությունը երբեմն հանդգնության ձևեր էր առնում։ Երբ մի անգամ գյուղ էր եկել մովրովը և դարձյալ «ողգուս» տակ գցել գյուղացիներին, վրա հասած տեր-Բարսեղը մի լավ դնքուց անիրավին։ Մի անգամ էլ Բորչալովի կաշառված դիվանբեգուն է գավազանով քոքակում։ Տերտերը շարունակում էր հարվածներ տալ, մինչև որ դիվանբեգին վայր ընկավ։ «— Ես այս ժողովրդի հոգևոր հովիվն եմ, հոգևոր հովիվը»,— ասում էր տեր-Բարսեղը ու խփում։ Գիտեր ու հասկանում էր տեր-Հայրը, որ ժողովուրդը ճանտաննելի տանջանքներով է իր ապրուստը ճարում», սակավահողության պատճառով՝ զրկվում ու թալանվում է մովրովներից, ազնվականներից, չափարներից (գյուղական ոստիկաններ)։ Եվ իր հովվական գավազանը ծառայեցնում էր խեղճ ու տնանկներին պաշտպանելու և հովանավորելու համար։ Սակայն անցել են այդ ժամանակները։ Հիմա ամեն ինչ գլխիվայր շուռ է եկել։ Ժողովրդի պաշտպանն ո՞վ։ Որը շրջակա անտառներին հսկող օսերը սպանում են երկու ուզունլարցու, կրտսեր Լոռիս-Մելիքովը ասում է. «Լավ են արել, ...ես եմ հրամայել, որ սպանեն»[19]։ «Եղբայր,— գանգատվում է մի գյուղացի,— այդ հողատերերից ուղղակի ցավի մեջ ենք մնացել։ Հին ժամանակներում ահագին արքունի հողաբաժիններ ուներ գյուղը։ լվլվալով յոլա էինք գնում, հիմա տեղիքը վաղ ելնողը, հողատեր ու կապալառու է դարձել ու մեր արյունը խմում է»[20]։

«Գրագիր Լևոնը և գյուղական դատարանը» պատմվածքում ինքնակենսագրական պատումների միջոցով Ան. Աբովյանը պարզում էր իր գյուղալիքիչ ծրագիրը՝ աղգային-պահպանողական միջավայրից առած հնօրյա ռոմանտիկական նախագծումներ՝ հար և նման Ագաթյանի և Մուրացանի գյուղաշինական հանձնարարականներին։ Համատացած լինելով, թե ազգային մտավորականության հետ պիտի կապել գյուղում կատարելիք բարեփոխումների և՛ ուղղությունը, և՛ ընթացքը, գյուղագիրը կարծում էր, որ, թեկուզ անշան միջամտությամբ, բայց և այնպես հնարավոր է «ապագա լուսավորիչների» համար գործունեության հող պատրաստել։ Երազում ու հաշիվներ էր կազմում Լևոնը՝ Թիֆլիսից հենց նոր գյուղ վերադառնալով (փող չէր գտնվել և ձախողվել էր ուսումնարան մտնելու գործը)։ Երևակայության մեջ նախագծեր էր կազմում. այս ու այն տեղից ձեռք էր բերում դրամական մեծ միջոցներ և հատկացնում ճանապարհաշինության գործին։ Հետո քաղաքներից բերել էր տալիս գյուղատնտեսական մեքենաներ՝ վարուցանքի, կալսելու, հատիկ մաքրելու և աղալու համար։ Մոգնում էր հողերի և այգիների մշակման եվրոպական հղանակներ։ Գյուղում բաց էր անում երկսեռ դպրոց, որտեղ դասավանդում էին մասնագետ գյուղատնտեսներ։ Հիմնում էր փոխատու գան-

18 Նույն տեղում, էջ 91։
19 Նույն տեղում, էջ 89։
20 Նույն տեղում։

ձարան, գրադարան-ընթերցարան, դեղատուն, հիվանդանոց։ Հանրային սունդուկն հավաքված գումարներից Թիֆլիսում գյուղացի երեխաների համար հանրակացարան էր վարձում և կազմակերպում նրանց ուսումը՝ գանազան մասնագիտությամբ՝ գյուղատնտեսություն, բժշկություն, իրավագիտություն մանկավարժություն։ «Նրա փայփայած իդեաներից մեկն էլ այն էր,— դիտում է Աբովյանը,— որ զինավարժություն սովորեցնի քե՛ դպրոցի աշակերտներին, և քե՛ գյուղացի երիտասարդներին»[21]։

Այս ծրագրերն ու երազանքները գլխում, արդարամտության և աղատության գաղափարներով համակված գրագիր Լևոնը շուտով սակայն զբաղվում է գյուղական Տոդկալի իրականությամբ։ Այդ իրականությունը Ան. Աբովյանը արդեն նկարագրել էր «Քյանդխուդա Աթինը», «Գյուղի այրին», «Գիվանբեգինը» կենցաղանկարներում։

Գյուղագրի համոզմամբ ժամանակակից գյուղը մի դժոխք է խեղճ ու զուրկ ռանչպարի համար։ Շինական դատավորը, տանուտերը, գրագիրը և քյանդխուդա Աթինը ամեն առավոտ, մարաղ մտած գալլի պես, սպասում են որսի։ «— Տղերք, ես ոնց որ տեսնում եմ ըսօր կարաչ չպտենք ձեռներուս մի կարգին տաթացնիլ, չիմ ծտի-պտի ցանդաղավորնի են գալի»,— ասում է բյանդխուդա Աթինը՝ գյուղացիների հոգեհան միչնորդը, բոլոր խարդախություններ ու ծուղակների մոդրնողն ու կազմակերպիչը[22]։

Բայց ահա հայտնվում է գյուղացի Կարապետը։ Լուռ է։ Չի կարողանում խոսել։ միայն աչքերից արցունքներն են հոսում։ Գող Քոչարը տարել է սրա անասունը և մորթել։ Եվ երբ Կարապետը վրա է հասել՝ տուր Քե կտաս՝ դրնքսել ու ճամփու է դրել մարդուն, Պատմությանն վրա բոլորը ծիծաղում են։ Միչնորդ Աթինի օգնությամբ գող Քոչին կաշառագրամ և ճոխ ընթրիք է տալիս։ Շինական դատավորները մերժում են Կարապետի բողոքը։

Հաստատամիտ ու համառ է բարոյական իր համոզումների մեջ այրի Շողերը, որ երեք որբ է խնամում։ Տանուտերոջ, Աթինի ու «մանուֆակտուրի» խանութի տեր Դարչոյի հետամտումներին չդիմանալով, առաքինի ու պատվասեր կինը ի վերջո տեղի է տալիս։ Դարչոն լքում է Շողերին։ Անպատված ու խայտառակված այրին ինքնասպան է լինում։

Գյուղական մի ուսուցիչ ձեռնում է դիվանբեգի և վաշխառու տեր-Ջաքարի օգնությամբ տասը տակ կաշի քերթում գյուղացիներից։ Որը գյուղացի Մարտիրոսը դիվանբեգին զանգատվում է տեր-Ջաքարից։ օրենքի կեղծ ներկայացուցիչը հանկարծ բռնկվում է և հրամայում ճիպոտահար անել խեղճին։ «Դիվանբեգուն չափարների հարվածները քուլլ քվաց։ Նա ճիպոտների կապոցներից մեկը խլելով, սկսեց ինքը ուժգին քափով՝ արագ-արագ հարվածել, մինչև արյունաքաքախ ղոհն ուշաթափվեց»[23]։ Գյուղագիրը համոզված էր, որ այս ամենը կատարվում է օրենքի և իշխանության աչքից հեռու, արդարադատության քիկունքում, խաւարի ու տգիտության հրահրմամբ։ «Հազատարար կասրը,— ասում էր նա,— հեռու էր, շատ հեռու. նրա գիտ աչքերը չէին տեսնում իր հավատարիմ հպատակների անտեղի տանջանքները։ Նրա մայրասեր սիրտը չէր զգում չինականի հեծեծանքն ու հառաչան-

---

21 Նույն տեղում, էջ 107։

22 Նույն տեղում, էջ 28։

23 Նույն տեղում, էջ 80։

քը»[24]։ Նվ գյուղացու գանգատը, դժգոհությունը, ցավը նա մէչբեթում էր անսթով պարզությամբ ու լուսանկարչական ճշգրտությամբ, որպեսզի ինչ-որ տեղ և ինչ-որ ձևով տեսնեն ու հասկանան անիրավությունների ու անլուր տառապանքների ենթարկված հողի աշխատավորի ողբերգական դրությունը։

Գյուղական այս իրականությունն է ահա, որ մտովին վերապրում ու վերաշինում է գրագիր Լևոնը՝ հենված պատանեկան երևակայությանը և ցանկություններին։ Բայց ի՞նչ. ո՞վ էր բանի տեղ դնում գրի սևն ու սպիտակը չոկող պատանուն։ Նրա իսկ աչքի առաջ և օր ցերեկով տանուտերը, գատավորը, քյանդխուդան առանց օրինքի և իրենց շահի ու կամքի համաձայն, դատում, կողոպտում, ծեծում ու ջարդում էին գյուղացուն։ Մի շաբաթ անց, գրկված պաշտոնից և համփանների վրեժխնդրությունից հալածված, գրագիր Լևոնը թողնում է Հայրենի գյուղը։ Ինքնակենսագրական հուշապատումի մեջ, որ կոչվում է «Լևոնի հեքիաթը» (Թիֆլիս, 1917), Ան. Աբովյանը մանրանկարում է մանկությունն և պատանեկության օրերը Ուզունլարում, ուսումնառությունը Ջալալօղլիում և Թիֆլիսում։ Այստեղ նույնպես, ինչպես «Ջայնիկը» հայտնի պատմվածքում, գյուղագիրը որբության ու թշվառության պատկերների միջով, ուրվագծում է գյուղական դաժան իրականությունը և սեփական իդեալին հասնելու անհնարինությունը։ Ամբողջ ժամանակ՝ մանկության ու պատանեկության օրերին, Լևոնը փորձում է մոր համար մի թեյաման գնել։ Հավաքած կոպեկները ձեռքից առնում են կամ հորեղբայրը, կամ քահանա ուսուցիչը։ Ի վերջո մի ընդարձակ ու մեծ խանութում աշխատելիս, նրան հաջողվում է գտնել թեյամանը։ «Որդի, այս չայնիկր ինչպես վերցրել ես, այնպես էլ ետ տեղը դիրջ»,— նվերը վերադարձնելով հանձնարարում էր մայրը[25]։ Այսպես, գյուղական իրականության մեջ, Անուշավան Աբովյանի համոզմամբ և պատկերացումով, չկա թեկուզ աննշան երազանքը իրականացնելու հնարավորություն։

Գյուղագրական գրականության մեջ աչքի ընկավ նաև Ախալցխայի հայկական դպրոցի ուսուցիչներից մեկը՝ Հովճաննես Մալխասյանը (1866—1931)։ 1895 թ. նա հրատարակեց «Որդում» վեպը, 1898-ին՝ «Հորոտ-մորոտի» առաչին հատորը։ Ախալքալաքի ու Ախալցխայի և, առհասարակ, Ջավախքի գյուղերը լավ ճանաչող Հովհաննես վարժապետը խոսում ու գրում էր հասարակ գյուղացու ցավերից։ Հայրենի գյուղը՝ Սուլդան, ապա և շրջակա հայաբնակ ու թուրքաբնակ չհներր, ժողովրդի նիստ ու կացր, հոգսն ու կարիքը ճանաչել և ուսումնասիրել էր մանկությունից։ Ազգագրական ու բանահյուսական հավաքածոները կազմել էր դեռ պատանեկան տարիներին։ «Հայ գեղջուկի ալբոմը» (երկու պրակ), դրամատիկական երկերը, «Հովհաննես Հովհաննիսյան» դրա-կանագիտական ուսումնասիրությունը, հայ թատրոնի պատմությունը, «Մեր Հայնը» (1907—1909) օրաթերթը և այլն, մատնացույց են անում գյուղագրի հասարակական հետաքրքրությունների լայն ոլորտները։

Մալխասյանը պատմում էր արքունապատկան գյուղացիների և կալվածատերերի փոխհարաբերություններից, գյուղը ավերող հարուստ հողատերի ընչաքաղցությունից և գործչություններից։ «Որդում» վեպում նկարագրված Հարություն աղան Հայրենի գյուղի՝ Սուլդայի նշանավոր հողատերերից մեկն էր։

---

24 Նույն տեղում, էջ 77—78։

25 Ան. Աբովյան. Պատկերներ, Թիֆլիս, Ա տիրք, 1906, էջ 21։

20—25 տարի առաջ Ախալքալաքի կոմսկրում ավազակությամբ էր զբաղվել։ Բավական մեծ գումար էր դիզել, ապա բանտ ընկել։ Վերադարձին՝ վրաց կալվածատիրոջից մի ավերակ էր գնել և սկսել ավազակությամբ վաստակած փողով, կամաց-կամաց ձեռք գցել գյուղացիների վարելահողերն ու արոտհիրը։ Սովորական վաշխառությամբ նա կրկնապատկում էր ունեցածը։ Բարգավաճող և առաջ գնացող գյուղացիներին խեղդում էր տեղնուտեղը։ Կաշառքը նրա ձեր գենքն էր։ Շինական ու հանրագական դատարաններում գործելու կերպը գիտեր։ Ամեներուրեք պաշտպաններ ուներ և քիկունքի՝ անարդարությունը անպատիժ թողնելու։



Հովհաննես Մալխասյան

Երբ բավական հարստացած և գյուղի մեջ հեղինակություն վայելող Մարկոս Վարդիկյանը, համախմբելով գյուղացիներին, հարություն առաջի ձևորից խլում է Իլդի կոչված ավերակը, ցույց տալով, որ դա արքունական հող է և, հետևաբար, պատկանում է գյուղական համայնքին, հին և փորձառու ավազակը անմիջապես հաշվում է կորուստը՝ քսան հազար ռուբլի։ Մարկոսին կործանելու միջոցը տնտեսական ծանր հարվածն էր, որ սա հասցնում է թիկունքից, կաշառելով դատարանը և տուդակը նետելով իր պարտապաններից մեկին՝ լքվոր Սահակին։ Սրա վկայությամբ համաձայն՝ Մարկոսը հսկայական տուգանք պիտի տար ոչխարը գաղտագողի հարությունն աղայի հանդերը անելու համար։ Մտնելով ագա հարությունի տունը, Մարկոսը, ինչպես Պետոն Զիմզիմովին, մնաղորում է անօրինության և ավազակարար վարքուրարքի մեջ. «—Էս բոլորը, որ հավաքել ես — ցույց տալով հարություն աղայի ունեցած-չունեցածը, ասում է Մարկոսը — գիտե՞ս քանի անմեղների արյուն ու արցունք են քաշիել։ Քո ունեցածդ ըուլն է։ մեղք է ձեռք տալը։ Հագդ որ ճղես՝ միչից արյուն դուրս կգա։ Սպանածներիդ արյունը դեռ տաք-տաք հոսում է։ Նրանց հոգին ամեն որ երկնքից անիծում է քեզ»[26]։ Այս մասին բոլորը գիտեն, բայց ի՞նչ անի նահապետը։ Հարություն աղան անգութ է և անհոգի։ Նա ընդունակ է ամեն ինչի։ Նա կարող է սեփական ձեռքերով խեղդել «թշնամուն»։ Երբ գյուղացիներից մեկը ասում է, թե ինքը ավելի անգութ մարդ չի տեսել, քան Հարություն աղան, խոսակիցը նկատում է. «—Է՛հ, աղայի լավը կլինի՞. բոլորն էլ դրա պես տուն քանդողներ, ֆախր-ֆուխարի արյունը ծծողներ են. Երևն, քանիսին են սան գալիս։ Մենք բոլորս էլ դրանց քանդածը չե՞նք...»[27]։

---

[26] Հովհաննես Մալխասյան, Երկեր. Էրեբուն, 1895, էջ 115։

[27] Նույն տեղում, էջ 126։

Կալվածատիրական-աղայական դասի հանդեպ գրողի այս կողմնորոշումը հնարավորություն է տալիս հասկանալու գյուղացիական դեմոկրատիայի համար կարևոր այն մտայնության արժեքը, որը նրան հանում էր աղայության հետ սոցիալական հակամարտության բնագծերը։ Այդ մտայնությամբ է ամբողջությամբ շնչում «Որդում» վեպը։

Հ. Մալխասյանը 1890-ական թվականների գյուղագրական գրականության մեջ նոր երանգներ էր բերում՝ հոգեբանական գրությունների նկարագրության իմաստով։ Ճիշտ է, լուսանկարչական էին պատկերահանումները և չէին արտացոլում գործող անձերի մարդկային-բարոյական նկարագիրն ամբողջությամբ, բայց և մյուս կողմից՝ հոգեբանական գրությունների ներքին կապակցություններում ոչնչանում էին միագծությունը և անշարժությունը (ստահտիկ վիճակները)՝ գյուղագրության տիպաբանության յուրահատուկ գծերը։

Նկարագրելով Սահակի տառապանքները՝ սուտ երդում տալուց հետո, Մալխասյանը ուզում է հոգեբանորեն համոզիչ դարձնել ոչ միայն ճշմարտությունը խոստովանելու գյուղացու վճիռը, այլև մինչև վերջ հետևողական և անկոտրում մնալու նրա կամքը։ Սահակի և Հարություն աղայի հանդիպման տեսարանները նկարահանված են հոգեբանական առանձնաշնորհումով։ Դրանք մղումի-տենդենցի իմաստով բացահայտում են հեղինակային մի նոր կողմնորոշում դեպի իրավիճակները։

1910-ական թվականներին գրած «Հանցանք» էսքիզում Հ. Մալխասյանը հասավ նշանակալի հաջողության։ Նա ընտրել էր գյուղական իրականության համար հատկանշական մի դեպք։ Փակ ու խուփ դռների ետևում, ծածկամտության և անճարության մեջ, գաղտնի ու թաքուն հասունացած սերը որբևայրի կնոջ և օջախի տեր Սարգսի միջև, մարդկային ընկշումներով լի, նույնքան տագնապ, որքան գողունի, վերածվում է ողբերգության՝ կոպիտ, դաժան ու մարդատյաց նահապետական բարոյական նորմերի հարկադրանքով։

«...Մանուկը խաղաց նրա սրտի տակ...», և այս մարմին առած նախատինքը, որ աճում ու մեծանում էր, Գարանին ամեն օր հիշեցնում էր մոտալուտ ամվանսարկության, խայտառակության և սպասվող կործանումի մասին։

Ռեալիստական մանրամասներով գրողը գունանկարում է Գարանի անեզանելի վիճակը։ Օդնության հասած մայրը նույնպես ոչինչ անել չի կարողացել։ Մնում էր համբերել ու սպասել։ Գյուղը դրմբում է անպատիվ որբևայրու խայտառակությունից։ Ամենուրեք խոսք ու զրույց, ասե-կոսե, չարախնդություն։ Գարանի մեծ որդուն՝ Մարուքին, կարծես սրտից են հարվածում։ Տուն գալով և տեսնելով ծննդաբերող մորը՝ երիտասարդը վազում է հրկիզելու Սարգսի դեզերը։ Խեղդված և գոմի մի անկյունում սալաքարի տակ ննջող նորածինը՝ կրծում է Գարանի հոգին։ Ամբողջ մարմինը կրակ է կարել։ Որբևայրին կախվում է գոմում։

Փորձելով հոգեբանական խորացումների գնալ, Մալխասյանը միաժամանակ ընդարձակում էր արտացոլման լուսանկարչական մեթոդի հնարավորությունները։ Գարանի ողբերգությունը կնոջ անեզանելի գրությունից էր բխում։ Եվ գրողը փորձում էր այդ գրությունը փաստարկել ռեալիստական համոզչականությամբ, կապակցելով դեպքերը և միջավայրի հոգեբանության

ու սովորույթի տաբերքը։ Այսպիսով, ճշգրտության սահմաններն ընդարձակվում էին, և հեղինակը մոտենում էր հոգեբանական մանրամասնությունների գեղարվեստական դերի ըմբռնմանը։

1898 թ. Հ. Մալխասյանը հրատարակեց «Հորոտ-մորոտ» պատկերների առաջին գիրքը։ «Աղբատ Հերապի երիկը» պատմվածքում նա դարձյալ հոգեբանական փաստն էր ընդգծում՝ սրտաճմլիկ ու հոգեցունց զգայականությամբ վերարտադրելով հողազուրկ գյուղացու ծայր թշվառության մեջ մի պահ առկայծող երջանկության անցողիկությունը՝ իրականության անխիղճ ու դաժան հարվածների տակ։ Փոքր է գյուղացու ընտանեկան երջանկության առիքը։ Աղբատ Հերապը աշխատանքի դիմաց չլորչի թուրքերից մի երինջ է ձեռք բերել։ «—Օղորմութեանդ մեռնիմ, աստված,— գլխարկը վերցնելով աղոթում է Հերապը,— որ աղբատ նաչարիս (տնանկ) էլ էս օրվան, էս բախտին արժանացուցիր, քանըհինդ տարվա կարոտ աչքս կշտացուցիր. օր իմ դուռս էլ մալ բառաչեց...»[28]։ Երինջի հետ կապված երազանքներն ու մտածումները պաշարել են բոլորին։ Դարումը զա Նարինջը կծնի, Հորի ու մոզի կունենա, յուղ ու պանրով կլցվեն ամանները։ Երազանքը՝ արդար ու անմեղ, շրջում է կարպետների տակ պառկած Հերապի երեխաների վրայով, և երջանկությունը բլբլում է յուրաքանչյուրի սրտի մեջ։ Գյուղացիները խորացնում են Նարինջի հետ կապված ընտանեկան երջանկության գաղափարացումները, որպեսզի ընդգծի Հարամխոռի գործած անիրավության դրամատիկ սրությունը։

Քորոնի տղա Հարամխորը հայտնվում է այն ժամանակ, երբ Հերապի ընտանիքը պատրաստվում էր «տան ազիզին» արոտ ճանապարհել։ Ջորս կոտ գարու դիմաց, որ Հերապը պարտք էր գյուղական այդ գործչին, գնահելքոմով ու քաանով ապրող Հարամխորը քշում-տանում է Նարինջին։ Գյուղացիներից մեկը տեսնելով անիրավությունը, ասում է. «Էդոնք ցեղով շուն են, ցեղով. մինչի աղբտի ունեցածը ձեռնեն չխլեն, ուրուշի տունը չքանդեն՝ չեն կշտանա...»[29]։

Ոչ ոք չի կարող բռնել անիրավության ձեռը և կամ թիկունք կանգնել զրկվածին։ «Աղբատության ձիրաններում կամ մարապա» պատմվածքում Մալխասյանը մի այսպիսի նկատում ունի. «Գյուղում ընկածին օգնող, ընկած տեղից բարձրացնող հասարակական կազմակերպություն, համայնական ընկերություն չկա, որ գյուղացու դարդին դարման անեն»[30], եվ մտածում էր գյուղագիրը, թե մարքայությունը, աղբատությունը, հողից կտրվելու գյուղացու ողբերգությունը կարելի է կանխել համայնական ընկերությունների օգնությամբ, կամ թե աստծո աչքը աղբատի ու տնանկի վրա քաղցր անելու փրկարար ձևնարկումների (աղոթք, մատաղ) շնորհիվ։

Մարապանց երկու եղբայրների տունը քանդվում էր։ Կարկուտը սրբումտանում է ամբողջ ծլարձակ ցորենը։ Իսկ տերությնական հարկը պնգօղակի նման շնչահեղձում է և սպանում։ Երկու եղբայրները տալիս են իրենց ունեցած վերջին կթանը, պարտքի դիմաց՝ հողակտորը և մարքաա գրվում։ Ճորտության, ստրկության հետանկարը այլևս չի սարսափեցնում։ «Աստված օր

---

28 Հ. Մալխասյան, Հորոտ-Մորոտ, առաջին գիրք, Բիֆլիս, 1898, էջ 13։

29 Նույն տեղում, էջ 25։

30 Նույն տեղում, էջ 48։

մի անգամ չկամենա՝ մեր արուն-քրտինք թափելը զուր է»,— ահա նզլակացությունը[31]։

«Գեղի աղեն» պատմվածքում Հ. Մալխասյանը հասնում է գեղարվեստական հաջողության՝ կապակցելով ռեալիստական տեսարանները մի ամբողջության մեջ, որ կարելի է անվանել գյուղական դաժանության ու անիրավության քնանկար։

Պլեճ ամու արտը հասել է. շուտով ցորենը կթափվի հասկից։ Գյուղացին իրավունք չունի քաղը սկսելու, մինչև աղեն հրաման չտա։ Իսկ աղեն գնացել է Թիֆլիս։ Պլեճի երեխաները սովից կոտորվում են։ Հարեւաններից այլևս երես չունեն հաց խնդրելու։ Մեծ պայքար է գնում Պլեճ ամու մեջ։ Մի կողմից երեխաների դրությունը, արտի կծղելու վտանգը, օրվա հացի կարոտ նստելու հեռանկարը, մյուս կողմից գեղի աղեն՝ իր լախտով, սուրաշիներով (տասնորդ հավաքողներ), օրենքի ու Սիբիրի զարհուրանքով։ Ինչ անել։ Շվարել, կանգնել է մարդը, ձեռը ծոցին, արցունքը աչքին, երեխաների լացի ձայնը ականջում։

Գյուղացի Ափիոնը, որ լսում էր Պլեճ ամու գանգատը, բացատրում է.

«— Էստէղ մէղքն էնքան աղեստանցը չէ, ինչքան էն մարդոցը, որ հողը յուհաթի (ժողովրդի) ձեռնէն առէլ, աղեստանցն է տվե...»[32]։ Ափիոնը հասկանում էր, որ հողի անիրավ բաժանումը և կալվածատիրության շահերի պաշտպանությունը վերևից է գալիս։ Երկու անգամ Հ. Մալխասյանը գյուղացու բերանով ասում է խոսքեր, որոնց արժեքը գնահատելու համար պիտի ճանաչել բունտարական մոտածումների այն ժամանակվա բնույթը։ «—Օչինչ (ոչինչ) չէի ուզե, Պլեճ ամի, էն գիտնական մարդոցն մէկնու ու մէկը գար, մի-երկու ամիս մեր մեջը կենար, օր իմանար թե մեր քաշածն ի՞նչ է, ...օր հասկանար մեր դրութենը»[33]։

Հ. Մալխասյանի համոզումներում կարելի է տեսնել հայտնի այն մտայնության ազդեցությունը, որ դարավերջին քարոզում էին գյուղացու սոցիալական վիճակը բարեփոխելու ելած վերնաորոգիչներից շատերը։ «Էն խորը գիտնական մարդոց» հետ կապվող սպասումներն ու ակնկալիքներն այլ բան չէին, բայց եթե այն «արդար ու բարեմիտ» աստիճանավորները, որոնք գալիս էին գյուղ և փրկում «քյաֆիր աղստերանց» ձեռքից խեղճ ու զուրկ ռանչպարին։

Եվ սակայն Պլեճ ամին չի ուզում հավատալ ու հասկանալ, որ գյուղացին այդ աստիճան անպաշտպան է ու ձայնազուրկ։ Արտը հնձելու որոշումն ընդունած և արդեն բոլորին հասկացնելով, որ իր արածը միանգամայն օրինական բան է, նա անցնում է գործի։ Շուտով կալատեղում դիզվում է Պլեճ ամու տարեկան վաստակը։ Հավաքված գյուղացիների հետ զրուցելով և գարին ծեծելով, նա տաքանում ու բորբոքվում էր. «...Գանգատ կուտանք, մինչի թագավորի ականջը կգցենք էս մեր քաշած զուլումները»։ «Ախբր էս ի՞նչ օրենք է, օր մարդ իրեն հալալ աշխատանքի տերը չէ[34]։ «Էլ ի՞նչ համբերել։ արդեն շատ ինք համբերել, մինչև ի՞րը համբերել։ Կամ պետք է սզատվենք,

31 Նույն տեղում, էջ 52։
32 Նույն տեղում, էջ 59։
33 Նույն տեղում։
34 Նույն տեղում, էջ 69։

կամ կյանքերիս վերջ տանը։ Ով մի՞ք մեզ համար ամոթ չէ, որ այսքան մարդ մի մարդու գերի է դաւել։ Համբերել, հրմը տնաքի էլ համբերել չիլի...»[35]։ Ճիշտ այդ միջոցին, հայտնվում է գեղի աղեն. ծանր-ծանր քայլերով, արյունակոխած աչքերով նա մոտենում էր կալատեղին՝ սուրբ հիներով շրջապատված։ Պեճից խլում են ամբողջ հունձը։ Ով սկսվում է տուր ու դմփոցը։ Աղեն մի հարվածով գետին է տապալում Պեճին, քցում ոտքերի տակ և ցարդում։

Վրա հասած տանուտերը, պարզ է, պաշտպանում է կալվածատիրոջը։ Պեճին բանտ են նետում։ «Քե մեկ էստեղեն կազատիմ,— ինըն իրեն խոսում էր ամեն ինչ կորցրած գյուղացին,— ես գիտեմ. եա՛ աղեն, եա՛ ես. Քողը երբամ Սիրիր, քողը երբամ գեռը չհանկամը, քաքի էնքան խալխը էս անօրենի ձեռնեն ազատեմ...»[36]։ Բուլտարական այս մտորումները մնում են բանտի պատերի ներսում։ Մի առավոտ բանտապահները նրան մնռած գտան։

«Հորոտ-մորոտի» երկրորդ գրքում կրկին անդրադառնալով գյուղացու բուլտարական հոգեբանությանն ու մտածումներին, Հ. Մալխասյանը գիտում է, թե այդ ամենը, այնուամենայնիվ, օրենքի և օրինապահության ներկայացուցիչների անիրավ գործողությունների հետևանք է, երբ Յ... գյուղում հիվանդության պատճառով սկսում են անասուններին կոտորել, ոուս անասնաբույժը զգուշացնում է հրաման արձակող կառավարության ներկայացուցչին՝ «Մենք քացն էլ չորի հետ խառնում ենք, հասկանո՞ւմ ես...»։

Իսկ սա քե՞ դատարկ բան է։ Անասնաբույժը շատ լավ գիտեր, թե ի՞նչ է նշանակում գեղչուկից խլել նրա լծկանն ու կթանը։ Այս գեպքում գյուղացին դառնում է ընդունակ ամեն ինչի։ «—Դու հիշում կլինես Իուսաստանի գյուղերում այն ոուս մուժիկներին, որոնց երկու բառությքր իրենց մեծությամբ մեր երկսի գլխին հավասար ին... եթե հիշո՞ւմ ես, անշուշտ և հիշում կլինես այն ամենը, ինչ որ անում էր հուսահատված, իրեն կորցրած ժողովուրդը»[37]։ Գյուղացիական խռովության հնարավոր հեռանկարով դրուցակցին գաստացնող անասնաբույժը սակայն ինքն էլ չգիտե, թե ինչպես և ինչ միջոցներով պետք է օգնության հասնել հողի աշխատավորին։

Տգիտության ու մոլեռանդության խավարը մոռացնել էր տալիս վրա հասած դժբախտությունն իրական պատճառները։ Չէ՞ որ անասունի խոլերան տարածել էր Մովսեսը՝ իր սատկած եզան փորոտիքն ու լեշը գցելով գյուղի առվի մեջ։ «Ո՛հ, տգիտություն, տգիտություն, դեռ որքան խոյն են քո արժանները...»։ Այս եզրակացությունը հատկանշական է Մալխասյանի համոզմունքների համար։ Նա չի դատապարտում, բայց և չի էլ արդարացնում հնգետր ու բարոյական խեղճությունը այն խավի, ոոի կյանքն ու ապրուստը, վիշտն ու ցավը, հոգսն ու կարիքը գիտե ավելի լավ, քան անիսկանը, քան մնացած ամեն ինչ։

«Օջախի մարումը» կենցաղանկարում Հ. Մալխասյանը ուրվագծում է նահապետական մեծ գերդաստանի բաժանության տեսարանները։ «Վատ ժամանակների բերմունքին» վերադրելով բաժանության պահող փոթորիկը», գյուղացիները ափսոսանքով ու վշտակցության խոր զգացմունքներով է նկարա-

35 Նույն տեղում, էջ 70։

36 Հ. Մալխասյան, Հորոտ-մորոտ, երկրորդ գիրք, Բաֆլիս, 1903, էջ 60—61։

37 Նույն տեղում, էջ 87։

գրում Նահապետ Ալտայի օջախի մարումը։ Դա ոչ միայն հարսների ինքնահաման ու կարճամիտ եսասիրության հետևանքն էր։ Տան պավակները՝ նահապետական ամուր սիրով միմյանց հետ կապված, չեն էլ նկատում, թե ինչպես կորվելով հողից յուրաքանչյուրը դառնում է պապենական ունեցվածքի թշնամի և իմ ու քուկի» սկզբունքի գերին։

«Հողից դուրս» պատմվածքում («Հորոտ-Մորոտ», Երրորդ գիրք, 1907) գյուղագիրը հատկապես շեշտում է հողագործությունը առևտրով փոխարինած գնդղուկի ողբերգությունը։ Պարտք ու խարդով մի դուքան է բացել Ավետիսը, երբ անցավ ձմեռը՝ հաճախորդն էլ պակասեց, գրուցակիցն էլ։ Ավետիսը հազիվ էր ծայրը-ծայրին հասցնում։ Պարտքերի տակ ընկավ։ Երեք-չորս տարի հետո նա զրկվեց ոչ միայն խանութից, այլև գրավ դրած հողակտորից։ Ախալքալաքից Արգահան տանող խճուղու վրա աշխատող բանվորների մեջ կարելի էր տեսնել և Տերտերանց Ավետիսին։

Հ. Մալխասյանը նկատում էր հայ գեղջուկի սոցիալական դրության ծանրությունը։ Նա մատնացույց էր անում վերջը և առաջարկում վերափոխումների համադարմանը։ Մանրբուրժուական դեմոկրատական խավերի գաղափարախոսը լինելով, նա շատ հաճախ ինքն էլ չէր հասկանում ելքի ուղղությունը։ Մնում էր երազել ու սպասել գիտության և աշխատանքի հրաշքին։

«Ջավախքի երազը» խորհրդանշական պատկերում («Հորոտ-Մորոտ», Չորրորդ գիրք, 1927) Հ. Մալխասյանը Մկոյի և Հակոյի երազածին տեսիլքի մեջ ուրվագծում է վերածնված Ջավախքի պատկերը։ Գյուղագիրը հավատում էր գիտության և աշխատանքի աշխարհաշեն ուժին։

1890—1900-ական թվականների գյուղագրական գրականության միտումներն ու առանձնահատկությունները դրսևորվել են Աղշակ Շահնազարյանի (1872—1942) ստեղծագործության մեջ։ Ծնվել է Աշտարակում, գյուղացու ընտանիքում։ Ավարտել է Երևանի ռուսական ուսուցչական սեմինարիան։ Երկար տարիներ, որպես ուսուցիչ, աշխատել է հայկական գավառներում։ 1910 թ. հավաքելով «Մշակում» և «Մուրճում» տպագրած գյուղագրական պատկերները, լույս է ընծայել «Խավար աշխարհում» ընդհանուր վերնագրի տակ։ 1930-ական թվականներին հրատարակել է «Գյուղական պատկերներ» և «Արևի ճամփին» ժողովածուները։

Ա. Շահնազարյանը լավ էր ճանաչում գյուղական իրականությունը՝ փոխհարաբերությունների բոլոր ոլորտներում։ Աղայության և չքավոր ունեզրկվածի ավանդական հակադրությունը ստեղծելիս, չէր գոհանում միայն արտաքին հանգամանքների նկարագրությամբ. մերձենում էր և գյուղի մարդկանց հոգեբանության և հատկապես ընդգծում հոգևոր գաժանությունն ու մարդատյացությունը այն մեծահարուստների, որոնց գոյությունն իսկ քուլա հավորում ու դառնացնում էր խեղճ աղքատի առանց այն էլ զրկանքներով լի կյանքը։ 1890-ական թվականների վերջերին հրատարակած պատկերներում Ա. Շահնազարյանը հաղթահարում էր լուսանկարչական ռեալիզմի մեթոդը, ինչ-որ տեղ մոտենալով գեղարվեստականության ճանաչման գաղտնիքներին։

Դեռ 1899 թ. հրապարակած «Ախպեր Ջոմարդը» պատմվածքում նկատելի էին այն չանքերը, որ գործադրում էր գյուղագիրը լուսանկարչական հավատիությունից դուրս գալու համար։ Կոստանդ աղայի կերպարանքն ուրվագծելիս, գյուղագիրը չի գնում ավանդական ուղիով։ Հաղթահարելով նկա-

քագրության միագծությունը, Շահնազարյանը ապավինում է կերպարի զուգահեռական զարգացմանը փորձին։ Մարդը նախ երևում է իր առօրեական դիմագծով, հետո աստիճանաբար բացվում են աղբատի նկատմամբ ունեցած առելության, արհամարհանքի և դաժանության հոգեբանական կողմերը։ Գալոյի Ջոմարդին նա վայրագորեն քշում է քաղաքից տուն վերադառնալիս։ Ոչ միայն ձանապարհի վտանգավորությունը (իրիկնադեմ էր արդեն), այլև զասկասան ընդիրքը ընտանիքի հետ վայելելու իսոր ցանկությունը ստիպում էին Կոստանդ ագային շտապել։ Նա ձաղկում էր Ջոմարդին, ասպանդակներով խթանում-զարկում, ճիպոտահարում։ Ինքագիտակցության մեջ նստած էր, իհարկե, և ինքնաբերության վիրավորանքը (Գալոն հրաժարվել էր պարտքի դիմաց նրան վաճառել Ջոմարդին) և տկլոր քշվառականի ձանդեպ ունեցած զաժան արհամարհանքը։

Երբ գյուղամիջում Գալոն աղաչանք-պաղատանք էր անում պարտքը եւս զցելու և երդում-կրակն ընկնում. Քե փող չունի վճարելու ագային, Կոստանդը ֆշշում է. «Ասենուն էն ա, որ ես փողատերն եմ, իսկ դու՝ պաշտպանըր։ Էս րոպեիս իմ գոմում մի քոսոտ յաբու էլ չկա, իսկ դու քեդավորի վայել քաՀյան ձի ես պահում։ Եթե դու աղքատ ես, քո ինչիդ ա Տարկավոր Տարյուր մանեթանոց ձին»[38], Ահա այս ներքին դժգոհությունն է, որ ուժ է տալիս Կոստանդի բաղկին և անխղճությունն՝ ճիպոտին։ Մով է աղբատ Գալոն, որ Համարձակվում է իրեն՝ գյուղի ամենաճարպիկ վաշխառուին և ամենաառատին Տարուտին» վարձով ձի տալ։ Վիրավորանքը դաժանացնում է նրան և ստիպում Գալոյի նկատմամբ ունեցած գայրույթն ու առելությունը բաժիլ խեղճ ձիու վրա։

Հոգեբանական նուրբ դիտումներով է պատկերված և Գալոն, որ Ջոմարդի հետ կապված է իսկական եղբայրական սիրով։ Հողագործական աշխատանքի ցածր մակարդակը ծնում է բանող անասունի հետ գեղջուկի մեծ բարեկամությունը։ Երբ Կոստանդ աղան առաջարկում է Ջոմարդին վաճառել իրեն, Գալոն՝ լսելուն կապ ընկած, վերջապես Տոգիվ կարողանում է խոսել. «—Ջոմարդը, ադա չան, ծախելու չէ. նա իմ սունը, իմ երեխաները պահողն ա, մի խոսքով... Նա իմ ախպերն ա, ես չեմ կարող նրանից բաժանվել. աստված ինձ կպատժե, եթե ես նրան ծախեմ»[39], Եվ այս ամենը նա ասում էր իսոր Տավատով ու Տամոզվածությամբ։ Գյուղագիրը ձիշտ է կռահում գեղջուկի մտայումնների ուղղությունը։ Եվ միանգամայն Տասկանալի է, թե ինչ որբերգություն պիտի ապրեր նա, զրկվելով իր Տղորից, իր սունը, երեխաները պահողից։ Տաղեցապները, անՀանգստությունը, վախը, որ Գալոն ապրում է Ջոմարդի քաղաք գնալուց Տետո, միանգամայն իրական են և Տավաստի։ Շահնազարյանը կարողանում է Տամոզիչ դարձնել կերպարի ամբողջականությունը և մարդկային նկարագիրը։ Երբեք իր եզրորից չբաժանված գեղջուկ աշխատավորը մեկ վայրկյան իսկ չի մոռանում Կոստանդի հետ ձանապարհ գնած ձիուն։ Վազվա Տանդիպ մտածոգ ու տագնապներով լի, նա կայծեն կռահում է վերջնաս դժբախտությունը։ Ջոմարդի դիակի վրա ողբացող Գալոն տեսնում էր իր անձարությունը և անուժությունը։ Գյուղական Տարստահարիչը վայելում էր զատկական ընդիրքը։

---

38 Աբ. Շահնազարյան, Գյուղական պատկերներ, Երևան, 1933, էջ 15։

39 Նույն տեղում, էջ 16։

«Վարոսի հաճախորդները» պատմվածքում Ա. Շահնազարյանը տնգրադոնում է Կողբա աղանձքերում աշխատող գյուղական բանվորության կյանք ու կենցաղին։ Ընդ որում, նա աշխատում է պատմվածքն ազատել ակնարկային ոճազարդումից և հրանդներից։ Գեղարվեստական մտագրությունը՝ աղանձքերում՝ «այդ գարշելի գերեզմանում», օրն ի բուն բանող դյուղացու անկումն է՝ քղթախաղի, հարբեցողության, ծծկոտուքի ու բարոյական դիմադրկության հարվածների տակ։ Բանվորական հատակի կյանքը ամբողջու. թյամբ կարելի է տեսնել Վարոսի կեզտոտ ու գարշահոտ գինետանը։

Մի գիշերվա մեջ մինչև վերջ մսխելով երկու և կես ամսվա դառն աշխատութիլամբ վաստակած դրամը, և ագի շորերն էլ կոնծածի դիմաց թողնելով Վարոսին, հեհտն, որ գյուղական մի շեն ու լի տան վերջին շառավիղն էր և կորցրել էր ամեն ինչ՝ քղթախաղի և գինու պատճառով, այժմ ւ-ուրութերվելով ընկերոջ շալակին ոյպես մի ավելորդ բեռ, նկրկայացնում է մարդկային ընկածութիլունն ու թշվառութիլունը։ Գյուղագիրը այն կարծիքին է, որ գինետունն է այդ խեղճ ու ողորմուկ մարդկանց կործանման պատճառը։ Վարոսը և Կոստանդ աղան նույն դրամի երկու երեսն են։ Նրանց մեջ նոտած է գիշատիչը և ունեզրկողի անբարոյական բարոյականութիլունը։ Նրանք տեսնում են մարդկանց կործանումը, և նրանց սիրտը լցվում է չեմմութիլամբ ու սիրով։ Գազանային նախասիրութիլո՞ւն։ Սրանց եղբայրներն են հրեզիոն Պետրոսը՝ «մի խստասիրտ ու հագեհան վաշխառու» («Մարանի դեղապետը»), տանուտեր Ստեփանը («Կարմիր ձիպտոը»), Մանուկ աղան («Սերբենց ածերը»), միկիտանչի Մակարը («Մացակի լորը»)։

Բոլոր այս մեծահարուստ-զոռբաները իրար շատ են նման. ոչ միայն սրանց արտաքինի, այլև գործողութիլունների ու բարոյական հասկացողութիլունների մեջ գյուղագիրը դնում է համանմանն գծեր։ Այդ ընդհանուրը աղբատի հանդեպ անողոք ու դաժան ատելութիլունն է, որ ուղղութիլուն է տալիս նրանց մըւքերին և կերպարանք՝ գործողութիլուններին։

«Մարանի դեղապետը» պատմվածքում երեցփոխ Պետրոսը խլելով Հարութի ձեռքից փոշեկոլոլ պորինչաններ և տեղավորելով կարմիր աղլուխի մեջ բեղի տակ ասում էր. «Դուք չեք իմանում, դրանց պիտի մի մին էապես սրուն դաս տաս, որ խելքի գան»[40]։

Վաշխառուին, ինչպես Կոստանդ աղային, վիրավորում է չքավոր-աղքատի, պարտքատեր մարդու փոքրիկ ուրախութիլունը, որ հանդստութիլուն և անամոթութիլուն է դիտվում։ Աղալութիլունը զայրանում է տկլոր աղքատների մոտ եղած այդ վերջին հնարավորութիլան փաստից։ Դիմելով հավաքվածներին և մինչև վերջ ստորացնելով Հարութին, երեցփոխ Պետրոսը հարցնում է. «—Բա՞ս... Ովիկենց վարդանի տղեն ֆուտը հինգ կոպեկով պորնչան ա առնում, ուտում, աստված կվերցնի՞»[41]։

Այս փոքրիկ դրամայի անկյունները լի են ողբերգական գույներով։ Այնտեղ մեռնում է Հարութի կինը՝ վերջին ցանկութիլունը անկատար։ Այստեղ վաշխառուի և գյուղական բազմութիլան առաջ անձարութիլունից, վշտից ու հուսահատութիլունից բոլորովին կործանված՝ փղձկում ու երեխայի նման լալիս է հասակն առած մարդը։ Նուրբ են և գունագեղ հոգեբանական դիտում-

40 Նույն տեղում, էջ 62։

41 Նույն տեղում, էջ 59։

ները՝ չոխի փիշը բաց թողած Հալուքը և կուզը կախ, փոշիների միջից պոբիլաններ հավաքող վաշխառուն։

Մի այլ կողմից դիտելով համփայական դաժանությունն ու ոճրապարտ սառնասրտությունը, Ա. Շահնազարյանը փորձում էր գյուղական իրականությունը դրվագանկարող փաստերի մեջ դանել տրամաբանության հիմնական թելը՝ չկա և չի կարող լինել աղրատի և հարուստի միջև ոչ համաձայնություն, և ոչ էլ առավել ևս որևէ դաշինություն։ Հարուստը քինոտ է, վրեժխնդիր. նա չի ճանաչում ազրատի իրավունքը. նա միայն սովոր է պատճել ու ոտնատակ տալ նրան՝ հենց միայն նրա համար, որ նա աղքատ է ու խեղճ։

Սիմոնը վճարել է և անցյալ տարվա և այս տարվա պետական հարկեր։ Սակայն հարկահավաք Հաթոն վկայում է, թե անցածից դեռ ապառիկ պարտք ունի գյուղացին։ Երբ գգիրը հասավ Սիմոնենց խրճիթին և ձայն տվեց խեղճին, սա երագ էր տեսնում։ Իբր հավաքել էր բերքը և բաժանում էր գյուղի աղքատներին։ Սիմոնը լցնում էր բոլորի տոպրակները և հրճվանքից սրտաճաք՝ ասում. «— Տարե՛ք, խեղճ ախպերներս, տարե՛ք։ Հիմա գյուղամիջում՝ Կարմիր ձիսպոտի՝ տանուտեր Ստեփանի հարվածներից արյունվիկ եղած Սիմոնը, ափաշկարա անարդարությունից ամբողջությամբ խելակորուսյա, նետվում է հարկահավաք Սթոյի վրա. «Դա մի հուսահատական հարձակում էր, որ գործեց հարստահարված խեղճությունը՝ հարստահարող անիրավության դեմ»[42], Բայց ի՞նչ, գգիր Գևոյի երկար բաղուկը իսկույն սեղմեց սրա կոկորդը։ Հաջորդ վայրկյանին «...Հիպոտների, քացինների և բռունցքների անողորմ հարվածները կարկտի արագությամբ սկսեցին թափվել խեղճ Սիմոնի գլխին»[43]։ Բանտում նստած և մտորելով իր գրության շուրջ, գյուղացին չափեց ու հաշվեց գալիք վնասները և ստիպված համաձայնեց կրկին վճարել անցյալ տարվա հարկը։

Գյուղական ինչպատության պատկերները Շահնազարյանի գրչի տակ կենդանանում են ոչ այնքան լուսանկարչական-բնական արտանկարման միջոցով, որքան սուր և արտակարգ իրադրությունների փոխներքին հակադրման օգնությամբ։ Երբ Ավոն մի փքաչափ այլուրը ձնհին, ինչ-որ հայհոյելով տուն է մտնում, պարզվում է, որ սա դեռ փրկություն չէ։ Թեև խմորը հունցվում է և տաշտը լցվում, բայց Ավոյի կինը՝ Շամամը, գիտեր, որ մինչև Մակարը ամուսնուն հարցեցրել և այլուր է տվել՝ իր անարատ նամուսն ու պատիվը գնելու համար։ Ավոն բոլորովին տեղյակ չէ անցած-դարձածին։ Գիշերը Մակարին քշել է Շամամը։ Աղոթքանին հայտնված մկիկոանչին պահանջում է այլուրի վարձը։ Քանի գնում ավելի ու ավելի սրվում է լարվածությունը։ Մակարը ձեծում է Ավոյին։ Շամամը առաջարկում է տան վերջին կարպետը։ Մկիկոանչին վայրագ է և աննահանջ։ Կամ փողը, կամ այլուրը։ Փեշի մեջ հավաքելով պատրաստի խմորագնդերը և ականջ չդնելով Ավոյի երեխաների սուգ ու շիվանին, Մակարը դուրս է ելնում։ Այստեղ է, որ կատարվում է տարօրինակն ու անսպասելին։ Չոխայի փեշը պատահաբար տիրոջ ձեռքից դուրս է պրծնում, խմորագնդերը թափվում են ցեխի մեջ։ Շամամը փորձում է հավաքել գրանք։ Ամեն ինչ մոռացած մկիկոանչին՝ գայրույթից ու տեսությունից խենթացած, ակսում է ցեխի մեջ տրորել խմորը. «Ցեխին կտամ,

---

42 Նույն տեղում, էջ 100—101։

43 Նույն տեղում։

շան բաժին կանես ու ձեզ չեմ թողնի, հաբա չեմ թողնի»—ասում էր կապը կտրած Մակարը, ոտքերով տրորելով սպիտակ խմորագնդերը։ Մի ծերունու ձեռքից խլելով հասուցպլուխ ու ծանր մահակը, Ավոն այնպես է զարկում մեկիտանուղ գլխին, որ սա անշնչացած տապալվում է։ Մակարի «...ճակատից ցայտող բալի արյունը կարմիր բծով նախշեց ցեխոտ խորը»[44]։

Այրուձակ Շահնազարյանի գյուղական պատկերները նովելային կառուցվածք ունեն։ Դրամատիկ վերջաբաններ, հանկարծահաս ավարտի գեղարվեստական ուժը նա ծառայեցնում էր իրականության անիրավ և անարդար հարաբերությունները ցայտուն դարձնելու համար։ Նրա համակրանքը գյուղացիական դեմոկրատիայի կողմն էր։ Ճիշտ է, մտորելով հասարակական կյանքի անարդար կառուցվածքի շուրջ, նա, ըստ երևույթին, խորապես համոզված չէր, թե լքավոր գյուղացիությունն ի վիճակի է միաբանվել և վրեժխնդիր լինել հարուստներից։ Ուժը նրանց ձեռքին է, օրենքը՝ նույնպես։ Այս համոզումը ինչ-որ տեղ անօգնական և անուժ էր դարձնում բողոքի ու ըմբոստացման այն տրամադրությունները, որոնցով համակված ելնում ու գործում էին Շահնազարյանի գյուղացիները։ Թվում է, թե 1909 թվականին գրած «Մացակի լուշը» պատմվածքը արդեն նախապատրաստում էր ա։նցումը գյուղացիական դեմոկրատիայի ուժերի հանդեպ հավատի ամուր և աներեր։ չհետացությանը։

1900-ական թվականների սկզբներին «Մշակում» տպագրած գյուղագրական պատկերներով Հայտնի դարձավ Ջավախեցին (Ղազարոս Սուրիասի Տեր-Գրիգորյանը)։ Մնվել է 1874 թ. Ջավախքի Գանձա գյուղում։ Զբաղվել է ուսուցչությամբ։ 1905-ին լույս է տեսնում Ջավախեցու «Պատկերներիս առաջին գրքույկը։ Մինչ այդ առանձին գրքով հրատարակել էր «Ջավախքի աղետը» (Թիֆլիս, 1900), ապա «Մշակում» տպագրել «Գյուղական ցավերից» հոդվածաշարը։ Մահացել է 1937-ին, Երևանում։

Ինքնուրույն, բանաստեղծական շնշտագրմամբ մի գրելաձև ուներ Ջավախեցին։ Գյուղագրական արձակը նոր երանգներ էր ստանում Հուզականությամբ։ Բանաստեղծությունը և չափ ու կշռույթով խոսքը նրա համար ավելի հնշտ նվաճելիք բան էր, քան գյուղագրական ռեալիզմի պարզ ու կոպիտ գրելաոճը։

«Պատկերների» առաջին գիրքը բացվում էր մորը ուղղված ընծայականով և «Վարագույրի ետևս առաջաբանով։ Գյուղացու հազար ու մի ցավերից հյուսված պատկերները նվիրելով մոր անմոռաց հիշատակին, Ջավախեցին փորձում էր լալկան այդ պատկերները ծածկող հովվերգական տհաարանների ու դրսից դիտողի մակերեսային ընկալումների վարագույրը ետ տանել՝ ցույց տալու համար գյուղական կյանքի խակությունը, այն խավար, հետամնաց ու վայրենի իրականությունը, ուր դարերով ապրում են գյուղացի խեղճ ու զուրկ մարդիկ։ «Որքա՜ն գեղեցիկ ես դու դրսից դիտողի համար, գրողի տաբած գյուղ...»,— ասում էր գրողը, զսպելով գյուղի հանդեպ սիրո և խանդաղատանքի զգացումները։— Ճիշտ է, որ իրիկնամուտի հանդարտ ու կապույտ խաղաղության մեջ լեռնածերպերին ծվարած գետնափոր ու ցածրիկ խրճիթները հոգիդ լցնում են տխրությամբ ու կարոտով։ Ճիշտ է, որ արոտներից

---

44 Նույն տեղում, էջ 122—123։

վերադարձող հերմակ արջառների և թուխ գառների աղմկալից բնաբացի և հովվական մեջ՝ անմիտ ու միամիտ, հնամենի ու սուրբ մի բան կայ եվ թվում է. բե ամեն-ամեն ինչ այստեղ՝ այս հնռավոր ու խուլ անկյունում, յուծվել է հոգնատ բարութեյան ու սիրու. Բայց այդպե՞ս է այդյոր. «Քիչ է մնում ես էլ դրանց դիտողի պես հավատամ ասեղնագործ վարագույրին երևսին այսպիսացող խափուսիկ պատկերին...»[45], Քիչ է մնում... որովհետև գրողը սիրում է դյուղը և գյուղի մարդկանց, նրա հոգին հազար թելերով կապված է հենց այդ հանդ ու արոտներին, վերջալուսյունների խաղաղութեյանն ու գարձադարձիկ ամպփանների կարոտներին, Նրա սիրտը մղկտում է ու ցավում հովվերգութեյան հնկատակ հրեսը դիտելիս։ Գյուղը միայն վերջալույնների ու արշալույնների մտերմական զրույցներ չէր բերում։ Այստեղ լսելի են խոր տնբոզներ, տառապանքի եիչեր և անարդարութեյան կատաղի ոռնոցը։ Հարուստ և աղքատ, տեր ու ծառա, ունևորութեյան խրախճանքը և որբ ու տնանկի արտասուքը կողք-կողքի են և ատելութեյամբ լի, անհաշտ, գութ ու խղճից հեռու ելնել են իրար դեմ և իրար հակառակ՝ հավիտենական թշնամութեյան օձիքից բռնված։ Հարուստը զրկում է աղքատին, հարուստը անիրավում է, ոտնատակ տալիս, Հարուստը հաղթում է. «խեղճ աղքատին, ազա մարդիկ, «բարի» մարդիկ գեթ կուշտ լալու, արտասվելու իրավունքից չեն զրկեր»[46], Ջավախեցին երևան է հանում աղաութեյան խոր թշնամանքն ու ատելութեյունը մշակի՝ հողի աշխատավորի նկատմամբ։ «Էս աշխարհքի խորթ տղերքը», զրկված ամեն ինչից, արհամարհված ու խեղճ, փողոցի շների հետ միայն կարող են նիսել բախտակցութեյան ամբողջ տառապանքը («Մենք ախպեր ենք»)։ Անհավասարութեյունը մարդկանց միջև, դասային ու դասակարգային տարբերանքն ու երկփեղկվածութեյունը որոշում է խեղճ-աղքատի ճակատագիրը։ Ուժը ունևորութեյան բազկի մեջ է, զորեղի կամայականութեյունը՝ օրենք։ Եվ ամեն տեղ հաղթում է այդ օրենքը. «Ծնեծում են գյուղում, անխնա ծեծում, հարուստն՝ աղքատին, պաշտոնյան՝ փբերին, աղան՝ ծառային, հայրը՝ իր տղին, ուժեղը՝ թույլին» («Ընկնավորը»)։

«Վհին աստված կա...» պատկերը Ջավախեցին գրել է հերքելու համար արդարութեյան հաղթանակի նկատմամբ ժողովրդական հավատքի հիմնավորութեյունը։ Վհերևում երբեք էլ աստված չկա՝ ահա համոզումը։ «Էս աշխարհքը, փուչ աշխարհքը զորբայինն է՝ ուժովինը»[47], Եզո տացուն թռնիկն է նևուռմ նզորը ներկայացրած բարաքը՝ ժամանակության վկայաթուղթը, մոտ վաթսուն տուրլի և անխղճաբար կործանում իր հարազատին։ Իզուր է անհիրտ կապուտի մեջ «պիտո-իղճուտ» ատտծո որոնումը։ Գիշատչում օլինը, խիղճ, դատաստան հնչ չկա..., էլ ո՞ր անխիղճ աստվածն այնտեղ կմնա... Գյուղում աստվածն էլ չկա»[48]։ Գյուղագիրը համոզված է, որ գյուղական իրականության մեջ գործում է ուժի և զորեղի անարգար սկզբունքը։ Եվ վա՜յ նրան, ով չնանաչեց հարուստի և զորբայի այդ իրավունքը։

Ինչպես Արշ. Շահնազարյանը, Ջավախեցին գյուղական կյանքի տեսա-

---

45 Ջավախեցի. Պատկերներ. Թիֆլիս, 1905, էջ 14։

46 Նույն տեղում, էջ 23։

47 Նույն տեղում, էջ 114։

48 Նույն տեղում, էջ 122։

բանկերում համաձայնագրում է խիստ ու դաժան փաստեր։ Գալոն ստացել էր հայրական «անսպառ ժառանգության» երկու հարյուր ռուբլի պարտքը։ Մարտիրոս աղայի դավթարներում ձգվում ու երկարում է այն՝ անվերջանալի շրջանակությամբ։ Արդեն գրեթե ամբողջ ընտանիքը ծառայության էր անցել Մարտիրոս աղայի տանը։ Տկլոր ու քաղցած երեխաները հացի տաշտակը դատարկ էին դռնում մշտապես։ Գալոն, երեխաների հետ, հնձել էր իր արտը և քան սայլ բրնձի պես գարին պարտքի տոկոսի դիմաց դիզից Մարտիրոս աղայի կալատեղում։ Իրիկնադեմին դարձած հնձվորը միտք էր անում աշխարհի անարդարության վրա։ Հիսուն ռուբլի պարտքը դարձել էր երկու հարյուր։ Ոչ մի փրկություն չկար։ Սերմացու գնելու փող էլ չկար։ Ու մտմտում էր ելքը։ Նազուն ստիպեց Գալոյին գնալ դյուցազ մի քանի հաց փոխ առնել։ Հնձվորը շտկեց մեջքը և դուրս ելավ տանից։

Քիչ հետո, երբ նրանք ախորժակով ծամում էին ցամաք գարեհացը, գյուղը լուսավորվեց։ Ամռուկ-ամաղակ Վառվում էր Մարտիրոս աղայի կալը։ Գալոն գոռ էր տվել լիբխին. «Կծու ծուխը ներս էր քաշում ու սրտի փոթորկից չրթունքները կծոտելով, քուլա-քուլա դուքս թողնում»[49]։

Այսպես էր սանգցնում «դաղված սրտի կըռակը» ունեգրկված գյուղացին։

«Խաուստան կաս պատկերում, որբևայրի Անոյի անձնքով, յուզբաշի Մարգարը ընկնում է և մեռնում։ Բվում է, թե այլ ուղի չկար՝ անխղճությունը և մարդկային քարսրտությունը պատժելու։ Սակայն անուժ ու վախկոտ են Զավախեցու գյուղացիները։ Նրանք չդիտեն անգամ սեփական պատիվը փրկել։ «Սև-մութ Տարանիք» պատկերում ռես-Սրբեն ծախում է սպանված որդու կնոջը՝ տանուտերին։ «Տուն շինողներ» պատմվածքը առավել ցնցող է։ Եղոն կնոջը՝ շարմաղ Ծվային, հիսուն ռուբլի պարտքի դիմաց, գիջում է Ալեք աղային։ «Էսօրվանից եսև դու էնորն ես, իմը յես»,— ասում է Եղոն Ծվային։ «Սև մութի մեջ լոկ խեղդվող մի հեծկլտոց էր լսվում..., բայց ամոթ էր»[50]։ Այսպես ահա չնչին և ողորմելի բնավորություններ ելնում են գյուղական աղքատության և թշվառության հասակից։ Անօգնական, թույլ, լալկան ու խղճ այդ մարդիկ ներկայացնում են գյուղաքարշի դեմքը։ Սրանց հակառակ անմարդկային և զարհուրելի է համփայական վերնախավի՝ «խածանների» կերպարանքը։

Գյուղաքարշում, Զավախեցու պատկերացմամբ, իշխում է գայլային օրենքը։ «Կյուղում խեղճ աստծուն էլ կիսեղդեն» արտահայտությունը չափազանց Տատիանշական մի մտայնություն է։ Քանի որ այստեղ օրենք, խիղճ, գատաստան չկա, և քանի որ բոլորը «անխիղճ կերպով իրար արյուն են ծծում», ուրեմն և ինչ ուզում ես արա՝ ոչինչ չես շտկի, ինչպես ուզում ես գործիր՝ ոչինչ չես փոխի։ Հուսահատական է Զավախեցու հայացքը, մասլ՝ իրատեսությունը։ Ողբայրը ելնում է եղբոր դեմ, ամուսինը՝ կնոջ, եղբայրը՝ քրոջ, դրացին՝ դրացու, ագգականը՝ հարազատի դեմ, և ոչ ոք չկա և ոչինչ չկա այս բոլորի առաջն առնելու։ Բայց և որոշակի է մի բան՝ հարստությունը և «խածանիները» աղբատ Հոդագործի թշնամիներն են։ «Ով ուժեղ, Տարուստ, զորեղ,

---

49 Նույն տեղում, էջ 40։

50 Նույն տեղում, էջ 149։

գոռբա է. միշա կաշխատի դրացուց խլել գնդեցիկը՝ կին է հղել, կով. Ես մի ձի՝ միևնույն է...»[51]։

Ջավախեցին դատապարտում էր մարդկանց միչև նաած անհավասարությունը և պաշտպանում չքավոր գյուղացու իրավունքը։

2

1890—1900-ական թվականներին հանդես է գալիս նարոդնիկ գյուղագիրների մի խումբ՝ Ա. Աղելյան, Բաբկենց, Ստ. Տեր-Ավետիքյան, Ալ. Քալանթար (Նամալյան)։ Սրանք կապված էին ազգային և լիբերալ նարոդնիկության հետ՝ գաղափարական հավատարմությամբ և գործնական քայլերով։ Այս գյուղագիրները կրթություն էին ստացել Ռուսաստանում, մասնակցել էին տեղական նարոդնիկական կազմակերպություններուի աշխատանքներին, ինչ-որ ձևով յուրացրել ռուսական նարոդնիկական ուսմունքը և վերագործին՝ հայկական գյուղերում, իրագործել ուսանողական տարիներին մշակած գործնական ծրագրերը։ Թեև տարբեր էին իրականությունը ճանաչելու և վերարտադրելու նրանց ստեղծագործական կարողությունները, բայց և այնպես ինչ-որ տեղ միասնական էր գյուղացուն տնտեսական աղքատությունից, խավարից ու տգիտությունից փրկելու ռոմանտիկ այն ցանկությունը, որի հրահրմամբ ու հարկադրանքով գրքի ու գրչի այդ մարդիկ նետվում էին ծայրագավառների հեռավոր ու անճգագ գյուղերը։

Նարոդնիկ գյուղագիրները մյուս գյուղագիրներից տարբերվում էին գուցե ոչ այնքան համոզումներով, որքան գործնական պայքարում իրենց գրաված տեղով։ Ավելի նարոդնիկական խմբերի ու խմբակցությունների հետ ունեցած կապերի բերումով էին նրանք դառնում նարոդնիկներ (այսինքն հարում նարոդնիկության գաղափարախոսությանը և ուսմունքին), քան թե ծրագրային—գաղափարական տարբերանքով։ Ամբողջ խնդիրն այն է, որ նարոդնիկ գյուղագիրներն ի տարբերություն մյուս գյուղագիրների, ավելի հետևողական էին գյուղը փրկելու իրենց աշխարհայացքային կողմնորոշումներում։ Նրանք գյուղական իրականության խեղճությունը նկարագրում էին այդ խնդրության դեմ պայքարելու աննահանջ գիտակցությամբ և այդ ուղղությունը բռնելով տեղ-տեղ հասնում էին դասակարգային հարցադրումներու։ Համապետական կողմնորոշումներին նարոդնիկ գյուղագիրը ինչ-որ տեղ ավելացնում էր և դասակարգային գիտակցությունից բխող հետևություններ։

Դարավերջի ժողովրդագիտ գրողների շարքում իր ուրույն տեղն ունի Ագաթիա Աղելյանը (Դանիելյան)։ Ծնվել է Մեղրի գյուղում, 1871 թվականին։ Սովորել է Քաքվի ռեալական դարոցում։ Բարձրագույն կրթություն ստացել է Ռիգայում։ Մեռավ Էլիտասարդ հասակում, 1903 թվականին։

Իր առաջին գյուղական պատկերը՝ «Ներհակ Առաքելը» (1894), գրել էր գուցը լուսավորելու նպատակ նարոդնիկ երիտասարդության գործունեության ամբողջ բարդությունն ու դժվարություններըը ցույց տալու համար։ «Ներհակ Առաքելում» գլխավոր հերոսը՝ Սմբատ Մխիթարյանցը, մեկն էր հենց այն երիտասարդներից, որոնք հետևում էին նարոդնիկական լուսավորության

Ծրագրերին։ Գյուղը վերափոխելու նրա երազանքի ու պատկերացումների մեջ իշխողը դպրոցաշինական գործն էր։

Ուսումնարանի հիմնադրման համաձայնությունը գյուղացիներից Սմբատը բավական հեշտությամբ է առնում։ Մտում էր, որ երկու գյուղերը միասնաբար օգնելին մեր առաքելին՝ դրամ ժողովելու, դպրոցի շենքի կառուցման և այլ հարցերում։ Այստեղ է, որ գրողի հայացքը կանգ է առնում գյուղական միջավայրի հետամրնացության վրա։ Սմբատի կողմն է, իհարկե, գյուղականների մեծամասնության և՛ համակրանքը, և՛ նախաձեռնող անձնվիրությունը, բայց բուի համառությունն և ընչաքաղց փոքրդրության ոգին դեռ հաճում է հեռավոր ու մութ այդ աշխարհում։ Ներհակ Առաքելը, որ դեմ է դուրս գալիս Սմբատի ձեռնարկումներին, գյուղում հայտնի էր որպես չար և անասելած մարդ։ Նա չէր տանդեյժում ուրիշի իրավունքը, միշտ իր կողմն էր քաշում, հակառակվում էր ամենքին և վատաբանում ամեն մի նոր գործ։ Ուսումնարանի ինդիրը ամենից ավելի էր Նրան դիպչել։ Ոչ թե տնավարձ երեք ռուբլին որ տանուտերն էր պահանջում վարժարանի համար, այլ անժառանգ քեռու՝ Մարկոս ապոր հարստությունը կորցնելու հեռանկարն էր նրան դունից հանել։



Աղարիա Աղեյյան

Մարկոս ապերը խոստացել էր իր ունեցածը կտակել Սմբատի ջանքերով կառուցվող դպրոցին։ Վարժապետը հնարյա այդ ծերունու վճռի մեջ ասած միջամտությունն էր տեսնում, գործը առաջ էր գնալու, ծաղկելու էր ուսումնարանը, ուսուցիչներ էին հրավիրվելու և «մտավոր ու բարոյական լույսը», տարածվելու էր «դեպի իավարի թագավորությունը»[52]։

Սմբատի և Առաքելի հակառակությունը գոյացել էր այս հողի վրա։ Ներհակի եսամոլ ու ընչաքաղց բնավորությունը վեր է հանում դյուղաշխարհի մարդկանց մեկ ընդհանրական գիծը՝ սեփականության նկատմամբ խոր և մոլեռին կիրքը՝ դիտակցության նախնական շրջանի բնազդային նստվածքներով։ Սեգիջում և գաժան է գյուղացին, երբ ուրիշի քարը սեփական բոտանն է ընկնում։ Այստեղ նա չունի հավատք, խիղճ և ներողամտություն։

Ադեյյանը կանխավ գծում է ներհակ Առաքելի կերպարը, որպեսզի ցույց տա, Որ բնավորության և մտքի ինչ կարելիություններ հետ է, որ պետք է գործ ունենա ազնվասիրտ ժողովրդական ուսուցիչը։ Տեղի ունեցած ողբերգությունը՝ Սմբատի սպանությունը ներհակի ձեռքով, քանդրացնում էր բա-

---

52. Ադեյյան. *Երկերի ժողովածու, Երևան, 1950, էջ 60։*

յոյսախոսական այն հանձնարարականի սրժեքը, որ տալիս էր Ադելյանը գյուղացնաց մտավորականությանը. «Ընկավ նա, որ վճռել էր ապրել գյուղացիների հետ և իր շուրջը տիրող խավարի մեջ տարածել այն կենդանի լուսը, որը նրան մղել էր այդ սուրբ գործի համար...»[53]:

Պատմվածքի վերջաբանում Ադելյանը հավաստում էր, որ Սմբատի ցանած սերմը տվեց իր բերքը։ Ուսումնարանի շինարարությունը ավարտվեց։ Ներշակի համախոհները կամաց-կամաց խելքի եկան և անցան հաստատության առողջ մասի կողմը։ Այն ժամանակ, երբ քաղաքից եկած վարժապետները փոքր-ինչ հուսահատվում են կամ ձանձրանում, Սմբատի ողբերգական կերպարանքը այցի է գալիս նրանց և «աշխուժությունն ու եռանդը» նորից իր գիրկն է առնում առաջնյաներին։

Վերջաբանի ռոմանտիկ-ծրագրային ուրվագծումները, ինչպես, իմաստավորում են ժողովրդանվեր գործիչների զոհողությունների ու ջանքերի հատարական արժեքը։ Իսկ դա իր հերթին ավելի ակներև է դարձնում Սմբատի ողբերգության նշանակությունը՝ հատուցման ու ձեռքբերումի տեսանկյունից։

Հետագայում, 1898-ին Ռիգայում գրած «Նոյ Հսպսի հետից» պատկերում, Ադելյանը վերանայում էր գյուղական գործիչների նարոդնիկական դրծունեության վերաբերյալ ունեցած իր հայացքները։ 80-ական թվականների գյուղափրկիչները, գրողի կարծիքով, իրենց ամբող ռոմանտիզմով ու անձնուրաց նվիրվածությամբ հանդերձ, որդեգրել էին ծրագրային մի ուղի, որն բոլ էության նրանց չէր կարող հասցնել երևակայած ու երազած հանգրվանը։ Ադելյանն արդեն այս շրջանում ուներ այն խոր համոզումը, թե նարոդնիկական լուսավորչությունը ի վիճակի չէ գործնականում իր վրա կրել գյուղաշխարհի սոցիալական վերափոխումների ամբողջ ծանրությունը։

1900-ին «Մուրճում» տպագրված «Հասարակական խանութներ» հոդվածում, գրողը կրկին շեշտում էր ժողովրդական բարեկեցության և ներգաշնակ հարաբերությունների ստեղծման գործում «տնտեսականի աշագին դերը»։ Նույնիսկ սոցիոլոգների «մի որոշ չկրա»,— ասում էր գյուղագիրը,— «պատճառների պատճառ» է ընդունում «տնտեսական ֆակտորը»։ Ադելյանը, իհարկե, համաձայն չէ սրա հետ։ Դա, անշուշտ, ծայրահեղություն է,— դիտում էր նա,— բայց դարձյալ ու վերստին ընդգծում էր հասարակական կյանքում տնտեսականի մեծ կարևորությունը։ «Գյուղացին իր ցավերում մեղավոր չէ,— գրում էր նա,— դոցա հիմքը որոնեցեք պատմական-տնտեսական այն հանգամանքների մեջ, որոնց բարդ կապի շնորհիվ նոքա այդ թշվառ դրության են մատնվել»։ Եվ որպես փրկության ելք ու գործնական ուղի առաջարկում էր հնարավորություն տալ գյուղացուն ընթանալու «բազարակերի ժողովուրդների» զարգացման ճանապարհով։ Մշակութային վերընթացի այն շառավիղն էր հանձնարարում բռնել, որ տանում էր գյուղացու տնտեսական դրության բարձրացումը և հավասարակշռության ստեղծումը «նրա կյանքի֊ֆակտորների մեջ»[54]։ Ինչ սրում, մշակութային վերընթացը, հավանաբար, այլ բան չէր, բայց հին գյուղատնտեսական պաթոլոգների, հասարակական խանութների, սպառողական կոոպերացիայի լայն ցանցի ստեղծումը դավանելիորեն։

---

53 Նույն տեղում, էջ 66։

54 «Մուրճ», 1900, № 3, էջ 335—337։

«Նոր հոգի ետևից» պատկերից հետո, 1897-ին Ադելյանը «Մուրճին» է հանձնում «Դառը խոստովանանք» (Ճանապարհորդի հիշողություններից) պատմվածքը։ Միմյանց լրացնող և միմյանց շարունակություններ կազմող այս երկու գրվածքներն էլ բանավիճային բնույթ ունեին և պարզում էին Ադելյանի նարոդնիկական հայացքների բարեշրջումը։ Պատմվածքում, կարծես նկատի առնելով «Նոր հոգսի ետևից» պատկերի հավանական ընդդիմախոսներին, Ադելյանը փորձում էր բացատրել ու ներկայացնել գյուղացիական մտավորականության առաջ ծառացած դժվարությունների ու արգելքների հաղթահարման բարոյահոգեբանական ամրողջ բարդությունը։

Ներքին դրաման, որ ապրում է Մորմոքյանը լծորդված է ամենամոլությունը հաղթահարելու նրա անկարողության հետ։ Գյուղում կատարած աշխատանքը համոզում է նրան, որ ժողովրդատեր գործիքը, եթե ուզում է որևէ արդյունքի հասնել, պետք է թողնի ամեն ինչ, վեր բարձրանա ինքն իրենից, նվիրվի համայնքին վերջնականապես և անմնացորդ, գաղափարի այն նահատակների նման, որոնց կյանքեր ապագայի մեջ է, բայց ոչ երբեք ներկայի։

1895 թ. Ադելյանը հրատարակում է «Նրա ցավը» պատմվածքը, այս անգամ քննության առարկա դարձնելով գյուղական իրականությունը բզկտող սոցիալական հակասությունների խնդիրը։ Այստեղ էլ ակնառու է ռուս նարոդնիկական բելետրիստիկայի, մասնավորապես Գ. Ուսպենսկու գաղափարական ազդեցությունը։ Ադելյանն օգտագործում էր ոչ միայն նարոդնիկական պատմվածքի տրաֆարետը (հողապուրկ գյուղացի, որ թողնում է գյուղը, քաղաքում որոնելով ընտանիքը փրկելու նյութական միջոցներ), այլ փորձում էր Ուսպենսկու նման բացատրել գյուղացիության քայքայման, պանդխտության ու սակավահողության սոցիալական պատճառները։ Օգտվելով նույն Գ. Ուսպենսկուց, Ադելյանը գրում էր «Մեր խնդիրը» պատմվածքը, «սերունդների ամման» բիոլոգիական հնարավորությունը, այսպես կոչված գյուղացու բազմացման էներգիան՝ մի չարիք համարելով ժողովրդական կյանքի համար։ «Հաստատյալ սիպեր և տնօրաններ» գրքում տեղադրված «Խնդիր» փոքրիկ պատկերը դրդել էր Ադելյանին՝ Իվան Աբրամիչ Կիսկինի մեջ տեսնելու բազմացման հոգեբանության, ձգտումի և մարդու կենսամիջոցների անհամապատասխանությունից առաջացող «ողբերգության» մարմնացումը։

Հաջորդ պատմվածքում՝ «Երկու կրակի մեջ», գրված արդեն Ռիգայում, 1897-ին, Ադելյանը անդրադառնում էր գյուղական կյանքը տակնուվրայող մի այլ իրողության, նախընթաց պատկերներում հարևանցի անցել էր խնդրի կողքով, առանց մանրամասնելու իր համաչափումները։ Այստեղ բացահայտվում էին գյուղացու «նորանոր պահանջներին հանդեպ զրոյի ունեցած վերաբերմունքի էական կողմերը։

Գյուղում հայտնված դուքանը շատերի տունն է քանդում. մարդիկ իրար են նայում, կանայք միմյանց առույչ կտրում, թե որը ինչ խաս ու ղումաշ հագավ, ինչ նոր բան առավ, ինչ տարավ, ինչ բերեց. «Մեզանում ամեն մարդ իր ոտները իր յորղանի համեմատ չի մեկնում». նկամուտի համեմատ չի ապրում։ Բոլորը նայում են դուքանին, բոլորը դուքան են վազում, ինչ է, թե «չայ եմ խմում», չեքմա սապոկներ կամ չքեղներ հագնում։ Ու քանդվում են գյուղացիները, ձգտում պարտքերի տակին, Տարուտի «անգուվը լցնում» և Հողևրը

շատացնում։ «Տնտնում ես էդ գուբանը,— մատը տնկում է Դավիթ ապերը,— էթե ձարս լիներ՝ կրակ կգցեի կամ քանդել կտայի...»[55]։

Երկու կրակի մեջ կանգնած գյուղացուն փրկելու ելքը Ագելյանը որոնում էր բարքերը մեղմելու, սակավահողության առաջն առնելու, մշակի հողն ու եկամուտը ունեցած պահանջներին համապատասխանեցնելու գործնական ու բարոյական ուղիներում։

Որքան էլ լավատես Հայացքով էր նայում գրողը ապագային, այնուամենայնիվ, գյուղում տեղի ունեցող դասակարգային շերտավորումն ու նահապետական բարքերի քայքայումը փաստ էր, որն ամենից ավելի էր մտահոգում ժողովրդանվեր գործչին։ Գյուղացին աստիճանաբար կորցնում է իր աղնվությունը, խիղճը, բարեկամական ու ընկերական կապերի Տնօրյա պատկերացումները, մոռացության տային նույնիսկ եկեղեցին։ Մարդիկ առանձնանում են միմյանցից, յուրաքանչյուրը ապրում է միայն իր համար և «ապրում առանց խղճի»։ «Գոչաղությունը ամենքի դավանանքն է»—շեշտում էր Ագելյանը, Տասկացնել տալով, որ գյուղին սպառնացող ամենաուարափելի վտանգը նոր ժամանակների բարոյականությունից է առաջ գալիս։

Եթե նայելու լինենք Ագելյանի բացատրություններին, գոչաղությունը ոչ միայն բարոյական կամ հոգեբանական պահվածք ու մտայնություն էր, այլև տնտեսական գործունեության եղանակ, որ հանդես էր եկել հայ գյուղի զարգացման մի որոշակի շրջանում։ Տնտեսապես ու բարոյապես քայքայվող գյուղացիությունը XIX դարավերջին, գրողի պատկերացմամբ, դավանում էր «ուժեղը պետք է կլանի թույլին» ամենաեսասիրական սկզբունքը և գործում էր՝ «վիր կոխիր և կեր» հանձնարարականի համաձայն։ Ընդ որում, այս նոր տիպը ձարպիկ, ձեռներեց ու մեծ տնտեսատերն է, աշխատում է «ուժն ու չանը» չխնայելով և աշխատում է չատ. այնքան, որ մարդիկ կարմանում են, թե այդ ի՞նչ ագահություն է, որ մարդուն կարող է մղել այդօրինակ նահապետության Դոչաղը Տոզագործ է, վաշխառու, չարչի, խանութպան, մաքսաններ, խարդախող, սրիկա, մարդասպան՝ ամեն ինչ, էթե այդ պահանջում է սեփական շահը։

«Տգիտության գոներ» (1896) վեպում սոցիալական լայն ֆոնի վրա Ագելյանը պատկերահանում էր գյուղական այդ նոր խավի նկարագիրը, բնութագրում գործունեության, հոգեբանության, մտածողության այն աշխարհը, որ գոչաղությունն էր բերել և որից ակիզբ էր առնում նոր ժամանակների ոգին. Ցի կարելի չնկատել, որ Ագելյանը այս վեպի գլխավոր կնկայարն ստեղծելիս մեծ մասամբ հետևել էր ռուս նարոդնիկ բնլետրիստներին։ «Մեր նարոդնիկ-ները,— գիտել է Պլեխանովը,— քանիցս նկատել և ՏՀել են, որ գյուղում կուլակներ են դառնում մեծ մասամբ շատ տաղանդավոր և աչքի ընկնող մարդիկ»[56]*, ի՛վ Ուսպենսկին, և՛ Զլատովրատսկին, և՛ Կարոնինը բացում էին գյուղացու «կուլակավարի» Տարստանալու իրողության ոչ միայն հոգեբանական, այլև տնտեսական կողմերը։*

Ագելյանի «գոչաղ» բառը կուլակին Համանշանակ է։ Գրողը գոչաղությունը մարդկանց մի որոշ տեսակի առանձնահատկությունն էր Համարում և փորձում ցույց տալ, թե ինչպիսի պարագաներում և ինչպես այդօրինակ

---

55 Ա. Ագելյան, *Երկերի ժողովածու*, էջ 108։

56 Գ. Վ. Պլեխանով. *Դեղարվեստ և գրականություն*. Երևան, 1949, էջ 349—350։

քնավորությունն ու խառնվածքը հասնում է հայոցության՝ Հնարամիտ, նախաձեռնող, աշխույժ, եռամոլ, աշխատասեր այս գյուղային դասնում է դրության տեր, հենց այդ նրա ձեռքը փող է ընկնում։ Փողը վերափոխում է մարդուն, մղում գործիմացության, նրա մեջ ծավալում շահագործման ձգտումը, սրում հոտառությունը, հավելում մեծամտությունը և ավելի ու ավելի ակրհայտ գարձնում կուտակելու մոլեգին տենչը։ Դրդապրության իդեալներ ձևավորում են նրա սոցիալական երազանքը, և նա, որ գործի և փողի մարդ է, «...Պարտանում է գայլածուկ լինելով և ձգտում է լայնել ծածանեներին», Բնավորության ու մտայնության այս կոդմերով Ագիլյանի Համբարձումը, անշուշտ, նորություն էր հայ գյուղագրության մեջ։ Հետևելով ռուս նարոդնիկ բիլետրիստներին, Ագիլյանը մեզանում նույնպես տեսնում է կուլակային խավի՝ դրդապրության ժամանակակից գործունեությունը, և սա է, որ նրա պատկերած գյուղական իրականությունը ըստ էության դարձնում է առանձնապես հատկանշական։ Գյուղագիրը, ինչպես որ ռուս նարոդնիկները, բացասաբար էր դնահատում դրդապրության սոցիալական դերը գյուղում։ Համբարձումը՝ «կապիտալի այդ ամենազզվելի տիպը», հասնելով որոշ բարեկեցության, նետվում է շրջակա գյուղերը և վաշխի, չարչիության, առևտրի պընդ-օղակը նետում խեղճ ու զուրկ գյուղացու շլնքին։ Ոչ միայն օգտվում էր գյուղացիների «փարթամ»ախորությունից», այլև միամտությունից, հետամնացությունից, բարությունից, պարզասրտությունից։ Վա՜յ էր նրան, ով մի անգամ ձեռք էր մեկնում այդ, քվում է, հեզաբարո, կարեկից, օգնության հասնող մարդուն։ Էլ պրծում չկար։ Գյուղացին նրա ուժեղ ճանկերից այն ժամանակ էր կարողանում միայն ազատվել, երբ խլում, տանում էր գյուղացու բոլոր ունեցածը։ «Տկլոր մարդուց էլ ի՞նչ ուզենաս»։

Վեպի վերջում Ագիլյանը ցույց է տալիս, որ այն ամենը, ինչ կուտակվել էր գողության, թալանի, ունեզրկման վտանգավոր միջոցներով, կորչում, անհետանում է նույնքան արագ, որքան գյուրին ձեռք էր բերվել։ Դրդապրությունը պարտվում է, քանի որ անազնիվ ու անբարոյական էին հարստանալու նրա մեթոդներն ու միջոցները։ Այս եզրակացությունը Ագիլյանը կամենում էր հասցնել ընթերցողին՝ գյուղաշխարհը ավերակող նոր բարքերի ու նոր մտայնության դեմ մղվող պայքարը արդյունավետ դարձնելու համար։ Չէ՞ որ դրդապրությունն էր, որ ամենից շատ էր սպառնում հասարակական ներդաշնակության այն իդեալներին, որոնց քարոզիչն էր գրողը։ Մանավանդ նրան նկատի առնենք, որ նա գյուղի վերաչինության խնդիրները կապելով տնտեսական հարցի լուծման հետ, մարդկանց բարոյական վերածնության ուղիներում էր որոնում գյուղաշխարհի փրկության ելքը։

1890-ական թվականների նշանավոր նարոդնիկ գյուղագիրներից է Գաբրիել Մնացականյանը (Բաբկենց)։ Ծնվել է 1860 թ. Երևանի նահանգի Դավալու (այժմ՝ Արարատ) գյուղում։ 1870-ական թվականների կեսերին ավարտելով Երևանի պրոգիմնազիան, Գաբրիելը մեկնում է Թիֆլիս և ընդունվում տեղի ռեալական դպրոցը։ Ընտագալում ուսումը շարունակում է Պետերբուրգի և Օդեսայի համալսարաններում։ Մասնագիտությամբ իրավաբան էր։ Մահացել է 1917 թվականին, Թիֆլիսում։

Պետերբուրգում ուսանելու տարիներին Գ. Մնացականյանը պետք է որ կապեր ու ծանոթություններ հաստատած լիներ արևմտահայ դատի պաշտ-

պանութեամբ նախանձախնդիր նարոդնիկ այն երիտասարդների հետ, որոնք գաղտնաբար հրատարակում էին «Ազատության ավետարերը» և նախագծում «Հեղափոխական գործունեություն ծավալել հայերի մեջ»։ Սա պարզորոշ երևում է գրոզի արխիվում պահվող մի պատմվածքից, որ թվագրված է՝ «Պետերբուրգ, 1882 թիվ, դեկտեմբեր»։ Պատմվածքի հերոսը նարոդնիկ այն գործիչներից մեկն է, որ ուսումը կիսատ թողնելով, մեկնել է գավառ՝ գյուղացուն օգնության հասնելու։ Շուտով, սակայն, Հարությունյանը բազմում է հայրենիքի ու մեկնում Թուրքիա՝ արևմտահայ եղբայրների ազատագրության գործը գյուղ բերելու համար։ Մնացականյանի անդրանիկ պատմվածքը ձիչ էր արտացոլում 1880-ական թվականների ազգային նարոդնիկական խմբակներում տեղի ունեցող դիմադարձը միջադգայնական խնդիրներից դեպի ազգային քաղաքական խնդիրները։



Բաբկենց

Գ. Մնացականյանը, անշուշտ, կուսակից ու կողմնակից էր սկսած շարժմանը։ Դեռ Օգնեա մեկնելուց առաջ, 1884-ի գարնանը, նա «Մշակին» ուղարկեց Րաֆֆու Հոբելյանի առիթով գրած «Մի սովորական անցք մեր առօրյա կյանքից» պատմվածքը, որտեղ արդեն որոշապես մատնացույց էր արվում արևմտահայության նկատմամբ հասարակական անտարբերության սառույցը կոտրելու անհրաժեշտությունը։ Երբ 1889 թ. գրողը Հայրենիք վերադարձավ, նրա առաջին ձեռնարկումներից մեկը Արևմտահայաստան անցնելն էր։ Իրականության և արվեստի բանգարանում այս պանդխտ է Գ. Մնացականյանի գործերից մինչև Կարին, ճանապարհորդական տպավորությունների տևագրություններ։ Դա անավարտ և շատ բռուցիկ մի ուղեգրական պատառիկ է, բայց հետաքրքիր այն իմաստով, որ միջոց է տալիս ծանոթանալու նորավարտ իրավարանի՝ արևմտահայության հանդեպ ունեցած իրական վերաբերմունքին։ Ըստ էության, այս այցելության արդյունքն էր նաև «Արևելյան ամպերի տակ» ուսումնասիրությունը, որ գրվեց իիչ անց, 1891-ին, և որտեղ արդեն մանրամասներն վերլուծվում էին արևմտահայության պատմական-տնտեսական ու քաղաքական ճակատագրի հետ կապված բազմաթիվ խնդիրներ։

1884-ին «Արձագանքում» տպագրած «Անանուն վիպ» պատմվածքում Փարիզի մանկալը անդրադառնում է պանդխտության հարցին և դարձյալ բաղարական որոշ դիտումներ ունի։ Գյուղացու սև օրը չափազանց դյունդ ու ձկարն դուրս է լոդում Ջերոյի Գևոյի երկարաձիգ մենախոսության մեջ։ Եվրոպական չոր հագած բարձրաձայնակ ու վիրխարի մարդը, անշուշտ, խորհրդանշում էր դյուղագնաց մտավորականին։ Ժողովրդական այն գործին,

որի համոզմամբ ազգի հույսն ու ապագան հայ գյուղացին է, իսկ գյուղացու պանդխտությունը երկոից՝ ազգակործան մի մեծ չարիք։ Հետաքրքրական է, որ պանդխտությունը նարոդնիկ այս գործչին ներկայանում է որպես մի այնպիսի ազգասիրչ իրողություն, որի քաղաքական հետանկարն է սարսափելի՝ երկիրը դատարկվում է, օտար ազգերի կացարան դառնում, և դա էլ հենց ոչնչացման սկիզբն է. կործանման եզրը։ Ավելի լավ է տանջվել ու մեռնել հայրենիքում (այսպիսով երկիրը կմնա), քան պանդխտության մեջ որոնել իրկության հանգրվան։

Չերոյի Գևոն ականջ չի դնում այս չգուշացմանն ու հանձնարարականին։ Մեծ քաղաքում արդեն կանխորոշված էր նրա ճակատագիրը։ Երբ կտրի տակ ընկնելով չջախչախվեր էլ, միևնույն է, նա այլևս ետ չէր դառնալու։ Բանվորական խղճուկ կացարանի մի անկյունում աչքը դեպի հեռավոր գյուղը՝ մարում է Չերոյի Գևոն։

«Արծաթանքի» այն համարում, ուր տպագրվել էր «Անանուն վեպը», Բաբկենցը, Գ. Մանկալ ստորագրությամբ, տեղադրել էր մի հետաքրքրական հոդված «Գյուղատնտեսական վարժարաններ և նոցա կարևորությունը Անդրկովկասի համար» վերնագրով։ Երիտասարդ հրապարակագրի մտորումները ուղիղ գծով միանում էին «Անանուն վեպի» հանձնարարականներին։ Խնդիրն այն է, որ պանդխտությունը կանխելու, հայ գյուղացու բշխատգույն վիճակը բարեփոխելու ծրագրային առաջադրություններում Գ. Մանկալը ելնում էր այն պատճառություններից, ինչ որպես դեղարվեստական կանխադրույթ օգտագործել էր Չերոյի Գևոյի ճակատագիրը նկարագրելիս։ Գ. Մնացականյանը խորապես հավատացած էր գյուղատնտեսական վարժարանների գյուղափրկիչ նշանակությանը մեջ։

1890-ական թվականների ժողովրդասերների նման, Գ. Մնացականյանն էլ մտածում էր, թե համայնական կյանքը կամ համայնական ինքնապաշտպանությունը գյուղացու հողագործական աշխատանքի և տնտեսական ինքնակառավարման այն նախրնտրելի եղանակն է, որ կարող է տնտեսական անել դրությունից ուղի նշել չքավոր ու զուրկ գյուղաբնակչությանը։

Գ. Մնացականյանի «Նորելք» վեպը լույս տեսավ 1896—1897 թթ. «Մուրճում»։ Վեպի գլխավոր հերոսը՝ Ալեքսանդրը, մաթնավորում էր նարոդնիկ գործչի ճակատագիրն ու ապագան այն բաղդ հաթաքերությունների մեջ, որոնք գոյություն ունեին հայկական գավառներում։ Հենց նոր Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետն ավարտած Ալեքսանդրը վերադառնում է տուն՝ Թշվառց գավառի Խնուֆ գյուղը։ Գյուղի աղքատները հուսայրված էին այն մտքով, որ ուսումն ավարտելուց հետո Ալեքսանդրը «գյուղացուն լավ կպահպանի»։ Հեղճ ու զուրկ գյուղացիները չգիտեին, անշուշտ, որ Պետերբուրգի համալսարանում սովորելու տարիներին իրենց Ալեքսանդրը տարվել է «հայտնի շարժմամբ», զինվորագրվել ժողովրդին ծառայելու գաղափար գործին։

Երբ գյուղացիները տանուտեր Ավետիսի գլխավորությամբ, մի-մի շիշ օղի գրպաններում, աչքալուսանքի են գալիս Ովանեսին, Ալեքսանդրը գրկաբաց նրանց ընգառաջ է ելնում։ Գրողը կամենում է հենց սկզբից միասնության կամուրջ նետել գործչի և գյուղական բազմության միջև, համոզել ընթերցողին, որ այն ամենը, ինչ հետագայում պիտի կատարվի, տեղի է ունենալու գյու-

զացու և սրա շահերը պաշտպանող ժողովրդասերի լիակատար ներդաշնակության պայմաններում։

Երկար և հանգամանալից զրույցի մեջ պարզվում են ամենից առաջ խնութցիների ամենաառաջնահերթ կարիքները։ Ալբբասանդրը վճռում է գաղանալ գավառական ոստիկան։ Մեկնելով Թուրքանիս՝ գավառակենտրոն, նա շուտով ձեռք է բերում այդ պաշտոնը։ Կար ուրեմն գործունեության ասպարեզ. կային անուն ու շրջակա գյուղերը, և այստեղ է, որ պետք է ստուգվեին, փորձության ենթարկվեին երիտասարդ իրավաբանի ժողովրդասիրական համոզումները։ Բայց ի՞նչ էր ներկայացնում Թուրքանիս գավառը և ամենից առաջ անուն, ուր պիտի աշխատեր ու ապրեր մեր գործիչը։

Թուրքանիս անունը արդեն պերճախոս է. գավառի մուսուլման բնակչության հետ կողք-կողքի ապրում էին հայերը, ենթակա քուրթ ու քուրդ կալվածատերերի ու միրավների անագորույն հալածանքին։ Այլազգիները մեծամասնություն էին կազմում, և սա էր պատճառներից գլխավորը, որ հայ գյուղացին շատ հաճախ ալք էր փակում քուրթ-քրդական անիրավություններ հանդեպ, անպատիժ էր թողնում գողությունները, գանգատի չէր գնում և ամի կերպ կեղծավորությունով» իր գլուխը պահում՝ «հափշտակիչ ու սպանիչ բնավորություն ունեցող դրացիների մեջ։

Ազգային-սոցիալական միջավայրի այս նկարագրությունը Բաբկենցը տեղադրել է վիպական գործողությունների հենց սկզբին, ցույց տալու համար, թե իր ժողովրդասեր հերոսը ինչպիսի պայմանների և հանգամանքների մեջ պիտի գործեր՝ գավառական պրիստավ դառնալով։ Թրքության և հայության հակադրության մեջ Բաբկենցը գնում է որոշ սոցիալական երանգ. նա ընդգծում է, որ քրքությունը փաստորեն նվաճել է երկրի արգավանդ ու բարիքներ հողատարածությունները, իսկ կալվածատիրական դասը, որ մեծ մասամբ քուրթ բեգերն են կազմում, որոշ դասակարգային շահախնդրությամբ է մոտենում տեղծված իրադրությանը։ Բացի դրանից, հայ գյուղական վերնախավը ենթակա էր նույն կալվածատիրական դասի ազդեցությանը։

Այս բարդ իրադրության մեջ էր հանդես գալու ժողովրդասիրական գաղափարները յուրացրած երիտասարդ իրավաբանը՝ այդպարբերյունն ու կարգը երկրում վերահաստատելու համար։ Մի կողմից հայ-քուրքական հակառակությունները՝ ազգային-սոցիալական հողի վրա, մյուս կողմից՝ սակավահողությունը, համայնքի վատթարագույն վիճակը, գյուղում միմյանց դեմ ելնող «կուսակցություններ», գպրոցի բացակայությունը, քահանաների արծաթաչասիրությունը, կռիվն ու մարդասպանությունը հողի ու ջրի համար, այս բոլորը նորընծա ոստիկանի հոգին լցնում էին անորոշ կասկածներով ու տագնապալից անհանգստությամբ։

Ժողովրդի մեջ աստիճանաբար կարծիք էր կազմվում նոր պրիստավի մասին։ Խնութցիները պաշտում էին Ալբբասանդրին։ Ամենքին օգնության էր հասնում՝ ինչով կարող էր։ Մեկին ձրիաբար փող էր տալիս, մյուսին օգնում էր չբավորությունից դուրս գալ, ուրի կանգնել, երրորդին բժշկական դեղամիջոցներ էր հասցնում, պատսպարում էր անօթևաններին և հարկհաս լինում խեղճերին։ Երեկոները հավաքում էր գյուղականներին, սրանց բարբառով դասաախոսություններ կարդում, խրատում, քարոզում, սնվում էր շատ համեստ, հագին կոշիկ չուներ, բայց օգնում էր հարևանին՝ գոմեշ առնելու։ Գրքերի համար նախատեսած գումարը ուզարկում էր ոչ թե քաղաք, այլ հանձնում

էր հարևան Գրիգորին, որի տանը հաց չկար։ «Ալեքսանդրի անհուն և անկեղծ բարությունը սկսեց արևի լույսի նման ամեն տեղ և ամենայն ազգի վրա փայլել։ Մի տասնհինգամյա քրդուհու նա տվեց իր հագի շապիկը։ Մի թուրք ընտանիքի երեք ամիս իր հաշվով բուժում էր սուր ալքացավից, մինչև որ սրանք առողջացան։

Միևնույն ընտրություններում հաղթում է Ալեքսանդրի իսկական և գլխավոր հակառակորդը՝ Թուրքաենս գավառի իրավական տերը՝ Փիր-Մուրադ Սուլթանը։ Շրջակա թուրք բնակչությունը լարվում է խնութցիների դեմ։ Տիրացու Վարդանը և Մելիք-Սևքը դատապարտվում են տասներկու տարվա տաժանակիր աշխատանքի։ Ուսումնարանի գործը մնում է կիսատ։ Քշվառող գավառում բազմապատկվում են հանցագործությունները։

Այս դեպքերից քիչ անց մեռնում է Ալեքսանդրի հայրը, և նա թողնում է Խնուքը ու տեղափոխվում քաղաք։ Ապա ժամանակ անց, անցնում է Արևմտյան Հայաստան։

Այսպես է ավարտում իր ժողովրդասիրական գործունեությունը Պետերբուրգի համալսարանից հայրենի գյուղ եկած իրավաբանը։

Գյուղական նարոդնիկ գործչի ժողովրդասիրական ձեռնարկումների տապալումը պայմանավորված էր միջավայրի գործոններով և ամենից առաջ Քշվառող գավառի ազգային հարաբերություններով, որոնք, ըստ Բաբկենցի, խորապես սոցիալական բնույթ ունեին։ Ոչ միայն այստեղ հանդիպադրվում էին դասակարգային ներհակ ուժերը, այլև գործում էր ազգամիջյան հակառակությունը, հանգամանք, որ զրկում էր գավառի աշխատավոր գյուղացիությանը կալվածատիրական-ազայական հարստահարությունների դեմ միասնորեն հանդես գալու հնարավորությունից։ Ալեքսանդրի գործողությունը դեմ էր առնում ազգային խայտաբղետ կապերի և նահապետական գիտակցության ամբողջ բարդությանն ու հակասություններին։ Գյուղացուն օգտակար լինելու նրա չանքերը վերածվում էին իրենց հակագրության։ Նա փորձում էր նեղդաշնակության հասնել, արդարությունը վերականգնել, օգնել նեղյալին ու կարոտյալին, բայց դա հարուցում էր միայն մարդկանց դժգոհությունը կամ անտարբերությունը։ Մի այլ դեպքում նրա գործունեության հասարակական հետևանքն ավելի քան վնասաբեր էր դառնում գյուղացու համար։ Դուրս էր գալիս, որ ավելի լավ կլիներ ոչինչ չձեռնարկել, գաղափարական իդեալներ չունենալ, գյուղ չգնալ, չառավել զգյուղացու խալաղ կյանքը»։ Ավելի լավ էր մնալ քաղաքում, ապրել այնպես, ինչպես բոլորը, և թողնել, որ ժամանակն ու կյանքը ինքնաբերաբար փոխվեին։ Այստեղից էր ծնվում ճարահատ այն եզրակացությունը, որ ի վերջո դառնում էր վեպի հիմնական իմաստը՝ մենք ոչինչ չենք կարող անել, պետք է սպասել, ապավինել ժամանակին. «Ֆեալաքի շարխը գարձնելը անհնարին է»։

Բաբկենցի սոցիալական հայեցությունն ակներևաբար փակուղի էր ընկնում։ Հեղափոխական գործիմացությունից հետո նարոդնիկական մտայնությունն այլ բանի էլ չէր կարող հանգել։

Այսպես լուծելով վեպի գլխավոր հերոսի ժողովրդական գործունեության ապագայի հարցը, Բաբկենցը, այնուամենայնիվ, Ալեքսանդրին ուղարկում է Արևմտյան Հայաստան։ Նմանօրինակ ավարտը հայտնապես վկայում է, որ Գ. Մնացականյանը ամբողջովին չէր հրաժարվել արևմտահայ աղատագրական շարժման քաղաքական հեռանկարների հետ կապվող մտորումներից։

Դարավերջի նարոդնիկ գյուղագիրներից էր Ստեփան Տեր-Ավետիքյանը (1867—1938)։ Նա, ճիշտ է, Ռուսաստանում չէր ստացել իր բարձրագույն կրթությունը (1889-ին ավարտել էր Քիջլիսի Ալեքսանդրյան ուսուցչական ինստիտուտը), բայց և այնպես շատ վաղ հասակից էր սկսել հետաքրքրվել ժողովրդասեր մտավորականության՝ գյուղում ծավալած գործունեությամբ։

Տեր-Ավետիքյանի աշխարհայացքը կազմավորվել է լիբերալ-նարոդնիկական գաղափարաբանության ազդեցությամբ, որը նրան տարավ դեպի էսէռական դիրքերը։ Նա դաշնակցական կուսակցության անդամ էր և որպես պատվիրակ ներկայացնում էր այդ կուսակցության ֆրակցիան սոցիալ-դեմոկրատական կազմակերպություններում։ «Սոցիալ-դեմոկրատիայի ագրարային ծրագիրը 1905—1907 թվականների ռուսական առաջին հեղափոխության ժամանակ» հոդվածում (հենրը հետևյալ կերպ է բնութագրում Ստ. Տեր-Ավետիքյանի դիրքորոշումն ագրարային հարցում. «Կովկասյան գյուղացիների կողմից... խոսեց վերոհիշյալ Սաղաթելյանը (Երևանի նահ.), որը կանգնած էր էսէռների տեսակետի վրա։ «Դաշնակցությունս կուսակցության մյուս ներկայացուցիչը՝ Տեր-Ավետիքյանցը՝ (Բլիզավետպոլի նահ.) արտահայտվեց նույն ոգով. «Հողը համայնական սեփականության սկզբունքով պետք է պատկանի աշխատավորներին, այսինքն աշխատավոր ժողովրդին և ուրիշ ոչ ոքի»[57]։

Տեր-Ավետիքյանի գյուղագրական առաջին պատկերները մամուլում հրևում են 1890-ական թվականներին։ 1912-ին, Քիջլիսում, «Պատմվածքներ» խորագրով լույս է տեսնում գյուղագրի անդրանիկ ժողովածուն։ Այնուհետև հրատարակվում է «Զարաբատիկ քուղքը» (1913), «Ուխտավորները» (1914), «Բուսոնը» (1914) և այլ գործեր։ Բողել է Հովհաննես Թումանյանի մասին արժեքավոր հուշեր (անտիպ)։ Մի առիթով Հովհաննես Թումանյանը Ստ. Տեր-Ավետիքյանի մասին ասել է. «Քեզ ոչ ոք չի կարող դրկել քո դպիրներից, որոնք են քո սրտին անչափ մոտ մեր «черненький» գյուղացիական պատկերները՝ քո ձեռքով գրված, նկարված, լուսանկարված իրականությունից»[58]։ Իրոք, իրականության արտանկարը Ստ. Տեր-Ավետիքյանի երկերում լուսանկարչական հարազատություն ունի։ Նրկար ու ձիգ, ամեն ինչ մանրամասների մեջ խճողած, բնական-իսկատիպ նկարագրություններ, որ շատ անգամ նույնիսկ ոճական ինքնությունից զուրկ են։ Դա այն ընդհանրական ու տարածված գրելաձևն է, որ մշակված է վաղուց և որը չունի բարդություններ ու դժվարություններ։

«Ճակատին էն էր գրված» պատկերում, Հ. Թումանյանի «Մարոյին» սյուժեով հորինված մի բավական ձգձգված պատմություն, գյուղագիրը փորձում է ավելին ասել և ավելի ճշմարտացի ներկայացնել անչափահաս Նրիխայի ամուսնության հետ կապված ողբերգական մանրամասները։ Բայց ի՞նչ էր ստացվում՝ գեղարվեստականությունից զուրկ մի տեսուր և անբարոյական փաստի արձանագրային վերարտադրություն։ Ճիշտ է, գյուղագրի հավատամքով, վայրենաբարո սովորույթի և մարդկային դաժանության ընդերքում գործում են տնտեսական ուժերը, և այս տեսակետից տասնմեկամյա Վարդիի իսկական ողբերգությունը ոչ այնքան վաղաժամ ամուսնությունն է, որքան

---

57 Վ. Ի. Լենին. Երկերի լիակատար ժողովածու. Հատ. 16, Երևան, 1978, էջ 482։

58 ԳԱՔ. Ստեփան Տեր-Ավետիքյանի ֆոնդ, ձեռ.Հ.Թումանյանա (Հիշողություններ Ստ. Տեր-Ավետիքյանի), է. 81։

ամուսնական մահճի համար ծախված լինելու պարագան։ Վարդին ապրանքի պես վաճառել էին։ Հարսանիքի ծախսերը փեսայի վրա երկու հարյուր հիսուն ռուբլի էր նստել։ Եթե Վարդին հրաժարվեր իր ամուսնուց, Ջորջանանց Բարսեղը պիտք է փեսային վերադարձներ ամբողջ գումարը։ «Նա ավելի շուտ իր աղջկանը կմորթեր, քան կհրաժարվեր իր փեսայից»[59]։ *Եվ սկսվում է վայրագ ու գազանաբարո ծեծը։*

«— Գնում չեմ, ուզում չեմ,— ճչում ու լալիս էր Վարդին։

— Ի՞նչ ա,— ծեծում ու անիծում էր Ռեհան աքիրը,— անքեհ, անմեղ մանուկ է՞ս. խելքդ բան չի կտրում, հը՞. տասնմին տարեկան ղրփի զատ ես. բոյդ բոյիս ա հասնում. ինչ ա կանոխ եմ քեզ մարդի տվե՞լ»[60]։

Ծեծում և համոզում են բոլորը՝ ծնողները, գրացը, գյուղի քահանան, Քյոխվա Հերիքը (մի խստաբարո ու նահապետական կին, որից վախենում էր անգամ գյուղի տանուտերը)։ «Նա չէր գնում, իհարկե, ու ծեծվում էր վայրագորեն»։ Գյուղի ծայրին մի անմարդաբնակ տան հին քոների մեջ թաքնված Վարդին երկար են որոնում։ Մեհել էր՝ կրած տառապանքներից, սարսափից, վշտից ու քաղցից տանջահար։

Ամեն մեղք բարձելով «փուչ ու անիծված ժամանակի» վրա, գյուղացիները սկսում են խոսել հնօրյա նահապետական վարք ու բարքից, մեծերին հնազանդ լինելու և ականջ դնելու փոքրերի սովորույթից, մինչև որ մեջտեղ են գալիս «հին ժամանակներից» առնված «հարյուրավոր օրինակներ» վաղաժամ ամուսնությունների բարեբախտ վախճանի մասին։ «Անտված լավագուլն ա տնօրհնում», ասում էր տեր-Մխիթարը՝ սփոփելով սգավոր ծնողներին։

Գյուղական անմտության, իդիոտիզմի անունից խոսող ու զայտղ այդ մարդկանց միացնում է ընդհանրական մի գիծ՝ մարդու ճակատագրի հանդեպ հոգեզուրկ անտարբերությունը և գռեհիկ ու մանրախնդիր մեծամոլությամբ սնվող սեփական արդարամտության գիտակցությունը։ Նրանք ոչ միայն հանցավորության զգացում չունեն իրենց ներսում, այլև վճռականորեն ատոծո կամքին են վերագրում Վարդիի տարաբախտ ճակատագրով նախասահմանված ողբերգական վախճանը։

Երգիծական ուրվագծումներով ընթերցողի առաջ են կանգնում գյուղի մեծամեծները։ Ինքնագովանքի խոսքի տակ պարզ երևում են գալչային բնազդներով առաջնորդվող «խաժամուժների» իսկական գիտավորություններ։ Շուտով մի սուտ մեղադրանքով, սրանց մեջ է ընկնում Բաղդունց Նազարը։ Թաթախման գիշերին ուտում-սրբում են Նազարի տան հազած-չեղածը։ Այսպես՝ «հոգուտ հասարակաց» չարչարվելուց հետո՝ իշխանավորները ցրվում են («Թաթախումը»)։

Գավառական բժշկին ծառայություն անող գոհր Ակոպը՝ Մակի ապար մահվան պատճառն է դառնում այն կույր ինքնախաբկանքին ենթարկված, որ «գեղը էկած դոխտուրներին զուլուզ» անելով ինքն էլ է բժիշկ դառել («Անախտնենտը»)։

Ցասման պատարագի եկամուտներից զրկված տեր-Չարքարը անիծում է քարկապցիներին և նրանց վրա բերում ատոծո բարկացալտ պատիժը՝ կար-

---

59 Սա. Տեր-Ավետիքյան, *Պատմվածքներ*, Թիֆլիս, 1912, էջ 31։

60 Նույն տեղում էջ 9—10։

կուտը, որ չարդում-ավերում է նոր հասկակալած արտերը («Յաստուա»), նույն նահապետական եռամնացությունն ու իդիոտիզմը, նույն անբան հաշվողականությունն իրերի դրության և ճակատագիր կոչված սարսափելի անարդարության հետ։

Ստ. Տեր-Ավետիքյանը չքավոր գյուղացու դատողություններում դնում է փոքր կենսափորձի և մտածական հնարավորությունների տիպական արտահայտությունները։ Սրանք մարդիկ են, որ բնությունից զրկված չեն անջատվելու ուրախությունը, տառապանքը, վիշտը բնազդականին. մերձնցող սահմաններ ունեն։ Այս հասարակական-բնականը նահապետական կենսաձևերի դարավոր նստվածքներն ունի իր մեջ, սոցիալական կաղապարի անշարժությունը, որից և գոյանում է ահա դարերի մեջ մեռնող-հառնող բնական մարդու տիպը՝ քերզարգացած բանական հնարավորություններով և չափազանց փոքր սոցիալական պահանջներով։ Վերարտադրելով գյուղական այս բնավորությունը, կենցաղագրական ռեալիզմի մեքոդով, գյուղագիրը ի վերջո հասնում էր գրական-գեղարվեստական փոքր արդյունքի։ Գ. Վ. Պլեխանովն ասում էր, որ գյուղագրական գրականության հերոսը չի ապրում պատմական կյանքով, չի մասնակցում «մարդկության մեծ շարժումներին»[61], նա այդ այն պատճառով, որ այն միջավայրը, որտեղ ապրում է այդ հերոսը «միապաղաղ էր ու անշարժ, չի ենթարկված անհատի, անձնավորության գործունեության ճակատագրական վայրիվերումներին և իր մեջ չունի պայմաններ մարդկային անձնավորությունը մի որոշ աստիճանի մշակելու համար»[62]։

Ստ. Տեր-Ավետիքյանի գրվածքների մի առավել աչքի զարկող այս հանգամանքը ոչ քե գրողի դիտավորություններին պիտի վերագրել, այլ կյանքի «բացասական ազդեցությանը» գեղարվեստական գրականության վրա։ Ահա «Ուղերձը» պատմվածքը։ Իրականին հենված, հուշագրական տարրերով լի, խոհուն ու հիրավի հետաքրքրական այս պատկերը ծնունդ է առել գյուղացու «ասողիայս կենսապայմաններն ու մտածողության անշարժությունը գործոդության միջավայր դարձրած գրողի ցանկության համաձայն։

«Ջարաբաստիկ քուղքը» վիպակում Ստ. Տեր-Ավետիքյանը նահապետական պարզամտությանն ու նեղմիտ շլտակությանը հակադրում է քաղաքի ընչաքաղց բնավորություններին։ Կործանվում է մի շեն ու հարուստ գերդաստան՝ ծիծաղելի անգիտության ու միամտության պատճառով։ Տեր-Հայրապետը իր գրած նամակի համար կրակն է ընկնում։ Քաղաքում ծանոթ վաճառականին ուղղած գրության մեջ, որդուն պսակելու առիթով թվարկել էր թագավորին ու թագուհուն (փեսացուին և հարսնացուին) անհրաժեշտ իրերի և զգեստների անուններ։ «Շառա Մուշեղի ձեռքն անցած նամակը որպես թագավորի դեմ ուղղված ծաղրական գրություն, տարիներ շարունակ օգտագործվում է տեր-Հայրապետին կողոպտելու համար։ Ջքավորության «վերջին ծայրը» հասած տերտերի ընտանիքը, այնուամենայնիվ, ազատվում է կողոպտիչներից։ Բայց արդեն կործանված ու վերջնականապես տնավեր։

Ստ. Տեր-Ավետիքյանի գյուղացիները գրկանքների մեջ իրենց կորցրած մարդիկ են, չքավոր ու խեղճ բնավորություններ՝ հնազանդ սեփական ճակատագրին ու ընչաքաղցության։ «Քաղաքական գիտակցության և ոչ մի ճառա-

---

61 Գ. Վ. Պլեխանով, Գեղարվեստ և գրականություն, էջ 327, 382։

62 Նույն տեղում, էջ 329։

գալքը չի լուսավորում նրանց մռայլ ու մութ ինքնատեսությունը։ Ծտամնաց ու կիսավարձեի միջավայրը նրանց դարձնում է ոչ միայն իրենց իսկ մտավոր սահմանափակության և պահպանողականության ստրուկներ, այլև մի այլ կողմից՝ գոյության սոցիալական պայմանների զոհեր։

Միամիտ ու բարի հումորով գյուղագիրը ներկայացնում է գյուղաշխարհի չնչին ուրախությունները՝ դատարկապորտ վեճերի, ուզբաշների, քյոխվաների, ստարշինների ձրի խրախճանքները, պարապ վայելումները, տկարամիտ պարծենկոտությունը։ Եվ սակայն սրանք էլ խեղճ մարդիկ են, կուշտ ու կուռ ուտելու երազանքով հոգևոր դատարկությունը լցրած ամբոխավարներ։ Մութ ու խավար է գյուղը։ Անհայլ։ է նրա ապագան։ Ստ. Տեր-Ավետիքյանը հոռետեսությամբ էր նայում գալիքին։

1890-ական թվականներին գյուղագրական պատկերներով հանդես եկավ Ալեքսանդր Քալանթարը (1855—1913), հայ լիբերալ նարոդնիկության ներկայացուցիչներից մեկը։ Ծնվել է Վերին-Ագուլիսում։ Ավարտել է Մոսկվայի Պետրովսկի գյուղատնտեսական ակադեմիան։ 1870-ական թվականներից թղթակցել է «Մշակին», 1891-ին հրատարակում է «Պատրիկյանի նամակները» հատորը, 1892-ին «Կյանքի գծերի» առաջին գրքույկը։ 20 տարի շարունակ, Գրիգոր Արծրունու մահից հետո, խմբագրում էր «Մշակ» լրագիրը։ Գրել է գյուղատնտեսությանը նվիրված բազմաթիվ աշխատություններ։

Ալ. Քալանթարի (Ա. Նամայլյան) գյուղագրական պատկերները հետաքրքիր են այն տեսակետից, որ արտացոլում են մանրբուրժուական հոգեբանության և մտայնության մեջ արմատներ ձգող քաղքենիական համոզմունքի (բարեգործություն, աստվածապաշտություն, խղճի մտոք կառավարում և այլն) նորօրյա ուղղությունն ու բովանդակությունը։

«Ծանր քարը» պատմվածքի հերոսը նոր գյուղամեջ դուրս եկած և «մարդահաշիվ ընկնող գյուղացիներից էր։ Անորոշ անհանգստությամբ էր լցված նրա սիրտը։ Արտերը կանաչել էին, հացը պիտի հասներ և սակայն վախը կախված էր ամենուր։ Հարևանի հետ գրույցի ժամանակ Դավիթը խոսում էր որպես իսկական տարիքն առած մարդ։ Ժողովուրդը շատացել է, ամեն տան վրա բավական քիչ հող է գալիս, եթե կարկուտը կամ չորայինը վրա տվից, ուրեմն փոքրերին էլ պիտի ծառայության ուղարկել։ «Ուրեմն գլխներս ծռե՞նք էլի, մշակության գնա՞նք։ ...Մեր գյուղերը ծառաների հանքատեղեր պետք է դառնան։ Աչքներս լուս...»[63]։

Դավիթին սարսափեցնում էր այս հեռանկարը, ստրկագրվելու, տնից հեռու մեռնելու ահավոր ճակատագիրը։ Մեկ շաբաթ անց հասավ արտերի ցրտահարվելու բոթը։ Դավիթը խելագարի նման վազում էր արտամիջյան ճանապարհներով, մինչև որ երեկոց կանաչ-ցրտահարված ուրախությունը։ Արցունքն աչքին և հուսահատության ծայրը բռնած, դժբախտ ու խեղճ, նա ունկընդրում էր կողքից անցնող մրգավաճառի երգը և զայմանում, թե ինչու է մրգավաճառը երգում, ինչպես չի տեսնում իր դժբախտությունը և մի՞թե հնարավոր է, որ այս պահին ուրախության բրիհով լցվի որևէ մեկի սիրտը։

Երբ Դավիթը իմանում է, որ Գալլաթաղի արտերին ցուրտը չի կպել, մեղմանում-կրոնական բարեպաշտությամբ է լցվում։ Քալանթարը գրողի

---

63 Ա. Նամայլյան, Կյանքի գծեր, Թիֆլիս, 1892, էջ 83։

նրբատեսությամբ է նկարագրում Գայլաթաղ հասած գյուղացու ապրումները։ «Դավիթը մտավ արտերի մեջ, գդակը հանեց, երեսը խաչակնքեց և հետո միայն ժպտաց։ Նա ականջ էր դնում այն բարակ շշունգին, որ տիրում էր արտերում։ կարծես նա ուզում էր ունկնդիր լինել արտի շնչառության, նորա աճելուն։ Նա հոտոտում էր արտից բարձրացող բարակ շոգին»[64]։ Համբուրելով հասկերը և խոնարհվելով ու շոյելով թուլ ու մանրածիլ խոտը, նա ընկնում է իսկական կրոնական ինքնամոռացության մեջ։ Ով ի՞նչ էր եզրակացությունը՝ պետք է խոնարհվել, պետք է գլուխ ծռել, պետք է բախտին հնազանդվել։ «Մեր հողը այդպես է պահանջում,— խրատում էր Դավիթը ջահելներին։— Աբարանաւոյում իշխաններ ծնվել չեն կարող։ Սա մրցիմների երկիր է»[65]։

Եվ այսպես, գյուղացին խոստովանում էր իր անզորությունը և ենթակայության ու ենթարկվածության այն «շշմարտությունը», որ հենց նրա գոյությանը մի անխմանալի և անբացատրելի իմաստ էր տալիս, ճիշտ այնպես, ինչպես որ հենց այդպիսի մի իմաստ ու հարաբերություն կար ծլարձակ արտի ու գարնան ցրտության, հասակակալած ցորենի ու խծածաղն կարկուտի միջև։ Դավիթը տեսնում էր,— ասում է Քալանթարը,— որ «իրանից դուրս գոյություններ կան, որ իրան կաշկանդել են և չէր իմանում ինչ անի»[66], Ով իրոք, նա խոնարհվում էր ու խորհուրդ էր տալիս խոնարհվել, հնազանդվում էր և հնազանդեցնում իրեն ու հարազատներին այն անիմանալի ուժի հանդեպ, որ կոչվում էր բախտ, ճակատագիր, ֆալաք կամ նման մի բան։

«Մեր ի՞նչը կպակասի» պատկերում առաջ տանելով այս մտայնությունը, գյուղագիրը հեշտությամբ հասնում է բարեգործության և զոհաբերության քրիստոնեական հանձնարարականներին, չնկատելով, որ շրջանցվում են ռեալ տնտեսական հարաբերությունները, և գյուղացու իսկական հոգսն ու կարիքը մնում է պարապ ու սիրազեղ խոսակցության մշուշի տակ։

Միանգամից փոխվում է Սողոմոնի բնավորությունը։ Աստծո բարկությանն է հանդիպում, երբ Տարևան գյուղից տուն էր վերադառնում երկու տաշտ և մի քի կռնատակին դրած ճայթում է որոտը, շողարձակում է կայծակը և քարի տակ պատսպարված Սողոմոնի լլկուն արձակում։ Խոստանում է երինջը մորթել, ապա զոհել երեք ուլերը։ Բարեպաշտական խանդաղատանքի մեջ, մատաղի հոգեցունց տեսարանի ազդեցությամբ հանկարծ նրա առաջ հայտնվում է «աստծո շշմարտությունը»։ «Ինչդ պետք է օգնես ուրիշին, որ քո նեղության մեջ էլ քեզ օգնեն»[67]։ Ահա թե ինչ էր հայտնագործել Սողոմոնը։ Ով այդ այն ժամանակ, երբ մի քանի օր առաջ հոգուց կգրկվեր, բայց ուրիշին մի ծեղ անգամ չէր գիջի։ Բարեգործական գումբ Ծորում է սրա սրտի մեջ՝ անբացատրելի շրջադարձից հետո։ Նա կարողանում է ըմբռնել այլասիրության երջանկությունը։

Բարեպաշտական այդ նույն հայացքն է ուղեկցում «Մինասի եզը» պատմվածքին։ Սա մի սրտաշեղ պատմություն էր գյուղացուն եզրայրություն արած եզան մասին՝ արյունակցության և հարազատության այն զգացումների

---

64 Նույն տեղում, էջ 96։
65 Նույն տեղում, էջ 98—99։
66 Նույն տեղում, էջ 94։
67 Նույն տեղում, էջ 123—124։

մասին, որ հողի աշխատավորը պահած ունի իր հետ կյանքի բեռը շալակած ու աշխատանքը կիսող անասունի հանդեպ[68]։

• • •

Շուրջ կես դար հարատևեց հայ գյուղագրական դպրոցը։ Գրական այդ հոսանքի ներկայացուցիչներն ստեղծեցին հայ գյուղաշխարհի սոցիալ-կենցաղային կյանքի բազմաթիվ ճշմարտացի պատկերներ, արձագանքեցին գյուղը փրկելու գաղափարական տարբեր մտայնություններին։ Գեղարվեստական բարձր մակարդակի չհասան նրանք, սակայն նրանց կերտած պատկերները եզան իրենց դարաշրջանի և միջավայրի հարազատ ցոլացումը և այդ իմաստով մինչև այժմ էլ ունեն ճանաչողական որոշակի արժեք։

---

68 Ա. Նամալյան, *Մինասի եզը*, Թիֆլիս, 1891։

ԼԵՎՈՆ ՇԱՆՆԻ

XIX դարի երկրորդ կեսին հայ գրականությունն ապրեց իր գաղափարական ու գեղարվեստական զարգացման հաջորդ՝ բարձր փուլը։ Սունդուկյանի «Պեպո», Աղայանի «Երկու քույր», Թումանյանի «Հառաչանք», Պռոշյանի «Ծեցերը», Շիրվանզադեի «Քաոս» և ուրիշ երկերում լայնորեն արծարծվեցին սոցիալական դաժան պայքարի խնդիրները։ Արևմտահայ գրականության մեջ, Պարոնյանից հետո, ռեալիզմը խորացավ Ա. Արփիարյանի, Գր. Չոհրապի և ուր. Օտյանի երկերում։ Հայ գրականությունն այնկոծվում էր ժողովրդի կեցության բազմազան հարցերով և համատորեն ելք էր որոնում բռնության ու շահագործման կապանքներից։ Լևոն Շանթի հոգևոր աշխարհը ձևավորվում է գրական-գաղափարական այս մթնոլորտում։

1

Լևոն Շանթը (Լևոն Սեդրոսյան) ծնվել է 1869 թ. Կ. Պոլսում, գորգի վաճառականի ընտանիքում։ Ավարտելով Սկյուտարի վարժարանը, մի խումբ պատանիների հետ Շանթը մեկնում է Էջմիածին՝ Գևորգյան ճեմարանում սովորելու։ Ուսումը չավարտած՝ նա վերադառնում է Կ. Պոլիս, որտեղ Ա. Արփիարյանի «Հայրենիք» թերթում, 1891 թ. տպագրում է իր առաջին բանաստեղծությունները և թարգմանություններ (Պուշկինից և Լերմոնտովից)։ «Հայրենիքում» լույս է տեսնում նաև Շանթի առաջին արձակ երկը՝ «Մենք բարովի իրիկունը»։

Մեկ տարվա ուսուցչական աշխատանքից հետո Շանթը ուղևորվում է Գերմանիա, ուր Լայպցիգի, Ծնայի ու Մյունխենի համալսարաններում ուսանում է մանկավարժություն ու հոգեբանություն։ «Գրվեցա ուսանող մանկավարժության,— ասում է նա ինքնակենսագրությունում,— կենդանաբանություն, բնագիտություն և տարրագիտություն սորվելու, որոնց մեջ հետզհետե խորանալով, ամբողջ աշխարհայացքս կզգայի, որ նոր ձև կառներ։ Ուսանողության տարիները միաժամանակ ստեղծագործական հասունության տարիներ էին։ 1892 թ. Շանթը ստեղծում է իր առաջին հայտնի երկերը՝ վեհառ աղջիկը» պոեմը և «Երազ օրեր» վիպակը, այնուհետև՝ «Դուրսեցիները», «Դարձ», «Դեբրասանուհին» արձակ երկերը։ Թոշակից զրկվելու պատճառով Շանթը թողնում է համալսարանը, անցնում Փարիզ, Շվեյցարիա, հետո՝ Կովկաս։

1906—1908 թթ. Շանթն աշխատում է Թիֆլիսի Գայանյան դպրոցում իբրև տնօրեն։ Թիֆլիսում եղած ժամանակ նա մասնակցում է Թումանյանի «Վերնատուն» գրական միավորման հավաքույթներին։ Կյանքի վերջին տա-

րիներին հիշելով «Վերնատունը», Շանթը ասում է. «Մինչև հիմա սիրով ու կարոտով կհիշեմ իմ գրական ընկերներուս հետ անցուցած տաք իրիկունները»։ 1908—1909 թթ. Շանթը պաշտոնավարում է Երևանի թեմական դպրոցում, 1911 թ. վերադառնում է Կ. Պոլիս և շարունակում ուսուցչական աշխատանքը Եսայան և Կեդրոնական վարժարաններում։ 1915 թ. նա նորից Կովկասում էր։ Դաշնակների տիրապետության տարիներին գրողը վերադառնում



Լևոն Շանթ

է Հայաստան և մասնակցում բաղարական կյանքին։ Շանթը դիմավորում է դաշնակցության պաշտոնական պատվիրակությունը, որ 1920 թ. մայիսին մեկնում է Մոսկվա՝ բանակցություններ վարելու սովետական կառավարության հետ։ Այդ պատվիրակությունը մերժում է սովետական կառավարության հետ բարեկամության դաշինք կնքելու առաջարկը։ Դեպքերի ընթացքը ցույց տվեցին, թե ինչ աղետների պատճառ դարձավ դաշնակցական պատվիրակների անհեռատես քայլը հայ ժողովրդի համար։

Հայաստանում սովետական կարգերի հաղթանակից հետո իր բաղաքական համախոհների հետ Շանթը անցնում է Պարսկաստան, Ֆրանսիա, Եգիպտոս, որտեղ շարունակում է զբաղվել ուսուցչությամբ։ Ապա նա փոխադրվում է Բելգրադ և տասնյակ տարիներ աշխատում «Հայ ճեմարանում» իբրև տեսուչ։ Լ. Շանթը վախճանվում է 1951 թ. նոյեմբերին, Բելգրադում։ Որպես քաղաքական վտարանդի, Շանթը մինչև իր կյանքի վերջն էլ մնաց սո-

վեպական կարգերի հակառակորդ։ Նա չի որոնել դարձի արահետներ դեպի վերածնված հայրենիքը։

Հայ գրականության մեծ վարպետների՝ Շիրվանզադեի, Թումանյանի, Վարուժանի և Բակունցի ժամանակակիցն է Շանթը։ Իր ստեղծագործական կյանքի հիսուն տարիների ընթացքում նա գրում է բանաստեղծություններ, վիպակներ, դրամաներ, ստեղծում մարդկային փոխհարաբերությունների, մտքերի ու հույզերի անհանգիստ մի աշխարհ, որն իր ուրույն տեղն ունի հայ գեղարվեստական մտքի զարգացման մեջ։ Եթե Թումանյանը խոր հավատ ուներ ազգային կյանքի հանդեպ, և նրա մտահոգության առարկան ժողովուրդն էր, իր գոյության դժվարին հարցերով, ապա Շանթի իդեալը անհատն էր, հաճախ կյանքի հոգսերից վերացած անհատը, որն ազատություն էր որոնում պատրանքի լուսավոր հորիզոններում։ Սակայն Շանթի գաղափարական որոնումների ժամանակաշրջանում աշխատավոր զանգվածների ազատության հարցը արդեն դարձել էր պատմության գլխավոր խնդիր և այդ պայմաններում անկաշկանդ անհատի վերացական իդեալը հնչում էր իբրև հնացած նշերերգ։

Շանթն այն եզակի արվեստագետն էր, որի հայացքները ձևավորվեցին երկու տարբեր միջավայրում՝ հայ և եվրոպական իրականության մեջ։ Ըստ որում երկրորդ միջավայրի ազդեցությունն ավելի վճռական եղավ գրողի աշխարհայացքի, փիլիսոփայական և էսթետիկական ըմբռնումների ձևավորման ընթացքում։

Այդ երկվության հետևանքով Շանթը չկարողացավ խոր արմատներ ձգել հայ իրականության մեջ։ 1902 թ. Հովհ. Թումանյանին ուղղած նամակում նա փարիզից գրում էր. «...Կարոտով եմ հիշում մեր կյանքը, մեր շրջապատը, մեր տեղերը, մեր բնությունը, մեր ժողովուրդը, հիմա սկսել եմ մինչև անգամ ազգային դառնալ. սիրելու համար պետք է հեռանալ երևի»։ Այս միտքը նրա համար դառնում է էսթետիկական սկզբունք։ Վերոդյալ ճեմարանից հեռանալուց հետո Շանթը կարճես ընկնում է կախարդական շրջապատյալի մեջ, որն անցնում էր երեք գլխավոր վայրերով՝ Կ. Պոլիս, Կովկաս, Եվրոպա։ Շատ բան է տեսնում, շատ բան է սովորում նա։ Հայ ամենազարգացած գրողներից էր Շանթը, սակայն իր կյանքի մեծ մասը ապրելով հայրենիքից հետու, նա կորցնում է ամենակարևորը՝ ստեղծագործական ոգևշնչման ակունքը։ Իր գործունեության առաջին շրջանում՝ պատանեկան բանաստեղծություններից մինչև «Ճամբու վրա» (1904) դրաման, իր երկերի նյութը Շանթը քաղում է ժամանակակից հայ կյանքից։ Երկրորդ շրջանում նա ստեղծում է պատմական բնույթի դրամաներ և իր ստեղծագործական կյանքը ավարտում «Հոգիները ծարավ» վեպով։ Այլ խոսքով՝ Շանթի կերպարների միջավայրը հայ կյանքն է, արդիականությունը կամ պատմությունը։ Սակայն, ի տարբերություն իր ժամանակակիցների, որոնք հայ գրականության ժողովրդային ավանդների վրա ստեղծում ու հաստատում են ազգային բնավորություն և ազգայինից բարձրանում դեպի համամարդկայինը, Շանթը փորձում է իր ժամանակի համամարդկային գաղափարները շաղկապել հայ կյանքին։

Իրականության այս ընկալումն իր հետ բերում է մարդու գեղարվեստական մեկնաբանության յուրօրինակ սկզբունք։ Շանթի երկերում կերպարը կազմավորվում է ոչ թե իբրև տվյալ կոնկրետ պատմական իրականությանը հատուկ հոգեբանության, ըմբռնումների ու բարոյական նորմաների ամբող-

ջությունն, այլ իբրև կյանքի առօրյա դեպքերի ու վերացական գաղափարի համադրություն, և այդ տարօրինակ պատվաստի հետևանքով նրա կերպարները զրկվում են ազգային բնավորության ամբողջական կենսունակությունից։ «Վերծինն» վիպակի առիթով, 1898 թ. Շիրվանզադեն իրավացիորեն նշում է. «Մենք կարոտ չենք հեղինակի հերոսների երբեքից քաղած դատողություններին, պերճախոսության, մենք նրանցից պահանջում ենք կյանք, նրանք պիտի ներկայանան մեզ պատկերներով, գործերով, շարժուն, կենդանի պիտի ապրեն, մտածեն, զգան և ոչ թե դատողություններ անեն»[1]։

Հեռանալով սոցիալական կյանքի անհաշտելի հակասություններից, իր առաջին իսկ երկերում Շանթը ձգտում է հաստատել մարդու և բնության հավիտենական ներդաշնակության գաղափարը, ռոմանտիզմի հայտնի գաղափարներից մեկը։ Վերացական մարդու սկզբունքը գրողին մղում է հավերժական թեմաների ոլորտը։ «Լեռան աղջիկը» պոեմում, «Երազ օրեր» և «Դարձ» վիպակների մեջ այդ թեման սերն է, որը երբեմն մեղմ, երբեմն ողբերգական երանգներով ծավալվում է Շանթի ամբողջ ստեղծագործության մեջ։ Սիրո կախարդական ուժով Շանթի կերպարները բարձրանում են առօրյա գորշությունից ու համակվում մարդկային բնության վսեմ գեղեցկությամբ։

«Լեռան աղջիկը» պոեմի պատանի հերոսը դպրոցի անձուկ միջավայրից գնում է Գեղարդ, խաշնարածների մոտ։ Լեռնային գիշերը, խավարը ճեղքող կայծակը, անձրևի շառաչն այնքան են ոգևորում պատանուն, որ նրան թվում է, թե կարող է նվաճել անկարելին։ Բնությամբ ներշնչված պատանու երևակայության մեջ պարզ ու հասարակ խաշնարած աղջիկը դառնում է աշխարհի անսպառ հմայքի խորհրդանիշ։

Այս պատանու համեմատությամբ ավելի կենդանի և ամբողջական կերպար է երվանդը («Երազ օրեր»)։ Նա ոգևորվում է Շիլլերի Մարկիզ Պոզայի հայրենասիրությամբ, իր սիրած աղջկա՝ Վարդունու մեջ երազում է տեսնել Տուրգենևի Ելենային և անկեղծորեն ցանկանում ծառայել ժողովրդին։ «Ինձի համար,— մտածում է երվանդը,— ոչինչ ու անարժեք բան մըն է կյանքը, երբ չկա աշխատանք, մաքառում, ձգտումներ ու կիրք, հուզում ու ծրագիր»։ Այս հավաստումը ոչ մի հիմք չուներ, քանզի երվանդը ո՛չ աշխատել էր և ո՛չ էլ մաքառել։ Նա, հավանաբար, պետք է դառնար այն մտավորականներից մեկը, որոնք մերձենալով իրականությանը, անմիջապես դիմեցին փախուստի, որովհետև ժողովրդի ծանր կյանքն անհամատեղելի էր «երազ օրերի» հովվերգության հետ։

Բայց տվյալ դեպքում կարևորը բնության և մարդկային հոգու ներդաշնակության հարցն է, որ Շանթը նորից արծարծում է «Դարձ» վիպակում։ Ինչպես «Լեռան աղջկա» պատանին և «Երազ օրերի» երվանդը, «Դարձի» հերոս Արսաշեսը նույնպես բնության միջոցով է հասնում ինքնաճանաչման, բանականության և զգացմունքի, ձգտումի և կարողության միասնության։ Խծկոնքի վանքում հանդիպելով Շուշանիկին, նա հասկանում է, որ կրոնին ծառայելու համար անհնար է մարդու մեջ խեղդել մարդկայինը։ Բայց երիտասարդ վարդապետացումն այստեղ կանգ չի առնում։ Շատ ավելի կարևոր է նրա երկրորդ եզրակացությունը. հոգևորականի գործը խաբեություն է, իսկ խաբելով չի կարելի ծառայել ժողովրդին։ Թվում է, թե այդ համոզմունքը

1 «Տարազ», 1898, № 15, էջ 320։

Արտաշեսին պետք է մղեր դեպի կյանք, դեպի գործ ու մաքառում, բայց առայժմ կանգ է առնում ապագա գործունեության երազանքի սահմանագծին։ Փախուստը իրական կյանքից և անիրական կեցության ոլորտում ժողովրդի գործին ծառայելու ձգտումը՝ իր ժամանակի ռոմանտիկական մտայնության այլաձևություններից մեկը, շուտով վերածվեց բացահայտ անհատապաշտության։

Իր հետագա երկերում, հատկապես «Դուրսեցիներ» վեպում և վաղ շրջանի դրամաներում Շանթը համեմատաբար ավելի է մոտենում մարդու և ժողովրդի, մարդու և ընտանիքի փոխհարաբերության կոնկրետ հարցերին, որոնք առնչվում են արևմտահայության սոցիալական և ազգային ազատագրության շարժումներին։

Շանթ և ողբերգական էր արևմտահայության վիճակը XIX դարի 80—90-ական թվականներին։ Եվրոպական պետությունների միջնորդությամբ հայոց հարցը լուծելու հույսերը խորտակվեցին, անօգնական արևմտահայությունը նորից հանձնվեց թուրքական բռնակալության ողորմածությանը։ Այդ տարիներին երիտասարդությունը լցված էր երկիր մեկնելու բուռն ցանկությամբ, թեև հստակ չէր պատկերացնում իր անելիքը։ Ազգային ազատագրական շարժման հարցերին Շանթը անդրադառնում է «Դուրսեցիներ» վեպում, «Ծսի մարդը» ու «Ճամբու վրա» պատմվածքներում, նթե ազատագրության հարցը Ռաֆֆին քննում էր լայնորեն, ոգևորում ժողովրդին, նշում շարժումի ծավալման ուղիները, ապա Շանթը նույն հարցը մեկնաբանում է յուրովի, իբրև բարոյականության ընդհանուր պրոբլեմ, իբրև մարդկային բնավորության փորձություն պատմության բախտորոշ պահին։ Բնորոշ է նաև գրողի եղրակացությունը. մասնակցելով ազգային-ազատագրական շարժումներին, մարդը կորցնում է իր աղատությունն ու երջանկությունը։

«Դուրսեցիներ» (1894) վեպի ատաղձը, հավանորեն, Կարինի «երկրագործական ընկերություն» գաղտնի կազմակերպության պատմությունն է, թեև վեպը պատկերում է կերպարների բուն գործունեության նախաշրջանը միայն. երբ նրանք, առօրյա հոգսերի մեջ, երբեմն հիշում են, որ երկիր պետք է դնան։ Դուրսեցիները Կ. Պոլիս են եկել Արևմտյան Հայաստանի տարբեր գավառներից։ Համախման ձգտումները և հայացքները միավորել են նրանց, դարձրել անբաժան ընկերներ։ Վեպի գլխավոր կերպարը՝ Բագրատը, Կարնեցի է։ Նա բարձրագույն կրթություն է ստանում Մոսկվայում, զբաղվում ուսուցչությամբ, մինչև որ հնարավոր լինի երկիր գնալ։ Բագրատի հարենակիցը՝ Վեհրզը, Կարնո խառվոյնությունների մասնակիցը, Կ. Պոլիս է եկել բանտարկությունից ազատվելուց հետո։ Նա կարոտով է հիշում հայրենի քաղաքը, հաճախ այցելում հայրենակից մշակներին, ինչպես ինքն է ասում, գնում է «համալսարան»։ Նրանց ավագ ընկերը՝ Սարգիսը, որը նույնպես զբաղվում է ուսուցչությամբ, Կ. Պոլիս է ընկել հայրենի քաղաքում տիրող հալածանքներից խուսափելով, նթե այս երիտասարդները համախոհներ են, ապա նրանց չորրորդ ընկերը՝ Վասակը, որ շատ քաղաքներ է թափառել, տվորել ու կիսատ թողել տարբեր գիտություններ, չի ցանկանում աշխատել, որպեսզի չզրկվի ազատություններից։

Բագրատը բուռն գործունեություն է ծավալում Կ. Պոլսում։ Նա փորձում է բարելավել ուսման ու դաստիարակության գործը, կրճատել կրոնի դասերը և ավելի լայն տեղ տալ ստույգ գիտություններին։ Արհեստավոր երի-

տասարդների համար նա բացում է կիրակնօրյա դպրոց, ծրագրում է հրատարակել մանկական ամսագիր։ Բայց շուտով Բագրատը հանդիպում է աղաների ու հոգևորականների համառ դիմադրությանն ու զրկվում աշխատանքից։ Սարգիսը, որ կյանքի ավելի մեծ փորձ ունի, ավելի լավ է ճանաչում աղաներին, այլ վերաբերմունք չի սպասում նրանցից։ Բագրատի լուսավորական ծրագրերին ավելի անողոք է վերաբերվում Վասակը, որը ժխտում է վարչական ու պետական հարաբերությունները, ընտանեկան նիստուկացը, դպրոցը և դաստիարակությունը, իբրև մարդկային անհատականությունը կաշկանդող հաստատություններ։ Անհատի ազատության մասին ծայրահեղ թվացող այս դատողությունները սովորական անիշխանական ֆրազներ են, որոնց բուն էությունը եսասիրությունն է։ Իր անձին սպառնացող վտանգը Վասակին ներշնչում է ամեն ինչ ժխտելու խիղախություն, բայց այդ խիզախությունն իսկույն չքանում է, երբ նրա առջև բացվում է բարեկեցիկ կյանքի հեռանկարը։ Հանձին վասակի, Շանթը ոչ թե պաշտպանում, այլ դատապարտում է եսասիրությունը, այսպես կոչված, ամբոխից վեր լինելու սնամիջ ինքնավստահությունը։

Հեղինակի հայացքներն արտահայտում է Բագրատը, որն արգահատանքով է վերաբերվում Վասակի դատողություններին։ Գործը և մաքառումը, ուրիշների առաջադիմության նպաստելը Բագրատի համար ներքին անհրաժեշտություն է, համոզում։ Բայց այս ամենը դեռևս անձնազոհություն չէ։ Այն օրերին, երբ լուիզի սիրով արբեցած Բագրատը մոռացել էր իրական աշխարհը, հանկարծ հայտնվում է նրա հին ընկերը և առաջարկում մեկնել Տարոն ուսուցչական աշխատանքի։ Տարիներով փայփայած երազի իրականացումը շփոթում է Բագրատին, կյանքի անհոգ ճանապարհը կարծես ընդհատվում է վիհի եզրին։ Թողնելով Լուիզին, հրաժարվելով անձնական երջանկությունից, Բագրատը մեկնում է երկիր, բայց մեկնում ոչ թե հերոսի, այլ ճակատագրին համակերպված զոհի վճռականությամբ։ Բագրատն այլևս ոչինչ չունի տալու այն գաղափարի իրականացմանը, որին զոհաբերում է իր սերը։ «Դուրսեցիները» վեպով Շանթի ստեղծագործության մեջ սկզբնավորվում է անհատական երջանկության և հասարակական պարտքի հակադրության միտքը։ Սակայն դրանով չի սպառվում վեպի նշանակությունը։ Թեկուզ անորոշ ու տարտամ, բայց Շանթը վկայում է ազգային-ազատագրական շարժման համաժողովրդային բնույթը, վերստեղծում, թեկուզ անհատապաշտական միտումով, այն մարդկանց կերպարները, որոնք ապրեցին ժողովրդի ազատագրության գործին ծառայելու ձգտումներով։

Շանթը մարդկային հոգու շարժման, ապրումների ու տրամադրությունների արվեստագետ է։ Նրա արձակում համադրվում են գրական տարբեր ուղղությունների՝ ռոմանտիզմի և նատուրալիզմի տարրերը, մի երևույթ, որ դասական ռեալիզմի ճգնաժամի հետևանք էր։ Հեռանալով հասարակական կյանքի լայն ու բազմակողմանի ընդգրկումից, գրողը դիմում է դեպի մեկուսացած անհատի հոգեվիճակը։ Մեծ ռեալիստների համեմատությամբ Շանթի երկերում նվազ սրությամբ են արտահայտվում սոցիալական կյանքի հակասությունները, ավելի ճիշտ՝ սոցիալական հակասությունները բեկվում են իբրև մեծավոր հոգիների հակասություններ, և դրա հետևանքով կոնկրետ իմաստից զրկվում է Շանթի կերպարների բողոքը չարիքի ու անարդարության դեմ։

Ջախջախ և արձակ մի շարք երկերից հետո Շանթը դիմում է թատերգու-

թյան, «Լճոան աղչկա», «Երազ օրերի» և «Դուրսեցիների» ճանաչված հեղինակը 1901 թ. գրում է «Ծնի մարդը» դրաման, ուր ավելի վերացական ձեվով, քան «Դուրսեցիներ» վեպում, փորձում է մեկնաբանել մարդու և հասարակության փոխհարաբերության, մարդու բարոյական պատասխանատվության հարցը։ Պիևի գործողության հիմքը երկու անհարիր գաղափարների՝ հայրենասիրության և եսապաշտության բախումն էր։

Սեդրակը կիսատ է թողնում ուսումը և Եվրոպայից վերադառնում Կ. Պոլիս՝ դավաճան Մուշեղին պատժելու համար։ Գաղտնի կազմակերպությունը որոշում է Մուշեղին գնդակահարել, բայց Սեդրակը դժվարանում է վճիռը ստորագրել։ Տարիներ առաջ նրանք հարևաններ են եղել, Սեդրակը ոգևորվել է Մուշեղի հայրենասիրական գործերով, սիրել նրա քրոջ աղչկան։ Հարցը առավել է բարդանում, երբ ոստիկանության պաշտոնյա դարձած Մուշեղը, փոսից նետ բերելով Սեդրակի գրած վտանգավոր նամակները, նրան խորհուրդ է տալիս զգույշ լինել, փորձանքի մեջ չընկնել։ Մուշեղի վերաբերմունքը զինաթափում է Սեդրակին։ Մահապատժի փոխարեն նա ցանկանում է խուսնել Մուշեղի հոգու մոխրերը, որպեսզի «ազնիվ կայծերը պլպլան», և դավաճանը վերադառնա իր նախկին հավատին։

Երիտասարդության տարիներին Մուշեղը տարվել է ժողովրդին ծառայելու գաղափարով, բայց շուտով հիասթափվել և ոստիկանության է մատնել իր ընկերներին։ Վաղեմի իդեալները նա համարում է ծանր մոլորություն։ Պարզ է, որ Մուշեղի եսասիրությունը չի ծնվել դավաճանությունից հետո. նա եսասեր է եղել նաև երիտասարդության տարիներին, և դրա հետևանքով էլ հասել է դավաճանության, որը փոքրոգի, վախկոտ մարդկանց բաժինն է կյանքում։ Միևնույն Սեդրակը չի ըմբռնում, որ Մուշեղի համար չկա վերադարձի ուղի, որ նա կտրել է բոլոր կապերը ժողովրդի, ընտանիքի և մարդու հետ, կյանքի միակ չափանիշ գործնելով իր ողորմելի եսը։

Առաքինության և ստորության սուր կոնֆլիկտի մեջ, թվում է, հեղինակի վերաբերմունքը պետք է դրսևորվեր պարզ ու որոշակի։ Եվ իրոք, համակրելով Սեդրակին, այն մարդուն, որ ցանկանում է ծառայել ժողովրդի ազատագրության գործին, Շանթը դատապարտում է Մուշեղի դավաճանությունը։ Բայց դրամայի հիմքում ընկած իրական բովանդակությունից զուրկ բարոյական հասկացողություններն ստեղծում են այն թյուր տպավորությունը, թե դավաճանը և հայրենասերը համարժեք եսեր են Շանթի համար։

«Ծնի մարդը» դրամայում թերի է արտացոլված իրական կյանքը, ազատագրական շարժման խոր ժողովրդային բնույթը։ Պատճառը ոչ միայն Շանթի իրականությունից հեռու լինելն էր, այլև այն, որ նա տարված էր Արևմուտքի անկումային գաղափարախոսությամբ, հատկապես Նիցշեականության որոշ միտումներով, որոնք խաթարում էին իրականության ճիշտ ընկալումը, գրողին հեռացնում ժողովրդական կյանքի կենսական հարցերից։

Նիցշեականության ազդեցության հետևանք էր նաև անձնազոհության անհիմաստ լինելու փիլիսոփայությունը, մի զգացմունք, որն ազգային-ազատագրական շարժման ոլորտից Շանթը փոխադրեց ընտանեկան հարաբերությունների միջավայրը։

«Ուրիշի համար» (1903) դրամայի նյութը մի դժբախտ ընտանիքի պատմություն է, որի ամբողջ հոգսը ծանրացել է այդ ընտանիքի խոնարհ ու անձնազոհ աղչկա ուսերին։ Սիրանը ծերացած հոր, քույրերի ու եղբոր միակ

ապավենն է։ Ինքնամոռաց նվիրվածությունը նրան անտարբեր է դարձնում կյանքի հանդեպ, խլացնում նրա մարդկային զգացմունքները։ Սիրելով ուրիշին, Սիրանը ակամա խոստանում է ամուսնանալ մի մարդու հետ, որն իր սերը պարտադրում է անօգնական խեղճությամբ։

Սիրանի անձնազոհությունը քիչ թե շատ հասկանում ու գնահատում է հայրը, որ խորհուրդ է տալիս նրան հանգստանալու համար մի քանի օրով գյուղ գնալ։ Այդքանը բավական է, որ անբան ու հացկատակ եղբայրը քրոջը համարի նսասեր. «Դուք կաշկանդել կուզեք ինձի ու իմ ծրագրերս,— ասում է եղբայրը,— ա՜խ, վար կքաշեք դուք ինձի, կխլեք ազատությունս. վա՛ր, վա՛ր... Գնա՛ կյանքի այդ չնչին սև աշխատանքը»։ Ազատության այս սիրահարը բնական ու օրինական է համարում քրոջ անազատ վիճակը, քանի որ նա «վարի» մարդ է, սև աշխատանքի մարդ, իսկ ինքը՝ ընտրյալ, բացառիկ անձ։

Թեև անհատապաշտական հայացքը կաշկանդում է հասկանալ իսկական անձնազոհության վեհությունը, բայց մակաբույծ երիտասարդի կերպարով Շանթն ընդհանրապես սահմանազատում և մերժում է Նիցշեի «Գերմարդու» փիլիսոփայությունը։

Ազգային-ազատագրական շարժումների վերջին արձագանքը և հեղինակի վերջին արդիական դրաման, «Ճամբու վրա» խորագրով, ստեղծվում է 1904 թվականին։ Նախորդ երկերում Շանթի հերոսները ապրում են միայն երկիր գնալու երազով, իսկ «Ճամբու վրա» դրամայում մենք հանդիպում ենք Երկրից եկած հերոսին՝ Վահրամին, որը Երկիր վերադառնալու ճանապարհին կանգ է առում Կ. Պոլսում։ Վահրամը տեսել է մահ ու տառապանք, տեսել ժողովրդի ողբերգությունը։ Իր մորեղբորը՝ Մարգարին, պատմելով Երկրի մասին, Վահրամը մոռանում է ահավոր մղձավանջը և հիշում միայն իր ընկերների «հերոսական» գործերը, որոնք չեն ոգևորում միամիտ ու բարի հողի աշխատավորին։ «Ի՞նչ ըսեմ, տղա,— ասում է Մարգարը,— աստված հաջողէ, միայն զգույշ եղէք, զգույշ, կրակի հետ չեն խաղար»։ Մարգարի խոսքերի մեջ կա դառն մի ճշմարտություն։ XIX դարի վերջերին կազմավորվող ազգայնական կուսակցությունները եվրոպական տեորիաների ուշադրությունը գրավելու նպատակով դիմում էին արկածախնդրության, որը խարիսում էր ազգային-ազատագրական շարժումների ժողովրդական բնույթը։ Այդ իրողության հետևողը արձագանքն է լսվում Շանթի դրամայում, որի հիմնական գաղափարը «Դուրսեցիներ» վեպում շոշափված հարցն էր՝ հասարակական պարտքի և անձնական երջանկության հակասությունը։

«Ճամբու վրա» դրամայում նույնությամբ կրկնվում են «Դուրսեցիներ» վեպի կերպարների հոգեկան տագնապները։ Վերադառնալով Երկրից, Վահրամը հանդիպում է մեծաշուրթ Հարինցի քրոջը՝ Մարիին, որը բարեկամների ու ծանոթների միջավայրից ձանձրացած, հոգեկան անդորը է որոնում թափառումների ու մննդության մեջ։ Բարեկեցության կոպիտ ըմբռնումը Մարիին չի բավարարում, նա երազում է ուրիշ աշխարհ, որ պիտի գա։ Մարիին չեն հասկանում հարազատները և շրջապատողները։ Մայրը և եղբայրը զարմանում են, որ անհոգ ու ապահով կյանքը ձանձրացնում է նրան։ Մարիի համար Վահրամը նոր մարդ է, տարբեր իր շրջապատի տափակ ու ձանձրալի մարդկանցից։ Վահրամը տեսել է պանդխտություն ու կարիք, թափառել մի պատառ հացի ու կրթության համար, կռվել ու տառապել Երկրում։ Աղբիկը

հստակ պատկերացում չունի Վահրամի գործերի մասին, բայց սիրում է նրան, նրա մեջ տեսնում է ավելի տաք, ավելի վեհ մի աշխարհ։

Մարիի հետ զրուցելիս Վահրամն ավելի անկեղծ է, ավելի իրատես։ Սիրտ զգացումը ցրիվ է անցած օրերի վարդագույն մշուշը, նա դժկամությամբ է խոստովանում, թե իրենց ծրագրերը ոգևորություն չեն առաջացնում ժողովրդի մեջ, թե մեր հոգին «ոչ ցանկանալ գիտե, ոչ ձգտում ունի իր ցանկացածին պես ապրելու, ոչ կռիվ գիտե, ոչ դիմադրություն, ոչ նույնիսկ մեռնիլ գիտե այդ հոգին»։ Վահրամի դժգոհությունը նորություն չէր. դեռևս Րաֆֆու «Կայծերի» լավատես ու եռանդուն հերոսները ուղիներ էին որոնում այդ թերացնելու ժողովրդի ոգին, երկարամյա ու դաժան փորձություններից հետո ռոմանտիկական հերոսականության վերջին առաջյալներից մեկը հուսահատության հաստատում է ազգային ազատագրության հույսերի խորտակումը։ «Ճամբու վրա» դրաման միաժամանակ ռոմանտիզմի փալփալած գաղափարների վերջաբանն էր, լուսավոր երգերի տերևաթափը։ «Ես եկած եմ երթալու համար,— ասում է Վահրամը,— երթալու, մեռնելու, որովհետև գնացողին գործ չկա»։ Հետևաբար, որքան էլ գեղեցիկ լինեն Վահրամի խոսքերը երկիրը մեկնելու անհրաժեշտության վերաբերյալ, նրա մեջ այլևս հերոսության հետք չկա. ոգևորությունն անցել է, Վահրամի հոգում թողնելով միայն դատապարտվածի տագնապը։ Հրաժեշտ տալով Մարիին, նա հրաժեշտ է տալիս նաև այն ձգտումներին, որ անհարիր էին հուսահատ անձնազոհության հետ։ Շանթն այլևս չի տեսնում կյանքի հեռանկարը, չի տեսնում այն ուժերը, որոնք ի վիճակի են փոխելու տիրող ծանր կացությունը։ Ահորյա գոյության ընթացքում բերկրանքը տևում է միայն մի ակնթարթ։ Ինքնասպանությունից առաջ Մարին ասում է. «Կյանքը, բարեկամ, օր մըն է միայն, օր մըս։ Այս հիասթափությունից է սկիզբ առնում գրողի նահանջն արդիականությունից դեպի պատմությունը, ուր հիասթափությունը անձնավորվում է իբրև մարդկային կյանքի ունայնության փիլիսոփայություն։

2

Շանթի ստեղծագործության երկրորդ շրջանը ձևավորվում է պատմական բախտորոշ իրադարձությունների մթնոլորտում՝ ռուսական առաջին հեղափոխության պարտության տարիներ, առաջին համաշխարհային պատերազմ, Հոկտեմբերյան հեղափոխություն։ Այդ ժամանակաշրջանին են վերաբերում Շանթի մի շարք պատմական գրվածքները՝ «Հին աստվածներ» (1909), «Կայսր» (1914), «Եղեռնյավածք» (1918),

Պատմությունը որքան ավելի որոշակի արծարծեց մարդու և ժողովրդի կեցության արմատական հարցերը, գրողը նույնքան ավելի հեռացավ կյանքի իրական բովանդակությունից, իրենց բնույթով ու գաղափարներով տարբեր երկերում Շանթն արտահայտեց նույն խոր հուսահատությունը, ցնորական գեղեցկության նույն տենչանքը, իրականությունից հեռանալու և պատրանքների աշխարհում ապաստան գտնելու ձգտումը։ Շանթի նոր գրվածքերում արդիականությունը փոխարինվեց պատմությամբ, ավելի ճիշտ՝ պատմության իրական կամ մտացածին գործիչները օժտվեցին բուրժուական անհատապաշտության բարոյականությամբ։

Իրականությունից դեպի պատրանք կատարած շրջադարձը պատահական չէր։ «Հին աստվածներ» դրաման ստեղծվեց այն ժամանակ, երբ ռուսական առաջին հեղափոխությունից սարսափած բուրժուական մտավորականությունը փորձեց հոգեկան հենարան գտնել Շոպենհաուերի և Նիցշեի ուսմունքներում։

Վեռն Շանթի աշխարհայացքի հիմնական տարրերը կազմավորվեցին հայ իրականությունից հետու, XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի եվրոպական նորաձայնությունների միջավայրում։ Բայց ճիշտ չէր լինի գրողի հայացքների ամբողջությունը համարել արտաքին ազդեցությունների արդյունք և նրա երկերում չտեսնել հայ ժողովրդի պատմական լինելության մի քանի առանձնահատկությունների ուրույն անդրադարձը։

«Մենաս բարովի իրիկունը» առաջին արձակ գործից մինչև «Ճամբու վրա» դրաման Շանթն անցավ մի ճանապարհ, որն ազերսվում էր իրական, տեսանելի աշխարհի հետ։ Թեև քույլ էր այդ ազերսը և դրա հետևանքով գունատ էին նրա վեպերում ու դրամաներում հանդես բերված կերպարները, թեև գրողը տեսնում էր հասարակական հարաբերությունների միայն արտաքին հակասությունները, այնուամենայնիվ նա հարատևորեն մոտենում էր ազգային կերպարի բնագծերին։

Բայց «Հին աստվածներ» դրամայով գրողը կարծես ետ դարձավ անցած ճանապարհից և նոր, անիրական արահետով դիմեց դեպի ցնորական գեղեցկության ակունքը։ Անհետացան «նյութ օրերին» պայծառ գույները, «Դուրսեցիների» վերացական մտահոգությունները, «Ճամբու վրայի» անձնազոհության գաղափարը։ Այսպիսին է նախնական տպավորությունը։ Մինչդեռ Շանթի ստեղծագործության առաջին շրջանին արդեն յուրահատուկ էին տարրեր, որոնք «Հին աստվածներում» վերաճեցին իրականության սիմվոլիստական ընկալման։ Խորացավ անջրպետը Շանթի և նրա ժամանակի ռեալիստների միջև։ Ասում ենք խորացավ, քանի որ իրականության համեմատությամբ պատրանքը գերադասելու միտումը սկիզբ էր առել Շանթի դեռևս վաղ շրջանի բանաստեղծություններում։ Այդ սկզբունքով է կերտված «Հին աստվածներ» դրաման, ուր պատկերված դեպքերը տեղի են ունենում «Հազարամյակ մը մեզմե առաջ»։

«Հին աստվածների» պատմականությունը սոսկ արտաքին հենք է, ձև՝ արդիական գաղափարի մարմնավորման համար։ Դրամայի տարբերը՝ մարդու մենակության և ճակատագրով նրան վիճակված հավիտենական տառապանքի գաղափարը Շանթը տեղադրեց հեռավոր պատմության տվերագծի մեջ։

Տանջանքի ու երազների ուրույն մի աշխարհ է պատկերված «Հին աստվածներ» դրամայում։ Միշավայրը Սևանի հինավուրց կղզին է, ջրի կապույտ շերտով մեծ աշխարհից անջատված անապատը, ուր չկան կյանքի լույսերն ու ստվերները. չկան իսկական կրքեր ու բախումներ։ Այստեղ ծվարել են մարդիկ, որոնք, հանուն անդրաշխարհային երանության, դատապարտված են մաքառելու իրենց մարդկային էության դեմ։ Բայց ջերմեռանդ աղոթքներով և խնկի բույրով արտաքին աշխարհը չի մոռացվում, մարդու մեջ չի մեռնում մարդկայինը, աշխարհիկ կյանքը հարատևում է Կույր վանականի կրոնական մոլեգնության, Աբեղայի հիվանդ ու անարատ սիրո և վանականների գիշերային տեսիլներում։

«Հին աստվածների» կերպարները ապրում են երկու աշխարհում՝ իրականության և մտապատրանքի մեջ։ Առաջինը աղքատ ու խեղճ անապատն է, երկրորդը՝ այդ խեղճությունից ծնված շքեղ ու հոյակերտ երազը, մարդկային գյանքով ապրելու անհուն կարոտը։ «Աքրմոնների աշխարհը — ասում է Հեռակլիտը,— ընդհանուր է ու միասնական, երազի մեջ ամեն մեկը գնում է իր անձնական աշխարհը»։ Հետևաբար, ճիշտ չէր լինի արձուների աշխարհի, այլ խոսքով. ռեալիստական գրամայի չափանիշներով բնութագրել «Հին աստվածների» երազների աշխարհը։ Ընուց է հաստատված, որ դրաման գործողություն է, կրքերի ու բնավորությունների բախում։

Բայց տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է այն դրամային, որն արտացոլում է կյանքի իրական հակասությունները։ «Հին աստվածներում» նման հակասություններ չկան. կյանքից վերացած մարդը այլևս չունի հասարակական շահագրգռություններ և չի կարող հասարակական պայքարի մասնակից դառնալ, պաշտպանել որևէ սկզբունք և հակադրվել մի այլ սկզբունքի։ Այդ պատճառով «Հին աստվածներում» ճշմարիտ բախումներ չկան, կան օրհասական մաքառումներ. նույն կրքով համակված մարդիկ մաքառում են, որպեսզի ամեն մեկն իր մեջ հաղթահարի անհաղթելին։ Ի տարբերություն ռեալիստական դրամայի, այստեղ կերպարը ինչ-որ հավիտենական ձգտումի մարմնացումն է։ Այդ ձգտումը դառնում է անխուսափելի ճակատագիր, կերպարի խոչերի, ապրումների և վարքագծի էության, դրամայի քնարական ընթացքի հենք։

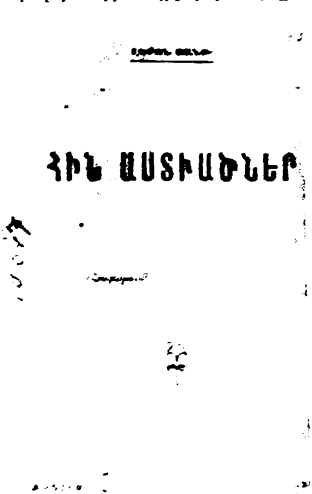
Բնորոշ է նաև այն, որ «Հին աստվածների» կերպարները ներքին ընդհանրություն ունեն, քանի որ ամեն մեկի հոգում ծվարել է հավիտենական տառապանքի դառապարտված նույն մարդը։ Դժվար չէ նկատել կույր վանականի, Վանահոր և Աբեղայի կերպարների ներքին նմանությունը, նույն ողբերգության տարբեր հոգեվիճակները։ Աշխարհը չտեսնելու և տեսածը մոռանալու կատաղությամբ լցված Վանականն իր աչքերն է հանել։ Իշխանուհու կամ աշխարհի պատկերը մոռանալու տենդր Վանահորը հասցնում է նորաշեն եկեղեցին քանդելու մտքին։ Սեդային ծովից գուրս բերելուց հետո աշխարհի անգուսպ կարոտով է համակվում նաև երիտասարդ Աբեղան։ Պարզ է, որ այսպիսի դրաման չէր կարող սրընթաց գործողություն ունենալ, և գործողության ընդլայնելու նրա բնական հատկությունն է և ոչ թե ներքին։

«Հին աստվածները» իրրև զգացմունքի, հարափոփոխ տրամադրությունների ու ապրումների դրամա, իրրև մենավոր մարդու ապատության տենչանքի քնարական պատմություն, նոր որակ էր հայ գրականության մեջ։

Շանքի դրաման չուներ և չէր կ՚ կարող ունենալ Սունդուկյանի և Շիրվանզադեի ռեալիստական թատերգության բնույթը, նրանց կերպարների կենսունակությունն ու բազմազանությունը, սակայն նա հայ գրականությունը հարստացրեց մարդու ներաշխարհը արտահայտող բարձր ու հմայիչ մի արժեստով, արվեստ, որ իր կատարելությամբ հիշեցնում է Իբսենին և Հաուպտմանին։

«Սևանի գագաթը. ժայռերու մեջ ավերակ մը, իրիկնամուտ։ Հավանորեն առաջին անգամ չէ, որ Վանահայրը մենակության մեջ քննում է իր կատարած գործը։ Ճի՞շտ վարվեց արդյոք ինքը, որ հին աստվածների ավերված տաճարի հիմքի վրա կառուցեց եկեղեցի, հավաքեց քշվառ մի ամբոխ, որ

տանջանքով ձգտում է ազատվել երկրային մեղքերից։ Կասկածը, երկմտությունը Վանահոր բնավորության բնորոշ գծերից մեկն է։ Անհապաղ տանջելու վճիռը նա ընդունել էր այն ժամանակ, երբ իր հոգում գեռևս չէր հաղթահարել աշխարհիկ կյանքի հմայքը, որը վերջին հաշվում է ճերմակավորի կնոպարանքով։ Նրա հայտնությունը զարմանք չի պատճառում Վանահորը։ Կասկածալի կամաթի տակից գուրս է գալիս, կարծես մի հին ծանոթ. Հոգյա վանքը շարունակելու համար։ Դո՞ւրս այս կզզին,— ասում է ճերմակավորը,— դո՛ւր, որ քշնամի եք ամեն գեղեցկության, ամեն կյանքի ու շարժումի, ամեն ուժի ու ծնունդի։ Դո՛ւրս, մի ազատեք իմ ասեվածներուս այս սուրբ դրախտեն։



ՀԻՆ ԱՍՏՎԱԾՆԵՐ

հին աստվածներու անվանաթիվը

Վանահայր ներքին աշխարհում բախվում են երկու հակադիր բարոյականություն, կյանքի երկու հակադիր բմբռնում։ Աչխոհ, ուր ճերմակավորը տեսնում է հավերժական կյանք ու գեղեցկություն, ծիծաղկուն ծով, արևով ու լույսով ազդված կզզի, Վանահայրը ցանկանում է տեսնել մեռյալ մի անապատ, ուր մարդը աշխարհային մեղքերից պետք է մաքրվի ազոթքով ու ճգնությամբ։ Վանահայրը չի փորձում հաշտության եզր գտնել աշխարհի ու անապատի միջև. ավելին, ժխտելով առաջինը, ձգտում է հաստատել երկրորդի ճշմարտությունը։

Սակայն Վանահոր հավատը հաշտ չէ նրա ներքին համոզմունքի հետ. և աշխարհիկ կյանքի անվերապահ մերժումը բխում է ոչ թե կրոնական չեմմեռանդությունից, այլ կյանքի սիրուց։ Վանահոր հավատը ներքին տարակուսանքը խլացնելու արտաքին գործոն է միայն, քանի որ ճգնության գաղափարին նա հասել է ոչ թե բնական հանապարհով, համոզմունքով, այլ անհուն սիրո թելադրանքով։ Տարիներ շարունակ նա համառ ջանք է թափել անապատը կործելու կյանքից, վանականների հոգուց դուրս մղելու կապույտ ծովի հեռավոր ափը և սանձելու, խեղդելու իր հոգին տագնապող կասկածը։ Բայց ամեն անգամ, հոգեկան խռովքի պահերին, կասկածը հայտնվում է ճերմակավորի կերպարանքով, ծաղրում նրա կատարած գործը և անհետանում։ Ներքին կասկածը տակավին չէր ուժ է, որի հանդեպ խեղճանում է Սևանի ժայռերի վրա անապատ ստեղծող Վանահայրը։ Առաջին հանդիպումը ճերմակավորի հետ արդեն վճռում է մեծ նամարտի ելքը. Վանահոր մեջ պարտվում է վանահայրը, պարտվում է երջանկարան կյանքի գաղափարը, հաղթանակը դիմելով ճերմակավորին կամ Հովհաննեսին, որը դեռ սեխ չէր հագել։

Հիշենք, որ Հովհաննես էր կոչվում Վանահայրը աշխարհիկ կյանքում և անմոռաց սիրո իրավունքով նրան անունով է դիմում միայն Իշխանուհին։ Գրականության մեջ առաջին սիրո վերադարձի թեման շատ անգամ է արծարծվել։ «Հին աստվածներում» այդ բարդ հոգեվիճակը հեղինակը մեկնաբանել է երկու առումով՝ իբրև աշխարհի և անապատի բախում և իբրև սիրո անհիմանալի վճռության ու ողբերգության մշտական առեղծված։

Քառորդ դար է անցել Իշխանուհու և Վանահոր առաջին հանդիպումից. շատ բան է փոխվել կյանքում, բայց երանց հոգևնստանը սրտերում սիրո անաշարտ զգացումը շարունակում է ապրել չահել տարիների թարմությամբ։ «Ունեցեր եմ ամեն ինչ,— ասում է Իշխանուհին,— և ամեն ունեցածս ավելի եմ իմ հարազատներուս, բայց բախտավորությունն ոչ մեկուն չեմ տվեր և ոչ մեկեն ալ չեմ ստացեր։ Ամուսնու մահից հետո, լքելով ապարանքն ու դավակներին, Իշխանուհին հաստատվել է Յամարաքերդում, որպեսզի մնա լինի Հովհաննեսին, գեթ հեռվից տեսնի նրա Ճրագի լույսը։ Վանահայրը հանդիպումներից խուսափելու ուժ չունի այլևս, թեև ամեհորհից հեռանալու նրա վճիռը առաջին տերին նշանակում էր հեռանալ Իշխանուհուց։

Հանդիպումների և զրույցների ուրիթը նոր եկեղեցու կառուցումն էր, որը ոգեկոչից հեռավոր տարիների չերմությամբ պարուրված սիրո կարոտը. և այն խոսքերը, որ պետք է ասվեին հոգևաթիվ տարիներ առաջ, ասվեցին այժմ, վախի ու չիոթի մասնելով Վանահորը։ «Ի՞նչ կուգես, կին,— ասում է նա,— ինչ կուզես դուն ինծմե։ Ամբողջ կյանքիս կևսը տատապանք տվիր ինծի, տատապանք ու գառնություն, չարդեցիր կյանքս, խորտակեցիր հրիտատարդությունս, հիմա ալ մոխի՞ր քրքրել կուգեսս։ Ետր կարեկցանքով Իշխանուհին բացականչում է. «Իմ խեղճ Հովհաննեսս։ Ով իրոք, Իշխանուհու դիմաց կանգնած է ոչ թե վճռական ու հավատավոր Վանահայրը, այլ մի խեղճ մարդ, որին կյանքը տանջանրից զատ ոչինչ չի տվել։

Իշխանուհու գիտակցության մեջ, երկար տարիների ընթացքում, անմարմին սերը նույնացվել է հավատի հետ, իսկ կառուցվող եկեղեցին զարձել անարատ սիրո վկայության։ Նրա հայտնած՝ «Աստված սեր է, վարդապետ մտքից սարսափում է Վանահայրը և Քոջափելով վայրկենական թուլությունը, շտապում է հավատացնել և հավատալ, որ կառուցվող եկեղեցին կապ չունի իրենց սիրո հետ, որ եկեղեցին պետք է դառնա տուն տարրքի ու ներքնասույգ խոնարհի։ Սիրո պատճառած դառնությունը Վանահայրը ձգտում է մոռանալ. միմյանց հակադրելով սերը և հավատը, բայց Իշխանուհու սիրո խոստովանությունը անպատասխան չի մնում. Վանահոր երեքին ձայնը ներմակավորի չորքերով հաստատում է Իշխանուհու միտքը. «Թե եկեղեցին «մենք չենք» մեզի համար, մեր սիրո ատոմո համար»։

Վանահայրը հեռանում է պարտված, նորից արժանանալով ներմակավորի հեգնանքին, հեռանում է, որպեսզի վերջին անգամ հանդիպի Իշխանուհուն՝ կապերը խզելու համար։ Այս անգամ վանահայր Հովհաննեսին՝ սիրո դառնություններից ընկճված մարդուն, կարծես փոխարինել է մեկ ուրիշը՝ չար ու կոպիտ մի կրոնավոր, որն անողոք խստությամբ դատապարտում է Իշխանուհու խաբեություններն ու մեղքերը։ Սակայն Վանահոր արտաքին խստությունը ներքին թուլության արտահայտությունն է, խեղճ ու թափուր հոգին փրկելու հուսահատ վճռականություն։ Այդ պահին լռում է նույնիսկ

ծերմակավորը. այլևս հարկ չկար հեգնելու ինքն իրենից հրաժարված մարդուն։

Անակնկալ դաժանությամբ Վանահայրը փշրում է Իշխանուհու կախարդական երազը։ Որկրատուչ քնից արթնացած մարդու նման Իշխանուհին տեսնում է ու հասկանում, թե Հովհաննեսը իսկապես գոյություն չի ունեցել, թե իր երևակայությամբ ստեղծված մարդը ոչ մի կապ չունի իրական մարդու հետ։ Այդ սոսկալի ճշմարտությունը հաստատում է նաև ինքը՝ Վանահայրը. «Կը ցավիմ, եթե բաց աչքերով տեսածդ ան չէր, ինչ որ կուզեիր։ Աշխարհս երեսին եթե տեսնել կուզես, ինչ որ սրտիդ ուզածն է՝ պետք է նայիս փակ աչքերովդ։

Իշխանուհու և Վանահոր բախումը նույնպես հենվում է իրականության ու պատրանքի հակադրության վրա։ Մերժելով տգեղ ու անմարդկային իրականությունը, Շանթը նորից ապավինում է պատրանքի մշտական գեղեցկությանը։

Կենսափորձով ու հոգևոր կյանքով տարբեր մարդիկ են Վանահայրն ու Աբեղան, թեև դժվար չէր տեսնել նաև նրանց նմանություններն ու ընդհանրությունները։ Հեղինակի մտահղացումով այդ կերպարները նույն գաղափարն են հաստատում՝ տարբեր հանգամանքներում։ Եթե սիրո անհաղթելի զգացմունքը Վանահոր անցյալն է, որի կապանքներից նա ձգտում է ազատվել ճգնավորական կյանքի արդարությունը հաստատելու համար, ապա Աբեղան իր գործած մեղքով կարծես ասում է, թե Վանահոր ջանքերն ապարդյուն են, թե սիրո զգացումն անհնար է սպանել։ Բայց չէ՞ որ Աբեղան Վանահոր ընտրյալն է, որի հոգում նա սերմանել է իր նվիրական մտածումները։

Իրոք, աշխարհից հրաժարված Վանահայրը երկու հպարտություն ուներ, մեկը՝ հնթանոսական տաճարի հիմքի վրա բարձրացող եկեղեցին, մյուսը՝ երիտասարդ Աբեղան։ Եվ ահա Վանահայրը խոովում է եկեղեցուց, իսկ Աբեղայի հոգում նրա կառուցած ամրոցը երերում է, հետո դղրդյունով փլըվում աշակերտի ու դաստիարակի վրա։ Ի՞նչն է աղետի պատճառը։

Հակառակ իր ուսուցչի, որն անապատ էր եկել սիրո վիշտը խեղդելու համար, Աբեղան՝ հմայված Սեդայի պատկերով, անապատից ձգտում է դեպի կյանք, դեպի ծով, ուր առաջին անգամ փարվեց Սեդային, երբ Սեդան չկար ու չկար աշխարհը, Վանահայրը Աբեղայի համար գերագույն հեղինակություն էր, բարձր ու վեհ։ Աբեղայի միակ աշխարհը հավատն էր, ճգնավորական կյանքը, մինչ Սեդայի հայտնությամբ բացվում է մի ուրիշ աշխարհ, բացվում է երիտասարդ վանականի մարդկային էությունը, որն այլևս չի կարող համակերպվել անապատի միստիկական խեղճությանը։ Անակնկալ դիպվածի հետևանքով Աբեղան կանգնում է երկու անհարիր զգացմունքի՝ սիրո և հավատի առջև։ Նախընտրել մեկը, կնշանակեր մերժել մյուսը, բայց Աբեղան չի կարողանում կողմնորոշվել և այդ պատճառով նա մերթ Վանահորն է ապավինում, մերթ՝ Սեդային։ Երկատված Աբեղան անկեղծ է ու անմիջական և՛ մեկ, և՛ մյուս դեպքում, սակայն նա չի հասկանում, որ նույնիսկ Վանահայրը անկարող է այլևս վերականգնել իր խախտված հավատը։ Եվ նրանց ճանապարհները բաժանվում են, բաժանվում են այն պահին, երբ աշակերտի ներկան զուգադիպում է դաստիարակի անցյալին, և նորից հերքվում է քրիստոնեական բարոյականությունը։

Աբեղան, որ կոչված էր դառնալու Վանահոր փոխարինողը. Հիսաթափ-

վում է նրանից, իբրև դաժան ու անհոգի մի մարդուց։ Անմեղ Աբեղային հայտնի չէ, որ իրենից առաջ սիրո բոցերի մեջ Վանահոր թևերն են այրվել, որ նա այլևս թռչել չի կարող, և երամից ետ ընկած թռչունի նման նստել է Սևանի ժայռի վրա ու անօգնական հայացքը հառել երկնքին։ Աբեղայից հետո Վանահայրը կորցնում է իր միաբաններին, որոնք չեն համաձայնում քանդել նորաշեն եկեղեցին և նրա հետ գնալ մահվան, իբրև հավատի գերագույն իմաստի իրականացման։ Միակ մարդը, որ ցանկանում էր հետևել Վանահորը, Կույր վանականն էր։ Նրանց ճանապարհները ինչ-որ տեղ հատվում են, ինչ-որ տեղ հավատը վերածվում է մոլեգնության։ Բայց կգա մի օր, որ նույնիսկ Կույրը կհամակվի կասկածանքով, և Վանահայրը իբսենյան Բրանդի նման կմնա մենակ, մենակ՝ հաղթողի տեսքով, որը սակայն չարաշար պարտվել է։

Աբեղայի գիտակցական կյանքը անապատում է անցել. դրսի աշխարհից նա ոչինչ չի բերել իր հետ, չի բերել նույնիսկ իր անունը։ Մյուս վանականներից նա տարբերվում է իր անխառն հավատով, բարի ու հեզ բնավորությամբ։ Թվում է, թե Աբեղան այդպես էլ կապրեր բուսական համր կյանքով, եթե անակնկալ դիպվածը չխախտեր նրա հավատը։ Աբեղան փրկում է Սեթային կյանքը և նրա անձնազոհ խիզախությունը զորմանք ու հիացմունք է պատճառում վանականներին, բայց ինքը՝ Աբեղան հուզված է, տխուր ատեսակ մը անկամքով։ Գուցե դժվարին ապաշխարանքով Աբեղան քավեր առաջին մեղքը, եթե Իշխանի խոսքերը նրան չմատնեին հոգեկան նոր խոովքի. «Է՛, վրադ պիտի չըլլար այդ սև վերարկուն...—ասում է Իշխանը,—և ես գիտեի իմ ընելիքս։ Քեզի կուտայի իմ տակիս նժույգը, կուտայի քեզի ա՛յ, իմ սեփական սուրս, որ երեսուն տարի ծառայեր է ինծի հավատարիմ, և կառնեի քեզի իմ պալատս իբրև իմ հարազատ որդիս։ Իմ սև նժույգս քու այդ-կերպարանքիդ աղվոր պիտի վայելեր, իսկ ձեռքդ կտեսնեմ, շուտով պիտի սորվեր սուրիս։ Ջիս ու սուրս ինծ հերիք չեկավ, կուտայի քեզի աղջիկս...»։

Աբեղան անտարբերությամբ է լսում Իշխանի խոսքերը նժույգի, սրի ու պալատական կյանքի մասին, բայց նրա գիտակցության մեջ գամվում է Սեթան։ Դրսի աշխարհի օրենքներով Սեթան պատկանում է իրեն։ Սակայն ինքը զրկված է Սեթայից, քանի որ գտնվում է մենաստանում և սև սքեմ է կրում, կենսագիշերային ժամին, երբ հանդարտվում է ահռելի փոթորիկը, երբ Սեթան անվերադարձ հեռանում է կղզուց ու ցամաքաթիրից, Աբեղայի ալեկոծ հոգում նորից շառաչում է ծովը, նորից լաստը կախվում է ջրի անդունդի վրա ու լսվում է Սեթայի սուր ձիշը...

«—Ո՞ւր են մտքերդ, Աբեղա՛»։

Հարցնողը Կույր վանականն է, որն անգութ համառությամբ քրքրում է նրա սիրտը։ Կույրը չի տեսել փոթորիկը, չի տեսել Սեթային, բայց լսածն էլ բավական է, որ հասկանա ու տեսնի ավելին, քան աչք ունեցողները։ Աբեղայի ապրումներին Կույրը հետևում է դաժան ու անհանդիստ հոգատարությամբ. նա հասկանում է, որ խախտվում է երիտասարդ վանականի հավատը, այն հավատը, որ կուրացրեց իրեն։ Հետևաբար իրկել Աբիդային, նրա հոգուց դուրս մղել «կռապաշտ» շունչը, կնշանակի հաստատել սեփական գոհաբերությունը։ «Քիւրմ հագիր ու ապաշխարեա», պնդում էր Կույրը, և խեղճ Աբեղան տաղտկալի միօրինակությամբ կրկնում է. «Ես կորսված մեղավոր մըն եմ, փրկե՛ ինծի, տե՛ր, ես ինկած հանցավոր մըն եմ, օգնե՛ ինծի, տե՛ր...»։

Բայց ամեն անգամ, չերմեռանդ աղոթքի պահին, լսվում է ծովի շառաչը և գլշումի խոսքերին խառնվում է Սեդայի տեսիլքը։ Ցերեկվա պատահարը Աբեղային դուրս է նետում կյանքի սովորական հունից, և նրա այդտրված գեղեցկության մեջ ընջում իրականի ու անիրականի սահմանագիծը։ Աբեղայի աղքատ աշխարհը լցվում է Սեդայի կախարդական պատրանքով։

Իրական Սեդային ընծերցողը չի տեսնում։ Դրամայում հայտնվող Սեդան Աբեղայի երևակայության ծնունդ է, նրա երկրորդ էությունը, ինչպես Վանահոր երկրորդ էությունն է Ճերմակավորը։ Նույն բնավորությունն է արտահայտված երկու կերպարի, ավելի ճիշտ՝ իսկական կերպարի և նրա մտապատրանքի միջոցով։ Այս հնարանքին Շանթը դիմում է այն դեպքերում, երբ ցանկանում է ավելի ակնառու դարձնել բնավորության երկատվածությունը։

Կույր վանականի հեռանալուց հետո Աբեղայի խցում հայտնվում է Սեդան՝ «ապիտակ հագած... մազերը արծակ, խոնավ ու վրան մեկ-երկու թել ծովախոտ»։

Աբեղան.— *(Նա-եւտ երթալով)* Դո՞ւն... դո՞ւն...

Աղջիկը.— *Այո՛, ես, մի՞թե չէիր սպասեր։*

Աբեղան.— *Աստվա՞ծ իմ։*

Աղջիկը.— *Մենա՞կ էս։*

Աբեղան.— *Ես... ես միշտ միակ եմ միշտ։*

Աղջիկը.— *Ա՛յ, հկա քեզի ընկեր և հկա այսպես կեսգիշերին, որ մենակ ըլլանք ես ու դուն։ Դո՛ւն, իմ քա՛ջս, իմ արևս, իմ լուռո՛րդս...*

Աբեղան.— *Հերի՛ք է։*

Աղջիկը.— *Ինչո՞ւս։ Ջէ՞ որ ես քեզմով է, որ հիմա կապրիմ, չէ՞ որ դուն նորէն կյանքս տվիր ինծի, և ինչ քաղցր է այդ կյանքը, որ դուն տվիր ինծի։ Այս քանի՞, քանի՞ տարի ապրեր եմ ես, ամբողջ տասնյոթը տարի, և ես չգիտեի, բնավ չգիտեի, որ չէի ապրեր։ Մի՞թքդ է ցերեկը հո՛ն ալիքներուն մեջ, նայէ՛, մազերս խոնավ են դեռ, բռնե՛, բռնե՛, շոշափե՛ս։*

Բայց երազի մեջ էլ Աբեղան կաշկանդված է, շոշափել աղջկա քաջ մազերը կամ վերարկուն զգել նրա ուսին, կնշանակեր նոր մեղք գործել։ Աբեղան այդքան ուժ չուներ։ Նրա հոգում մենաստանը դեռևս անգիջում մարտ է մղում աշխարհի դեմ, մարտ, անձնավորված Կույր վանականի և աղջկա կերպարներում։ Կույրը համառորեն ձգտում է խեղդել Աբեղայի սիրո զգացմունքը, խեղճացնել, ստորացնել նրան, իսկ աղջիկը բարձրացնում է ծնկաչոք Աբեղային, ներշնչում, որ ինքը խիղախ մարդ է, ծնված կյանքի և ոչ թե ապաշխարանքի համար։ Աբեղան դժվարանում է նախընտրել մեկ կամ մյուս զգացմունքը, բայց անիրական Սեդան, որ նրա սիրտն է լցվում կաթիլ առ կաթիլ, խարխլում է անսասան թվացող հավատը։

Մոլորված Աբեղան օր ու գիշեր դեգերում է իրականության և պատրանքի ոլորտներում։ Անձուկ է նրա իրական աշխարհը՝ կղզին իր վանքով ու շարքերից վախեցած վանականներով, իսկ պատրանքի աշխարհն անընդհատ ծավալվում է, բացելով հրաշալի հորիզոններ։ Կախաղաչական երազը Աբեղային փոխադրում է ծովափ. նրան թվում է, թե մայրդկային կերպարանք առած մեզը և հովը փարվում են իրար, շշնջում սիրո ու կարոտի խոսքեր։ Ամբողջ բնությունը տոգորված է սիրով, միայն ինքն է մենակ ու անընկեր, նման խաչելության առջև վառված մոմի, որ միում ու հալվում է մոռացության մեջ։ Այս տիուր մտածումների պահին նա հանկարծակի հիշում է հեռավոր

ժամանակների առասպելական ճգնավորին, որ կարող է շատ բան պարզել, բայց Աբեղայի բոլոր հարցերին ճգնավորը պատասխանում է միայն մեկ քառով՝ «ունաչ[ունայն]քեզանա»։ Ունայն են փառքն ու վայելքը, գումն ու ողորմածությունը, ունայն է հանդերձյալ կյանքը։ Ամեն ինչ զուր է, անիմաստ։

Ճգնավորը հիմնովին խառնում է Աբեղայի առանց այն էլ շփոթ մտքերը. մինչև այժմ նրա գիտակցության մեջ բախվում էին աշխարհիկ զգացմունքի և քրիստոնեական ճգնավորության գաղափարները, այնինչ ճգնավորը ընդունայն է համարում և՛ մեկը, և՛ մյուսը։ Աբեղան չի առարկում, քանի որ նա չունի ճգնավորի ոչ միայն կյանքի, այլև ապաշխարանքի փորձը, և նորից Աբեղայի միտքը կառչում է իր խավար կյանքի վրա իջած լուսի շողին։ Վերջապես հայտնվում է Սեդան, որ նույնպես չի հերքում ճգնավորին, բայց նրա ունայնության փոսը լցնում է երազներով, այն խաբուսիկ զեղեցկություններով, որով սին կյանքում մխիթարվում են մարդիկ։

Աբրենության ու պատրանքի սահմանները կորցրած Աբեղան, աղոթքի պահին տարվում է մի այլ երազով։ Նորից հայտնվում է Սեդան, կանչում հմայող ձայնով ու նրան տանում հեռավոր հեքիաթասական ժամանակները։ Աբեղան ընկնում է բիրտ ուժի, զեղեցկության ու վայելքի մի աշխարհ, ուր գովից հաղթանակով վերադարձող զինվորներին Իշխանը զգուշացնում է. «Կյանքի կռվին մեզ չխնայենք երբեք ոչ որի։ Խնայելը թուլություն է, մեզնից՝ պարտություն»։

Այս բիրտ միջավայրում Աբեղան նույնպես վերափոխվում է. սեղանի շուրջը տեղ գրավելու համար նա պետին է զարկում հասս զորականին, խլում նրա սուրը, երկրպագում հին աստվածներին։ Աբեղան, որ մինչև այս երազը երեղուն քայլերով հետևում էր Սեդայի պատրանքին, աշխարհն ընկալում էր միայն Սեդայի միջոցով, հեքիաթասական խրախճանքի ժամանակ հանդես է բերում մի հատկություն, որ բնորոշ չէր նրա բնավորությանը։

Դյուրին կլիներ դրամայի գլխավոր կերպարի այս վերափոխությունը բացատրել նիցշեի ազդեցությամբ և հարցը համարել լուծված։ Խնդիրն այն է, որ հեքիաթասական ժամանակների երազները միանգամայն այլ իմաստ ուներ արևմտահայ գրականության մեջ։ Հայ դասական ռոմանտիզմի խորտակված իդեալները ազգային ազատագրության վերաբերյալ նեղսիրտ փոխարինեց ուժի, կռվի ու զեղեցկության իդեալներով, որոնք կարող էին ծնվել քուրքական բռնակալության դեմ մղված պայքարի քուլության և անզորության պայմաններում։ Ճնշված ազգությունը ուժ էր երազում ոչ թե ուրիշներին ճնշելու, այլ սոսկալի չարշարանքներից ազատվելու համար։ Այդ պատճառով էլ Շանթի «ուժեղ անհատը», որքան էլ նմանվեր Նիցշեի գերմարդին, իր հեռանկարի մեջ դատապարտված էր կործանման, ինչպես Աբեղան։

Խառն ու հակասական երազների մեջ Աբեղան հրաժարվում էր անապատից ու ընտրում աշխարհը։ Նրա հիվանդ մտքի հորիզոնում վերջին անգամ փայլատակում է Սեդայի կերպարանքը և կանչում դեպի ծով. «Հո՞ն եկուր, հո՛ն, եթե նորեն գրկել կուզես ինծի, միայն հո՛ն, եկուր հենց որ նորեն շրեփը հուզվին. հենց որ նորեն ծովը փրփրի»։ Եվ Աբեղան ծովն է նետում, որպեսզի Հասնի նոր գոյության, նոր էության։ Կյանքի գնով Աբեղան հասատատում է ազատ ու անկաշկանդ ապրելու իրավունքը։

Սակայն ո՞րն է «Հին աստվածների» հիմնական գաղափարը։ Միամտություն կլիներ կարծել, թե XX դարի սկզբին ճգնավորական բարոյականության

և մարդկային զգացմունքի բախումը կարող էր հասարակական հրատապ հարց լինել։ Սևանի կղզին իր խեղճ ու նկուն վանականներով միայն սիմվոլ էր, հեռավոր ժամանակի պարագծի մեջ մարմնավորված խորհրդանիշ, որի տակ թաքնված է արդիական հարցերի արձագանքը։

Այդ պրոբլեմը հայ ժողովրդի, առանձնապես արևմտահայության ծանր ու ողբերգական կացությունն էր։ Շանքը ցույց տվեց, որ մարդկային կյանքով ապրելու բնական իրավունքը, անհատի ազատությունը բռնապետության պայմաններում տրորվում է այնպես, ինչպես «հազարամյակ մը մեզմե առաջ» քրիստոնեական եկեղեցին տրորում էր մարդկայինը մարդու մեջ։ Այս մեկնաբանությունը չի համընկնում դրամայի ավանդական ըմբռնման հետ, բայց երբ «Հին աստվածները» դիտում ենք պատմականորեն, XX դարի սկզբի հասարակական իրադարձությունների մթնոլորտում, պարզվում է, որ ձգձավորական կյանքի պատկերը միայն ձև է, որ վերջին հաշվով ամփոփում է հեղինակի հուսահատ բողոքը անմարդկային իրականության դեմ։

3

Պատմության իդեալիստական ըմբռնման հետևանքով Շանքի երկերում վերանում է սահմանագիծը արդիականության ու պատմության միջև, նրա կերպարներին վիճակվում է հոգեկան նույն տառապանքը կրելու երբեմն գորշ ու տաղտկալի արդիականության, երբեմն էլ պատմական տեսիլքի ոլորտներում։

Երկու դրամաների՝ «Հին աստվածներ»ի և «Կայսրի» միջև, 1912 թ. Շանքը գրում է «Կինը» խորագրով վիպակը՝ մի էջ արվեստագետի և բուրժուական հասարակության փոխհարաբերության պատմությունից։ Է. Զոլայի «Ստեղծագործություն» նշանավոր վեպի հերոսը ճանաչում նվաճելու համառ փորձերից հուսահատ, դիմում է ինքնասպանության։ Նրա կյանքի և գործի մեջ արտահայտվում է բուրժուական հասարակության քշնամանքը արվեստի նկատմամբ։ Նույն պրոբլեմին Շանքը մոտենում է այլ տեսանկյունից։ «Կինը» վիպակի գլխավոր կերպարները՝ երիտասարդ նկարիչ Սուրենը և բժշկուհի Մարգարիտ Ստեկնը, տարբեր խառնվածքի տեր մարդիկ են. «Աղջիկը աշխատանքի պաշտամունքով, անձնվիրությունն ու գութը կյանքի հիմք ընդունող լավատես մը, իդեալիստ մը։ Տղան՝ նիցշեական հովերով, ուժն ու ռեալիզմը կյանքի հիմք բռնած, ուրիշ ամեն բան հեգնող հոգի մը»։ Կերպարների նախնական բնութագրությունը, որին սակավ է դիմում Շանքը, տվյալ դեպքում որոշում է հերոսների հոգեկան ներքին պայքարի սահմանները և հեշտացնում դեպքերի դանդաղ ընթացքը։ Ստեղծագործական աշխատանքից ձանձրացած և հուսահատված երիտասարդ նկարիչը, որ իր պարապ օրերը լցնում է քնքուշ զվարճություններով, ընկերոջը խորհուրդ է տալիս դուրս նետել վրձիններն ու ներկերը, քանի որ նրա կատարած աշխատանքը ոչ ոքի պետք չէ։ Սուրենի հոգեկան ճգնաժամը բուրժուական արվեստի ընդհանուր ճգնաժամի արտահայտություններից է, մի արվեստ, որ համակվում է խոր անտարբերությամբ մարդու և հասարակության հանդեպ։

Կտրվելով կյանքից, Սուրենը կորցնում է ստեղծագործելու բերկրանքը և հանգում մարդու ու անասունի նույնացման մտքին։ Բայց այդ հուսահատությունը երկար չի տևում. խելացի ու հմայիչ աղջկա մտերիմ զրույցների

մինուղրատում նա ազատագրվում է նիգշեական հովերից, թոթափում հոգեկան թմրությունը և նրա հայացքի առաջ, Ստեկնի կերպարանքով, նորից բարձրանում է մարդն իր անբասիր գեղեցկությամբ։ Սուրենին հիացնում են Ստեկնը և բոլոր նրանք, ովքեր ունեն հավատ ապագայի, հավատ մարդկությանն, հավատ իրենց գերի, գործի և իդեալի հանդեպ։ Մարդու գեղեցկությամբ հմայված նկարիչը նորից սկսում է ստեղծագործել ինքնամոռաց հափշտակությամբ։ Ստեղծելով Ստեկնի դիմանկարը, Սուրենը ձգտում է արտահայտել «Ճենչ մը գոռ գալու աշխարհային»։ Ստեկնը, սովորականն ու պայմանականն, որտեղում մը ավելի տևական, ավելի մնայուն, ավելի արժեքավոր նոր բանի մը. բուռն կարոտ երազանքի ու հափշտակությանն։ Ստեկնը դառնում է արահետ արվեստի ու աշխարհի միջև. նրա շնորհիվ Սուրենի հոգում հարություն է առնում կյանքի գեղեցկությունը, բայց նկարչի հայտնագործած իրական մարդը նրան քվում է անմարմին էակ, անհագուրդ կարոտի խորհրդանիշ, որը արվեստագետին տանում է ոչ թե դեպի կյանք, այլ նորից դեպի երազների աշխարհը։ Պատահական չէ, որ ընդհանուր հիացմունքի արժանացած դիմանկարը տարբեր մեկնությունների տեղիք է տալիս. մեկը այնտեղ տեսնում է «Գիշերվան խորհրդավորությունն ու քաշողությունը», մյուսը՝ «Հայության տառապանքը», երրորդը՝ «Բողոքի մարմնացումը»։ Նկարիչ Սուրենի էսթետիկական ըմբռնումների մեջ դժվար չէ նկատել զրոզի հայացքները, հատկապես նրա աշխարհայացքի հիմնական տարրերից մեկը՝ պատրանքի գերադասությունը իրականության հանդեպ։ Բայց «Կինը» բնորոշ է նաև մի այլ տեսակետից. այստեղ Շանթը նորից ձգտում է սահմանազատվել նիգշեականությունից, որը խորթ էր մարդկային ստեղծագործ ոգուն։

Առաջին հայացքից քվում է, թե որևէ ազեր չի կարող լինել «Կինը» վիպակի և պատմական բնույթի «Կայսր» դրամայի միջև, սակայն բավական է համադրել այդ երկերի գլխավոր կերպարները և որոշակի կդառնա հազարամյակի հեռավորությամբ ապրող մարդկանց հոգեկան հարաբաժանությունը։ Նկարիչ Սուրենն իր դարի զավակն է, նիգշեական հովերով տարված սովորական անհատապաշտ, որի բնավորության հակասություններն ավելի բացորոշ են արտահայտվում բյուզանդական զորավար Օհան Գուրգենի կերպարում։

Ռոման կայսեր մահից հետո Արևելյան բանակի հրամանատարները զորավար Նիկեֆոր Ֆոկասին հռչակում են կայսր։ Բայց շատ ժամանակ չանցած հնարություն է դառնում կայսր Ֆոկասը, որին սպանում են դավադիրները ու գահ բարձրացնում զորավար Օհան Գուրգենին (Հովհաննես Ցիմշկիյ)։

Նահինին կայսրերի անկումը և նորերի հանդես գալը, դավադրությունն ու ոճիրը սովորական դեպքեր էին Բյուզանդիայի պատմության համար։ Բայց դեպքերի այդ ընթացքի մեջ Շանթը փորձում է տեսնել նիցշի «Հավիտենական վերադարձի» տեսության հաստատումը։ Պատմությունը շրջապտույտ է կատարում ու նորից վերադառնում նախկին վիճակին, կյանքում ըստ էության ոչինչ չի փոխվում։ Սակայն պետք է նշել, որ «Կայսրում» և Շանթի մի շարք երկերում տեսական մերկ դրույթը հաճախ գունաթափվում է, և հակառակ հնդինակի սեփական՝ հաղթում է իրականության զգացումը։

Բյուզանդիայի թափուր գահին և կայսրուհի Թեոֆանոյին վաղուց էր երազում տիրանալ ծանծաղամիտ ու վեհերոտ Նիկեֆոր Ֆոկասը։ Ակամա ենթարկվելով Օհան Գուրգենի համառ պնդումներին, Ֆոկասը արշավում է Կ. Պոլիս։ Ով այն պահին, երբ զինվորները Ֆոկասին բարձրացնում են վահա-

Նի վրա, Օհան Գուրգենը հեգնանքով ասում է. «Նայե՛ք, մեկ մը նայե՛ք այդ քշվառ մարդուն, ինչպե՞ս կառչեր է վահանի եզերքինը...

Այլը ընկնելու վախից Ֆոկասը չի ազատվում նույնիսկ գահի վրա։ Վիքտորի պալատը Ֆոկասին թվում է անելույս ու ամայի, նա մարդկանց հետ շփվում է կասկածով ու ատելությամբ։ Վերջին գիշերը, զրուցելով Թեոֆանոյի հետ, խեղճ կայսրը հաճախ կրկնում է՝ անհնար է խուսափել ճակատագրից, միամտորեն կարծելով, թե ճակատագրի հարվածը ուղղված է Օհան Գուրգենին։

Ինչ-որ նմանություն կա կայսր Ֆոկասի և շեքսպիրյան Մակբեթի միջև։ Վերջինս խիզախ ու հմուտ զորավար է, բայց գահին տիրանալուց հետո համակվում է ահեղ սարսափով։ Նրան օր ու գիշեր հետապնդում է գործած ոճիրների հատուցման միտքը։ Հոգեկան նույն տագնապն է ապրում և կայսր Ֆոկասը։ Սուրբը գուշակել է, որ նա պետք է դառնա կայսր։ Գուշակությունն իրականանում է, բայց Ֆոկասը զրկվում է հոգեկան անդորրից։ Մակբեթին հալածում էին մեռածների ուրվականները, մինչ Ֆոկասին անհանգստությունն է պատճառում Օհան Գուրգենը իր հպարտ ու հանդուգն փառքով։

Տիրանալով գահին, Ֆոկասը ձգտում է տեղ գտնել նաև գեղեցիկ Թեոֆանոյի հոգում, ցանկանում կտրել Օհան Գուրգենի գլուխը, որովհետև «Ինչու հոգիի տեղ չկա այսքան բարձրերը...»։ Մինչդեռ Ֆոկասի հանդեպ Թեոֆանոն լցված է միայն ատելությամբ, իսկ ճակատագրին ապավինած կայսրը խիզախ զորավարին հաղթելու ուժ և վճռականություն չունի։

Շանթը հաճախ է դիմում հունական ողբերգության ավանդներին և Շեքսպիրին, բայց տվյալ դեպքում ճակատագիր հասկացությունը գրողը մեկնաբանում է ոչ թե հույների ոգով, այլ իբրև ուժեղների և թուլերի պայքար, ուր թուլը ի վերուստ դատապարտված է կործանման։ Պարզ է, որ այստեղ Շանթը փորձում է դարվինյան հանրածանոթ տեսությունը փոխադրել հասարակական հարաբերությունների բնագավառը։

Ուժեղների և թուլերի պայքարում պարտվում է նաև Ֆոկասը, դավադիրների ու Թեոֆանոյի օգնությամբ գահ է բարձրանում Օհան Գուրգենը՝ «ժողովրդի սիրելին, կանանց պաշտամունքը»։ Ռազմական փայլուն հաղթանակներ նվաճած զորավարը մարդկային կյանքի իմաստը համարում է կյանքի ու մահվան խաղը. «Ի՞նչ հրապույր, ի՞նչ իմաստ կմնա կյանքին մեջ, երբ հանես մեջտեղն այդ խաղը, եթե հանես կյանքին միջեն բախտին և աշխարհին հետ խաղալը»։ Նման մի խաղ է նաև Օհան Գուրգենի կայսր դառնալը։ Խիզախ զորավարը դառնում է դավադիր ու գահ է բարձրանում վերափոխված, նոանդն ու հանդգնությունը կորցրած, շվար ու պարտված հոգով։

Սակայն Օհան Գուրգենը թուլերին հաղթող «գերմարդ» չէ, այլ սովորական մարդ, որին խորթ չէ մարդկային բնությունը։ Նա ապրում է ռազմական հաղթանակներով, իսկ հաղթանակը մի ակնթարթ է միայն, որը ցնդում է, բացելով կռվի գեհենկությունն ու թշվառությունը։ Հիշելով իր փայլուն կռիվներից մեկը՝ Պետքար լեռան կռիվը, զորավարն ասում է. «...ամենքը հիացմունքով կշնորհավորեին իմ այդ անօրինակ ու հանդուգն հաղթությունս։ Ես կեցած էի ժայռի գագաթը, ժայռ մըն ալ իմ մեջս, ու ոտքերուս տակ այն անթիվ քարմ ու խիզախ քաջերը, թե իմ, թե թշնամի... Հանկարծ տեսա, որ շատ վայրագ, շատ խայտառակ, շատ ցած բան էր իմ այդ ամբողջ հաղթանակս»։ Զորավարը ամեն անգամ կռվից վերադառնում է տխուր ու հուսախաբ։ Նա

տեսնում է, որ գաժան ու անհեթեթ մի բան է կոիվը, մարդկային անհամար զոհեր, ավեր ու հափշտակություն։ Այդ իրականությունից հոգնած, մենակ ու հուսահատ զորավարը դիմում է դեպի Հաննան, որ նրա կյանքի պղտոր հորիզոնի վրա ճառագում է իբրև լույս ու բարություն։

Զորավարը գերվում է Հաննայի հոգու գեղեցկությամբ, նրա մեջ տեսնում իր երազների ու ձգտումների մարմնացումը։ Հաննան նույնպես հմայված է զորավարով, բայց իսկական կյանքի և անաղարտ զգացմունքի կարոտով լըցված աղջիկը մերժում է Օհան Գուրգենի հետ գահ բարձրանալ իբրև կայսրուհի։ Նա նախընտրում է լինել կայսրուհի ոչ թե բյուզանդական գահի, այլ Օհան Գուրգենի հոգում։ Հաննան սարսափում է այն մտքից, որ ինքն էլ զորավարի համար կարող է դառնալ սովորական ու տաղտկալի, ինչպես նրա նվաճած բոլոր հաղթանակները։

«Հաննա.— Կուզեմ արժանի ըլլալ քու այդ մեծ սիրույդ, կուզեմ ըլլալ արժանի քու հոգիիդ որոնումին, կուզեմ ըլլալ քեզի հավասար։

Օհան Գուրգեն.— Մերժելո՞վ, երբ իմ հոգիս միայն քեզի կձգտի, երբ ամբողջ էությունս սիրույդ կտենչա ու քեզի է ծարավի։

Հաննա.— Ճիշտ ատոր համար։ Պետք է, որ դուն անգամ մը գոնե տեսնաս ու չուենասա, ձգտիս ու չհասնիս, ծարավիս ու չհագենաս...»։

Թե սիրելով Հաննային, Օհան Գուրգենը փորձում է կառչել կյանքին, ապա նույն սիրո ուժով Հաննան ձգտում է բարձրանալ առօրյա գորշությունից դեպի վեր, դեպի արյունոտ լեռների կատարները։ Պատրանքով հմայված Հաննային զորավարի մտացածին կերպարը թվում է ավելի մոտ ու հարազատ, քան ինքը՝ իրական մարդը։ Հաննայի սերը դուրս է հորդում բնական զգացմունքի սահմաններից, դառնում ազոթք ու անձնազոհության։ Նրա՝ կուլտային պատրանքի շլացնող լույսից խամրում է սիրո իրական զգացումը։ Օհան Գուրգենին մերժելուց հետո Հաննան գնում է վանք, անհաս սիրո հավիտենական ջնորդով ապրելու։

Կայսերական գահին տիրացած Օհան Գուրգենը նորից մենակ է ու հուսահատ։ Հաննան անէացել է թովիչ երազի նման, ու նրա դիմաց նորից բացվել է այլանդակ իրականությունը՝ Թեոֆանոյի կերպարանքով։ Օհան Գուրգենը շատ մտերմիկ գիշերներ է լուսացրել Թեոֆանոյի հետ ու քաջ գիտե, թե նա որքան գեղեցիկ, նույնքան անոգի ու փառասեր կին է։ Պալատական շվայտ կյանքի, դավերի ու կեղծիքի մեջ խզաղայրուվել է Թեոֆանոյի աղքատ հոգին։ Բայց նա նույնպես ունի իր ձգտումը, իր երազը՝ լինել կայսրուհի և ունենալ առնական ամուսին։ Այդ երջով տարված, Թեոֆանոն օգնում է Օհան Գուրգենին գահ բարձրանալ։ Հաստատակամ գինևորների աղջիկը կարծես վրեժ է լուծում իր ծագման համար, և ձգտում հաստատել կայսրուհու իր մշտական իրավունքը։ Ներքինի վասիլ լեկապենե նման Թեոֆանոն կարծում է, թե արքաները ժամանակավոր են, իսկ ինքը հավիտենական։ Սակայն լսելով պալատից հեռանալու վճիռը, Թեոֆանոն մի ակնթարթում կորցնում է երբևիցե վստահությունն ու փայլը, դառնում խեղճ ու գոհհիկ մի կին, աղաչում իրեն թողնել քնկուզ իբրև հարճ կամ սպասուհի։ Բայց Հաննայի կորստից հետո կայսրն այլևս չի կարող հանդուրժել Թեոֆանոյի ներկայությունը։

Երկու կին, երկու ներհակ էակներ՝ Թեոֆանոն և Հաննան, խորհրդանշում են իրականության և պատրանքի անհարիր ոլորտները։ Թե Թեոֆանոն կյանքի ու մահվան անհմաստ խաղն է, որից հոգնել ու հիասթափվել է զո-

յավարը, ապա Հաննան նրա անհանգիստ հոգու կարոտն է, նրա երազների անհասանելի հանգրվանը։ Օհան Գուրգենը վերջին ճիգն է գործադրում կառչելու անհետացած պատրանքին։ Նա երազում է կրկնապատկել Բյուզանդիայի հզորությունը, ստեղծել ուժեղ պետություն, բայց նրա հոգում բացվել է խոր մի վիհ, որ դժվար է լցնել նույնիսկ պետական գործի բազմազան հոգսերով։ Բարձրանալով գահ, Օհան Գուրգենը կորցնում է ցնորքի աշխարհը և ընկնում ժավարի աշխարհ, ցածի կյանքը»։ Ծանր ապրումների պահին նրան վերջին անգամ երևում է Հաննան, որը երազկոտ աչքերով նայում է պայծառ արևի տակ ցոլացող ձյունոտ կատարներին։

«Կայսրը.— Ո՜վ դուն, իմ հոգիիս անվերջ ձգտումը, իմ անհանգիստ, իմ անհագ հոգիիս անզուսպ ու թևավոր ձգտումը, բայց ինչո՞ւ դուն, ինչո՞ւ այս ձգտումը և մինչև ե՞րբ և մինչև ո՞ւր...

Հանճար (Մատնանիշ լեռները) Մինչև ճերմակ բարձունքները, մինչև միգոտ կատարները, մինչև անհուն տենչանքները, մինչև մահուդ սահմանները...»։

Իրականությունից հիասթափված ու պատրանքը կորցրած կայսեր կյանքի ճանապարհը ընդհատվում է մթին անդունդի եզրին։ Նա այլևս անելիք չուներ։ Ջուր չէր փիլիսոփայում Վասիլ Լևկապեն, թե իշխելու և սիրելու հավիտենական ձգտումով ապրում են միայն ներքինիները։

Դրամայի գաղափարական ոդու և հեղինակի իդեալի անձնավորումը Օհան Գուրգենն է, այն ուժեղ անհատը, որն իբր թե կոլված է դուրս գալու կրկնվող պատմության շրջագծից։ Բայց նրա առջև փակվում են բոլոր ճանապարհները, փակվում այն պահին, երբ թվում է, թե նա նվաճել է ձյունոտ լեռների կատարները։ Օհան Գուրգենի կյանքն ու գործը նորից հաստատում են «Հին աստվածների» ճգնավորի հուսահատական փիլիսոփայությունը՝ ամեն ինչ ունայն է ու անիմաստ։

Այդ հուսահատությունը յուրօրինակ դժգոհություն էր, բողոք ընդդեմ տիրող կարգերի, որ այլևս սրևէ հեռանկար չուներ համաշխարհային առաջին պատերազմի ժամանակաշրջանում։ Պատմության սուբյեկտիվ իդեալիստական մեկնաբանության հետևանքով սիմվոլիստների ստեղծագործությունները մարդն անջատվել էր հասարակական հարաբերություններից և զարձել վերացական կյանքի մշտնջենական, անհասկանալի առեղծված։

«Կայսրը» դրամայում Շանթը հրաժարվում է «գերմարդուս գաղափարից։ Սակայն անհրաժեշտ էր կատարել երկրորդ քայլը՝ հրաժարվել տիրող կարգերի դեմ անհատապաշտական դժգոհությունից և ընթանալ աշխատավոր զանգվածների սոցիալական մեծ պայքարի հունով, հակառակ դեպքում, անհատապաշտությունը նրան պետք է անջատեր պատմության առաջընթացից և տաներ դեպի ետադիմությունը։ Տեղի է ունենում վերջինը։ Նահանջելով երկչոտ բողոքի դիրքերից, Շանթը գնում է դեպի պատմության կամայական մեկնաբանությունը, որն ամրողջությամբ դրսևորվում է նրա «Շղթայվածը» դրամայում։

Հայ դասական մատենագրությունը Արտավազդի առասպելը պահպանել է երկու մեկնությամբ. ծնիկ Կողբացին, առնելով ժողովրդից. Արտավազդին ներկայացնում է բարի բնավորությամբ դյուցազն, որը պետք է ազատվի շղթաներից ու տերի աշխարհին, իսկ Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմու-

թյան» մեջ բերվում է մյուս տարբերակը, ըստ որի Արտավազդը ավերիչ ոգի է, դև կամ վիշապ։

Պատկերելով հայ միջնադարը, ավելի ճիշտ, միջադարյան Անին՝ իր բնակիչների տարբեր դասերով և նրանց ընդհարումներով, «Ճղռիալվածքը» դրամայում Շանթը փորձում է ցույց տալ Արտավազդի առասպելի հակադիր ըմբռնումների հասարակական հիմքերը, ցույց տալ, որ ճնշված մարդիկ Արտավազդի մեջ տեսնում են ազատության ու փրկության, իսկ տիրողները՝ բռնության ոգին։ Բայց ինչպես «Կայսրը» դրամայում, այստեղ առավել ևս պատմության հավիտենական վերադարձի սկզբունքը հաստատելու համար։

Անիի էմիրը՝ Մանուչէի որդին, որ բոլոր տիրողների նման իր իշխանությունը նվաճել է բռնությամբ, Անին համարում է իր սեփականությունը, իսկ ճնշումն ու կողոպուտը՝ իր անկապտելի իրավունքը։ Նրա կողքին կանգնած է մի այլ բռնակալ՝ իշխան Վահան Պահլավունին, որը նույնպես Անին համարում է իր սեփականությունը։ Ապստամբ անեցիները քաղաքից դուրս են շպրտում էմիրին, հետո էլ՝ իշխան Պահլավունուն։ Քաղաքի իշխանությունն անցնում է արհեստավորների ձեռքը, կարգերը փոխվում են, բայց կյանքը մնում է անփոփոխ։ Դարբին Ավագը՝ դարբինների ավանդական ընտանիքի զավակը, որ իր կյանքը համարում է գերություն, անիծում է աշխարհի բոլոր կարգերը, դառնալով Անիի ղեկավարներից մեկը, փոխվում անճանաչելիորեն։ Էմիրի պալատից ազատված հարճին նա ասում է. այժմ ես եմ էմիրը, ես եմ Անիի տերը։ Էմիրի պարտության ժամանակ Հարճը հրդեհում է պալատը և հրդեհի բոցերի մեջ որոնում իր ազատությունը։ Էմիրը չկա, բայց նույն պալատում այժմ նստել է մի այլ բռնակալ՝ դարբին Ավագը, որը տրորում է Հարճի նվաճած ազատությունը։ Ուրեմն, մտածում է Հարճը, Նաղաշի քարոզած ազատությունը չիրականացավ, Արտավազդը չավերեց հին աշխարհը։

Տխուր ու մտահոգ Նաղաշին Հարճը հարցնում է. «Ո՞ւր է քու Արտավազդը... Ինչո՞ւ չի գար, ինչու չի քանդեր, ինչո՞ւ չի վերջացներ այս աշխարհը...

— Նաղաշ.— Արտավազդը, քուրիկ, քանդելու համար չէ, որ պիտի գա, այլ շինելու, կառուցելուն։

Հարճը Նաղաշի ունկնդիրներից մեկն է, թերևս միակը, որն իրոք կռվում է ազատության համար։ Սվ քանի որ Հարճն Արտավազդին սպասում է միամիտ հավատով, ավելի ծանր է լինում նրա հուսահատությունը, երբ դարբին Ավագի աչքերի մեջ տեսնում է էմիրի կերպարանքը։ Ճնշված ու կեղեքված մարդկանց Նաղաշն ասում է. «Ծիծե կուգեք, որ փրթին ձեր բոլորի շղթաները, ընկճեցեք այն բռնակալը, որ կտիրե ձեզմե ամեն մեկուն կուրծքին տակ, մեռցուցեք ձեր միջի բռնակալը»։

Մինչև այժմ Նաղաշը քարոզում էր կռվել ճնշման ու բռնության դեմ, բայց արհեստավորների իշխանությունը չփոթության է մատնում նրան։ Կարգերը փոխվեցին, իսկ բռնությունը մնաց, նշանակում է բռնության արմատները պետք է որոնել հասարակական հարաբերություններից դուրս, մարդկանց հոգիների մեջ։ Մասիսի խորհրդատներում շղթայված Արտավազդին՝ ըմբոստության և ազատության անընկճելի ոգուն, սոցիալական պայքարի իրադրությունից Նաղաշը փոխադրում է մարդկային հոգու ոլորտը, և դարձյալ իսկ տիրող կարգերի անընդունելի լինելու գաղափարը փոխարինվում է մարդու անկատար լինելու և նրա հոգում ծվարած բռնակալի գաղափարով։ Հե-

տևաբար, ավելորդ է դառնում ճշման ու կեղծման դեմ մղվող պայքարը, իբրև անիմաստ, հնացած մի մոլորություն։ Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ կերպարին փոխարինել է հեղինակը և իր հետադիմական հայացքը պարտադրել միջնադարյան աղանդավոր Նաղաշին։ Տարբեր դարաշրջանների ու խավարամիտ գաղափարների շինծու համադրության հետևանքով «Շղթայվածը» ձախողվեց իբրև գեղարվեստական ամբողջություն։

Շանթին հայտնի էր, որ իր նկարագրած դարաշրջանում պատմության գլխավոր ուժը ամբոխը կամ խաժամուժը չէր (որն, ի դեպ, պատմական մեծ իրադարձությունների ուղեկիցն է և ոչ ստեղծողը), այլ իսկական ժողովուրդը՝ իր ձգտումներով ու երազներով մարմնավորված քոնդրակեցիների հզոր շարժման մեջ, շարժում, որ շուրջ երկու դար տագնապի մատնեց ֆեոդալներին ու արտաքին նվաճողներին։ Ճիշտ է, Նաղաշի հայացքներում նկատվում է քոնդրակյան գաղափարախոսության արձագանքը, բայց հակառակ խիզախ ու անընկճելի քոնդրակեցիներին, Նաղաշը, թեև հավատավոր, բայց ավելի հայեցող, քան գործօն անհատ է, որը չկարողացավ ամբոխը տարբերել ժողովրդից, հասկանալ, թե ովքեր էին ոգեշնչվում Արտավազդի գալստյան հույսով։ Եվ եթե «Շղթայվածի» մռայլ հորիզոնի վրա բացկլտում է հավատը մարդու հանդեպ, ապա այդ հավատի հիմքում ընկած է ոչ թե ամբոխի, այլ ժողովրդի պատմական գործունեությունը։

Դրամայում նկարագրված արհեստավորների իշխանությունը չուներ սոցիալական քաղաքական կամ բարոյական որևէ դավանանք, որ ոգեշնչեր ու համախմբեր մարդկանց։ Դարբինն ու ներկարարն իրենց գործունեությունն սկսում են կաշառակերությամբ, հետո գժտվում են ու դավում միմյանց։ Նաղաշի քարոզած ազատության ու հավասարության գաղափարներն արհեստավորները ընկալում են իրրև ստամոքսների հավասարություն, անաշխատ ու գեխ կյանք։ Պարզ է, որ «Շղթայվածում» հանդես եկող զանգվածը իսկական շղթայվածը չէ, ժողովուրդը չէ, այլ հափշտակելու անզուսպ բնազդով տարված մի ամբոխ, որը շատ հեռու է ազատության ու հավասարության գաղափարներից։

Դրամայի կեղծ գաղափարն իր հետ բերեց մտքի, հույզի ու բնավորությունների աղքատություն, արվեստի աղքատություն։ Դարբին Ավագը, Ներկարարը, Ծամկոչն այնքան նման են միմյանց, որ եթե մեկի անունը փոխարինվի մյուսով, ոչինչ չի փոխվի, քանի որ դրանք ոչ թե կենդանի կերպարներ են, այլ նախապաշար գաղափարի թելադրանքով շարժվող տվիրներ։

«Շղթայվածի» ստեղծման ժամանակաշրջանը հագեցված էր համաշխարհային առաջին պատերազմի և հայ ժողովրդի ծանր աղետի մղձավանջով։ Մռայլ իրականությունը գրողի հոգևոր աշխարհում բեկվում է իբրև մարդու անկատար լինելու, մարդու հոգում գազանային բնազդների արթնացման շրջան։ Շանթի աշխարհայացքի մեջ անհետանում են իրականության ըմբռնողության վերջին տարրերը, և պատմության բախտորոշ ժամանակաշրջանում քաղաքական ունայն պատրանքներով տարված գրողը չի ըմբռնում Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխության նշանակությունն ամբողջ մարդկության և հայ ժողովրդի համար։ Շանթը մնում է հեղափոխության հակառակորդների բանակում։

Անշուշտ կարելի կլիներ գրողի մոլորությունը բացատրել միայն քաղաքական հայացքներով կամ Արևմուտքի հանդեպ տածած նրա միամիտ հա-

վատով։ Անժխտելի է քե՛ մեկի, քե՛ մյուսի նշանակությունը, բայց վճռականը ժվյալ դեպքում Շանթի մեկուսացումն էր մարդուց ու ժողովրդից, նրա անհատապաշտությունից, որը պարսպի նման ձգվեց ստեղծագործողի և իրականության, հեի և նորի միջև, և նորին անհագորդ գրողը մնաց հին պատկերացումների, չարի ու բարու վերացական բախումների ոլորտում։ Շանթն այլևս ի վիճակի չէր պատմությունն ընկալելու իբրև արդիականության նախապատմություն։

«Ինկած բերդի իշխանուհին» դրաման (1921) արտաքին հատկանիշներով նմանվում է հունական ողբերգության դասական երկերին, և ինչպես հունական ողբերգության, այնպես էլ Շանթի դրամաներին խորթ է պատմության խաղաղ ու անդորր պահը։ Սակայն և տարբերություն հույների, որոնց հերոսները հանդես էին գալիս իրենց դարաշրջանի համամարդկային իդեալներով, Շանթի դրաման մե՛րթ շրկանում է պատրանքի ուժով, մե՛րթ էլ մարդկային բնավորությունների անհագուրդ ձգտանքությամբ, միտումներ, որոնց ստվերի տակ թոշնում կամ անհետանում է իրերի և երևույթների բազմազան աշխարհը։

«Ինկած բերդի իշխանուհին» դրամայի գլխավոր կերպարները՝ Գող Վասիլը և իշխանուհի Աննան, իրենց հախուռն ու հզոր կրքերով նման են շեքսպիրյան կերպարներին՝ առանց վերջիններիս բնավորության ցայտուն բազմազանությանև։ Քեսունի Վասիլ իշխանը՝ նվաճելու ու կողոպտելու մոլուցքով լցված մի մարդ, սպանում է իշխանուհի Աննայի երեխաներին, ամուսնուն, նրա զինակիցներին ու գրավում նրա ամրոցը։ Այդ ոճիրից անմիջապես հետո Վասիլը ձգտում էր տիրանալ պարտված բերդի իշխանուհուն։ Երջանկությունն ու պատիվը կորցրած իշխանուհին երդվում է վրեժ լուծել։ Դեմ առ դեմ բարձրանում են երկու բիրտ ու դաժան կիրք՝ ոճիրն ու հատուցումը։

Հայկական կիլիկիայի նշանավոր իշխաններից մեկը՝ Վասիլը, ավազակային արարքների համար վաստակել է Գող մականունը։ Նա արհամարհում է բարոյականության սկզբունքները և մի նոր ամրոց կամ կալվածք հափշտակելու համար Վասիլը պատրաստ է ոչնչացնելու ոչ միայն իր հակառակորդներին, այլև զինակիցներին ու բարեկամներին։ Ավելին, առանց վարանումի Վասիլն սպանում է իր ավագ, հետո կրտսեր որդուն, որոնք միամտորեն նետվել էին Աննայի նյութած դավերի մեջ։

Վասիլը չարագործ է, խարդախ, բայց նաև խելացի ու հեռատես. իր զինակիցներից մեկին նա հետևյալ խորհուրդն է տալիս. «Ջնեղես երբեք գյուղացին. ան է, որ կուտա մեզի մեր հացը ու մեր զինվորը»։ Թվում է, թե բնավորության այդ գծերին անհարիր պետք է լիներ անվերապահ հավատն Աննայի նկատմամբ, բայց կերպարը հավաստի դարձնելու ցանկությամբ Շանթն այն ժամանակ է հագիվ նշմարելի մարդկային գծերով։ Մի դեպքում որդիների հանդեպ տածած սերն է այդ, մյուս դեպքում՝ դեղեցիկ Աննային տիրանալու կիրքը, որ բթացնում, թուլացնում է Վասիլի կասկածամտությունը։

Մահվան մատնելով զավակներին, իշխանուհի Աննան ցանկանում է խոցել Գորը, նրան պատճառել այնպիսի վիշտ, որպիսին ապրում է ինքը՝ զավակներ կորցրած մայրը։ Սակայն իշխանուհին վրիպում է. Գող Վասիլը ոչ Աբքա կիր է և ոչ էլ հայր Գորիո։ Հափշտակելու և տիրելու մոլուցքը խլացրել է Վասիլի հայրական զգացումը։ Կրտսեր որդուն նա սպանում է այն ժամանակ, երբ զինակիցների հետ մշակում է իր բարեկամ իշխանի վրա հարձակ-

վելու ռազմական ծրագիրը, իսկ որդու սպանությունից հետո թևքև հուզմունքով վասիլն ասում է. «Իշխաններս կներեն ինձի այս անսպասելի ու ծանր պատահարը... վաղը առավոտ զորքը պետք է շարժվի։ Մահը իր ճամփով, կյանքը իր ճամփով»։

Աննայի վրեժի զգացումին զոհ են դառնում անմեղ պատանիները. զոհվում է նաև ինքը՝ Աննան, իսկ ոճրագործը մնում է անպատիժ։

Պատմությունը բնորոշ գծերով դրսևորվեց Շանթի վերջին՝ «Օշին Պայլ» (1929) խորագրով դրամայում, բայց մոտենալով պատմությանը որպես արվեստագետ, Շանթը իբրև քաղաքական գործիչ կտրվեց արդիականությունից, կորցրեց կյանքի հեռանկարը։

1926—1927 թթ. գրած «Գրական երկերու դերը» խորհրդածություններում և ուրիշ հոդվածներում գրողը շարունակեց քշնամանքով նայել Սովետական Հայաստանի վերաշինության մեծ գործին, չհասկանալով, որ սովետական կարգը հայ ժողովրդի գոյության և ազգային վերածնության միակ երաշխիքն էր։ Նա փորձեց նույնիսկ զուգահեռ անցկացնել ներկա Հայաստանում և XIV դարի Կիլիկիայում տեղի ունեցող դեպքերի միջև։ Սակայն Շանթի քաղաքական բյուր և անընդունելի հայացքները ուղղակիորեն չանդրադարձան նրա գեղարվեստական երկերում, թեև արգելք դարձան ըմբռնելու հայ ժողովրդի պատմության իսկական ընթացքը։ Այդ տարիներին Շանթը գրեց «Օշին Պայլ» դրաման, որտեղ արտահայտված ազգային ինքնուրույնության գաղափարը, հակառակ հեղինակի քաղաքական շփոթ հայացքների, հանգեց հայրենի երկրի ստեղծված պետականության սկզբունքների հաստատմանը։ Իր շռշափած հարցերով, կերպարների հոգեկան հարուստ աշխարհով և ճշմարտացիությամբ «Օշին Պայլը» Շանթի իսկական ստեղծագործական նվաճումն է։

Կիլիկյան Հայաստանի պատմության դժվարին մի ժամանակաշրջանում, XIV դարի երրորդ տասնամյակում, երբ հաճախ վտանգվում էին երկրի սահմանները, իսկ ներսում լստինադավան տարրերը քայքայում էին հայկական պետության հիմքերը, անսալով հակերենասեր իշխանների պնդումներին, Կոռիկոսի Օշին իշխանը համաձայնում է ստանձնել Պայլի՝ խնամակալի պարտականությունը։ Իշխանների կարծիքով Օշինը երկրի միակ մարդն էր, որ կարող էր պետության դժվարին գործը վարել հմուտ ու խելացի։ Օշինի սիրած աղջիկը՝ Ռիթան, նույնպես հորդորում է համաձայնել, մտածելով, թե Օշինի խնամակալությունը կդառնա ձանապարհ դեպի արքայական գահը, որ գուշակել էր գնչուն։ Պետությանն օգտակար լինելու միտքը Օշինին հանում է խաղաղ կյանքի հունից ու նետում դժվարին իրադրության մեջ։ Նա հարկադրված է լինում կիսատ թողնել Կիլիկիայի պատմության ուսումնասիրությունը և շարադրանքը, դեռու լինել Ռիթայից, որի ջերմ սիրով լցված էր իր հոգին։

Պետական գործունեության շրջանում Օշին Պայլի առաջ ծառանում են դժվարին հարցեր, որոնց լուծմանը նա զոհաբերում է և իր, և Ռաթազատ աղջկա երջանկությունը։ Պատանի Լևոն Թագավորին օտար ազդեցություններից զերծ պահելու նպատակով Օշինը նրա հետ ամուսնացնում է իր դստերը, անհաջող մի ամուսնությունն, որ աղջկան պատճառում է միայն վիշտ ու տանջանք։ Արևմուտքի հետ նորմալ հարաբերություններ պահպանելու նպատակով Օշինը հարկադրված է լինում կատարել երկրորդ ճակատագրական սխալը՝

հրաժարվել Ռիքթայից և ամուսնանալ այրի թագուհու հետ։ Օշինը փորձում է համախմբել կուսակից իշխաններին և նրանց օգնությամբ ստեղծել ուժեղ բանակ, բայց իշխանները նորից չեն հասկանում նրան, ու նա մնում է փոքրաթիվ համախոհների հետ, որոնք անկարող էին կռվել լատինասեր հոսանքի դեմ։ Օշին Պայլը պարտվում է, և այդ պարտությունից էլ սկիզբ է առնում Կիլիկիայի հայկական պետության կործանումը։

Շանթի վերջին դրաման սկսվում և ավարտվում է Օշին իշխանի ու Ռիքթայի ոգեշնչված կերպարներով։ Ողբերգության սկզբում նրանց սերը ողողված է խաղաղ ու լուսավոր երջանկությամբ, իսկ վերջում, բազում հուսահատից ու հուսախաբություններից հետո, նրանք հանդիպում են կարծես վկայելու սիրո և մարդկայնության վեհությունը։

Ինչպես արևը մի կաթիլ չրում, Ռիքթայի և Օշին Պայլի խորտակված սիրո մեջ անգրադառնում են Կիլիկիայի քաղաքական կյանքի տարուբերումները և ողբերգական անկումը։ Պետական գործերը վարելու դժվարին գործին Օշինը ձեռնամուխ է լինում հավատով ու նվիրվածությամբ։ Զորավարի ու դիվանագետի ունակություններին նա գումարում է դաժան անձնազոհությունը, բայց տարիների անդուլ գործունեությունից հետո վաստակում է միայն քշշամանք ու ատելություն։ Համախոհ իշխանները մեկ առ մեկ հեռանում են նրանից, և դավադիրների ամբոխի դեմ Օշինը մնում է մենակ։ Երբեմնի հզոր պետական գործիչը գառնում է փախստական ու բանտարկվում իբրև հանցագործ։

Իրենց ալեհոտ կյանքի վերջին վայրկյաններին նորից միասին են Օշինն ու Ռիքթան։ Մոռանալով վիշտ ու վիրավորանք, Ռիքթան գալիս է բանտարկությունից ազատելու և նորից գործի մղելու իր սիրած մարդուն։ Օշինին հասնելու համար Ռիքթան երկար ճանապարհ է անցնում. նա միանում է դավադիրներին, ամուսնանում Օշինի հակառակորդ և իր կողմից արհամարհված Ժուան Ամորիի հետ, բորբոքում ունիթորների ատելությունը, միայն կորած սերը ետ բերելու ցանկությամբ։

«Ռիքթա.— Լա՛ մերկ ու պարզ եղելությունը, դուն դատապարտված ես մահվան... Ես մեծ հիգով ու ծանր գնով գնեցի մեր այս տեսակցության իրավունքը, միմա քեզի հետ ըլլալու իրավունքը, քանի մը ժամ քու կյանքիդ ու քու մահվանդ տերն ըլլալու իրավունքը։ Հիմա ես կարձակեմ բեզի, գնա շուտով միացիր եղբորդ... Գնա զարկ ու շարունակե քու գործդ։

Օշին.— Գո՞րծ, ո՞ր գործի, որո՞ւն համար, ինչո՞ւ համար։ Եվ դո՞ւն, իսկ դո՞ւն։

Ռիքթա.— Դուն նորեն մի մտածիր ինծի, ինչպես որ մինչև հիմա չես մտածած, երբ կյանքը պահանջեր է քեզմե, որ չմտածես։ Իմ ճակատին ալ աս է գրած, որ զոհը ըլլամ, որ փրկանքն ըլլամ մեծ մտածումի մը հաջողության...

Օշին.— Աստվա՜ծ իմ, ի՞նչ քշվառ ու կարճամիտ է մարդ արարածը։ Ում ըսես կանչեցի ինծի, մոտեցուցի ինծի, կապել ուզեցի ինծի ու իմ գաղափարիս... Ու հետացուցի ինծմե այն միակ անձը, այն միակ հոգին, որ իմս էր, հարազատս էր։

Օշինի ու Ռիքթայի քնավորությունները բախվում են անլուծելի մի հակասության. իշխանը հոգնել է կյանքից և հաշտվել մահվան հետ, իսկ Ռիքթան դեռ չի ապրել իսկական կյանքով։ Թախանձելով փախչել, խուսափել մահից, Ռիքթան ճիգ է թափում նվաճել ոչ միայն Օշինի, այլև իր փրկությունը։ Առանց

Օշինի Ռիթման չի կարող ապրել, Օշինը նրա կյանքի իմաստն է, նրա հպարտությունն ու հիացմունքը։ Բայց կյանքի ալեկոծ ծովից դուրս ընկած պետական մարդն իրեն այլևս արժանի չի համարում Ռիթմայի անձնազոհության։

Օշինի հուսահատության պատճառը դժվարին չանքերով ստեղծված իշխանության կորուստը չէ միայն, այլև այն ցավալի իրողությունը, որ իր համախոհները չհասկացան ուժեղ և ինքնուրույն պետականության անհրաժեշտությունը։ Շեքսպիրի ողբերգական կերպարների նման Օշին Պայլը կործանվում է հետադիմական ուժերի դեմ մղվող պայքարում։ Օշինը ողբերգական բնավորություն է, քանի որ պատմության արդարության համար նա մարտնչում է պատմության ընթացքի դեմ։

Հակառակ «Հին աստվածներ» և «Կայսր» դրամաներում տիրող վերացական պատկերացումներին, «Օշին Պայլում» նկարագրվող պատմական ժամանակաշրջանը պատկերվում է իրական, բնորոշ գծերով, քաղաքական տարբեր հոսանքների անհաշտ պայքարով։ Ողբերգության կերպարները բախվում են Կիլիկիայի հայկական պետության բախտի համար վճռական նշանակություն ունեցող գաղափարների շուրջը։ Պետության գոյության հարցը քաղաքացում է մարդկանց անձնական փոխհարաբերությունների մեջ, փոխում նրանց ճակատագիրը։ «Օշին Պայլի» հաջողության դաղտնիքն այն է, որ հեղինակն այստեղ պատմությունը չդարձրեց արդիական գաղափարների գգեստ, այլ մարդկանց դիտեց ու պատկերեց հեռավոր ժամանակաշրջանի կյանքի, պատմական գիտակցության ու հոգեբանության մթնոլորտում։

Լևոն Շանթի բարդ ու հակասական, վերելքներով ու անկումներով ընթացող ստեղծագործական ուղին սկսվեց 1890-ական թվականներին, հանդարտ ու մտերիմ քնարական բանաստեղծություններով և ավարտվեց 1941 թ. «Հոգիները ծարավից» վեպով։ Իր ստեղծագործության վաղ շրջանում անուրջների աշխարհից Շանթը վերադարձավ մարդկանց առօրյա աշխարհը, պատկերեց առաքինություններ ու ստորություններ, ոգևորվեց ազգային-ազատագրական գաղափարներով, բայց շուտով նահանջեց մեծ պայքարի մարտադաշտից, այնտեղ տեսնելով միայն անիմաստ անձնազոհություն։

Հուսահատված սոցիալական և ազգային ճնշումներից, իրականության մեջ չտեսնելով ազատագրական պայքարի իսկական ուժերին, Շանթը դիմեց դեպի հեռավոր անցյալը, ավելի ճիշտ՝ մենավոր հոգիների ազատության տենչանքը անձնավորեց պատմության խորքերում։ Շանթը կերտեց հախուռն կրքերով համակված բնավորություններ, որոնց բողոքը ողբերգականորեն ծուլլ էր ու ապարդյուն։ Անհատապաշտական աշխարհայացքը և քաղաքական թյուր ըմբռնումները կաշկանդեցին գրողի միտքն ու հոգին, ու նա հեռ մնաց հայ ժողովրդի պատմության իմաստուն ընթացքից։ Բայց Շանթի գրական հարուստ ժառանգությունը, որտեղ սակավ չեն իսկական արվեստով կերտված երկեր, ապրում է մեր դասական մշակույթի հետ։

ԱՁԼ. ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳՆԵՐ

1

Դարասկզբին Կովկասում գործում էին երեք թատերախմբեր՝ Աբելյան-Արմենյան խումբը, Թիֆլիսի դերասանական ընկերությունը և Բաքվի դերասանական ընկերությունը, որոնց մեջ ներգրավված էին հայ բեմի նշանավոր դեմքերը՝ Ա. Աբելյան, Ա. Արմենյան, Զարիֆյանն, Սիրանույշ, Ալիխանյան, Մ. Մանվելյան, Գ. Ավետյան, Մայսուրյան, Սևումյան, Համամիկ և ուրիշներ։

Բեմ հանելով հայ և համաշխարհային դրամատուրգիայի նշանավոր երկերը, հայ թատրոնը, միաժամանակ առաջադրում է ազգային դրամատուրգիան զարգացնելու պահանջը՝ ստեղծել ժամանակի հասարակական կյանքի հուզող հարցերն արծարծող լուրջ դրամատուրգիա. «ժամանակը փոխվեց,— գրում է «Մուրճի» բննադատը,— այժմ մի կողմից աչքի ընկնող մեծ տաղանդներ չունենք, իսկ մյուս կողմից էլ ընթացիկ դրամատիկական գրականության մեջ տիրում է մի նոր հոսանք. տարեցտարի պակասում է այնպիսի պիեսների քիվը, որոնց մեջ կա մեկ կամ երկու կենտրոնական դեր և հետաքրքրողը պիեսի ամբողջությունն է ու նրա մեջ արծարծվող ու լուծվող հասարակական խնդիրներն են գրավում հասարակության ուշադրությունը։ Ժողովուրդը նախ և առաջ ուզում է տեսնել պիեսը և ոչ այս կամ այն դերասանի խաղը. իսկ այդպիսի պայմանների մեջ ակամա առաջ է գալիս ռեժիսորի անհրաժեշտությունը, որ մեծ խնամքով պետք է վերաբերվի դեպի ամբողջությունը, այլ ինքն տա «անհամբլ», այլապես ներկա թատրոնական գործը միշտ կարող է կաղալ[1]։

1900-ական թվականներին արգելն նկատելի են դառնում տեղաշարժերը թատրոնի և դրամատուրգիայի ասպարեզում։ Բեմադրվում են Վրթ. Փափազյանի «Ժայռը», «Հայրենիքի համար», Լ. Շանթի «Հին աստվածները», «Ճամբուն վրա», Նար-Դոսի «Սպանված աղավնին», Լ. Մանվելյանի, Հ. Մալխասյանի, Ս. Քառայանի և այլ հեղինակների դրամաները։ Դրամատիկական երկերով հանդես են գալիս Փառնակեսը, Հ. Դաղարյանը, Հ. Նապյանը, Հ. Սուլովյանը, Տ. Նազարյանը, Լ. Մանվելյանը, Ալ. Աբելյանը, Գ. Բաշինջաղյանը և ուրիշներ, որոնք արծարծում են սոցիալական ու կենցաղային հարցեր, ներկայացնում հասարակական ամենատարբեր խավերի կյանքն ու միջավայրը։

1900—1910-ական թվականների դրամատուրգիայում տարածված ժանր էր մելոդրաման։ Մելոդրամաներ են գրել Տ. Միրաքյանը («Հյալ ընտանիքը կամ Քշվառության մարմնավորումը»), Գ. Եղիկյանը («Հրդեհ», «Մայրը»), Ա. Ալշուճյանը («Մեռնող տաղանդ»), Դաշտեցյանը («Կույր չուքակահարը»),

[1] «Մուրճ», 1901, № 4, էջ 217։

Աբաքսյանը («Հոր վրեժը»), Մ. Վարդիկյանը («Անմեղների արյունը չի ծածկվում»), Պ. Մոճոյանը («Վաղաքառամ ծաղիկներ»), Ե. Խաբազյանը («Ուղիից դուրս է նա») և ուրիշներ։

Այլ դրամատուրգներն իրենց դրամաները ողբերգություններ են կոչում. Դրանց նյութը առնված է առօրյա կյանքից (Մելիք-Մաքսոյանի «Ողորմելի ասսանները», Խաչատուր Բաբայանի «Վաղաժամ մահ», Հովհաննես Էմմանսոսի «Էմանուել», Հենրիի (Մկրտիչ Հովհաննիսյան) «Մահ և իդեալ», «Քըշվառները» և այլն), որոնց մեջ, սակայն, բացակայում են կենսական կոնֆլիկտները, ասպարեզ տալով հերոսների վերացական, փքուն, վերամբարձ ճարտասանութիւններ։

Սեդրակ Թառայանի դրամատուրգիան գլխավորապես արծարծում է բարոյական հարցեր։ Նրա կարծիքով մարդկությունը բարոյական սկզբունքների իրագործմանը պետք է հասնի կրթության և աշխատասիրության միջոցով։ Հայացքներով իդեալիստ, նա փորձում է հասարակության կուլտուրա-պատմական առաջընթացը համատեղել աստվածաբանությանը։ Թառայանն ավարտել է Լայպցիգի համալսարանը՝ փիլիսոփայության դոկտորի աստիճանով, հրատարակել է «Ընկեր» շաբաթաթերքը, որն ընդհանուր մարդասիրական իր քարոզներով զատվում էր ժամանակի հոռետեսական տրամադրություններից։ Այդ շաբաթաթերքի շուրջը հիմնականում համախմբված էր երիտասարդությունը։

Թառայանը գրել է վիպակներ, դրամաներ, թարգմանել Շիլլերի, Ջուլերմանի, Բյորնսոնի, Բրանդեսի դրամատիկական երկերը, ինչպես նաև գրել «Բանաստեղծ-իդեալիստ Շիլլեր» երկհատորանոց աշխատությունը, «Գյոտե» կենսագրական ակնարկը և այլն։

Թառայանի ստեղծագործության մեջ ծանրակշիռ տեղ են գրավում դրամաները՝ «Թաքնված կայծեր», «Ազրայիլ», «Արշալույս», «Սոկրատ», «Քրիստոսի փոխանորդը»։ «Թաքնված կայծեր» դրամայի (1903) սյուժեն կառուցված է ընտանեկան հարաբերությունների վրա։ Բայց Թառայանն իր նախորդներից ինչ-որ բանով փորձում է տարբերվել։ Նա շեշտը դնում է հենց բարոյական գործոնի վրա։ Դրամայի հերոսը՝ Գրիգոր Մանվելյանցը մասնագիտությամբ բժիշկ է, իդեալիստ-համալսարանավարտի իսկական տիպար։ Նա գործողության մեջ է մտնում մի սխվոլիկ պատկերով։ Տանը օդ չկա, նա բացում է լուսամուտները՝ թարմանալու գարնան զովությամբ։ Եվ ահա պատուհանից նա դիտում է դրսի աշխարհը և մտորում մարդու, օրպես բնության հրաշագործության մասին։ Նա ուզում է մարդուն բարձր տեսնել, բայց նրա դեմ կանգնում է քաղքենիական ճահիճը։ Ահա իր այս մտորումների մեջ Գրիգորը փորձում է գտնել ընտանիքն ու հասարակությունն առողջացնելու դեղատոմսը։

Նույն հարցն է արծարծվում նաև «Ազրայիլ» տրագիկոմեդիայում, ուր միմյանց են բախվում իդեալիզմն ու բուրժուական պրակտիցիզմը։ Իդեալիստ Մայիլյանն ուզում է հասարակությունը կատարելագործված տեսնել բարոյական միջոցներով, վերափոխել այն լուսավորությամբ ու գիտությամբ, բայց ոչ զենքով։

Թառայանը ուզում է գութ, կարեկցություն շարժել թշվառների նկատմամբ, բայց բարոյական հորդորի սահմանից դուրս չի գալիս։ Եվ չկարողանալով այլ ելք գտնել հասարակության խավարը փարատելու համար, Թա-

ռայներ Տոլստոյ է կապում ուժեղ անհատի հետ։ Նրա համար ուղեցույցի դեր է կատարում իբսենյան դրամատուրգիան («Բրանդ», «Ժողովրդի թշնամին» և այլն), ուր ուժեղ անհատները՝ Բրանդը, դոկտոր Շտոկմանը ըստ էության մնում են մենակ հասարակության մեջ և հանձն առնում իրականությունը բարեփոխելու գործը։

Հեղինակն անհատներին դիմավոլ, մի նորություն է բերում մեր դրամատուրգիայում։ Մինչ այդ, մեզանում պատմական շատ դրամաներ են գրվել, բայց կենսագրական շեշտը շատերի մեջ բացակայում է։ Իսկ Թառայանը հատուկ ուշադրություն է դարձնում անհատի կենսագրությանը։



Ավետիք Թառայան

«Արշալույսը» կենսագրական պատկեր է՝ վերցված հայ նշանավոր լուսավորիչ Մատթեոս Նազարյանի կյանքից։ Սկզբում հերոսը ներկայացվում է օտար միջավայրում, ուր գաղափարական անհատը պարտադրվում է ծառայել հարազատ ժողովրդին. «Հունձքը շատ է, մշակները քիչ... Պահանջը մեծ է... Ասիայում նոր Արշալույս է բացվում, իսկ մեր ազգը առաջնակարգ ազգ է Ասիայում, նա ընդունակ է, նա ինդոնզարմացա Բաբկած կրակ ունի Տոգու խորքում, որը պիտի արտահայտվի...»[3]։

Նազարյանի խոսքը ժամանակի արտահայտությունն է։ Թառայանը նրա ժամանակը կարողացել է ծառայեցնել իր ժամանակի այրող հարցերը շոշափելու համար։ Յուրովի անդրադարձնելով 1905 թ. հեղափոխության հանգամանքները, Թառայանը փաստորեն սոցիալական պայքարի հերոսին հակադրում էր լուսավորիչ հերոսին, որի հասարակական իդեալը հանգում է գիտության և կրթության վերափոխիչ նպատակին։ Ահա թե ինչու, հատկապես Նազարյանին է նա ընտրում որպես պիեսի հերոս։ Նա կյանքն անընդհատ կատարելության և առաջադիմության է համարում։ Սակայն Մատթեոսը մենակ է։ Նրա համախոհները՝ Միքայելը, Սիգան, Սմբատը թույլ են գծված և միջավայր չեն ստեղծում Մատթեոսի համար։ Վերջինս մեռնում է որպես անձնազոհ իդեալիստ, հավատալով ժողովրդի ապագային. «Արշալույսը կրացվի, արևը կր ծագի, գարունը կսկսի»[4]։

«Մոկրատը» և «Քրիստոսի փոխանորդը» դարձյալ պատմական-կենսագրական դրամաներ են։ «Մոկրատի» (1910) գլխավոր հերոսը հույն մեծ փիլիսոփան է։ Թառայանը դարձյալ բարելական իր սկզբունքներին չի դավաճանում, «Մարդիկ բոլորն էլ ի բնե գազան են, բայց գազանը պետք է մարդացնել»[5],

---

[3] Տես, Թառեւրական բաժին, Թառայան, Արշալույս, էջ 14։

[4] Նույն տեղում, էջ 68։

[5] Նույն տեղում, Ա. Թառայան, Սոկրատ, էջ 18։

Դա է Սոկրատի փիլիսոփայության կարևոր կողմը։ Եվ այդ գիծը դրամայում պաշտպանություն է գտնում։ Ջքավորի ու հարուստի, ստրուկի ու տիրոջ, դեմոկրատիայի ու օլիգարխիայի մեջ էական տարբերություն չկա[5], նա գրտնում է, որ շատ դժբախտներ կան, քանի գոյություն ունի ստրկությունը, ողջ քաղաքակիրթ աշխարհն է դժբախտ։ Մյուս կողմից՝ երիտասարդները որոշում են օլիգարխիայի կողմնակիցներին սրի անցկացնել, բայց Սոկրատը դեմ է դրան։ Այստեղ էլ նա իր յուրակերպ մոտեցումն ունի. «Հայտնեցեք այդ պատանիներին, որ Սոկրատ բացեիբաց դատապարտում է գործունեության այդ տեսակ եղանակը»։ Եվ ապա. «Ես կողմնակից եմ միմիայն մարդկային կյանքի բարոյական վերածնությանը[6]։ Ոչ մի արշալույս զենքով չի բացվի, ահա նրա համոզմունքը։ Թառայանը ձգտում է սոկրատյան պահվածքով քաղաքական հանգամանքներից վեր կանգնել։ Բայց արդյո՞ք դա հնարավոր է հասարակության մեջ։ Այս հարցին ինքը՝ հեղինակը Սոկրատի օրինակով բացասաբար է պատասխանում։ Հետևողական, անզիջող Սոկրատը, դատապարտվում է նույն հասարակության կողմից։ Եվ, այնուամենայնիվ, Սոկրատը պընդում է իրենը։ Նա գիտակցաբար դեպի մահ է գնում իր ճշմարտությունը պաշտպանելու համար։ Սոկրատը ամեն ինչից վեր է կանգնած, իբրև զերմարդ, իսկ ժողովուրդը թույլ է և անկամ։

Պիեսում դրամատիկ բախումը ավելի շուտ մտքերի բախման վրա է խարսխված։ Սոկրատի՝ իբրև փիլիսոփայի սկզբունքները տալով, հեղինակը որքան էլ դրամատիկ պահեր է ներկայացնում, այնուամենայնիվ, ողբերգականի վրա շեշտ չի դնում, հոգեբանականից խուսանավելով նա մնում է փիլիսոփայական խորհրդածության սահմանում։

«Քրիստոսի փոխանորդը» պատմական դրամայի (1911) հերոսը XIII դարի Հռոմի պապերից Ինոսենտ III-ը, որը հրով ու սրով է գործում, վերափոխվում է և դառնում չերմ մարդասեր։ Նրա իդեալ հերոսը Ֆրանցիսկն է, որը եգիպտական սուլթանին քրիստոնեական հավատի է բերում առանց կռվի։ Առանց կռվի հասնել բարոյական հաղթանակի, այսպիսին է պիեսի առաջադրած գաղափարը։

Ընդհանուր բարոյաբանական ելակետը կանխորոշել է Թառայանի հերոսների տիպական կառուցվածքը։ Նրա հերոսները գաղափարական խոսափողներ են և արտահայտում են գրողի առաջադրած բարոյաբանական տիրապետները։ Սա, անշուշտ, իջեցնում է գլխավոր հերոսների կերպավորման և ընդհանրապես պիեսների գեղարվեստական մակարդակը։

2

XIX դարի հայ դրամատուրգիան գերազանցապես սնվում էր կամ պատմական սյուժեներով, կամ բուրժուականացող քաղաքի սոցիալ-կենցաղային և ընտանեկան հարաբերությունների պատկերներով։ Գյուղական իրականությունը դուրս էր մնում ժանրի տիսադաշտից։ XX դարասկզբի դրամատուրգ-

---

5 Նույն տեղում.

6 Նույն տեղում, էջ 22—23։

Ներն, ահա, փորձում են ժանրը զբաղեցնել կյանքի այդ բնագավառի առաջադրած հարցերով։ Առաջին արձագանքը եղավ Բագրատ Այվազյանի «Խելագարը» (1905) դրամայի, որի սյուժեն շատ զուգահեռներ է հայտաբերում Վ. Փափազյանի «Ժայռը» դրամայի հետ։ Այվազյանի դրամայի գլխավոր հերոսը ևս Գրիգոր աղան է, որի շահերը բախվում են Պետերբուրգի համալսարանն ավարտած որդու հետ։ Ինքնախոտ որդին վերադառնում է գյուղ՝ հասարակ ժողովրդին օգնելու մտադրությամբ, բայց բախվում է նախապաշարված միջավայրին և հայտարարվում «խելագար»։ Իրականությունը նման ներկայանում է որպես մի ժայռ, որի տեղաշարժումը դեռ շատ պիտի մտահոգի մարդկությանը։ «Ասում, ինչպես բուռն մրրիկներ, որոնք դիպչում են ժայռին և հետ խփվում։ Մովի ալիքն էլ դիպչում է ժայռին, աշխատելով նրան կործանել, բայց նա էլ հետ է խփվում, բայց իմացեք, ամեն դիպչելով ժայռի կրծքից մի բան խփում, տանում է ծովի անդունդը և դարձյալ հարձակվում. բայց քանի-քանի անգամ պիտի դիպչի, մինչև վայր գլորի անխախտ ժայռին, այդ տեղն էլ չգիտե, բայց ո՞վ վերջը հաղթական պիտի դուրս գա, ահա այդ է գիտենալու բանը»։

Գյուղական աշխարհին քաջածանոթ հեղինակ է Հովճաննես Մալխասյանը։ Նա մի շարք գյուղագրական երկերի հեղինակ է։ Ճանաչված արձակագիր, «Հորոտ-մորոտ» ժողովրդական համ ու հոտով գրված չորս պրակների և այլ գրքերի ստեղծողը, Գ. Զուբարի հետ եղել է Նոր Նախիջևանի հասարակական և քաղաքական ակտիվ գործիչներից մեկը։ Նրա պիեսները ևս հարազատորեն պատկերում էին հայ կյանքը։

Մալխասյանի ժամանակվա գյուղը կապիտալիստական կարգերի հեզաբեկման դրության է կրում իր վրա։ «Մրևեր» (1904) դրամայում պատկերված է գյուղական վաշխառուն իր «քաշաձգործություններով», գինետունը իր անքթությամբ, քայքայիչ դերով։ Գյուղական մտավորականները՝ Օհանեսը և Շահենը չեն վախենում մերկացնել վաշխառուի չազիր արարքները։ Քոթանչին վրեժով է լցվում Օհանեսի սիրած աղջկա՝ Շամունի ընտանիքի դեմ, երբ մերժվում է նրա ցանկությունը։ «Թող սաղ աշխարքն իմանա, որ Քոթանչուն չի կարելի վիրավորել, ըղջ բոլորը գիտենան, որ Քոթանչին մի ժեռ քար է, մի ապառաժ, որին ով դիպչի՝ շարդ ու փշուր կլինի...»[7]։ Չնայած սպառնալիքներին, երիտասարդները անվախ են։ Շամունեն նրանց հետ է. «Ամեն ինչ Օհանեսով ու Շահենով է լինելու, նրանք այս գյուղի առաջին ծիլերն են, այն առաջին ծաղիկները, որոնց հետևելու է գեղեցիկ գարունը իր լայն ֆեներով»[8], Օհանեսը համոզված է, որ եթե ամեն մի ուսումնական անհատ մնա գյուղում, քաղաք չգնա, գյուղը լուսավոր դրախտ կդառնա։ Կրթված մարդկանց դերը գյուղում այն հիմնական հարցերից մեկն է, որ զբաղեցնում էր ժամանակի հայ գրականությանն ընդհանրապես։

Գյուղին նվիրված Մալխասյանի մյուս պիեսը «Գյուղական պատիվը» (1910) դրաման է, ուր արծարծվում են սիրո, ամուսնության ու բարոյականության հարցերը։ Նրա ամենահետաքրքրական քատերգությունը «Վաճառի վրա» (1912) դրաման է, որը պատկերում է գավառական ընտանեկան հարաբերությունները։ Դրամատուրգը Հայի Հակոբի ընտանիքի օրինակով ցույց

---

[7] Նույն տեղում, Հ. Մալխասյան, Մրևեր, էջ 77։

[8] Նույն տեղում, էջ 40։

է տալիս, որ բուրժուական ընտանիքում հարազատները միմյանց կրծում են որդերի պես, իրար բամբասում, ոտնահարում արյունակցական կապերի սրբությունը։ Հաշի Հակոբը բարկանում է Քրևող որդիների վրա. «Ո՞ր իշխանի որդին եք, ասացեք, ո՞ր կոմսի թոռը։ Ո՞վ պիտի պահէ ձեզ, ում վրա եք դրել հույսերդ, ի՞մ, ծերունի հորերո՞ւդ, որ այս տարիքում աշխատի և դուք վատնեք։ Հետո ի՞նչ է լինելու ձեր վիճակը... Ես ձեզ բոլորիդ տանից դուրս կանեմ, հայրական ժառանգությունից կը զրկեմ, ունեցածս բարեգործական նպատակների կը տամ, ձեզ կոպեկ չեմ տա. դուք արժանի չեք։ Դուք որդիք չեղաք ինձ համար, այլ որդեր եղաք, որդեր, չանս ուտող որդեր... Կորեք, կորեք, հեռացեք աչքիցս, ձեզի չտեսնեմ»[9]։ Նա զգում է կործանման մոտալուտ լինելը և դրանից ավելի է լարվում, յուրօրինակ «պատվախնդիր» դառնում։ Նրան առաջարկում են լուծարքի ենթարկել 30 տարվա ֆիրման, բայց նա անկարող է։ Նա հանգիստ չէ ո՛չ գործում, ո՛չ տանը։ Մեղադրում է բոլորին։ Օրը ցերեկով որդիները թալանում են իրեն, պարտամուրհակներ ստորագրում և իրեն պարտքերի տակ գցում։

Անտոնը քղքմամոլ է, ունեցածը գիշերները ծախսում է ակումբում և առավոտյան դատարկածեռն տուն վերադառնում։ Նա փորձում է գողանալ կնոջ՝ Սոֆիայի ժառանգությունը։ Բայց վերջինս իմանալով՝ հեռանում է տնից։ Ստեփանը անառակ կյանք է վարում և այդ ձևով վատնում հոր հարստությունը։ Լազարը հետևում է ավագ եղբայրների օրինակին, իսկ կրտսերը՝ Արշակը, հիվանդ է թոքախտով։ «Սա օջախ չէ, որ ես մնամ։ Այս ընտանիքը նման է մի հիվանդանոցի, որ ամեն տեսակ հիվանդներ կան քե հոգով, քե մարմնով և քե վարք ու բարքով»[10],— ասում է Սոֆիան։

Հաշի Հակոբի միակ հույսը հարուստ խնամու միջոցով գործերը կարգի գցելն է։ Այդ է պատճառը, որ նա ձգտում է Ստեփանին ամուսնացնել հարուստ հարսնացուի հետ՝ հիսուն հազար դրամ, առանձնատուն նաև օժիտ։ Բայց ինչպես ասում են՝ ուրբաթն ավելի շուտ է գալիս, քան շաբաթը։ Ստեփանը կապված է եղել մի ռուս աղջկա հետ, երեխա ունի նրանից։ Երբ այս բանը իմացվում է, հարուստ հարսնացուն հրաժարվում է Ստեփանից, իսկ տնտեսապես ու բարոյապես սնանկացած Հաշի Հակոբը կաթվածահար մեռնում է։

Ընտանիքում միակ մաքուր անձը Աննան է, Հակոբի եղբոր որբ աղջիկը, իդեալական մի անձ, որ նույնիսկ ազդում է Արշակի վրա։ Հեղինակը հանձին Աննայի և Հրանտի պետք է ստեղծեր նույն ընտանիքի հակապատկերը, բայց այս գիծը թուլ է ներկայացված։

Ընտանիքի կործանումը դրամատուրգը բացատրում է գավառական կյանքը ներթափանցող այլանդակ բարքերով, որի կանխումը հնարավոր է թերևս բարոյական դաստիարակությամբ։ «Մեր տանից պակասել է ամենամեծ բանը,— ասում է Արշակը,— որ այդ բոլորի հիմքն է, դաստիարակությունը, իսկ այն ընտանիքում, ուր չկա դաստիարակություն, նա նման է Հիսուսի ասած այն տանը, որ շինված է ավազի վրա. բավական է մի թեթև հոդմ, կամ մի փոքր հեղեղ՝ և նա կը կործանվի»[11]։

---

9 Նույն տեղում, Հ. Մալխասյան, Ավազի վրա, էջ 15—16։

10 Նույն տեղում, էջ 99—100։

11 Նույն տեղում, էջ 105։

*Պիեսում հետաքրքրական դեմք է Տիգրանը։ Հացի խնդիրը կաշկանդում է նրան։ Նա քննադատում է տերերին, որոնք շահագործում են գործակատարներին. «Փոխանցեք եղած դրությունը, կը փոխվի և այդ»[12], ով ապա խոսում է իր մասին. «Ես ոչ մի կոպեկ հավաքված փող չունեմ նրա համար, որովհետև չեմ կարողացել խնայել նրա համար, որովհետև ինձ տվել են վարձատրությունն այնքան, ինչքան պետք է եղել իմ գոյությունը պահպանելու համար և այդ իմ ստացածս եղել է իմ վերաբերմամբ մի տեսակ յուղ, որ քսեն իմ կենդանի մեքենային, որպեսզի այդ կենդանի մեքենան պտույտ գա և գործե, և գործե այն էլ ոչ քե ինձ համար, այլ ինձ գործածող խազէյնի համար, որ ինձ և ինձպեսներին շահագործել է, պարոն հաշվապահ, շահագործել։ Շահագործէլ է այնպես, ինչպես կառապանը շահագործում է իր ձին»[13].

3

Ալեքսանդր Աբելյանի *(1858—1940)* դրամաներում գլխավորապես ներկայացվում է գավառական քաղաքի միջավայրը։ Աբելյանը ճանաչված գրական-թատերական գործիչ էր։ Մնվել է Շամախիում, ապրել Բաքվում և Նոր Նախիջևանում։ Իր գործունեությունն սկսել է անցյալ դարի 80-ական թվականներին՝ «Մխիթի հարսանիքը» վոդևիլով։

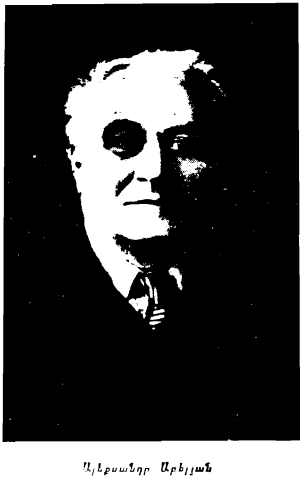
Աբելյանի առաջին պիեսները խոշոր հարցեր չեն շոշափում, բայց ուշադրության են արժանանում իրենց թեթևությամբ, զավեշտականությամբ. «Նավթի ֆանտան» պիեսը պատկերում է Բաքվի նավթաշխարհի մարդկանց. Անջքը կատարվում է 1890 թ. Բալախանիում։ Հերոսներից մեկն ասում է. «Ինչպես տեսնում եք, գտնվում եմ այստեղ, այս սև նավթի, մուրի, ծուխի, ցեխի և կեղտոտությունների մթնոլորտում»։ Ոչ ավելի։ Կյանքի կարևոր, դրամատիկ անջքերը, գործադրկությունը, մշակների հարազատ վայրերից հեռանալը և քաղաքի անհեռանկար կյանքը «Նավթի ֆանտանում» փոխարինված է առանձին ծիծաղաշարժ դրություններով։

Աբելյանի «Մարվող ճրագներ» *(1900)* երեք գործողությամբ դրաման տարբերվում է վերոհիշյալ գործերից։ Այստեղ արդեն հեղինակին կյանքի ծիծաղելի կողմերը չեն զբաղեցնում, այլ դրամատիկական սուր պահերը։ Աբելյանը կապիտալիստական քաղաքի ֆշվառության անկյուններն է ֆնտրում և փորձում բաց անել այն վարագույրը, որի ետևում իրենց գոյությունն են քարշ տալիս քաղաքի «մարվող ճրագները»։ Այդպիսին է նախկին արծաթագործ Հակոբի ընտանիքը։ Հակոբը ծեր է, չի աշխատում, ասենք աշխատանք էլ չկա։ Նրա մեծ որդին՝ Ներսեսը բանվորություն է անում ծխախոտի գործարանում, իսկ փոքր որդին՝ Սերոբը թափառաշրջիկ է, գող։ Քույրը՝ Մարթան, դեռ երեխա է, հայրը ուզում է նրան բախտավորված տեսնել։ Սափրիչ Մինասը՝ արհեստավոր, ֆեզ և խելացի մի մարդ, նրան ամուսնության առաջարկ է անում, բայց Ալեքսանդրը հարստության ուժով խաբում է աղջկան և պատիվն պատահարում։ Ներսեսը ծանր վիճակում է, հայրը անաշխատ կիսախելագար է, իսկ Սերոբը՝ քրքամոլ։ Մինասն ուզում է փրկել Մարթային և համաձայն է նրա հետ ամուսնանալուց։ Սերոբը սպանելով Ալեքսանդրին, փրկում է

[12] Նույն տեղում. էջ 47։
[13] Նույն տեղում, էջ 48—49։

քրոջ պատիվը, բայց հետևանքներն սրդեն դժվար չէ գուշակել՝ հաջորի տան երգաները պետք է մարեն։ Իհև դրամայում հերոսների արարքները գեղարվեստական-հոգեբանական պատճառաբանություն չեն ստանում, այնուամենայնիվ, այն ուշագրավ է կյանքի սոցիալական հակասությունները բացահայտելու տեսակետից։

1900-ական թվականներին Աբելյանը գրում է մի շարք վոդևիլներ՝ «Անկոչ հյուր» (1909), «Պոետի երազը», (1909), «Էքսպրոպրիացիան և այլն, որոնց մեջ ծաղրվում են ժամանակի արատավոր բարքերը։ Դրությանն կոմիզմը և աշխույժ զավեշտական-հեգնական պահերը բնորոշ են վոդևիլներին։ Եթե «Պոետի երազը» վոդևիլում Աբելյանը ծաղրում է ավելորդ մարդկանց հասարակությունը, ապա «Գյուղի վարժապետ» պիեսում քննադատում է գյուղական միջավայրի տգիտությունն ու հետամնացությունը։



Պ. Աբելյան

Այդ շրջանի պիեսներից առավել նշանակալից է «Նշանվածները» (1912) դրամատ, ուր խորացվում է սոցիալական գիծը։ «Նշանվածները» զարգանում է երկու գծով։ Մի կողմից՝ Օվանեսի-Շուշանի սիրո, մյուս կողմից՝ Հարությունի Վերջինս քայքայվող մանր արհեստավոր է։ Նա զգում է, որ ինքը կուլ է դնալու, այս-տեղից էլ նրա կատաղությունը՝ դեպի նրանք, ովքեր այս կամ այն ձևով փորձում են արագացնել նրա անկումը։ «Մեկ աչքդ բաց, տես ինչ սերունդ է առաջ եկել։ Ամենքը ոտքի են կանգնել, ամենքը աչքերն արյուն կոխած իրավունք են բղավում, բայց ոչինչ չարած ապրիլ ագատ, անոդ, ինչպես երկնքի թռչունը»[14]։ Եկել են նոր ժամանակներ, նոր մարդիկ՝ «սոցիալ-դեմոկրատները», որոնք նոր գաղափարներով հագեցած են գալիս տերերի, այդ թվում է արհեստանոցատիրոջ՝ Հարությունի դեմ, փորձում տերկուրյունից ազատվել, ներկայացնում են 16 կետից բողոք, գործադուլ են անում։ Այնքան ուժեղ է նրանց ազդեցությունը, որ տերը ստիպված տեղի է տալու նրանց կազմակերպված բողոքի հանդեպ։

Արմենակը, Արամը նոր մարդկանց օրինակներ են։ Նրանք դավանում են «Մեկը ամենքի, ամենքը՝ մեկի համար» սկզբունքը։ Արամը կարդում է քաղաքական գրականություն և Հորեղբոր՝ Հարությունի հետ հակամարտության մեջ է։ Բայց ինչպես Արամը, այնպես էլ Արմենակը, հեղինակի սոսկ գաղափարակիրներն են։

---

14 Պ. Աբելյան. Նշանվածներ. Թիֆլիս. 1912, էջ 20։

Մյուս՝ Օվանես-Շուշան սիրո գիծը գրեթե չի ձուլվում Հարությունի գծի հետ։ Փայտի պահեստի պահապան Մահակի ընտանիքը քաղցած գոյություն է քարշ տալիս։ Եվ Օվանեսի հետ նշանված Շուշանը ևս է տալիս նշաններ, կապվում քաղաքացիների խմբի հետ, զբաղվում զեխ կյանքով։ Օվանեսը չի տանում այս ամենը և մարդասպան է դառնում։

Մահակը և Գայանեն ավելի համոզիչ կերպարներ են։ Առաջինը կյանքի մղուրը ծծած մեկն է, ստորացած, ողորմելի, իրականության բեռի տակ կծկված, կինը՝ Գայանեն չար բնավորություն ունի ու ձեռքի վրա է խաղացնում ամուսնուն, իսկ աղջկան եսասիրաբար մղում դեպի սխալ ուղի։ Արել-յանը ձգտում է պիեսի սոցիալական կողմի խորացմանը և արձագանքում Շիր-վանզադեի սոցիալական դրամային։

Աբելյանի ստեղծագործության մեջ արժեքավոր են «Ինամատեսը» (1913), «Զարին» (1916) պիեսները։ «Ինամատեսը» ինչ-որ ներքին մի հակա-սություն ունի։ Հեղինակը այն անվանել է կոմեդիա, բայց ըստ էության դրա-մա է, որը Շիրվանզադեի հետևությամբ ինչ որ չափով ու ձևով բաց է անում բուրժուական հասարակության քաոսային կյանքի դրվագներից մեկը։ Անց-քը կատարվում է Բաքվում, 1910-ական թվականներին։ Գյուղացի Առաքելը ընտանիքի հետ քաղաք է գալիս՝ որդու տունը խնամատեսի, բայց նա և յու-րայինները քաղաքում տեսնում են բարոյական ապականություն, բարքերի ու կենցաղի քայքայում, ընտանեկան սրբությանն ոտնահարում։ Քաղաքում բլերն են արդար աշխատանքով ապրում։ «Ծխեմասնությունը հարստացել է ուրիշի քրտինքով, մարդիկ միմյանց նկատմամբ գազաններ են»։

Ինժեներ տեխնոլոգ Ավագ Արկադիչ Պլուտանովը ավարտել է Պետեր-բուրգի համալսարանը, և այժմ այնպիսի մի շրջանի մեջ է մխրճվել, որ այլևս անկարող է դուրս գալ «Լուսում, գիտություն, տեխնիկա,— ասում է Ավագը,— ահա ինչ նշանաբան էինք ընտրել, իսկ հետո, այն օրից, որ ուսանողական նստարանը թողնելով մտել եմ այս քաոսային կյանքի մեջ, մի րոպե կար-ծես ազատ ժամանակ չեմ ձեռք բերում, որ գոնե մի մասնագիտական կամ գիտական գիրք կարդամ»[15], Եվ ճահիճը ավելի խորն է քաշում նրան։

Գյուղացիները ժխտում են բուրժուական անշխատ բարքերը։ Ո՞վ պետք է ստեղծի նյութական բարիքները։ Ավագի կինը՝ Ռոզան անտանելի է հա-մարում գյուղից եկած հարազատների ներկայությունը, զզվում նրանցից և այլն։ Բայց ղարմանալի կերպով այդ անհաշտ կինը, որը ոչ մի եզր չունի նրանց հետ չփվելու, ի վերջո հաշտվում է ամուսնու հարազատների հետ և նույնիսկ որոշում գյուղ գնալ։ Կախարդական փայտիկի օգնությամբ դրա-ման ուրախ պատահարի բնույթ է ստանում։ Իհարկե, Առաքելը կարծես քե խորամուխ է լինում, տեսնում այլասերվածների կյանքը, զգում, որ դրանք հարազատ որդու օջախը պղծողներն են, բայց չի թողնում ու հեռանում։ Նա ունի լավ, բարի գյուղացու հատկություններ, բայց նրա կերպարը նույնպես պիեսի զարգացման համեմատ երկճեղքվում է, չի ամբողջանում։

Ժանրային առումով «Զարին» ևս կոմեդիա էր։ Զարին նշանված է գինե-վաճառ Դանիելի հետ։ Բայց վերջինս նրա ուզածը չէր։ Եվ Զարին ևս է տա-լիս նշաններ։ Նա սիրում է բնությունը, ազատությունը, անվախ էր։ Ի վերջո նա հանդիպում է քաջ կարանին և ամուսնանում, բայց Դանիելը վրեժխնդիր է լի-

[15] Ալ. Աբելյան. Պիեսներ, Երևան, 1936, էջ 14։

նում, և Կարանը թողնում է կնոջը, սա ամուսնանում է Ալմազովի հետ։ Հեռուստին ոտքի տակ է տալիս քարացած բարբերը և փորձում խավարի մեջ լույսի շողի դեր կատարել, բայց այդ ամենը չի դրվում դրամատիկ այն բախման մեջ, որպիսին պարտադրում էին դավառական քաղաքի բարբերը։

Աբելյանը գրել է նաև պատմադիցաբանական թեմայով «Արշակ Թագավոր» ողբերգությունը, ապա մանկական պիեսներ («Ճաճանչ», «Ուրախ պատահար» օպերետը, իսկ սովետական տարիներին նոր կյանքի թեմաներով՝ «Նեպման» և «Իրավունք» դրամաները։

4

Դարասկզբի հայ դրամատուրգիայում ուրույն արտահայտություն գտավ սիմվոլիզմը։ Հայտնի է, որ եվրոպական թատերագրության մեջ սիմվոլիզմը ներմուծեցին Հ. Իբսենը, Մ. Մետերլինկը և ուրիշ գրողներ։ Քննել ու տեսնել մարդու ներքինը, նրա խորհրդավորությունները, տալ ներքին հոգեբանական պահերի նրբին պոետական լուծությունը, սիմվոլներ և պայմանականություն փնտրել ամենուր՝ այս գծերը առկա են հատկապես Ավ. Ահարոնյանի և Մ. Մանվելյանի ստեղծագործություններում։

Դրամատուրգ Միքայել Մանվելյանը ազդվել է Իբսենի և Մետերլինկի ստեղծագործությունից։ Սիմվոլիստական դրամայի՝ Իբսենի և Մետերլինկի ազդեցությամբ են պայմանավորված «Դրամատիկական էյուդներ» գրքի (Բաքու, 1909) խորհրդավոր դրությունները։ Մանվելյանի ստեղծագործությունը համընկնում է ռեակցիայի տարիներին, երբ հասարակական կյանքում նկատելի էր ուժեղ տեղատվությունը։ Թախիծը, լքումը, վաղվա նկատմամբ անտարբերությունը, հեռանկարի անհայտությունն ու անորոշությունը ժամանակաշրջանի բնորոշ իրողություններն էին։ Այդ ամենն իրենց դրոշմն են թողնում Մանվելյանի երկերի վրա։ Նրա հերոսները գրեթե բոլոր էյուդներում թուլ, լարված, հիվանդ նյարդերի տեր անձնավորություններ են, փըխրուն ու կամազուրկ էակներ։ Նրանց գործողությունները կամ բավական անորոշ են մնում, և կամ նրանք կործանվում են։

Մանվելյանի էյուդների գեղարվեստական մի առանձնահատկությունն այն է, որ գործողությունը տեղի է ունենում մարդու ներքին աշխարհում՝ հոգու մեջ։ Արտաքին գործողությունները տվյալ դեպքում ընդգծված չեն, ամբողջ լֆեկտը հիմնված է ներքին հոգեբանական նրբին խաղերի վրա։ Հեղինակը փոքրիկ դեպքերի մեջ աշխատում է ամփոփել իր դիտումները։ Նա կամերային բնույթ է հաղորդում յուրաքանչյուր էյուդին։

«Դանգեթ» էյուդի վրա ուժեղ է Մետերլինկի, հատկապես նրա առաջին շրջանի դրամաների («Ինքնամոտը», «Կույրերը» և այլն) ազդեցությունը՝ նույն մեղմ գծերը, նույն խորհրդավոր միստիկ տոները։ Ռուբենին տանջում է գանգի ներկայությունը սենյակում, սառը մոխրամանի տեսքով։ Հեղինակը ուսանողական շրջանից վերցրած մի դեպքերի միջոցով ուզում է ցույց տալ, որ մարդկային աշխարհը լի է տանջանքով, քաղցով, թշվառությամբ։ Մարդը փաստորեն ապրում է այն աշխարհում՝ խորհրդավորությամբ, բայց այդ ապրումը անցողիկ պատրանք է։ Մարդը ձգտում է պատրանքին ու սակայն չի հասնում նրան։

«Շեղվածներում» նորից ուսանողական շրջանն է ներկայացվում։ Բայց

հեղինակին կոնկրետորեն ոչ մի ուսանողներն են հետաքրքրում, այլ փոքրիկ մարդը, որ ապրում է և տառապում՝ ծով Երվանդ Մանանդյանը, և՛ Դարբինյանը անզոր մարդիկ են, թույլ արարածներ, որոնք չգիտեն իրենց տեղն ու դերը կյանքում:

Մենակության տխրությունը կարծես դառնում է Մանվելյանի փոքր մարդանց փիլիսոփայությունը: Անորոշությունը և անհուսության տրամադրությունը տիրական է և մյուս էություններում: «Ուշ էր» խորագրին ինքնին թելադրում է անհուսության գաղափարը: Նույն սկզբունքով է գրված նաև «Վերջինը» էությունը: Այստեղ ամեն ինչ է քայքայում ապրում, և՛ բնությունը, և՛ մարդը: Ծվ հեղինակը տալիս է հիվանդ մարդու վերջին ապրումները: Մահկան որքան էլ «քայքայվող հիվանդ», Աբամը ուզում է ապրել, վայելել կյանքը:

Դրամատիկական էությունների այս շարքի մեջ առավել հետաքրքրական է «Թեպի փայլող լույսը» փիլիսոփայական էությունը: Գերեզմաններ, խավար, քամի, գայլերի ոռնոց և շների հաչոց: Ծվ այս խորհրդավոր ֆոնի վրա երևում է հեղինակի հոռետես հայացքը կյանքի ու երջանկության նկատմամբ: Մեկը ձգտում է խավարի ֆոնի վրա դեպի հեռվում երևացող լույսը: Մերը խորհուրդ է տալիս չգնալ դեպի լույսը, որովհետև շատերն են գնացել, բայց ոչ ոք տեղ չի հասել. «Դա մի խարուսիկ լույս է, որին որքան մոտենում են, այնքան հեռու է փախչում»[16]: Բայց ընկերները գնացել են, ինքն էլ պիտի գնա: Երր մեկը տեսնում է անդունդը, սարսափում է: Այնտեղից լսվում են մեռոնների հառաչանքները: Մեկը պահանջում է մեռոնողներին փրկել, իսկ Մերը ծիծաղում է: Մյուս ափը դուրս գալու համար պետք է այդ վիհը լցնել: Դարերն անցնում են ու վիհը, սակայն, չի լցվում: Խավար է, սրտմաշուկ խավար, իսկ լույսը հեռվից փայլում է: Մերը հզոր գոնվելով Մեկին հրում է գցում է անդունդը: Ուրեմն լույս կյանքը պատրանք է, նրան անհնար է հասնել: Սա է հեղինակի եզրակացությունը: Մանվելյանը որոնում էր լավը, գեղեցիկը: Ծվ քանի որ չէր գտնում, ընկնում էր անհույս խարխափանքների մեջ:

Ռեակցիայի տարիների ազդեցությունն է կրում նաև «Ոստայն» («Կեցցե՛ կյանքը») երեք գործողությամբ դրաման (1911): «Կյանքը մի մեծ սարդ է, որ երկրագնդի ամեն մի անկյունում հյուսել է յուր ոստայնը և սպասում է որսի. վա՛յ նրան, ով խճճվեց այդ ցանցի մեջ, ինչպես սարդը ծծում է ցանցը ընկած թշվառ միջատին, ես էլ ընկել եմ կյանքի ոստայնը և կծծրտամ, մինչև վերջին կաթիլ արյունս դուրս կգա երակներիցս և կընչնանամ. ինձ հետ կընչնչանա և իմ տաղանդը...», այսպես է մտածում Մանվելյանի դրամայի հերոսը:

Մանվելյանի լավագույն դրամատիկական ստեղծագործությունը՝ «Հեթիքաթը», հրատարակվել է Թիֆլիսում, 1914-ին: Եթե «Դրամատիկական էություններում» հեղինակը Մետերլինկին շատ է մոտենում, ապա «Հեթիքաթում» կարծես փորձում է որոշ չափով հեռանալ նրանից: Մետերլինկի խորհրդավոր լռությանն ու խորությանը Մանվելյանը հակադրում է ներքուստ այրվող ու բռնկվող մեծ կրքի պոեզիան: Դրան օգնել է և այն, որ մետերլինկյան միստիկ թեմաների փոխարեն, որոնք էություններում ավելի զգալի էին, հեղինակն ընտրել է արևելյան սիրո մի պատկեր, ուր կա սեր, սիրո տենչ, կրքի ուժգնություն:

Հոգեբանական նրբություններով է տրված արևելյան բռնակալը՝ Նա-ն,

---

16 Մ. Մանվելյան, *Դրամատիկական էություններ*, Բաքու, 1909, էջ 75:

56 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

իր ապարանքում։ Ծառաները քսան տարի է ծառայում են նրան և առաջին անգամ տեսնում են, որ նա լալիս է, շատ զավակներ է ունեցել և նրանցից միայն մեկն է մնում։ Նա-ն դողում է միակ զավակի վրա։ Նրանից բոլորը վախենում են։ Ծառաների խոսակցության մեջ գծվում է ինքը՝ Նա-ն, արևելյան բռնակալը։ «Ես չեմ կարողանում ուղիղ նայել նրան»։ Եվ զգում ես այդ ծակող հայացքը, զգում ես, որ նա տառապյալ է, տառապանքը նրան դաժան է դարձրել։

Ծառաներն ու դայակը արևելյան փարթամության ընձեռած միջավայրում ընդգծված նվիրվածության օրինակներ են տիրոջ հանդեպ։ Նրանք, ըստ էության, լրացուցիչ դեր են կատարում տիրոջը՝ Նա-ին ըմբռնելու համար։ Եթե ծառաները դաժան գործ են կատարում, իրենց զոհի լվանը կտրելով, ապա դայակի խոսքերում զգացվում է ողջ սադիզմը, երբ իմանում է երիտասարդի կործանման մասին։ «Այս չորացած մատներով ես նրա աչքերը կը հանեի... Սանդի մեջ կշախչախեի նրա պիղծ մարմինը...»[17]։

Նրա մոլուցքը, ահավոր ահագնությունը երևում է և ծամածռված դեմքից, և հարցումից, որը ուժեղացնում, կարծես խորացնում է մարդասպանի տրամադրությունը, այդ հարցումը («Ասա՞, ասա՞») տանում է դեպի ավելի խոր մոլուցք։ Կարծես նա ըմբոշխնում է չարության հաճույքը։ Եվ այս ներքին եռքը հանկարծ ընդհատվում է տիրոջ հայտնությամբ։ Կարծես այդ ուժը, թափը պետք է փոխանցվի նրան։ Բայց նորից, ամպրոպին նախորդող լռությունն 60-ամյա խիտ, մռայլ, ճերմակած ծերը փղձկում է դայակի ներկայությամբ։

Հանգույցը հյուսվել է ծառաների կատարած չարագործությամբ։ Ինչ պիտի լինի։ Հանգույցի զարգացման կարևոր մի պահն է Նա-ի խոստովանությունը. «Նա ինձ երբեք... երբեք չի սիրել... իմ ամբողջ անիծյալ կյանքը մի մութ գիշեր էր... իմ արևը ծագեց՝ երբ նա ոտ դրեց այս տունը, և այդ արևը նորից մայր է մտնում... Այժմ անթափանցելի խավար է շուրջս»[18]։

Կնոջ ներքին ապրումները, հերարձակ գլուխը, դժգույն ու սարսափած տեսքը, ծնկաչոք աղերսը ամուսնուն, ներքին անզորությունը, ինքնին ազդեցիկ են։ Կինը անզուսպ կերպով ուզում է իմանալ սիրածի մասին։ Նա-ն ծիծաղում է, իսկ նրա ծիծաղին դիվաբար արձագանքում է դայակը։ Կինը խրնդրում է սպանել իրեն։ Նա-ն լռում է։ Կինը խոստանում է նրան սիրել իբրև հոր։ Իսկ Նա-ն պոռթկում է. «Պոռնիկ... Դու ավերակ դարձրիր այն տաճարը, որի աստվածը ինքդ էիր... Դու չմոռացար այն շուն գյավուրին, որից ես քեզ խլեցի։ Ես պաշտում էի քեզ ինչպես աստվածությունն...»[19]։ Եվ երկխոսությունը գնալով ուժեղանում է. «Քո տաճա՞րը, դատարկում է իր հոգին կինը,— բանտ էր ինձ համար. իսկ դու մի՞թե չխորտակեցիր իմ տաճարը։ Դու խլեցիր ինձ իմ սիրածի գրկից, և երեք տարի գարշելով ես քոնն եմ եղել, դու ծուխավորել ես իմ ամբողջ երիտասարդ կյանքը»[20]։ Պահն այնպես է և կրքերն այնպես են ներքնապես լարված, որ անցյալը ներկա է դառնում, քանի որ կինը անցյալից ներկա է գալիս։ Իսկ Նա-ն դաժանաբար ծաղրում է նրան,

---

17 Մ. Մանվելյան. *Հեքիաթ*, Թիֆլիս, 1914, էջ 7։

18 Նույն տեղում, էջ 9։

19 Նույն տեղում, էջ 11։

20 Նույն տեղում, էջ 12։

Նա-ն ոչնչացրել է կնոջ սիրածին, կինը սկզբում կարծես երազի մեջ է, հետո փորձում է երազից արթնանալ։ Ով խելագարի պես նրա երեսին է նետում «Դուք սպանեցիք նրան» բառերը։ Թվում է թե Նա-ն հաղթանակել է։ Կինն իրեն է պատկանում։ Կինը, սակայն, նետվում է դեպի պատուհանը։ Նա-ն պահում է կնոջը։ Վերջինս սառած է, ապա հետևում է մոլեգնությունը։ Երեք տարի Նա-ն իրեն տանջել է և այժմ ինքը ավելին կհատուցի. «Նա ետ դարձավ էր»։ Նա-ն թուլացած ընկնում է։ Կինը լուծել է իր վրեժը։

Նա-ն վերջին անգամ դեռ փորձում է չհավատալ՝ «Ասա, ասա, որ դու սուտ ասացիր, ասա, որ դու վրեժ էիր ուզում առնել»[21]։ Կինը ատելության և վրեժի անողոք սիմվոլի է փոխակերպվում, արձակում դիվական ծիծաղը, նրա երեսին շպրտում «որդեսպան» անեծքը, և Նա-ն կես սուրը խրում է կնոջ կուրծքը...

Դայակը շարունակում է դաժան հեքիաթը իշխանի մութ կյանքի մասին։ Լույսի և խավարի անհավասար պայքարում բարոյական հաղթանակը լույսի կողմն է և այս առումով «Հեքիաթը» Մանվելյանի մյուս բոլոր էսքիզներից տարբերվում է։ Այստեղ չկան նախկին միստիկական պահերը։ Կենսասիրությունը և կյանքի գովերգումը այս գործի էությունն են կազմում։

«Հեքիաթը» ժամանակին խաղացել են Ջարիֆյանը, Սաքենիկ Ադամյանը, Ադոիվը։ Գիքսը թարգմանվել է իտալերեն և ներկայացվել։ Միլանից մի իտալացի պրոֆեսոր գրում է. «Հայերենից թարգմանած այդ պիեսը, մի կենդանի և լուրջ աշխատանք է։ Ձեր թարգմանությունը ներկայացրի «Սոչիետա» լոմբարդական ընկերության, որտեղ քննադատների կողմից ուշադրության առնվեց և հաջողություն դտավ։ Ինչպես երևում է, այդ երիտասարդ գրողը դեռ շատ ըմբռնել թատերական գաղտնիքը և parter-ի դեմ։ Ես ի սրտե շնորհավորում եմ այդ երիտասարդին և հաջողություն մաղթում իր ապագա գրվածքների համար։

Մանվելյանը գրել է նաև «Հրաբուխ» (1916) և «Ոստայն» պիեսները, որոնք, սակայն, նոր բան չեն ավելացնում նրա ստեղծագործության վրա։

5

Արևմտահայ կյանքի սարսափների զգացողությամբ են տոգորված այլ դրամատիկական ստեղծագործություններ, օրինակ՝ Շահ-Պարոնի «Արցունքի ծով», Բագրատ Ալվազյանի «Մասունը այրվում է» երկերը։ Դրանք հայկական առաջին ջարդերի տխուր արձագանքներն են։

Շահ-Պարոնի «Արցունքի ծովում» (1912) տխրության գիծը ավելի տիրական է։ Հեղինակը առաջաբանում գրում է. «...Սա մեր թուրքահայ գժբախտ ժողովրդի կյանքից է, սա դեռ հեռավոր, շատ հեռավոր պատկերն է, ինչ ուր կատարվել է այդ արյունլվա երկրում...»[22], ով նա մեղադրում է քննադատներին, որ միայն «արյուն» արցունք, որտ, մահ կարող են տեսնել իր դրամայում։

Բ. Ալվազյանը բացի «Խելագարը» պիեսից գրել է «Աշոտ երկաթ», «Անիի կործանումը» (1907) համանուն պատմավեպերի թատերացված տարբերակ-

---

21 Նույն տեղում, էջ 15։

22 Շահ-Պարեան, Արցունքի ծով, Ալեքսանդրապոլ, 1912, էջ 3։

ները, սակայն հետաքրքրական է «Սասունը այրվում է» (1912) դրաման։ Նյութը քաղված է 1894—1896 թթ. Սասունի դեպքերից։ Սասունի ռես Սըրգոյի որդին՝ Կարոն սիրած կնոջ՝ Քրիստինեի հետ վերադարձել է ծննդավայրը և իբրև կրթված անձնավորություն, ձգտում է իր ծրագիրն իրագործել, մարդկանց ուսում տալ, սովորեցնել արդյունագործություն, որ նրանք կարողանան սեփական քրտինքով հաց վաստակել։ Բայց նա մի բան չի հասկանում, որ այդ բոլորի համար Սասունում պայմաններ չկան։ Ժողովուրդը շրջապատված է թշնամիներով։ Սուլթանական կառավարությունը ամեն մի ազնիվ գործի խափանողն է, իսկ հայրենիքը «զուլումի երկիր» է։ Ժողովուրդը սարսափի սպասողական վիճակում է, թե ուր որ է, պետք է պայքի փոթորիկը։ Կարոն կանգնում է ողբերգական իրադրության առաջ։ Նա ձգտում է խաղաղ միջոցներով մարդկանց լուսավորել, բայց դեմ է առնում տխուր փաստերի։ Հանգամանքները փոխում են նրա հայացքը կյանքի մասին, և նա որոշում է վրեժխնդիր լինել։

Ուժ, բռնություն, արյուն՝ ահա սուլթանիզմի էությունը։ Կարոն գալիս է այն եզրակացության, որ «զոհերը անհրաժեշտ են»։ Պիեսում կան արկածային և անբնական, անտրամաբանական տատվածներ։ Վերջում քրդերը կոտրում են բնակիչներին և այրում Սասունը։ Իսկ Կարոն ճառ է արտասանում, նա հիասթափված է Եվրոպայից։ Կարոն սիրած կնոջ հետ մեռնում է, չհանձնվելով քրդերին։

Անհատի և հասարակության փոխհարաբերության կնճռոտ հարցը 1910-ական թվականների դրամատուրգիայում առաջ էր քաշում հայ մտավորականի կերպարը։ Հարցի արծարծումը մասնավորապես զբաղեցրել է Լևոն Քալանթարին և Ալեքսանդր Հակոբյանին։

Լևոն Քալանթարի *(1891—1959)* «Ծառը երազ» (1912) դրամայի հիմքում դրված են ընտանեկան պարտականության և սիրո փոխհարաբերության հարցերը։ Վեց տարի է անցել Աբրամի և Լյուսիի ամուսնության օրից։ Աբրամը «Կյանք» թերթի խմբագիրն է։ Նա հայտնում է, որ «Լույս» թերթում Ursus (Արշ) ստորագրությամբ մեկը հոդվածներ է գրում և հայհոյում իրեն։ Ստեղծվում է կոնֆլիկտը՝ մի կողմից՝ Աբրամի և մյուս կողմից՝ Ուրսուսի միջև։ Խնդիրն այն է, որ Ուրսուսի (որը պարզվում է, որ ոչ այլ ոք է, եթե ոչ Ռուբենը) և Աբրամի միջև առկա հակամարտությունը սիրո հողի վրա է։ Այսպիսով, ըստ էության, վերանում է կոնֆլիկտի գաղափարական հիմքը և դրվում զուտ անձնական հողի վրա, վերաճելով ոտնձգություն։ Ամուսինը կնոջը գուցե ուշադրությամբ չի շրջապատում և ահա ապարեզ է գալիս Ռուբենը։ Այս եռանկյունու փոխհարաբերությունը դրամայում ներկայացվում է հոգեբանական հիմնավորումներով։

Քալանթարը, կարծես, վերարծարծում է սիրո և ընտանիքի նար-դոսյան մոտիվները, դրանով իսկ առաջադրելով դրաման հոգեբանական վերլուծությամբ զբաղեցնելու գեղագիտական անհրաժեշտությունը, հակառակ սոցիալական կամ գաղափարական մերկ սխեմաների։ Սակայն պետք է դիտել, որ հեղինակը երբեմն հոգեբանականը ինքնանպատակ է դարձնում՝ հասարակական հարցերը շրջանցելով։

Լյուսին սկզբից ևեթ պիեսում ներկայանում է որպես ամուսնուն նվիրված մի կին։ Նա չի թաքցնում իր անցյալը, անկարող է, սակայն, անտարբեր մնալ, երբ նորից քար են նետում իր հոգու ծովի խաղաղ մակերևույթին և

վրդովում նրա հանդարտությունը։ Լյուսին որքան էլ զգայուն, չափում է մի կողմից՝ Աբրահամին, մյուս կողմից՝ Ռուբենին։ Աբրամը պարծենում է, որ ինքը Լյուսիին դուրս է հանել քաղքենի միջավայրից։ Բայց արդյո՞ք Լյուսին սրբությունն է համարում Աբրամին, իսկ Ռուբենը պղծում է այդ սրբությունը։ Այս դեպքում, Լյուսիի հոգում խոսում է պարտականության զգացումը, բայց, նա չէր կարող չնչել երբեմնի զգացմունքների հետքերը։ Ռուբենը հետամուտ է նրան, ամեն տեղ ստվերի պես գնում է նրա ետևից, սակայն Լյուսին ամուսնական պատվախնդրությամբ չանում է ազատվել Ռուբենի հետապնդումից։ Բայց որքան էլ նա ուզում է դեպի անցյալ չվերադառնալ, չի հաջողվում, ինքն է նետվում նրա գիրկը։ Հետո խոստովանություն ամուսնու բնկերոջ՝ Միքայելի մոտ. «Ես ձեզ ասացի, որ նրան չեմ սիրում։ Այդ ուզիղ չէ։ Ես ինքս էլ չը գիտեմ՝ սիրում եմ նրան, թե ոչ։ Բայց եթե դուք կը հարցնեք՝ սիրում ես արդյոք Աբրամին, ես իհարկե չեմ ասի ոչ, բայց չեմ էլ ասի այո։ Նույնպես չը գիտեմ։ Դա սարսափելի է»[23]։

Այստեղ ամուսնական խիստ պարտականության զգացումը, այսինքն զուտ բանական կողմը սկսում է տատանվել։ Եվ սարսափելի այդ վիճակը նրան ներկայանում է որպես ծանր երազ։ Եվ երբ Լյուսին հանդիպում է Աբրամին, պարզվում է, որ վերջինս էլ է վախենում։ Նա բախտը թոչնակ է համարում և սարսափում է։ Թե հանկարծ կթռչի։ Նրա միակ փրկությունը մնում են սեփական տան պատերը։

«Կյանքի» փակումը և Աբրամի աքսորվելու հրամանը ցնցում են Լյուսիին։ Եվ նա որոշում է ճակատագրական պահին չլքել ամուսնուն։ Աբրամը հավատում է կնոջը, այն ժամանակ, երբ այդ հավատը խախտված է։ Նրա կարծիքով, չպետք է տապալել սեփական երջանկությունը։ Բարոյական տարբերները հեղինակը տեղափոխում է հոգիների աշխարհ։ Որքան էլ սննդմեծ տալ ու մելոդրամատիկ պահերը սլիեսում առկա են, «կնամանկանչիկ խակ կյանքի դրաման իրեն զգացնել է տալիս և կաբեցցյալ երջանկության, ուժեղության զգացումը, որ Աբրամի նմանին է համակում վերջում, ոչ մի արդարացում և հիմք չունի այդ հասարակության մեջ։

Թատերագիր Ալեքսանդր Հակոբյանը հրապարակ իջավ 1910-ական թվականների սկզբին։ Նրա դրամատիկական ստեղծագործությունները հիմնականում վերաբերվում են արվեստագետների աշխարհին։ Դա նոր, բայց հեղինակին ծանոթ միջավայր է։ Հեղինակը մտնում է գործելու մի ասպարեզ, ուր հնարավորությունները, թվում է, անսահման պետք է լինեին։ Սակայն բուրժուական-քաղքենիական հասարակությունը մարդկանց թույլ չի տալիս զարգացնելու իրենց ներքին այդ հնարավորությունները։ Այն, ինչ թվում է երևութապես բարձր և հարատև, ամենաթույլ իսկ քամու դեմ կորցնում է իր հիմքը և դատապարտված է նահանջի, կործանման։ Ոչ մի իդեալ հնարավոր չէ, քանի որ ճահիճը իդեալի համար չէ։ Այստեղից էլ ծնվում է հոռետեսությունը և համակերպումը իրականությանը։

Ալ. Հակոբյանի պիեսների գործող անձերն են քանդակագործ, նկարիչ, դերասան, երաժիշտ և այլն, այսինքն մարդիկ, որոնք դաստիարակված են արվեստին ծառայելու իդեալով։ Իսկ արվեստին ծառայելը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ սեր։ Սակայն այլ է այս մտայնությունը, և այլ է իրականությունը։ Իրա-

---

23 Գ.Ա.Թ., Թատերական թղթին, կ. Քալանթար, Նամեր երազ, էջ 38։

կանոնքյան մեջ ընտանեկան եղած կանոնները խաթարում են բանական և բնական սերը։ Արվեստագետը բարձր ոգևորության պահեր է ապրում, բայց սովորական քաղքենուն կամ հաշվենկատին դա գոհացում չի կարող տալ։ Եվ հեց այս կետից էլ սկսվում է արվեստագետի և քաղքենիության բախումը։

Արդյո՞ք միայնակ արվեստագետը կկոտրի քաղքենիության բարացած մտայնությունները և կհաղթանակի, ահա այս հարցն է զբաղեցնում դրամատուրգին։ «Սիրելու իրավունքը» (1910), «Սիրո գարուն» (1912), «Անուրջ» (1913) պիեսներում։

«Սիրելու իրավունքը» դրամայի հերոսը, երիտասարդ մի կին, որ գիմնազիան վաղուց է ավարտել, ահա 8 տարի է, ամուսնացած է մի վաճառականի՝ Թոմաս Սամարյանի հետ։ Նա բունությամբ է տիրել կնոջը, առանց հաշվի առնելու նրա սեփական կամքը։ Եվ ելենան ընտանիքում փաստորեն մենակ է, թառամում է տան պատերի մեջ։ Նա սիրում է բնությունը, զգում գեղեցիկը, հայացքներով ազատամիտ է, նույնիսկ կասկածում է աստծու գոյությանը և որոնում այլ հավատ, այնինչ ստիպված էր տանելու ընտանիքի պառավ մորաքրոջ՝ Մարիի տաղտկալի քմահաճույքները։ Կոպիտ, գռեհկաճաշակ Մարիան իր կամքը թելադրում է նրան, թույլ չտալով ելենային նույնիսկ հետաքրքրվել արվեստով, հաճախել ցուցահանդեսներ։ «Կանանց տալ ազատություն միևնույն բանն է, թե երեխայի ձեռքը դանակ տաք»[24], այսպիսին է նրա պատկերացումը։

Հոգեմաշ ապրումներն, ի վերջո, ելենայի համար դառնում են անտանելի, և նա կտրելով ամուսնական կապը, թողնում, հեռանում է։ Նրան ձգում է նկարիչ Միքայելը, որը ելենայի հին սերն էր։ Բայց ելենայի ապրումը, ընտանեկան անհաջողությունների միջավայրում հոգեբանական է, հեռացումը, սակայն, չի համոզում։ Նա թողնում է հիվանդ երեխային, ամուսինը գնում է նրա ետևից, նրա երեխան մեռնում է, ինքը՝ նույնպես։ Նրա հեռանալը տևից քեթևամիտ քայլի է վերածվում, գուցե Իբսենի «Նորայի» կամ Շիրվանզադեի «Ունե՞ր իրավունք»-ի հերոսուհիների ազդեցությամբ թելադրված։

1912-ին Հակոբյանը գրում է «Սիրո գարուն» դրաման։ Այստեղ պատկերվում է քանդակագործ Գաբրիելի ընտանեկան կյանքը։ Գաբրիելը բարձր գեղեցկությանն է ծառայում։ դա է նրա նպատակը։ Կինը չի հասկանում նրա բարձր մղումները։ Այստեղից էլ սահմանափակության կռիվը արվեստագետի դեմ, որը վերջանում է արվեստագետի պարտությամբ։

Սիպիլը (Զապել Ասատուր) և Ալփասյանը (Աղեքսանդր Փանոսյան) փորվասարության հարցը, առաջադրելով արմատական հայացքներ, որոնք, սակայն, բուրժուական իրականության մեջ հնչում են որպես անուրջներ։ Ալ. Հակոբյանը գրել է նաև «Շալապին» (1913), «Դռնապանն ու իշխանը», «Ջրանցք», «Տոննել» և այլ դրամաներ։

Դարասկզբի արևելահայ դրամատուրգիայում պատշաճ տեղ է գրավում նաև պատմական թեման։ Պատմական կամ առասպելական սյուժեներով դրամաներ են գրում Լևոն («Վարդանանք»), Դ. Դեմիրճյանը («Վասակ»), Գրիգոր Մանդակունին («Գրիգոր Լուսավորիչ», «Հրաշագեղն Եվգինե»), Արմեն Արմենյանը («Մահակ և Մեսրովպ»), Արշ. Հախվերդյանը («Մերուժան»), Վ. Սահարունին («Ոգի Հայաստանի»), Բ. Այվազյանը («Անիի կործանումը»),

24 Նույն տեղում, Ալ. Հակոբյան, *Սիրելու իրավունքը*, էջ 3։

Հովհ. Աբելյանը («Արա և Շամիրամ»), դիցաբանական կամ հնքիաքային այժեներով ֆեերիաներ են ստեղծում Հար. Թումանյանը («Հաղարան բլուրը», «Արտավազդ»), Նկատերինա Բահաթուրը և ուրիշներ։

6

Դարասկզբի արևմտահայ դրամատուրգիան էական առաջընթաց չգուցացրեց, հանգամանք, որ կարելի է բացատրել գրաքննական արգելքների ենթարկված հայ թատրոնի գրեթե բացակայությամբ։ Հատուկենտ դրամաները գլխավորապես արծարծում էին ազգային խնդիրներ ու թերևս այդ էր պատճառը, որ տակավին կենսունակ էր հնչում պատմառոմանտիկական դրամայի հայրենասիրական շեշտն ու էթիկական մխտվածությունը։ Այս տեսակետից ուշագրավ են Մկրտիչ Զոհրաբյանի «Վալիպան և Տելեմաք» (Վենետիկ, 1907), Սիմոն Երեմյանի «Անեծք» (1903), «Սաքենիկ» (1904), «Ուխտը» (Վենետիկ, 1905), Գրիգոր Մ. Քելլալյանի «Հեթում առաջինը», Սեպուհ Միհնասյանի «Հելլենեն» (Վենետիկ, 1920), «Արշակ երկրորդ» (1921), Սողոմոն Խասյանի «Արշակ Բ» (Կ. Պոլիս, 1912), Սմբատ Բյուրատի «Ավարայրի արծիվը կամ Վարդանանք» (1909, Կ. Պոլիս) և այլ պատմական դրամաներ։

Դրամաների այս շարքում քիչ թե շատ հետաքրքրություն է ներկայացնում Մ. Բյուրատի ողբերգությունը, որի սյուժեն վերցված է Եղիշեի «Պատմություն»-ից և գաղափարական լուծում է գտնում ժանրի ավանդական պատմահայեցողությամբ հաստատված հայրենասիրության և դավաճանության հակադիր սկզբունքի մեջ։ Ընդհանուր առմամբ այս մեկնակետը յուրահատուկ էր նորահայտ պատմական ողբերգություններին ու դրամաներին, որն, ինքնին, պարտադրում էր մակերեսայնություն ու սխեմատիզմ, բացառելով դրանց գրական-գեղարվեստական արժեքն ու արդիական հնչեղությունը։

Արևմտահայ դրամատուրգիայում փորձեր են արվում նաև կատակերգության և սոցիալ-հոգեբանական դրամայի ասպարեզում։ Այս տեսակետից ուշագրավ են Աբրահամ Կենճյանի «Ամբարիշտ կինը» (1911, Կ. Պոլիս), Մկրտիչ Պարսամյանի «Հնկում» դրաման՝ դրված Ժրանսուա Կոպպեի նույնանուն բանաստեղծության հիման վրա, Երվանդ Մկրտիչյանի «Վաշխառուն», «Զկնորս Ջաքարը» զավեշտները, Սիպիլի և Ալփասլանի «Մագնիս» (1909) դրաման և այլն։

Սիպիլը (Զապել Ասատուր) և Ալփասլանը (Աղեքսանդր Փանոսյան) փորձել են բեմ հանել իրենց ժամանակի Կ. Պոլսի հայ ընտանեկան մի պատկեր։ Այդտեղ հիմնական դերը կատարում է ժամանակի միակ մագնիսը՝ ոսկին։ Սակայն դրամայում ոչ թե այդ է հետաքրքրականը, այլ վեհանուշի լուսավորական նպատակները։ «Ես, եթե դրամ ունենայի,— ասում է նա,— շինած Հայաստան պիտի երթայի, դպրոցներ բանալու, լույս ու ուսում սփռելու համար կիլիկիո սովալուկ գյուղերուն մեջ, Մուշի, Բաբերդի, Վանա, Սասունի, Խնուսի ու Բասենի հետին խորշերուն, մինչեւ խավերուն մեջ պիտի տանեի անուշ խոսք մը, օգտակար նպաստ մը, դեղ մը հիվանդներուն համար, հագուստ մերկերուն համար, սերմնացու՝ հուսահատ մշակներուն, գգվանք մը, քաջալերություն մը, օգնություն մը վերջապես բոլոր արենակից հայերուս, մայրերուս, քույրերուս ու եղբայրներուս, որոնց մխիթարիչ հրեշտակի մը պես պիտի ընդունեին զիս, պիտի սիրեին, պիտի օրհնեին զիս...»։

«Մագնիս» դրաման ուշագրավ է այն տեսակետից, որ բեմական ժանրեր զբաղեցնում է արևմտահայ գավառի հոգսերով, մի իրականություն, որ դուրս էր մնում քաոտերագիրների տեսադաշտից, բացառությամբ Թլկատինցու դրամատիկական պատկերների։

Իրենց դրամաներում գյուղափրկիչ ծրագրեր էին առաջադրում Կարապետ Փաշայանը (1864—1915), («Ժողովրդի բարեկամը», 1910), Միսաք Մուրյանը (1878—1930), («Միության օգուտը», 1913), ստեղծելով տեմնաղոհ իդեալիստի ռոմանտիկական կերպարը, որը հավատացած է, թե դպրոցի և կրթության միջոցով կարող է բարեկարգել գյուղի սոցիալական կառուցվածքը։

Գաղափարական հերոսների շարքում հանդես են գալիս նաև «Ֆիդայինները», որոնք պայքարում են ազգային ճնշման և բռնության դեմ։ Այդ թեմաներով են գրված Սեդրակ Շահենի պիեսները («Տանջվածները», «Սարսափի սանները», «Կարմիր աղջիկը», «Ջորս գանկերու վրեժը», «Գյուղացի քաջը» և այլն), որոնք արժանանում էին գրական շրջանների ուշադրությանը։

Քաղաքական թեմաներով գրված պիեսներից հիշատակության արժանի է Ղևոնդ Մելոյանի «Անառակ որդին» դրաման (1910), որը շոշափում է դասակարգային պայքարի հարցեր։

Կալվածատեր Մարկոս էֆենտի Արաշյանի որդին՝ Վահրամը արտասահմանում կրթություն է ստացել։ Նա սոցիալիստական գաղափարներով տարված, վերադարձել է հայրենի գյուղ։ Սեթե հոր շրջապատողները՝ Գարեգին վարդապետը և ուրիշները կարծում են, որ նա հոր հարստությունը պետք է ավելացնի, ապա ինքը, տեսնելով գյուղացիների անօգնական վիճակը, խրնդրում է հորը, ամբարները բացել նրանց առաջ։ Երբ հայրը և լուսավորիչները դիմադրում են, նա խոսում է ոսկու կուռքի դեմ և որոշակի հայտարարում, որ խեղճերի դատի պաշտպան է։

Շահան Նաթալիի (Հակոբ Տեր-Հակոբյան, ծն. 1884) «Մարդը» «րնկերային-հասարակական քաոտերգությունը» (1912) նույնպես շոշափում է հասարակական-քաղաքական հարցեր գաղութահայ իրականության մեջ։ Դրամայում պատկերվում է ամերիկյան իրականությունը կապիտալիստական հրնշող մթնոլորտով։ Նաթալին ցույց է տալիս, թե ինչպես դժվար է մարդու վիճակը կապիտալիստական իրավակարգում։ Այստեղ էլ բարոյական գործոնը կարևոր նշանակություն ունի, սակայն սա այն բարոյական բարոզը չէ, որ առկա է առանձին դրամատուրգների երկերում, որի համաձայն ոչ թե պետք է խորտակել տիրող իրավակարգը, այլ մարդուն փոխել, կատարելագործել։ Մի խումբ հայ ուսանողներ սովորում են Ամերիկայում։ Նրանցից Չավեն Սիրաքը՝ ապագա փաստաբանը կապվում է Լայնսի գործարանի հետ և ներվրվում բանվորական գործին։ Նա գործակցում է իր համոզմունքների տեր մարդկանց՝ Ճորճիի, Ուիլեմի, Մարտիրոսի հետ և ձեռնոց նետում կապիտալիստական կարգին։ Չավենի համոզմամբ բոլոր ազգերի մարդիկ, որոնք ընկել են կապիտալիստական այդ խառնարանի մեջ՝ հույն, հայ, հրեա՝ բոլորն էլ եղբայրներ են։ Նրանց նպատակն է խորտակել կապիտալիզմը և նրանց գործունեության նշանաբանն է «Անկյգի քափիթալիստությունը»։ Գաղափարական այդ հովերն ավելին չէին, քան անարխիզմի ու սոցիալիզմի մի ուրույն խառնուրդ։

Մի այլ քաոտերագիր՝ Սուրեն Պարթևյանը դրամայի նյութ է դարձրել

Գլենի ողբերգությունը, «Անմահ բոցը» (1917) դրամայի գործողությունը կատարվում է առաջին աշխարհամարտի ժամանակաշրջանում։

Մի փոքրիկ ընտանիքի օրինակով ցույց է տրվում, որ սկզբում արևմտահայությունը դեռևս պատրանքներ է տածում դեպի դաշնակիցները՝ Անգլիան, Ֆրանսիան և ցարական Ռուսաստանը։ Նրանց դաշնակցությունը Ազատյանի ընտանիքը «սուրբ» է համարում։ Ընտանիքի անդամները կարծում են, որ օրհասական պահին նրանք հայությանը պետք է օգնեն։ Այնինչ շուտով պարզվում է, որ այդ պետություններից յուրաքանչյուրն իր խնամերիալիստական շահն էր հետապնդում և ոչ մի դատի պաշտպանության կամ սրբության մասին չէր մտածում։

Ոմանք կարծում են, որ իրավունքը հաղթում է թիրտ ու բռնավոր ուժին, ևվ միայն Ատոմն է ընտանիքում սկեպտիկը։ Նա պատերազմի մեջ ոչ մի լավ բան չի տեսնում։ Այնտեղ միլիոններ պիտի ընդհարվեն միլիոնավորների հետ։ Հայությունը, նրա կարծիքով, «արևելքի դարավոր մարտիրոսն է», նրան ապահովություն չկա, նրա դրությունը հեղհեղուկ է։ «Ինչը կարող է ապահովել մեզ, եթե Գերմանիային ծախված էնվերների Թուրքիան խելագարորեն վազը չի պիտի նետվի այդ խռնվածքի մեջ իբրև կուլր գործեքին... ևվ այն ժամանակ ինչ կլինի տաճկահայությրիս դրությունը»։

Նա հոռետես է և գուցե այդ հոռետեսության մեջ խելացի. «Դուք չեք ճանչում այս երկիրը», դիմում է նա յուրայիններին։ Հիրավի, նա ինչ որ ներքին տագնապ է ապրում, չի կամենում խաղաղ երազանքներով ապրել ծովափին, երբ ահեղ դեպքեր են հասունանում։ Բնությամբ հափշտակվելու ժամանակը չէ, պետք է զգաստ լինել։ Ատոմը ավելի հեռուն է գնում։ Փարիզի նրա ուսանողական ընկերներից է Շաքիր բեկը՝ երիտասարդ Թուրք, որը Հոֆ և Վեստենենկ կառավարիչների Հայաստան ուղարկվելու կապակցությամբ, ձեռ առնելով նրան, խոսք է գցել հայոց ջաղավորության վերականգնման մասին։ Ատոմը արդեն չի հավատում երիտասարդ Թուրքերին։ «Բայց Ատանույից հետո դադարել եմ հավատալ Թուրքի խղճմտանքը... ևվ անմեղ հայերի կախաղանները իքթիհատի ձեռքով ցցված դեռ ճոճվում են մտքիս մեջ... (քիչ լուռ). ցավագար միամտություն պիտի լիներ մեր կողմից երիտասարդ-Թուրք վերածնության սպասել դեռ...», նա նույնիսկ ցավ է զգում, չէ՞ որ քաղցր է հայրենիքը, ինչպես կարող է բաժանվել նրանից, այնտեղ նա հիշատակներ ունի, ևվ թվում էր, թե այսպիսի մարդը, որը գուշակում էր Թուրքիայի կառավարողների ներքին պատրաստությունները — ուղղված հայերի դեմ, դժվար թե բռներ համակերպվելու և հարմարվելու ուղին։ Մի՞թե հնարավոր է, այսքանից հետո, ինչ որ խոհեմության կամ հարմարվելու մասին մտածել։ Կամ մեկը պետք է լինի կամ մյուսը։ Այլ ուղին բացառվում է։ Այնինչ, դրանից հետո, հավատը կորցրած Ատոմը դիմումներ է անում «Բրիտիշ Բյուրօքրեյին» իր ընտանիքի ապահովության համար և, իհարկե, անօգուտ։ Ավելին. մի ընտանիքի շրջանում երկու հոգի կանգնում են դեմ-հանդիման՝ Ատոմ և Արսենը։ Արսեն Շահինյանը, ավարտելով արտասահմանյան երաժշտանոցը, կամենում է ամուսնանալ և հեռանալ Կովկաս, Թուրքիայում ազատ գործելու հնարավորություն չտեսնելով, Բայց երբ հայրենիքի շահը պահանջում է, և անակնկալ կերպով սկսվում է պատերազմը, նրա վճիռը պարզ է։ Նա վտանգված է տեսնում ոչ միայն իր, այլև ողջ ժողովրդի կյանքը։ ԵՒվ եթե Ատոմի, բարձր կապեր ունեցող փաստաբանի գործելակերպը խոհեմությունն է, ապա Արսենը

կոչում է ապստամբության՝ ինքնապաշտպանության նպատակով։ Նա ձրգտում է լեռը բարձրանալ, միակ փրկությունը այդ քայլի մեջ տեսնելով։

Արսենը քիչ փորձառություն ունի, բայց գիտէ, որ «երիտթուրքերից» ոչինչ չպիտի հուսալ։ Նա Ազատյանի վերջին պատրանքներին հակադրում է իր զգոնությունը. «Ազատյանը դեռ աչակցությո՞ւն է սպասում այն ոճրագործ ժեռն-Թուրքերից... Շատ ցավում եմ նրանց և ձեր բարեկամության վրա (չղագրգիռ). Իթթիհաթը, Համիդիեից հազար անգամ ավելի հայակերը վճռել է մեզ ամբողջովին բնաջնջել... Ես այս պարզ գիտակցության տեր մարդն արդեն բավական տեղեկություններ ունի իրադրության մասին. «Ասում են, որ Վանը ապստամբել է, Կիլիկիայի, Փոքր Հայքի, Մասունի լեռները ապաստան ու պատնեշ են դարձել ինքնապաշտպան, քաջարի բնակչությանը... Ասում են, թե հազարավոր հայ կամավորներ Կովկասից Հայաստան են խուժել, իբրև հառաջապահ լեգեոններ ռուս ազատարար բանակներին»։

Արսենը ազգային մթնոլորտում չի եղել և աննախապաշար է։ Ինքնապաշտպանության դիմելու նրա վճիռը կտրուկ է և վերջնական։ Ես Զաքելը հետևում է նրան։ Իսկ դրան հակառակ՝ Ատոմը կարծում է, որ դիմադրությունը առիթ պիտի տա կոտորածի։ Քաղաքի բնակչությանը կոչնչացնեն։ «Հայ կոմիտեները անգամ ըմբոնեցին, թե որքան աղետալի պիտի լիներ այդ դեպքում որևէ ռազմական անխոհեմություն...»։ Տեղահանությունը անտարակույս զոհեր է խլելու, բայց ընդհանուր կոտորած չէ։ «Շատերը պիտի տոկան, պիտի ապրեն, վերապրեն... Մենք ինչ իրավունք ունենք ժողովրդի կյանքի հետ խաղ խաղալու»։ Բայց մի՞թե «երիտթուրքերից» հուսախաբված մարդը այսպիսի ոչխարային խոհեմության պետք է դիմեր։ Պարզ է, որ նա երկփիղկված անձ է, քանի որ սեփական կամքով իրեն դատապարտում է կործանման։ Եվ ոչ միայն իրեն, այլև ընտանիքին՝ կնոջը, մորը, երեխային։

Սիրանուշը՝ Ատոմի կինը, օգնության է խնդրում Շաքիր բեյից։ Եվ հենց այդտեղ էլ երևում է Շաքիր բեյի գազանային դեմքը, նրա ցինիզմը. «Պոլսում արդեն ոչ մի հատիկ նշանավոր հայ չի մնացել... Զոհրաբի, Վարդգեսի, Ակնունիի նման հանրածանոթ անձնավորությունները նույնիսկ ուղարկված են»։ Եվ քանի որ Ատոմին աքսորել են, նա Սիրանուշին առաջարկում է մտնել իր հարեմը, որպեսզի զայթիանների ձեռքը չընկնի։ Սիրանուշն այսպիսի վրճռական բախտորոշ մի պահի պաշտպանում է հայ կնոջ պատիվն ու վեհությունը։ Միայն հանուն երեխայի փրկության նա համաձայնվում է հանձնվել Շաքիրին։ Բայց կորցրած ամեն մի հույս, նա «ցեղի հավատը» սրտում, դիմում է ինքնասպանության։ Վերջին ակնթարթին հուվատացյալը աստծուն լքում է. «Ահ, ո՞ւր էր, ո՞ւր, հալածվածների աստվածը այն ահավոր րոպեներին»։ Այլևս թուրք Շաքիրը նրան տիրանալ չի կարող։ Շաքիրը փախչում է նրանից. «Դուք խույս եք տալիս նրա կիսաբաց աչքերից, ուր նահատակ ցեղի հոգին արձակում է իր անմահ բոցը...»,—ասում է վերապատվելին Շաքիրին։ Բարոյապես հաղթում է Սիրանուշը և այս հաղթանակի մեջ կա խորագին բողոք ու մի թունդ համոզում, որ ազատագրության ուղին դիմադրության մեջ է։

ՀԱԿՈԲ ՀԱԿՈԲՅԱՆ

Հակոբ Հակոբյանի գրական գործունեությունն սկսվեց XIX դարի վերջին տասնամյակում։ Իսկ նոր դարի սկզբին նա արդեն լայնորեն ճանաչված դեմք էր՝ որպես պատմության քառատաքեմ իմաց մի ամբողջ հասարակական խավի՝ «հայ բանվորության ցավերի և ուրախությունների արտահայտիչը, նրանց աշխատանքի և կռվի երգիչը»[1]։ Անցնելով ստեղծագործական շուրջ կեսդարյա ուղի, նա հյուսեց հին աշխարհի դեմ բանվոր դասակարգի հերոսական պայքարի ու հաղթանակի, սովետական իրավակարգում ազատագրված աշխատանքի ու վերածնված մարդու ստեղծագործական սխրանքների խրոխտ ու խանդավառ երգը։ Այդ երգը հատկանշվում է քաղաքացիական կրքոտությամբ, հեղափոխական բուռն պաթոսով, քաղաքական նպատակասլացությամբ ու հնչեղությամբ, հրապարակախոսական շնչով և գեղարվեստական ուրույն հնչերանգներով։ Որպես հայ պրոլետարական պոեզիայի հիմնադիրը նա հայ գրականությանը բերեց «համամարդկային բնույթ կրող բոլորովին նոր մոտիվներ»[2] և հիմք դրեց գրական մի նոր ուղղության՝ բացեց սոցիալիստական ռեալիզմի գեղարվեստական մեթոդի առաջին ակոսը, ուրույն ավանդ մուծելով ժողովրդի հոգևոր մշակույթի գանձարանը։

1

Հակոբ Հակոբյանը ծնվել է 1866 թ. մայիսի 29-ին, Գանձակում (այժմ՝ Կիրովաբադ, Ադրբեջանական ՍՍՀ), արհեստավորի ընտանիքում։ Հայրը՝ մաշակար Ցական (Մինացական) Հակոբյան-Աշուղ-Բլբուլյանը[3] ջաղքատ ու անուսո, բայց տարդարասեր, աշխատասեր և հյուրասեր[4] մարդ էր։ Նա գիտեր սազ նվագել և հաճախ երգում էր աշուղական երգեր, երգախառն սիրավեպեր ու հեքիաթներ։ Մանուկ Հակոբը լսում էր ուշագիր, հրապուրված էր երաժշտությամբ, սակայն ավելի սիրում էր գիրն ու գրականությունը։ Վեցամյա հասակում նա սկսում է հաճախել Մովի-Ազի անունով մի կնոջ մասնավոր «վարժարանը», իսկ մեկ տարի անց տեղափոխվում է Գանձակի ծխական դպրոցը։ Երեք տարի էլ սովորելով այս «տեր-Քոդիկյան» ուսումնարանում, պատանի Հակոբը ինքնակամ հեռանում է և ընդունվում տեղի պրոգիմնազիան։

---

1 Սա. Շահումյան, Երկեր, հատ. 2, Երևան, 1957, էջ 374։

2 Ս. Սպանդարյան, Երկեր, հատ. 2, Երևան, 1959, էջ 169։

3 Նրա պապը եղել է Լեռնային Ղարաբաղի Քաւիշ գյուղացի, գուսան, որին քաղցր ու գայրկան ձայնի համար անվանել էն «Աշուղ-բլբուլ»։ Ինքը՝ ծնկաթ, և մյուս ազգականները կրում էին Աշուղ-Բլբուլյան ազգանունը։

4 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1955, էջ 23։

(Հետո՝ գիմնազիա)։ 1885-ի գարնանը դուրս է գալիս նաև գիմնազիայի 5-րդ դասարանից և մտնում «կյանքի համալսարանը»։ «Գիմնազիան,— գրել է նա,— բացում էր իմ աչքերը... կարդում էի գրքերը անդադար, անհագ»[5], Ոչ միայն կարդում էր, այլև օրագիր — հիշատակարաններում շարադրում էր ընթերցած գրքերի բովանդակությունը, նշում էր տպավորությունն ու կարծիքը։ Օրագրերը ցույց են տալիս, որ պատանուն հմայել էին Խ. Աբովյանը, Միք. Նալբանդյանը, Ռ. Պատկանյանը, Րաֆֆին, Ա. Ս. Պուշկինը, Ն. Ա. Նեկրասովը, Վ. Շեքսպիրը, Վ. Հյուգոն, Ֆ. Շիլլերը և շատ ուրիշներ։ «Մեր անմահ բանաստեղծ Խաչատուր Աբովյանը... շարժում է իմ բարի նախանձը,— ասված է 1885 թվի նշումներից մեկում,— և նաև՝ տալիս իմ սրտին»։ «Մեր անմահ վիպասան Րաֆֆու... չքեղ մտքերը,— նշված է մեկ այլ տեղ,— ինձ վրա դյութական ազդեցություն էին թողնում»։ Պատանուն դյութել էին Պուշկինի «Ձմռան իրիկունը» (որը թարգմանել է ինքը 1885-ին), «Եվգենի Օնեգինը»՝ «այդ կախարդ ռոմանը», Ն. Նեկրասովի երգերը, որոնց «կրակոտ, այրող եղանակի և խոսքերի ազդեցությունից երկար ժամանակ չէի կարողանում դուրս գալ»։ Հիացել է Շեքսպիրի՝ գրականության այդ «քաջագործի և աստծուն հանճարով»։ Իսկ իր անմիջական ուսուցիչները նա համարում էր Միք. Նալբանդյանին և Ռ. Պատկանյանին։ «Սիրեցի ես Գամառին,— գրել է Հակոբյանը,— սիրեցի այնպես, որ նրա բոլոր ոտանավորներն անգիր սովորեցի... Այնուհետև ինձ քվում էր, որ հետագայում, թեև ոչ երկար ժամանակով, իմ համարյա բոլոր նախնական ստեղծագործությունների մեջ, գտնվելիս եմ եղել Գամառ Քաթիպայի ազդեցության տակ»[6]։ Ինչ վերաբերում է Միք. Նալբանդյանին, ապա նա հատուկ ընդգծել է. «Մանկությունից իմ սիրած առաջին բանաստեղծը Միքայել Նալբանդյանն էր՝ իր «Ազատն ստվածն բանաստեղծությունով»[7], որը կարդալով տակավին իննամյա հասակում՝ «զգացի, որ բացվեց հոգուս աչքը, որ ով-որ թելադրեց սիրել ազատությունը, ներշնչվել նրա գեղեցկությամբ ու հմայքով... կարծես նա, այդ երգը, իմ հոգու և զգացումների մի տարրը լիներ՝ մինչ այդ անհասկանալի ինձ համար, իսկ այդ օրվանից հարազատ, մտերիմ, անբաժան... Խոստովանում եմ, այդ բանաստեղծությունն էր, որ առաջին անգամ գիտակցորեն խանդավառեց իմ հոգին, մեջս ներշնչեց ազատության գաղափարը և ինձ համար այնուհետև դարձավ պաշտելի», Ճիշտ այնպես, ինչպես հետո պաշտելի պիտի դառնար պրոլետարիատի հանրահռչակ հիմնը՝ «Միջազգայինը «Ինտերնացիոնալը»[8]։

Ազատության գաղափարով խանդավառված և «ի բնե խիզախ, բողոքող հոգու»[9] տեր պատանին չէր կարող սառն ու անտարբեր դիտել ժամանակի անազատ կյանքը, սոցիալական և ազգային ճնշումը, անհավասարությունը, բռնություններ։ Պատանության տարիների նրա օրագրերը լի են անարդարության դեմ բողոք ու ցասում արտահայտող էջերով։ Երբ 1885-ին հրապարակվեց Հայկական դպրոցները փակելու մասին ցարական հրովարտակը, տասնե-

---

5 Հ. Հակոբյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1958, էջ 15։

6 Խ. Դյուլնազարյան, Ս. Մանուկյան, Հակոբ Հակոբյանի կյանքի և գործունեության տարեգրությունը, Երևան, 1965, էջ 14, 16, 19, 22։

7 Հ. Հակոբյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 247։

8 Նույն տեղում, էջ 100։

9 Նույն տեղում, էջ 22։

իննամյա գիմնազիստը գրեց ու տարածեց բողոքի թռուցիկը, որից պահպանվել է միայն երկու տող.

Հառո՞ւ է ձեզ մեջքներից տանել այն գաղը,
Որի վրա նստած է Հյուսիսի մեծ ագռավը...

Նույն՝ 1885 թ. նոյեմբերին նա հրավիրվեց մասնակցելու գիմնազիայի բարձր դասարանների մի խումբ աշակերտների և ուսուցիչների, այդ թվում հայտնի սոցիալ-դեմոկրատ Գ. Ղարաջյանի կազմակերպած գաղտնի հավաքույթներին, որտեղ քննարկվում էին ժողովրդի դրությանը, կրթությանը, ազգային մշակույթին, լեզվին, գրականությանը և առհասարակ «հայի ցավին» վերաբերող հարցեր։ Այստեղ նա կարդաց «Հայերի դրությունը ըստ Բաֆֆիի» զեկուցումը, նյութը քաղելով «Ջալալեդդին» և «Կայծեր» վեպերից։ Զեկուցումը մեզ չի հասել, բայց նրա հիմնական դրույթների մասին կարելի է դատել՝ ելնելով Հակոբյանի հետևյալ գրառումից, որ նա կատարել է «Կայծերը» կարդալիս. «Բաֆֆին իբրև մի վառված երևակայություն, մի զգայուն սիրտ, մի գովելի տաքանդ, մի հրապարակախոս, մի պատմաբան, մի ճանապարհորդ, մի բնագետ և վերջապես մի գրավիչ Ցարտարախոս՝ իր այս գրքովը այնքա՜ն բան պարզեց... Ոգևորիչ, դրավիչ, ազգային ոգի ներշնչող... «Կայծերը» մի մի դեղատոմս է, որ կարող է բուժել շատ հիվանդություններ»[10]։

1886 թ. Հակոբյանը տեղափոխվում է Թիֆլիս և ընդունվում Ցյուրիխովի դեղատունը որպես աշակերտ։ Ուղիղ մեկ տարի տառապելով դեղատան «դժոխային պայմաններում», նա 1887 թ. մեկնում է Բաքու, Հույս ունենալով կովկասյան այդ «էլդորադո»-ում շատ քե քիչ տանելի վիճակ ստեղծել իր համար։ Սակայն այստեղ ևս ընդունվելով էրլիխի դեղատունը, նա փաստորեն ընկավ ավելի ծանր պայմանների մեջ։

Չհարմարվելով դեղատան կոպիտ բարքերին, Հակոբյանը հեռացավ այնտեղից և ամիսներ թափառելուց հետո, իբրև սեզոնյոր բանվոր աշխատեց Սև Քաղաքի, Սաբունչիի, Բալախանիի նավթահանքերում ու նավթամշակման գործարաններում, որտեղից և սկսվից «բանվորական աշխարհ»-ի հետ ապագա սյրելետարական բանաստեղծի ծանոթությունը։ Այնուհետև շուրջ հինդ տարի նա հաշվեհարի, փանձապահի, հաշվապահի պաշտոն վարից «Վուլկան» ձուլարանում, էլեկնշմիդտի մեխանիկական գործարանում, շարունակելով շփվել բանվորության հետ և կոփվել արդյունաբերական քաղաքի «եռուն հնցումն»։ Նա մասնակցեց բանվորական գործադուլներին, մայիսմեկյան ցույցերին, կապեր հաստատեց Ռուսաստանից Բաքու ժամանած հեղափոխական ուսանողների հետ, որոնց օդնությամբ ձեռք բերեց և կարդաց «արգելված գրքերը»՝ Ա. Ի. Գերցեն, Ն. Գ. Չերնիշևսկի, Ն. Դոբրոլյուբով, Մ. Նալբանդյան, Ժ. Ժ. Ռուսո, Պ. Ժ. Պրուդոն։ Նա կապված էր գրական-մշակութային շրջաններին, մենեջրում էր Քր. Կարա-Մուրզայի երգչախմբում, բաց չէր թողնում գրական երեկոները, քաոերական և օպերային ներկայացումները։ Հարբուսանում էր երիտասարդի կենսափորձը, լայնանում էր մտահորիզոնը։ Նա իրավամբ հավատում է, թե իր «երիտասարդական լավագույն խոհերն ու իդեալները սկիզբ են առել Բաքվում»[11], Արդեն Բաքվում նա Ռեալական դրպ-

10 «Հ. Հակոբյանի կյանքի և գործունեության տարեգրությունը», էջ 24։
11 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1958, էջ 271։

րոցի աշակերտության «Հույս» ձեռագիր թերթում տեղադրում էր ոտանավորներ, «Մշակի» էջերում հանդես էր գալիս հոդվածներով[12]։ 1893 թ. մարտի, ամսագրում (№ 10) առաջին անգամ տպագրվեց Հ. Հակոբյանի «Ուխտ բարեկամության» բանաստեղծությունը, որով և փաստորեն սկսվում է նրա գրական գործունեությունը։ Նույն 1893-ի դեկտեմբերին նա հաքվից տեղափոխվում է Թիֆլիս և մշտական բնակություն հաստատում այնտեղ։

1894-ից Հ. Հակոբյանը մի որոշ ժամանակ աշխատեց «Մուրճի» խմբագրատանը, միաժամանակ հաշվապահի պաշտոնով՝ «Ռուսիա» ապահովագրական ընկերության տեղական բաժանմունքում (1894—1895), ապա՝ կարապետով-Բերիժանովի չուգունապղնձաձուլական-մեխանիկական գործարանում (1895—1899), հետո՝ Թիֆլիսի (հետագայում՝ Կովկասյան) առևտրական բանկում (1901—1921)։ Հենց սկզբից նա սերտորեն կապվեց մեխանիկական ու կաշվի գործարանների, ավելալայի ջրմուղի ու երկաթուղային դեպոյի բանվորության հետ։ «Մուրճի» էջերում նա հրատարակեց «Բանվորների հավաքական ապահովագրումը Ռուսաստանում դժբախտ դեպքերից» ընդարձակ հոդվածը (1894, № 5—6, 7—8), դատապարտելով գործարանատերերի շահերը պաշտպանող այն օրենքները, որոնք աղետների, դժբախտ դեպքերի, մարդկային զոհերի առթիվ ծագած վեճերը լուծում էին ոչ հօգուտ բանվորի։ Հարկավ, նա տակավին հասունացած չէր այն աստիճան, որ առաջ քաշեր դասակարգային, հեղափոխական պայքարի գաղափարը։ Այդ շրջանում նա, իր իսկ բնութագրմամբ, «իդեալիստ» էր և ոգևորված էր «80-ական թվականների ռուսական նորոդովլեցների ծրագրով[13]։ Նա այն կարծիքին էր, թե «որպեսզի գյուղացին ազատի իրեն նյութապես և բարոյապես մաշող, քայքայող ցեցերից, հարկավոր է նորան ինքնաճանաչողություն, որը ձեռք կբերվի ուսումով[14]։ Նա համակրանքով էր վերաբերվում բանակալության դեմ ուղղված ահաբեկումներին, խմբեր էր կազմում, զենք էր հավաքում, ամեն ինչով ձգտում էր օգնել բոլոր իսկական հեղափոխականներին՝ բանտում, թե դուրս[15]։ 1894 թ. հուլիսին նա նույնիսկ ձերբակալվեց զենք պահելու համար և շուրջ երկու ամիս նստեց Մետեխի բանտում։ Սակայն նա դեռևս չգիտեր, թե ովքե՞ր են «իսկական հեղափոխականները»։ Նա որոնում էր և քայլ առ քայլ մոտենում էր այն ճանապարհին, որով քիչ ընթացր հետագա ողջ կյանքում։ Իսկ մինչ այդ՝ երազում էր լույս ընծայել մի ժողովածու, վերամշակում էր պատանեկության տարիների գրական թոթովանքները, գրում էր և մամուլում տպագրում նոր ոտանավորներ, թարգմանություններ էր կատարում։ Վերջապես 1899 թ. լույս է տեսնում Հակոբյանի առաջին «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն։

2

Հակոբ Հակոբյանի առաջին գիրքը խիստ միակողմանի քննադատության ենթարկվեց, բայց նաև արժանացավ խրախուսանքի։ Հակառակ Մ. Բերբեր-

---

12 *Տե՛ս «Մշակ», 1889, № 125 («Թաքվիցը»), 1890, № 85 («Նամակ Հաջիքենդից»)։*

13 *Հ. Հակոբյանի կյանքի և գործունեության տարեգրությունը», էջ 45։*

14 *Նույն տեղում, էջ 42։*

15 *Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 54։*

յանի աշառու և հանիրավի բացասական կարծիքի[16], Մ. Աբեղյանը գրեց. «Իրոք, գրքույկի մեջ կան թույլ կտորներ, բայց և կան այնպիսի նոր, ինքնուրույն պատկերներ, որպիսիք մենք դեռ չենք հանդիպած մեր գրականության մեջ... Մեր, բնությունն, հայրենիքը, սնոտիապաշտ ժողովրդի վիճակ — ահա նյութը, և Հակոբյանը տալիս է մեզ գոնե փափուկ զգացմունքով մի քանի բանաստեղծություն, որոնք երբեմն նույնիսկ նոր ու գեղեցիկ պատկերներ ունին իրենց մեջ»[17]։ Հ. Հակոբյանի գրական մուտքը քաջալերեցին Պ. Պռոշյանը, Ղ. Ալիշանը, Վրթ. Փափազյանը և ուրիշներ, իսկ «Բազմավեպը» հաստատեց, թե «զգայուն սիրտ և վարժ գրիչ մ'է հեղինակը»[18]։

Սկսած 1884-ից, 18-ամյա Հ. Հակոբյանը պահում էր օրագիր-հիշատակարան, որի էջերում օր առ օր գրի էր առնում իր կյանքի դեպքերը, հաճախակի հյուսելով նաև ոտանավորներ։ Վերջիններիս նյութը «ավանդական» էր, նույնը, ինչ երգել էին Հ. Հակոբյանի գրական ուսուցիչները և երգում էին ժամանակակիցները։ Պատանու այդ բանաստեղծական փորձերը չեն փայլում իրենց արվեստով, շատերը անմշակ սևագրություններ են։ Բայց կան նաև առանձին սահուն հատվածներ, որոնք անմիջական հույզերի, ապրած զգացումների և առողջ մտքերի արտահայտություն են։ Գտնվելով առաջադեմ գրողների ազդեցության տակ, ուսանելով նրանցից, սկսնակ Հակոբյանը ձգտում էր բանաստեղծական ձև տալ կյանքից ստացած իր անձնական տպավորություններին, ապրածին ու տեսածին։ Ձևի կատարելությանը հասնելուց, իհարկե, հեռու էր նա, բայց արտահայտում էր անկեղծ զգացումներ։ Նրա վաղ շրջանի ոտանավորներից մեկը խոսուն վերնագիր ունի՝ «Ծիե աղքատ ես, ոչ մի ձայն չունեսս։ Մեկ ուրիշը դառն գանգատ է այն կյանքից, որտեղ մեկը «անգործ, հանգիստ ընկած տանը» վայելում է ուրիշների ստեղծած բարիքները, իսկ հազարները, որոնք զոր ու գիշեր արյուն-քրտինք են թափում՝ «հազիվ սոխ ու հաց են ուտում» («Քախի՞ բան է...»)։ Սոցիալական այս անարդարության դեմ է ծառանում սկսնակ Հակոբյանը։ Այս իմաստով ամենահատկանշականը «Արծիվին» ոտանավորն է (1888)։ Ըստ ավանդության՝ արծիվը դիտվում է իբրև թևավորների քագավոր, որը բանաստեղծի պատկերմամբ՝ «սուր ճանկերովշ հոշոտում է իր զոհերին, շուրջը դիզում է դիակներ, ստեղծում «արյան հուանքներ»։ Ակնհայտ է, որ արծիվը հանգես է բերված որպես ցարական միահեծան բռնակալության խորհրդանիշ, որի մասին ոտանավորի վերջին քառատողում ասվում է.

Իրավունքը քոնն է.
Ալս... ինչ չար կատակ,
Բայց գիտցիր, որ հեռու չէ
Նվ թեղնից դանակ...

Իհարկե, այս տողերում չպետք է որոնել ցարական ինքնակալության տապալման մարտահրավեր, բռնության անկման մարգարեական կանխագուշակում։ Սա պարզապես չարի, անարդարի կործանման մասին ժողովրդական ավանդական բաղձանքի արտահայտություն է։ Բանաստեղծություններից

---

16 Մ. Աբեղեան, Գրական ակնարկներ, «Նոր-դար», 1899, № 214։

17 Վարաժ (Մ. Աբեղյան), Հ. Հակոբյան, Բանաստեղծություններ, «Նոր-դար», 1900, № 4։

18 «Բազմավեպ». 1900. № 1. էջ 33—34.

առաջին գրքում արդեն որոշակի է երևում պոետական ինքնուրույն ուղիների որոնման ձգտումը։ Մի շարք բանաստեղծություններում՝ «Նամուս ու ղեյրաթ», «Գյուղական բալլադ», «Գեղջուկի վախը» և այլն, նկատվում է բանաստեղծի համակրանքը դեպի աշխատավորը, դեպի նրա ազնիվ հոգին և «համեստ վաստակը»։ «Պիտի շեշտեմ,— գրել է Հ. Հակոբյանը,— որ աշխատանքի գաղափարը ինձ համար եղել է ամենասիրելի բանը աշխարհում։ Աչքս բացել եմ և շուրջս, մեր ընտանիքում, տեսել եմ հորս, մորս, եղբորս՝ աշխատելիս։ Դրա համար էլ սերը դեպի աշխատանքը ինձ համար միշտ էլ եղել է համայիլ... Ես սիրել եմ աշխատանքը ոչ միայն նրա համար, որ նա մարդկության գոյության հիմնաքարն է, նրա բախտավորության աղբյուրը, նրա ապրուստի միակ միջոցը, այլև նրա համար, որ այդ աշխատանք ասածդ բանը, իր երջանկացնող իմաստով, ունի իր պոեզիան»[19]։

Ահա այդ սերը և այդ պոեզիան Հ. Հակոբյանի ստեղծագործության մեջ առաջին ամենահաջող արտացոլումն են գտել «Նամուս ու ղեյրաթի» պարզ ու սեղմ տողերում, որոնք հնչում են իբրև արհեստավոր մարդու աշխատանքային պատվի, ստեղծարար ջանքի, ակոշտ ձեռքերի ու արդար վաստակի պանծացումը։ Իզուր չէ, որ այն չերմորեն ընդունվեց և գնահատվեց ժամանակակիցների ու հետագա սերունդների կողմից, տեղ գտավ Ղ. Աղայանի կազմած մայրենի լեզվի դասագրքերում։ Վերհիշելով բանվորական միջավայրում «Նամուս ու ղեյրաթի» գտած ընդունելությունը, Թիֆլիսի Ավճալյան չրմուղի երկարամյա բանվոր, արձակագիր Մ. Պետրոսյանը գրում է. «Ավճալայի բանվորությանը նվիրված այդ ոտանավորը մեր տղերքը անգիր էին արիլ. շատ անգամ աշխատանքի ժամանակ կրկնում էին նրա վերջին տունը.

Եվ այն օրից ետ,
Երբ ընկերացա մուրճ ու սալի հետ,
Քրտինքը դեմքես ծորում է կաթ-կաթ
Եվ ինձ հիշեցնում նամուս ու ղեյրաթ,
Նամուս ու ղեյրաթ»[20]

Իր բանաստեղծություններում Հակոբյանը քննադատում է ժողովրդի մեջ խոր արմատներ գցած սնահավատությունը, նախապաշարմունքները, որոնք հնուց ի վեր եղել են վախի, սարսափի, մարդկային զոհերի ու աղետների աղբյուրը։ Այս մասին են «Քրդի շունը», «Գյուղական բալլադը», «Գեղջուկի վախը»։ Գեղջուկ Օհանի վրա «գերեզմանային սարսուռ է ազդում» շան ոռնոցը. և նա «գուշակում» է, թե՝ «մոտ եմ օրհասին», որովհետև.

Երբ շունը ոռնա,—
Կասեր իմ հերը,—
Պիտի մահանա
Քյուչֆաքի տերը։

Ժեքախտություն, պատուհաս, ցավ ու մահ են սպասում սնահավատ գեղջուկները՝ նաև երբ չարագույժ կռկռում է ագռավը։ Նրանց համոզմամբ այդ կռկռոցը միշտ գուժում է որևէ փորձանք՝ մերթ կարկուտ է խփում արտին, մերթ մորեխն է ուտում բերքը, «ասև օրեր» են սկսվում առանց այն էլ «տագ-

19 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու. հատ. 4, էջ 293։
20 Տե՛ս «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1947, № 9—10, էջ 94։

Նապալից նեզ օրերս ապրող աշխատավորների կյանքում։ Ու վաթը հոգում, անեծքը չուրթերին, զցավոտ սրտով գեղջուկը դառնորեն զանգատվում է.

Բյուր ցավերիս բերիր նոր ցավ,
Ա՛յ չորացույժ, դու ննեզ ազատավ։
Մտաբում եմ... ան օրերի
Շարքը արդյոզ դեռ չի անցա՛վ։

Հայ ժողովրդի հիրավի՝ բյուր ցավերը շատ էին հուզում երիտասարդ Հ. Հակոբյանին, շատ էին զբաղեցնում նրա միտքը։ Այս մասին հետագայում. «Աստվածները խոսքցին» պոեմում, նա գրել է.

Երբ չուրջս տեսա ես լաց ու կական,
Որ գետ էր կազմել ազրից հայկական՝
Ես էլ ձուլվեցի այդ հոսանքի մեջ,
Տարվեցի նրա թախիծով անվերջ։

Ճիշտ է նկատել Ա. Վ. Լունաչարսկին, թե Հ. Հակոբյանն իր գրական քայլերն սկսում է «առառապանքի երգերից, բողոքի երգերից, ցասման երգերից»[21]։ Ինքը՝ բանաստեղծը, նույնպես խոստովանել է, թե ապարեզ է իջել՝ «զինված բողոքի այդար զայրույթով» («Այս էլ վատ ընկերին»), սրտում ունենալով «ազնիվ ձգտումներ, սուրբ նպատակներ» («Էլի նորան»), մաքառելու համար «նանուն վեհ սիրո և ճշմարտության» («Դիմակներ»)։ Իսկապես, սրանք հակազդողություններ էին, որ երիտասարդ Հ. Հակոբյանը մեծ մասամբ փոխ էր առել ինչպես իր գրական ուսուցիչներից, այնպես էլ այն հեղինակներից (Ս. Նազոն, Մ. Ֆրուգ, Բ. Բյորնսոն, Գյոթե և ուրիշներ), որոնցից քարգմանություններ էր կատարել ինքը։ Բայց երգելով ժողովրդին համակած ցավն ու տագնապը, բողոքն ու ցասումը, նա հաճախ գտնում էր բանաստեղծական ուրույն շեշտեր, գրականում իր խառնվածքին ու հետագա պոեզիային բնորոշ քաղաքացիական կրքոտություն, հրապարակախոսական պաթոս, խորհրդ ձայն։ Այս իմաստով նշանակալից է հատկապես «Մեր ցավը մեծ է...» բանաստեղծությունը, որտեղ կարդում ենք.

Մեր ցավը մե՛ծ է, մեր վիշտն անսահման,
Արի՛ բաժանենք իրար հետ, եղբա՛յր.
Էլ բա՛վ է լացենք վախկոտի նման,
Քանի մեր առաջ կա այլ նանապարհ։
...եկ տանենք, տանենք ամբոխի ցավը,
Մինչև կհասնի աշխարհի լավը...

Այս տողերը գրված են 1899 թ., երբ Հեղինակն արդեն ծանոթ էր Թիֆլիսում ստեղծված հայ բանվորների առաջին մարքսիստական խմբակի հիմնադիր-անդամներից Մ. Մելիքյանի (Գեղուշկա), Աս. Կախոյանի, Խ. Քեշիշյանի, Ա. Վարդանյանի հետ։ Նա սկսել էր հաղորդակից դառնալ մարքսիզմի գաղափարներին, գիտակցել, թե ո՞րն է այն «նոր նանապարհը», որ պետի տաներ դեպի «աշխարհի լավը»։ Այդ գիտակցությունը խորացավ, տիրապետող դարձավ նրա պոեզիայում՝ տակավին ռուսական առաջին հեղափոխության նախօրեին։

---

[21] *А. В. Луначарский.* Собр. соч., т. 2. М., 1964, стр. 369.

57 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

3

1900-ին Հ. Հակոբյանը մասնակցեց Թիֆլիսի բանվորության Մայիսմեկյան ցույցին, խուզդյան անտառում, և միտք հղացավ թարգմանել հեղափոխական հռչակավոր «Մարսելյոզը»։ Նույն առաջարկով նրան դիմեցին դասպրի բանվորները։ Եվ ահա որոշ ժամանակ անց, նրա թարգմանությամբ առաջին անգամ հայերեն հնչեց երգի ռուսական տարբերակը՝ «Հրաժարվենք, ընկերներ, հին օրենքներից», որը երգվում էր ամենուր, տպագրվում ու տարածվում անլեգալ մամուլում, առանձին թերթիկների ձևով, որպես թռուցիկ։ «Մա եղավ,— գրել է թարգմանիչը,— իմ առաջին «քայլը»՝ Սոցիալ-դեմոկրատական կուսակցության հարելու նախերգանքը 1902 թվականին»[22]։ Ճիշտ այդպես էլ նրա սկզբնավորած հայ պրոլետարական պոեզիայի նախերգանքը պիտի համարել «Ամբոխի կոչը» (1902), «Կաթսավարը» (1904), «Օտարն ու Տարազատը» (1904), «Երանի՜ Նրան» (1904), «Էսքիզներ» («Բազեն կովասեր...», 1904) և մյուս բանաստեղծությունները։ Հ. Հակոբյանի գաղափարական հաստնության և ստեղծագործական վարպետության լուրջ առաջընթացի ցայտուն վկայությունն է «Ամբոխի կոչը»։ Այստեղ բանաստեղծը զարգացնում է «Մեր ցավը մե՛ծ է» ոտանավորում արդեն արծարծված միտքը («էլ բավ է լացեք վախկոտի նման», «լացն էլ օգուտ չբերավ ազգին», «Երգերի հրով բովենք, ամրացնենք ֆշվառի սիրտը...» և այլն), ավելի որոշակի է արտահայտում իր գրական դավանանքը՝ լինել «դարի պոետը», ընկերանալ ժողովրդի «սրտի հետ», երգը հյուսել նրա ցավերից, երգով թեթևացնել այդ ցավերն ու հոգսերը.

Վիշտը չոյող ու փայփայող
Երգը դարձավ ձանձրալի,
Եվ ոգը ու լաց մխիթարող
Նվագն էլ չէ ցանկալի։
Երգիր դու մեզ բուռն ցայտմամբ
Սրտի բողոքն անմեղի,
Նշավակիր անգուսպ ցասմամբ
Հոնութլունը ուժեղի։

Հ. Հակոբյանն արդեն ակնհատես էր բանվորական շարժման հարաճուն վերելքին, նրան արդեն համակել էր հեղափոխության մրրկահավ Մ. Գորկու հնչեցրած «Թո՛ղ փոթորիկը ուժգնորեն պայթի» մարտահրավերը, «խոլ-խրախների» փոթորկոտ պայթարի բոցաշունչ երգը։ Այդ երգի ազդեցության արգասիքն են «Էսքիզների» տողերն այն մասին, թե Տպարտ բազեն «արհամարհելով և՛ վտանգ, և՛ մահ»՝ խիզախ ճախրում է «անհուն եթերի ծովումն, որտեղ մրրկաբեր ամպերը «հուր ու կայծակի կռիվ են մղում»։ Ավելի նշանակալից է «Կաթսավարը»՝ գործարանային բանվորի աշխատանքը պատկերող լավագույն բանաստեղծություններից մեկը հայ պոեզիայում։ Սրա քնարական հերոսը «նամուս ու զեյրաթում» քնարերգվող արհեստավորից առաջ է անցել, դարձել է գործարանային բանվոր։ Սակայն տքնում է աշխատանքային ավելի ծանր պայմաններում, որ բանաստեղծը նկարագրում է ռեալիստական վառ գույներով.

---

22 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 66.

Որպես դող բոնած, զայրացած աղյուս՝
Շոգեկաթսան է եռում, մռնչում,
Հսկա՛, Տրեղե՛ն լեզուներ հանած՝
Դժոխքի նման հնոցն է փչում։

Հնոցի Ըրոց ու տապից Ըառամած» կաթսավարը աշխատում է «ուշքն ու միտքը» լարած, «ամառ ու ձմեռ» զովի կարոտ, «քրտինք է ծորում դալուկ ճակատից». նա մեծ պահանջներ չունի, միայն «սև հացի գին է պահանջում կյանքից», բայց այդ էլ ձեռք է բերում ոչ միայն տառապանքով, այլև վտանգելով կյանքը.

Սև մի սև օո էլ կաթսան պաթկով
Հեք կաթսավարին կգրկի կյանքից...

Նույն օրերին Հ. Հակոբյանը բացահայտորեն, առանց «սիմվոլների» պահնձացնում էր «մաքառման կովում» վերք ու սպի վաստակողին «Ծրանի՝ նրան» մարուսաշունչ բանաստեղծությամբ.

Սիրում եմ կրիվ բնդդեմ բռնության,
Կռվի մեջ է լոկ իմ անդորրությունն.
Կռվեցե՛ք և դուք, դո՛ւք մաքառման,
Կռվով պիտի գոնեք ձեր երջանկության։

Ընդհանրապես բռնության, անորոշ կռվի, վերացական երջանկության մասին չէ հեղինակի խոսքը, այլ սեփականատիրական հասարակարգի դեմ ուղղված հեղափոխական-դասակարգային պայքարի՝ հանուն սոցիալիզմի, որի գիտական ուսմունքին արդեն տեղյակ էր նա։ Վերհիշելով հենց այդ օրերի իր հանդիպումները Հ. Հակոբյանի հետ, Ավ. Իսահակյանը գրում է. «Նկատի ունենալով տվյալ ժամանակը, նա բավական էրուդիցիա ուներ սոցիալիզմի և հեղափոխության հարցերի մեջ, որոնք հոգեկան տարբերքն էին կազմում։ Հեղափոխությունը և սոցիալիզմը նրա մեջ, եթե կարելի է այսպես որակել, մտազգացում էր—հավատ և գիտություն, պաթոս և իմացություն։ Եվ այս զրսևորվում էր ամեն դեպքում, ամեն առիթի, թե վեճերի և գրույցների մեջ, թե ծանոթների ընտրության մեջ, երաժշտության և բանաստեղծության մեջ, օրինակ, նրա ամենասիրած բանաստեղծներն էին՝ Նեկրասով, Օգարև, Մելշին, Վերհարն, Ադա Նեգրի...»[23]։

Ռուսական առաջին հեղափոխության նախօրեին, 1904 թ., Հ. Հակոբյանը ՌՍԴԲԿ անդամ էր, բոլշևիկ-բանաստեղծ և հեղափոխական գործիչ։ Նա արդեն պատրաստ էր իր ուրույն խոսքն ասելու մեր պոեզիայում և բավական ճանաչված դեմք էր։ Ընդամին, նա արդեն անուն էր վաստակել ոչ միայն մի բանի ինքնուրույն բանաստեղծություններով, այլև Ադա Նեգրուց կատարած քարգմանություններով, որոնք երկու պրակով լույս տեսան 1902 և 1904 թվականներին։ Իտալական բանաստեղծուհի Ադա Նեգրին՝ գործարանային բանվորի այդ դուստրը, իր առաջին իսկ ժողովածուներով՝ «Ճակատագիր» (1893) և «Փոթորիկ» (1896) գրական աշխարհում հռչակվել էր որպես աշխատավոր մարդու վիշտ ու կարիքի, ցավ ու բողոքի, լավ օրերի երազանքի ու հավատի երգիչ։ Նա իր «շեշտակի երգի ծանր հարվածով» հուժկու ապտակ էր դրոշ-

---

23 Ավ. Իսահակյան, Երկեր. Հատ. 4, Երևան, 1959, էջ 124։

մում «բթամիտ բուրժուաների» նրանց վայելած «աստղ ու Ձնդկ, խաբեբա աշխարհի» դեմքին («Աշխատե՛լ ես դու...») և պանծացնում էր թևև ունեզուրկ, բայց կյանքը կանգուն պահող «ջրուտ, ուժեղ բազուկները բանվորի» («Հեքիաթասական համբույր»)։ Աշխատավորական-դեմոկրատական այդ մոտիվները համահնչուն էին Հ. Հակոբյանի հոգուն։ Ճիշտ է, պոեզիայի ուժը «նախանձելի է չիկարնի» հանգաբանության մեջ տեսնող «գեղագետը» փորձեց արժեզրկել թարգմանություններ[24], սակայն, արտահայտելով ժամանակի առաջավոր մտավորականության կարծիքը, Ալ. Շիրվանզադեն երկու պրակներն էլ գրախոսեց ու գնահատեց ըստ արժանվույն։ «Թարգմանիչ պ. Հակոբյանը,— գրել է նա,— վերաբերվել է իր գործին բանաստեղծական ձիրք ունեցող անձի սիրով ու խնամքով, և հայ լեզուն նրա գրչի տակ կարողացել է արտահայտել իտալական լեզվի նրբություններ ընդհանուր առմամբ ազողջ»[25]։ «Թարգմանիչը,— գրել է Շիրվանզադեն երկրորդ պրակի առիթով,— հաջողել է դժվար գործը գովելի ձիրքով։ Նրա բանաստեղծական ավյունը շատ տեղերում է զգացվում։ Առհասարակ պ. Հակոբյանը իբրև բանաստեղծություններ վերարտադրող, պետք է պատվավոր տեղ բռնի մեր գրականության մեջ»[26].

4

1905—1907 թթ. ռուսական առաջին հեղափոխությամբ նոր էջ սկսվեց նաև մարդկության գեղարվեստական զարգացման պատմության մեջ։ Արդեն սկզբնավորված ռուս պրոլետարական գրականությունը վերջնականորեն ձևավորվեց որպես գրական նոր ուղղություն, սոցիալիստական ռեալիզմի ստեղծագործական մեթոդի սկզբունքները հաստատող նոր խոսք և դուրս եկավ առաջընթացի մայրուղի։ Այդ ուղիով էր ընթանում նաև Հ. Հակոբյանը։ Եվ այս հասկանալի է. «Այնպիսիների համար, ինչպիսիք են Դ. Բեդնին և Հ. Հակոբյանը,— ասված է «ՍՄԿԿ պատմության» մեջ,— չէր ծագում պրոլետարական հեղափոխության նկատմամբ վերաբերմունքի հարցը։ Տակավին Հոկտեմբերից շատ առաջ նրանք իրենց բախտը կապել էին բոլշևիկյան կուսակցության հետ, պրոլետարիատի գործի հետ»[27]։ Նա Անդրկովկասի պրոֆեսիոնալ հեղափոխականների, ականավոր լենինականներ Ստ. Շահումյանի, Բ. Կնունյանցի, Ս. Սպանդարյանի, Մ. Ծխակայայի, Ֆ. Մախարաձեի, Ս. Օրջոնիկիձեի, Ա. Մյասնիկյանի, Կամոյի և մյուսների հետ ընտանեկան անդամ էր, գաղափարական զինակիցն ու մարտական ընկերը։ Նրանց հետ միասին նա հեղափոխական գործունեությամբ էր տարված, մասնակցում էր հակացարական ցույցերին, միտինգներին, հեղափոխական կոչերի ու թռուցիկների ստեղծմանը և տարածմանը, կուսակցական մամուլին, ժողովրդի մեջ բացատրական-կազմակերպչական աշխատանքներին։ Նա Թիֆլիսի 4-րդ շրջանի կուսկոմիտեի անդամ էր, ընտրված էր բոլշևիկյան «Պրոլետարիատի կոիվը» և «Կայծ» թերթերի խմբագրական կոլեգիայի կազմում, կուսակցական հանձնարարություններ էր կատարում Թիֆլիսում, Գանձակում, Բորժոմիում։ «Ուժեղ մոմենտների

---

24 Տե՛ս «Նոր-դար», 1903, № 201.

25 Տե՛ս «Տարազ», 1903, № 32։

26 «Լումա», 1904, № 5, էջ 204։

27 «История Коммунистической партии Советского Союза», М., т. 3, книга 2,

տարի էր 1905 թվականը,— վերհիշում է Հակոբյանը,— ձուլվել էի հեղափոխության կաթսայի մեջ, ապրում, ապրում էի այդ կյանքով, եռում ու եփվում ու մեկը մյուսի ետևից ստեղծում «Մե՛կ էլ, մե՛կ էլ» («Հե՛յ, ձեզ մատաղ, բանվոր տղերք...»), «Ամբոխն իմ աշխարհը», «Դարբնի երգը», «Մայիսի մեկը», «Ութ ժամ...», «Երկու ախոյան» (սուլիչների այդ կռիվը), «Ուրժուաներին» և այլն[28]*, Հիրավի, 1905—1907 թթ. Հակոբյանը ստեղծեց մի ամբողջ շարք բանաստեղծություններ, որոնք նշեցին հայ պրոլետարական պոեզիայի հետագա զարգացման ուղին։ Այդ բանաստեղծությունների համար էր, որ Հ. Հակոբյանը արժանացավ «Հայ բանաստեղծ-Գորկի»*[29]*, «Հայաստանի Վերտրենի»*[30] *բնութագրումներին։ Իսկ 1906 թ., երբ լույս տեսավ բանաստեղծի երկրորդ ժողովածուն՝ «Աշխատանքի հրեղերը», ժամանակի մամուլում գրվեց, «Բոլորս անկեղծությամբ ողջունում ենք մեր գրականության մեջ Երևան եկած նոր տեսակի մոտիվները և դրանց երգիչ հեղինակ պ. Հակոբյանին»*[31]*։*

1907 թ. լույս տեսավ Հակոբյանի «Հեղափոխական երգեր» ժողովածուն։ Դա առաջին հայերեն գեղարվեստական գիրքն է, որի ճակատին դրոշմված է «Պրոլետարնե՛ր բոլոր երկրների, միացե՛ք» կոմունիստական կոչ-նշանաբանը։ Գրքում զետեղված են Հ. Հակոբյանի թարգմանած հեղափոխական երգերը՝ «Մարսելյոզ», «Ինտերնացիոնալ», «Վարշավյանկա» (ըստ Գ. Կրիժիժանովսկու տարբերակի), «Անվախ ընկերք, քայլենք շար-շարա» (Լ. Ռադին), «Թագման քայլերգ» (Ֆ. Շկուլև), «ԵՒա՜շ, տղերք, մի՛ վհատեք» (Մ. Միխայլով), ինչպես նաև ինքնուրույն յոթ երգ՝ «Մե՛կ էլ, մե՛կ էլ», «Հեղափոխությունե՛ր», «Պրոլետարիատին», «Մեռա՞ն չկորա՞ն», «Դարբնի երգը», «Ես ձեզ ասում եմ...», «Իններորդ ալիքը»։

Ասուլիչ է դարձել, թե «գենքի շառաչը խլացնում է մուսաների երգը»։ Սակայն պայքարի փոթորկոտ օրերին Հ. Հակոբյանի մուսան ոչ թե լռեց, այլ առավել ուժգին հնչեցրեց հեղափոխական կռվի երգը։ 1905 թ. դեկտեմբերյան գինված ապստամբության նախօրեին Հ. Հակոբյանը գրեց.

Ով մոտ է րոպեն, երբ բանվորության բաժանարար ոգին
Ձայնե չարքերով կգնա բնդեմ բռնակալների.
Կա տեր կգտնա իրա արդյունքին ու աշխատանքին՝
Դատի կանչելով և՛ ապուշ ցարին, և՛ հարուստներին—
«Աշխատի՛ր ու կե՛ր»— դաս տալով նրանց. կարգերը երկրի
Նրա ջանքերով, նրա արյունով հիմքից կփոխվեն.
Բեև բանվոր է,
Բայց քաղաքոր է...

Երբ հրապարակվեց հոկտեմբերի 17-ի մանիֆեստը, գիտակից պրոլետարիատը դա համարեց կեղծիք, որով վախեցած ցարը հռչակում էր... «Մեռածներն ազատ, իսկ ազատին բանտ», ինչպես ասված է ժողովրդական երգում։ ՌՍԴԲԿ Կովկասյան միացյալ կոմիտեն իր հերթին տարածեց հատուկ թռուցիկ, հավատուրացություն, թե ցարիզմը «խնդրում է մոռացության տալ մարտկոցների շառաչն ու գնդակների գժժոցը», քանզի «հիմքից հրե-

---

28 Հ. Հակոբյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 69։

29 «Путь правды», 1914, № 50.

30 «Правда». 1925. № 9.

31 «Աշխատանք», Թիֆլիս, 1906, № 18։

րում է ցարական կառավարության գահը»։ Թռուցիկը կոչ էր անում չխարվել ցարի խոստումներից և «պատրաստվել վճռական գրոհին»[32]։ Այդ օրերի արձագանքն էր ահա Հ. Հակոբյանի «Մե՛կ էլ, մե՛կ էլ» բանաստեղծությունը, որն ալքի է ընկնում քաղաքական նպատակասլացությամբ, հեղափոխական երգին հատուկ մարտական ոգով ու խրոխտ շեշտով.



«Հեղափոխական երգեր» ժողովածուի անվանաթերթը

Այժմ էլ ցարն է մեզ ազատում,
Որ խնայենք վերջին շնչում.
Բայց ձե՛զ մատաղ, բանվո՛ր տղերք,
Մե՛կ էլ, մե՛կ էլ մի զո՛րկ տվեք...
Մի զարկ տվեք ցարի գահին,
Որ խորտակվի նա հիմնովին...

Հայ պրոլետարական պոեզիայի փայլուն էջերից է Հ. Հակոբյանի «Հեղափոխություն» բանաստեղծությունը։ Ստեղծելով խորհրդաստ ու գեղեցիկ փոխաբերական պատկերներ, հեղափոխությունը համեմատելով ալեկոծ օվկիանի, աշխարհը ցրնցող փոթորկի, մութ ամպերը պատառոտող կայծակի, երկունքի ցավերից մոնչացող առյուծի հետ, բանաստեղծն իմաստավորում է մաքառող ժողովրդական զանգվածնեի հոգու վեհ ալացումը և ազդարարում մեծագույն բարիքի՝ ազատության ծնունդը.

Այդպես էր ահա և այն վեհ ժամին հեղափոխության,
Երբ որ բախվեցին իրար հակառակ երկու ախոյան.
Այնքա՜ն նման խուլ մռնչացին երկու հզոր ուժ,
Աշխարհը ցնցվեց... ու եղան կործան կարգերը վաղուց
Վայրագ հեղեղին, չանք ու փոթորկին հետևեց քաղաքակ
Հեղեղ ցնծության.
Երկունքի միջից մանուկը ծնվեց Մեծ Ազատության։
Ընկե՛ր իմ, ընկե՛ր, ահա մանուկը Հեղափոխության։
Փորձության ժամին երգվի՛ր կրծքովդ պաշտպանել նրան։

Թեև այս բանաստեղծության մեջ հեղափոխության ուժը և վեհությունը, Ազատության մանուկի ծնունդյան փոթորկոտ ու փրկավետ «բախտավոր ժամը» Հ. Հակոբյանը պատկերում է բովանդակությունը ներդաշնակ հանդիսավոր, լայնահուն չափատողերով, իմաստալից համեմատություններով, ռեալիստական հենքի հետ զուգակցելով հեղափոխական ռոմանտիկան, ապա «աշխարհը լուսավորող», մարդկության «լավ օրը» կոող պրոլետարիատին ձոնված «Դարերի երգը» հյուսելիս նա դիմում է ուրիշ, ոչ պակաս գեղեցիկ,

32 «Листовки Кавказского Союза РСДРП 1903—1905 гг.». М., 1955, стр. 236—239.

բայց նախորդին չկրկնող արտահայտչամիջոցների, հմտորեն տեղեկելով հակիրճ ու հատու տողեր, խաղացկուն չափ ու ռիթմ, երաժշտական հնչեղություն.

Ջա՛րկ, գա՛րկ բակեր, մեզ բախտ կտենք,
Քո՛ղ գողդոջ մեծ սալը.
Շանքի տարափ մեր շուրջ փուէնք՝
Լուսավորվի աշխարհը...

2. Հակոբյանի 1905—1907 թթ. պոեզիայի բնորոշ կողմերից մեկն այն է, որ նա բանաստեղծորեն վերարտադրում է այն ճշմարտությունը, թե պրոլետարիատը ոչ միայն մեծապես խտացրել է իր շարքերը, այլև ևս է «վիճ գիտակցության» («Մայիսմեկյան երգ»), կոփվելով «հնոցում քաղց ու կարիքի» դարձել մեծ ուժ և ի վիճակի է հաղթական ավարտին հասցնելու իր սրբազան կռիվը «բնդդեմ բռնության» («Պրոլետարիատին»). Եվ որպես այդ կռվի ու հաղթանակի երգիչ՝ բանաստեղծն իր պարտքն է համարում ոգևորել մարտնչող բանվորությանը, հավատ ներշնչել, որ «թեև ծանր է լուծը մեր գործի, բայց և հեռու չէ բախտավոր օրը...» («Երկու ախոյան»): «Պրոլետարիատին» բանաստեղծությունը այս իմաստով մի չքմեղ, սրտաբուխ խոսք է, ուղղված մտերիմ, հարազատ «բանվոր ախպորը».

Բովված հնոցում քաղց ու կարիքի,
Մավոր բանտերի, բիրտ հալածանքի,
Շատ ես դիմացել, դիմացիր էլի՛,
Եղբայր սիրելի,
Հավատ ունեցիր հաղթիդ վերջնական.
Այսօր չէ, վաղը՝ քո՛նն է ապագան...
Դեհ՛ո, չքմեղ հավատիդ զուրբան,
Բանվոր ջան:

Հավատեսությամբ առնչություն, ոգի ներշնչող նման մի «գրույց» է նաև «Ես մեզ ասում եմ...» բանաստեղծությունը.

Ես մեզ ասում եմ, կգա այն օրը,
Երբ իրավագուրկ ամեն մի բանվոր
Իր աշխատանքի կգտնա տեղը
Եվ ազատ, ուրախ կապրի բախտավոր...

Ազատությունը պահանջում է անձնվեր պայքար, մտքի լարում, ուժեղ կամք ու եռանդ, մարդկային զոհեր: Բայց մի՞թե մահ է ազատության համար կյանք զոհաբերելը: Ո՛չ, պատասխանում է Հ. Հակոբյանը, «Մեռա՞ն՝ չկորա՞ն...». այսպիսի խոսուն խորագիր ունի հեղափոխության զոհերի հիշատակին նվիրված նրա մի բանաստեղծությունը, մեր պրոլետարական պոեզիայի մնայուն արժեքներից մեկը: Այստեղ ազատագրական պայքարի մարտիկները ներկայացվում են որպես անվեհեր հերոսներ, որոնք «վրեժի, ցասման հրով բորբոքված» կռիվ են մղում ամբոխին ազատելու համար «վիշտ ու կարիքից»: նրանց աչքունքից կրակ է ցայտում, «շանքը՝ շրթունքից», շանթահարող կրակ, որ կոչված է այրելու, մոխիր դարձնելու բռնության, աքսորի, կախաղանի ցանցով պատած դժնի ու դաժան աշխարհը: Փույթ չէ, թե զոհվեիը դաժան կացին է սրում: Թեև ստրկությունը արգահատելի է, ապա նահատակությունը սրբագործվում է ազատության հաղթանակի հավատով.

Հե՞յ, ազատության անպարտ զինվորներ,
Դո՛ւք, որ անհառով
Ներկեցիք փողոց ու գոյնթարաններ
Ձեր տաք արյունով,
Նույն վայրում այսօր բահել-չիվաններ
Ըմբոստ շարքերով
Ձեր գովքն են անում... Ձեր քաշած արյամբ
Սնված, ամրանում...
Եվ անմահներիդ երդվում են անվամբ
Ու հպարտանում,
Որ դուք, հիրավի, պատվով, վեհությամբ
Ձեր գործը տարաք—
Մեռա՛ք՝ չկորա՛ք...

1905—1907 թթ. վերջնականորեն ձևավորվեց Հ. Հակոբյանի պրոլետարական աշխարհայացքը, նրա մարքսիստական գրական դավանանքը։ Սրա ցայտուն ապացույցներից մեկն է «Իմ աշխարհքը» («Ամբոխն իմ աշխարհը») հայտնի բանաստեղծությունը։ Բանաստեղծն այն անվանել է «Ոտիպախ երգն իմ անդրանիկ. իմ առաջին գոհարը», «Իմ կրեդոն»։ Նա խոստովանում է, որ իր համար խորթ չէն «վեհապանծ սարերը», ինքը ևս կուզենար «սլանալ վե՜ր-վե՜ր» և «արծվի նման հպարտ սավառնել» լազուր երկնքում, քանզի «վառ աստղերը» գերում են նաև իր «հոգին երազող»։ Սակայն ժողովրդի երգիչը հազար թելերով կապված է «մայր հողի հետ», տեսնում է «ճար ու հարատև ամբոխի լացը, ցավն ու կսկիծը», որոնք հրամայաբար պահանջում են իջնել երազների «երկնային գահից», մոտենալ «անողոք իրականությանը», «երգով ու վերքով» օգնել ժողովրդին, որոնել նրա փրկության Հանապարհը.

Հոգիս ձուլված է նրա հոգու մեջ.
Ջղերս՝ կապված նրա ջղերին,
Մի այլ Հանապարհ՝
Գոյության չունի երբեք ինձ համար.
Եվ որքան դյութող լինի ձեր հմայք՝
Երկինք ու աստղեր,
Կա մի քրտնալի, կարիքի աշխարհք
Ճնշված ու լքված.
Նրան եմ ընտրում,
Այնտեղ վիշտ, զրկանք իրար հետ գրկված
Մի ելք են փնտրում...

Այդ ելքը պրոլետարիատի հեղափոխական պայքարն էր, որի երգիչը դարձավ Հ. Հակոբյանը։

5

«Հեղափոխությունը պարտվեց, կեցցե՜ հեղափոխությունը»,— ահա մի նշանաբան, որ, իրավամբ, հատկանշական են համարել ռեակցիայի տարիների Հ. Հակոբյանի գործունեությանն ու ստեղծագործությանը։ Զինված պայքարի անհաղթությանը, ինչպես հայտնի է, հետևեցին զանգվածային ձերբակալությունները և դաժան հաշվեհարդարը, կախաղանն ու աքսորը։ Բոլշևիկյան կուսակցությունն անցավ ընդհատակ։ Մտավորականության մի զգալի մասը համակվեց վհատությամբ ու հուսալքությամբ։ Իսկ ի՞նչ դիրք գրավեց

բանաստեղծ-հեղափոխական։ Հակոբյանը խոստովանել է, թե՝ «Ես ևս մասամբ ենթարկվել էի այդ մղձավանջային ռեժիմին»[33]։ Բոլշևիկ-բանաստեղծն ապրում էր աշխատավորության բախտով ու ապագայով, ուստի և խորն էր զգում վրա հասած ողբերգության ծանրությունը։ Բայց նա չէր վհատվում ու հուսալքվում։ 1909 թ. Մ. Ֆեոկտիստային ուղղած մի նամակում նա գրել է. «Քեկուզ ատրուշանը ջարդվել է, բայց կրակը դեռ հուր է»[34]։ Իբրև գործիչ և իբրև բանաստեղծ՝ նա այդ կայծն էր բորբոքում, համոզվում, որ կայծից բոց կբռնկվի ու հիմքից մինչև գագաթ կայրի ցարիզմի ու կապիտալիզմի բռնակալության շենքը։ Ընդհատակյա գործունեության անցած բոլշևիկյան կուսակցության շարքերում նա շարունակում էր պայքարը։ 1908 թ. նա Մայիսմեկյան ցույցի դուրս եկած բանվորության հետ էր։ Նույն թվականի ամռանը Ստ. Շահումյանի, Ս. Սպանդարյանի, Դ. Շահվերդյանի հետ եղավ Ջալալօղլիում, կազմակերպչական-բացատրական աշխատանք ծավալելով Լոռվա աշխատավորության մեջ։ Նա սերտ նամակագրական կապ էր պահպանում արտասահման տարագրված կուսակցական ընկերների, մասնավորաբար Ծնևում գտնվող Մ. Ֆեոկտիստայի հետ, որին գաղտնի ճանապարհներով տեղեկություններ էր հաղորդում Թիֆլիսում և Անդրկովկասում տիրող իրադրության, բոլշևիկյան կազմակերպությունների գործունեության վերաբերյալ, մշտապես կապված էր Շահումյանի և մյուս հեղափոխականների հետ։ Հ. Հակոբյանը ղեկավարում էր կուսակցական գաղտնի բջիջներ, իսկ 1911 թ. հունիսին շուրջ մեկուկես ամսով կուսակցական հանձնարարություններով եղավ արտասահմանում (Վիեննա, Մյունխեն, Բեռլին, Ժնև, Բրյուսել, Փարիզ), հանդիպեց Մ. Ֆեոկտիստայի, Կ. Լիբկնեխտի, Ա. Վ. Լունաչարսկու հետ։ Նրա երազանքն էր տեսնել Վ. Ի. Լենինին և Ա. Մ. Գորկուն, սակայն բախտը նրան չժպտաց։ Վերադառնալով արտասահմանից, Հակոբյանը հեղափոխական-կազմակերպչական գործունեությունն է ծավալում վրացական գյուղերում, Քութայիսկեր է տարածում Թիֆլիսի զինվորական կայազորի շրջանում, որի համար 1913 թ. վերջերին ձերբակալվում և բանտարկվում է Մետեխում։ Նա գործում էր և միաժամանակ գրում, հրապարակախոսական հոդվածներով, գրախոսություններով, քաղաքախոսություններով, բանաստեղծություններով հանդես էր գալիս մամուլում, իսկ 1912-ին ընտրվեց Հայ գրողների կովկասյան ընկերության անդամ։

Նույն 1912 թվականին լույս տեսավ Հակոբյանի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն, նորից առիթ տալով իրաժարեբէ կարծիքներին։ «Հորիզոնը»[35] և «Հովիտ»[36] թերթերում տպագրվեցին խիստ ժխտական գրախոսություններ, որոնց մեջ Հ. Հակոբյանը համարվեց «պարզունակ հրապարակագիր», «ամբոխի բռնիչ» և այլն։ Դրան հակառակ ուրիշ մի քերթում գրվեց. «Հակոբ Հակոբյանը մեր երիտասարդ տաղանդավոր բանաստեղծներից մեկն է։ Որպես աշխատավորների, նրանց ցավերի ու տառապանքների երգիչ, նա հատուկ պատվավոր տեղ է գրավում հայ բանաստեղծների մեջ»[37]։ Իսկ մինչև «Հովիտ» հանդես եկած Ա. Մուրատյանը հավաստեց, որ «Հ. Հակոբյան՝ որպես

33 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 83։

34 «Հնչակ» Հակոբյանի կյանքի և գործունեության տարեգրությունը», էջ 87։

35 «Հորիզոն», 1912, № 23։

36 «Հովիտ», 1912, № 32, 44։

37 «Закавказская речь». 1912. № 17.

առաջին ժամանակներից բանաստեղծ, շատ սիրված ու փնտրված անուն մըն է, նկարչված և վառ երևակայությամբ օժտված»[28]։

Նոր ժողովածուի էջերում, իհարկե, անկ չեն պահել Հ. Հակոբյանի նշանավոր հեղափոխական երգերը («Մե՛ռ էլ, մե՛ռ էլ», «Հեղափոխություն», «Մեռան, չեզոքան...» և այլն)։ Գրաքննությունը չէր կարող թույլ տալ դրանց ապագրությունը։ Սակայն գիրքն ընդգրկում է հեղինակի գրքին բոլոր լավագույն բանաստեղծությունները, այդ թվում՝ մի ամբողջ շարք նոր երգեր, ինչպես նաև բնաբան պահեր։ Վերջիններս ամենից առաջ վկայում են բանաստեղծի անխռով կյանքի ու ժամանակի հետ, նրա հավատարմության մասին։ Հ. Հակոբյանի պոեզիայում, մինչդեռ, ապահովին 1910 թ. գրականության պատմաբանը այն պահել է բանաստեղծի վաղեմի աշխատասիրություններին շարքը[29]։ Նվ իրոք, Նրանում ցայտուն կերպով պատկերված է առաջադիմյան ան անհատը՝ իր տիպար հետևանքներով.

Հանց տխուր... Հանց Նրա հետ
Վերջին հատած տխուր արտասուք.
Թշնեքին կարծես ծաղկներ սյուում,
Ջրի մրմունջ մարդ պատկում.
Նվ այգան պատեց աշխ ու հեկեկանք.
Այն տերը անգութ, որ բանին էր
Հազար լեզվանի Երգնի նման,
Այն ազատ մարդն, որ և ծագկեր էր
Ազնիվ խոհերի նեղմը գարնան՝
Ծնորհքին, հանգան մտքերի նման.
...Լռած է ապրը մանուկ անասուն.
Աչքան օրի պես գալկանում ծառը.
Ջրին խռովելով լոցի ամեն շիթ՝
Թույնի է փոխում ապրյուրը վշտ...
— Լա՛ց տխուր...

Ինքնին հասկանալի է, թե ի՞նչը նկատի ունի հեղինակը՝ խոսելով թշնամի ծաղիկների, մարած Երգնի, աշխատը գալկացող ծառի և առհասարակ տխուր լուսնյան մասին։ Ուրիշ բանաստեղծություններ ևս ունի Հ. Հակոբյանը, որոնց մեջ ցավով և ափսոսանքով ցույց է տալիս, թե ինչպես, չնայած հերոսական պայքարին՝ չվերափոխվից կյանքը, այլ մնաց նախկին օձերով լի (հարհիրը («ձոն՝ինքը»), գործարանը մնաց նախկին հրեշը՝ «մի արնախում սարդ», որը «արյունն է ծծում աշխատավորի», «մարմինը հյուծում նաստրած բանվորի» և գործել է մի «հսկա գազանաձև» (գործարանաձև) երկիրը ծածկվել է խավարամներով, մահ ու սոսկափով (հնահատակներ)։ Կաթվածը պատահականորեն իրեն միշտ ուրախ, անհոգ, խանդավառ համարող ներքին, «ինչ իմանաք» ուսանողության բանաստեղծը հավատում է, որ թեև պղպջաձև պես հնչեղ է իր ձայնը, բայց չպետք է մասածել, թե՝

---

28 «Հովիտ». 1912, № 40։

29 Վրթ. Փափազյան, Գամսարյան հայոց պատմության, Բ հրատ., 1910, էջ 581—582։

Անպակաս է տխրությունը,
Վիշտն ու տագնապ իմ սրտում,
Եվ ինձ, որպես կյանքի որդի,
Ահռեն է վառ միշտ ժպտում:

Օ՛, ո՛չ, կա մի պայծառ քնքին,
Մի հզոր ուժ անհնագիտ,
Որ միշտ առաջ է մղում ինձ
Ու խորտակում սրտի վիշտ:

Այդ «հզոր ուժը» Հ. Հակոբյանի հավատն է հեղափոխության հաղթանակի նկատմամբ: Դեռևս ռեակցիայի առաջին տարում գրած «Ահա նորից նա...» բանաստեղծությամբ նա ազդարարում է, թե

Կա մի հզոր ուժ,
Որը չուտ թե ուշ
Պիտի արթնանա ու հաղթանակի
Ճնշող բռնության,
Որ անխուսափելի պիտի խորտակի
Կեղեքչի շղթան:

Հ. Հակոբյանն իր պոեզիան ի սպաս է դնում հեղափոխական ոգու բարձրացմանը, նախատում այն «բանվոր-ախպորը», որը կամա թե ակամա դիրքերը զիջում էր՝ գալիք հաղթական կռվի համար «նոր քայլ շարած» («Բանվոր ախպորս»*): Տակավին լճնայի կրակոցներից առաջ, որոնք 1912 թ. կոտրեցին լուծյան սառույցը, բանաստեղծը հաստատում էր, որ շուտով բարձրանալու է հեղափոխության նոր, հզոր ալիքը և այս անգամ նրա «ծով թափին չի դիմանալու ոչ մի ամբարտակ» (*«Քաղաքը»*):*

«Պահակ» (1913) բանաստեղծության մեջ պոետն ավետում է բանվորական շարժման վերելքը, ի լուր ամենքի ազդարարում, թե պայքարի ասպարեզ է իջնում մի նոր սերունդ՝ «ուժեղ և հպարտ իր նախորդներից», որը լցված է «գալիք հաղթ օրի» հավատով և «դիրքը քշնամուց կփրկի նորից», լիովին ավարտելով այն, «ինչ-որ կիսավարտ մնաց մեր օրից».

Քաղ կորչե՛ն ոգիք լքուն, վարանոտ,
Ես կանգնած եմ դեռ իմ դիրքի վրա,
Եվ ինչպե՛ս պահակ, միևչ լույս առավոտ
Պիտի հանեմ վեռ բարձունքը նրա:

Հակադրելով տիրող խավարի և բացվող լույսի պատկերները, բանաստեղծը հաստատում է լույսի հաղթանակը: Թեև շատ հոդվածը շատ ծաղիկներ տարան, շատ տերևներ ընկան ու կոկոններ թռչնեցին բքաշուշ, «բայց արմատն է խոր, ոստեր կծլին նորից ու նորից», նոր վարդեր կբացվեն «նկող գարունքին» («Ընկե՛ր, դու մի՛ լա...»*): Թեև առժամանակ խոր լռությունն տիրեց շուրջը, բայց խպուռ չլռեցին «մոտեցող նորեկ կյանքին» զողանչները, որոնք նոր ուժով պիտի «հնչեն ազատ օդում այս գարունքին» (*«Կյանքի երգերից»*): Նկատի ունենալով առաջին համաշխարհային պատերազմը և 1915 թ. ապրիլյան եղեռնը, Հ. Հակոբյանը ցավով ու գայրույթով երգեց այն իրողությունը, որ «Այսօր մառախուղ է խոր և օրն անթափանց», բայց և ընդգծեց, որ դա չարատև չի կարող լինել, թե «մառախուղը այս կշքանա շուտով մեր հորիզո-*

Նիցա» («Փույթ չէ...»)։ Արյան, կոտորածների, ազերբգուրյան համար նույն ցավով և լավ գալիքի նույն պայծառատեսությամբ է հատկանշվում «Ոչինչ, իմ քնկեր» բանաստեղծությունը.

Ոչինչ, իս քնկեր, մեր օրն էլ կգա,
Եվ, ինչպես ցահել արևածագին
Փախուստ է տալիս խավարը հսկա,
Այնպես էլ այգը կողջունի կյանքին,
Կամար է կապել մոայլ երկնքին.
Ոչինչ իմ քնկեր, այս օրն էլ կանցնի.
Մի որոտ ահեղ. մի կայծակ կրկին—
Նվ նորից գարնան մենք կերթանք ալցի...

Հ. Հակոբյանի և մեր դասական պոեզիայի արժեքավոր էջերից են «Ես ա՛յն եմ սիրում», «Լուսաբացին», «Աշխատանքի երգը», «Մաքառման ժամին», «Համերգ», «Կարոտ» բանաստեղծություններ։ Հակոբյանին ավանդաբար բնութագրել են միմիայն իբրև կովի, պայքարի, աշխատանքի մարտական երգիչ։ Բայց նրան ամենևին էլ խորթ չէ սիրո, բնության, քնքուշ զգացումների, անձնական ապրումների ու խոհերի աշխարհը։ Ճիշտ է, վազ շրջանի մի քանի «սիրային ոտանավորներից» հետո նա ստեղծում էր հեղափոխական «որոտի պես հատու, խրոխտ» երգեր («Աշխատանքի երգը»), բայց սիրո զգացումը միշտ մնաց բանաստեղծի սրտում ու հորդեց «Կարոտ» փոքրիկ, երգի պարզ տողերում.

Խայթի թաւյնով մրմնջում է իմ հոգին՝
Կարոտս ահ, կարոտիդ տուր լիացում.
Ես բոցերով կապացուցեմ աշխարհին.
Որ մեր սիրուն դու չես տվել մոռացում։

Սա՛ւտ է, սիրել դու չես կարող ուրիշին.
Անցողական հաճույք է դա, մի ժամանց.
Ոչ մի վայելք տեղը չի տալ այն հուշին,
Որ հոգուդ մեջ ակոս ունի խորանած։

Ինչպես հավքը, որ գառնում է դեպ իր բույն,
Ինչպես ծաղիկ, որ արև է միշտ տենչում
Այդպես նորից ինձ պիտի գաս, իմ քնչուն.
Սիրույս խայթից քո սիրտն էլ է մրմնջում...

Հայրենական նուրբ երգ է նաև «Ես այն եմ սիրում», որի գողտրիկ չափատողերում ներդաշնակ հնչում են «հուշերի լեզուն» և լավատեսական խանդավառ խոսքը, բնության գեղեցկության խոր զգացումը և օդր մաքրող գարնան որոտի պայծառ խոհը։ Գունեղ ու պատկերավոր լեզվով նկարագրելով կիսահավ սառույցի տակից հնհնև լողացող «ձիր վտակները», գարնան արևի կենսատու շողից ծնված ծաղիկը, որը քնից արթնացած մանուկի նման «աչքերն է ճմլում», արտուտի կանչը «ազատ եթերում», գարնանային թավիշ-կանաչ հագնող արտն ու հանդը, բանաստեղծն իր երգը ավարտում է հետևյալ տողերով.

Է՛հ որ այդ սրտեղ գոհունակ ժամին
Տեսնամ ես մեկ էլ հյուսիսի կողին
Շողաց մի փայլակ... Ծորից էլ խրոխտ,
Հեռու ներգաշնակ մի անուշ որոտ,
Ուր հոգիդ նույնպես թնդում է, զգում,

Որ այդ որոտից անծրև է գալու։
Օդը մաքրելու ու մեզ բերելու
Ցանկալի գարուն՝
Ես ա՛յն եմ սիրում...

Հ. Հակոբյանը գործարանը պատկերում էր որպես «մի արնախում սարդ», «նախա դամբարան» (*«Գործարան»*), որը խորհրդանշում է կապիտալիստական հասարակարգը։ Այդպես են վարվել նաև *գաղաքի երգիչներ*։ Վերհարներ (*«Քաղաք-Հրեշներ»* ժողովածուն), Ադա Նեգրին (*«Ճակատագիր»*, *«Փոթորիկներ»* գրքերը), Դ. Վարուժանը (*«Գողգոթայի ծաղիկներ»* շարքը), Շ. Կուրդինյանը (*«Մերշալույսի ղողանջներ»*)։ Բայց Հ. Հակոբյանի պոեզիայում շեշտվում է նաև գործարանի մեկ այլ կողմը։ *«Լուսաբացին»* բանաստեղծության մեջ գործարանի *«արթուն սուլիչները»* լուսաբացը ողջունող երգ են հնչեցնում, *մեքենանները*, *փոկերը պատուտակները*, *ճախարակները*, *մուրճերը* նույնպես երգում են *«որպես ուրախ դեղձանիկներ»* ու նրանց ընդհանուր համերգին ձայնակցող *«մեծ քուրայից»* ժայթքող կայծը *«առավոտի՝ նոր կյանքի երգն էր պատրաստում»*։ Բանաստեղծը դա համարում է *«խորխոր, ներշնչված մի երգ»*, որը *գոտեպնդում է բանվորներին և ազդարարում, թե «մութն է չքաւնում, լույսն է մոտենում»* (*«Համմերը»*)։ Հ. Հակոբյանի պատկերմամբ՝ *աշխատանքը ոչ միայն ծոյության կենսաերյուր է, արարող ուժ, այլև կռիվ ու մաքառում*, նկարագրելով *«առույծ-գազգահների»* շռինդը, նա խորհում է՝ *գա՞ւ է, թե՞ բողոք, շա՞նթ է, թե՞ որոտ... կռի՞վ է, թե վեճ* (*«Գործարանում»*)։ Աշխատանքի իր երգերից մեկը նա վերագրել է *«մաքառման ժամին»*, որի գաղափարական առանցքը *ժողովրդական հայտնի ասացվածքն է՝ հերկաքը տաք-տաք կծեծին»*։ Բայց բանաստեղծը նոր իմաստ ու իւորհուրդ է դրել այդ ասացվածքի մեջ։ Նրա խոսքը պրոլետարական հեղափոխության քուրայի մեջ վառ *«Նացած կրակի մասին է, որ պետք է բորբոքում են բանվոր-մուրճ՝հարները։ Դիմելով նրանց, բանաստեղծն ասում է.*

Եվ վա՛յ է նրան, ով այս վե՛ր ժամին
Ի՛վ յիարանի և կիուչիա.
Ով իր ձեռքերի կոշտերի վրա
Հույս չի ունենա...

Մուրճը ձեռքերիդ պատրաստ միշտ ա՛նա,
Ի՛նչ ով մաքառման դեռ չի դիդունակ՝
Շարքերի միջից թո՛ղ ան՛ետանա,—
Ուրյերի չէ տեղ. ոչ գործը կատակ...
Ուե՛ւ. զարկենք քանի երչաքին է տաք-տաք.

6

Հ. Հակոբյանն իր պոեզիայի գլուխգործոցը համարել է *«Նոր առավոտ»* պոեմը, որն առաջին անգամ տպագրվել է *«Գեղարվեստ»* հանդեսում (1909, № 3)։ Այստեղ է տպագրվել նաև Ավ. Իսահակյանի *«Աբու-լալա Մահարին»*։ Այս առիթով Իսահակյանը գրել է իր հուշերում. *«Երկուսն էլ խանդավառությամբ ընդունվեցին ընթերցողների կողմից։ Ես ևս շատ էի հավանել «Նոր առավոտը»*։ Հակոբյանը կարողացել էր գեղարվեստորեն, լիրիկական զեղում-

ներով առարկայացնել իր գաղափարների աշխարհը։ Դա սոցիալիստական անդրանիկ և հաջող պոեմն էր մեր գրականության մեջ»[40]։

Երկու պոեմներն էլ ցարական մոայլ իրականությունից խոր դժգոհության արդյունք են, ուղղված են ընդհանրապես կապիտալիստական անարդար կարգերի ու օրենքների դեմ, թեև գաղափարական տարբեր հիմքերից և տարբեր աշխարհընկալմամբ։

«Նոր առավոտ» պոեմը հենց սկզբից նիզակներով ընդունվեց ժամանակի գրական որոշ շրջաններում։ Վ. Մենակը (Վ. Ահարոնյան) այն անվանեց «անհաջող տրակտատ», «աշուղական տաղաչափության ձևերով հյուսված «տրաքթատ» և այլն[41]։ Սակայն առաջավոր մտավորականությունը պոեմը ջերմորեն ընդունեց։ Առաջին գնահատանքի խոսքն ասվեց «Ֆեղարվեսս» հանդեսում, ուր նշվեց, թե պոեմը «կոլեկտիվիզմի գաղափարն է գովերգում. բանաստեղծն իր սիրո և փայփայանքի առարկային վերացականից տանում է դեպի ժողովուրդը, դեպի մշտատև աշխատանքն ու իրական կյանքը»[42]։ Այնուհետև գրական կարծիք հայտնվեց «Новая речь» (1910, № 118), «Մուրհանդակ» (1910, № 122), «Մշակ» (1910, № 129) և այլ պարբերականներում։ «Մշակի» մատենախոս Ա. Քալանթարը գրեց. «Հ. Հակոբյան գթալի կերպով կատարելագործել է տեխնիկան և ազատորեն ու աջող ձևակերպում է իր խոհերն ու զգացմունքները»։

«Նոր առավոտի» հշմարիտ գնահատականը տվեցին մարքսիստ քննադատներ Ստ. Շահումյանը և Ս. Սպանդարյանը։ 1910 թ. պոեմը լույս տեսավ առանձին գրքով։ Մի օրինակ հեղինակն ուղարկեց Շահումյանին, որը գրքի լուսանցքներում կատարեց արժեքավոր դիտողություններ։ Առանձին հատվածների, նկարագրությունների, ձևակերպումների, համեմատությունների առթիվ Շահումյանը գրել է. «Գեղեցիկ է, մանավանդ խմաստով», «Լավ է», «Համեմատությունը բանաստեղծական է, ես չեմ պատահել այդ տեսակ համեմատության» («Ակչքերդ կարծես տերևով ծածկված մի աղբյուր լինի...»). «Շատ լավ է» («Արհեստանոցի աղյուս պատերը խոնավ ու թաց-թաց՝ կարծես բանվորի քրտինքով քրծված...»), «Անհարթ է», «Լավ չի ձևակերպված», «Այստեղից սկսվում է պարզ ու գեղեցիկ» («Թեև իրավ է, նագելի սիրուն...» գլխից), «Լավ չի վերջանում» (վերջին չորս տողը ջնջել է) և այլն։ Բանաստեղծը խոստովանել է, որ Շահումյանի դիտողությունները մեծապես օգնել են իրեն թե՛ պոեմը վերամշակելիս և թե՛ ընդհանրապես իր ստեղծագործական կյանքում։ «Նոր առավոտին» առթիվ Շահումյանը մի նամակում ևս գրել է, թե դա «... գեղեցիկ գործ է, դու շատ լավ մարմնացրել ես քո հիմնական մտքերն ու իդեաները... Քո մեջ ընդհանրապես կա Վերհարնի ջիղը, իսկ պոեմովդ դու ավելի ես մոտենում Վերհարնին»[43]։ Պոեմի մասին սեղմ ու բովանդակալից գրախոսությամբ հանդես եկավ Ս. Սպանդարյանը։ «Հ. Հակոբյանի նոր երկը՝ «Նոր առավոտը»,— գրում է նա,— պատկերում է ինդիվիդուալ և հասարակական ձգտումների ընդհարումն անհատի մեջ։ Առանձնապես հաջող ու գունագեղ են պոեմի այն տեղերը, ուր սինթետիկ ձևով նկա-

40 Ալ. Խահիսկյան, Երկեր, հատ. 4, Երևան, 1959, էջ 134։

41 Տե՛ս «Հորիզոն», 1910, № 132։

42 «Ֆեդարվեսս», 1909, № 3, էջ 188։

43 Տե՛ս Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 81։

բաղդում են ժամանակակից գործարանները, ֆաբրիկաները, հանքահորերը, բանվորների աշխատանքը, նրանց տառապանքները, նրանց ուժն ու նրանց հույսերը»[44]:

Ինչպե՞ս է լուծված պոեմի հիմնական պրոբլեմը՝ մարդու մեջ անհատական ու հասարակական ձգտումների բախումը։ Պատկերելով կյանքը որպես «մի երգ դյուրական», որ կրկնվում է տարբեր ելևէջներով, մի նկար, որը հյուսվում է հնդաար գույներով, հազար ցոլքերով, որը գեղեցիկ է, «հիասքանչ, քովիչ», բայց և լի է «ցավի արձագանքներով», բանաստեղծն ասում է.

Եվ ինչ է մեկը.
—Մեկը՝ մի տվեր. որ ինչ էլ լինի.
Նման քույլ ու մեղկ օտար հնչյունի
Արձագանք չունի.
Այլ է հազարը. այլ նրա կոչում,
Նրա գրոհից ալիարն է քնդում...



«Новое утро» պոեմի անվանաթերթը

«Հազարը» վերացական հասկացողություն չէ, այլ կոնկրետ բանվորական կոլեկտիվը։ Դժվար է նրա ուղին, քանզի «ինքն աշխատում. ուրիշն է ուտումս, իրեն բաժին է ընկնում իր իսկ ստեղծած վարդի փուշն ու տատասկը», բայց նա գտել է դեպի իրական ազատություն, դեպի առավոտ տանող ուղին։ Գործարանում քրտինք քափող և քայլ առ քայլ գիտակցության եկող բանվորները՝

Ջեն ապրում միայն ցավով անձնական.
Այլ ցավը քաշում չարքաշ մարդկության.
Ուր գործ ու կռվի մեջ են որոնում
Հմայք բանային բախտավորության։

Այսպիսով, բնաբական-խոհական պոեմի հիմնական պրոբլեմը լուծվում է անհատի և կոլեկտիվի միասնության դիրքերից, ըստ այն տեսակետի, որի մասին Հ. Հակոբյանը մի նամակում գրել է. «Անհատը ապերջանիկ է, նրն երջանիկ չէ հասարակությունը»[45]:

Սո. Շահումյանը «պարզ ու գեղեցիկ» է համարում պոեմի այն մասերը, որոնց մեջ բանաստեղծը կերտում է գործարանի բնանկարը, ցույց տալով, որ այնտեղ չկան «ծառ ու ծաղիկներ», հավքերի համերգ, սառնորակ աղբյուրներ, այլ ամենուր երկաթե սյուներ ու փշալարեր են, «շշինդ ու ժխոր», մրոտ ճակատների քրտինք և այդ քրտինքից քրջված աղյուսե պատեր, բայց հենց այդտեղ է արարչագործում գործարանի «հարազատ գավակ կաղնի բանվորը», կյանք ներշնչելով անշունչ մետաղին և կռելով իր կամքը, կոփելով ազատության «հավատը անհաղթ»։ Հ. Հակոբյանը բանվորներին բնութագրում է որպես անվեհեր, «հաղթ հոգու տիտաններ», որոնք գալիս են՝

---

44 Ս. Սպանդարյան, Երկեր, հատ. 2, Երևան, 1959, էջ 169։

45 Տե՛ս «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1962, № 1, էջ 225։

Հազարը մեկի պես, մեկը՝ հազարի,
Մի ալիքից ետ՝ բյուրավոր ալիք.
Զուլվում է ես-ը հզոր մենք-ի մեջ
Ով մեռած կյանքի հուզում փոթորիկ.
Նրանք գալիս են մի-մի առավոտ,
Եավար մտքերը ձառագայթելու,
Նրանք պայքարում՝ չարքաշ մարդկության
Հանգիստ բերելու։

Հ. Հակոբյանը աշխատանքը երգում է որպես ստեղծագործություն, կռիվ. մաքառում, հոգիներ գեղեցկացնող ու վեհացնող, կյանքը կանգուն պահող ու լուսավոր ապագայի հիմքերը կռող հրաշագործ մի ուժ.

Քուրան էր վառվում. ինչում կատաղած,
Ամեն անկյունից, որպես վիշապներ,
Կարմիր կրակը, լեզուներ հանած՝
Օդը լիզելով երկաթն էր ծամում—
Մուի-ծուի չիկանում.

Եվ Նրա դիմաց դարբինը կանգնած.
Ալ բոցի դույնից, քափ, եռանդ առած՝
Ջորցած մատներով երկաթն էր կռում,
Կռո՜ւմ ու կռվո՜ւմ...

Եվ մինչ մի նոր ձև, մի կյանք չէր տալիս
Անշունչ մետաղին, չէր հանգստանում։
Եվ խոյում էի... Ահա՜, քե ուր է
Զգում բանվորի տեղծող ոգին,
Ահա՜, քե ինչու կարմիր-ալ գույնը
Նա սիրեց այնպես խանդաղատագին...

Պատկերը, հիրավի, գեղեցիկ է, գունեղ և իմաստալից։ Բանվորը ներկայացվում է որպես դարավոր կաղնի, հողի մեջ ամուր արմատներ ձգած անսասան մի ուժ, որպես մի հեքիաթային հերոս, որը կռվում է կատաղած վիշապների դեմ, օժտված է նրանց զսպելու անսահման զորությամբ. նա միաժամանակ սիրում է կարմիր-ալ գույնը՝ հեղափոխության դրոշը և կռփում է մարդկության ազատության «հմայք բանալին»։

Բանվորության աշխատանքի, կյանքի և պայքարի արտացոլմանն է նվիրված նաև Հ. Հակոբյանի երկրորդ պոեմը՝ «Կարմիր ալիքները», որ հեղինակն անվանել է «2-րդ ցիկլ «Նոր առավոտի»։ Առանձին հատվածներ գրվել են 1911-ին և տպագրվել են «Փոթորիկ» վերնագրով։ Պոեմի սյուժեն վերցված է 1905—1907 թթ. հեղափոխության փոթորկալի դեպքերից։ Բանաստեղծը ձգտել է պատկերել հեղափոխության ամբողջ ընթացքը՝ ծագումը, վերելքը, վայրէջքը և նորից վերսկսվելու անխուսափելիությունը։ Այստեղից հասկանալի է, որ այն «Նոր առավոտի» պես քնարական-խոհական պոեմ չէ, այլ էպիկական հերոսապատում, որի էությունը, բուն ոգին դրսևորված է հետևյալ քառատողում.

Նետվել փոթորկած ծով ամբոխի մեջ,
Ինքս էլ մի ալիք՝ նրա հետ ձուլվել,
Ով կռվե՜լ, կռվե՜լ, անհանգիստ, անվե՜րջ,
Ինչ կա գեղեցիկ սրանից ավե՜լ...

Պոեմի առաջին մասում հեղինակը հաստատում է «ծով ամբոխի» հեղափոխական կռվի գեղեցիկ նպատակը և կենսական անհրաժեշտության գաղափար, կռիվը գեղեցիկ է և անհրաժեշտ, որովհետև աշխարհում տիրում է դաժան անհավասարություն։ Աշխարհի բարիքներն ստեղծող մարդուն գործատեղում սպասում են տառապալից աշխատանք, աղետ ու վիշտ, անժամանակ ծերություն ու ողբերգական մահ, կյանքում՝ կեսաքաղց վիճակ, «մթին նկուղներ, գետնափոր հյուղերս։ Հիրավի, ինչ կա ավելի գեղեցիկ, քան այդ աշխարհը վերափոխելու կռիվը։ Բայական է, որքան մնաց «նույն ջուրն ու նույն ջրաղացը», ժամանակն է արդեն, որ բանի «բանվորի ջուրը և իր ջրաղացը...»։ Երկրորդ մասում բանաստեղծը պատկերում է «վանդակը փշրած առյուծի նման» մարտնչող պրոլետարիատի հեղափոխական պայքարի մի քանի դրվագ, ցույց է տալիս, թե ինչպես տարբեր գործարանների բանվորները համերաշխորեն գործադուլ են հայտարարում և աշքերում «կարմիր արեգակ», շուրթերին՝ «Հրաժարվե՛նք, ընկերներ, հին օրինքներից» մարտական հիմնը, «ալիք առ ալիք ծփացող ծովի պես ելնում են հանուն իրենց արդար իրավունքների պաշտպանության։ Ու թեև պրոլետարական հեղափոխությունը ճնշվեց, պարտությանը հետևեցին «բանտ ու շղթաներ..., Սիբիր, աքսորանքե, բայց «ազատ խոսքի մունետիկներն» սրտում վառ մնաց պայքարի հուրը, Հեղափոխական կրակը կրկին բորբոքելու և հաղթանակի հավատը.

Ու եկան նրանք, ընկերները մեր.
Ոնց չիկնած ամպեր.
Ու որտո՜ համրեց կրծքերը նրանց—
Ահեղ փոթորիկ...
—Հեղափոխության հուզված ծովերի
Կարմիր էր ալիք...

«Կարմիր ալիքներին» գաղափարական-գեղարվեստական արժանիքներից է այն, որ Հ. Հակոբյանը նոր բովանդակությամբ, սկզբունքային նոր դիրքերից է երգում հայ գրականության առաջատար և մշտանորոգ մոտիվներից մեկը՝ ժողովուրդների բարեկամությունը, որը բանվորական շարժման բովում վերաճել էր պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի։ Տակավին 1906-ին «Անուրջ» բանաստեղծության մեջ հնչեցնելով «Կոմունիստական մանիֆեստի» աշխարհահռչակ նշանաբանը՝ «Պրոլետարնե՛ր ողջ աշխարհի, ոտքի՛ ելեք, միացե՛ք», իր հեղափոխական պոեզիայում հյուսելով բազմազգ բանվորության մարտական եղբայրության հիմնը, նա պոեմում ցույց է տալիս, թե ինչպես ռուս, հայ, վրացի, ադրբեջանցի բանվորները միասնական ջանքերով մաքառում են միևնույն սուրբ գաղափարի ու գործի համար։ Նրանց միավորում է պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի և հումանիզմի գաղափարը, որը կոլված է հիմքից խորտակելու «անեծքով գերվածո աշխարհը և հիմնելու նոր կյանքը։

7

Հակոբ Հակոբյանի գրական կենսագրության մեջ հիշատակման արժանի երեույթ են «Կարմիր մեխակներ» և «Բանվորի ալբոմ» գրքույկները, որոնք նրա խմբագրությամբ և Մ. Արազու մասնակցությամբ «Բանվորական գրա-

դարան» մատենաշարով հրատարակվեցին 1914 թ. գարնանը։ Սա առաջին քայլն էր՝ հայ պրոլետարական գրականությունը որպես ամբողջական գրական հոսանք ներկայացնելու և նրա գոյության փաստն ու զարգացման իրավունքը հաստատելու ուղղությամբ։

Հ. Հակոբյանը մտադիր էր շարունակել գրքույկների հրատարակությունը, սակայն առաջին համաշխարհային պատերազմը խանգարեց։ Իսկ բանաստեղծը պատերազմի տարիներին մի նոր թափով ծավալեց իր հեղափոխական ու գրական գործունեությունը։ Նա ստեղծագործական նոր լիցք էր ստացել՝ 1914 թ. մայիս-հուլիս ամիսներին ղրջագայելով Մոսկվայում, Պետերբուրգում, Վիբորգում, Հելսինկիում, շփվելով հեղափոխական գործիչների հետ։ Բոլշևիկյան դիրքերից նա պայքարում էր իմպերիալիստական պատերազմը քաղաքացիականի վերածելու համար, քաղաքական-հրապարակախոսական հոդվածներում մերկացնում էր ազգայնամոլության ճահիճը գլորված մտավորականներին։ Ազգայնական կրքերի բորբոքման մթնոլորտում, երբ պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի մարքսիստական դրոշին դավաճանել էին II ինտերնացիոնալի գրեթե բոլոր կուսակցությունները, էսհռները, մենշևիկները, Անդրկովկասի «սոցիալիստները», բոլշևիկ-բանաստեղծը ավելի քան ժամանակն էր համարում հնչեցնել «սթաֆման երգը», արվեստի համոզիչ ուժով ցույց տալ ստեղծված շովինիստական «մեղկ ու քունոտ մրզավանջի» արատավոր կողմերը, կրկին ու կրկին հավատ ներշնչել, թե մոտենում է «աշխարհ ցնցող խենթ փոթորիկը», որին հետևելու է «խաղաղ երկինքը»։ Այս է «Ազգայիններին» (1916) բանաստեղծության իմաստը.

Նման չեմ ես ձեր սիրելի պոետներին,
Ձեր թուրմերին երգս օտար—մի խորհ նշույն.
Ես չուզեցա համճչանալ ձեր սրտերին,
Այս առօրյա մեղկ ու քունոտ մղձավանջում։

Ես երգեցի գործարանի սև աշխատանք.
Ով ձարձատված պողպատ մեջքերն անիվի տակ,
Ստեղծագործ հրաշքները կոշտ ձեռքերի,
Հաղթանակող թափը նրանց վեհ պայքարի։

Սթափման երգ ես երգեցի լքվածներին,
Ով դրավեր՝ պատրաստ լինել զարթնոց օրին.
Ես երգեցի աշխարհ ցնցող խենթ փոթորիկ,
Որ ետ ու չանք տեղալուց ես խաղաղ երկինք...

1916-ին միաժամանակ լույս տեսան հայ գրականության հատընտիր էջերի երկու ռուսերեն հավաքածու՝ Վ. Բրյուսովի «Հայաստանի պոեզիան...» և Մ. Գորկու «Հայ գրականության ժողովածուն», որոնցից դուրս էր մնացել Հ. Հակոբյանը։ Նույն թվականին գրախոսելով Մ. Գորկու խմբագրած «Հայ գրականության ժողովածուն», Ստ. Շահումյանը գրել է. «Մեր մեջ կա մի ամբողջ հասարակական խավ՝ գիտակցության եկող հայ բանվորությունը, որի համար Հակոբ Հակոբյանը ճանաչված բանաստեղծ է... Եթե հայ բանվորությունը ունի որևէ նշանակություն հայկական կյանքում, նրա բանաստեղծը անշուշտ պիտի տնօր գտնվի այդ ժողովածուի մեջ։ Մ. Գորկու աշխատակիցները ոչ միայն պետք է հասկանային, որ այդ պետք է անել, այլև պետք է ուրախությամբ անեին այդ։ Եվ, անկասկած, Հակոբ Հակոբյանի վերջին տարի-

ների գործերից կարելի էր մի գեղեցիկ ծաղկեփունջ կազմել ժողովածուի համար[46]։

:917 թ. հունվարին Հ. Հակոբյանն ավարտեց «Հավասարություն» պոեմը, նպատակ ունենալով ցույց տալ, թե ինչի՞ համար է մաքառում բանվոր դասակարգը, ինչպիսի՞ն է լինելու սոցիալիստական հեղափոխության հաղթանակից հետո կառուցվող նոր կյանքը, «նորեկ աշխարհը»։

Ըստ որում՝ այս պոեմը նա համարել է «նոր առավոտի» և «կարմիր ալիքների» շարունակությունը։ Եվ իրոք, եթե առաջինում բացահայտվում է բանվորության գաղափարական-գիտակցական ամբ, «կաղնի բանվորի» համախմբումը, երկրորդում ցուցադրվում է գիտակից պրոլետարիատի մարտական պայքարը հանուն նոր կյանքի, ապա երրորդում հեղափոխական ռոմանտիկայի ոգով ու շնչով բանաստեղծը պատկերում է այդ հերոսական պայքարի հաղթանակի շնորհիվ ձեռք բերվելիք նոր հասարակությունը, ազատ աշխատանքը, մարդկային նոր հարաբերություններ։ Պոեմում հեղինակը հաստատում է, թե :ւատմության շարժիչ ուժը դասակարգային պայքարն է, թե նորը իր համար ճանապարհ է հարթում հին դեմ համառ ու անհաշտ կռվում.

Մինչև ցորենը հազում չի մեռնում՝
Մեկին հազարի պտուղ չի բերուց.
Մինչև մարդկության հերոսը ցեղի
Կռվում չի ընկնում՝
Հավասարության և եղբայրության
Չի հարթվում ուղին։

Ընդհանրապես կռվի, սովորական մահվան ու ծնունդի մասին չէ հեղինակի խոսքը։ Նա նկատի ունի հին աշխարհի կործանումը և «նորեկ կյանքի» հաստատումը, որը տեղի է ունենում բանվորական «ցեղի» (դասակարգի) հեղափոխական պայքարով։ Պոեմի առանձին հատվածներում նա շարունակ հիշեցնում է, որ բանվոր դասակարգի հեղափոխական «հզոր ձեռքն» է կոչված խորտակելու «շահագործության հիմնաքարը»՝ մանավանդ սեփականատիրական հասարակությունը, վերացնելու «անարդար կարգերն անցյալի»՝ ճնշումը, շահագործումը, բարոյական արատավոր սկզբունքները, «մարդը մարդու համար գայլ» բուրժուական օրենքը։ Նույն ուղղությամբ մարքսիստական գիտությանն «ավանդ ու պատգամ»-ները կենսագործող բանվոր-աշխատավորների կռվին, բանաստեղծն ասում է.

Սիրում եմ նրա վե՛ր գեղեցկություն,
Սրա դրոշը կարմիր, փողփողուն,
Որ բերեց այսօր մեզ Արդարություն,
Հավասարություն և Եղբայրություն։

Պատկերելով կոմունիստական իդեալների իրականացման ուղին, Հ. Հակոբյանն, այնուհետև, բանաստեղծական վառ երևակայությամբ, գունեղ ու համոզիչ պատկերներով նկարագրում է արդեն կյանք առած այդ իդեալների աշխարհը։ Իրական, շոշափելի մի աշխարհ է դա, ուր ամեն ինչ նոր է, «նոր

---

[46] Սա. Շահումյանց. Երկեր, հատ. 2, Երևան, 1957, էջ 374—375։

ու կատարյալ իր վէհությունով»։ Ահեղն ու աստղերն անգամ նոր փայլ են ստացել, նոր մայր ու բույր ունեն ծառն ու ծաղիկը, աղբյուրն ու առվակը. ամբողջ բնությունը։ Ջորս բոլոր տարածվել են շքեղ շենքեր ու լայն պողոտաներ, լուսավոր գործարաններ ու գիտության կաճառներ, «կանաչ պուրակներ ու ծաղկանոցներ»...։ Եվ այդ ամենը, նաև հողը, նրա ընդերքը, «հազարհազար» ինքնաշարժերը, լույսի կայանները, մեքենաները, նավերը, երկաթուղիները, համալսարանները, ամբողջ Տարատությունը՝ դարձել են հանրային սեփականություն. պատկանում են.

Մեկին, ամենքին իրար հավասար,
Ուր հազարն է մեկ ու մեկը՝ հազար։

Ազատագրվել է աշխատանքը, որը երբե առաջ ծանր բեռ էր, «զրկանք ու տանջանք», ապա հիմա դարձել է «նոր մարդու համար հոգու զվարճանք» և ստեղծագործական սխրանքների է մղում «նորեկ աշխարհի ազատ զավակներին», որոնց արարչագործ հանճարը հրաշքներ է գործում։ Մարդը հիմնիկվեր վերափոխել է կյանքը, ինքը ևս վերափոխվելով հոգեբանությամբ, մտածելակերպով, բարոյական սկզբունքներով, սովորույթներով, ամբողջ ներաշխարհով և նույնիսկ ֆիզիկապես։ Նա առողջ է, ուժեղ, «լրջմիտ ու խոհուն», «վեհ ու գեղեցիկ», հոգատար ու բարի, դեն է նետել և «անիծյալ անցյալից» բոլոր արատները՝ իշխելու տենչը, ընչաքաղցությունը, չար նախանձը, ծուլությունը, աշխատանքի մեջ է գտնում իսկական երջանկությունը։ Պատկերելով այդ «նոր աշխարհը», պոեմի վերջում բանաստեղծը կրկին հարկ է համարում հաստատել, որ այն արարել են «հրջանիկ դարի անխոնջ զավակները», որոնք «մի վէհ, փառավոր ուղի են անցել», բորբոքելով՝ բոցի են վերածել «կարմիր օրերի Տրդեհի կայծերը» և իրենց «մեծ հայրերին» ազատասիրական հարատև ջանքերը պսակել են «վսեմ գործերի վեհ հաղթանակով», կյանք են տվել մարդկության ամենապայծառ երազանքներին, շքեղ ու սքանչելի հեռիքը դարձրել են «իրականությո՛ւն, իրականությո՛ւն...»։

8

«Հավասարության» պոեմից հետո շուրջ երկու տարի Հ. Հակոբյանը չստեղծեց գեղարվեստական որևէ լուրջ արժեք։ Պատճառը պարզ է։ Նա բառիս բուն իմաստով կլանված էր հեղափոխական-կուսակցական գործունեությամբ։ Անդրկովկասի ազգայնական կուսակցությունների տիրապետության օրոր բոլշևիկներն ստիպված էին նորից անցնել ընդհատակ և պայքարել սովետական կարգերի հաստատման համար։ Հ. Հակոբյանն այդ պայքարի հորձանքի մեջ էր։ Նա Թիֆլիսի շրջանային և քաղաքային կուսկոմիտեի անդամ էր, քաղաքի վարկային հիմնարկների ծառայողների արհմիութենական գործկոմի նախագահ։ Նա հանդես էր գալիս ընդդեմ տեղական իշխանությունների և բուրժուազգայնական կուսակցությունների հակասովետական անհեռատես քաղաքականության, ելույթներում, մամուլի էջերում («Кавказский рабочий», «Бакинский рабочий», «Սոցիալ դեմոկրատ», «Բանվորի կռիվը», «Պահակ», «Նոր ուղի», «Կարմիր աստղ» և այլն) մերկացնում էր նրանց կործանարար գործունեությունը։ Խույս տալով ձերբակալություններից, նա ևս ստիպված էր 1918-ի ամռանը հեռանալ Պյատիգորսկ, ուր տեղափոխվել էր ՌՍՖՍՀ կ Անդրկով-

կայան երկրային կոմիտեն։ Նույն թվականի նոյեմբերին վերադառնալով Թիֆլիս, ձերբակալվում է և ենթարկվում տնային կալանքի, մնալով հսկողության տակ մինչև Վրաստանում սովետական կարգերի հաղթանակը։ Նման զժվարին պայմաններում կարճ ժամանակով լռել էր բանաստեղծի մուսան, բայց բարձրաձայն հնչում էր բոլշևիկյան հրապարակախոսի ձայնը։ Հենց միայն 1917—1921 ԹԹ. Credo *(Կրեդո), Պրոլետար, Դեմոկրատ, Տրիբուն, Ալ-կաս կեղծանուններով նա տպագրել է տասնյակ քաղաքական-հրապարակախոսական հոդվածներ, որոնք կազմում են նրա գրական ժառանգության արժեքավոր մասը և ուրույն տեղ ունեն բոլշևիկյան հրապարակախոսության մեջ։ «Ժամանակ է», «Ի՞նչն են տոնում», «Մամուլ», «Անտեղի վախ», «Զեր ճիգերը իզուր են», «Շեյքանը Մենիստոֆելի զգեստում», «Բռնամտությո՞ւն, թե՞ քծնանք», «Մխակ ելքը» հոդվածները սուր ծայրով ուղղված են բուրժուա-ազգայնական հետադիմական ուժերի, իմպերիալիստական գավթիչների, «դիմի մամուլի» մերկացմանը և Անդրկովկասում սովետական կարգերի հաստատման կենսական անհրաժեշտության գաղափարի տարածմանը, սոցիալիստական հեղափոխության իրականացման ուղիների լուսաբանման հարցերին։ Հրապարակախոսը քաղաքական կուրություն է համարում այն, որ Անդրկովկասի ազգայնական կուսակցությունները չեն ուզում ճանաչել Սովետական Ռուսաստանը և լծվել են «խնամակալ» կոչված, իրականում թալանող իմպերիալիստական տերությունների կառքին. «Զգո՞ւշ ծուղակից, բանվորներ և գյուղացիներ.— գրում է նա,— Շեյքանն է դալիս Մենիստոֆելի զգեստով, այն գաժան, նենգ, խորամանկ Մենիստոֆելի, որի անունն է իմպերիալիզմ»[47]։ Հ. Հակոբյանը, մյուս կողմից, հատուկ ընդգծում է, որ Անդրկովկասի ժողովուրդների փրկության միակ ելքը ազատագրված ռուս մեծ ժողովրդի հետ միավորվելու մեջ է, որ Սովետական Ռուսաստանը «այն հեքիաթային մասնուխ հսկան է», որը կոչված է եղբայրաբար օգնելու նաև Անդրկովկասի հարևան ազգերին, որպեսզի նրանք ևս «տապալեն իրենց ճնշող տերերին» և կերտեն իրենց իսկապես ազատ ու լուսավոր կյանքը*[48]։

1919 թ. վերտին աշխուժացավ Հակոբյանի բանաստեղծական քնարը։ Նա գրում «Ալ ոսկին», «Վ. Ի. Լենինին», «Մարգարե եմ ես», «Կարմիր գարնան», «Հարճիկն ու աղջիկը», «Մտեփան Շահումյանին», «Քսանվեց էին», «Ավետյաց երկրին», «Ամիխա Ցխակայային» և այլ բանաստեղծություններ, որոնք սուվորապես պոեզիայի առաջին բոլշևիկներից են։ Դրանց մեջ ինածում է ազատարար Հոկտեմբերի կենարար շունչը։ Հ. Հակոբյանն ավելի քան իրավունք ուներ Հոկտեմբերն անվանելու «Իմ հեղափոխություն» (Վ. Մայակովսկի) և հենց այդ դիրքերից հնչեցնելու իր օրինական հպարտության և ուրախության արտաբուխ երգը։ Իզուր չէ, որ նրան բնութագրել են որպես «Պայքարի հարատև երգիչ»[49]։ *Հիրավի, նա քնարերգեց «կապիտալի և աշխատանքի» կենաց ու մահու կռիվը և աշխատանքի հաղթանակը (երկու անհաշտ տրամաններ...»), «Մարգարե եմ ես...» ինքնաբնութագրական բանաստեղծության համազոր տողերում արտահայտելով իր խորին համոզմունքը կապիտալիզմի*

---

47 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 63։

48 Նույն տեղում, էջ 56—57։

49 Տե՛ս Պաշակո, Թիֆլիս, 1920, № 8. 9։

նկատմամբ կոմունիզմի համաշխարհային հաղթանակի պատմական օրինաչափության մասին, նա ասում է.

Մարգարե եմ ես... Տեսնում եմ ինչպես
Դարերով Ընչված սարսուռն արյունաջուր՝
Տիրել է ուզում աշխարհին համայն.
Ու պիտի տիրի... Տալա՛լ է նրան։

Հ. Հակոբյանը նոր բովանդակություն հաղորդեց «ավետյաց երկիր» հնօրյա հասկացողությանը, որն ավանդաբար եղել է ճնշվածների համար ազատ, երջանիկ, երանելի կյանքի դարավոր երազանք, իսկ հոգևոր և աշխարհիկ իշխանավորների ձեռքին՝ խաբելու և շահագործելու միջոց։ Ավետարանը, սրբերը, Քրիստոս և աստված չէ. որ պիտի մարդկությանը պարգևեն «ավետյաց երկիրս։ Այն կառուցելու սկիզբը դրել են հեղափոխության «հրդեհի ջահերը» կարմիր Պետրոգրադն ու Մոսկվան, որոնք և նվաճել են սրբազան ուխտատեղի կոչվելու պատիվը և արժանի են պսակվելու «միլիոն սրտերի բաբախմանեբրից հյուսված փառքի ծաղկեփնջով («Ավետյաց երկրին»)։ Եթե գարունը սովորաբար բնութագրվում է «կանաչ» ածականով, ապա Հ. Հակոբյանի պոեզիայում այն ստանում է Հոկտեմբերյան դրոշի՝ կարմիր գույնը։ «Կարմիր գարնան» վերնագրով բանաստեղծությունը հաղթանակած Հոկտեմբերի պատկերավոր իմաստավորումն է՝ հագեցված բնության նուրբ զգացողությամբ, խոր խոհականությամբ և գարնանային քարմությամբ։ Բանաստեղծի համոզմամբ՝ երանություն է «ապրել միայն կարմիր գարնան», երբ բնությունն արթնանում է, ծառերը կանաչում են, ծաղիկները՝ բացվում։ Փառք ու պատիվ է «կովել միայն կարմիր գարնան», երբ որոտում է ամպը, փայլատակում է կայծակը, մռնչում է փոթորկած տարերքը։ Անմահություն է՝ «մեռնել միայն կարմիր գարնան», երբ ջրերը հորդում են, հեղեղում — տանում իրենց ճամփին ընկած ապրը, չքողնելով «անցյալ կյանքից էլ ոչ մի հետք»։ Հ. Հակոբյանն ստեղծեց մի ամբողջ շարք նորորակ ձոներ, որոնք հետագայում ամփոփվեց «Կարմիր գալերնայա» ընդհանուր վերնագրի տակ (Ավ. Ի. Լենինին», «Ստեփան Շահումյանին», «Քսանվեց էինք, «Միխա Ցխակայային», «Վամոյին», «Կոմունարի մահրա, հետո նաև Գևորգ Աբարբեկյանին, Ա. Մյասնիկյանին, Ս. Օրջոնիկիձեին նվիրված ձոները)։ Դրանք նորույթ են ժամերի ասպարեզում։ Եթե ավանդական ձոները հյուսվում էին ի փառս աքսեների, կայսրերի, շահերի, ցարերի, իշխանների, «վերին դասի» արտոնյալների, որոնք դասվում էին «պաշտելի սրբերի» շարքը և հակադրվում «ամբոխին», ապա պրոլետարական բանաստեղծը կտվերգում է մեծ անհատի և ժողովրդի. առաջնորդի և զանգվածների շահերի, ձգտումների և նպատակի միասնությունը, սերտ ու անխզելի կապը, փոխադարձ սերը։ Գրելով աշխարհում առաջին բանաստեղծություններից մեկը՝ նվիրված Վ. Ի. Լենինին[50], Հ. Հակոբյանը տակավին 1919 թ. Լենինի մեծությունը տեսնում էր այն բանում, որ նա սրբությամբ ծառայում էր ժողովրդին, կարողանում էր ղեկավարել պատմության շարժիչ ուժը հանդիսացող ժողովրդական զանգվածների հեղափոխական

---

50 Հ. Հակոբյանի «Վ. Ի. Լենինս բանաստեղծության առաջին թարգմանությունը 1920 թ. ապրիլին Ս. Վ. Լունաչարսկին կարդացել է Լենինի և Կրոպսկայայի համար (տե՛ս «Մոսկվա-կան Հայաստան», օրագիրը, 1969, ապրիլի 11)։

պայքարը, որը և հաացրեց պատմական հաղթանակի 1924 թ., մեծ առաջնորդի մահվան առթիվ, Հ. Հակոբյանը գրեց ազնարկների մի ամբողջ շարք («Անմահներից անմահը», «Թաղում են...», «Գուդոկները ողբում են») և «Լենինը անմահ...» բանաստեղծությունը, որտեղ Վ. Ի. Լենինին համեմատելով հսկա արևի, պայծառ աստղերի, խորունկ օվկիանի, բարձր Հիմալայի հետ, այն միտքն է հայտնում, որ նրա վերջինները մահ ու վախճան ունենան, դրանից հետո էլ՝

...Ու դեռ Լենինը
Կմնա անմահ՝ բյուրավոր դարեր,
Նրա անունը
Այս ամենից էլ հզոր է, անմոռ...

Սրտաճույզ է «Ստեփան Շահումյանին» գեղեցիկ բանաստեղծությունը, որի յուրաքանչյուր տողում զգացվում է բանաստեղծի ջերմ սերը հեղափոխական բարեկամի ու զենկավարի հանդեպ, նրա դիմանկարի քանդակը՝ «աչքերը կապույտ երերի նման», «հոգին շուշան», սիրտը՝ «խորունկ ծովը»։ Գաղափարապես հագեցած է «Քսանվեց էին» բանաստեղծությունը, ուր Բաքվի պանծալի Քսանվեց կոմիսարները ներկայացվում են որպես պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի դրոշի տակ համախմբված բազմազգ ժողովուրդների անձնուրաց զավակներ.

Քսանվեց էին...
Նրանք ամենքն էլ՝ չափել ու եռուն.
Նրանք ամենքն էլ՝ նորաշունչ գարուն—
Փնչած մեխակներ—Քսանվեց ընկեր։

9

1920—1921 թթ. Ադրբեջանում, Հայաստանում և Վրաստանում հաստատվեցին սովետական կարգեր։ Հ. Հակոբյանը սրտանց ողջունեց Հարևան ժողովուրդների ազգային վերածնունդը, սոցիալական-քաղաքական ազատությունը և միավորումը պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի դրոշի տակ համախմբված ազատ, իրավահավասար, անկախ ժողովուրդների «մեծ ընտանիքի մեջ»[51]։ Ողջունեց ու երիտասարդական խանդավառությամբ լրվեց նոր աշխարհի և նոր մշակույթի ստեղծման գործին։ Վրաստանում սովետական իշխանության հաստատման հենց սոսկին օրը՝ 1921-ի փետրվարի 25-ին, նա ընտրվեց Հեղկոմի կազմում, իսկ երկու օր հետո նշանակվեց Թիֆլիսի բոլոր բանկերի կոմիսար, Ֆինանսական հաշվային գործի մեջ մեծ կոմիսարն ազատացրեց բանկերը, վերակառուցեց ու կարմակերպեց դրամաշրջանառությունը և մեծապես օգնեց նորատեղծ իշխանություններ՝ հետ փուլեման ու նորի կառուցման համար մղվող պայքարում։ 1922 թ. նա հիմնադրեց Վրաստանի Պրոլետարդրոների սոցիալիստական Հայկական սեկցիան և դարձավ նրա առաջին նախագահը և նույն սեկցիայի օրգան՝ «Դարբնոց» ամսագրի խմբագիրը։ 1925 թ. Հ. Հակոբյանը պրոլետարական գրականության կապերի միջազգային բյուրոյի մշտական ներկայացուցիչն էր Անդրկովկասում,

51 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 50։

1930-ից՝ հեղափոխական գրողների Միջազգային Բյուրոյի նախագահության անդամը։ Նա եղել է Վրաստանի, Հայաստանի և Անդրկովկասի Գրելեզվագրական ընկերությունների կազմում, Անդրֆեդերացիայի Կենտգործկոմի (1931—1932) և Սովետական գրողների միության վարչության անդամ (1934)։ Ջնջված բավականին առաջացած տարիքին, նա ակտիվորեն մասնակցում էր գրական կյանքին, շրջագայում երկրի զանազան վայրերը՝ Օրհան, Բաքու, Լենինական Ղարաբաղ, Մոսկվա, Լենինգրադ, Ուկրաինա, ուսումնասիրում սոցիալիստական նորակառույցները՝ Վալխովստրոյ, Շերկանալ, Զուրագէս, Դնեպրոշին, գրում ակնարկներ, հոդվածներ, հուշեր, պարբերաբար հրատարակում բանաստեղծական ժողովածուներ՝ «Բանաստեղծություններ (1926), «Նոր առավոտ» (ուսերեն՝ Ա. Վ. Լունաչարսկու առաջաբանով, 1928), «Աշխատանքի և հեղափոխության երգեր» (ռուսերեն, 1933), «Բանաստեղծություններ (1935), «Ընտիր երկեր» (1936) և այլն։ Նա իրավունք ուներ իր մասին ասելու, թե ստեղծագործական աշխատանքը և հասարակական գործունեությունը, «գրականությունը և հեղափոխությունը ինձ մոտ ընթանում էին սերտ կերպով միացած, ձեռք-ձեռքի տված»[52]։

Սովետական տարիներին Հ. Հակոբյանը ստեղծագործեց մոտ մեկուկես տասնամյակ։ 20-ական թվականներին, երբ բուռն վեճեր էին տեղի ունենում գրականության, արվեստի, մշակույթի կառուցման ուղիների ու հեռանկարների հարցի շուրջը, ապարդյուն բերելով ոսպնպական, պրոլեթկուլտական ձախ տնտեսականեր, Հ. Հակոբյանը նույնպես իր տողերը տվեց ժամանակին։ Մտնելով բուռն վեճի մեջ, նա մի պահ ժխտում էր նույնիսկ երիտասարդության օրերի իր պաշտելի հանճար Շեքսպիրի ժառանգության արդիական նշանակությունը[53], օրինակելի էր համարում ասպես կոչված «բանվորագործարի պոեզիան» (նրա քարգմանությամբ հրատարակվեց Ա. Գաստևի «Բանվորագործարի պոեզիայից» ժողովածուն)։ Սակայն ինքը գալիս էր «անցյալից», որից էր գաստևան արվեստի ավանդներով, ուներ աշխատանքը և պայքարը երգելու հարուստ փորձ, ուստի տեսական հարցերում կարճատև մոլորությունն աննշան չափով միայն դրսևորվեց նրա ստեղծագործության մեջ։ Եվ նա առաջիններից մեկն էր, որ հետևողականորեն պատկերեց սոցիալիստական շինարարությունը, նոր հայրենիք կառուցող մարդու ստեղծագործ սխրանքները և նոր մարդու հոգեբանության ձևավորումը։ Այս իմաստով ուշագրավ են գեղարվեստ հայրենիքին մեղքիանների շարքի բանաստեղծությունները («Զանգեզուր», «Բաքու», «Զանգեզուր», «Դիլանջա», «Անձամ ենք...», «Զուրագէսում», «Ինոն-գէսը», «Երևան և այլն) և հատկապես պոեմները՝ «Սասունցիները խոսքինն» (1922) «Բոլշևիկ է Շեր-Խանալը» (1924), «Վալխովստրոյ» (1925), «Լենինգրադյան պոեմ» (1928), «Թիֆլիս» (1933) և այլն։ Բանաստեղծություններից մեջ հեղինակը հայրենասիրական բուռն խանդավառությամբ քնարերգում է մեր ժամը ու բարձր Անդրկովկասի գարեգույն գարավոր քնից և հեքիաթային ամբ, որ կատարվում է «ամեն տարի ամեն ամիս, ամեն օր»։ Արդեն 1924 թ. բանաստեղծը հիմք ուներ ասելու «Ջանքերին, որ արձնացած կովկասն «տալում է իր էպոսն հերոսների...», որ «հյուսնքը երկնել է մի բնգուն հիասքանչ գալիքով («Զանգեզուր»։ Որպես ազ-

գերի սովետական բաբեկամության դրոշակակիր, նա անկեղծ ու ջերմ երգ է ձոնում ադրբեջանցուն, որը կերտել է «Հիասքանչ մի նոր կյանք» («Բաքու»), վրացուն, որը նախկին «ձեռների բույնը դարձրել է դրախտ» («Ջաֆախբո»), հային, որի չանգերով երկվա ավարի ու ավերի երկիրը «բոյ է քաշել, հասակ առել չինարիս» («Երևան»)։

Կերոման-կատուցման այդ էպոպեան է դրված Հ. Հակոբյանի պոեմների հիմքում։ Ժանրաքանալով վերջիններիս ֆրանսերեն թարգմանությանը, աշխարհահռչակ գրող Ռոմեն Ռոլանը թարգմանիչ Մ. Ինգբերին ուղղված մի նամակում, 1933 թ. գրել է. «Հակոբյանի պոեմների Ձեր թարգմանությունը ինձ չափազանց հետաքրքրեց։ Դրանք էպիկական երգեր են, հենց այնպիսի երգեր, որ ես սպասում էի, թե առաջ կբերի ձեր մեծ հեղափոխությունը։ Հայերեն լեզվով դրանք պետք է լինեն Հզոր սիմֆոնիա»[54]։ Իրոք, այդ պոեմները էպիկական լայն կտավներ են և հնչում են որպես սոցիալիստական շինարարության Հզորաշունչ հիմն։ «Աստվածները խոսեցին» պոեմում, ճիշտ է, չկան անհատականացված կերպարներ, բայց նրա հավաքական հերոսն այն կոնկրետ գործարիր հազարներն են, այն «հազարանուն տիտանը»՝ հեղափոխական զանգվածները, որոնք ունենալով «մի վախ, սիրուն պատմական կոչում» և «վեհ գիտակցության հուրը աչքերում» գրոհեցին հին աշխարհը, հեղաշրջեցին այն և հաստատեցին մարդկությանը «առավոտի պես և թարմ օրի պես, արևի նման» անհրաժեշտ «խորհուրդների մեծ իշխանություն բանվոր-գյուղացուն։ Ահա այդ նոր իշխանության պայմաններում ծնվել է նոր մարդը և ծնվելուն պես «Քանի է առել... պեգաս է դառել»։

Աչքերում հուրը խանդավառության՝
Նոր կյանք է կերտում,
Ինչպես Ֆիդիաս, որ քրիչ ձեռքին,
Շնչով հանճարի,
Նեբչնչում էր կյանք, իմաստ ու ոգի
Անշունչ մարմարին...

Բանաստեղծը չի բավարարվում նոր մարդկանց թևավոր պեգասի և հանճարեղ շինարար Ֆիդիասի հետ համեմատելով, այլ ուղղակի համարում է արարիչ-աստվածներ։ Եթե գեղեցիկ լեգենդ է, թե աստված վեց օրում արարեց կյանքը, աշխարհը, մարդուն, ապա, ըստ Հակոբյանի, իրական փաստ է, որ հրաշակերտելով «որպես նոր աստված», սովետական մարդը կարճ ժամանակում նախկին ավերված երկիրը հիմնովին վերաիորհել է.

Այն գյուղի ձեթի հրաղներն անուժ,
Որ մի ժամանակ թախծում էին լուռ,
Այսօր փոխվել են շահի շիթերով,
Եվ կալ ու կանաչ, անասո ու խրթիթ
Ողողվել գոնար լույսի հուլքերով.
Հավարը երեկ—
Դարձել է ցերեկ...

«Բոլշևիկ է Շիր-կանալը» պոեմը Հ. Հակոբյանի Եհոկտեմբերյան ստեղծագործության գլուխգործոցն է, սովետական բազմազգ գրականության

---

[54] «Հակոբ Հակոբյանի կյանքի և գործունեության տարեգրություն». էջ 216։

առաջին մնայուն արժեքներից մեկը։ Պատահական չէ, որ պոեմից հետո ստեղծվից աշխատանքային երգերի մի մեծ շարք, այսպես կոչված «Շիր-կանալյան» մի ամբողջ պոեզիա՝ Գ. Մարյանի «Շիրակի հարսանիքը» (1925), Մարմենի «Խաշտերը ժպտում են» (1925), Ն. Զարյանի «Ջրանցքի կապույտ երկրում» (1926), Գ. Մահարու «Շիրակի ջրանցքը» (1926), Մ. Արմենի «Շիր-կանալը» և այլն։ Հ. Հակոբյանը տակավին նախահեղափոխական շրջանում բազմիցս այն միտքն է հայտնել, թե աշխատանքից է ծնվում իսկական երգը, «աշխատավոր մարդն է «նոր կյանքի երգը պատրաստում» («Լուսաբացին»)։ Պոեմում առավել լայն կտավի վրա և ավելի շեշտված ձևով նա զարգացնում է այդ նույն միտքը՝ Շիրակի ջրանցքը ներկայացնելով որպես աշխատավոր զանգվածների մեծագույն ստեղծագործություն՝ «հազար-հազարների բլունգների երգը», որ հյուսել են խանդավառ շինարարները «յոթ հարյուր յոթ օրվա միջում»։ Կերտել համաժողովրդական այդ ստեղծագործությանը համարժեք երգ, բանաստեղծի համոզմամբ՝ նշանակում է պատճառել գեղագիտական հաճույք «և հիացմունք բոլոր ազգի, բոլոր երկրի պոետներին»։ Բանաստեղծը լայնահուն, հանդարտ ու ռիթմիկ շափաւոդերում, էպիկական մոնումենտալությամբ հատկանշվող վառ պատկերներով դյուցազներգել է սոցիալիստական շինարարությունը, գծել նորակառույցի գունեղ համայնապատկերը.

Ոլշևիկ է Շիր-Կանալը-մի ժողովա հեքիաթային,
Շուրջը նրա ջուր է խմում պաղ ակունքից Արփայալի,
Դյուրիր Տաղը քաղել է խոյ, կանայագույն գուլալ գետում,
Պոչը հեռու Կապսի ծոցում, ալիքներն է հեռուն նետում։
Մե՞ծ ու մե՞ծ է Շիր-Կանալը, կամարաձև, գեղեցկաթով,
Փաթաթվել է, ոնց է գրկել Շիրակ-ձորը երկու թաթով...

Երգիչներից ո՞ր մեծն էր այն, որ երգել է ուժի մասին.
Շիր-Կանալը փրփուր խասով շիր-առյուծ է, բաշը՝ լուսին...
Շիր-Կանալը շիրի նման հնձագոց մի պատանի—
Ալիքները փրփուր խասով լուլա ապագան Հայաստանի...

Հայոց լեռնաշխարհում ջուրը միշտ դիտվել է մեծագույն բարիք, կյանքի աղբյուր, որի ակունքին նստած չար ու ագահ վիշապները կլանել են կենսատու հեղուկը ու հողը թողել ծարավ։ Մաքառումը վիշապների դեմ, նրանց ոչնչացնելը համարվել է իսկական սխրանք, քաջագործություն, որ մերթ ընդ մերթ կատարել են հեքիաթային հերոսները։ Եվ ահա, սովետական իշխանությունը վերջ էր տվել բոլոր «վիշապներին», ջուրն ազատ գալիս էր իրականացնելու աշխատավոր մարդու երազը։ Հայ ժողովուրդն իր ստեղծած երգերում այդպես էլ իմաստավորեց ջրանցքը՝ «Շիր-կանալը մեկ մուրազ է»[55]։ Նույն հոգեբանությամբ և ժողովրդական արվեստի միջոցների հմուտ գործադրմամբ Հակոբյանը ջրանցքը պատկերում է որպես հրաշագործ մի ուժ, որ «լերկ անապատները» զուգում-զարդարում է, տագնում «խաս ու կանաչ, քավիշ-մետաքս, գառ ու զարբաթ», ամայի դաշտից քամում «կաթ ու մեղր», մթին ձորերում հյուսում «աստղազարդ հեքիաթ» և «հիմք է դնում մի նոր կյանքի»։ Նշելով, թե սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության հիմնական, առաջատար թեման է՝ «սոցիալիստական աշխատանքը որպես նոր մարդու

55 Տե՛ս «Հայկական խորհրդային ֆոլկլոր», Երևան, 1939։

կազմակերպիչ և նոր մարդ որպես սոցիալիստական աշխատանքի կազմակերպիչ», առաջ քաշելով «երեք իրականության» (անցյալ, ներկա, ապագա) արտացոլման պահանջը, Մ. Գորկին ավելացրել է. «Բացի այդ, հարկ է հաշվի նստել արվեստի մեջ չափազանցման իրավունքի հետ»[56]։ Հենց այս սկզբունքներով է կերտված «Բոլշևիկ է Շիր-կանալը» պոեմը, որտեղ սոցիալիստական աշխատանքի և նոր մարդու արարչագործության թեման բացահայտված է տեսուր անցյալի, կառուցվող լուսավոր ներկայի և շենշող գալիքի ֆոնի վրա, արվեստի «չափազանցման իրավունքի» սահմաններում՝ «գույների խտացմամբ», հիպերբոլիկ պատկերներով։ Պոեմի լուրաքանչյուր տողը շնչում է համաժողովրդական սիրով դեպի ջրանցքը՝ «հազարանց քրտինքի միջից» ծնված «դարու հերոս այս գավակը», որը մարմնավորում է «խորհուրդն աշխատանքիս, խորհրդանշում է բոլշևիկյան կուսակցության մեծագործությունն ու բախտորոշ դերը հայ ժողովրդի կյանքում։

«Բոլշևիկ է Շիր-կանալը» և «Վոլխովստրոյը» հեղինակը համարել է «ժամանակի շիներարական էպոսի արտահայտությունները»[57], իսկ րստ Ա. Վ. Լունաչարսկու՝ դրանք նշանավորեցին բանաստեղծի անցումը «դեպի կառուցվող լավատորդ պոեմները, դեպի բոլշևիկ Շիրակը, դեպի ներդաշնակ ակորդները ի փառս Վոլխովստրոյի, որը խորհրդանշում է ինդուստրացումը որպես ուղի դեպի ավարտուն սոցիալիզմը»[58], «Վոլխովստրոյ» պոեմը սոցիալիստական արդյունաբերության համամիութենական առաջնեկի՝ Վոլխովի ջրաէլեկտրակայանի կառուցմանը նվիրված անդրանիկ խոշոր կտավն է սովետական պոեզիայում։ Վոլխովստրոյը ծնվեց «նման հրաշք մանուկիս» իմաստությից է այս համեմատությունը, երկունքից է ծնվում մանուկը, հասակ է առնում ծնողների աշխատանքով, նրան սիրում են, փայփայում՝ իբրև հրնոց հույսն ու ապագան։ Նորածին հրաշամանուկը «միլիոնների ձեռքով կերտված մի տիտան» է և պատկանում է այդ միլիոններին, ամբողջ ժողովրդի հարազատ զավակն է ու լուսեղ ապագան։

> *Վոլխովստրոյը հիմքը զարկեց այն հիասքան, բարիքի,*
> *Որի անունն է կոմունիզմ—խորհուրդ մեր գալիքի։*

Հրաշակերտելով մի կողմը՝ «գոհարավառ ու ոսկեհուր աստղապսակ ճախատիճ», կառուցողներն իրենց ուժն են դրել ջրի «ամեն մի կաթիլում», վերափոխել են կյանքը՝ իրենք ևս վերափոխվելով ու զորանալով, դառնալով «չնաշխարհիկ մի նոր ցեղ», որը խիզախում է ամենուր կանգնեցնելու նման «հրաշք կոթողները».

> *Ինչ էր երեկ...— ամենօրյա աքսոր ու բանտ, բռնություն,*
> *Մեր բազմատանջ սրտի վրա խլած մի մութ գառնություն...*
> *Այսօր մեր՝ չնաշխարհիկ մի դյութական նոր աշխարհ,*
> *Այսօր մեր՝ երջանկության նոր արշալույս մեզ համար։*

Մեր հայրենիքի երեկը և այսօրը մեծ ու լայն կտավի վրա պատկերելու մի խիզախ մտահղացում էր Հ. Հակոբյանի «Վենինգրադյան պոեմը»։ Էպիկա-

---

[56] *М. Горький*, О литературе. М., 1953, стр. 78.
[57] *Տե՛ս* «Վիչկա», *Բաքու*, 1925, *№* 1.
[58] «*Հ. Հակոբյանի կյանքի և գործունեության տարեգրություններ*», *էջ* 213.

կան-դրամատիկական այդ ընդարձակ պոեմի առաջին մասը պիտի ընդգրկեր նախահեղափոխական տարիների կյանքը, ռուսական երեք հեղափոխությունները, քաղաքացիական կռիվները, երկրորդ մասի նյութը պիտի դառնար «մեր ամբողջ շինարարական էպոսը»[59], սոցիալիստական արգյունաբերության, կոլեկտիվ տնտեսության, նոր մշակույթի «կառուցման վեհությունն ու մեծությունը»[60]: Մտահղացումը չիրականացավ: Հեղինակը հասցրեց մշակել միայն առանձին «ֆրագմենտներ»՝ «Խակիչ», «Պետրոպավլովկա», «Ձմեռային պալատ», «Պուտիլովկա», «Ալյն գիշերինն» և «Լենինգրադ», որոնցից ամենահաջողը վերջինն է: Սա Լենինի անունը կրող քաղաքի՝ հեղափոխության օրրանի, սրտաբուխ գովքն է, որ երգում է բանաստեղծը «որպես դյուցազած մի սիրահար»: Անավարտ պոեմի մյուս հատվածները լույս են տեսել հեղինակի մահից հետո: Դրանցում կան առանձին մշակված կտորներ («Նախերգանք», «Կաթա՞վ է քայլում...», «Պիոներ» և այլն), իսկ ընդհանուր ոչինչ դրսևորված է հետևյալ տողերում.

Մեր նոր կյանքը՝
Հրաշք, հեքիաթ, հիացում.
Նոր մարդիկ են
Մեր այս կյանքը
Իրենց ձևոքով կառուցում...

«Քիֆլիս» պոեմը (1933) մի չերմ խոսք է վրաց ժողովրդի, նրա լավագույն զավակների և մայրաքաղաքի մասին, որը, հեղինակի բնորոշմամբ, եղել է իր տեսմամբ «օջախ հարազատ, երկրորդ հայրենիք»: Պոեմը ինքնակենսագրական բնույթ ունի, ինչպես նաև «Համառոտ պատմությունը» (1920) և «Երգը չուսուրի» (1922) արձակ պոեմը: Առաջինը ենթավերնագրված է «Պատանյակ կյանքի պոեմը» և վերաբերում է հեղինակի տխուր սիրո պատմությանը: Երկրորդի չորս մասերի (այստեղից՝ «Երգը քաոաքև» վերնագիրը) արձակ, բայց ներքուստ հանգավորված, սահուն ու ռիթմիկ տողերում բանաստեղծը պատկերում է իր մանկության, պատանության, երիտասարդության ու մոտեցող ծերության գլխավոր նշանաձողերը: Առհասարակ գեղարվեստական հնչեղություն ունեն Հ. Հակոբյանի ինքնակենսագրական էջերը («Մանկություն ու պատանեկություն», «Մի բեկոր իմ հուշերից», «Նորից Քիֆլիսում») և հուշագրությունները («Ագիտատորի հուշերից», «Ջերմ Պոդշյան», «Գամառ-Ջաբիպա», «Ղազարոս Աղայան» և այլն): «Ագիտատորի հուշերից» շարքի «Հուշ-պատմվածքներ» ունեն այժմեական, կերպարներ և առանձնապես արժեքավոր են ճանապարհային-դաստիարակչական իմաստով: Դրանցում հուշագիրը պատկերվող լեզվով պատմում է Ստ. Շահումյանի («Կազմակերպվելիցը»), Ս. Սպանդարյանի («Ս. Սպանդարյանը խմբագիր»), լեգենդար Կամոյի («Ջերժեցի վարուգը») և ուրիշ հեղափոխականների ուսանելի կյանքի ու գործի մասին, հյուսում է պատմահեղափոխական անցյալի մի շարք հերոսական դրվագներ («1905 թիվը», «Կոշմարը», «Վճռորոշ ճառը» և այլն): Ուրույն արժեք ունեն Հ. Հակոբյանի պատմվածքները ու ակնարկները: «Մի պտույտ երկաթուղու գլխավոր արհեստանոցներում» (1922), «Բորժոմն ու իր գործա-

---

59 «Գրական», Քիֆլիս, 1933, № 3:

60 Հ. Հակոբյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 2, էջ 319:

բաններըը» (1924), «Կոմունիստի խոհերից» (1928), «Թվերի պոեզիան» (1929), «Ձորագնում» (1930) ակնարկները հետաքրքրական վավերաթղթեր են սոցիալիստական առաջին կառուցումների մասին։

10

Զինվորագրվելով պրոլետարական հեղափոխությանը, Հ. Հակոբյանը յուրացրեց մարքսիստական գեղագիտության գրույթները, դավանեց ու պաշտպանեց գրականության կուսակցականության և ժողովրդայնության լենինյան սկզբունքները։ Կործանականում՝ կոնկրետ ստեղծագործություններով և տեսականորեն՝ գրական հոդվածների մեջ նա մարտնչում էր Վ. Ի. Լենինի պահանջած այն գրականության համար, որի կոչումն է ծառայել ոչ թե «վերին տասը հազարին», այլ միլիոնավոր ու տասնյակ միլիոնավոր աշխատավորներին։ Դեռևս 1906 թ. Հ. Հակոբյանը մերկացնում էր բուրժուազիայի շահերին ծառայող, նրա «փողի քսակից» կախված գրականության ու մշակույթի ջատագովներին, ցույց տալով, թե ինչպես բուրժուազիան և նրա սպասարկուները՝ դպրոցը, քաղաքը, մամուլը, գիրքը ի սպաս են դնում ոչ թե «ժողովրդի էական պահանջներին», այլ «իրենց եսական բարօրությանը»[51]։ Հետագայում Հակոբյանը բազմիցս նշել է, որ «բուրժուազիան երբեք կոպեկ չի զոհի այնտեղ, ուր իր դասակարգային շահերը չի նկատում», որ պաշտպանելով «արվեստը արվեստի համար» սկզբունքը, նա իրականում կաշառում է գրական նեղլուսիները, իսկ կաշառված ամեն մի «արվեստ», բնականորեն, ծառայում է «միայն և միայն բուրժուազիայի և զանազան գույնի ազգայնականների շահերին, խոսկ ծխում նրանց, շողոքորթում, վաճառվում է ծախու կնոջ պես...»[52]։ Գորկի-գրողին համարելով դասակարգի աչքը, ականջը, ձայնը, նա գրում է. «Պրոլետարական գրողը, որպես դավակը իր դասակարգի, չի կարող լռգալ այդ դասակարգի իդեոլոգիան, նրա հոգեբանությունը» և չինել «շարազատ արտահայտիչը իր սեփական աշխարհի»[53]։ Նա հիմքից մերժում է հնուց ի վեր գոյություն ունեցող այն թյուր տեսակետը, ըստ որի բանվորությունը չի հետաքրքրվում արվեստով և ի վիճակի չէ կերտելու պրոլետարական մշակույթ։ Հ. Հակոբյանը հաստատում է, որ պրոլետարիատը շատ ավելի խորն է զգում գեղարվեստի ուժն ու հմայքը, շատ ավելի ճիշտ է հասկանում նրա դերն ու նշանակությունը և արդեն ստեղծել է ու շարունակում է ստեղծել համաշխարհային գրական կոթողներ։ Իբրև ամենացայտուն օրինակ նա հիշատակում է «մեր նախահեղափոխական և հեղափոխության գարշապղանի ամենահանճարեղ գեղագետ գրող» Մ. Գորկուն, որն իր հրաշակերտ երկերով «հեղաշրջեց մեր դարու ամբողջ գրականությունը» և ցույց տվեց պրոլետարիատի «հեղափոխական խոսքի և շանթահար գեղարվեստի համբույր ուժը»[54]։ Հոգևոր մշակույթին, ըստ Հակոբյանի, պրոլետարիատի հզոր ու համու գնդեն է, որ նա կոում է, որպեսզի «կազմակերպի մասսաների միտքը, վսեմացնի նրանց հոգին, ազնվացնի նրանց զգացմունքները..., պատրաստի

---

51 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 27, 31։
52 Նույն տեղում, էջ 115։
53 Նույն տեղում, էջ 229, 232։
54 Նույն տեղում, էջ 295։

նրանց հերոսական քայլերի»[65], ժողովրդին առողջ հոգևոր սնունդ տալու չափանիշներով է Հ. Հակոբյանը քաւտերախոսել Շնքսպիրի «Օթելլո», Ֆ. Շիլլերի «Ավազակներ», Գ. Մունդուկյանի «Պլպտո», Մ. Գորկու «Հատակում», Ա. Լունաչարսկու «Հրձիգներ» (իր թարգմանությամբ) քաւտերգությունների բեմադրությունները, ինչպես նաև հուշերում պնահատիվ Պ. Պռոշյանին, Ռ. Պատկանյանին, Ղ. Ալշյանին, Նար-Դոսին, գրվատել Ադամյանի արվեստը։ Անշուշտ, նրա հուշերում ու հոդվածներում կան որոշ անձնական նկատառումներ, ոչ ճիշտ գնահատականներ ու կարծիքներ։ Բայց դրանք էապես չեն արժեզրկում նրա գրականագիտական ժառանգությունը, որը ներդրում է հայ մարքսիստական քննադատության ասպարեզում։

Մի առիթով յուրովի ամփոփելով իր գեղագիտական ըմբռնումները, Հ. Հակոբյանը գրել է. «Այն ստեղծագործությունը, որն արդեն բարձր, գեղեցիկ զգացմունք է ներշնչում ընթերցողի սրտին, որը հուզում, փոթորկում է նրա հոգին, վառում, ոգևորում մարդուն և մղում նրան դեպի հերոսական քաջագործություն—այդպիսի գրական գործը դառնում է մասսաների սեփականությունը»[66]։ Այս դիրքերից էլ նա հյուսել է իր պոեզիան՝ միշտ առաջնությունը տալով բարձր բովանդակությանը, բայց երբեք չմոռանալով, որ իսկական արվեստը բովանդակության ու ձևի գեղեցիկ ներդաշնակությունն է։ Այս և հատատում նրա պոեզիան, որի գաղափարական-գեղարվեստական առանձնահատկությունների մասին Դ. Դեմիրճյանը գրել է. «Հակոբյանի գրական ձևը պարզ է, անսեթևեթ։ Նա չունի «արտաքին ձև»՝ կորված ներքին բովանդակությունից։ Նա բովանդակության լրջությունն երբեք չի գոհել արտաքին պաճուճապատանքներին։ Նրա ստեղծագործությունները ժողովրդային են ոչ միայն իրենց գաղափարներով ու կուլտուրայով, այլև ձևով՝ պարզ լեզվով և բնական ոճով»[67]։ Սրանով ևս պիտի բացատրել Հակոբյանի ստեղծագործության ժողովրդայնությունը։

1923 թ. լայնորեն նշվեց Հ. Հակոբյանի գրական գործունեության 30-ամյակը և նրան առաջիկը Անդրկովկասում շնորհվեց Վրաստանի և Հայաստանի ժողովրդական բանաստեղծի պատվավոր կոչում։ Այդ առիթով Ա. Ֆ. Մյասնիկյանը նշեց, որ Հակոբյանը «խոշոր դեր է կատարել հեղափոխության համար», իր պոեզիայով սնել, դաստիարակել է «բանվորությանը և նրա մեջ վառել հեղափոխական ոգի... Մենք ողջունում ենք Հ. Հակոբյանի հազթանակը՝ որպես ընդհանուր պրոլետարիատի հաղթանակ»[68]։ Իսկ Ասք. Մոավյանը Հ. Հակոբյանին համարելով հեղափոխության «բանաստեղծ-տրիբունը», ընդգծից, որ նրա «ոչ քիչ ականատուր, այլ երկաթե ինարը հնչեցրել է ազատության երգեր, հեղափոխական կանչեր, պրոլետարական-դասակարգային մարտի ոգեմական մեղեդիներ», որոնք «ոգևորել են բանվորական մասսաներին նրանց առօրյա կյանքում և հեղափոխական պայքարում»[69]։

Հարկավ, Հ. Հակոբյանի առանձին երգեր, ժամանակին կատարելով իրենց «մասնական առաջադրանքը» պայքարի բարիկադներում, եթե կարելի է ասել,

---

65 Նույն տեղում, էջ 296։

66 Նույն տեղում, էջ 294—295։

67 Դ. Դեմիրճյան. Պրոլետարական պոեզիայի վետերանի ինքնակենս. «Գրական թերթ», 1937, № 36։

68 Տե՛ս «Մարտակոչ», 1923, № 235։

69 «Հարդրոպին Հայաստան», 1923, № 297։

«զոհվել ենք, այսօր չունեն երբեմնի հնչեղությունն ու ազդեցիկ ուժը։ Բայց ամբողջության մեջ նրա պոեզիան հաստատորեն մտել է ոչ միայն սովետական, այլև միջազգային հնդափոխական գրականության գանձարանը։ Եվ երիտասարդ սերունդները, այդ քվում «բանաստեղծները,— ինչպես ասված է Ալ. Մյասնիկյանի խմբագրությամբ լույս տեսնող «Զարյա վոստոկա» քերթում,— հանձին Հակոբ Հակոբյանի պետք է տեսնեն հնդափոխականի տոկունության և անսպառ էներգիայի սրինակ»[70]։

Հակոբ Հակոբյանը վախճանվեց 1937 թ. նոյեմբերի 13-ին, Թիֆլիսում, 73 տարեկան հասակում։ Գնահատելով նրա վաստակը, Ավ. Իսահակյանը գրել է. «Նա ապրեց ու երգեց պրոլետարիատի համար, և հաղթական պրոլետարիատը սիրեց նրան և երկար ժամանակ սիւռի սիրե իր մեծ վաստակավորին։ Նրա երգերը տակավին երկար պիտի պիտոյ գան մարտնչող սերունդներին, որովհետև նրանք ռազմական չեփորի նման կոչեր են»[71]։

---

[70] «Заря Востока», 1925, от 17 февраля.

[71] Ավ. Իսահակյան, *Երկեր, հատ. 4, Երևան, 1959, էջ 138—139։*

ՇՈՒՇԱՆԻԿ ԿՈՒՐՂԻՆՑԱՆ

1

Շուշանիկ Կուրղինյանը ծնվել է 1876 թ. օգոստոսի 18-ին, Ալեքսանդրապոլ քաղաքում (այժմ՝ Լենինական), աղքատ արհեստավորի ընտանիքում։ Նախնական կրթությունն ստանալով Արղության տօրիորդաց դպրոցում», նա այնուհետև սովորում է ռուսական պրոգիմնազիայում։ .

Կուրղինյանը վաղ հասակում զգաց սոցիալական անհավասարության չարիքները և լցվեց խոր ատելությամբ շահագործող դասակարգերի նկատմամբ։ «Դեռ այն ժամանակ,— գրում է նա իր ինքնակենսագրականում,— ապշեցնում էր մարդկանց դասակարգային անհավասարությունը։ Վաղ առավոտվանից մինչև ուշ գիշեր աշխատելով նույն չափեր կարելու վրա, հայրս վաստակում էր շաբաթական մի քանի ռուբլի, ենթավարպետը՝ մեկ ռուբլի 20 կ., որդին 3 կ., իսկ վաշխառուն ամենից շատ, էն էլ առանց աշխատելու, ինձ էլ մխիթարելով, թե հավասարությունը բոլորի համար հանդերձյալ կյանքում-երկնքումն է...»[1]։

Հետագա իր մի շարք երգերում («Ջրուչցներ», «Իմ երգը», «Իմ կյանքն ու խաչը», «Իմ ծնդավայրը», «Նոր երգ») Կուրղինյանն արտահայտում է իր այդ չարքաշ, անհրապույր կյանքը.

Ահա հայրական խրճիթը խարխուլ.
Ջերմից անտեղյակ, լուսին անծանոթ.
Ցերեկը հացի կռիվը միշտ խուլ,
Գիշերը անքուն, անհույս ու անօգ.
Մի կյանք անսկիզբ, անվերջ տանջանքով.
Մի կյանք անվաստակ, գոր Յափած ջանքով...[2]

1903-ի դեկտեմբերին Կուրղինյանն ամուսնու և երեխաների հետ ուղեվորվում է Մոսկվա։ Ճանապարհին, սակայն, երեխաների հիվանդության պատճառով, իջևանում է Ռոստովում։ Սկզբում քնակություն են հաստատում Տեմերնիկում, այնուհետև բանվորական թաղամասի (այժմ՝ Լենգորոդոկ) նկուղային սենյակներից մեկում։

Այստեղ նա ծանոթանում է Ասմոլովի ծխախոտի գործարանի բանվոր-ամուսիններ Ֆեդիայի և Մաշայի հետ, որոնք սիրով հոգ են տանում Քշվառության մատնված բանաստեղծուհու ընտանիքի մասին։ Նրանց միջոցով էլ Կուրղինյանը հաղորդակից է դառնում բանվորական մասսաներին, հետզհետե

---

1 ԳԱՔ, Շ. Կուրղինյանի ֆոնդ, № 3։
2 Նույն տեղում, № 1—32։

Տանկանում նրանց չաւերն ու ձգտումները։ «Ծով օրհնված լինեն ամուսինները Ֆեդիան ու Մաշան, որ իմ աչքերը բաց արինս,— գրել է բանաստեղծուհին։ Իոսոովյան շրջանը վճռական նշանակություն է ունենում բանաստեղծուհու կյանքում։ Բանվոր դասակարգի հեղափոխական ելույթները խորապես



Նուշաբեկ Կուրդինյան

ազդում. Ձևավորում են նրա դրական-բարաբական հայացքները։ «Ձիշում եմ,— ասում է Նա իր ինքնակենսագրության մեջ,— գարնանային խաղաղ երևկո էր։ Ես մի փայտով կրևդևկներ ձևորիս երեխաների հետ դուրս էկա խանութից։ Մրից սևացած մարդկանց բազմությունը կապուտա. յտզոտված բլտյններով, հզոր երգերով ու կարմիր դրոշակներով մեծ փայտերի վրա, դալիս ի կայարանից կուռ շարքերով։

Մայիսի 1-ին բանվորական կուռ շարքերը տարերքի պես, ալիքի պես, ինչպես մի ուժեղ հոսանք, վերցրից ու տարավ ինձ»...

Վերադարձա տուն ուշ, հոդնած, փոշոտված, վերածնված և նկատեցի, որ իմ սիրտն ու հոգին մեաց նրանց հետ անվերադարձ կերպով, համբուրապես։ Այդ ժամանակվանից սկսած բանվորական ելույթները, միտինգները,

---

* Կուրդ տան խոսքը վերաբերում է 1903–1904 թթ. տեղի ունեցած բանվորական գործադուլներին ու ելույթներին և ոչ 1905 թ. ինչպես ընդունված է մեր գրականագիտության մեջ։

59 Նայ նար գրակ. պատմ., հ. Ա

ցույցերը, մանիֆեստացիաները, ժողովները ունենում էին ինձ վրա մոգական ազդեցություն...[4]

Կուրղինյանի առաջին բանաստեղծությունը՝ «Վերշալույսի վառ շողքերով», տպագրվում է 1899-ին («Տարազ», № 30), իսկ առաջին պատմվածքը՝ «Պոչատ կատվի պատմությունը»՝ 1900-ին («Աղբյուր», № 10):

Վաղ շրջանի ստեղծագործություններում գրողի հայացքը կյանքի նկատմամբ դեռևս հայեցողական էր։ Այն թաթախված էր ընդհանուր կարեկցանքով դեպի «ավեր վաթանը», «քաղցից կիսամեռ քույրը», ծով դարդերի մեջ ընկրկմված, օտարության ճամփան բռնած շվար ու անօգնական Հայ գեղջուկը, «անտուն մնացած տիպերը» («Գեղջուկի դարդերից», «Ղարիպ մշեցուն»), ջերմ ու անձնվեր սիրով դեպի ժողովուրդն ու հայրենիքը, դեպի Բյվառության մատնված հայ աշխատավորը.

Ահ՜... երգեմ ախուր կսկիծր մարդկանց
Ու այն Բյվառին՝
Որ անտուն-անտեր չռնի կոր հաց...
Երգեմ տանջանքը
Վերի սրտերի և արցունքները
Սև գիշերների...

Հաց, «ողողված արյունով», որ բնորոշ էր Կուրղինյանի առաջին շրջանի ստեղծագործությանը, նրան մղում էր դեպի գեղեցիկը, դեպի մարդկային վսեմ զգացմունքները, որոնք, արշարև, անցնում էին Բյվառության մատնված. բայց տառապանքներում ու մաքառումներում մարտիրոսացած իր հայրենիքի միջով։ «Ես սիրում եմ այն ամենը, ինչ որ գեղեցիկ է,— ասած է բանաստեղծուհին «Իմ հայրենիքը» (1964) արձակ բանաստեղծության մեջ,— իսկ դու գեղեցիկների գեղեցիկն ես, իմ հայրենիք։ Ես սիրում եմ այն ամենը, ինչ որ առաքինի է. իսկ դու տառապում ես առաքինությանդ համար, իմ հայրենիք։ Տառապանքդ եմ սիրում՝ ո՞վ է տառապել քեզ նման։ Սիրում եմ տոկալո՞վ է տոկացել քեզ նման անգանգատ։ Սիրում եմ հուսալո՞վ։ Որքա՞ն համառ ես դու քո լավ օրերի հույսով[5]*։*

Ժողովրդի, հայրենիքի հանդեպ ունեցած որդիական սերն էլ գարձավ նրա պոեզիայի ոգին, պոեզիա, որն ամբողջությամբ բացահայտվեց ու ձևավորվեց ռուսական առաջին հեղափոխության շրջանում, ստացավ նոր, ստցիալիստական բովանդակություն, կազմելով հայ պրոլետարական-հեղափոխական պոեզիայի արժիքավոր էջըե

2

«1905 թիվը հղավ իմ վերածնության տարին»,— ասում է Կուրղինյանը։ Արդարև, 1905—1907 թթ. Շուշանիկ Կուրղինյան և Արփենիկ ստորագրությամբ, մամուլում մեկը մյուսի հետևից տպագրվում էին նրա տասնյակ երգերը, իսկ 1907-ին լույս տեսավ նաև «Արշալույսի ղողանջներ» ժողովածուն, որը հասարակական լայն ճանաչում բերեց բանաստեղծուհուն։ «Արշալույսի ղողանջները»,— գրում է Գ. Լևոնյանը, կարող է պատիվ բերել ինչպես իրեն՝

---

4 Նույն տեղում, № II—38։

5 Նույն տեղում, № II—1։

Հեղինակին, այնպես էլ մեր գեղեցիկ գրականությանը... Կուրդինյանին սպասում է մի շատ փայլուն ապագա»[6]։ «Դու քո անձեռագործ արձանդ ստեղծել ես քեզ հասկացողների, քեզ ըմբռնողների հոգիներում,— ասված է հեղափոխական Ազասի Շահինյանի՝ Կուրդինյանին ուղղած նամակներից մեկում։— Այո՛, դու անմահ ես. միայն «Հանգքդրե՞ք ջահերը» բավական է, որ դու անմահանաս։ Գալիք օրերի ազատ բանվորը, երբ ներկա դժոխքի փլատակների վրա կհիմնե իր քաղաքությունը, նա իր կոշտացած ձեռքերով կկերտե քո արձանը, այն ձեռքերով, որոնց դու «Փառք ի բարձունս» ես երգել»[7]; «Ես հաճույքով կարդում եմ այն,— ժողովածուի մասին գրում է Յու. Վասելովսկին Կուրդինյանին ուղղած իր նամակում,— արդեն նրա մեջ գտել եմ մի քանի հրաշալի բաներ և հույս ունեմ, որ ինձ կհաջողվի նրանցից մի քանիսը թարգմանել ռուսերենի»[8]։

Կուրդինյանը բավականաչափ նախապատրաստված էր ռուսական առաջին հեղափոխությանը։ Բանվորական շարժումներով փոթորկվող Ռոստով-դոնյան միջավայրը դեռևս 1903—1904 թթ. բախտորոշ դեր է խաղում բանաստեղծուհու կյանքում։ Նա կլանվում է բանվորական կյանքով, քաղաքական գործադուլների ավազանում ստանում իր գաղափարական մկրտությունը։ «Այնտե՞ղ եմ ապրում» 1905 թ. առաջին իսկ բանաստեղծությամբ նա հակադրվում է գաղափարազրկությանը, սառը, անդորր ու եսամոլ կյանքին, իր ստեղծագործության իմաստն ու գոհարը հզոր տեսնում միայն աշխատավորությանը ծառայելու մեջ.

Երբ որ ամբոխի մրուր սրտի մեջ,
Անհաց գյուղերում, անույտ հյուղերում
Անկեղծ ցավերդիս ամեն կիսէ
Լսվում է սիրով այնտե՞ղ եմ ապրում։

Կուրդինյանը մի առանձին բերկրանքով է դիմավորում հեղափոխության «նոր արշալույսը»։ 1905-ի հուլիսի 29-ին, «ես չորը տեսա բանաստեղծությամբ նա այլաբանորեն արտահայտում է իր ստեղծագործական վերածնությունը՝ ահա նրա տողերում եռում էր նոր հույս...»։

Բանաստեղծուհին ըմբռնում է, որ գրկվածների միակ փրկությունը արդար ու վճռական կռվի մեջ է, որ կապիտալիստական վիճաբարի հարստության արժանավոր տերերն իրենք բանվորներն ու գյուղացիներն են։ Կշտամբելով մուրացող ընկեր-գործազուրկ բանվորին, նա ազնիվ վրդովմունքով ու ցավով ասում է.

Մինչ ե՞րբ մուրալ՝ աչխատելով—
Անվարձ, բստրուկ և անհաց.
Մինչ ե՞րբ մուրալ ագեռսկով՝
Մեծ փողոցում կուչտ մարդկանց։

Եվ ապա՝

Չէ՛, հարազատս, դու մի՛ մուրար—
Ինչ որ բեղ է պատկանում.
Քո գոյության Հացին արդար
Լոկ կռվով են տիրանում...

---

[6] «Գեղարվեստ», 1908, № 1, էջ 75։
[7] ԳԱՄ, Շ. Կուրդինյանի ֆոնդ, № III—249։
[8] Նույն տեղում, № III—263։

Բանաստեղծուհին խրախուսում ու ոգեկոչում էր բանվորներին բուրժուական հասարակության անխուսափելի կործանման գաղափարով, պատմական այն իրողությամբ, որ ցարական բռնակալությունն այլևս անզոր է կասեցնել հեղափոխության վիթխարի շարժումը։ «Գերեզմանափորը» սլուժետային բանաստեղծությամբ նա ցույց է տալիս, որ հազար-հազարները՝ տոգորված նահատակների ազնիվ պատգամներով, ոտքի են ելնում, և ամենուրեք լսվում է «արքնացած կյանքի վսեմ հաղթանակի ավետիքը»։ Բանաստեղծությունն ավարտվում է գալիք բաղձալի կյանքն ավետող լավատեսական մի պայծառ ոգեշողությամբ, վերջնաս հաղթանակը խորհրդանշող այլաբանական խոսուն պատկերով.

Ագամա մութը ահա նո՛ թաչվեց
Աստղերն անգույն, նիրհում են լռիկ—
Առաջին բևան աքլորը կանչեց
Եվ բարի լույսի շողերն են մոտիկ...։

1905-ի դեկտեմբերյան հեղափոխական իրադարձությունների շիկացած մթնոլորտում է ստեղծվում Կաւդղինյանի «Դեկտեմբերյան օրերից» բանաստեղծությունը, որն արտահայտում է բանաստեղծուհու քաղաքացիական ակտիվությունը, ակնածանքը՝ հեղափոխության հանդեպ։ «Քոո պատանիներին իր կուրծքը տված» մարտնչող մասսաների հեղափոխական պաթոսով տոգորված, նա գլուխ է խոնարհում «լուտ ձեռքերին» ծածանվող կարմիր դրոշի առջև, տալիս սրբազան երդում՝ մնանել ազատության համար.

Եվ ծունկ չոքեցի նահատակների
Շարե-շար ընկնող դիերի առաջ...
Ու հավերժ փակվող պայծառ աչքերի
Կտակը սրտումս... ես անցա հառաջ...[3]

«Հանգցրե՛ք ջահերը», «Սովյալը», «Սովը», «Հակապատկերներ», «Հա՛ց-հա՛ց», «Իրական երազ», «Հացը» երգերում բանաստեղծուհին բացահայտում է դասակարգային սուր հակասությունները, ժողովրդի ծանր կացությունը, աղքատությունը, ահռելի չափերի հասնող սովը։ Հասարակական կյանքի անհաշտելի հակասություններն առավել խորությամբ արտահայտվում են «Հանգցրե՛ք ջահերը» բանաստեղծության մեջ, ուր պատկերավորման հակադրության եղանակով շահագործողներին է ուղղում իր ատելության ցասումնալից խոսքը.

Դուք տո՛ն եք տոնում, խրախճ քնգացնում
Ուրա՜խ գրքիչով բարձր պատերը,
Որոնց վրայից քաղցած, անխղճում
Ընկավ ձյվարը, փշրեց ոտբերը...
Եվ լապտեր-ջահեր շողում են պայծառ
Ու լույս տարածում ձեր կուշտ դեմքերին՝
Մինչդեռ խրճերդ կա՜ծր է ինչպես ժայռ—
Մշտական խավար՝ սրտերիդ բաժին։
Հանգցրե՛ք ջահերը...

Հարատահարիչներին հեղինակը համեմատում է ժայռի հետ ու պատկերն առավել խորացնում լույսի ու խավարի հակադրությամբ։ Ճոխ սեղանների շուրջը հղփացած բուրժուաների դեմ, այնուհետև, նա դուրս է բերում քըշ-վառության ու սովի մատնված որբուկներին, շիրիմներից՝ նրանց ծնողներին՝ «Հոշոտված մարդկանց սև ուրվականներ»։ Պատկերը խռովահույզ է, ունի կյանքի ահեղ ճշմարտության խորք.

Եվ թո՛ղ չարեչար, արնոտ, ուշաքաղ
Հոշոտված մարդկանց սև ուրվականներ
Կոհակ փոսերում քողած լոր զազա՝
Ձեզ այցի եկնեն տնտղով մահաբեր...
Ձեզ հետ տո՛ն տոնեն ու զվարճանան
Ալլանդակ կյանքի վայրագ քթքէով,
Երգեն զրկանքի երգը հոգեխռն—
Ջոր հացի երգը—մահվան մրմունջով։
Եվ խավարի մեջ խավա՛ր գործերիդ
Պատմեն արգասիք ֆշվող անցքերի
Ու հանեն ահեղ դղրդ ու շռինդ—
Անարդարության սև կապանքների...
Հանգցրե՛ք չահերը...

Աչխարհիկ տերերի անլուր շահատակությունները լրացնում էին նաև հոգևոր հայրերը։ Իրենց հոգևոր ամբողջ զինանոցը, ոսկեձույլ խաչի մոգական ուժով, նրանք ի սպաս էին դնում աշխարհիկ տերերի արյունոտ գործե-րին։ Ժողովուրդների դեմ ուղղված նրանց սևհարյուրապային դիվական ողբ գործունեությունը չի վրիպում բանաստեղծուհու հայացքից։ «Հետ տա՛ր քո խաչը...» բանաստեղծության մեջ ցույց տալով դեմառդեմ կանգնած ներհակ ուժերին՝ սևհարյուրապաիններին և կախաղան բարձրացող հեղափոխական ըմբոստ մարտիկին, կուրդինյանը կատարում է մեծ ընդհանրացում, հասնում ժողովուրդների կյանքում «ոսկեձույլ խաչին» ստահոդ խոստումների խա-բանման.

Հե՛տ տա՛ր քո խաչը-գործիքն հարամ
Անվերջ կեղծիքի, լպիրչ քսության...
Հե՛տ տա՛ր մոլուռանդ, անմիտ ու անհամ
Կնդեքիչների գնդոբ-քառաթև՝
Որ պաշտվեց երկա՛ր, երբ ամեն անգամ
Ծնունդ էր մարդը—մոլով կո՛ւր, անթե՛...
Հե՛տ տա՛ր... նրանից արյուն է ծորում,
Վագում արցունքի, շարավի հեղեղ,
Բյուրավոր, անթիվ գո՛ների լթում—
Ղողանջում մա՛հվան նզովքով ա՛հեղ...

Այնպիսի վարպետությամբ է պատկերվում դատապարտյալի մահը, որից զգացվում է մահացողի անպարտելի ուժը, պարզ ու համոզիչ դառնում պատմական այն ահեղ ճշմարտությունը, որ արյամբ, կախաղանների սյու-ների վրա, բարիկադային կռիվներում է կռիվում աշխատավորների անխուսա-փելի հաղթանակը։ Այս դաղափարը պատկերավոր արտահայտություն է ստանում բանաստեղծության հետևյալ երկտողում.

Ահա և ինքը՝ նոր լույսի զավակ,
Որ ազատության հարթում է ճամփա...

Ստեղծելով հեղափոխական մարտիկի համայիլ կերպարը, Կուրղինյանը աշխատավոր ժողովրդին զինում էր արիությամբ, վճռական պայքարի կոչում ինքնակալության դեմ.

Ցնցվի՛ր ժողովուրդ՝ տեղա՛ զարկ, հուր, բոց.
Դու՝ վեմը կյանքի. արթնության աբթց,
Գոյության կոթող տաճարում պղծած
դարեր կեղեքված։

Ժողովրդին ներկայացնելով իբրև արարիչ, «վեմը կյանքի, սրբության սրբոց», Կուրղինյանը, սակայն, հիանալի հասկանում էր, որ կենսականորեն անհրաժեշտ էր կազմակերպել նրա ընդերքում հասունացող հեղափոխական ուժերը։ Նա խորապես համոզված էր, որ պատմական այդ միսիան կարող էր կատարել միայն բանվոր դասակարգը, պատմականորեն նա էր միայն կոչված ապստամբ ժողովրդին առաջնորդելու դեպի հեղափոխական պայքար և հաղթանակ։

Տիրող կարգերի, սոցիալական աղաղակող անարդարությունների դեմ դուրս եկած բանվոր դասակարգի քաղաքական-ազատագրական պայքարը պատկերող մի խանդավառ հիմն է Կուրղինյանի «Բանվորները» հանրահռչակ երգը։ Բանաստեղծական մեծ ներշնչանքով, գեղարվեստական բարձր վարպետությամբ ստեղծված այդ բանաստեղծությունը ներկայացնում է բանվոր դասակարգի վեր խոյացող, բուրժուազիայի դեմ ծառացած անխորտակելի և հարաճուն ուժը։ Բանվորների ըմբոստ ու մարտական ոգին, նրանց հրավառ տենչերը բանաստեղծուհին արտահայտում է հենց իրենց՝ բանվորների մարտակոչով, նրանց ցասումն արտահայտող խոսքերով.

Այդ մե՞նք ենք գալիս —
Մաշված բաճկոններ, լուտոտ ու մրոտ,
Տրորված ոտակ, աղտոտ մազերով,
Մեծ մասամբ դեղնած, գծուծ և բոկոտ,
Երբեմն գմգուն, երբեմն անխռով,
Սրբեմն քաղցի, լուս տառապանքի
Ու կնճիռների անչինչ կնիքով,
Երբեմն ըմբոստ արհամարհանքի
Անզուսպ զայրույթի վրնժի թույնով.
Դեռ վաղ ծերացած հոգեմաշ յավից,
Հույսի, թալամ օգի տենչանք դևմքերիս
Ու մարդավայել ապրելու հույսից
Դեռ խո՜ր վերքերի կսկիծ սրտերիս.
Այդ մե՞նք ենք գալիս...

Բանաստեղծությունն ավարտվում է ստրկության շղթան, բռնության գահը հիմքից փշրելու բարձր գիտակցության հասած բանվորների հաստատակամ վճռականությամբ.

Հա՜, մենք ենք գալիս—
Դարավոր վշտի զրկանքի բովից.
Հալածանքների, գարշ ստրկության
Մոռացված խավից—
Կրծքով փշրելու փառքը տիրողին,—
Դահը բռնության-ստրուկի շղթան,—

Նոր ուղի հարթել մեր նմաններին,
Արժանի կոչվան-հավատարմության՝
Այդպե՞ս ենք գալիս...

Բանաստեղծության հավաքական հերոսի հզոր մարտակոչի մեջ մարմնավորված է բանվոր դասակարգի անխորտակելի ուժը, դասակարգային բարձր գիտակցությունը, պայքարի թափն ու վճռականությունը։

Պատկերելով բանվոր դասակարգի վճռական պայքարը, Կուրղինյանը ցույց է տալիս, որ այդ դասակարգը մեծ զոհողությամբ ու արյունով է ձեռք բերելու իր խլված ազատությունը, ոտնահարված իրավունքները, որ բանվորը լիապես գիտակցում է ազատագրական պատմական իր միսիան, լիապես վստահ է իր վիրջնական հաղթանակին.

Հառա՜ջ, միշտ հառաջ... Անկցի՝ գերության
Կաշկանդող չղթան.
Այսօր քո վաղը-մերն է հաղթանակ
Մուրք ազատության։

3

Ապրելով Դոնի Ռոստովի բանվորական հեղափոխության ավազանում, Կուրղինյանը լրջորեն մտահոգվում էր հայ ժողովրդի ճակատագրով։ Նա մեկ սրտի մորմոքով էր վերհիշում հայրենի ամայի դաշտերը, մանկության օրերն իբրև վաղանցիկ երազ, մեկ՝ գոտեպնդող ու զարթոնքի խոսք ասում իր ժողովրդին.

Բայց դու մեռած չե՛ս. ո՛վ բարուրվ տիտան,
Դեռ քո երակում արյուն է հոսում.
Ցնցվի՛ր, սթափվիր, գոնե մի վայրկյան,
Դիտակից մանվան ես չեմ ազնասում...

Նման զգացմունքները բացակայում էին բանաստեղծուհու նախորդ շրջանի հայրենասիրական երգերում։ Նա ուշ-ուշով հետևում էր հայրենի երկրում կատարվող հասարակական-քաղաքական իրադարձություններին, տեսնում ցարի դեմ ոտքի ելած հայ բանվորներին, գյուղական հարստահարիչների դեմ ընդվզող գյուղացիներին։ «Ընտանեկան հայրենիքիս» (1906) բանաստեղծությունը արտահայտում է պայծառ հավատ՝ ճշմարտացման մեծ կռվին միշ որոնելու հայրինիքի ազատությունը.

Շատ մի՛ տանջվիր-խելոք մարդիկ ասում են,
Որ պիտ փոխվի աշխարհի մեջ ամեն բան՝
Ու մի արդար համայնացման մեծ կռվին—
Տանջանքի տեղ սեր պիտ տիրե անսահման...

Կուրղինյանը հաղթահարում է նախորդ երգերի ազգայնական տրամադրությունները, կանգնում պայքարի հեղափոխական ճանապարհին, ներշնչված այն գիտակցությամբ, որ հայ բանվորները նույնպես ելակերպված Ռուսական հեղափոխությամբ, մասնակից են դառնում համաժողովրդական մեծ պայքարին («Հայ բանվորներին», 1907)։ Բանաստեղծուհին իր ողջույնի չերմ խոսքն է ասում նրանց, ոգեշնչում ապագայի պայծառ հեռանկարներով.

Ձեղ Հիմն եմ երգում — ես բազկատարած,
Ծառրության մեջ ծնկաչոք, մենակ՝

Դրոշը պարզեք, անկեք, բանվորնե՛ր.
Ափն է երեսում չինչ լուսավորված։

Կուրղինյանի պոեզիայում հանդես, է գալիս նաև հեղափոխականացող գյուղացին («Գյուղացու մորմոքը»)։ Բնության զարթոնքի, գարնան պայծառ ֆոնի վրա ավելի ու ավելի ակնբախ է դառնում գյուղացու ողբերգությունը։ Նրա ապրումների մեջ նա դիմում է աստծուն, սկզբում աղերսագին՝

Հե՛յ, փառքիդ մեռնիմ, ողորմած աստված,
Ես ի՞նչ պիտ անեմ.
Անտուն գյուխս ո՞ր մեկ քարին տամ.
Դարդից ադամվեմ...

Ապա՝ իր մարդկային արժանապատվության խոր գիտակցումով.

Մի՞թե ե՛ս, մարդուս, երկրի երեսից
Ջրրկանքից ձրնշված
Պիտ մեռնեմ, կորչեմ միջատի նման
Ծրղմած, կոխկրտած.

Այնուհետև՝ ցասումնալից, ընդդեմ աստծո և ընդդեմ իր իսկ թշվառ գոյավիճակի.

Չէ՛... հընար չըկա այս անտանելի
Անարդար կյանքի ,
Ծանրացած խաչը բարչ տալ ուսերիս՝
Առանց փրրկանքի։
Թե ըզգ չի՝ ասանի դաղված սրտերիս
Մորմոք ու բողոք՝
Ես իմ ձեռքերով մա՛ն կըպատրաստեմ
Կյանքին անողոք...

Խոսելով գյուղացու թշվառության, «տնենդոտ գալրությի», ցարիզմի կազմակերպած աղգամիջյան ընդհարումների մասին («Ձայն տուր ամենքին»), Կուրղինյանը ցարիզմի դեմ համախմբման կոչ էր անում, գյուղացուն ոգեշնչում հեղափոխական պայքարով։

Սթափվի՛ր, թշվա՛ռ... ձա՛յն տուր ամենքին՝ ո՛վ քո դառնության.
Քո արցունքներին, քո մռայլ խաչին եղել է բնկեր.
Ձեռը-ձեռքի տված՝ դուրս եկ կռվի դաշտ. ուր որ մարդկության
Մի այլ, նոր կյանքի կոչնակն է հնչում-վե՛ր, ավետաբեր...[10]

Ազնիվ հայրենասիրությունը, ժողովրդի շահերի խոր գիտակցումը բանաստեղծուհուն հասցնում էր ժողովուրդների համախմբման ու համերաշխության բարձր գաղափարին։ Եթե «Երազ» բանաստեղծության մեջ նա հանդում էր այլազգի ժողովուրդների նկատմամբ սիրո գաղափարին, ապա «Երկրի ձայնով» բանաստեղծության մնչ խորացնում է այդ գաղափարը, դատապարտելով ազգերի երկպառակությունը, ժողովուրդներին դիմում՝ «Ազգե՛ր, միացե՛ք» համերաշխության, համագործակցության մարտակոչով։

---

10 «Երկրի ձայներ», 1907, № 2։

Ցարական ինքնակալության, բուրժուական հասարակության դեմ ցասման զգացումով շիկացած՝ բանաստեղծուհին նետվում է պայքարի հորձանուտը, պատրաստակամ իր իսկ մահով ուժ տալ հեղափոխության հոսանքին. «Ես՞ր ինձ, մեծ հոսանք...ս.խնդագին բացականչում է նա։

...Քողդ իմ արյունն էլ,
Արցունքս, հառաչ ձուլվին, խառնվին՝
Թափ տան հոսանքիդ — քողդ մեռնիմ չասել...

Վճռական հաղթանակի հավատով նա ոգեշնչում էր մասսաներին, կոչ անում՝ անձնվեր պայքարով գալիք սերունդների հոգում բոցավառել սրբազան կռվի հրդեհը («Քողդ մեռնենք պատվով»), հայացքն ուղղած դեպի լուսավոր ապագան.

Տեսնում եմ ես իմ ապագան պայծառ,
Ըստրուկ օրերի խավարի միջից...

1906—1907-ին Կուրղինյանի բազմաթիվ երգերում («Ազատության դրանցները», «Միաբազգային երգ», «Ձեկը միանանք», «Ձեզ ձայն եմ տալիս», «Մեր ցավը մեկ է», «Մենք էլ միանանք», «Ամենքին», «Փառք ի բարձունս») մի առանձին շեշտվածությամբ արտահայտված է հեղափոխական ուժերը միավորելու, «սրբազան միության» ստեղծելու գաղափարը, իբրև հակադրություն աշխուժացող ռեակցիայի.

Ու չե՛ս հավատում — միության ուժի
Անխախտ կապերը հրաշք են գործում։
. . . . . .
Փա՞ռք բանվորության միության օգակ—
Հպարտ փողփողող կարմիր դրոշին...—

Ինչպես որ պետք է սպասել, բանաստեղծուհին հանգում է բանվոր դասակարգի և գյուղացիության դաշինքի գաղափարին։ «Միայն պրոլետարիատը կարող է դեմոկրատիզմի համար հեղափոխական մարտիկ լինել,— գրում է Լենինը,— նա դեմոկրատիզմի հաղթական մարտիկ կարող է լինել միայն այն պայմանի առկայության դեպքում, եթե նրա հեղափոխական պայքարին միանա գյուղացիության մասսան»[11];

Բանվորների և գյուղացիների միավորման գաղափարը արտահայտված է «Մեր ցավը մեկ է» բանաստեղծության մեջ։ Դասակարգային կռվում բանվորներն իրենց միակ դաշնակիցներին տեսնում են գյուղացիների մեջ, գյուղացիները՝ իրենց միակ փրկությունը՝ բանվոր դասակարգի ազատագրական պայքարի մեջ։ Բանաստեղծությունն սկսվում է աննկարագրելի աղքատության մեջ տառապող գյուղացիներին ուղղած բանվորների դիմումով. նոր գիտակցելով համագործակցության ուժը, բանվորներն աշխատում են պայքարի հորձանուտը ներքաշել աշխատավոր գյուղացիներին՝ ընդդեմ բռնատիրության, չարախնդող ռեակցիայի.

Ձե՛յ դուք գուլումբ, դարդի ընկերներ,
Արի՛ք, միանանք՝
Կանգնենք կողք-կողքի, հպարտ, անվե՛ներ
Եվ լավ իմանանք՝

11 Վ. Ի. Լենին. Երկեր, հատ. 9, էջ 60—61։

Թե՝ ձեզ հա՞ց է պետք. մեզ սո՛վն է լափում,
Ուտել ենք ուզում.
Թե ձեզ հո՞ղ է պետք. մենք չունինք անկյուն,
Ապրել ենք ուզում,
Թե դուք տանչվո՞ւմ եք ծանր լծի տակ.
Փառա՛ք բանտերում՝
Մենք, մեր արյունի լճում անհատակ
Ամեն օր խեղդվում։

Կուրդիևյանն այնուհետև ձգտում էր «սուրբ կռվի» հաղթանակին մասնակից դարձնել նաև կանանց, կնոջ ազատագրությունը տեսնելով միայն հեղափոխության հաղթանակի մեջ։ Նա կոչ է անում կանանց՝ ելնել բանտիրության դեմ ակտիվ ու վճռական պայքարի, կնոջը դիտելով իբրև հասարակական մեծ ուժ.

Ուրի՛, քուրիկ ջան, մենք էլ միանանք,
Էն մենծ, աուրբ կռվին եղինք մասնակից.
Հերիք շղթայված ու գերի մնանք
Դևաման մաքնրով, չշմած զրկանքից։

Կուրդիևյանը ձեռնոց է նետում հին աշխարհի դեմ, անձնական սերը զուգակցում է հասարակականին, դառնում ազատագրական պայքարի զինվոր։ «Այնտե՞ղ գնացեք» (1906) բանաստեղծությամբ Կուրդիևյանը սոցիալիզմը հատկանշում է իբրև այդ կացութիւնից դուրս գալու միակ ուղին։ Նա Սրիտասարդությանը կոչ է անում գնալ դեպի գյուղ, ուր սոված գեղջուկը խարխափում է խավարի մեջ, ուր «կծղած արտերը արցունքով քրջում», գնալ հանքերն ու գործարանները, «ուր բանվորն է բեռի տակ տնքում», դեպի բանտերը, ուր տառապում է շղթայակապ հերոսը։ Մարդու անբավ տառապանքներին, տիրող դաժան կարգերին Կուրդիևյանը հակադրում է սոցիալիզմն իբրև փրկության ճշմարիտ ուղի, «սոցիալիզմի լույսի» մեջ տեսնելով բանվոր դասակարգի, աշխատավոր գյուղացիության վերջնական ազատագրությունը.

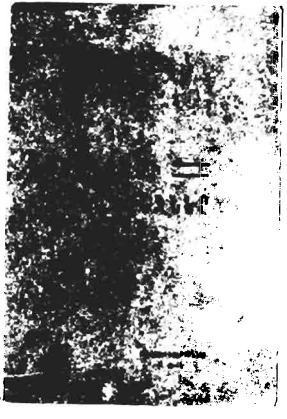
Այնտե՞ղ գնացե՛ք-սոցիալիզմի
Լույսը տանելու այն մութ խավերում՝
Ուր որ իգնալը խուլ տանջանքների
Մեղսոտ սեղանին միշտ զոհ է բերվում...

«Այնտե՞ղ գնացեք» բանաստեղծությունը ռուսական առաջին հեղափոխության, սոցիալիզմի գաղափարների խոր ազդեցության գեղարվեստական վառ արտահայտությունն է։

Կուրդիևյանը հայ բանաստեղծության մեջ բերում է նոր գաղափարներ, առարկաների, երևույթների նոր ընկալում։ Նրա բանաստեղծական լեզվի բնորոշ կողմը հրապարակախոսական կրքոտությունն է։ Կոչական ու խոսուն են վերնագրերն անգամ՝ «Այնտե՞ղ գնացեք», «Ձայն տո՛ւր ամենքին», «Հանգցրե՛ք ջահերը», «Կեցցե՛ն շարքերը», «Հե՛տ տա՛ր քո խաչը», «Եկե՛ք միանանք», «Ձեզ ձայն եմ տալիս», «Տա՛ր ինձ, մեծ հոսանք», «Վա՛յ ձեզ, վախկոտներ», «Թող մեռնենք պատվով», «Հառա՛ջ անվեհեր», «Մենք էլ միանանք», «Բնկնե՛ր, ձեռքդ տո՛ւր», «Գնա՛ ու գնա՛», «Մի՞թե չեք զգում» և այլն։

Դրանցում գրանորվում է բանաստեղծուհու քաղաքական ակտիվությունը, լսվում են հեղափոխական պայքարի նրա ոգեշունչ կանչերը։

Նոր իմաստավորում ու յուրակերպ գունավորում են ստանում կարմիր, արև, այգ, հույս, գարուն, ապագա և նման բառ-պատկերները։ Կարմրի, լույսի, արշալույսի կամ այգի վրա կառուցված գեղեցիկ պատկերներով են արտահայտված պրոլետարիատի հաղթանակի, ապագայի հանդեպ բանաստեղծուհու ունեցած հայացքներն ու բոլ-



«Արշալույսի դողանջների» անվանաթերթը

գացումները։ Կարմիրը խորհրդանշում է հեղափոխական պայքարի գաղափարը՝ «Կարմիր հնչյուն», «Կարմիր դրոշ», «Կարմիր հուսանք», «Կարմիր քափոր», «Կարմիր ալ-կարմիր», «Կարմիր ալ-դրոշ», «Կարմիրները», իսկ լույսը, արշալույսը, այգը, ջահը՝ իմաստավորում են գալիք հաղթանակի հավատը։ Նույնիսկ իմաստավորում ունեն բազմաթիվ բանաստեղծությունների վերնագրերը՝ «Ազատության դողանջները», «Ես շողը տեսա», «Լուսաբացին», «Մեկի հուշերից», «Գարունը եկավ», «Ողջո՜ւյն քեզ, գարուն», «Գարուն է», «Արշալույսի դողանջները», «Առավոտ», «Արևին», «Զարթոնքին», «Գարնան մուտ» և այլն։

Ըմբոստ մասսաներին պայքարի կոչող երգերը լեցուն են կենսախինդ տրամադրությամբ, վառ են և պայծառ։ Բանաստեղծուհին մի առանձին սեր էր տածում դիպի տարերքը՝ փոթորիկը, կայծակն ու որոտը, նրանցում որոնելով հոգեհարազատ զգացումներ, ձգտելով նրանցով արտահայտել իր խռովահույզ ոգու խոյանքները։

Մրրիկն եմ սիրում, կայծակն ու որոտ,
Երկնի կռիվը, դղրդյունն ահեղ։

Վրա են հասնում ռևակցիայի, այնուհետև համաշխարհային պատերազմի ծանր տարիները։ Ցարական գրքանենությունը արգելում է խոսքի ազատությունը, Թերթերն ու ամսագրերը այլևս չեն տպագրում Կուրղինյանի հեղափոխական երգերը։ Խափանվում է նրա երգերի նոր ժողովածուի հրատարակման գործը ևս։ «...Ասում ես, որ ամառը երկրորդը պիտի լույս ընծայես,— 1910-ին բանաստեղծուհուն գրում է Ադամ Շահինյանը։— Բայց հնարավո՞ր է առանց խուզվածքների դուրս տալը... ավելի լավ է սպասել, քան թե հրապարակել չանչերից դուրս թողածները միայնա»[12]։

12 ՏԱՔ, Շ. Կուրղինյանի ֆոնդ, N, III—249։

Մի առանձին հետաքրքրություն ու հոգատարություն էր ցուցաբերում Ալ. Մյասնիկյանը, իմանալով, որ հիվանդությունը խանգարում է Կուրղինյանի ստեղծագործական աշխատանքներին, նա 1910 թ. հունվարի 13-ի նամակում գրում է. «Իսկ պարապելն անհրաժեշտություն է, չէ որ Ձեզ աճապղծել և կարևոր աշխատանք է վիճակված...

Ես քննադատ չեմ, այսինքն՝ գրական-գեղարվեստական քննադատ, ցանկություն էլ չունեմ այն լինելու. բայց միմիայն կամենում եմ Ձեզ հայտնել իմ կարծիքն այն բանաստեղծի մասին, որ երգում է պրոլետարիատի դատը և երգում է մեծ շնորհիով ու վարպետությամբ: Ես համոզված եմ, որ դուք անպայման նշանակալից շնորհք եք ներկայացնում Ձեզանից»[13]*, Իսկ չորս տարի անց, 1914-ի հունվարի իր նամակում նա անհանգիստ հարցնում է. «Պատրաստո՞ւմ եք արդյոք տպագրության համար Ձեր տպած և անտիպ երգերը, չէ՞ որ մի ժամանակ պատրաստում էիք այդ անել. այս հարցը ինձ շատ է հետաքրքրում և կցանկանայի, որպեսզի այդ տպագրությունը որքան կարելի է հաջող, внушительный դուրս գար, գաղտնիք չէ, որ ես Ձեր տաղանդը հարգողներից եմ»*[14]*.*

Որքան էլ խստանում էր գրաքննությունը, Կուրղինյանն այնուամենայնիվ գործյալ ճանապարհ էր գտնում իր կորովի, իր հուսադրող խոսքը մասսաներին հասցնելու: Մամուլի էջերից գործյալ հնչում էին պայքար ազդարարող նրա մարտաշունչ երգերը. «Ստրուկ ապրելուց մահն է գերազանց» ասում էր նա, ժամանակավոր հաղթանակով մոլեգնած ցարիզմը տապալելու բացահայտ կոչ անում.

Նրա սև գահը շրջելու համար
Պետք է մեծ կռիվ... մի՞թե չեք զգում...

Ռեակցիայի աղետաբեր հետևանքները Կուրղինյանը զգաց դեռևս 1907 թ. հունիսի 3-ին, պետական դումայի ցրման ուժեղ տպավորության տակ: Վշտի խոր զգացումով բանաստեղծուհին գրեց.

Ես զարթնեցի... ստրուկ ու ճորտ երկրում:
Դեմքիս թախիծ, կարո՜ղ ազատ չոհիլի,
Մորմոքալով երնեկ տվի եթերում
Սավառնքին քաղող արծվին վեհոգի...

Պայքարի ու ցասման երգերը տեղի են տալիս մռայլ անհուսությանն, հեղափոխությունը նրան թվում է իբրև անցած մի երազ, և անորոշ գալիքի հանդեպ նա մնում է միայնակ ու անամոթ.

Գիշեր է... մենակ... ո՞վ պիտ ամոքի
Իմ ցավն անսպառ, իմ սերը-կարոտ...

Հուսաբեկ ապրումների արտահայտությունն են «Մշակում» հրապարակված Կուրղինյանի «Մեր օրերը», «Տերևաթափ» (1915), «Աշուն» (1916) բանաստեղծությունները. Մի շարք երգերում («Պարտիզպան», «Ամառ է,

---

13 Մլիի Հայկական մասնաճյուղի կուս. արխիվ, ֆոնդ № 4, գործ № 2, Ալ. Մյասնիկյանի ձեռագրեր, նամակներ և այլ փաստաթղթեր:

14 Նույն տեղում:

ամառ...», «Վիրավոր քամին», «Աշուն») քամին վայում է ու ավերում, մըրրիկը՝ ամայացնում կանաչազարդ դաշտերը, ամպերը փակում են արևի ճամփան, աշունը անձրև է մաղում, ծաղիկները մեռնում են շնչախեղդ, էլ չի շոգում ոչ մի ճաճանչ, ոչ մի ցոլքթ։

Համաշխարհային պատերազմի ավերածությունները և ազգային եղեռնի սարսափները էլ ավելի ծանր կացութեան առաջ են կանգնեցնում բանաստեղծուհուն, նրա տրամադրութիւնները ներարկում որոշ ազգայնական միտումներով։

Պատկերելով մարդկային անլուր տառապանքները, ժողովրդի ծուռը կացութիւնը ռեակցիայի, համաշխարհային պատերազմի տարիներին, ցարական Ռուսաստանի, իր իսկ արտահայտութեամբ՝ «դահճանիստ աշխարհի» (էքստազ») դեմ անգուսպ ատելութեամբ լցված բանաստեղծուհին, ի վերջո, փարատում է հուսահատութեան անուրջը և վերստին գինվորագրվում գործնվի՛ պայքարըշ մարտակոչին, լքված բեկորված բանվորների հոգում դարձյալ բորբոքում սրբազան կռվի բոցը։

Դե՜հ, հերի՛ք այդտեղ սողաք անդգա.
Վախկոտ ու անհաշտ, անհույս ու նսեմ.
Արդար բողոքի մըրիկը հսկա
Թող եռա վայրագ-ժամերն է վսեմ։

Ներկայացնելով ազատութեան համար զոհված («Նըրբաշրական գերեզմանոցում»), աքսորի ճամփաներում («Էքստազ»), բանտերում տառապող («Բանտի առաջ») հեղափոխականների ծանր, բայց հերոսական կյանքը, բանվորների ու աշխատավոր գյուղացիների ողբերգական գոյավիճակը, բանաստեղծուհին իսկապես դատապարտում է անկումայնութեան ամեն մի դրսևորում, կռվի դաշտը համարելով «երանավետ», բանվորական շարքերը՝ «աննկամեջ».

Արդար կռվի ցասման կարոտ մեր հոգին
Ու մահվան դեմ գիտե մնենել անհառաչ։

4

1908—1916 ԹԹ. Կուրդինյանը ստեղծում է «Կարմիր խաչը» (1909), «Մարդ կամ այրված սիրտը» (1909), «Մոկե ձկնիկը» (1913), «Ջրաղացպան» (1913) քառերգութիւնները, որոնք չեն տպագրվել ու չեն բեմադրվել, «Տատ Հրինա» (1913) պատմվածքը, նուլնպես՝ անտիպ։ Թեև այդ երկերը գեղարվեստորեն թուլլ են, սակայն մի քանի էական գծերով լրացնում են պատկերացումները բանաստեղծուհու քաղաքական, գրական-գեղագիտական հայացքների մասին։ Դրամաներում Կուրդինյանը կրկին հավատում է այն գաղափարը («Մոկե խաչը», «Մոկե ձկնիկը»), որ վաղ թե ուշ հաղթանակելու է ժամանակավորապես պարտված հեղափոխութիւնը, որ կապիտալիստական հարաբերութիւնների պայմաններում չկա, չի կարող լինել ժողովուրդների ազատութիւն, և որ ազատութիւնը ձեռք է բերվելու պրոլետարիատի անդուլ պայքարով, ցարական, բուրժուական հասարակութեան արմատական հեղաշրջումամբ միայն։ Դրամաների հերոսները խեղդվում, շնչասպառ են լինում ռեակցիայի մղձավանջում, լաւնատարած Ռուսաստանում չգտնելով մի անկյուն, ուր մարդը կարողանար գտնել հանգստութիւն ու վերքերի բուժում։

«Հողի մեջ արյուն կա և արտասուքի հոտ է գալիս ամեն տեղ»,— նկատում է «Ջրաշղթայակը» դրամայի հերոսներից մեկը։ Կյանքը Կուրղինյանին ներկայանում է իբրև բանտ։ Բանտ և կյանք հասկացությունները հաճախ նույանում են նրա հերոսների (Արամ, Մարո) հոգեբանության մեջ։ Մղձավանջային ծանր իրականությունը, անսահման անառակությանն ու էգոիզմին նա հակադրում է մարդու ազատակամ և ազնիվ սերը։ Դրամատուրգը միաժամանակ համոզվում է, որ կապիտալիստական աշխարհում անհնարին է երջանիկ սերը, մարդը դատապարտված է անվերջ տառապանքի ու թշվառության։ «Ժամանակակից աղչիկը, կինը ապրում է տուժելով-այսպես է կյանքը, պայմանները», «Արդարությունն ու բռնությունը ճնշում է զրկվածներին-հարկավոր է փոխել օրենքները»,— այս է «Մարո» դրամայի հերոսների համոզմունքը։

Կուրղինյանի հերոսները երջանկություն են որոնում, բայց չեն գտնում։ Նրանցից ոմանք, չհաղթահարելով կյանքի դժվարությունները, մատնվում են անհուսության կամ խելագարվում։ Ոմանք էլ, խորապես զգալով կյանքի ծայրահեղ անարդարությունները, ըմբոստանում են իրենց մարդկային արժանապատվությունը ոտնահարողների դեմ։ «Ու միայն իմ աշխատանքն ես վարձել,— տիրոջն ասում է բանվորը,— լա՛վ իմացիր, խղճիս հետ գործ չունես» («Ոսկե ձկնիկ»)։ «Կարծում ես գյուղացու աղչիկը մարդ չէ՞,— բողոքում է հերոսներից մեկ ուրիշը,— շապիկ չունեմ, սի՛րտ էլ չունեմ» («Մարո»)։ Ոմանք էլ (Անտոն, Մարթա, Մարտիրոս), զգալով գալիք հեղափոխության շունչը, ցանկանում են էռանդուն ու արիաբար նախապատրաստվել գալիք վճռական ճակատամարտերին։ Այս տեսակետից ուշագրավ է Կուրղինյանի «Կարմիր խաչը» քաոտերգությունը, որի վերնագրի տակ, փակագծերում գրված է «Գարուն է գալիս» հեղափոխությունը խորհրդանշող թևավոր արտահայտությունը։ Ռեակցիան ժամանակավոր է, հեղափոխությունն է հաղթանակելու վերջնականապես, այս է քաոտերգության թեմատիկ-գաղափարական բովանդակությունը։ «Շուտով կհասնի կենսունակ գարուն,— ասում է հերոսներից մեկը,— կարմիր վառ արևի տակ կեռա արքնացող կյանքը հպարտ ու կայտառ. աշնան լքումից հետք չի մնա» («Կարմիր խաչը»)։

Կուրղինյանի արխիվում պահպանվող անտիպ հոդվածներից մեկը՝ «Կնոջ ձայնը», գրված Արցիբաշևի «Խանդ» պիեսի բեմադրության առթիվ, որն ամբողջությամբ ուղղված է հեղափոխության թշնամիների, «էբոտիկական էքստազի մեջ» մխրճված արցիբաշևների դեմ, դարձյալ պաշտպանական խոսք է ռուս առաջավոր գրականության, կնոջ ոտնահարված արժանապատվության։ Հոդվածն ավարտվում է կնոջը նվիրված մի սրտառուչ գովերգությամբ։ «Ահռասարակ գրողը,— համոզված ասում է նա,— պետք է ճանաչի հաստոցի առջև կանգնած բանվորուհուն, խուրձ կապող գեղչկուհուն, մաշված շրջազգեստով ժողովրդական ուսուցչուհուն, համեստ ու անձնվեր մայրերին, որոնց աչքերում փայլում է խոր հավատը լուսավոր ապագայի նկատմամբ։ Նրանք բոլորն էլ առանձին-առանձին լավ են իրենց աշխատանքում, նրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր կյանքի գարունը, նրանք բոլորն էլ տըրտընջում են ու որոնում, բոլորն էլ ունեն որոշակի տենչ՝ կյանքի, բանականության և երջանկության նկատմամբ։ Նրանք շարժվում են դանդաղ, խարխափելով, բայց լավագույն ապագայի նկատմամբ մեծ հույսերով լի»[15]։

15 ԳԱՔ, Շ. Կուրղինյանի ֆոնդ, Ա՝ II—28։

Մեկ այլ Տոդվածում, նույնքան կրքոտությամբ ու անողոքությամբ, Կուրդինյանը հարվածեն ուղղում է նաև հեղափոխությունը անգոսնող հայ գրչակների դեմ, պաշտպանելով հայ կնոջը։ «Հեռու չէ այն օրը,— ասում է բանաստեղծուհին,— որ դատակարգային ինքնորոշումը չարկ կտա հայ մասսայի միևչ այդ քնած գիտակցությանը... հայ պրոլետարիատի շարքերից կծնեն իր զրողները, որոնք իրենց նոր խոսքի, նոր պատգամների լույսով կցրեն հայ միտքն օրորող մղձավանջը ու վերջ կտան բոլոր այն տառապանքներին, որոնց ենթակա է դարավոր գերի, իրավազուրկ հայ կինը, հայ աղջիկը...»[16]։

Շուշանիկ Կուրդինյանի 1908—1916 թթ. ստեղծագործության նկատելի հակասականության մեջ, անտարակույս, իշխողն ու բնորոշը առողջ կենսազգացողությունն է։ Մի կողմից վճատություն ու հոգնածություն, փայփայած նրազների խորտակման դառը զգացումներ, մյուս կողմից՝ մարտական թափ և հեղափոխական պայքարի ազնիվ կոչ, իսր հավատ՝ մարդու, մարդկային կենսական ուժերի հաղթանակի հանդեպ, նորի, հեղափոխության անխուսափելի հաղթանակի հանդեպ։

Թեև 1910 թ. ավելի ու ավելի է վատանում Կուրդինյանի առողջական վիճակը, սակայն հասարակական վշտերով համակված բանաստեղծուհին չէր գոնում հանգստություն։ Սոցիալական ծանր պայմաններում ավելի ու ավելի էր խորանում դեպի մարդն ունեցած նրա ջերմ սերը՝ ի հակադրություն նիհշեի մարդատյաց փիլիսոփայության. «Ամեն օր մտքովս կռվում եմ Նիցշեի... և այլոց հետ,— ասում է նա 1916 թվականին,— չէ՛, անապատում կյանք չկա, ապրել չի կարելի մարդկանցից հեռու. մա՛րդն է կյանքը»[17]։

Ծիրող կարգերի դեմ ատելությամբ լցված բանաստեղծուհին հոկտեմբերյան հեղափոխության նախօրեին (1916) հնչեցնում է իր խիզախ ու կորովի երգը, կրկին ու կրկին բանվոր դասակարգին կոչ անում՝ ելնել միապետության դեմ.

Մերկն է սուրը երդում—
Կռվե՛լ հարատամ...
Հողուս մեջ անգուսպ մրրիկ է խնդում՝
Ելի՛ր հարատամ...

Շուշանիկ Կուրդինյանը մեծ բերկրությամբ ընդունեց ինքնակալության տապալումը։ 1917-ի փետրվարյան օրերին նա ստեղծեց մի քանի ուշագրավ երգեր՝ «Բանվորական քայլերգ», «Նոր օրերը», «Ամպրոպ», կարմիր գույնի ու կարմիր դրոշի մեջ խորհրդանշելով ցարիզմի դեմ տարած պրոլետարիատի հաղթանակը. հեղափոխությանն ուղղելով իր ամենաջերմ, ամենասրտագին խոսքը.

«Հազա՛ր բարի դո՛ւ եկար,
«Հազա՛ր բարով գու եկար...»,

Սոցիալիստական հեղափոխության հաղթանակը, սակայն, առչևում էր. դեռևս սպասվում էին ծանր փորձություններ։ Բանաստեղծուհին կրկին ու

---

16 Նույն տեղում, № 11—26,

17 Նույն տեղում, 111—37,

կրկին վճռական պայքարի էր կոչում, աշխատավորական զանգվածներին վերստին ուղղում իր ոգեշունչ խոսքը.

Մենք պիտի տանք խաղաղության ավետիս...

Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը, արդարև, խաղաղության ավետիս բերեց ճնշված ազգություններին: «Սիրում եմ հավատալ, որ Հայաստանում բոլշևիզմի անարյուն հաղթանակը կնշանավորվի ռուսական պրոլետարիատի եղբայրական օգնությամբ,— ասում էր Կուրդինյանը Վլադիկավկազում իր կազմակերպած Մտ. Շահումյանի անվան հայկական բանվորական ակումբի բացման առթիվ,— որի շնորհիվ ընկազուրկ մասսան կփրկվի պատերազմից և կստանա ստեղծագործական աշխատանքի հնարավորություն՝ ի օգուտ իր երիտասարդ սոցիալիստական հայրենիքի»[17].

1921-ի գարնանը Կուրդինյանը տեղափոխվում է Հայաստան: Ամենուրեք նա տեսնում է ավերված երկրի վերականգնման շինարարական խաղաղ աշխատանքները ու այդ տպավորության տակ գրում մի շարք արտաբուխ երգեր՝ նվիրված բոլշևիկյան կուսակցությանը («Բոլշևիզմ»), մեծ առաջնորդ Լենինին («Մարդ»), սովետական իշխանությանը («Փա՜ռք մեզ», «Նորը կոփիր», «Հե՛յ, ինձ լսեք»), սովետական բանակին («Աստղակիր», Կարմիրները»), Հայաստանի վերածնությանը («Խորհրդային Հայաստանին»), եղբայրական ժողովուրդների բարեկամությանը («Կովկասում») և այլն: Այս երգերը տոգորված են պայծառ լավատեսությամբ.

Կանցնեն օրերն այս հոգսերի լծի տակ
Ու կյանք կառնեն դաշտերդ առատ և շէրբի,
Իսկ դու կապրես միայն լուսին հպատակ,
Ջրնաղ երկիր, այրիների, որբերի...[19]

Բանաստեղծուհին ըմբռնեց, որ պատմությունը, «ժամանակը փոշկակյած» ժողովուրդներին երբևէ չի բերել այնպիսի խնդություն, ինչպիսին բերում է Մեծ Հոկտեմբերը, որ ժողովուրդներն այդ պատճառով «անխուսափելիորեն կոմունիզմագրվում են... ամենուրեք»[20]*: Բանաստեղծուհին խորապես գգում էր, որ ինչպես նոր ազատագրված, այնպես էլ տակավին կապիտալի լծի տակ տառապող ժողովուրդներին քևավորում, ուժ է տալիս «Կարմիր Մոսկվան» («Մայիսի մեկը»): Կուրդինյանը խորապես հավատում էր սովետական կարգերի հաղթանակող ուժին, կոմունիզմի իրականացման մեջ տեսնելով ողջ մարդկության փրկությունը. «Կոմունիզմ... գաղափարային վեհություններ վեհագույնը դու» («Բոլշևիզմը»).*

Շուշանիկ Կուրդինյանը վախճանվեց 1927-ի նոյեմբերի 24-ին, Նոր Մալաթիայում, թաղվեց Երևանի պանթեոնում:

Շուշանիկ Կուրդինյանի պրոլետարական-հեղափոխական պոեզիան ձևավորվեց ռուսական իրականության մեջ, ռուսական առաջին հեղափոխության մթնոլորտում: Այդ մասին նա գրել է. «...ես ինձ շատ պարտական եմ զգում

---

18 Նույն տեղում, II—63:

19 «Հարդրոցային Հայաստան», 1921, № 119:

20 ԳԱՔ, Շ. Կուրդինյանի ֆոնդ, № II—63:

ռուսական կյանքին, վերածնվող փոթորկոտ օրերին, և հատկապես՝ ռուսական պրոլետարիատին։— Ռուսաստանը իմ քաղաքական մոտիվների հայրենիքըն է»[21],

Շուշանիկ Կուրղինյանի լավագույն երգերը հաստատորեն մտել են հայ պոեզիայի գանձարանը, իրրև դասական նմուշներ։ «Բանաստեղծուհու ահագին քվով պրոլետարական քերթվածները,— գրում էր Ա. Մյասնիկյանը...,— մեր պրոլետարական մասսայի փառքն ու պարծանքն են կազմում»[22],

---

[21] *Юр. Веселовский.* Русское влияние в современной армянской литературе. М., 1909. стр. 26.

[22] *«Մշակ», 1910, № 26.*

ՊՐՈԼԵՏԱՐԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄՑՈՒՄ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՑԻՉՆԵՐԸ

1

Հայ պրոլետարական գրականության սկզբնավորմանն ու զարգացմանը, բացի Հ. Հակոբյանից և Շ. Կուրղինյանից, գործուն մասնակցություն են ունեցել նաև այլ հեղինակներ, որոնց ստեղծագործությունն ունի գրական-պատմական որոշակի արժեք։ Այդ հեղինակներից է պրոֆեսիոնալ հեղափոխական Աշոտ Խումարյանը *(1875—1937)*, որի «Դեպի մարտ» արձակ բանաստեղծությունը հայ պրոլետարական գրականության առաջին ընձյուղներից է։ Այն «Մրրկաբեր» ստորագրությամբ տպագրվել է «Հայ սոցիալ-դեմոկրատների միության» օրգան «Պրոլետարիատի» առաջին համարում, 1902 թվականին։ Հեղինակը հիշյալ «Միության» հիմնադիր-անդամներից մեկն էր։ Նա 1898-ից ՌՍԴԲԿ շարքերում էր և մինչև կյանքի վերջը հավատարմորեն ծառայեց պրոլետարիատի հեղափոխական պայքարին, ապա և սովետական իշխանությանը[1]։ Խումարյանը սկզբից ևեթ բուռն հակում ուներ դեպի գրականությունը և հանդես է եկել բազմաթիվ հոդվածներով, նաև չափածո և արձակ բանաստեղծություններով։ Նա 1900-ին հոդված է գրել Մաքսիմ Գորկու մասին («Տարազ», 1900, № 22), թարգմանել է հանրահայտ «Մրրկահավի երգը» («Երգ մրրկաբերի վրա» վերնագրով) և այդտեղից էլ վերցրել իր «Մրրկաբեր» կեղծանունը։ «Դեպի մարտ» արձակ բանաստեղծությունը կրում է Գորկու ազդեցությունը։ Խումարյանը լուրովի հնչեցնում է «Թող փոթորիկը ուժգնորեն պայթի» մարտակոչը։ Սկզբում նա սեղմ ու բնորոշ գույներով ներկայացնում է բանվորության սոցիալ-իրավական ծանր գոյավիճակը.

Մենք, դաժան կյանքի խորթ զավակներս, ճնշված ենք ու խեղդված,
Ահռելին ու ցարին պարարտացնողներս՝ ծարավ ենք ու քաղցած։
...Ո՞ւ, բանվոր եղբայր, շարչարվիր և անվերջ արնաքամ Լուիր,
Ազան ու ցարն են քո արյունով կշտանում—չունիս իրավունք դու էլ ապրելու...
«...Անարդարության բշվառ գոմն ենք մենք, ազայի ու ցարի
Ճնշված ստրուկներն ենք»[2]։

Արդեն այս տողերում շոշափելի է հեղինակի քաղաքական մոտեցումը հրևուլյոներին. զգացվում է, որ նա առաջ է քաշում «ցարի և ազայի», ասել է՝ ցարիզմի և կապիտալիզմի դեմ ծառանալու, պայքար մղելու անհրաժեշտությունը։ Բանաստեղծության շարունակությունը պայքարի հուժկու կոչ է և

---

1 Տե՛ս Գ. Ս. Խումարյանի «Աշոտ Խումարյան» գիրքը, Երևան, 1971։

2 «Պրոլետարիատ», 1902, № 1, էջ 12։

հագեցված է հնդպոխական գոտեմարտերում «բանվոր-նեղայրներին» անհրկ-բա հաղթանակի լուսավոր հավատով. Հեղինակի խորին համոզմամբ՝ բանվոր-դասակարգը այնքան է ածել, հասունացել գիտակցորեն, որ պատրաստ է պաշտպանելու իր արդար իրավունքը, կռվով կործանելու ճնշման ու բռնու-թյան դարավոր շղթաները և աշխարհում հաստատելու մարդկության երա-զած ազատ ճշմարտությունը».

«Ահա՜ և արևը. ո՛չ մի բռնակալ այլևս չի կարող խորտակել ուժը սուրբ հմարտության. կռիվը ճնշվածի ու ճնշվողի մեջ արդեն բռնված է. ոչ ոք չի կարող խլել իրավունքը արդարի...

Ջա՜րկ, զա՜րկ. զա՜րկ, ավին պատրաստիր. կռիվը օրհասական, կռիվը մահաբեր արդեն ծագել է. Նայի՛ր, Լուկասյամերը շառաղունում է. ահա՜ և արշալույսը. չո՛ւտ, դեպի մա՜րտ, դեպի մա՜րտ...

Մերն է ապագան...»

Լավատեսական պաթոսով համակված, դեպի ազատության արդար և հաղ-թական գոտեմարտ կոչող այսօրինակ պարզ, անմիջական ու անկեղծ խոսքը որ ասկա է Ա. Խումարյանի նաև «Նոքա կարթնանան» (1903), «Աշխատանքի տունը» (1906) արձակ բանաստեղծություններում, ժամանակին, անկասկած, ուներ ներգործական ուժ, կատարում էր քաղաքական-դաստիարակչական ան-գնահատելի դեր, ուստի անժխտելի է նրա գրական համեստ-վաստակի պատ-մական նշանակությունը:

«Պրոլետարիատ» թերթի գաղտնի տպարանում 1902-ի նոյեմբերի 2-ին տպագրվել և որպես թռուցիկ տարածվել է «Բանվոր» բանաստեղծությու-ն: Հեղինակը տպագրել Արտաշես Օհանջանյանն է, որի բնակարանում այդ օր-երին շարվում էր «Պրոլետարիատը». Հետաքրքրական է, որ այդ բանաստեղ-ծություն-թռուցիկի մի օրինակը 1950-ին հայտնաբերվել է արդի Ազիզբեկո-վի շրջանի Մալիշկա գյուղում[3] և գետեղվել է «Ռևոլյուցիոն կուլեր և թռուցիկ-ներ» (1960) գրքում, որտեղ, սակայն, չի նշված հեղինակի անունը: Բանաս-տեղծությունն ալքի է ընկնում իր բացահայտ հակացարական բովանդակու-թյամբ: Ջահածո թռուցիկի յուրաքանչյուր տողը շնչում է չիկացած, այրող ատելությամբ դեպի «լիրբ ու մոլի» միապետն ու նրա զգոհը խախտած, դե-պի «օրենքները նիկոլին», որին ժողովուրդը պիտի մկրտեր «արյունոտ» անու-նով, դեպի «հրեշավոր արարքները բուրժուայի և պետությանը»: Բանաստեղ-ծությունը կոչ է անում համախմբվել և բարձր պարզել «սոցիալիզմի դրոշը», որը կոչված է «փրկել ջշվատ մարդկությանն», «երկու ձեռքով ամուր բռնած կարմիր դրոշն ապստամբ» հերոսաբար մարտնչել և «խապաս չնչել բռնու-թյունը մեզ գերող».

Ահա լցվեց երկարատև համբերության դառ բաժակը,
Հանկարծ ցնցվեց Ռուսիո Հյու Հպատակն ստրկացած.
«Ազատություն ազգակից, ուռքի կանգնեց քաջի պես,
Յուր հաշիվներն պետության հետ ուզեց մաքրել զայրացած:
Արձանացավ տերությունը, մնաց ապշած, զարմացած,
Ջեր երազում ոսկին տնանել հերոսաբար մարտնչող.
Բայց նա ահա ոտքի վրա է, հազարներով միասին,
Կամենում է խպաս չնչել գերությունը մեզ գերող...

---

3 Եա. Բարսեղյան, *Բոլշևիկյան հայ պարբերական մամուլի պատմությունն (1900—1920)*. Երևան, 1956, էջ 85:

Հայ պրոլետարական գրականության առաջին ծիլերը երևացել են ոչ միայն «Պրոլետարիատում», այլև սրա շարունակության՝ «Պրոլետարիատի կոչ-վը» և «Պրոլետարիատի կովի թերթիկը» (1903—1905), «Կայծ» (1906), Բաքվի հայկական-ազգբնջաներեն «Կոչ-Դևեք» (1905) և այլ պարբերականներում։ Հիշարժան են Մելիր Մելիքյանի (1868—1918) գրական ելույթները։ Մ. Մելիքյանը պրոֆեսիոնալ հեղափոխական էր, Անդրկովկասի բանվորական շարժման, մարքսիստական անգրանիկ խմբակների և բոլշևիկյան կազմակերպությունների ճանապարհն ղեկավարներից մեկը։ Նա մարքսիզմի պրոպագանդիստ էր և ագիտատոր, մշտական շփման մեջ էր Թիֆլիսի, Բաքվի, Ալավերդու և ուրիշ վայրերի բանվորության հետ։ Այդ միջավայրից էլ առնված է նրա մի շարք ակնարկների, զրույցների, պատմվածքների նյութը, որոնք, նրա հրապարակախոսական հոդվածների հետ միասին, մամուլում տպագրվել են երբեմն «Անհնազանդ», «Գեղուշկա» և այլ ծածկանուններով։ Մ. Մելիքյանի պատմվածքների թեման բանվորական կյանքն ու կենցաղն է, որոնց պատկերմամբ հեղինակը շնչավառ ձևով բացահայտում է աշխատանքի և կապիտալի սուր հակասությունը, զարդացնում է դասակարդային պայքարի միջոցով «անհծյալ աշխարհը» վերափոխելու գաղափարը։ Պարզ ու մատչելի լեզվով նա պատմում է, օրինակ, գործադուրկ բանվորի ողբերգական մահվան («Քաղելցին»)[4], բանվորության նկատմամբ գործարանատերերի շահադիտական, անմարդկային վերաբերմունքի («Չորրորդ վկայականը»)[5], տիրող սոցիալական անարդարությունների մասին, միաժամանակ համոզում է, որ բանվորական միջավայրում աճում, հասունանում է կապիտալիստական կարգերը խորտակելու կոչված հզոր ուժը («Ակչըր բացվեց»)[6]։



Մելիք Մելիքյան

Հայ պրոլետարական գրականության սկիզբն ազդարարող առաջին նմուշները բերում էին նոր՝ սոցիալիստական որակ, գաղափարական-գեղագիտական նոր սկզբունքներ, որոնք քայլ առ քայլ պիտի զարգանային։

---

4 Տե՛ս «Հուշարձան» (ժողովածու). Երևան, 1960. էջ 160—165։

5 Նույն տեղում, էջ 155—159։

6 Տե՛ս «Կարմիր մեխակներ» (ամանաք). պրակ 2. Թիֆլիս. 1314։

2

Հայ պրոլետարական արձակի սկզբնավորման ու հետագա առաջընթացի գործում լուրջ երախտիք ունի Մարտ Պետրոսյանը (1867—1954)։ Մնվել է Վազախի Կոթ գյուղում։ Ավարտել է Թիֆլիսի արհեստավորաց դպրոցը, ուր սովորել է Նար-Դոսի և Ալ. Ծատուրյանի հետ։ Տասնյակ տարիներ իբրև բանվոր, մեքանիկ, մեքենագետ աշխատել է Ավճալայի չրմուղում։ Մասնակցել է բանվորական գաղտնի խմբակների հավաքույթներին, ցույցերին, հեղափոխական նյույթներին։ 1896-ից սկսած գրել է հայրենի գյուղաշխարհին վերաբերող ակնարկներ, որոնք «Գավառական ակնարկներ» վերնագրով տպագրվել են «Մուրճում»։ Նույն ամսագրում էլ 1903-ին (№ 11) լույս է տեսել անդրանիկ պատմվածքը՝ «Մի կաւ՝ հացի համար»։ Հ. Հակոբյանի վկայությամբ, Մ. Պետրոսյանի «այդ պատմվածքը գրավեց բոլորիս ուշադրությունը որպես մի նուիրի ու սրտառուչ պատմություն, ուր առաջին անգամ հայ գրականության մեջ գնացքի մեքենավարը (մաշինիստ) դարձավ ուշադրության առարկա»։ Եվ իրոք, նորություն էր մեխենավար Դավթի կերպարը, որը կերտված է բավական հաջող։ Հմուտ, ջանասեր այդ երիտասարդին մի կտոր հացից զրկելու սպառնալիքով ստիպում են գնացքը վարել բնության արհավիրքի պահին։ Տարերքի դեմ մաքառելիս, նա զոհում է իր կյանքը և մարդատար գնացքը փրկում կործանումից։ Նա զոհվում է՝ մարդկանց կյանքը փրկելով, մինչդեռ վարչական և դատական մարմինների սուռն անտարբերությունը, անմարդկային վարմունքը պատճառ են դառնում նաև անձնազոհ երիտասարդի ընտանիքի կործանման։ Ամուսնու կորուստը, մարդկային չարությունը, վրա հասնող նյութական անտանելի վիճակը ստիպում են Դավթի կնոջը, երեխայի հետ միասին, իրեն նետելու գնացքի անիվների տակ։ Պատմվածքում էական ոչ այնքան այդ ողբերգությունն է, քան այն պատկերված ցնցող գույներով, որքան տիրող կարգերի դեմ բողոքի և ատելության չեզոտիրը։ Թեև բարիքներ արարող, կյանքը կանգուն պահող մարդը զրկված է իր բախտը տնօրինելու իրավունքից, նույնիսկ մի կտոր հացով ապրելու հնարավորությունից, ապա նման հասարակարգը պետք է արմատապես վերափոխել՝ այս մտքին է հանգեցնում պատմվածքը։ Այդ ոգով ու բնույթով են հատկանշվում նաև 1904-ին գրված «Շուշան», «Լուսիկ», «Պահակը» պատմվածքները, որոնք առանձին գրքով հրատարակվել են 1906-ին։

Մ. Պետրոսյանի ստեղծագործությանը գաղափարական նոր լիցք հաղորդեց ռուսական առաջին հեղափոխությունը։ Այդ տարիներին գրված նրա պատմվածքներում («Վիշտ», «Արցունքները», «Տխուր պատմություն», «Ռիփսիա» և այլն) առկա է բանվորության վշտի ու տառապանքի մոտիվը, սակայն հիմնական շեշտը դրված է հեղափոխական իրադրության, տառապալից կյանքը պայքարով վերափոխելու գաղափարի վրա։ Արձակագիրը ցույց է տալիս կուտակված ամպերից սպասվող կայծակի փայլատակումը («Վիշտ») և այն իրողությունը, որ բանվորն արդեն գիտակցում է, թե իր պայքարը ոչ թե անհատների դեմ է, այլ իրավակարգի։ «Բանվորս» պատմվածքի Օհանը, մտորելով «ընդհանուր ցավից» ազատվելու մասին, ասում է. «Իմ ցավը անհատական չէ, պիտի փշրել, արմատախիլ անել այսպիսի դրություն ստեղծող

---

7 Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1958, էջ 261։

պատճառները, կարգերը»։ Այս գիտակցությունն ունի և, որ էականն է, այս գիտակցությամբ է գործում «Կապուլտ շապիկը» հոգեբանական հուզիչ պատմվածքի հերոս Դավիթը (Դաթո)։ Նա երիտասարդ կոմունիստ է, նոր-նոր նշանված։ Երազում է երջանիկ ընտանիք կազմել, ուրախացնել ծեր ծնողներին։ Եվ ահա կուսակցությունը նրան կարևոր հանձնարարություն է տալիս, որի կատարումը պահանջում է անձնազոհություն։ Դավիթը հերթաքների հերոսի նման գլխապատառ չի վազում վտանգին ընդառաջ։ Նա ներքին խոր, մարդկայնորեն հասկանալի ապրումներ է ունենում։ Ու դժվարին երկընտրանքի մեջ՝ մի պահ նույնիսկ տատանվում է, նրան ձգում են տունը, նշանածը, ծնողները, ապրելու բաղձանքը։ Սակայն ի վերջո հաղթում է կուսակցական կարգապահությունը, հաղթում է այն բարձր գիտակցությունը, թե «տանջված մարդկության ապագա բարօրությունը նոր դներ է պահանջում»։ Եվ կյանքի գնով նա կատարում է հեղափոխականի իր պարտքը։ Բնորոշ է, որ այդ բայլը խրախուսում է Դավիթի հայրը, բոնության դեմ ոտքի կանգնած պայքարի երբեմնի այդ հասնդուն մարտիկը, բալշևիկորեն ծերունի Բեսոն, որը պատմվածքում հանդես է գալիս որպես ժողովրդական զանգվածների ներկայացուցիչ։ Դավիթն ու Բեսոն բանվոր-հեղափոխականների հաջողված կերպարներ են և ուրույն տեղ ունեն մեր գրականության մեջ։



Մագաք Պետրոսյան

Ստեղծագործական որոշակի առաջընթաց են նշանավորում Մ. Պետրոսյանի «Մեքենավարի հիշատակարանից», «Հաղթական ամեր», «Ժանգարմերիա», «Ճակատագիր», «Կամուրջը», «Թափառականը», «Երկու եղբայրս», «Ոձը», «Մարդը», «Բանտում» և ուրիշ արձակ բանաստեղծություններ ու պատմվածքներ, որոնք հիմնականում ամփոփված են 1911 թ. հրատարակված «Պատմվածքներ» գրքում։ Ի դեպ՝ այս գրքից ցարական գրաքննությունը հանել է «Բանտում» պատմվածքը (այն առաջին անգամ տպագրվել է հեղինակի «Նոր դարընոց» գրքում, 1925-ին), որը Մ. Պետրոսյանի արձակի լավագույն էջերից մեկն է։ «Ամո՛ւր պահեցեք, արյուն-արցունքով է ձեռք բերված լրացուցիչ և խոսուն խորագիր ունեցող այս պատմվածքի հավաքական հերոսը հեղափոխության երիտասարդ գվարդիան է, որը կարելի է համարել պրոլետարական գրողի նորամուծությունը մեր արձակի մեջ։ «Նախած կյանքի մըթնոլորտից» դուրս եկած պատանիները են Սորոկինը, Խայքը, Մալինինը և

---

1 Մ. Պետրոսյան. *Պատմվածքներ*. էջ 80։

մյուսները, որոնք իրենց հեղափոխական հայրերի օրինակով ծառանում են այդ նույն մթնոլորտի դեմ։ Հեղինակը կարողացել է համոզիչ ձևով, կոնկրետ գործողությունների մեջ, տիպական հանգամանքներում դրսևորել հիշյալ պատանիների հոգեկան-բարոյական բարձր հատկանիշները։ Պատանի այդ բանվորները թե՛ ընտանիքում, թե՛ գործարանում սնվում, աճում են հեղափոխության ոգով, հաղորդակից են դառնում դասակարգային պայքարի գաղափարին և անձնվիրաբար ծառայում ազատության գործին։ Նրանց գործողություններ մեջ կա հերոսական ռոմանտիկա, սակայն նրանք ռոմանտիկ գաղափարատիպեր չեն, այլ կոնկրետ միջավայրում և իրադրություններում գրծված մարդկային կեդպարներ։ Նրանք գործադրել են հայտարարում, շատերը բանտարկվում են, դատապարտվում են մահվան, բայց խորապես համոզված են, որ թափված արյունից կբուկվի ազատության «կարմիր բոցը», մեկընդմիշտ կփշրվեն բռնության «դարավոր կուռ շղթաները» և «կծնվի մի նոր յուլս, հատակ ու ջերմ»[9]։

Հեղափոխության մարտիկների վեհ նպատակի ու մերթ ընդ մերթ պայծացմանն են նվիրված «Հաղթական մահը», «Ճակատագիրը», «Մարդը» արձակ բանաստեղծությունները, որոնց պաթոսը ազատության մեծ կռվի գիտակից զինվորների ահագնացող ուժի և վերջնական հաղթանակի գաղափարն է։ Մտեղծելով սոցիալական կյանքի սուր հակապատկերներ («Ծիրկու եղբայր»), Մ. Պետրոսյանը պարզ ու հստակ տեսնում և գեղարվեստորեն ցույց է տալիս հեղափոխական պայքարի այն միակ ճիշտ ուղին, որը տանում է դեպի մարդկության դարերով երազած իրական ազատությունը («Կամուրջ»)։ Նրա լավագույն ստեղծագործությունները հագեցված են շահագործողական հասարակության դեմ ուղղված պրոլետարական պայքարի հաղթանակի պայծառ հավատով։

3

Հայ պրոլետարական նորաստեղծ արձակին և պոեզիային դուրգնեաց, XX դարասկզբին սկզբնավորվեց նաև քաոտերագրությունը, որի Հանրաչափ հիմնադիրն է Ա.Ծուրուչյանը (1879—1954)։ Մնվել է Հին Նախիջևանի Չանաքար գյուղում։ Պատանի հասակից տեղափոխվել է Թիֆլիս և երկար տարիներ Ադելխանովի կաշեգործարանում աշխատել որպես կոչկակար բանվոր։ Եղել է բանվորական մարքսիստական խմբակների անդամ։ Հեղափոխական աշխատանք է կատարել բանվորության միջավայրում։ 1903-ին ընդունվել է կոմունիստական (բոլշևիկների) կուսակցության շարքերը։ Մասնակցել է Անդրկովկասում սովետական կարգերի հաստատման համար մղվող պայքարին։

Ա. Վարդանյանն իր առաջին դրաման՝ «Գործադուլ կամ տգիտության գոհեր», գրել է 1906-ին և բեմադրել 1912-ի մայիսի 26-ին, Թիֆլիսի նախկին Արտիստական թատրոնում (ռեժիսոր՝ Արմեն Արմենյան)։ Այդ բեմադրության մասին ժամանակին Հ. Հակոբյանը գրել է. «Ողջունում ենք հայ լեզվով գրած առաջին ինքնուրույն պիեսը պրոլետարական աշխարհից... Ահա մի ուրախալի երևույթ, մի պատմական մոմենտ առաջին անգամ հայկական բեմի վրա

---

9 Մ. Պետրոսյան, Նոր դարերոց, Թիֆլիս, 1925, էջ 14,

անանձ գուտ բանվորական աշխարհի իր ուրույն հոգեբանությամբ, իր աղաղակող հոգսերով, ցավերով ու կարիքներով... Մաքսիմ Գորկու «Ես»-ն, պրոմայի հետևողական դարդացման բնական հաջորդականությունների ու երկխոսությունների և կենսական բախում, որի առանցքը պրոլետարիատի և կապիտալիզմի դասակարգային հակամարտությունն է։ Դրամայում ընդհանուր, վերացական բնույթ չունի այդ բախումը, այլ ներկայացված է ծնողների և զավակների միջոցով։ Դրամայի առաջին իսկ էջերում ցուցադրվում են բազմորիների աշխատանային դժվարին պայմանները, նյութական ծանր վիճակը, որ ծանրանում է կամ չափանում բյուրոների ու մատրիկների գործադրությամբ (քանի որ խոսքը ստեղծագործական առաջին հերթականության մասին է), բայց հատուկ ընդգծվում է պրոլետարիատի ուժը և հաղթանակի հավատը։ Այս իմաստով բնորոշ է լանվոր Գրիգորի և զորքարտաւեր Գևորգ Բաղդանյանի երկխոսությունը.

Ե. Բաղդանյանց.— *Չայնդ կարիր, դու հասկանո՞ւմ ես, թե ինչ է նշանակում սիրոջ դեմ հակառակվել։ Դու չգիտես, որ բավական է իմ սի անչարիք և դուք մարդի սարսափների տակ աքսոր կբշվեք...*

Գրիգոր.— *Իսկ դուք չգիտեք, որ բավական է մեր այս ջղուտ բազուկների մի հարվածը, և տունը կփլվի ձեր գլխին...*[1]

Բանվորական «ջղուտ բազուկների» գործության գիտակցությամբ են հագեցված գործադուլավորները, որոնք Գրիգորի կոչին, թե՝ «մենք պիտի բողոքենք, մենք պիտի պայքարենք, մենք պիտի կռվենք... Մի՞թե մեր ճակատագիրն է միշտ և ամենուրեք գրկանք ու հալածանք կրել ու լռությամբ տանել», միաձայնո արձագանքում են. «Ո՛չ, մենք լռել չենք կարող, մենք պետք է կռվենք». «Հետևարար,— շարունակում է Գրիգորը,— մեր հոգիը հոգի է



Անդրանիկ Վարդանյան

---

[1] «Մեր գյուղը», Աստրախան, 1912, № 15։

[2] Այս և հետևյալ մեջբերումները տե՛ս Ա. Վարդանյան, Պիեսներ, Երևան, 1959։

Մեկը ամենքի համար, ամենքը մեկի համար. Թող ա՛յս լինի մեր նշանաբանը»:

Ան. Վարդանյանի դրամայի արժանիքների թվում հարկ է նշել հնազփոխությ֊ան գործին խանգարող անգիտակից ու դավաճան բանվորական տարրերի, շտրեյկբրեխերների, բուրժուազգայնական կուսակցությունների, մենշևիկների մերկացումը; Հավաստելով, որ «Մենշևիկները բուրժուազիայի առաջ խունկ ծխող մարդիկ են», թատերագիրը դատապարտում է նաև բանվոր Սիմոնի նման զավաճաններին. Պիեսում հաջող է պատկերված բոլշևիկ-հնազփոխական Վահանի կերպարը, որը ուղղությունն է տալիս ծխախոտագործ բանվորների պայքարին, «նա ամեն ժամանակ,— գնկուցում է լուռեսը գործարանատիրոջը,— հնազփոխական քարոզներ է կարդում և ինչ-որ մեծ կռվի համար պատրաստվում», Իսկ ինքը՝ Բաղդանիչը, նկատի ունենալով Վահանին, նրա ընկերներին, այդ թվում՝ բժշկին սիրող իր աղջկան, վերջինիս ասում է. «Դաստիարակում եք բանվորներին, սոցիալիզմ եք քարոզում»: Դրամայում տեսնում ենք նաև այն իրողությունը, որ սոցիալիզմի գաղափարը Տամակն է բանվորության մեծամասնությանը և միացել է բանվորական շարժման հետ։ Գործադուլավորները ոչ միայն հավատում են իրենց վերջնական հաղթանակին, այլև պարզ պատկերացնում են, թե ինչի՞ համար են պայքարում, գիտեն, որ ապագա սոցիալիստական հասարակարգում կտեղծվեն «լավ օրենքներ ու իրավունքներ», կվերանան ճնշումն ու շահագործումը, աշխատանքը կազատագրվի, մարդիկ կապրեն ազատ ու երջանիկ։ «Ա՜խ, էտ օրին դուրբան,— ասում է ծեր բանվոր Աբրահամը,— էտ օրը ես մեռած, գերեզմանում պառկած էլ որ լինեմ, գործի Տրավիրող գուդակի էն քայգր ու անուշ ձնները լսելուն պես իմ գերեզմանից Տարություն կառնեմ, գործարան կվազեմ... էն լավ օրերին, ազատություն ու հանգստություն բերող կարմիր գուդակի ձնը լսելուց՝ չա՜ն, չա՜ն կկանչեմ։ «Գործադուլը պատմական ժամանակին արժանացել է մարքսիստական քննադատության գնահատանքին։ Հ. Հակոբյանը նկատել է եղել «Գործադուլի» առաջին բեմադրությանը և վկայում է. «Արտիստական թատրոնը, որը լծի-լեցուն էր բանվոր և ինտելիգենտ հասարակությամբ,... օվացիա սարքեց հեղինակին»[12]։ Իսկ Ակ. Մոռվյանը կենսական կարևոր խնդիր է համարել հայ թատրոնի խաղացանկում նմանօրինակ պիեսներ ունենալը, քանզի դրանք ծառայում են զանգվածների գաղափարական դաստիարակման գործին[13].

Գնահատելով Ան. Վարդանյանի և Մ. Պետրոսյանի՝ առաջին հայ պրոլետարական արձակի և թատերագրության հեղինակների գրական-պատմական դերը. Հ. Հակոբյանը նկատում է, որ գրանվորական կյանքի գրականությունը ոտքի է կանգնում, քայլում է արդեն, ունի իր նևրկայացուցիչները ոչ միայն պոեզիայի, այլև վիպագրության ու դրամատուրգիայի բնագավառում... Նրանք մեր ուրախությունն էին, որովհետև որպես առաջին ծիծեռնակներ... Տույս էին ներշնչում հետագա մեր պրոլետ-գրականության ամման ու ծաղկման...»[14]։

---

12 Հ. Հակոբյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 253։

13 Տե՛ս «Պայքար», Թիֆլիս, 1916, № 10։

14 Հ. Հակոբյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 282։

Ան. Վարդանյանը հետագայում գրեց նաև «Ուրվականներ կամ Սունդուկենց Գաբոյի տունը», «Անարխիստը», «Նախօրյակին», որոնք ամրացրին հայ պրոլետարական թատերագրության հիմքերը և ետհոկտեմբերյան ժամանակաշրջանում ստեղծված «Կարմիր պարտիզաններին», «Անագնիվ քաղաքացիներին», «Դանիել Ադայի», «Բանդիտներին», «Դիրքերումի» ու այլ պիեսներին հետ կապում են նրա գրական ժառանգությունը։

Ցարիզմի, բուրժուազիայի, բուրժուազգայնական կուսակցությունների ու հակեղեռնի ուժերի դեմ ուղղված բոլշևիկյան մամուլի անհաղթ պայքարին արձագանքում է անվանի երգիծաբան, հասարակական-մշակութային գործիչ Ալոտ Աբաճանյանը (1870—1946)։ «Խաթաբալայում», իր խմբագրած «Աշխատանքում» (1906—1907) և այլուր նա տարբեր կեղծանուններով (Սալ-Ման, Ստորակետ, Բիձա և այլն) տպագրում է տասնյակ ֆելիետոններ ու երգիծական բառարաններ։ Ահա մի նմուշ նրա «Բառարանից».

«Ազատություն.— *Հոկտեմբերի 17-ին ծնված մի մանուկ, որին ինքը՝ Նիքոլայը խեղդեց մի օրական հասակում։*

Անձեռնմխելիություն.— *Տե՛ս «Բանտարկություն», «Խուզարկություն» և «Բռնություն» բառերը։*

Բանվոր.— *Խստիվ արդելված դերանուն մի գոյականի, որին վճռված է կախաղան բարձրացնելու... սլատական դումայում։*

Գործադուլ.— *Քաղաքացիական դիմացկունության աստիճանը որոշելու հրաշալի գործիք։*

Սահմանադրական –դեմոկրատ—*Մարդ, որի գույնը ոչ կարմիր է, ոչ սև և ավելի մոխրագույն, համենայն դեպս՝ դրանցից «հարյուրակներ» կարելի է կազմել։*

Բուրժուա.— *Տե՛ս «Սահմանադրական-դեմոկրատ»...*

Կազակ.— *Տե՛ս «Չամիդիե»։*

Չամիդիե.— *Տե՛ս «Կազակ»*[15]*։*

Սոցիալական, քաղաքական, հասարակական խոցերի մերկացմանն ուղղված նպատակասլաց, սուր երգիծանքի ցայտուն նմուշներ են Մատրեոս Թաւրիզյանի (1889—1937) մի քանի տասնյակ ֆելիետոններն ու հումորեսկները՝ «Գլուխ», «Մոխրոտ ադռաւը», «Քեռուս խոզը», «Ազգային թանգարան», «Դիմակը», «Կեցցե՛ ժողովրդի կամքը», «Քեռի Մուկուչը», «Ազգային համագումար», «Միրուքը», «Կանանց գործադիր կոմիտեն» և այլն։ Սրանք մեծ մասամբ Ասլան ծածկանվամբ տպագրվել են «Խաթաբալայում», սոցիալ-դեմոկրատական «Պայքարում» և աչքի են ընկնում քաղաքական սրությամբ, խոսքի երգիծական հնչեղությամբ։

Փայանդուզ Մկոյի (Ս. Բագրատունու) մի քանի չափածո երգիծակտավներում ծաղրվում են Անդրկովկասի «կոալիցիոն» կոչված «կառավարությունները» («Պորտֆելները թղթով լիք, ճառերումը օդով լիք...»), դաշնակցականների «անկախ հանրապետությունը» («Ջնև ու ոտքդ կապել են, քամամ դուղաղ են արել...», այսինքն՝ Հայաստանը զարձրել են բանտարկյալ), այդ «հանրապետության» պրեմիերը՝

Տաշիկներին խոստացար,
Նեմեցներին դոստացար,

Անգլիչներ որ եկավ,
Քաա ո՞ւր նրանց հասկացար...

4

Երգիծանքով սկսեց իր գրական գործունեությունը հայ պրոլետարական գրականության ականավոր դեմքերից մեկը՝ Մովսես Աւագին (Մովսես Հարությունյան, 1878—1964)։ Նախասովետական շրջանի նրա պատմվածքներն ու արձակ բանաստեղծություններն. ֆրեամբ, դասվում են հայ դասական արձակի ընտիր էջերի շարքը։ Մնվիկ է Շուլավէր (այժմ՝ Շահումյան. Վրացական ՍՍՀ) գյուղում, հողագործ-խառատի ընտանիքում։ Սկզբնական կրթությունն ստացել է ծննդավայրում, ապա Թիֆլիսի ուսչական դպրոցում։ Այստեղ նա դասերին զուգընթաց մասնակցում է նույն դպրոցի աշակերտ Սեո. Շահումյանի կազմակերպած «Միածանս աշակերտական ընկերության պարապմունքներին, որտեղ կարդում ու քննարկում էին Բելինսկու, Ձերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի, Նալբանդյանի, Պիսարևի երկերը։ 1899-ին ընդունվում է Պետերբուրգի տեխնոլոգիական ինստիտուտը, ուր սերտ կապեր է հաստատում հեղափոխական գաղափարներով տոգորված ուսանողների հետ, ուսումնասիրում մարքսիստական գրականություն՝ «Կոմունիստական մանիֆեստ», «Կապիտալ», Լենինյան «Իսկրա» և այլն։ Բանվորության մեջ արդյունագործական աշխատանք կատարելուց բացի, գործնական մասնակցություն է ունենում 1901-ի նոյեմբերի 4-ին Կազանսկի հրապարակում կազմակերպված ուսանողական նշանավոր ցույցին, որի համար ձերբակալվում է և նետվում բանտ։ 1903-ին աքսորվում է Կովկաս։ 1905-ի առաջին հեղափոխության սկզբին նա վերստին Պետերբուրգում էր ցնցող դեպքերի մասնակիցների շարքերում, 1906-ին վերադառնալով Անդրկովկաս, նա շարունակում է մասնակցել տեղի հեղափոխական կազմակերպությունների աշխատանքին և միաժամանակ զբաղվել գրական գործունեությամբ։



Արագին գիմնազիայի աշակերտ

Մովսես Արագին գրական ասպարեզ մտավ որպես հեղափոխական պայքարում կոփված, պրոլետարական աշխարհայացքով զինված արվեստագետ Մաքսիմ Գորկու ուղղության հետևորդ։ Նրա առաջին ստեղծագործությունը «Դոն Կարապետի արշավանքը դեպի Կղիրտստան»[16] երգիծական պատմվածքն

[16] Այս և հաջորդ ստեղծագործությունները տե՛ս Մ. Աւագի, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, 2, 3, Երևան, 1955, 1956, 1957։

յույս է տեսել «Մուրճ» ամսագրի 1906-ի սեպտեմբերյան համարում, «Ներնայդո» ստորագրությամբ։ Մ. Արազին ծաղրում, մերկացնում էր «Հեղափոխական» հորջորջված «դաշնակցություն» կուսակցության բուրժուազիայական էությունը, խոսքի և գործի ազաղակող հակասությունը։ Երգիծական պատմվածքի հերոս Դոն Կարապետը «դաշնակցության դիվրորացք» ուխտի «ասպետ» է։ Նա սովոր է մեծադղորդ ճառեր ասել. «Ո՞վ վեհ գաղափարներ, վսեմ իդեալներ։ Ո՞վ աշխատավոր ժողովուրդ, ո՞վ սուրբ սրբություն, ո՞վ ազատություն, ո՞վ եղբայրություն...», նա իրեն զարդարել է «սոցիալիստական փետուրներով», ուխտել է պաշտպանել «բանվորներին և զրկվածներին», Հայաստանն ազատել բռնության կապանքներից, բռնագրավել կղերական կալվածքները և հանձնել աշխատավորությանը։ Այդ նպատակով արշավելով դեպի Կղերստան, նա տեղ հասնելուն պես «սուրբ դաշինք» է կնքում... «ոխերիմ թշնամի» Մնձ կղերի հետ, նրան սիրով նվիրում է իր ձին և ստանում կղերական կալվածքների կառավարչի պաշտոն, իսկ ինքը խլում է իր մոլորված թիկնապահ խեղճ գեղջուկ Խեչոյի իշուկը... Այսպիսով, «վսեմ իդեալներ» մասին մոլի ճառասացը կորզում է իր անձի համար եկամտաբեր պաշտոն և իր «ասպետական ուխտը» համարում ավարտված։

Առաջին երկից հետո Մ. Արազին, հանգամանքների բերումով, մի քանի տարի տպագրվելու հնարավորություն չունենալով։ Վրա հասած ստոլիպինյան ռեակցիայի մղձավանջային պայմաններում նա քաղաքական-բացատրական աշխատանք էր տանում բանվորության մեջ, մարդկանց ներարկում էր հեղափոխության նոր վերելքի ու հաղթանակի հավատ։ Իսկ արդեն 1911-ից մամուլում սկսեցին տպագրվել նրա նոր պատմվածքները՝ «Ահեղն ու ջահելը», «Մենավոր լապտերը», «Վերջին երազը», «Վիրավոր թռչունը» և այլն։ Մ. Արազու ստեղծագործական կյանքում հատկապես նշանակալի եղավ նրա համագործակցությունը Հ. Հակոբյանի հետ։ Նրանց համատեղ ջանքերով էր, որ 1914-ի գարնանը հրատարակվեցին «Կարմիր մեխակները» և «Բանվորի ալբոմ» ալմանախները։ Ալմանախում տպագրված Արազու պատմվածքների մասին մարքսիստ քննադատ Ասք. Մոռավյանը (Ազմանը) գրել է. «Արազիի «Կիսատ տունը», «Արևը», «Սպիտակ հերոսուհին» փոքրիկ պատմվածքները շարմ և գեղեցիկ տաղանդի կնիք են կրում... Արազիի գույները քնքուշ են, բայց և որոշ, նրա ամեն մի տողից բուրում է ազնիվ, լավատես ձգտումներով լի տրամադրություն...»[17]։ Հետագա տարիներին Արազին գրեց պատմվածքների մի ամբողջ շարք՝ «Կարմիր համբույրը», «Վանդակներում...», «Կարապի երգը» («Հեքիաթ»), «Ծաները», «Կռվախնձոր», «Կախարդական այգին», «Անցյալի տվերը», «Վերջին տերևը», «Արյունոտ դաշինքներ», «Ահա գալիս է», «Զորափին» և այլն, որոնք Հարստացրին հայ պրոլետարական արձակի գեղարվեստական տարեգրությունը։

Արազու պատմվածքները հատկանշվում են գաղափարական-քաղաքական հագեցվածությամբ, նուրբ ու հուզական արվեստով, խոսքի հստակությամբ ու հակիրճությամբ։ Այլաբանական մի հիանալի պատկեր է «Արևը» նովելը։ Վերին Հարկերի պատճառով արևալույսից զրկված խավար ու խոնավ նկուղում մահանում է բանվորի ծաղկահասակ աղջիկը։ Սգավոր հայրը դի-

---

17 «Պայքար». 1915. № 3։

մում է Տղոր արևին. «Ինչո՞ւ դու մի շողք խնայեցիր իմ աղչկան, ինչո՞ւ սպանեցիր ու տարար նրան»։ Արևն, ի պատասխան, «տխրեց ու մթնեց».

— Գնա,— ասաց,— Տայտնիր աշխարհին, ասա. «Վերևի Հարկը արևի շողքը խլից, ամեր գցեց Ներքին Հարկին ու սպանից էն ոսկեհեր աղչկան...»։

Ակնհայտ է, որ վերին և ներքին Հարկերն այլաբանորեն իմաստավորում են սոցիալական անարդարությունը, ունեզուրկ և իրավազուրկ աշխատավոր մարդու խոր ողբերգությունը շահագործողական հասարակության մեջ, իսկ արդար արևը խորհրդանշում է այն ազատ կյանքը, որը կարող է աշխարհում հաստատվել միայն հասարակական կարգերի ու օրենքների հեղափոխական վերափոխման ճանապարհով։

Բովանդակությամբ հարուստ և բարձրարվեստ այլաբանություն է «Ակնաստ տունը» պատմվածքը։ 1905-ի հեղափոխության մասնակից Սարգիսը քաղաքից վերադառնում է Տայրենի գյուղ և սկսում նոր տուն կառուցել, որը, սակայն, կիսատ է մնում։ Հարուստ համագյուղացիները ծաղրում են նրան, մեկը նույնիսկ հեգնանքով «օգնություն» է առաջարկում։ Սարգիսն ասում է. «Մի առվով որ չուր ա գնացել, մին էլ կգնա... սաղ աշխարհի տունն ա կիսատ մնացել, մենակ Տո իմը չի։ Լա՛վ իմանաս, էն օրերն էլի կգան, տունս կշինեմ, բու աչքն էլ կՏանեմ»։ Այս խոսքերում դժվար չէ նկատել «Հեղափոխությունը պարտվեց, կեցցե՛ հեղափոխությունը» նշանաբանը, այն լավատեսական հավատը, թե «կիսատ տունը» կկառուցվի-կավարտվի, այսինքն՝ պրոլետարական հեղափոխությունը նորից կբարձրանա և կՏաղթանակի։ Հենց այս հավատն է դրված նաև «Սպիտակ ՏերոսուՏին» (Տետագայում՝ «Կարմիր ՏերոսուՏին») արձակ լեգենդի Տիմքում։ Հեղափոխության բարիկադներում Տերոսաբար մաքառում է ընկնում է աղչիկը, սակայն մնում է անմահ ու անՏաղթ ու «կանչում է իր Տերոսներին և տանում է նրանց, տանում է նորից դեպի Տաղթանակ...»։

Արագու համար ուսանելի օրինակ են ծառայել հեղափոխական ռոմանտիկայով շնչող գորկիական Տռչակավոր սիմվոլ-կերպարները՝ Մրրկահավ, Բազե, Դանկո և այլն։ Նա Տետևել է նաև մեր դասական գրականության ավանդներին, կերտելով գերազանցորեն շարքային մարդկանց կերպարներ, որոնք ճնշվում են, շահագործվում, ապրում են կարիքի ու զրկանքի մեջ, բայց ամենայնի ողբերգական կենսապայմաններում։ Սակայն Արագին չի սահմանափակվում կյանքի տխուր պատկերները գծելով։ Նա շեշտը դնում է անիծյալ աշխարհի հեղափոխական հեղաշրջման, նորացման կենսական անհրաժեշտության վրա։ «Վանդակներում» պատմվածքի Տերոս Մելանյանը դառն քրքրտինք է քափում, բայց նրա ընտանիքը մշտական աղքատության, թշվառության մեջ էլ են։ Եվ նա քաջ գիտե, որ իր նմանների արդար վաստակը յուրացնում, վայելում են «Տարուստ ու անՏոգ» դասակարգերը, որոնք աշխատավորության համար ստեղծել են շղթա-կապանքներ, բանտային վանդակներ։ Եվ ոչ միայն գիտե, այլև Տամոզված է, որ վաղ թե ուշ վերստին կդողանջեն Տեղափոխության ազատալուր զանգերը, որոնց Տնչյունների տակ ինքը կաղդարի ճնշված-զրկվածներին. «Ուղեցե՛ք կորացած մեջքերը, ծաղկեցրե՛ք քառամած կանայները... Չկան այլևս վանդակները... Դուք ազա՞տ եք. ազա՞տ...»։ Բանվոր դասակարգի ազատագրական առաքելության գաղափարն է դրված «Հեքիաթը» նուիրի Տիմքում։ Սովորաբար Տեքիաթներում քառավորն ունենում է երեք տղա։ Արագու մոտ Տանդես է գալիս նաև չորրոր-

դը, ասել է՝ «շորորդը դասալ», որը ասպարեզ է իջել ազատագրելու մարդկությունը բոլոր չարիքներից։ Համաշխարհային առաջին պատերազմի իմպերիալիստական, թալանչիական բնույթի սուր մերկացումն է Արազու «Կարմիր համբույրը» նովելը։ Ռազմադաշտում, իբրև հակառակորդ բանակի զինվորներ, հանդիպում են երբեմնի երկու ընկերներ, որոնք վերհիշում են տարիներ առաջ իրենց «մտերմիկ ոգու» զրույցները «գալիք օրերից» («Հզոր կապերով միացած, մենք տոնում էինք մեծ կապն աշխարհի...»)։ Այսպիսով, նրանք տարբեր ազգության, բայց դասակարգային-քաղաքական միևնույն շահերն ունեցող մարդիկ են, որոնց միջև քշնամանք չկա։ Նրանց իրար դեմ են հանել իմպերիալիստները, որոնք զինվորի համազգեստ հագած բանվոր-գյուղացիների արյան գնով հարստություն են դիզում։ Իսկ եղբայրասպան արյունահեղ, աշխարհավեր պատերազմին պետք է վերջ տան հենց նույն զինվորները՝ մարտական զենքն ուղղելով ընդհանուր քշնամու՝ իմպերիալիզմի դեմ։ Այս մեծ խորհուրդն է հաստատում Արազին, իր արձակ բանաստեղծություններն ավարտելով զինվոր-ընկերների եղբայրության գաղափարով. «Մենք կպասենք գիշերվան ու կելնենք... կգալչենք գեպի քաղաքները քարաշատակ, բուք ու քամիների հետ մենք նեղս կխուժենք ամենուրեք և կհնչեցնենք մեր հզոր ձայները։ Մենք ահեղադղորդ զանգեր կհնչեցնենք, շռինդ ու շխկոցով կբացենք փակ դռները և ներս կտանենք հոդմավար ու ցրտահար ճշմարտությունը...

Տո՛ւր ձեռդ, արյունոտ բարեկա՛մ, ընդունի՛ր համբույրս արյունոտ շրթունքներիդ. ժամանակի կուռ շղթան կտրվել է, ե՛կ միացնենք ամուր և ամուր...»։

Մովսես Արազու նախահոկտեմբերյան ստեղծագործությունը հայ պրոլետարական արձակի այն մնայուն արժեքներից է, որոնց անմիջական շարունակությունն ու զարգացման նոր աստիճանը նշավ սոցիալիստական ռեալիզմի հայ գրականությունը։ Արազին սովետահայ գրականության նշանավոր մշակներից մեկն է։ «Սովետական առավոտ», «Խալիշայի երդը», «Ընկեր Մուկուչը», «Փուշ Աբելը», «Հազար գլխանի», «Աչքը վախեցած Հանեսը», «Լուսնի շողերով», «Ջրվեժի ցոլքում» և այլ պատմվածքներն ու վիպակները, «Այրվող Տորիգոն» պատմահղափոխական վեպը, «Մահառած երկիր» («Հազարական ծիլեր», 1950) վեպը, «Խոսրով Օրի» պատմավեպը ուրույն տեղ ունեն հայ սովետական գեղարվեստական արձակի պատմության մեջ։

5

1914-ի գարնանը Թիֆլիսում Հ. Հակոբյանի խմբագրությամբ և Մ. Արազու գործակցությամբ լույս տեսած «Կարմիր մեխակներ» և «Բանվորի այբում» ալմանախները կոչված էին համախմբելու պրոլետարական գրողներին և նպաստելու նրանց ստեղծագործական առաջընթացին։ Այդ ալմանախների առթիվ Ասք. Մռավյանը գրել է. «Մեր ժողովածուներում հմտված երիտասարդները պրոլետարական գեղարվեստի աշխարհում համեստ ուժեր են, բայց ի նկատի առնելով հայ իրականության սպանիչ մթնոլորտը, մենք ողջունում ենք նրանց առաջին քայլերը»։ Ակնդրադառնալով այդ երիտասարդներից մեկին, քննադատն ավելացրել է. «Սկսնակ բանաստեղծ Կամարին Հ. Հակոբյա-

նի ժանրի բանաստեղծ է: Նրա բանաստեղծությունների մեջ գոյացվում է անկեղծ ոտրամադրություն[18]:

Հիրավի, դիտակցաբար Հակոբյանին էր հետևում և մեր արտիաստրական պոեզիայի զարգացմանը լուրջ ծառայություն է մատուցել Հակոբ Կատչերին (Բեժանյան, 1889—1930): Ովին է Լեռնային Ղարաբաղի Ջրաբերդ գյուղում: Ավարտել է Գորիի անգլիկան կայան ուսուցչական սեմինարիան (1908-ին): Այնտեղ ուսանելու տարիների ուսումնասիրել է մարդաբանական գրականություն և ընդունվել բոլշևիկյան կուսակցության շարքերը: Այնուհետև, ուսուցչությամբ զբաղվելուն զուգընթաց, հաղափոխական և առնդուն աշխատանք է կատարել Թիֆլիսում, Բաքվում, Շուշիում, Գանձակում, Ջանգեզուրում: 1930-ի աշնանը ընտրվել է Ջանգեզուրի գավառային կոմիտեի բյուրոյի: Նա կավալ պաշտոններ է վարել սովետական իշխանության տարիներին: Ուժերի բուռն հատնությունը շրջանում վաղաժամկել է նրա մահը:



Հակոբ Կամարի

Հարուստ չէ Հ. Կամարու ոդական ժառանգությունը: Շատ չնչին տարածություն է ոտրավում նրա հեղափոխական գործունեության բնագավառներից մեկը, որին ոտղափոխական պայքարի մի դրվագ է: Նրա երգերը, որոնք ստեղծվել են ոչ միայն պոեզիայի, այլև երաժշտության բնագավառում, ունեցել են մեծ տարածում ժողովրդի մեջ: Նրանցից շատերը, ինչպես «Ազատության երգ», «Ազատության դրոշ», «Ազատության հուր», «Ազատության ոգի», «Ազատության ոտրեր», «Ազատության ոտրեր», «Ազատության ոտրեր

Եվ ես գիտեմ Տպարտորեն տանել օրը դժբախտ,
Ո՛, սիրել եմ գործը ազնիվ-մուրաց Տացը չե՛մ ուտի...

Ես կաչխատեմ խոլ տանջանքի կրակ բովում անընդ Տատ,
Որպես կյանքի անՏաղթ գինվոր՝ մինչև նեղ օրին անվՏատ,
Ես ոլտել եմ ատել ընդմիշտ Թույլ ու սորուկ վախկոտին.
Ո՛, երբեք իմ դաժան օրում մուրած Տացը չե՛մ ուտի...[19]

2. Կամարին երգում է բանվոր մարդու «կոշտացած ձեռքերի», նրա ստեղծարար աշխատանքի հրաշագործ ուժը, ցույց տալով, թե ինչպես երկաքի կտորը նրա «Տզոր մուրճի տակ» ձևավորվում, դառնում է խոփ, որը հերկում է սրտերը, բերում բերք ու բարիք («Համառոտ պատմություն»): Կամարու պոեզիայում բանվորն արարիչ է, որն իր աշխատանքով կանգուն է պահում կյանքը և միաժամանակ կոչված է հեղափոխական անդուլ պայքարով «վանելու կույր խավարը», ստեղծելու «լուսեղեն մի աշխարհ սիրուն».

Վառված ու արբած կյանքի սուրբ տենչով.
Մենք, լույս աշխարհի խրոխտ զավակներ,
Չգոր ու Տպարտ դիմում ենք առաջ,
Հավետ հնչեցնում մարտի կոչնակներ...
Մեզ Տամփա բացե՛ք, մենք անցնենք անպարտ,
Խարույկը կյանքի, փրփուր ծովն անցնենք,
Վառենք Տուր-կրակ մեռած սրտերում,
Վանենք կույր-խավար-լույսը ոչընչենք։
Բացե՛ք մեզ Տամփա, անցնենք նոր օրվա
Գալուստն ավետենք, կյանքը գո՛ունա՛չ.—
Մհր վառ աչերից հրեղեն լեզվով
Խոսում է պայծառ ազատ Տաղթանակ. .[20]

Ազատության կռվի բարձրացած բանվորի «խիզախ, անպարտ, մաքառող ոգին» և ստեղծարար հանճարը մեծաբելուն է ուղղված Հ. Կամարու «Ռորբյա հիմնը», որը միաժամանակ հեղափոխական զարթոնքի, խավարը հալածող պայծառ արևի, բնությունն իմաստավորող մարդկային մտքի, «հրևղեն, շանթող, կայծակնող խոսքի» պանծացումն է: Կամարու պոեզիայի լավագույն էջերից են նաև «Փողոցի տագնապը», «Մենք նրգ կՏյուսենք», «Խավար գիշերին», «Ազատության ժամին» բանաստեղծությունները: Վերջինս գրված է իեռորվարյան հեղափոխության առիթով և տոգորված է պայքարը շարունակելու և սոցիալիստական հեղափոխության Տաղթանակը նվաճելու գաղափարով: Այն հնչում է որպես ժողովրդական զանգվածներին համախմբելու մարտական կոչ.

Կարմիր գրոշն է ծածանվում պայծառ,—
Նիների ծովում Տոգմի հորձանքներ,—
Մեծ ազատության մարդր խանդավառ.
Մենք մեր ետևից այրենք կամուրջներ։

Ծվ երդվենք այսօր-մենք ալիք ահեղ...
Սասանվի Տիմքից անարգը կյանքի—
Ծմրռատին՝ փարթի արևր չքեղ.
Լքված քարուկին՝ կնիքն անեծքի։

19 «Հուշարձան» (ժողովածու), Երևան, 1960, էջ 15։
20 Նույն տեղում, էջ 6—7։

Մեր եան խափան-մա՜ն ու ավերակ.
Այնտեղ մեր առաջ՝ կյանքը հաղթական.
Մեր հոգին վառն պայքարի կրակ.
Եվ մեզ ամենքիս՝ դրա՜ն ու վա՜նա[21]։

Հայ պրոլետարական պոեզիայի առաջին ներկայացուցիչներից է Թուրգեն Հայկունին (1889—1967)։ Ծնվել է Ալաչկերտի (Արևմտյան Հայաստան) Բերդ (Թոփրակ-Կալե) գյուղաքաղաքում, նշանավոր ազգագրագետ և ուսուցիչ Մարգիս Հայկունու ընտանիքում։ 1898-ին ընդունվել է էջմիածնի հոգևոր ճեմարանը, որն ավարտել է 1906-ին։ Ուսման տարիներին գաղտնի ուսումնասիրել է մարքսիզմը և 1905-ին մտել ՌՍԴԲԿ շարքերը։ Ընդհատակյա հեղափոխական աշխատանք է տարել Կաղզվանում, Թիֆլիսում, Բաքումում, Զանգեզուրում, Աշխաբադում, Մոսկվայում, ուր 1912-ին ընդունվել է Կոմերցևկի ինստիտուտի տնտեսագիտական բաժինը։ 1914-ին եղել է Շուշիի հայկական դպրոցների թեմական տեսուչ։ Խմբագրել ու հրատարակել է «Նոր կյանք (Ալեքսանդրապոլ, 1917), «Կարմիր օրեր» (Պյատիգորսկ, 1918), «Կարմիր դրոշակ» (Մոսկվա, 1919), «Քուրա» (Մոսկվա, 1922) և այլ պարբերականներ։ Մասնակցել է Հյուսիսային Կովկասի քաղաքացիական կռիվներին։ 1919 թ. ընտրվել է III ինտերնացիոնալի առաջին կոնգրեսի պատգամավոր։ Կյանքի վերջին տարիներն ապրել է Երևանում։

Գ. Հայկունին գրել է բազմաթիվ չափածո գործեր։ 1911-ին հրատարակել է երեք գրքույկ՝ «Ակրլրի դատը», «Գեղձակ տղվեսը», «Ջոզղիկը», որոնք ժողովրդական բանահյուսության նյութերի մշակումներ են։ Նույն բնույթի է «Սամվել-Հովիկ» պոեմը (1912)։ Նրա գրչին են պատկանում «Անսպարտ երգեր» (1914), «Կարմիր հրշեք» (1926) և այլ ժողովածուներ, որոնք լույս են տեսել նաև ոուսերեն։ Հետագա տարիներին տպագրվել են նրա «Մասունների երթը» (1959), «Երթ մաքառման» (1965) ժողովածուները։ Նա գրել է նաև արձակ էջեր («Ցաստւսւ և սեր» վիպակը, «Հուշեր և խոհեր» և այլն)։ Պրոլետարական պոեզիայի պատմության մեջ առավել հիշարժան են նրա մի շարք բանաստեղծություններ՝ «Ես կերթամ առաջ» (1911), «Հնչի՜ր, տավիղ» (1915), «Վառի՜ր խարույկներ» (1911), «Կա՛ մի նոր աշխարհ» (1913), «Երբ հնչեն դողանչներ» (1915), «Մագի՜ր, արփիս» (1915), «Ձեզ ավետեմ արշալույս» (1915) և այլն, որոնք ներշնչված են հեղափոխության հաղթանակի գաղափարով։ Բանաստեղծը դիմում է «1905 թվականի մարտիկներին» (ես կերթամ առաջ»), վերհիշում նրանց հերոսական և դժվարին պայքարը, հավատ ներշնչելով, թե քափված արյունը իզուր չի անցել, քանզի հեղափոխության բացած կածանը շուտով դառնալու է յայնհոհոն մայրուղի՝ դեպի ազատության արշալույսը։

Անցնում եմ ուղին անհայտ ու ծանոթ,
Ուղին պայքարի կրկին իմ առաջ.
Նա թե ինձ համար հնու է, թե մոռ.
Փույթ չէ, թե հնու... ես կերթամ առաջ.

...Կայծակի որոտաց մեր դեմ դիմական,
Մեր շուրջը տիրեց ավերման ոգին.

---

21 Նույն տեղում, էջ 22։

61 Հայ նոր գրակ. պատմ., հ. V

Հեղեղ բարձրացավ, ժայռեր փուլ եկան,
Բայց մենք գնում ենք, գնում ենք կրկին[22]:

Հայկունին մերժում է «լալկան տաղերը», առաջ է քաշում «Գարնան նոր կյանքին» համար պայքարի կոչող, հոգիները բորբոքող, «ամբոխիս ազատութ-յան ճանապարհը բացելու» գործին ծառայող հրգի պահանջը.

Ես սիրեցի հոգեշառաչ
Ամբոխը իմ հարազատ,
Ընկե՛ր, տավիղ, ինչո՞ւ առույգ,
Երգեր պարտ ու ազատ...[23]

Ուշագրավ հատվածներ կան «Գարնանային հովեր» (1916) և «Տիտան (1920) պոեմներում։ Առաջինի մեջ բանաստեղծը փորձել է կերտել գյուղից գործարան ընկած, գործարանում կոփված բանվորի կերպարը (Վարի), պատկերել նրա սերը, պայքարը և հերոսական մահը, իսկ երկրորդում՝ ցույց տալ տիտան-բանվորական և կապիտալիզմի բախումը, գովերգել այդ բախումից ծնված հզոր Արևամանուկին։

6

Հայ պրոլետարական գրական հոսանքը կազմավորող անուններից են Սուսանը, Մարոն (Զուրաբյան), Մեկրին, Ա. Կոծկյանը, Ա. Բորյանը, Խ. Լոռենցը, Թ. Մանդալյանը, Ն. Մանուչարյանը, Գ. Ներսիսյանը, Հ. Խանլարյանը, Գ. Զազարյանը, Աղ. Վարդանյանը, Մ. Դարբինյանը, Հ. Այվազյանը և ուրիշներ։

Սուսանի գրական փորձերը վերաբերում են 1910-ական թվականներին։ Նրա բանաստեղծությունները՝ «Մեծ իդեալին», «Սիրում եմ նրան», «Տեսա չվում են ամպերը պանդուխտ», «Դուք ստրկացնող մտայլ ցնորքներ», «Անհատական հուզերից», «Հսկա վարպետը» և այլն, հատկանշվում են հեղափոխական պայքարի առույգ տրամադրություններով, քնարական հնչեղ ու ջերմությամբ։ Բանաստեղծուհու հույզերի ու մտորումների աղբյուրը այն «Մեծ իդեալն էր՝ մարդկային ազատության, հավասարության, երջանկության իդեալը, որի կենսագործման համար մաքառում էր հեղափոխական բանվոր դասակարգը («Տեսա չվում են ամպերը պանդուխտ...»)։ Նա անվերապահորեն հավատում է մարտնչող պրոլետարիատին և կոչ անում մարդկանց բոլոր ուժերը, նույնիսկ կյանքը նվիրաբերել հեղափոխության հաղթանակին, առանց որի չի կարող լինել ոչ անձնական, ոչ հասարակական երջանկություն (*Հսկա վարպետը*»).

Դո՛ւ, դարերնդ հսկա վարպետ,
Ախ՛ր մութը կուռ սալին,
Ուժգին թափով զարկի՛ր։ Հավետ
Փշրի՛ր կապանքը վերջին[24]:

Բանաստեղծուհին անկեղծորեն սիրում է «Կաղնի բանվորին», երգում նրա ստեղծագործ աշխատանքը, անկոտրում կամքը, կորովի և ազատատենչ հոգին,

22 Գ. Հայկունի. *Մասսաների երգը*, Երևան, 1959, էջ 25։
23 Նույն տեղում, էջ 26։
24 «Գայլաթար», 1916, № 8։

«տատապանքի գոռ փոթորկում» կոփված հզոր հավատը։ Այս տեսակետից հատկապես հատկանշական է «Սիրում եմ հրան» սրտառուչ երգը.

Նա ծվում է նկուղների
խոնավ, թախծոտ աշխարհում,
Բայց վեհ հոգին անկախ կյանքի
Հեռուներն է սավառնում...

...Սրտում պահած հզոր հույզեր
Հզոգրավ, հարազատ,
Ազնիվ բյուրեղ սիրո խոներ.
Հոգին վսեմ... և ազատ[25]։

Սուսանի հետ միաժամանակ, տակավին 1914-ի «Կարմիր մեխակներ» և «Բանվորի աշրամ» ալմանախների էջերում, իր գրական գործունեությունն սկսեց պրոլետարական մեկ ուրիշ կին գրող՝ Մարոն (Ջուրաբյան), որը, սակայն, առավել լայն ճանաչում ստացավ սովետական իշխանության տարիներին և հատկապես «Դեպի բարձրացող ալիքը» (1936) պատմահեղափոխական վեպով։

Հայ պրոլետարական գրականության ճանաչված դեմքերից է Սեւրին (Ավետիք Գուլյանը, 1880—1920)։ Մնվել է Սալմաստի (Իրան) Հաֆթվան գյուղում։ Ավարտելով տեղի դպրոցը, տեղափոխվել է Թիֆլիս, մի որոշ ժամանակ սովորել Ներսիսյան դպրոցում։ Նա եղել է «Միաձան» աշակերտական ընկերության գործուն անդամներից մեկը։ 1905 թ. ակտիվորեն մասնակցել է հեղափոխական շարժումներին, շփվել է Թիֆլիսի և Բաքվի (ուր աշխատել է իբրև ուսուցիչ) հեղափոխական-բանվորական շրջանների հետ։ 1911-ին նշանակվել է Սալմաստի գավառի հայկական դպրոցների տեսուչ։ Առաջին համաշխարհային պատերազմի սկզբին՝ 1914-ին, տեղափոխվել է Բաքու։ Հեղափոխական գործունեություն վարել բանվորական միջավայրում։ Ոչնչացնելով Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակը, Սեյրին 1920-ի հունիսից Զանգեզուրում եռանդուն, անհաշտ պայքար էր վարում հակահեղափոխական ուժերի դեմ, հանուն Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման։ Նույն թվականին դաշնակցական խմբապետները գնդակահարում են տաղանդավոր գրողին ու հեղափոխականին։

Սեյրու ստեղծագործությունը բազմազան է և ալեքի է ընկնում թեմատիկ-գաղափարական հարստությամբ ու ինքնատիպ արվեստով։ Իր գրական գործունեությունը նա սկսեց իբրև բանաստեղծ, ապա շուտով անցավ արձակին, որը նրա տարբերքն էր։ Գրել է մի քանի տասնյակ նովելներ, պատմվածքներ, արձակ բանաստեղծություններ, գրույցներ, բազմաթիվ ակնարկներ, հոդվածներ և երկու վեպ, որոնք տակավին չեն տպագրված և պահվում են հեղինակի արխիվում[26]։ Առաջին ժողովածուն՝ «Մրի ու ծաղիկ» խորագրով, լույս է տեսել 1913-ին։ Հատկապես նշանակալի են Սեյրու արձակ բանաստեղծությունները, այլարձանական գրույցները, որոնց քնորոշ են կենսասիրատար շունչը, ազատասիրությունը, մարդասիրությունը, հեղափոխական ոգին ու լավատեսու-

25 «Պայքար», 1916, № 11։

26 Տե՛ս ՀԱԲ, Սեյրու ֆոնդ, «Մլար» և «Փշրանքեր» վիպերը։

թյունը։ Ահա, օրինակ, «Մոռացության Հովիտը» (1908)։ Հովտում շրթայված է «Մեծ Հսկան», որի չուրջը տիրում է ծրիակեր, անաշխատ խավերի մեղքով ստեղծված անկենդան անապատ։ Տովացել է Հսկայի վիշտը, որից և արդեն ծնվել ու Հասակ է առնում ազատության տենչը։ Շրթայված Հսկան ըմբոստանում, ելք է որոնում, աշխատում և Տիշեցնում է աշխատանքի ազատագրման երգը, որը և կյանք ու շունչ է տալիս շրջապատին։ Լսելով նրա երգը՝ «նախ քչերը, և ապա շատերն ու շատ շատերը դիմեցին դեպի Մոռացության Հովիտը՝ ազատելու այնտեղ Մեծ Հսկային իր կախարդանքից»։ Չրույցն ավարտվում է այսպես. «Պլպլան բոցի նման ամենուրեք չողշողում է Հովիտը Մեծ Հսկայի ազատության, որ դուրս պիտի գա Մոռացության Հովտից ազատ աշխարհ և պիտի փոխի մարդկանց վիճակը»։



Սեյրի (Ավետիք Հուլոյան)

*Ակնյայտ է, որ խոսքը պրոլետարիատի մասին է, որն իր շուրջն է համախմբում ճիշված մարդկանց և պատրաստվում է ոչ միայն խորտակելու իր կաշկանդիչ կապանքները, այլև աշխարհում Հաստատելու իրական ազատություն։ Սեյրին խոր-ատես Տավատում է պրոլետարիատի Տաղթանակին, և այդ Տավատով են տոգորված նրա բոլոր ստեղծագործություննները։ Ստեղծելով իմաստալից մի զրույց Մարդու և Չգոն Ոգու միջև («Չգոն Ոգի», 1911), գրողը մարդու մասին ասում է. «Ես Տոգու բուլիսննները վաղուց Տաղթահարված են։ Դու այժմ այնքան ուժեղ ես, որքան նրբեւիցես։ Դու Տաղթական կռավարնես կարմիր Տղեղների, բոցավառ Տրդեհների, ուրախության խրախճանքների վրայով»։ Իմաստիկ, Սեյրին Տիշեցնում է, որ ազատության ուղին Տեղափոխական պայքարն է, մարդիկ պիտի մարտնեն, որպեսզի տխուր «խրճիթները ծիծաղեն՝ ծիծաղող դաշտերի ժողովուրդների տակ», 1911)։ Այդ նոր, ապագա ծիծաղկոտ, ազատ, երջանիկ կյանքի պատկերն է գծել Սեյրին «Խոնջենքը», «Ղողի գանձը» և այլ նովելներում։ Ուշագրավ է «Վարդերը» պատմվածքը, որտեղ նա պատմում է. «Ի*նչպես աշխատավոր մի կին կրծքին սեղմած կարմիր ծաղիկներ տանում է իր մութ նկուղը։ Իվում է, թե այստեղ արուսասվոր ոչինչ չկա, բանզի ամ՛նքն էլ ընդունակ են ծաղիկներ սիրելու, բայց…*

«Բայց չէ՞ որ ծաղիկները չեն սիրում մութը»։ Թող ուրեմն չիներն խոնավ ու մութ բնակարաններ։ Եվ թող «պառավ կիներն ու տքնող կրծքերը բարձրանան վեր իրենց ծաղիկների հետ»։

Սեյրու ստեղծագործության մեջ վառ արտացոլում գտավ հատկապես ոտոլիպինյան ռեակցիային հաջորդած հեղափոխության նոր վերելքը։ Նրա երկիրը շնչում են գալիք փոթորիկների ազդուսաբեր հավատով. «Շուտով հողմը քնարձակ կխոյանա ժայռերի միջով, պաշտերի վրա... Եվ կյանքը կթափահարե իր խոպոպեները չիկահեր մանկան նման» («Առաջին անձրևը»)։

Եվ երբ Հոկտեմբերը ազատության հողմի պես եկավ սրբելու ամեն մի ճնշում, Սեյրին դարձավ հեղափոխության գինվորն ու երգիչը։ 1917—1920 թթ. նա գրեց «1917» («Մարտ», «Կարմիր դրոշակ», «Արյուն» և այլն), «Կգանք մենք նորից, կգանք ուժով, արևով» ակնարկների, «Կարմիր աստղ» («Կրակի ձորը», «Շարկի Ջիվանը», «Ողջ-ույն ձեզ», «Օ՛, մայրս», «Գովկաս» և այլն) և «1920 թիվ» պատմվածքների շարքերը։ Դրանք հատկանշվում են հեղափոխական պաթոսով, հագեցված են ազատ ազգերի բարեկամության գաղափարով, լուսավոր ապագայի հավատով։ Սեյրին, որ խորին վշտով ու ցասումով դատապարտում էր 1915-ի ապրիլյան ցեղասպանությունն ու նրա կազմակերպիչներին («Կարոտի հուշեր» շարք՝ «Հոգու արևը», «Գարուն», «Վանքի բակը», «Վշտի մայրը» և այլն), ոչ մի տարակուսյուններ, թե հոկտեմբերյան լույսը շուտով կհասնի նաև Հայաստան, ռուս մեծ ժողովրդի եղբայրական օգնությամբ մոխիրներից կհասնի երկիրն Արարատյան. «Այրարա՛տ, դու լացի, կոտորածի երկիր, ողբի, աղետի աշխարհ... Ի՛նչ ձեռքդ դրացուդ ուսին և նայի՛ր հեռուն» («Կովկաս»)։ Եվ ապա. «Աչքերը փոած տարածության մեջ... Կանգնած էր նրա կողքին Մարդը՝ կարմիր աստղով ու սվինով։ Նա կարմիր գինվոր էր։ Նրանց շուրջը ստրուկներ չկային։ Նրանց շուրջը հնչում էին երգեր, աշխատանքի երգեր («Կրակի ձորը»)։ Երգեր, որոնց մասին «Քարե խցիկում» (1917) պատմվածքի հերոսը հպարտորեն ասում է.

Մանուկ քներով
Ջանգերն եմ քաշում
Սուրբ ազատության.
Մանուկ երգերով
Ջինվոր եմ գրվում
Սուրբ ազատության[27]։

Բազմաար էր Սեյրու գրիչը։ Նա գրել է նաև մանուկների համար («Շաղկոբը», «Մինչ ժամանակ էն», «Մեր լորիկները» «Դերձակ աշակերտը» և այլն)։ «Փշրանք» (1919—1920) վիպը պատկերում է ապրիլյան եղեռնից հետո հայ ժողովրդի փշրված բեկորների կյանքը և, որ կարևորն է, ապրելու կամքը, պայքարը, հավատը։ Սեյրին փորձել է կերտել ականավոր հեղափոխական Ստ. Շահումյանի կերպարը, որի բնավորության գծերի, մարքսիստական մտքի խորության, դասակարգային քշնամիների դեմ մղած արգասավոր պայքարի մարմնացումն է վիպի կենտրոնական հերոս Ավելյանը։

Սեյրու ստեղծագործություններ հատկանշվում է ոչ միայն հեղափոխական բովանդակությամբ, թեմատիկ բազմազանությամբ, այլև կատարման արվեստով՝ պարզ ու հստակ, հարուստ ու ճկուն լեզվով։ Նա կարողանում է ստեղծել տիպական հանգամանքներ, հոգեբանական իրավիճակներ, խոսուն պլաբանություններ, դեղեցիկ բնանկարներ և տիպական կերպարներ։ Պատկերա-

---

27 Տե՛ս «Հուշատետր», էջ 64։

վոր, հուզառատ, հիշեղ Ի. Սեյրու լավագույն արձակ էջերը, որոնք այսօր էլ չեն կորցրել իրենց թարմությունը, ճանաչողական նշանակությունը և գեղարվեստական հաճույք պատճառելու ուժը։

Հայ պրոլետարական գրականության հիշարժան դեմքերից է Ավազ Կոձինյանը (1891—1918), մարդկային հուզաշխարհի, ապրումների ու մտորումների նուրբ երգիչը։ Մնվել է Ղարաքիլիսայի (այժմ՝ Կիրովական) Համազասիման գյուղում։ Նախնական կրթությունն ստացել է տնդի ծխական դպրոցում, ապա ավարտել է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցը։ Դասավանդել է Դիլիջանի հայկական դպրոցում։ Ապրել ու աշխատել է Բաքվում, մտերմացել Ստ. Շահումյանի և մյուս հեղափոխականների հետ։ 1917-ին ընդունվել է կոմունիստական (բոլշևիկների) կուսակցության շարքերը։ 1918-ին կովկասի արտակարգ կոմիսար Ստ. Շահումյանը նրան նշանակել է Դերբենտի կոմիսար։ Այնուհետև Ա. Կոձինյանը գործել է Միջին Ասիայում, Մոսկվայում, որտեղից և գործուղվել է Անդրկովկաս։ Նովոչերկասկում ձերբակալվել և գնդակահարվել է դենիկինյանների կողմից։

Ա. Կոձինյանն սկսել է գրել պատանի հասակից։ Մամուլում տպագրել է պատմվածքներ և բանաստեղծություններ (երբեմն՝ Արևյան կեղծանունով)։ Առաջին պատմվածքների նյութը գյուղական կյանքն է։ Գյուղացու սոցիալական ծանր գոյավիճակի մասին հուզիչ պատմություն է «Իմ եղբայր Նուշինը», որի էությունն ամփոփված է զինվոր տարված երիտասարդի մոր տխուր երգում.

Դարդ տվիր մեզ, էյ աստված,
Դարման չարիր, էյ աստված,
Աչխարհքին սև տվողին
Դիվաս չարիր, էյ աստված...[28]

. Նույն սոնարդար օրենքների դեմ բողոքի արտահայտություններ են «Դարձը», «Հայրը» և այլ պատմվածքներ։ Առաջին աշխարհամարտի արհավիրքների, մարդկանց հոգեբանության մեջ տնդի ունեցող բեկման ու գիտակցական զարթոնքի սեղմ ու ճշմարտացի արտացոլումն է «Վիրավորը» պատմվածքը (1915)։ «Մուրենի արցունքները», «Տարեմուտին», «Զամբյուղի մեջ» պատմվածքներում Կոձինյանը բացահայտում է աշխարհի չարիքները, հարց է առաջ քաշում, թե «...ինչի՞ աշխարհն էսպես է, ինչի՞ բոլոր մարդիկ հավասար չեն, բախտավոր չեն» («Զամբյուղի մեջ») և չեշտում է հիներ հիմնիվեր փոխելու անհրաժեշտությունը։ Այդ մեծ նպատակի համար մղվող պայքարի ճնարական գովքն է Ա. Կոձինյանի «Մա՛յր իմ հեռավոր...» գեղեցիկ բանաստեղծությունը.

...Ոսկու արքաներն անհոգ տենչերով,
Կապալառուների արյան հեղեգի
Ամենքին ըողին լաց ու կարոտով,
Որ լաց-արցունքից արծաթը դեղնի։

Լաց ու կարոտից կարմիրը ելավ.
Ողջ տառապանքի ծնունդը անեղ,
Մեր գրոշակն էլ ա՛ւ ա՛ւ բացվեցավ.
Կոիվ է, պատեր՝ իմա ամեն տեղ։

---

28 Նայն տեղում, էջ 120։

Ով չղթայի մեջ մինչ այժմ կապված
Հզոր աշխատանքն է կոփի դաշտ ելել.
Ու նորոգ կյանքի գոշը պարգած
Բանվորներին դատի է կանչել։

Եվ էրեն բնկնեմ կոպում այս ա՜հեղ--
Դու լաց չլինես, մայր իմ սիրելի,
Երբ Հաղթանակը կգա փառա՜ղ,
Ամեն ոք սիրած որդին կլինի[29]։

Հայ պրոլետարական պոեզիայի երախտավորներից է Խորեն Լորենցը (Բորյան, 1892—1919)։ Մնվել է Կարմիրի շրջանի Ներքին Ճամբարակ գյուղում, ուր և ստացել է սկզբնական կրթություն։ 1911-ին ավարտել է Բաքվի Մեսրոպյան դպրոցը։ 1917-ին ընդունվել է կոմունիստական (բոլշևիկների) կուսակցության շարքերը, 1918-ին Բաքվից գործուղվել է Մոսկվա և մասնակցել Հայկական գործերի կոմիսարիատի աշխատանքներին։ 1919-ի ամռանը, կուսակցության կենտկոմի հանձնարարությամբ, մեկնել է Բաքու՝ ընդհատակյա աշխատանքի։ Նույն թվականին, Մոսկվա վերադառնալիս, Հյուսիսային Կովկասում մասնակցել է բաղաքացիական կռիվներին և սպանվել դենիկինյան բանդաների ձեռքով։

Տակավին պատանի էր Խ. Լորենցը, երբ սկսեց իր գրական նախափորձերը՝ տերյանական մոտիվներով ներշնչված։ Նա երգում էր սեր, բնություն, հայրենիք, մարդկային թախիծ ու պայծառ երազանք։ Հաճախ մռայլ գույներ ունեն Լորենցի բնաբական հուզումները, սակայն առկա է տխրության մշուշը փարատելու և կյանքի գվարթ ձայներին ունկնդրելու մղումը.

—Մենք սիրել ենք բազուկը հզոր եւ հզոր,
Մենք սիրել ենք երգը անուն ու անծայր.
Հավատում ենք այս խոր երգին ա՜հավոր,
Հավատում ենք արյալույսին ոսկեվառ[30]։

Խ. Լորենցի պոեզիայի հիմնական մոտիվներից մեկը, թերևս ամենահնչեղը, Հայրենասիրությունն է, որին նվիրված են «Լաց ու անձրև», «Գարուն», «Հայաստանս», «Ալեր Հայրենիք» և ուրիշ բանաստեղծությունները, բոլորն էլ գրված 1915-ին, երբ համաշխարհային պատերազմը և ապրիլյան ցեղասպանությունը Հայաստանը զարձրել էին «ողբի՝ Հայրենիք, որբի՝ Հայրենիք» (Քումանյան)։ Բանաստեղծը թախիծով դիմում է գարնանը՝ «Ինչպե՞ս օրհնեմ Ես գալուստդ, գարուն» («Գարուն»), գծում ավերված Հայրենիքի տխուր պատկերը («Լաց ու անձրև»).

Գարուն է, անձրև ու ջամի,
Գարուն է, արտասուք ու մորմոք,
Չեմ ծածկի իմ լացը Հիմի,
Իմ երկրի ցավերն անսոխ։

Ընկնում են չիքերը բյուրեղ,
Ջայնում են ցավերը ցայտուն,
Ցանում են ծաղիկ ու ասեղ,
Եվ թախիծ՝ մորթ ու անտուն։

---

29 Նույն տեղում. էջ 96—97։

30 Նույն տեղում. էջ 69։

Սահում են ստվերներն անձև,
Ողբում են թիթեռ ու եղեգ...
Քամի է, նվագ ու անձրև,
Ջեմ ծածկի իմ լացը երբեք...[31]

Բայց բանաստեղծը հավատում է իր հայրենիքի վառ ապագային («Հապարտ ես նորից, ավեր Հայաստան») և փայփայում «ծաղիկ հույսերը լուռ երազների» («Հայաստան»).

Ինչքան էլ լինի քո ուղին դժվար,
Գալիս եմ ահա հուսերս վառած,
Իմ հեռու ընկեր, իմ մոտիկ տոար.
Իմ հոգու կապտա, իմ սրտի սիրած[32]:

Հայ ժողովրդի և ճնշված ու բռնադատված հանուր մարդկության ազատությունն էր ել. Նորենցի իղձերի իղձը, կյանքի նպատակը, բանաստեղծությունների ոգին՝ նա խանդավառությամբ ողջունեց ցարիզմի ու կապիտալիզմի դեմ պայքարի ելած գշարքերը հաղթ ու հզոր» («Ազատություն», 1917).

Ողջո՜ւյն, ողջո՜ւյն ու ողջո՜ւյն, անմահության արշալույս.
Աստվածային հրաշքի կախարդական արեգակ՝
Լույս է վառել մեր հոգին այս երկնահաս հույզի տակ...
Ողջո՜ւյն, ողջո՜ւյն ու ողջո՜ւյն, անմահության արշալույս...[33]

Համեստ, բայց հիշարժան գրական ժառանգություն է թողել նաև ել. Նրենցի ավագ եղբայրը՝ Արմենակ Բորյանը (1886—1918)։ Նա տակավին պատանի՝ թողել է ծննդավայրը՝ Կարմիրի շրջանի Ներքին Ճամբարակ գյուղը և մեկնել Բաքու։ Նավթահանքերում աշխատել է իբրև սեզոնրդ բանվոր։ Մասնակցել է Բաքվի պրոլետարիատի հեղափոխական շարժումներին և զոհվել 26 կոմիսարների շարքում։

Ա. Բորյանին հուզել են աշխատավոր մաշդու սոցիալական ծանր կացությունը, իրավազուրկ վիճակը, աշխատանքն ու պայքարը, որոնց մասին էլ նա հյուսել է իր մի շարք երգերն ու արձակ բանաստեղծությունները։ Սոցիալական անարդարության, մարդկային անհավասարության, տիրող կարգերի ու օրենքների դեմ մի ցասկոտ բողոք է Ա. Բորյանի «Քար եմ տաշում» (1917) բանաստեղծությունը։ Ունեզուրկ հարկերի տակ լսվում է լուկ հառաչանք՝ «մութ է տունը, հաց էլ չկա...», թեև հենց այդ հարկերի տակ ծնվածներն են հաց ստեղծում և լուսավոր պալատներ կանգնեցնում։ Բայց հեռու չէ օրը, երբ կխորտակվի անարդարությունը և լույսը կճառագի ինչպես հյուղակներում.

Իմ կրծքիդը ամենից ցած, խոնավ ու մութ է, իմա,
Բայց այժմ ես քար եմ տաշում, քար եմ տաշում իմ տան համար,
Որ իմ տունն էլ բարձր լինի, վառ արևի լույսը տեսնեմ,
Ազատության երգն է հյուսվում, շաղախում եմ երբ կիր ու քար[34]:

Հակիրճ և բովանդակալից են Ա. Բորյանի արձակ բանաստեղծությունները, որոնք գերազանցորեն գրված են առաջին համաշխարհային պատե-

31 Նույն տեղում, էջ 74։
32 Նույն տեղում, էջ 82։
33 Նույն տեղում, էջ 90։
34 Նույն տեղում, էջ 152։

թագմի տարիներին և արձագանքում են հայ ժողովրդի ողբերգական վիճակին։ Կոտորածներ Հայոց Հողում, բռնագրի, սով, արցունք—ահա «Ճառապայնքի նվագներիս բովանդակությունը։ Կսկծում է հայրենաաբիր բանաստեղծի սիրտը, քանզի քանգվում էին հարիների օջախները, կտրվում էր ծխանների ծուխը, վիշտն ու հառաչանքն էին ինքածում ամենուր («Ինչո՞ւ ես ուշանում», «Ձմռան գիշերինս, «Ո՞ւր ես գնում այդպես ուշ» և այլն).

Այս աշուն այնքա՞ն տխուր է մթնում...
Այնքա՞ն օրերը տարտամ են, վհատ,
Ամենուր դաժան մահն է սովերում,
Ամենուր ասես բողոք է, գանգատ։

Ժպիտ, երգ ու ծաղ, ծաղիկ ու տերև
Լուռ գանգատվում են, մահանում անձայն,—
Ախարհրն այնպե՞ս մութ է, անարև,
*Աշխարհը ասես արցունք է համայն...*35,

Սակայն բանաստեղծը ոչ միայն հավատում էր, որ մութ աշխարհը պիտի լուսավորվի, այլև մաքառում էր հանուն բացվելիք «Կարմիր Մայիսի»։

Ոդջո՜ւյն ցնծության
Մեծ Քափորների,
Ոդջո՜ւյն ազդության
Կարմիր մայիսին։

...Նվ ցնծության ծովի վրա
Հուր է չողում ազատության.
Այնքա՜ն խորունկ վճռություն կա
*Ձորուրդներում այս ցնծության...*36

Ազատ հայրենիքի և ազատ աշխարհի երազանքով ու հավատով են ներշնչված գրող և հեղափոխական գործիչ Թադևոս Մանդալյանի արձակ բանաստեղծություններըՙ «Հայրենիք», «Վերջին հարցը», «Աշնանային երազնեիրց», «Թարքի երգը» և այլ արձակ բանաստեղծություններում նա համակող անկեղծությամբ հաստատում է, որ մարդն ուժեղ է, վեմ ու ազնիվ իր հայրենիքով («Հայրենիք»), «Ես մի չնչին մահկանացու՝ ամենակարող և անմահ եմ քո հպարտությամբ և անմահությամբ, ես չեմ ուզում փնտրել քո ծագումը, որովհետև դու անսկիզբ ես, ես չեմ ուզում նայել դեպի ապագան՝ գոնեզու համար քո վիրջը, որովհետև գիտեմ, որ դու անվերջ ես...»։ «Թարքի երգը» արձակ բանաստեղծության մեջ Մանդալյանը մարդկության ազատ ապագայի հավատով է ներշնչում հեղափոխությունը գարձնող բանվորին.

«Ձա՜րկ մարդկ ուժգին.. ամեն մի հարվածիդ հետ մոտենում է
վառնական բոպեն,
Մռվի ալիքները մռնչալով դիպչում են ափերին...
Ծայռերը գողում են...
Ուժգին հարվածներ իջեցրու, շարքի՜ն...։

---

35 Նույն տեղում, էջ 145։

36 Նույն տեղում, էջ 149։

7

1917-ից սկսած պարբերական մամուլի էջերում հանդիպում ենք տասնյակ հեղինակների չափածո և արձակ ստեղծագործությունների, որոնք հարըստացնում են հայ պրոլետարական գրականությունը՝ Ալ-Ազ («Քոնն է ապագան»), Ալեհեր («Վե՛ր կաց»), Ա. Աղաջանյան («Հասակավորը»), Ա. Արտանց («Գործափարի մարտիկներին»), Բուրջի («Բանվորին»), Ա. Զուլումյանց («Ամեն անգամ»), Պ. Թորոսյան («Գերագույն արշալույս», «Կոմունիստական մանիֆեստ», «Բանվոր ընկերներ»), Մ. Կարո («Ազատություն»), Հ. Հայրապետյան («Կարմիր բանվորին»), Հովունի, Ա. Ղազանչյան, Ն. Ներսնի («Սոցիալ-դեմոկրատիան»), Գ. Շահսուվարյան («Բանվորին», «Հալածվածներին»), Ոգուհի («Կար անող կինը», «Երբ մութ նկուղում բանվոր եմ տեսնում»), Հ. Պետրոսյան, Ա. Քանյան, Տ. Մուրեմյան, Լ. Վարդունի («Դու մի՛ վհատիր»), Օսիրի, Մ. Օրմինյան («Մաքառելու մախմաքազ») և այլն[37]:

Սրանցից շատերը բանվորներ էին, աշխատանքի մարդիկ, որոնց երազանքների կենսագործման ուղին էր հարթել Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը: Ու նրանք իրենց պարզ, հաճախ պարզունակ, բայց ջերմ, սրտագին, անկեղծ խոսքն էին ուղղում Մեծ հոկտեմբերին, հաղթանակ տարած բանվոր դասակարգին, ազատ ու երջանիկ կյանքի համար մաքառող զանգվածներին: Ահա ինչ է գրում Բուրջին «Բանվորին» բանաստեղծության մեջ.

Եկեք ողջունենք արևը այս նոր.
Արևը բարու ու եղբայրության.
Եկեք ողջունենք արևը հզոր.
Արևը ուժի ու ազատության...

Ազատություն ու եղբայրություն բերող հեղափոխության մասին մի շարք սրտահույզ բանաստեղծություններ է հյուսել Հ. Այվազյանը, որն սկսել էր թախծի և հուսի երգերից և հասել Հայաստանում Մայիսյան ապստամբության նահատակներին ձոնված հեղափոխական ներբողներին: «Իմացյալ մահն անմահության օրրան կըլա կյանքերուն»՝ այս է Այվազյանի ներբողների էությունը: Նա հավատում է, որ Մայիսին ընկած հերոսների արյունից ծնվելու է մի նոր կյանք, իսկ նահատակները ժողովրդի հոգու մեջ պիտի ապրեն հավիտյան՝ «արևգակի պես անշեջ»: Հայաստանում տակավին չէր հաղթանակել սովետական իշխանությունը, բայց բանաստեղծը խորին հավատով գրում էր.

Իմ հայրենիք, դուն պիտ ըլլաս կարմիր, հզոր անսահման,
Այլոր ցեղերու վեհ տաճարին կոթող մ'ալ դուն անսասան,
Դե ե՛լ, կանգնի՛ր լթվածներու աչխարհին հետ հաղթական՝
Քանդակելու մեր նոր կյանքին արշալույսը գերբնական...

Ազատության արշալույսին են ձոնված Հակոբ Խանլարյանի «Նա պիտի անցնի», «Մայիսի մեկ», «Հեղափոխություն», «Փոթորիկ», «Մենք, որ կառուցել...» և այլ բանաստեղծություններ: Հեղափոխությունը նա պատկերում է որպես հզոր ու ամենակարող մի ուժ, որը մարդկությանը պարգևում է

---

37 Նշված հեղինակները հիմնականում տպագրվել են Թիֆլիսի սոցիալ-դեմոկրատական «Պայքար» թերթում (1915—1919), որից և առնված են մեր քաղվածները:

ազատության գերուհուն հմայվանքը, բանվորի «բրոնզից ձուլված քաղաքներով քացում աշխարհի նոր առավոտը.

Փա՜ռք քեզ, օ՜, վշտերի, տանջանքի երկիր,
Փա՜ռք քեզ, քո երգին, քո լույսին,
Պայքարից, տենչանքից, արհիվ կենսաձիր,
Ողջո՜ւյն քո կենսավառ մայիսին:

Ուշագրավ է Հ. Խանլարյանի «Հեղափոխություն (1917) բանաստեղծությունը, որ-եղ ցայտուն պատկերներով նկարագրված են Հոկտեմբերյան հեղոտամարտերը, հեղափոխական զանգվածների հաղթական գրոհները, խավարի դեմ ուղղված ազատության ջահերից բռնկված հրդեհը, որը լափում է բռնության պալատները, բերդերն ու տաճարները: Արժե նշել, որ Խանլարյանն այդ բանաստեղծության մեջ փորձել է պատկերել Վ. Ի. Լենինին, որպես հեղափոխության և աշխատավոր մարդկության մեծ առաջնորդի.

Նվ ավաթվում էն ու ծով են կազմում զանգվածներն անծիր,
Մարդկային ծովից ելնում է Լենինն, առաջնորդը մեծ, խրոխտ, զեղաչիր.
-Ընկերնե՛ր, բոնքր բարձր, անսասան մեր մեծ գրոշակ,
Թող մեր ջահերը միանան, դառնան նոր արեգակ...

Հայ պրոլետարական պոեզիայի զարգացման նոր փուլի արժեքավոր էջերից են Գրիգոր Ներսիսյանի «նոր տարին», «Փոթորիկը», «Ես հավատում եմ», «Աշրշալույսին և ուրիշ բանաստեղծություններ: Հաստնացող հեղափոխության տարիներին ապրելով Մոսկվայում ու Պետերբուրգում, նա իր բանաստեղծություններում ավետում է հին աշխարհը հիմնիվեր հեղաշրջելու կոչված ազատաշունչ Հոդմի, օգր մաբրող նոր փոթորկի գալուստը: «Փոթորիկ» (1916) բանաստեղծության մեջ, ողջունելով գալիք «տնեղագոլ մրրիկը», նա վերահաս հեղափոխությունը ներկայացնում է որպես բյուր-բյուրավոր տառապյալների հառաչանքից և զայրույթից, արցունքից և անեծքից, ցավից և ցասումից, տանջանքից և Տուչից, երազանքից և ոգորումներից ծնված ազատության Տուժկու կոչնակս.

Վաո երազներից կ'ելուսիմ պահկ
Քո տաղտանակի... Շարժվի՛ր փոթորիկ...
...Ողջո՜ւյն ծնունդիդ, ողջո՜ւյն քո կյանքին:

Նույն 1916-ին բանաստեղծը Տույս է Տալտնում, թե 1917-ր պետք է վերջ տա ընշմանն ու բռնությանը, արյունահեղությանն ու արցունքին, պետք է խորտակի ստրկության դարավոր շղթաները և աշխարհում բաց անի իսկապես ազատ ու երջանիկ «մի նոր կյանք, սիրո մի նոր այգ» (*«նոր տարին»*): Լավատես բանաստեղծը հավատում է ապագային: Նա իր կյանքի իմաստն իսկ տեսնում է մարդկության լուսավոր ապիրին ծառայելու մեջ: Ահա ինչու, երբ Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակից հետո սովետական նորաստեղծ իշխանությունը կոիվ էր մղում ներքին և արտաքին թշնամիների դեմ, որոնք ձգնում էին «նոր արևներ երկնաղոլ երկրում վերականգնել էքսվար գիշերը», «Աշրշալույսին» բանաստեղծության մեջ Ներսիսյանը ազատության զինվորներին ասում էր.

Մի հրգեհ վառվի, սիրտս ձեզ պատրույգ
Այդ հրգեհներին...

* * *

Հայ պրոլետարական գրականությունը սկզբնավորվեց ու ձևավորվեց պատմության մեջ շրջադարձային նշանակություն ունեցող մի ժամանակաշրջանում՝ XX դարասկզբի սոցիալ-տնտեսական, հասարակական ու քաղաքական բուռն հեղաբեկումների, բանվորական շարժման ու հեղափոխական պայքարի հզոր վերելքի պայմաններում, դառնալով ժամանակի գեղարվեստական արձագանքը։

Պրոլետարական գրականության լավագույն էջերում արտացոլված են բանվոր դասակարգի կյանքը, աշխատանքը, պայքարը, հեղափոխական պայծառ իդեալները և ուսանելի ավանդները, հոգեկան-բարոյական աշխարհը։ Այս է հայ պրոլետարական գրականության պատմական նշանակությունը։

ԺԱՄԱՆԱԿԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1901

Հունվարի 30 — Վանում ծնվեց կուսակցական-պետական գործիչ Ազատ Ղևոնդի Հանբյանը։ Վախճանվել է 1936 թվականին։

Օգոստոս — Փարիզում, Երվանդ Օտյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ազատ խոսք» ամսագիրը։ 1902 թ. փոխադրվում է Ալեքսանդրիա (Եգիպտոս) և շարունակվում է հրատարակվել մինչև 1908 թ. կեսերը։

Սեպտեմբերի 10 — Գյագթոյում (Շուշանգիա) բացվում է Հաղարծնյան համալսարանի X կոնգրեսը, որտեղ ջննվում է նաև հայկական հարցը։

Նոյեմբերի 1 — Քեմբրիջում (Անգլիա), Մ. Մհնաչյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Լույս» գիտական, բարոյական և իմաստասիրական կիսամսյա հանդեսը։ 1907 թ. «Լույսը» վերսկսում է հրատարակվել Բոստոնում որպես ամսագիր և շարունակում է մինչև 1998 թ.։

— Վենետիկում։ Սկսած Երիմյանի (1910 թվականից՝ Մկրտիչ Պատուրյանի) խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Երեզուխ» գրական-գեղարվեստական պատկերազարդ տարեգիրքը։ Հրատարակությունը, մեծ ընդմիջումներով, շարունակվում է մինչև 1947 թ.։

— Փարիզում հրատարակվում է Վահան Թեքեյանի «Հոգեր» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

— Մոսկվայում հրատարակվում է Մմբատ Շահազիզի «Հիշողություններ Վարդաշեն տոհմի առ Քիվ գրույցներ։

— Մոսկվայում հրատարակվում է Ալեքսանդր Օատուրյանի երգիծական բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Գրչի հանաքներ» խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Բագրատ Ալմազյանի «Հյուսիսի արծիվը (1801—1829)» պատմական վեպը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հակոբ Պարոնյանի «Քաղաքավարության վնասները» գիրքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Երվանդ Շահազիզի «Նոր Նախիջևանի Սուրբ խաչ վանքը» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում, Սեդրակ Թադևոսյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Ֆրիդրիխ Շիլլերի «Ողնլևանի կույսը» դրաման։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Ծվզիկներ» դրաման։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Վահան Միրաքյանի «Լալվարի որդը» պոեմը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում են Վրթանես Փափազյանի «Պատմվածքներ» ժողովածուն և «Էմմա (Վեպ ժամանակակից բարքերից)» առեղծագործությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է աշուղ Քյոխան (Սերովբե Լևոնյան) «Ամանի Ջենջան Տեքթաբը հանդերձ երգերով» գիրքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լեոյի (Առաքել Բաթմանյան) «Հայկական տապագրություն (XVI—XVII դար)» աշխատության առաջին հատորը։

Նույնը փոփոխված ու լրացված՝ 1904-ին։

Երկրորդ հատոր (Առաջին մաս, XVIII դար)՝ 1902 թ.։

— Թիֆլիսում, Սահակ Շահումյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Մաքսիմ Գորկու «Մի անդամ աշնանը պատմվածքը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Հարություն Մրմրյանի «Հին օրեր ու ալդ օրերուն հայ մեծատուները (1550—1879)» աշխատությունը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Աբրահամ Ալպոյաճյանի «Ուսումնասիրություն Սրբազն Տյուսարի» աշխատությունը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Ղևոնդ Ալիշանի «Հայապատում. պատմիչք և պատմութիւնք Հայոց» աշխատութիւնը, նոյնը՝ փոքրագիր, չորս հատորներով. նույն թվականին։
— Վենետիկում հրատարակվում է Հովհաննես Քոթոյանի «Մարք Մխիթարա Աբբայի Սեբաստացի» աշխատությունը։
— Վաղարշապատում հրատարակվում է Սարգիս Հակոբյանի «Բարակ չոհ և անուշ չոհ (ժողովրդական վիպ մանկ բարբառով)» գիրքը։
— Բաքվում հրատարակվում է Լևոն Մանվելյանի «Դեպի վեր» դրամատիկական պոեմը։ Նույնը՝ Պետերբուրգ, 1902 թ.։
— Մոսկվայում հրատարակվում է Սիմոն Շահնազարյանի «Մարդասիրության և աշխատանքի ազնիվ գիտնական» Տուրի Ալեքսանիչ Վենիուկովին աշխատությունը։
— Վենետիկում հրատարակվում է Գրիգոր Տեր-Գաղոսյանի «Նկատողութիւններ Փավստոսի պատմութեան վերաբերեալ» աշխատությունը։
— Փարիզում, Արշակ Չոպանյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված արևմտահայերեն թարգմանությամբ, հրատարակվում է Անատոլ Ֆրանսի «Էպիկուրի պարտեզը» գիրքը։

1902

Հունվար 1 — Կահիրեում, Մարի Գալլերյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ամենօրեայ բնտանեկան և գրական ամսագիրը (մի քանի համարներ հրատարակվել են Ալեքսանդրիայում)»։ Դադարում է 1903 թ. վերջերին։

Հուլիսի 4 — Բրյուսելում (Բելգիա) բացվում է հայագիտների միջազգային կոնգրես, նվիրված հայկական հարցին։

Օգոստոսի 1 — Վենետիկում, Արփիար Արփիարյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հայ հանդես ազգային և գրական երկշաբաթաթերթը»։ Դադարում է 1903 թ.։

Սեպտեմբերի 4 — Համբուրգում (Գերմանիա) տեղի է ունենում Արևելագետների միջազգային XIII կոնգրեսը, որտեղ հայկական մշակույթի մասին զեկուցումներով հանդես են գալիս Հ. Հասն-Մահճյանը, Լ. Բաբայանը, Հ. Առաքելյանը, Լ. Մանրյանը և Բ. Խալաթյանցը։

Հոկտեմբեր — Թիֆլիսում, Ստեփան Շահումյանի նախաձեռնությամբ, առեղծվում է «Հայ առաջին-դեմոկրատների միությունը»։ Կազմակերպության անդամներն էին Բագրատ Կասնյանցը, Արշակ Զաքարյանը, Սարգիս Խանոյանը, Ալոյա Խումարյանը, Դանուշ Շահվերդյանը, Արտաշես Երզնկյանը և ուրիշներ։

Հոկտեմբերի 25 — Թավրիզում ծնվեց ականավոր բանաստեղծ Գեղամ Սարյանը (Գեղամ Բաղդասարի Բալդաջարյան)։ Վախճանվել է 1976 թ. նոյեմբերի 14-ին, Երևանում։

— Բաքվում հրատարակվում է Ավետիք Խահակյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Հին-նոր երգեր և վերջերս խոստովում»։
— Վենետիկում հրատարակվում է Սիմոն Երեմյանի «Կենսագրություն Ղևոնդ Ալիշանին աշխատությունը։
— Վենետիկում հրատարակվում է Հովհաննես Այանի «Մխիթարյանք գրականության հանդեպ (1701—1901)» աշխատությունը։
— Վենետիկում, Արտեն Ղազիկյանի քարտեզներով, հրատարակվում է Օսմանի դյուցազներգությունների ժողովածուն, «Քերքմեջք Օսմանին» խորագրով։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Սիպիլի (Զապել Ասատուր) բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Յոյգեր» խորագրով։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Մ. Իրան Հովհաննիսյանի «Քննական պատմություն ԺԲ դարու դպրության» աշխատությունը։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Արտաշես Հարությունյանի «Լքված քնար» բանաստեղծությունների ժողովածուն։
— Ալեքսանդրապոլում, Սարգիս Խահակյանի բարեվանությամբ, հրատարակվում է Մաքսիմ Գորկու «Ամայի դաշտերում» պատմվածքը։
— Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Ազատ Շերամի (Գրիգոր Տալյան) երգերի ժողովածուն՝ «Գրիգոր Տալյանի քնարը խորագրով։
— Վաղարշապատում հրատարակվում է «Հայոց նոր վկաներէն» ժամանակագրական ժողովածուի Ա հատորը։ Բ հատորը՝ 1903 թվականին։ Տեքստաբանական աշխատանքները, առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Հրաչյա Աճառյանի և Հակոբ Մանանդյանի։

—Վաղարշապատ. Տ. Ալիքունյանի թարգմանությամբ. Տպատարակվում է Դյոքեի «Նամեյա ողբերգությը».
—Բիթլիսում, Գեորգ Բարխուդարյանի չափածո թարգմանությամբ. Տպատարակվում է Դյոքեի «Նամեյան» ողբերգությունը (Թարգմանված է առաջին մասը).
—Բիթլիսում Տպատարակվում է Հարություն Թումանյանի «Մուսա (առաջին և երկրորդ նվագ)» պատմական պոեմը.
—Բիթլիսում Տպատարակվում է Հարություն Նալյանի «Երգ» ազգ. վիպակը.
—Բիթլիսում Տպատարակվում է Լեոյի «Հովսեփ կաթողիկոս Արղությանս մենագրությունը».
—Բիթլիսում Տպատարակվում է Լեոյի «Գրիգոր Արծրունյան հայ ազգային ուսումնասիրության և Տաղերը».

Տաղեր, 1903 թ.. Գ. հատոր, 1905 թ.:

—Բիթլիսում Տպատարակվում են Լեոյի «Մանգանեոս Նազարյանց երկհատոր աշխատությունների Ա և Բ հատորները.
—Բիթլիսում Տպատարակվում է Հարություն Հունդուրյանի «Ընդարձակ Հայր» վիպակը.
—Բիթլիսում Տպատարակվում է Շահրիարի (Համբարձում Ալաքելյան) «Քնարք քուչան (վիպ Պարսկաստանի կյանքից)» ազգագրությունը.
—Բիթլիսում Տպատարակվում է Նար-Դոսի «Ամենքդ ալ» ազգերը վիպակը.
—Բիթլիսում, Կասպարեին Երասիրիկյանի թարգմանությամբ, Տպատարակվում է Ա. Ս. Պուշկինի «Հովեվբերմատրոսը պոեմը.
—Փարիզում Տպատարակվում է Առոմ Յարհանյանի (Սիամանթո) բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Ծիլուցազներեն խորագրով.
—Փարիզում Տպատարակվում է «Ազատ Պատ» Քնարի դիվանը» ժողովածուն. Տեքստարանական աշխատանքները. առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Արշակ Չոպանյանի.

1903

Փետրվարի 1 — «Ծիածան» (№ 33). Տպատարակվում է Վ. Ի. Լենինի «Նոյ տոլալ-դեմոկրատների միության մանիֆեստի մասին» հոդվածը.
Փետրվարի 2 — Բեռլինի «Նոյ ուսանողների միության կազմակերպության Ներքնական նիստում. «Հնչյունաբեր և նվիրական զեկուցումով Հանդես է գալիս Գեորգ Բրանդեսը (զեկուցումը Տպատարակվել է Ժնևում, 1907 թ.):
Փետրվարի 15 — Փարիզում, Հայաստանի ու Մակեդոնիայի պաշտպանությանը նվիրված բազմահազարանոց ցույցում, Հայ ժողովրդին «Ազնության ցույց տալու կոչով Հանդես է գալիս Ժան Ժորես.
Մարտի 18 — Ստ. Շահումյանի Հանձնարարությամբ Հովհ. Թումանյանը Թարգմանում է Ա. Ս. Պուշկինի «Ազատության» բանաստեղծության վերջին քառյակը («Ազատ եմ քեզ և քո գահը...»), որը Տպատարակվում է Տեղափոխական Թուղթիկներում:
Մարտի—Բիթլիսում սկսում է Տպատարակվել Կովկասյան սոցիալ-դեմոկրատական բանվորական կազմակերպությունների միության օրգան «Պրոլետարիատի կռիվ» Թերթը: Այն խմբագրել են Ալ. Պոտլեխնեի, Ստ. Շահումյանը, Մ. Բեսկալան և ուրիշներ: Դադարում է 1905 Թ. վերջերին:
Մայիս — Ժնևում Ն. Շահումյանն առաջին անգամ Հանդիպում է Լենինին: Այստեղ էլ նա ծանոթանում է Ն. Կ. Կրուպսկայայի և Գ. Վ. Պլեխանովի հետ:
Հունիսի 12 — Տպատարակվում է ցարական կառավարության օրենքը Հայկական եկեղեցապատկան կալվածքների ու գույքը պետականացնելու մասին. Այդ օրենքի կիրառման հետևանքով փակվում են մոտ երեք Հարյուր հայկական դպրոցներ.
—Պետերբուրգում. Նիկողայոս Ադոնցի խմբագրությամբ, սկսում է Տպատարակվել «Բանբեր դրականության և արվեստի կիսամյա Հանդես: Լույս է տեսնում երեք գիրք.
—Բիթլիսում Տպատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն.
—Բաքվում Տպատարակվում է Ավետիք Իսահակյանի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն.
—Բիթլիսում Տպատարակվում է Բագրատ Ալազազյանի «Ին Հայիմանակ» վիպակը.
—Բիթլիսում, Տ. Անանյանի Թարգմանությամբ, Տպատարակվում է Մաքսիմ Գորկու «Ծանկոյի պիրոր պատմվածքը. Նույնը՝ 1906 թվականին, Արշակ Ալքայանի Թարգմանությամբ.
—Բիթլիսում Տպատարակվում է Ալ. Շիրվանզադեի «Արտասուր վիպակը. Նույնը՝ 1911 թվականին,

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալ. Հիրվածգադի «Երկերի բառատառեր ժողովածուի Ա, Ա և Դ, առաջերը» Դ հատոր՝ 1912 թ.։

— Թիֆլիսում, Լեոյի առաջաբանով ու ծանոթագրություններով, հրատարակվում է Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Տաղեր խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Շահրիարի (Համբարձում Առաքելյան) «Եղջյուր քոռ բախաբ» պատմվածքը։

— Թիֆլիսում, Հայերեն թարգմանությամբ, հրատարակվում է էգնատ Նինոշվիլու «Հրաժեշտ» պատմվածքը (թարգմանիչ՝ Ղ. Կ.)։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Քուչան Նահապետի երգերը» ուսուցանարեալ։

— Թիֆլիսում, Կարապետ Քալայլյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Օկտավ Միրբոյի «Խորջը գործ է պահանջում» կատակերգությունը։

— Թիֆլիսում, Նամսար Տեր-Դավթյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Գուշկինի «Ոսկի Հնկինը» նկարագիր։

— Թիֆլիսում, Ս. Շահվերդյանցի թարգմանությամբ, հրատարակվում է էլիա Օժեչկոյի «Սպիտակ ծաղիկ» նովելը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Վրթանես Փափազյանի «Աճի (վեց պարակական կյանքից)» առանձնագրություններ։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Համազասպ Համբարձումյանի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Երգեր խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հան Մանվելյանի «Նկարիչ Բաշճյան» գրվածքը։

— Թիֆլիսում, Մուշեղ վարդապետի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Մաթեոս Գորղու «Քոսանվեց աղաղարդ և մի աղջիկ» պատմվածքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հարություն Դագրաշյանի «Վիակատար բառարան ուսանողների» հայերենն աշխատությունը նույնը, որոշ լրացումներով ու ճշգրտումներով՝ 1906 թ.։

— Թիֆլիսում, Սիմոն Բաբլյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Մաթեոս Գորղու «Մահվան ցուցում» պատմվածքը։

— Թիֆլիսում, Հայերեն թարգմանությամբ (թարգմանիչ՝ Ա. Ա.), հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Աննա Կարենինա» ինքնագիր ու մեծարժեք, բայց դատաստանը շատ չի անում» պատմվածքը։

— Վենետիկում, Արծեն Ղազիկյանի չափածո թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ալեքսիկի Դանանի «Ամառնային կատակերգության առաջին («Գժոխքը») գիրքը։ Նույնը՝ 1910, 1927 թթ.։ Երկրորդ գիրք («Քավարան», արձակ թարգմանություն) 1905 թ., երրորդ գիրք («Երջայությունը», չափածո թարգմանություն) 1924 թվականին։

— Վենետիկում, Բ. Տեր-Մովսիսյանցի գրաբար թարգմանությամբ, հրատարակվում է Համբարձ «Վէպք ի դերից Հնկապիրեայց աշխատութիւնը (ընդգրկում է Հնքապիրի «Ոսկեա և Քալիստոս», «Վենետիկի վանականը», «Օքելլոն», «Ամառնի կեաց առնձնաւորութիւն», «Համլետ», «Միսաթների կռուգիան», «Մարկերիա», «Տիմոն Աքենացին», «Ինչպես Տալ Տեղի է Ձեզ Համարո», «Արքա Լիր» և «Փոթորիկ» գործերի Համառոտ բովանդակութիւնները)։

— Վենետիկում հրատարակվում է Ղազիկի «Վասն Վարդանայ եւ Հայոց պատերազմի գիրքը։ Տէքստագրական աշխատանքները, ընդարձակ առաջաբանն ու ծանոթագրութիւնները՝ Մկրտչէ Փորթուկալեանի։

— Վենետիկում, Երիգորիս Ճելալյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Գիեռ Կոռնելի «Ընկճվածոց ազբերգութիւնը։

— Վիեննայում հրատարակվում է Գրիգորիս Գալեմքյարյանի «Ոսկեգարյան և ոչ ոսկեգարյան հայերենի խնդիրը» աշխատությունը։

— Վիեննայում հրատարակվում է Բագրատ Նալբանդյանի «Հայ ժողովրդական գյուղացիական վեպը» ուսումնասիրությունը։

— Վիեննայում, Բուլղաս Կեոսկյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Յոզեֆ Մարկվարտի «Հայ բրնաշխարհ ուսումնասիրությունը։

— Ալեքսանդրապոլում, Հայերեն թարգմանությամբ (թարգմանիչ՝ Ա. Ա.), հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Երեք մահ» պատմվածքը։

— Գեղերդում հրատարակվում է Գեորգ Բաշինջաղյանի «Նկարչի կյանքից (Հիշողություններ)» գիրքը։ Նույնը՝ Երևան, 1950 թ.։

— Փետրուարում հրատարակվում է Սեդրակ Քառյանի «Բանաստեղծ-իդեալիստ Շիլլերը» ուսումնասիրութիւնը։
— Ժենում հրատարակվում է Ռափայել Պատկանյանի բանաստեղծութիւնների ժողովածուն՝ «Ազատութեան երգեր խորագրով և Միքայել Նալբանդյան բանաստեղծութիւնների հատ բնօրինակը՝ «Միքայել Նալբանդյան հայրենասէրի տագերը» խորագրով։
— Դհան Ռեսուռսում հրատարակվում է Միքայել Նալբանդյանի երկերի երկհատորյա ժողովածուի առաջին հատորը (ընդգրկված են չափածո և արձակ գործերը)։ Երկրորդ հատորը (ընդգրկված է հոդվածախոսութիւնը)՝ 1906 թ.։ Երկերի հրատարակութեան է պատրաստել Աբրահամ Ջամկոչյանը։

1904

Հունվար 7 — Մամարդաների (Ուզբեկստան) տեղի հայ քաղաքական երկերի խումբը բեմադրում է Գ. Սունդուկյանի «Պիպոս կատակերգութիւնը»։
Փետրվար 21 — Վ. Ի. Լենինի նախաձեռնութիւնով և ՌՍԴԲԿ II համագումարի որոշմամբ, Ժենում, ՌՍԴԲԿ կենտկոմի հրատարակչութեան կից ստեղծվում է հայերեն և վրացերեն լեզուներով մարքսիստական գրականութիւն հրատարակող Համանաժողով։ Հայկական հրատարակութիւնների աշխատանքը գլխավորում էր Ստեփան Շահումյանը։
— Փարիզում, Կարապետ Գալֆայանի խմբագրութեամբ և հայրերեն-ֆրանսերեն համատեղ տեքստերով, սկսում է հրատարակվել «Կանոնկա եռամսյա գեղարվեստական հանդեսը։ Լույս է տեսնում երկու գիրք։
— Նոր Ջուղայում, Բագրատ Վարդազարյանի խմբագրութեամբ, սկսում է հրատարակվել «Նոր Ջուղայի լրատուը գրական ամսաթերթը։ Դադարում է 1905 թ.։
— Ժենում, Ստեփան Շահումյանի քարտվանութեամբ (Քարտվանիլը օգտվել է նաև Գլեխանովի՝ ռուսերեն և Լաֆարգի՝ ֆրանսերեն քարտվանութիւններից), հրատարակվում է Կ. Մարքսի և Ֆ. Էնգելսի «Համաշխարհային կոմունիզմի մանիֆեստը»։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Անուշ» պոեմը, նուիրը՝ 1916 թ.։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Լեգենդներ» ժողովածուն։
— Վաղարշապատում հրատարակվում է Պետրոս Դուրյանի չափածո ստեղծագործութիւնների ժողովածուն՝ «Բանաստեղծութիւններ» խորագրով։
— Փարիզում հրատարակվում է Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի ստեղծագործութիւնների լիակատար ժողովածուն՝ «Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի թերթվածները ու Հատերը» խորագրով (գրաբար և արեմտահայերեն)։ Տեքստաբանական աշխատանքները, առաջաբանն ու ծանոթագրութիւնները Արշակ Չոպանյանի։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Դրիգոր Արծրունու երկերի առաջին հատորը՝ «Գրիգոր Արծրունու աշխատութիւնները» խորագրով (հետո հատորը լույս չի տեսել)։
— Թիֆլիսում, Ջ. Ջամջոյանի քարտվանութեամբ, հրատարակվում է Մաթեմ Գոչու «Պատմվածքներ» և գիրք (դեռևս չեն «Ընթերցողը», «Տնային տնտեսուհի» և «Ջանկարլիքս» գործերը)։ Բ գիրք, նույն թվականին (դեռևս չեն «Մի անգամ աշնանը», «Ենանը և իր որդին» և «Ընկերները» գործերը)։
— Թիֆլիսում, Կառապիևն Աբովյանի խմբագրութեամբ, հրատարակվում է հայկական Աբովյանի տանեզամգործութիւնների ժողովածուն՝ «Ինանոյ երկերը» խորագրով (դեռևս չեն «Քոնքի մեխիչները և «Բարեկամի մոտ» պատմվածքները)։
— Թիֆլիսում հրատարակվում են Ղազարոս Աղայանի «Հեթիաններ» Ա և Բ հատորները։
— Թիֆլիսում, Հայերէն քարտվանութեամբ (Քարտվանիլ՝ Վ. Գ.), հրատարակվում է Ի. Էնկալաձի «Հումանի գիշերին» պատմվածքը։
— Թիֆլիսում, Գերմ Պոդշյանի քարտվանութեամբ, հրատարակվում է Ն. Վ. Գոգոլի «Ամուսնութիւնն» կատակերգութիւնը։
— Թիֆլիսում, Հայերէն քարտվանութեամբ (Քարտվանիլ՝ Վ. Գ.), հրատարակվում է Թեոփիլ Հուսկովաձի «Երեկոյանատանը» պատմվածքը։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Մուրացանի «Երկսաքրութիւններ» տասնհատորյակի առաջին հատորը։ Երկրորդ հատոր՝ 1910 թ., որից հետո հրատարակութիւնը չի շարունակվել։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Երվանդ Շահազիզի «Հորեն արբեցնիկապոս Գալֆայան և Նալբանդյան «Ազգայիքը» ուսումնասիրութիւնը։

—Բիթլիսում հրատարակվում է Վան Շանլի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Երգերու խորագրով»:

—Բիթլիսում, Վանի Բարձրագույն քարգմանութեյան համար, հրատարակվում է Հեռիկ Իրանի «Հաշտարակութեյան հեքեաթներու» գրքուկն:

—Բիթլիսում հրատարակվում է Վրդիկի (Ալեքսանդր Քալանթար) գեղարվեստական ստեղծագործութեյունների ժողովածուն՝ «Մանրանկարներ խորագրով (գիրք II և Ե):

—Բիթլիսում, Թահսիկ Հարութեյունեյանի Համառոտ քարգմանութեյան համար, հրատարակվում է Ժան Ժակ Ռուսոյի «Էմիլ» ստեղծագործութեյունը:

—Բիթլիսում հրատարակվում է Ռշդիե «Ռամմութեան Վարչականը և Հայոց պատերազմին, գիրքը: Նույնը՝ 1912, 1913 թ., նույնը աշխարհաբար՝ Բիթլիս, 1911 թ. (թարգ. Գյուտ Ազանյանց). Պոլիս, 1911 թ. (թարգ. Հ. Վարժապետյան), Երևան, 1946 թ. (թարգ. նր. վանդ Տեր-Մինասյան):

—Բիթլիսում հրատարակվում է Վրթանես Փափազյանի «Ալեմգիր (պատմավեպ պարսիկներէ կյանքեից) ստեղծագործութեյունը:

—Բիթլիսում հրատարակվում է Հեռի «Սուրբ Մեսրոպ» ուսումնասիրութեյունը:

—Բիթլիսում, գրաբար լեզվով, հրատարակվում են Ղազար Փարպեցու «Պատմութիւն Հայոց և Թուղթ առ Վահան Մամիկոնեան» («Պատմագիրք Հայոց», գիրք յորում պ): Տեքստաբան. նախաշխատանքները, առաջաբանն ու ծանոթագրութեյունները Դալուստ Տեր-Մկրտչյանի և Մանվելյանա Մալխասյանցի:

—Բիթլիսում, Ջալալ Տեր-Գրիգորյանի քարգմանութեյամբ, հրատարակվում է Ալեքսանդր Սամի բանթալի (Յուլիին) «Դավաճանութեյուն» գրքուկն:

—Բիթլիսում հրատարակվում է Դերենիկ Խեմիքյանի «Ինտավորներ և Հաչուղի հեքիաթ» պատմվածքները (մի գրքով):

—Վաղարշապատում հրատարակվում է Մանուկ Աբեղյանի «Ժողովրդական խաղեր» ուսումնասիրութեյունը (կազմի վրա՝ 1905 թ.):

—Վաղարշապատում հրատարակվում է Հակոբ Մանանդյանի «Դավիթ Անհաղթի խնդիրը նոր լուսաբանութեյամբ» աշխատութեյունը:

—Վաղարշապատում, Հարութեյուն Գնտրսյանի քարգմանութեյամբ, հրատարակվում է Ֆյոդոր «Հերմանն և Դորոթեա» ստեղծագործութեյունը:

—Վաղարշապատում, Կոմիտաս վարդապետի և Մանուկ Աբեղյանի հեղինակութեյամբ, հրատարակվում է «Հայոց ու մի խաղ (ժողովրդական երգարան)» առաջին պրակը: Երկրորդ պրակը՝ 1905 թ.:

—Վենետիկում հրատարակվում է Լեոյի «Ռուսահայոց գրականութեյունը» սկզբից մինչև մեր օրերը աշխատութեյունը:

—Պետերբուրգում հրատարակվում է Համազասպ Համբարձումյանի բանաստեղծութեյունների «ղողվածուն՝ «Անհունի էջերում» խորագրով:

—Պետերբուրգում, Նիկողայոս Տեր-Մանվելյանի քարգմանութեյամբ, հրատարակվում է Գրոսի «Մերիամի «Մաթիա Տայկոնեա պատմվածքը:

—Թավրիզում, Գ. Փառնակի քարգմանութեյամբ, հրատարակվում է «Օմար Խայամի քառյակներ» ժողովածուն:

—Թավրիզում սկսում է հրատարակվել Աարպետի (Մարգիս Մուրատյանց) «Երկերի ժողովածուի» առաջին հատորը: Հիմի հրատարակութեյունն ավարտվում է 191 թվականին:

—Կահիրեում, Գարեգին Բարոյանի արձակ քարգմանութեյամբ, հրատարակվում է Վիլյամ Շեքսպիրի «Օթելլո» ողբերգութեյունը:

—Բաքվում հրատարակվում է Լեոյի «Ալյոարածը» պատմվածքը:

—Ռուսլումում (նահ Ռուսե, Բուլղարիա), Գ. Ալհիմանի քարգմանութեյամբ, առանձին գրքույկներով հրատարակվում են Մաքսիմ Գորկու «Հգեգերի մայիչյան տոնը», «Կյանքի դիմաց» «Գարնանային մեղեդիներ» ստեղծագործութեյունները:

1905

Հունվարի 1—Ալեքսանդրիայում (Եգիպտոս), Միքայել Կյուրեյանի և Վահան Թեքեյանի խմբագրութեյամբ, սկսում է հրատարակվել «Շերեփ» գրական և ընկերական ամսաթերթը: 1906 թ. հունիսից ամսաթերթը փոխադրվում է Կահիրե, և խմբագիր է դառնում Աբգիա

Արփիարյանը: Որոշ ընդհատումներից հետո «Հիրանը» իրրև չարաթաքիրք վերսկսում է հրատարակվել Կ. Պոլսում, 1909 թ. փետրվարից. Վահան Թեքեյանի խմբագրությամբ և նույն թվականի հեծերին դադարում է։

Մայիսի 1 — *Տեղի է ունենում Ալավերդու բանվորների մայիսմեկյան ցույցը, որը գլխավորում էր Ստեփան Շահումյանը։*

Նեպտեմբեր — *Թիֆլիսում, Կաուարիսե և Ստեփան Լիսիցյանների խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հասկեր» մանկական պատկերազարդ ամսագիրը։ Ամսագրին տարբեր ժամանակներում թղթակցել են Թումանյանը, Իսահակյանը, Ազատյանը, Ալ. Հակոբյանը, Շիրվանզադեն, Վ. Փափազյանը, Ալ. Սաունյանը, Հովհ. Հովհաննիսյանը և ուրիշներ։ Դադարում է 1916 թ. վեհերին։*

Հոկտեմբերի 15 — *Սկսվում է Անդրկովկասի երկաթուղային բանվորների ընդհանուր գործադուլը։ Գործադուլը տևում է երկու օր և ընդվում է զենքի ուժով։*

Նոյեմբերի 20 — *Սկսվում է Ալավերդու պղնձահանքերի բանվորների ընդհանուր գործադուլը՝ Ստեփան Շահումյանի գլխավորությամբ։ Գործադուլը տևում է մինչև նոյեմբերի 25-ը և ավարտվում բանվորների հաղթանակով։*

— Թաթիգում, Ա. Դումրյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ապագիրգ» գրական և հասարակական թերթը։ Թերթը դառնում է նուագեղու (ֆրանսերեն-հայերեն-թուրքերեն)։ Դադարում է 1909 թ.։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Գևորգ Աասատյանի «Սիրտ երգիչ Նահապետ Քուչակի երգերը ուսումնասիրությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Առանձարի (Մխաք Գույումչյան) երկերի ժողովածուն՝ «Վշտի ծիծաղ» խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է «Գրիգորի Նարեկաց» վանից վանականի ժամանակագրությունը» գիրքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Դեքենիկ Դեմիրճյանի «Ո՞ւր այս աշխարհս գնում»։

— Թիֆլիսում, Գևոր Գոռչյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Վիկենտի Վեռնաական «Մի անմեղ մարդու սասկալի մահը» պատմվածքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հայկ Տեր-Ասատուրյանի «Հայաստան Աբուվյանի կենսագրություններ» գիրքը։

— Թիֆլիսում, հրատարակվում է Փիլիպոս Վարդազարյանի «Վշտի ու թախծի երգիչ Հովհաննես Թումանյան (քննագատական փորձ)» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Վրթանես Փափազյանի «Ագրիճոգա (վեպ պարսկական կյանքից)» ստեղծագործությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ջավախեթու (Ղազարոս Տեր-Գրիգորյան) արձակ ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Գյուղի պատկերներ» խորագրով։

— Վենետիկում, Մկրտիչ Պռոշյանի առաջաբանով ու ծանոթագրություններով, հրատարակվում է «Պատասխան Երզնկացի, ԺԹ դարու ժողովրդական բանաստեղծ և յուր թերվիճակներ» ուսումնասիրությունը։

— Վաղարշապատում, Լևոն Տիգրանյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Նիկոլայ Գոգոլի «Վերջնահնչյուն գրամատ»։

— Վաղարշապատում, Սդիչե Մուրադյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Կրեյցերյան սոնատ» վիպակը։

— Պետերբուրգում հրատարակվում է Մխիթարյան ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ էջագիրները խորագրով։

— Ծիլում հրատարակվում է Սիամանթոյի (Ատոմ Յարճանյան) «Հայորդիներըս» ժողովածուի Ա հատոր, Բ հատոր, 1906 թ., Գ հատոր, 1908 թ.։

— Պետերբուրգում հրատարակվում է Համազասպ Համբարձումյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Հայրս հոգու երգերիցս» խորագրով։

— Զմյուռնիայում, Մեսրոպ Նուպարյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Մոլիերի կատակերգությունների երկհատոր ժողովածուն՝ «Կատակերգք Մոլիերին» խորագրով։

— Բաքվում, Մեսրոպ Մաքսուդյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Շեմսեդդին Մահմեդ Հաֆըզի երկերի ժողովածուն՝ «Օմար փունջերս» խորագրով։

— Մոսկվայում, Ալեքսանդր Սաունյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է «Ռուս բանաստեղծներս ժողովածուի Ա գրքույկը (գեռեզված են քարգմանություններ Պուշկինից և

(Ըրմոնտովից)։ Ը գրքույկ՝ 1906 թ. (գետեղված են քարգմանություններ Կոլցովից, Նեկրասովից, Նիկիտինից, Պլեշչեևից)։

1906

Հունվարի 8 — Թիֆլիսում, Ցգնիկ քաղ. Երզնկյանի խմբագրությամբ, հրատարակվում է «Հավկիս բաթոյական, պատմական, հասարակական և մանկավարժական շաբաթաթերք»։ Դադարում է 1910 թ.։

Ապրիլի 1 — Թիֆլիսում, Ստեփան Շահումյանի, Մարգիս Կապյանի և Սուրեն Սպանդարյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել հայկական առաջին լեգալ բոլշևիկյան «Կայծ» երկօրյա թերթը։ Լույս տեսնելով ընդամենը 47 համար, նույն թվականի օգոստոսի 7-ին դադարում է։

Հունիսի 2 — Նոր Նախիջևանում, Գր. Անտիպյանի, ապա Հ. Թարագոզյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Նոր կյանք» գրական, հասարակական և քաղաքական շաբաթաթերթը։ Դադարում է 1907 թ. վերջերին։

Հունիսի 1 — Թիֆլիսում, Աատատուր Ոիրյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Բաբաթայո երգիծաբանական շաբաթաթերթը։ Անկանոն պարբերականությամբ հրատարակվել է մինչև 1925 թվականը։

Օգոստոսի 18 — Թիֆլիսում, Ստեփան Շահումյանի և Սուրեն Սպանդարյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել բոլշևիկյան լեգալ «Նոր խոսք» երկօրյա թերթը։ Լույս է տեսնում 15 համար։

Սեպտեմբերի 24 — Մերվ քաղաքում (Թուրքմենիա), տեղի հայ սիրողների ուժերով, բեմադրվում են Ալեքսանդր Արբլյանի «Մարդու երազներ» և էմին Տեր-Գրիգորյանի «Վայրենի վոդևին» պիեսները։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ստեփան Շահումյանի ագգային հարցը և սոցիալ-դեմոկրատական աշխատությունը։

— Վենետիկում հրապարակվում է Դանիել Վարուժանի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Արտասուներս խորագրով։

— Թիֆլիսում, հայերեն թարգմանությամբ (Թարդմանիչ՝ Ղ. Ա.), հրատարակվում է Դավիթ Նըլդիայվիլու «Մխակաների մեջ (պատկեր գյուղական կյանքից)» պատմվածքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է էմին Տեր-Գրիգորյանի «Հուր և սուր» դրաման։

— Թիֆլիսում, Լեան Շանթի (Լեան Սեդրոսյան) թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վալենի «Ռոզը» վեպը։

— Թիֆլիսում, Ս. Տեր-Անտոնյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Մոպասանի «Մի կյանք» վեպը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Մարգիս Քամալյանի «Սասունցի Հովհան» պատմական վեպը։

— Թիֆլիսում, Հովհաննես Աբոբաբյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Իվան Վազովի «Լծի տակ. վեպ բուլղարների կյանքից» ստեղծագործությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Գևորգ Ղաբրիելի «Թեյ, զամովկ» դրաման։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Մանուկ Աբեղյանի «Աշխարհաբարի քերականության ուսումնասիրություն»։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Հրաչյա Աճառյանի «Պատմություն հայոց նոր գրականության» աշխատությունը։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Մխիթար վարդապետի «Հայերը Ռուսաստանում» աշխատությունը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ծնողք նրմենի պատմվածքների ժողովածուն՝ «Կինը» խորագրով։

— Կ. Պոլսում, հրատարակվում է Արտաշես Հարությունյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Երկունք» խորագրով։

— Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Միքայել Մանվելյանի «Պատմվածքներ» ժողովածուն։

— Վենետիկում հրատարակվում է Ներսես Ակորիկյանի «Հանգած եկեղեցին» պատմական վեպը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Սիմոն Երեմյանի «Հայ միաբան» աշխատությունը։

— Կահիրեում հրատարակվում է Ռուբեն Ալիքյանի (Ռուբեն Ոորքերյան) «Մի հանգանակներ պոեմը (հատվածներ)։

1907

Փետրվարի 16 — Թիֆլիսում, Մարիամ Մե՛ջլումյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հայաստան» քաղաքական-գրական երկշաբաթաթերթը։ Դադարում է 1913 թ. կեսերին։

Մարտի 26—Սկսվում է Դպիրի պղնձահնձանների ու գործարանների նյութ. հատար բանվորների գործադուլը։ Գործադուլը անում է երեք օր և ավարտվում բանվորների հաղթանակով։

Հուլիսի 4 — Կ. Գոլյանը, Հայկանուշ Մադրի, ապա՝ Արամ Անանեյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Լույս» գիտական-գեղարվեստական շաբաթաթերթը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1908 թ. կեսերը։

— Կահիրեում, Ծրվանդ Սոյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Արև» ազգային, գրական և քաղաքական օրաթերթը։ 1915 թ. վերջը փոխադրվում է Կահիրե, սկսում է խմբագրվել Վահան Թեքեյանի կողմից և դադարում է 1930 թվականին։

— Բաքվում, Մ. Մինի Հախումյանի, ապա Սարգիս Կասյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Որիորդ հասարակական, քաղաքական և գրական օրաթերթը։ Դադարում է 1908 թ.։

— Կ. Գոլյանը. Բ.Նոդինի (Բեռնդրոս Լաբճինճյան) խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Մեմենուն տարեցույցը (ազատ Հայուն պարսիկ հանրապետականը)» տարեգիրքը։ 1921—1926 թ. հրատարակվելով Վենետիկում, իսկ 1927—1928 թ.՝ Փարիզում։ Ապա «Մեմենուն տարեցույցը» կրկին փոխադրվում է Կ. Գոլիս և 1929 թ. դադարում է։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Քամանյանի «Փիքորը» պատմվածքը։

— Կ. Գոլյանն հրատարակվում է Մխա՛թ Մե՛ծարենցի (Մխա՛թ Մե՛ծատուրյան) բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն «Մխա՛ծան և երկրորդ ժողովածուն՝ «Նոր տաղեր» խորագրերով։

— Փարիզում հրատարակվում է Սիմոնեյի (Առած Յարճանյան) լավածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Հագեվարքի և հույսի հաչերո խորագրով (առաջաբանը՝ Ռուբեն Զարդարյանի)։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Գաբրիել Սունդուկյանի «Ծվալչն կամ նոր Ինոգինեսս» պիեսը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ղազար Փարպեցու «Պատմութիւն Հայոց և Թուղթ առ Վահան Մամիկոնեանս» գիրքը։

— Թիֆլիսում, Հայրեն Քարգմանությամբ (Քարգմանիչ՝ Ն. Կ.), հրատարակվում է Հակոբ Գոնգեռյանցի «Ինչ արավ օրորոցի երեքշ պատմվածքը։

— Թիֆլիսում, Մարտիրոս Շվոտի (Հմայակ Արամյանց) քարգմանությամբ, հրատարակվում է Կապանյանների «Հյուղական-ուսուցչի ձայները պատմվածքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է «Ազգային առակներ» ժողովածուն, Սարգիս Քամալյանի աշխատասիրությամբ։

— Թիֆլիսում, Լևոն Բարայանի Հարգմանությամբ, հրատարակվում է Գեր-Հարդ Հաուպտմանի «Կատապան Հենշել» դրաման։

— Թիֆլիսում, Սիմոն Շեյանցի Քարգմանությամբ, հրատարակվում է լեհ գրող Սաանիսլավ Պշիբիշևսկու «Երրանկաբյան Համարտ» դրաման։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Վրթանես Փափազյանի «Ծաւյրը» դրաման։

— Թիֆլիսում, Գաբրիել Սունդուկյանի Քարգմանությամբ, հրատարակվում է Ժան-Բատիստ Մոլիերի «Դորժ Դանդեն կամ շփոթված ամուսինը» կատակերգությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Կարեն Միքայելյանի ստեղծագործությունների Ա հրատը՝ «Ջմեռան երեկո» ընդհանուր խորագրով։ Բ հրտը. Մոսկվա, 1912 թ.։

— Կ. Գոլյանն հրատարակվում է Զապել Եսայանի արձակ ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Ընտրյալ մարդիկ» խորագրով։

— Կ. Գոլյանն հրատարակվում է Հարությունն Մրմրյանի «Հին օրեր. պատմ նկարագրություն Մխաբյան և իրեն ժամանակակից իշխանականին վրա հայացքներու» աշխատությունը։

— Փարիզում հրատարակվում է Հրայր Ազատյանի «Ձեռագրական արբագրություններ Փավստոսի մեծ աշխատությունը։

— Փարիզում հրատարակվում է Արշակ Չոպանյանի «Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի կյանքն ու գործը» աշխատությունը։

— Բաքվում, Դավիթ Նորենկի՝ ռուսական և եվրոպական հեղինակներից կատարված քարգմանությամբ, հրատարակվում է «Ոսկրեթռ խորագիրը կրող ժողովածուն։

— Բաքվում, Հ. Տեր-Գրիգորյանի խմբագրությամբ, հրատարակվում է Հայկական Հայնեի «Երգեր» գիրքը։

— Պետերբուրգում, Զապել Բերբերյանի և Սեդիշ Բագդասարյանի խմբագրությամբ, հրատարակվում է «Արցունքներ (գրական-երաժշտական-գեղարվեստական ժողովածու)» գիրքը։

— Վաղարշապատում, Ղարաքարպի բարբառով, հրատարակվում է Տմբլայի Հաչյան (Կոստանդին Մելիք-Շահնազարյան) երգիծական պատմվածքների ժողովածուի Ա. գիրքը՝ «Ջուանա-Տմբլայս խորագրով։ Բ գիրքը՝ 1908 թ.։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Սարգիս Հայկունու կազմած «Ժողովրդական առակներ, կենդանական վեպերը գրքույկը։

— Երևանում հրատարակվում է Վրթանես Փափազյանի «Պատմություն Հայոց գրականության, սկզբից մինչև մեր օրերը» աշխատությունը։

— Նոր Նախիջևանում հրատարակվում է Շուշանիկ Կուրղինյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Արշալույսի դողանջներ» խորագրով։

— Բոստոնում հրատարակվում է Շահան Նաթալու բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Շանթեր» խորագրով։

— Ալեքսանդրիայում հրատարակվում է Առաքել Մովսիսյան «Փրկիչներս» դրաման։

— Վենետիկում հրատարակվում է Առաքել Սյունեցու «Ադամ Ֆիրքր»։ Տեքստաբանական աշխատանքներ, առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Մկրտիչ Պեշտիմալճյանի.

1908

Մարտ — Թիֆլիսում, Դարեգին Լեոնյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հեղարվեստ» գրական-գեղարվեստական, երաժշտական հանդեսը։ Որոշ ընդհատումներով իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1921 թվականը։

Ապրիլ — Թիֆլիսում, Խաչիկ Հարությունյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Նոր դարեցոյ» ամսագիրը։ Դադարում է 1913 թ.։

Հունիսի 5—6. Պոլսում վախճանվից Միսաք Մեծարենցը։

Սեպտեմբերի 18 — Թիֆլիսում ծնվեց հռչակավոր աստղագետ, ակադեմիկոս. Հայկական ՍՍՀ ԳԱ պրեզիդենտ Վիկտոր Համազասպի Համբարձումյանը։

Հոկտեմբերի 16 — Կ. Պոլսում, Երվանդ Զաուշյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ձայն Հայրենյացս քաղաքական և գրական շաբաթաթերթը, Դադարում է 1909 թ. վերջերին։

— Կ. Պոլսում, Միսաք Գուշյանի, ապա Պարույր Քեշյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ժամանակ ազգային, քաղաքական և գրական օրաթերթը։ Դադարում է 1920 թ. վերջերին։

— Բաքվում հրատարակվում է Ստեփան Շահումյանի «Դեպի խորհրդապետություն» բանվորական ինգ գարանտիաներով գրքույկը։

— Բաքվում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի չափածո ստեղծագործությունների ու թարգմանությունների ժողովածուն՝ «Բանաստեղծություններ» խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ավետիք Իսահակյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Երգեր ու վերքեր» խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Կաքավի երգը (ժողովրդական բանաստեղծություն)» և «Շունն ու Կատուն» չափածո ստեղծագործությունները (առանձին գրքույկներով)։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Վահան Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Պետրոս Դուրյանի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Երգեր և տաղեր» խորագրով։

— Բաքվում, Հակոբ Տեր-Գևորգյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վիկտոր Հյուգոյի «Էհնանի» դրաման։

— Բաքվում հրատարակվում է Հովհաննես Քաջազնունու կազմած «Հայ բանաստեղծներ (արևելյան բարբառ)» ժողովածուն։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Հայկ Տեր-Աստվածատրյանի «Ուրարտու և Հայերի հայրենիքը» աշխատությունը։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Գաբրիել Սունդուկյանի «Բազեյի բռնյաս կատակերգությունը։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Լևոն Կարինյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Գրքախտ երգեր խորագրով։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Գեղեմ Մկրտչյանի քարգմանած Ավ. Ճագարեւու «Սիբիրական կառավերդությունը։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Մանուկ Աբեղյանի «Հայ ժողովրդական վեպը։ ուսումնասիրություններ։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Խալաթար Աբովյանի «Վերք Հայաստանի, ողբ Հայրենասիրիս վնդը։

—Կ. Պոլսում. հրատարակվում է Օննիկ Գիֆֆե-Սարաֆի «Միամիտի մը արկածները» վեպը։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Հակոբ Մկրտչյան (Հակոբ Ճոլոյան) բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Մրմնջող խորագրով։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Հարություն Տյմրյանի «Տասնիններորդ դար և Հովհաննէս Պրոտասաի Տերոյենց և «Մովրից հին դեմքերուս ուսումնասիրությունները (առանձին գրքերով)։

— Պոլսում հրատարակվում է Ալփասլանի (Ազիքատեր Փանոսյան) չափածո և արձակ ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Լույսի կռիվը» վերնագրով։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ալ. Սիրունյանի կազմած «Հատընտիրը արդի տոհմային գրականությունից, արձակ և ոտանավոր. հանդերձ հավելվածովք տաղաչափական օրինաց վրաս ժողովածուն։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Խտրայի (Տիրան Ջրաքյան) բանաստեղծությունների ժողովածուն, «Նոնհնասան խորագրով։

—Կ. Պոլսում. հրատարակվում է Վահան Թոթովենցի արձակ բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Վերնագրեր խորագրով։

—Կ. Պոլսում, Մաքենս Սասունցյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Շարլոտա Բրոնտեի «Ջեյն էյր» վեպի առաջին հատորը։ Երկրորդ հատորը՝ նույն թվականին։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Մկրտիչյան Պարսամյանի «Քրիզանթեմ» խորագիրը կրող ստեղծագործությունների ժողովածուն։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Մկրտիչ Ահմեդյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն, «Քրքրքուն ահեզեր խորագրով։

— Էջմիածնում հրատարակվում է Սրվանդ Տեր-Մինասյանի «Քաթիլն և ովրը գիրք (Հավելված՝ Գելցամանի վեպը)» և «Հայոց եկեղեցու հարաբերությունները Ասորվոց եկեղեցիների հետ» աշխատությունները (առանձին գրքերով)։

—Վաղարշապատում հրատարակվում է Հովհաննես Հովհաննիսյանի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն։

—Վաղարշապատում հրատարակվում է Մանուկ Աբեղյանի «Աշխարհաբարի հելովները» աշխատությունը։

—Փարիզում հրատարակվում է Արշակ Չոպանյանի «Քերքվածները» ժողովածուն։

—Փարիզում հրատարակվում է Դանիել Վարուժանի «Ջարգր» պոեմը։

—Ներևանում հրատարակվում է Ա—Դ-ի (Հովհաննես Տեր-Մարտիրոսյան) «Միքայել Նալբանդյանի կյանքի հետաքրքիր մի էջը և Բակունինի» նրան գրած նամակները» աշխատությունը։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Տիգրան Ահմեդյանի «Կայր գերվիշը» ստեղծագործությունը։

—Նոր Նախիջևանում հրատարակվում է Ավետիք Տեր-Հարությունյանի «Ռուշան և նրա գրական գործունեության արժեքը» ուսումնասիրությունը։

1909

Մայիսի 30 — Կ. Պոլսում, Հմայակ Արամյանցի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Կոչնակ» գրական, քաղաքական և տնտեսական շաբաթաթերթը։ Դադարում է 1913 թ. դեկտեմբերին։

Օգոստոսի 2 — Թիֆլիսում սկսում է հրատարակվել «Հորիզոն» գրական, հասարակական և քաղաքական օրաթերթը։ Դադարում է 1918 թ. սկզբներին։

Դեկտեմբերի 31 — Խարբերդում, Կ. Սեդիկյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել

«Ծիփրատ» ազգային, գրական և քաղաքական երկշաբաթաթերթը։ Դադարում է 1914 թ. կեսերին։

— Բիֆլիսում, Աստուր Երիցյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Սուրհանդակ» գրական, քաղաքական և հասարակական օրաթերթը։ Դադարում է 1512 թ.։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Դանիել Վարուժանի բանաստեղծությունների և պոեմների ժողովածուն՝ «Ցեղին սիրտը» խորագրով։

— Բիֆլիսում հրատարակվում են Հովհաննես Թումանյանի «Ակվեթա», «Անբախտ վաճառականը», «Անհաղթ արյունը», «Խանին ախպեր», «Ինքնագրի», «Քիմկարիդի առուշը», «Միխոյ», «Մի կաթիլ մեղրը» և «Ուլիկը» չափածո և արձակ ստեղծագործությունները (առանձին գրքույկներով)։

— Կ. Պոլսում, հրատարակվում է Ենովք Արմենի «Բրբաշայ գրականությունը մայուլի ազատության թվականին» աշխատությունը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Շահան Նաթալու «Ամպեր» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում են Լևոն Էսեճանյանի «Այրած քնար մը Բինկյանի մոխիրներուն վրայ» պոեմը և «Ընդհա Տեմիրճիպաշյանն ուսումնասիրությունը (առանձին գրքերով)։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Էդուարդ Դոլանճյանի «Արևելքի բոցեր» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Կրիկոր Զոհրապի նովելների ժողովածուն՝ «Ծղոմմանցի ձայներ» խորագրով։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Վահան Թոթովենցի «Սրինգ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Սմբատ Բյուրատի (Սմբատ Տեր-Գևորգյանց) «Բանաստեղծական երկերը» ժողովածուն։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Յակոբ Օսականի «Կեդծ ճանճարներ (վեպ տեղական կյանքեն)» ստեղծագործությունը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ս. ՄապաՀ-Գյուլյանի (Պետրոս Կյուրեղյան) «Ձերդեր և իր քաղաքական նայապետները» աշխատությունը։

— Կ. Պոլսում, Ա. Բոթվաչյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Ալ չեմ կրնար լռել, պետք է որ խոսիմ» հրապարակախոսական տրակտատը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Տոմիճոյի (Բուդուճ Սամիկյան) «Ընդհա Տեմիրճիպաշյան» ուսումնասիրությունը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է «Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի քաղբերգությունը» ժողովածուն (կազմված են «Կատակերգություն ավազակաց» և «Կատակերգություն երից քաջաց գրամանները)։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Երվանդ Օտյանի «Ջավալլըն» կատակերգությունը։

— Բիֆլիսում, գրաբար լեզվով, հրատարակվում է Ագաթանգեղոսի «Պատմութիւն Հայոցը» («Պատմագիրք Հայոց», գիրք Ա)։ Տէքստաբանական աշխատանքները. առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Գալուստ Տեր-Մկրտչյանի և Մուշեղ Կանայանցի։

— Բիֆլիսում հրատարակվում է Ռափայել Պատկանյանի «Ջախուռ» պատմվածքը։ Պատմվածքը նոր Նախիջևանի բարբառից արևելահայերենի է փոխադրել Մուշեղ Լիսիցյանը։

— Բիֆլիսում հրատարակվում է Գարեգին Ենգիբարյանի ՀոդվածՆերի ժողովածուն՝ «Մաաննախոսութիւն» խորագրով։

— Բիֆլիսում հրատարակվում է Հայկ Տեր-Աստվածատրյանի «Դասագիրք էպէբանտա (միջազգային) լեզվից գիրքը։

— Բիֆլիսում լույս է տեսնում Ղ. Աղայանի, Ավ. Ահարոնյանի, Հովհ. Թումանյանի Վ. Փափազյանի կազմած «Հայ գրողները ժողովածուի առաջին գիրքը («Ծիւնապատ գրագներ»)։ Երկրորդ գիրքը՝ «Բուրքաձայ գրողներ, 1910 թ. (կազմել են Ղ. Աղայանը, Հովհ. Թումանյանը, Վ. Փափազյանը)։

— Բիֆլիսում հրատարակվում է Ալեքսանդր Աբելյանի «Անկոչ հյուր» պիեսը։

— Բիֆլիսում հրատարակվում է Հարություն Ճուղուրյանի «Ջնտրի բախդի անիվը» վիպակը։

— Բիֆլիսում հրատարակվում է Աբիսողոմ Հովհաննիսյանի «Թոքորիից առաջ» վեպը։

— Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Շահ-Պարոնի «Արմեն ու Շաքմաթ պատմական դրամաներ։

— Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Լևոն Մանվելյանի «Ինտասէրց գրաՀատվության պատմությունը» աշխատության Ա և գիրքը։ Ա և Գ գիրքերը՝ 1910 թ., Դ գիրքը՝ Բիֆլիս, 1911-ին։

—Նոր Նախիջևանում լույս է տեսնում «Հայի կոթ Քեյֆուենցուց» խորագիրը կրող գրական ժողովածուն։ Այն պատրաստել և հրատարակության է նախձեռնել Գրիգոր Չալխուշյանը։

—Վենետիկում հրատարակվում է Մկրտիչ Պռոստրյանի «Հայ մամուլը տասն տիրոջ տարվա մեջ» աշխատությունը։

—Էջմիածնում հրատարակվում է Սրվանձ Տեր-Մինասյանի «Կյուռեղների պատմություն» աշխատությունը։

—Ջմյուռնիայում հրատարակվում է Եղիշե Դարբնի առեղծվածային գործերի ժողովածուն՝ «Հավակական սրինգ (Հրեական քնարական երգեր)» խորագրով։

—Բոստոնում հրատարակվում է Մարտիրոս Մխեյանի «Կրքական սկզբունքներ և իդեալներ ժողովրդի համար պատրաստված» աշխատությունը։

—Երևանում հրատարակվում է Արշակ Շահնազարյանի պատմվածքների ժողովածուն՝ «Հավար աշխարհում» խորագրով։

1910

Հունվարի 1 — Նոր Նախիջևանում, Գևորգ Ռևիզյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Լույս» գրական, հասարակական շաբաթաթերթը։ Դադարում է 1914 թ.։

Հունվար — Բաքվում, Անտոն Մայիլյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Թատրոն և երաժշտություն պատկերազարդ հանդես»։ Դադարում է 1917 թ.։

Հունվար — Թիֆլիսում, Համբարձում Առաքելյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Մուրճ» հայագիտական և գրական հանդես։ Դադարում է 1912 թ.։

Ապրիլի 18 — Թիֆլիսում, Ռշտունի Երզնկյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Շեփյուռ ազգային, հասարակական, գրական շաբաթաթերթը»։ Դադարում է 1917 թ. կեսերին։

Հոկտեմբերի 27 — Սեբաստիայում, Հ. Թոլաշյանի, ապա՝ Կ. Պարսամյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հեզ—գար» գրական-հասարակական երկշաբաթաթերթը։ Շաբաթական է հրատարակվել մինչև 1914 թ.։

Նոյեմբերի 7 — Վանում, Արմենակ Մաքսապետյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ակնարկ» գրական, քաղաքական և տնտեսական շաբաթաթերթը (1912 թվականից՝ հոգրաչ)։ Դադարում է 1915 թ. կեսերին։

Դեկտեմբեր — Կ. Պոլսում, Բարսեղ Բարսեղյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Շեղջ» գրական հանդես։ Անկանոն պարբերականությամբ հրատարակելով 27 համար, 1913 թ. դադարում է։

—Թիֆլիսում, Միհաք Էփրիկյանի և Նշան Մկրտչյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Պատանի» գրական-գեղարվեստական եռամսյա ամսագիր։ Դադարում է 1915 թ.։

—Բոստոնում հրատարակվում է Միամանդրյի (Ասոտ Յարճանյան) չափածո առեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Ամբողջական գործեր» խորագրով։

—Թիֆլիսում հրատարակվում են Հովհաննես Թումանյանի «Խոսող ձուկը» և «Տերն ու ծառան» ՀԷքթաքիներ (առանձին գրքույկներով)։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Հակոբ Հակոբյանի «Նոր առավոտ» պոեմը։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ռուբեն Զարդարյանի արձակ առեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Հատվածներ» խորագրով։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Գրիգոր Բելլալյանի «Հեթում առաջին» պատմական ողբերգությունը։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Տիգրան Չիվեճյանի (Չիվեան) «Սասմանց տուն» վիպերգությունը։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Սմբատ Բյուրատի (Սմբատ Տեր-Վաղարյանց) «Բանաւէն բանաստ պատմական վեպը (Տիեզ Հառոր)։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Հերանուշ Արշակյանի չափածո առեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Հանճատեղծություններ» խորագրով։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Հարությունե Մրմրյանի «Պատմություն հայ գրականության (մասն Ա)» աշխատությունը։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Արշակունի Թեոդիկի (Արշակունի Հեզվենյան) «Ամիս մը ի Կիլիկիա» գիրքը։

—Ն. Գալստյան Հրատարակվում է Հակոբ Բագրատունու «Տիգրան և Զարուհի» դրաման։

—Ն. Գալստյան Հրատարակվում է Գրիգոր Օտյանի Հրապարակախոսական աշխատությունների ժողովածուն՝ «Սամանագրական խոսքեր ու Տառեր, գամբռնականներ, մանրու ազնիվ դրվածներու խորատրով»։

—Ն. Գալստյան, Հայերեն թարգմանությամբ, Հրատարակվում է Մալիերի «Նա պարտավոր կասկածություններ»։

—Ն. Գալստյան Հրատարակվում են Հրանտ Նազարյանցի «Ֆ. Ֆ Մահիճիքի և պատմությանը» և «Հնդեան Արշակյան, իր դերը և բանաստեղծություններուն աշխատությունները (առանձին գրքերով)»։

—Ն. Գալստյան Հրատարակվում են Միքրաէլ Պեշիկթաշլյանի «Բրատա Ա» և «Կանանց ազնիվ գործություններ (առանձին գրքերով)»։

—Ն. Գալստյան, Հնան Մազլումի Քարգմանությամբ, Հրատարակվում է Էսթեռ Հեկեկի «Մարդու ծագումը» աշխատությունը։

—Ն. Գալստյան, Մալխասի և Հակոբ Գյոնեանու Քարգմանությամբ, Հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Հարությունը վեպը։

—Ն. Գալստյան, Զարեհ Գերգերյանի Թուղմանությամբ, Հրատարակվում է Ժյուլ Վեռնի «Ուշագրություն գեպի երկրի կենտրոնը» վեպը։

—Ն. Գալստյան Հրատարակվում է Հակոբ Գարունյանի «Մարգարյան երկիրը խորագիրը կրող ժողովածուի առաջին պրակը՝ Բ պրակ՝ 1911 թ., Գ պրակ՝ 1912 թ.։

—Ն. Գալստյան Հրատարակվում է Ռուբեն Սեակի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Կարմիր գիրքը» խորագրով։

—Ն. Գալստյան Հրատարակվում է Տիգրան Չյուկուրյանի «Հայերեն հոյներ պատմվածքը։

—Թիֆլիսում, Հրատարակվում է Դարբինյ Ստեփանյանի «Մեր և ազատություն պիեսը։

—Թիֆլիսում, Ղ. Ագայանի Քարգմանությամբ, Հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Ինչ կռվին պատմվածքը։

—Թիֆլիսում, Ղ. Ագայանի՝ ռուսերենից կատարված Քարգմանությամբ, Հրատարակվում է Վ. Նեչայիրի «Ձմեռային Հեքիաթը գրքուն։

—Թիֆլիսում Հրատարակվում է Թորոս Թորամանյանի «Էջմիածնի առաջոր։ ուսումնասիրություններ։

—Թիֆլիսում Հրատարակվում է Կարապետ Կոստանյանի «Հայոց պատմության Արեմտյան Եվրոպական աշխատությունը։

—Թիֆլիսում Հրատարակվում է Ստեփաննոս Օրբելյանի «Պատմութիւն Նահանգին Սիսական» աշխատությունը։

—Թիֆլիսում Հրատարակվում է «Մանրածու. Ժամանակակից անեկդոտների ժողովածու գրքույկը (կազմող՝ Ն. Տ. Հ.)։

—Թիֆլիսում, Վրթանես Փափազյանի Քարգմանությամբ, Հրատարակվում է Շարլ Մերիի «Հիքրաս գրքուն։

—Թիֆլիսում Հրատարակվում է Երվանդ Շահազիզի «Տեր Գաբրիել Պատկանյանց» ուսումնասիրությունը։

—Թիֆլիսում Հրատարակվում է Արամն Տերտերյանի «Վահան Տերյան. ցնորքի. հարավի և հոգեվարքի երգիչը գիրքը։

—Թիֆլիսում Հրատարակվում է Ջալալ Տեր-Գրիգորյանի «Լ. Տոլստոյ. կենսագրական ակնարկ» ուսումնասիրությունը։

—Բաքվում Հրատարակվում է Միքայել Նալբանդյանի «Երկրագործությունը որպես ազգիչ համապարհ աշխատությունը (որպես առաջարան գիտնվում է Սիամանթոյի «Հայ գործունեության պատասխանը բանաստեղծությունը)։

—Վենետիկում, Արամն Ղազիկյանի Քարգմանությամբ, Հրատարակվում է Վիկտորիա Ազատուրի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Նոր երգեր խորագրով։

—Վենետիկում, Արամն Ղազիկյանի Քարգմանությամբ, Հրատարակվում է Ջիակոմո Լեոպարդիի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Երգեր» խորագրով։

—Վենետիկում, Արամն Ղազիկյանի Քարգմանությամբ, Հրատարակվում է Վիրգիլիուի «Ենեական դյուցազներգությունը։

—Ջմյուռնիայում Մեսրոպ Նալբանդյանի ազատ Քարգմանությամբ, Հրատարակվում է Գյոթեի «Տառապանքներ (Քարգմանված է միայն առաջին մասը)։

—Ջմյռնիայում հրատարակվում է Սուրեն Պարթևյանի պատմվածքների ժողովածուն՝ «Քալ-քաշուշ խորագրով։

—Վաղարշապատում հրատարակվում է Հովհաննես Գյուլխանդանյանի «Գիրքն մարդս» պրամադ։

—Վաղարշապատում. Մոսիկան Կանայանցի խմբագրությամբ. հրատարակվում է «Ջուղայեցւոց առն, կամ Մասիս ծներ վեպի երեք փոփոխակ գիրքը։

—Փարիզում հրատարակվում է Արշակ Չոպանյանի «Նազաւ Հովհաքան աչալր և Հովնաքան Հովհաքանյան նկարիչը» ուսումնասիրությունը։

—Փարիզում հրատարակվում է Ս. Մո-բադյանի «Կալ Մարքս (կենսագրական)» ուսումնասիրությունը։

—Մարզվանում հրատարակվում է Արամ Գազանճյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Հանգ և արցունք» խորագրով։

—Բաքվում հրատարակվում է Վ. Տեր-Աբրահամյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն, «Երամահիկական պոեզիա» խորագրով։

—Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Արսեն Տերտերյանի «Մխիթար Նալբանդյան. ազգային հրապարակախոս» աշխատությունը։

1911

Հունվար — Կ. Գալստյան, Հ. Գալշյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Կայծ» ամսագիրը։ Դադարում է 1914 թ.

Հունվար — Կ. Գալստյան, Մխիթար Շամտանյանի և Տիգրան Գյոկյուրյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ռատան» գրական և գիտական եռամսյա պարբերականը։ Դադարում է 1920 թ.։

Հունիս — Կ. Գալստյան, Ե. Չագնչյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Շանթ» գրական-գեղարվեստական կիսամսյա հանդեսը։ Դադարում է 1918 թ.։

Հունիս — Ջմյռնիայում, Զարեհ Գազազյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հայ գրականություն» ամսագիրը։ Շարունակում է հրատարակվել մինչև 1914 թ. սկիզբը։

Սեպտեմբեր — Վանում, Հովհաննես Ավագյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Վան-Տոսպ» գրական կիսամսյա հանդեսը։ Դադարելով 1914 թ. կեսերից, «Վան-Տոսպը» 1917 թ. վերսկսում է հրատարակվել Թիֆլիսում և 1918 թվականից դադարում։

—Կ. Գալստյան հրատարակվում է Ավետիք Իսահակյանի «Երու-լայա Մահարին» պոեմը։

—Կ. Գալստյան հրատարակվում է Արամ Անտեկյանի «Երիվանգադեն ուսումնասիրությունը։

—Կ. Գալստյան հրատարակվում է «Երիվանգադեն է, իր գործը. գրական կոլոնը իր հորելյանին առիթով» խորագիրը կրող ժողովածուն։ Հողվածներով հանդես են եկել Տիգրան Կամսարականը. Արշակ Չոպանյանը, Վահան Մալեզյանը, Երվանդ Օտյանը, Զապել Եսայանը և ուրիշներ։

—Կ. Գալստյան հրատարակվում է Երվանդ Օտյանի «Ռոսքելություն մը ի Միապլար Հրնկերավարական համակերը)» երգիծական վիպակը։

—Կ. Գալստյան հրատարակվում է Արմեն Շիրանյանի «Ազգորականը» վեպը։

—Կ. Գալստյան հրատարակվում է Մատաչիա Օրմանյանի «Հայոց եկեղեցին և իր պատմությունը» աշխատությունը։

—Կ. Գալստյան հրատարակվում է Գրիգոր Զոհրապի նովելների շարքի՝ «Լուռ ցավեր» խորագրով։ Նույն թվականին հրատարակվում է «Կյանքը ինչպես էր է» շարքը։

—Կ. Գալստյան Երվանդ Օտյանի քարոզախոսություններ (Ֆրանսերենից). հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Ննան կարճինաս վեպի Ա և Բ հատորները։

—Կ. Գալստյան Էդուարդ Ամատունու համառոտ քարոզախոսությամբ. հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպը։

—Կ. Գալստյան հրատարակվում է Երվանդ Մեսայանի «Ջրանախակաղ արդի գրականության բնկերային ձգտումները» աշխատությունը (առաջաբանը՝ Լևոն Հարենցի)։

—Կ. Գալստյան հրատարակվում է Գևորգ Մեսրոպ «Երարտու կամ Հայաստանի նախարհիվներ և իրենց քաղաքականությունը» աշխատությունը։

—Կ. Գալստյան, Սիմոն Երեմյանի առաջաբանով, հրատարակվում է Մկրտիչ Ասեմյանի «Ֆանծա քարգմանությունների ժողովածուն՝ «Ջանդան քարգմանությունը» խորագրով (գետնվամ

են թարգմանություններ Բերանժեից, Լաֆոնտենից, Հյուգոյից, Ֆելիքս Արվերից և ուրիշներից)։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Վահան Թաշճյանի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Ալիքներ» խորագրով։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Արսեն Կիտուրի «Պատմության փիլիսոփայությունը» աշխատությունը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ղևոնդ Մելոյանի «Մայրը» վեպը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Զապել Եսայանի «Ավերակներուն մեջ» վեպը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Բրուխանի (Երվանդ Սրմաքեշխանյան) «Կյանքին մեջ» գիրքը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Սմբատ Բյուրատի (Տեր-Ղազարյանց Սմբատ) «Սասունցին եաքը» պատմական վեպը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Լևոն Էսմենճյանի «Փանդոկ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալեքսանդր Աբելյանի «Նշանվածները» պիեսը։

— Թիֆլիսում, հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Ոսկի քաղաքը», «Քեզ անեղին քնչ չի պակսիլ և «Մի կաթիլ մեղրը» ստեղծագործությունները (առանձին գրքակներով)։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լևոն Բարսյանի «Հայերը Մոլդավիայում և Բուկովինայում» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում, Գրիգոր Ավետյանի թարգմանությամբ, հրատարակչում է Արատը Շնեյլերի «Զվարճալիք» դրաման։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Կարա-Դերվիշի (Հակոբ Գենչյան) «Երվանդ Դոշ» վիպակը։

— Թիֆլիսում, Հակոբ Հակոբյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ա. Գենցի «Դյութող Նեյլոսները» դրամատիկական էսքիզը։

— Թիֆլիսում, Կարա-Դերվիշի (Հակոբ Գենչյան) թարգմանությամբ, հրատարակվում է Օսիպ Դիմովի «Վհատությունից պատմվածքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հարություն Դաղբաշյանի «Իհականաբար բառարան հայերենից-ռուսերենն»։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հարություն Ճուղուրյանի «Շիրվանից Նախչուան» վեպը։

— Թիֆլիսում, հրատարակվում է Արսեն Տերոեդրյանի «Շիրվանզադե. Հայ բնատնիքի ու իմ-տելիգենցիայի վիպասանը» ուսումնասիրությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Ավերակների վրա» դրաման։

— Թիֆլիսում, Կարեն Միքայելյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Օսկար Ուայլդի «Ծնողներ Նախաբան պատմվածքը։

— Թիֆլիսում, Գիլիկոս Վարդանյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Լուիս Ունլսի «Բենհուր» վեպը (երկու հատոր)։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Սիմոն Հակոբյանի «Շիրվանզադե» ուսումնասիրությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովակիմ Սուրմյանի «Ժամանակակից Հայ քնարերգության փիլիսոփայությունը» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում, Աբաբել Քնկոյանի փոխադրությամբ, հրատարակվում է Ա. Ս. Պուշկինի «Տերտերն ու իր Բալդի ծառան» և «Քնած դշխոյին և յոթ քաջերը» հեքիաթները (առանձին գրքերով)։

— Թիֆլիսում, Նար-Դոսի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Կենդանի դիակ» դրաման։

— Թիֆլիսում հրատարակվում են Ալ. Շիրվանզադեի «Ծավագարդ» և «Ջինուդի ակաեբը»։

— Թիֆլիսում, հրատարակվում է Նար-Դոսի «Պայքար» վեպը։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Յա՜հ, վարդապետ Ամատունու «Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ» աշխատությունը։

— Վաղարշապատում, Հուսիկ արքեպիսկոպոսի թեոփանությամբ, հրատարակվում է Հովսեփ Օրբելու «Անհի ավերակները» աշխատությունը։

— Բոստոնում հրատարակվում է Շահան Նաթալու «Քաղվածքի հրգեր բանաստեղծությունների ժողովածուն։

— Փարիզում, Փառնակի (Գ. Ֆնտրլյան) թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վիլյամ Շեքսպիրի «Անտիգոնոս և Կլեոպատրա» դրաման։

— Փարիզում հրատարակվում է Երվանդ Օտյանի «Գիշատեզմ և խաղաղություն» վեպը։

— Վիեննայում հրատարակվում են Ղևոնդ Հովհաննիսի «Միջնադարյան ազգային տարազափառքյուն ռամկականա և Նիբսեա Ակիելաեի «Հովհաննես Նազաց և Նազաց Հովհաննեսենց և իրենց բանաստեղծական և նկարչական աշխատությունը» ուսումնասիրությունները (ֆրանց գրքում);

— Վիեննայում հրատարակվում է «Հուշարձան գրական ժողովածու, առիթիվ 100-ամյա հոբելյանի Մխիթարյան միաբանության և Վիեննաս գիրքը: Հոդվածներով հանդես են եկել Ներսիս Բյուզանդացին, Գր. Լուսիքյանը, Ա. Մելիկ (Ֆրանսերեն), Ստ. Մալխասյանցը, Հր. Աճառյանը, Ց. Մարկվարտ (գերմաներեն) և ուրիշներ.

— Այեքսանդրապոլում հրատարակվում են Թորոս Թոքմանյանի «Որն է իսկական Հոռոմոսի վանքը» և նույն թվականին Բիֆլիսում «Տնկորի տաճարը (պատմական հայ հարատևաբանություն)» աշխատությունները (առանձին գրքերով);

— Այեքսանդրապոլում հրատարակվում է Ղևոնդ Ալայանի կազմած «Պառավաշունչ. Քաղաքական հեքիաթներիրեք ժողովածուն.

— Այեքսանդրապոլում հրատարակվում է Մ. Ղազարյանի «Հյալերի խորհ գավկներ» վիպակը:

— Վենետիկում. Արսեն Ղազիկյանի Թարգմանությամբ. հրատարակվում է Հովհաննի «Իրական» դյուցազնիպոեմը:

— Գյառիգորգում հրատարակվում են Վահունու (Վահան Արծրունի) «Մատնիչ» վիպակը և «Պատրանք վեպը (առանձին գրքերով);

— Թեհրանում. Հ. Հ. Միրզոյանի Թարգմանությամբ. հրատարակվում է Զորչ Բայրոնի «Մանվանենց պոեմը:

— Մոսկվայում. Հայերեն Թարգմանությամբ. հրատարակվում է Լև Տոլստոյի արևմ առեղծվածային ստեղծագործությունների ժողովածուն, «Վեպիկներ խորագրով (Ա և Բ գիրք):

1912

Հունվարի 1 — Կ.Պոլսում, Վահան Մալեզյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Միություն գրական-հասարակական շաբաթաթերթը: 1929 թ. «Միություն» փոխարդրվում է Փարիզ և դադարում 1930 թ.:

Օգոստոսի 14 — Այեքսանդրապոլում (այժմ՝ Լենինական), առաջին անգամ բեմադրվում է Արմեն Տիգրանյանի «Անուշ» օպերան:

Դեկտեմբերի 16 — Բիֆլիսում. Հովհաննես Թումանյանի նախաձեռնությամբ, կազմակերպվում է Հայ գրողների Կովկասյան ընկերությունը: Ընկերության նախագահ է ընտրվում Հովհաննես Թումանյանը:

— Կ.Պոլսում, Վահան Մալեզյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Միություն երկամսյա գրական հանդեսը: 1918 թ. «Միությունը» փոխարդրվում է Փարիզ և շարունակում հրատարակվել մինչև 1930 թ. սկզբերը:

— Բիֆլիսում հրատարակվում են Հովհաննես Թումանյանի «Փոքրիկ ձկնորսը» և «Քաջ Նազարը» հեքիաթները (առանձին գրքույկներով);

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ռաֆֆու Վարուժանի «Հեքեանս երգերը բանաստեղծություններ ժողովածուն:

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ավետիք Իսահակյանի «Ագա Նազարս» հեքիաթը:

— Մոսկվայում հրատարակվում է Վահան Տեր-Հայրապետյանի «Երանաստեղծություններ» ժողովածուն:

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Հովհաննես Հովհաննիսյանի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն.

— Բիֆլիսում հրատարակվում է «Պատմություն Արիստակեսյ Լաստիվերացւոյց գիրքը:

— Բիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Դրասխանակերտցու «Պատմություն Հայոցց գիրքը:

— Բիֆլիսում հրատարակվում է Փավստոս Բուզանդի «Պատմություն Հայոցց» գիրքը:

— Բիֆլիսում հրատարակվում է Մովսես Կաղանկատվացու «Պատմություն Ագուանից աշխարհիս» գիրքը:

— Բիֆլիսում, Փիլիպոս Վարդանյանի Թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ջարլզ Դիկկենսի «Դավիթ Կոպերֆիլդ» վեպը՝ երեք հատորով:

— Բիֆլիսում, Սիմոն Հակոբյանի Թարգմանությամբ, հրատարակվում է Գարբեթ դ' Անուեյ-ի «Ջիոկոնդա» ողբերգությունը:

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Մուրացանի «Ծնորդ Մարդպետին» պատմական վեպը։
—Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալ. Շիրվանզադեի «Շահատաներ» կատակերգությունը։
—Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովսեփ Սոլովյանի «Սավառնող ոգին» վիպակը։
—Թիֆլիսում հրատարակվում է Լևոն Քալանթար «Ծանր երազ» պիեսը։
—Թիֆլիսում, Վարդգես Սուրհանյանցի թարգմանությամբ ու ծանոթագրություններով, հրատարակվում է Վիլյամ Շեքսպիրի «Միլսամանային գիշերվա երազ» կատակերգությունը։
—Թիֆլիսում, Մարտիրոս Հարությունյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Հենրիկ Իբսենի «Ուրվականներ» ազդեցությունը։
—Թիֆլիսում հրատարակվում է Լևոյի (Առաքել Բաբախանյան) «Հայ գրքի տոնը» աշխատությունը։ Նույնը՝ 1913 թ.։
—Թիֆլիսում հրատարակվում է Գաբրիել Սունդուկյանի ֆելիետոնների ժողովածուն՝ «Համայիլ մասլահաթներ» խորագրով։
—Թիֆլիսում հրատարակվում է Ջիվանու (Սերովբե Լևոնյան) չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն («Ազուռ Ջիվանու երգերը»)։ Ժողովածուն հրատարակության է պատրաստել Գարեգին Լևոնյանը։
—Թիֆլիսում հրատարակվում է Նար-Դոսի «Մուշ» վեպը։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Թեոդիկի (Թեոդորոս Լաբճինճյան) «Տիպ ու տուռ (ակիրճ-քնարական և միջազգային ու հայկական տպագրության վրա ձգված ակնարկ մը)» աշխատությունը։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Հարություն Դաղթաշյանի «Դեյլյալիկ (Հայ երգերի հավաքածուն» ժողովածուն։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Լևոն Շանթի (Լևոն Սեդրակյան) «Հին աստվածներ» դրամատ. նույնը՝ Թիֆլիս, 1913 թ.։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Հակոբ Թերզյանի «Կիլիկիո աղետը. ականատեսի նկարագրություններ, վավերաթղթեր, պաշտոնական տեղեկագիրներ, ըղձակցություններ, վիճակագրություններ՝ կարևոր պատկերներով» աշխատությունը հինգ պրակով։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Սմբատ Բյուրատի (Սմբատ Տեր-Ղազարյանց) «Յայտըզգե Սասնա պատմական վեպը (երկու հատոր)։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Մադաքիա Օրմանյանի «Ազգապատում» աշխատության Ա հատորը։ Բ հատորը՝ 1914 թ., Գ հատոր՝ Երուսաղեմ, 1927 թ.։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Վահան Մալեզյանի «Կերտողներ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Պետրոս Կարապետյանի «Առձեռն բառարան օսմաներեն—հայերեն»։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Մհերդոն Հովհաննիսյանի «Ջենոր Գյուլ Հանդեպ արդիական քննադատո Բյանե» աշխատությունը։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Արտաշես Հարությունյանի «Նոր քնար» բանաստեղծությունների ժողովածուն։
—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Արսեն Կոդիկյանի «Տասսո և իւր հայ թարգմանիչները» ուսումնասիրությունը։ Այն տպագրվելիքի է պատրաստել Հրանտ Նազարյանցը։
—Կ. Պոլսում, Հարություն Դիմաքսյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ալֆոնսոս Լամարթինի «Ինքնասմանին կամ մահ» ժյուլբա» ստեղծագործությունը։
—Մոսկվայում, Պողոս Մակինցյանի, Ավետիք Խաչատկյանի, Վահան Տերյանի թարգմանությամբ և Պողոս Մակինցյանի առաջաբանով ու ծանոթագրություններով, հրատարակվում է Արեւմուտ Շեքսպիրի «Երկերի ժողովածուի» Ա հատորը։
—Մոսկվայում հրատարակվում է Կարապետ Կուտիկյանի «Գրական դեմքեր» գիրքը (ընդգրկում է Ե. Աբովյանի, Ստ. Նազարյանի, Մ. Նալբանդյանի, Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզ գրական դիմանկարները)։
—Վաղարշապատում հրատարակվում է Մանուկ Աբեղյանի «Աշխարհաբարի շարահյուսություն» աշխատությունը։
—Վաղարշապատում հրատարակվում է Սահակ Ամատունու «Հայոց բան ու բանք»։
—Վաղարշապատում, Հովհաննես Հովհաննիսյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ս. Յոլ կեիչի «Պիեռ Բազավրո» պիեսը։
—Ջմյուռնիայում հրատարակվում է Շահան Նաֆեյան «Մարդը» քառերգությունը։

— *Ջմյուռնիայում, Հ. Թոքաշյանի թարգմանությամբ. հրատարակվում է Անտոն Չեխովի «Դուռ» կատակերգությունը։*
— *Ատրպատականում հրատարակվում է Տիգրան Վարդանյանի «Արձակ բանաստեղծություններ» ժողովածուն։*
— *Կահիրեում հրատարակվում է Հովհաննես Սեթյանի «Արշալույսին վերելույթ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։*
— *Երևանում հրատարակվում է Արսեն Տերտերյանի «Հովհաննես Հովհաննիսյան. սիրո և կարեկցության երգիչը» ուսումնասիրությունը։*
— *Փարիզում հրատարակվում է Արշակ Չոպանյանի «Հայ էջեր (Մեր նախնյաց բանաստեղծություններ ու արվեստ)» աշխատությունը։*
— *Նահիջեանում հրատարակվում է Ավետիք Առաքելյանի «Նայեցեք» հրապարակախոսությունը։*
— *Վենետիկում, Ալենյան Տիրոյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Տոլիվառո Տասսոյի «Ազատված Երուսաղեմից» դյուցազներգությունը։*

1913

Հունվարի 1 — Թիֆլիսում, Հայկ Տեր-Աստվածատրյանի խմբ. հ-ությամբ, սկսում է հրատարակվել «Արմին պատկերազարդ շաբաթաթերթը։ Դադարում է 1914 թ.։

Մարտ — Գալի հնագույն սանուց միությունը պարբերաբար կազմակերպում է գրական ասուլիսներ, նվիրված հայ մշակույթի նշանավոր գործիչներին։ Քննարկվում են Հան. Շանթի, Գրիգոր Զոհրապի, Դանիել Վարուժանի, Ռուբեն Զարդարյանի, Հովհաննես Սեթյանի, Սիամանթոյի ստեղծագործությունները։

Հուլիսի 3 — Կ. Գալի ավտորիական դեսպանատանը բացվում է մեծ տերությունների լիազոր — եռեվալացողչեյների խորհրդակցությունը, Հուլիսի 6-ին սկսվում է ռուսական դեսպանատան գլխավոր քարտուղ Ա. Մանդելշտամի կազմած ռեֆորմների նախագծի քննարկումը։ Դեբսմեների (և նրա գաշնակիցներ Ավստրո-Հունգարիայի և Գերմանիայի) ու Բուրջիայի ընտրամասն գիրքի և Անգլիայի ու Ֆրանսիայի երկրների քաղաքականության հետևանքով ռեֆորմների ռուսական նախագիծը տապալվում է։ Խորհրդակցությունն ավարտվում է Հուլիսի 24-ին, լուծելով Հայկական հարցը։

Դեկտեմբերի 30 — Երևանում, Արշավիր Մելիքյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Նոյաս» հասարակական, տնտեսական և գրական շաբաթաթերթը։ 1918 թ հեռացրա դադարում է Հայաստանի կոմունիստական կուսակցության էջերնը և դադարում 1919 թ. սկզբներին։

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Սիամանթոյի (Ստեփ Յարհանյան) «Սուրբ Մեսրոպ պոեմը։*
— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Դերենիկ Դեմիրճյանի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն։*
— *Թիֆլիսում, գրաբար լեզվով, հրատարակվում է Մովսես Խորենացու «Պատմութիւն Հայոց (Պատմագիրք Հայոց, գիրք Բ)։ Տեքստաբանական աշխատանքները, առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Մանուկ Աբեղյանի և Սերգ Հարությունյանի։*
— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Ստեփաննոս Նազարյանցի երկերի Ա հատորը։*
— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Լևոն Մանթելյանի «Մագդա» դրաման։*
— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Հրաչյա Աճառյանի «Հայերէն գաղտնական բառարանը»։*
— *Թիֆլիսում, Տիրայր վարդապետի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Զորզ Բայրոնի «Մանֆրեդ» ողբերգությունը։*
— *Թիֆլիսում, Լևոն Մանթելյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ալեքսանդր Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհաս կատակերգությունը։*
— *Թիֆլիսում, Ավետիք Տահատկյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Կնեաս Համատնի «Գայն վիպակը։*
— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Կարյուճի «Պատմութիւն վարուց և մահուան... սրբոյն Մեսրոպայ վարդապետին գիրքը։*
— *Թիֆլիսում, Տիգրան Հովհաննիսյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում են Ալ. Տոլստոյ «Իվանն Ահեղի մահը և «Ճնեղոր Պլանովիչ արքանա ողբերգությունները (առանձին գրքերով)։*
— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Բագրատ Ալազյանի «Սաասներ աշխ.» դրաման։*
— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալ. Շիրվանզադեի «Նամուս» պիեսը։*

—Բիւզիկիում հրատարակվում է երվանդ Լալայանի «Ծիսական կարգերը Հայոց մեջ» աշխատությունը:

—Բիւզիկիում, հրատարակվում է Գևորգ Բաշինջաղյանի արձակ գործերի ժողովածուն, «Էսօրվընները խորագրով:

—Բիւզիկիում, Մ. Քալաքյանցյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Մարկ Տվենի «Մահվան օրագիր» ոլաժվածքը:

—Բիւզիկիում հրատարակվում է Հավհաննես Մալխասյանի «Հավհաննես Հավհաննեսյան. սիրո և գաղափարի սպվոր երգիչը» աշխատությունը:

—Բիւզիկիում, Ռուբեն Տեր-Ազատի թարգմանությամբ, հրատարակվում են Մոպասանի «Մարդասպանը» և «Քաղցը» պատմվածքները (մեկ գրքով):

—Բիւզիկիում հրատարակվում է Հակոբ Շահազիզյանի «Ինչը անուանել Որոգայթ փառաց» աշխատությունը:

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Գևորգ Աբպագեանի «Մուկը (ինքներգություն, հոգերգություն, մարգերգություն, հեշտկներ)» բանաստեղծությունների ժողովածուն:

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Աբգամ Պետենու տպագրված սերը վեպը:

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Հ. Հինդլյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Անկեղծ էջեր» խորագրով (երկու հատոր):

—Կ. Պոլսում, Ծրուխանի (Երվանդ Սրմաքեշխանլյան) թարգմանությամբ, հրատարակվում է էգուտրդ Տրեյի «Մուրհեյան խնգիրը և հայկական հարցը իր ծագումեն մինչև մեր օրերը» աշխատությունը:

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ծնողք Արմենի «Ուրշակ Ջագանյան (կյանքը և գրական-հասարակական գործունեությունը)» ուսումնասիրությունը:

—Կ. Պոլսում, Հավհաննես Գիմրեքյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ֆրանսուա Կոպպեի «Դարբինները» գործադրությունը:

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Գրիգոր Սարաֆյանի «Մեռյալ մարդը» վիպակը:

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Տիգրան Ալճեմյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Գնեգքերս խորագրով:

—Կ. Պոլսում, Լևոն Լոթենցի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Հ. Լինչի «Հայաստան (ուղեվորությունները և ուսումնասիրությունները)» աշխատության Ա. գիրքը: Բ գիրք, 1914 թ.

—Կ. Պոլսում, Նաամի (Երվանդ Տեր-Անդրեասյան) թարգմանությամբ, հրատարակվում է է. Հաֆմայաների «Հայաստանի մեջեն (Քանոֆեների արշավանքը մինչև Սև ծով)» աշխատությունը:

—Վենետիկում հրատարակվում է Սիմոն Երեմյանի «Կատաղեցնուցիս ապավորություններս հուշագրությունը:

—Վենետիկում, Արսեն Ղազիկյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ջոն Միլտոնի «Դրախտ կորուստյան դյուցազներգությունը:

—Վենետիկում հրատարակվում է Սիմոն Երեմյանի «Ազգային գեմքեր, ՚ի տպագիս հայերս ուսումնասիրության Ա, Բ, Գ, Դ շարքերը: Ե, Զ, է, Ը շարքերը՝ 1914 թ.: Թ և ժ շարքերը՝ 1931 թ.

—Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Արսեն Ղևոնյանի «Հայոց հին իրավունքը» աշխատությունը:

—Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Հ. Տեր-Մարթիրոսյանի «Սիրտ տադեր» բանաստեղծությունների ժողովածուն:

—Բաքվում հրատարակվում է Լևոն Աթարեկյանի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն:

—Վաղարշապատում հրատարակվում է Գևորգ Ալիշանյանի «Մանդալները և նրանց արշավանքները մեջ գարում» աշխատությունը:

—Մարզվանում հրատարակվում է Դանիել Նշանյանի «Գառամություն Հնդկական փիլիսոփայության» աշխատությունը:

—Պետերբուրգում հրատարակվում է Արսեն Տերտերյանի «Մուրացաններ որպես մտածող և գեղագիտ, իսկ Թիֆլիսում՝ Ռեար-Դասի ստեղծագործությունը» աշխատությունները:

—Շուշիում հրատարակվում է Գրիգոր Տեր-Պողոսյանի «Լևոն Շոտնի «Հին աստվածները» և Մանվելեան Վանականի «Իշատակարանը» աշխատությունը

—Օրնեանում հրատարակվում է Օհրան Վիրաբյանի «Մեհեգիեանը» բանաստեղծությունների ժողովածուն:

1914

Հունվարի 1 — Կ. Պոլսում, Կասաան Ջարչիի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Մեհյանից ամանակներ» Դաղարեան է նույն թվականի կեսին։

Հունվարի 19 — Թեհրանում, Ա. Տոմոյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ծաղկեփնջ» գրական, քաղաքական և հասարակական շաբաթաթերթը։ 1916 թ. վերջերին դադարում է։

Հունվարի 26 — Որկարաան բանակցություններից հետո, Թուրքիայի մեծ վեզիր Սայիդ Հալիմ փաշան և ռուսական գեսպանատան ներկայացուցիչ Կ. Գուկկինը ստորագրում են Արեւմտահայ Հայաստանի ռեֆորմների վերաբերյալ ռուս-թուրքական համաձայնագիրը։ Հայաստանը բաժանվում էր երկու սեկտորի (երեքական վիլայեթի), որոնց Վաոավորիչներն ասատարկվելու էին եվրոպական մեծ պետությունների կողմից և հասատաելու էր ասլիական։

Օգոստոսի 1 — Սկսվեց առաջին համաշխարհային պատերազմը։ Հոկտեմբերին պատերազմի մեջ է մտնում Թուրքիան։

Հոկտեմբեր — Կ. Պոլսում կազմակերպչորեն ձեավորվում է ջնջալ գործարեր հանձնախումբը», որը սկեռ է իրագործեր հարկային զանգվածային կոտորածը։ Հանձնախմբի անդամներեն էին զոհատ Նազըմը, զոհատ Բեհաեդդին Շաքիրը և Միհրդատ Շյուքրին։ Հանձնախմբի գործունեությանը վերահսկում էր ներքին գործերի մինիստր Թալեաթ փաշան։

Նոյեմբեր—դեկտեմբեր— Սկսվում է արևմտահայերի առաջին հատվածների տեղահանությունը։ Գաղթի հանապարհն են բռնում Բասենի, Ալաշկերտի, Բալահեսի, Դիադինի, Ուրմիայի, Բաշկալեի հայերը։ Մինչև 1916 թ. աշանը, միայն Թուսատատի գաղթած հայերի թիվը հասնում էր 350 հազարի։

—Կ. Պոլսում, Դանիել Վարուժանի և Հակոբ Սիրունու (Հակոբ Ճոլոլյան) խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ազգասարդ» գրական և գեղարվեստական տարեգիրքը։ Հրատարակվել է մեկ գիրք։

—Կ. Պոլսում, Հակոբ Տեր-Հակոբյանի, ապա՝ Արտաշես Պալիսկլյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Երջերի լուրջ քաղաքական և գրական օրաթերթը։ Դադարում է 1930 թ.։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալաքսի (Մոսիսի Շահումյան) «Ազգային-կուլտուրական ավտոնոմիայի մասին» աշխատությունը (գաղտնապահության նպատակով հրատարակության տեղը նշված է Բեհրանը)։

— Կարսում հրատարակվում է Եղիշե Չարենցը «Երեք երգ ախրատալուն աղջկան» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Գևորգ Էմինի «Ազգային ավտոնոմիայի հարցը»։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալաքանգեղոսի «Պատմութիւն Հայոց»։

—Թիֆլիսում, Հակոբ Հակոբյանի խմբագրությամբ, հրատարակվում է Մաքսիմ Գորկու «Երկու պատմվածք» ժողովածուն։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Մեննու (Արշենուհի Տիգրանյան) «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Կարա-Դերվիշի (Հակոբ Գենջյան) «Ինչ է ֆութուրիզմը» գրքույկը։

—Թիֆլիսում, Հայ գրողների Կովկասյան ընկերության ջանքերով, հրատարակվում է «Սայաթ-Նովա (կենսագրություն և երգերի ընտիր ժողովածու)» գիրքը։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալ. Շիրվանզադեի «Երջանկացը» դրաման։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Հակոբ Տեր-Հարությունյանի «Հայրենիքի առավոտը» վեպը (Ա գիրք)։

—Թիֆլիսում, Հակոբ Հակոբյանի խմբագրությամբ, հրատարակվում է Անատոլի Լունաչարսկու «Ճենգրվեսյաց գեղարվեստ», թե՞ գեղարվեստը կյանքի հետ» աշխատությունը։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Լևոն Շանթի «Ճամբուն վրա» դրաման։

—Կ. Պոլսում, հայերին թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վալտեր Սկոտի «Թալիսմանը» վիպակը։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Կարապետ Պատմաճյանի «Բնական պատմություն հայոց աշխատությունը։

—Կ. Պոլսում, նույնի Աքաբասյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ժան Ռասինի «Բեռներ աղբերգությունը։

— Կ. Պոլսում հրատարակվում է նպաստի Տաղավարյանի «Քրիստոնեական բողոքականության և գրզրւպաչների առաջին ծնունդը» աշխատությունը։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Սմբատ Բյուրատի (Սմբատ Տեր-Ղազարյանց) «Վերջին բերդը պատմական ողբերգություն»։
— Կ. Պոլսում հրատարակվում է Ալեքսանդր Պիսկոնձյանի կազմած «Հուշարձան Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի. մեծ բանաստեղծին կյանքն ու գործերը» ժողովածուն։
— Վաղարշապատում, Գ. Ալիշանյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Գյորքի «Քիֆկենիան Տավրիսում» թատերգությունը։
— Վաղարշապատում հրատարակվում է Գարեգին Հովսեփյանի «Թովմա Մեծոփեցու կյանքը (կենսագրական նոր ելյութերով)» աշխատությունը։
— Վաղարշապատում հրատարակվում է Գևորգ Ալիշանյանի «Գերմանական նոր գրականության պատմություն» աշխատությունը։
— Նոր Նախիջևանում հրատարակվում է Աբրահամ Զամինյանի «Հայ գրականության պատմություն (Ա մաս)» աշխատությունը։
— Բաքվում հրատարակվում է Ն. Մանկունու «Հացին համար» պատմվածքների ժողովածուն։
— Իզմիրում հրատարակվում է Մարի Պիլլերյանի «Դեպի վերս արձակ և չափածո տեղծագործությունների ժողովածուն։

1915

Հունվարի 1 — Թիֆլիսում, Սամսոն Հարությունյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հավատալաբերթ հասարակական-գրական շաբաթաթերթը» իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1917 թ. վերջերը։
Ապրիլի 11 (24)—16 (29)—Պոլսի հայ մտավորականության զանգազդի կայանավորումը, ապա բարբարոսական ոչնչացումը Թուրքիայի խորքերում։ Նահատակվածների թվում էին Գրիգոր Զոհրապը, Դանիել Վարուժանը, Սիամանթոն, Ռուբեն Զարդարյանը, Վահան Թոթոմյանը, Նազարեթ Տաղավարյանը, Ռուբեն Սևակը, Մեկրտ Կյուրճյանը (Հրանդ), Րաֆֆիներգին, Արտաշես Հարությունյանը, Նրուխանը, Տիգրան Չոլաքյանը Սմբատ Բյուրատը, Գեղամ Բարսեղյանը, Տիրան Քելեկյանը և շատ ուրիշներ։ Կայանավորվածների ընդհանուր թիվը հասնում էր 800 հոգու։
Մարտի 15 — Թալեաթ փաշայի (ներքին գործերի մինիստր), Էնվեր փաշայի (ռազմական գործերի մինիստր) և Նազըմ բեյի (Էիթթիհատ վե Թերաքքի կուսակցության կենտրոնական կոմիտեի քարտուղար) ատորգորությունը կրող գաղտնի հրահանգը՝ հայ ժողովրդի մասսայական կոտորածի մասին։
Մայիսի 12 — Ռուսաստանի, Անգլիայի և Ֆրանսիայի կառավարությունների համատեղ հայտարարությունը՝ թուրքական կառավարության կողմից հայ ժողովրդի հանդեպ կիրառվող մասսայական ոչնչացման քաղաքականության մասին։ Հայտարարությունը ատորագրած պետությունները պահանջում են անհապաղ վերջ տալ ջարդերին։
Դեկտեմբերի վերջ — Վալերի Բրյուսովը գալիս է Անդրկովկաս, հայ գրականության մասին զեկուցումներ կարդալու համար։ Հանդես գալով Բաքվում (դեկտեմբերի վերջ. զեկուցումը կրկնվել է 1916 թ. հունվարի 8-ին), Թիֆլիսում (հունվարի 15-ին), Էջմիածնում (հունվարի 17-ին) և Երևանում (հունվարի 18-ին), Բրյուսովը հունվարի երկրորդ կեսին մեկնում է Մոսկվա։
— Թիֆլիսում, Հ. Սարգսյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Պայքարը գրական—հասարակական և քաղաքական շաբաթաթերթը»։ 1917 թ. «Պայքարը» դառնում է Ռուսաստանի սոցիալ-դեմոկրատական բանվորական կուսակցության օրգանը (խմբագիրներ՝ Հայկ Ազատյան, Սարգիս Խանոյան, Ասքանազ Մռավյան) և շարունակում է իր գոյությունը մինչև 1919 թ.։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Եղիշե Չարենցի «Կապուտաչյա հայրենիքս» պոեմը։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լեոյի (Առաքել Բաքալյանց) «Հայ հայրենիքը» աշխատությունը։
— Թիֆլիսում, Մ. Բրուտյան Ամբիկյանի թարգմանությամբ, հրատարակվում է Մոլիերի «Սա բարբուհին վոդևիլը»։
— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լեոյի «Հայոց հարցի վավերագրերը» ուսումնասիրությունը։

—Բիֆլիսում հրատարակվում է Համբարձում Առաքելյանի կազմած «Քիքննին» գրական ղեկածուն. Ժողովածուում հանդես են եկել Ալ. Սաաուրյանը, Շիրվանզադեն, Վ. Տերյ Վ. Փափազյանը, Սա. Զորյանը և ուրիշներ։

—Բաքվում հրատարակվում է Ագասա Վշտունու «Սրտիս լարերին» բանաստեղծությունների ղուլածուն։

—Բաքվում հրատարակվում է Եղիշե Գեղամյանի «Հայերի ազատագրական շարժումները օ ժի դարերում» աշխատությունը։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Հարություն Ալիփարի «Շող-Մոգ» երգիծապատումների ղուլածուն։

—Կ. Պոլսում հրատարակվում է Շարասանի «Բրբռանչ բեմն և իր գործիչները (1850—19(աշխատությունը։

—Բոստանում հրատարակվում է Տիգրան Լևոնյանի ստեղծագործությունների ժողովա «Բնապաշտին երգերը» խորագրով։

—Նոր Նախիջևանում հրատարակվում է Հրայր Ազնույանի «Տաճկահայոց հարցի պատ մությունը (սկզբից մինչև 1915 թ.)» աշխատությունը։

—Վենետիկում հրատարակվում է Միհոն Որմնյանի «Գրական պատմություն և գեղեց ուսումնասիրությունը։

—Էջմիածնում հրատարակվում է Գարբիել Տեր-Ոսկրյանի «Երեքցն ռուս հռչակավոր մ ծող, նրա կյանքի և գործունեության տեսությունը» ուսումնասիրությունը։

1916

Հունվար 14 — Թալխաազի հերթական նիստում, գերմանական սոցիալ-դեմոկրատա Ֆրակցիայի անունից, Կարլ Լիբկնեխտը հարցապնդում է անում Բուրթիայում հայ ղազդի կոտրածի և այդ կապակցությամբ Գերմանիայի կառավարության երկ վարքագծի մասին։ Լիբկնեխտը պահանջում է իր կառավարության անհապաղ միջամ Թյունը՝ հօգուտ հայ ժողովրդի։

Հունվար 20 — Լոզանում (Շվեյցարիա) «Հայերին օգնող Շվեյցարական կոմիտեն» կա կերպում է միտինգ, նվիրված Թուրքիայի պաշտպանությանը։ Ընդունված բ ձում խստորեն դատապարտվում է Թուրքիայի՝ հայ ժողովրդին բնաջնջելու քաղա կանությունը։

Հունվար 30 — Ռուսական բանակները գնդերալ Վորոյովի հրամանատարությամբ սկսու գրոհը էրզրումի գրավման համար։ Կորցնելով 66 հազար զինվոր, թուրքական բա փետրվարի 3-ին թողնում է էրզրումը։

Մարտի 17 — Սորբոնում (Փարիզ) Արշակ Զոպանյանի նախաձեռնությամբ կազմակերպվո հայկական հարցին նվիրված համակրանքի գրական-գեղարվեստական երեկո, ո զեկուցումով հանդես է գալիս Անատոլ Ֆրանսը։

Ապրիլի 10 — Փարիզում, Հ. Թուրապյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ա գահ Փարիզին» ազգային, քաղաքական շաբաթաթերթը։ Իր գոյությունը շարունակո մինչև 1925 թ. հեռերը։

Հունիսի 26 — Թուրքական կառավարության որոշումը հայոց Ազգային սահմանադրա (ընդունված 1863 թ. մարտի 17-ին) չեղյալ հայտարարելու և Կ. Պոլսի պատրիարք Թյունը վերացնելու մասին։

Հուլիսի 20 — Սկսվում է ռուսական բանակների հարձակումը Երզնկայի ուղղությամբ։ Կ ծանր կորուստներ, թուրքական զորքերը օգոստոսի 7-ին թողնում են Երզնկան։

—Բիֆլիսում հրատարակվում են Հովհաննես Թումանյանի «Նապաստ Հուիսթաներ և նրա. չան Նահապետի և Սայաթ-Նովայի սերը» ուսումնասիրությունը և «Հայրենիքիս բանաստեղծությունների ժողովածուն։

—Բիֆլիսում հրատարակվում է Վահան Թոթովենցի «Իմ հորաքույրը» վիպակը։

—Բիֆլիսում հրատարակվում է Ալ. Շիրվանզադեի «Մերենաուխ» դրաման։

—Բիֆլիսում հրատարակվում է Լևոն Շանթի (Լևոն Սեդրակյան) «Վայրը (հյուսիս բյուզա կան դարերին)» գրաման։

—Բիֆլիսում հրատարակվում է Անուշավան Վարդանյանի «Ուրվականներ կամ Ծանոթու Դարերի տանբո կատակերգություններ։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լեոյի «Վարդանանք» պատմական դրաման։
— Թիֆլիսում, Հավլիկ Թումանյանի մարգմանությամբ, հրատարակվում է Ռաբինդրանաթ Թագորի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Մահիկը» խորագրով։
— Բաքվում հրատարակվում է Արամայիսի (Միսաք Տեր-Դանիելյան) «Զարհուրելի ոճիրը (Մուշ-Սասուն)» գիրքը։
— Բաքվում հրատարակվում է Դավիթ Անանունի «Ուսուցչական» հասարակական զարգացման աշխատությունը։
— Բաքվում հրատարակվում է Հովհաննես Կոստանյանի «Երոնումներ և վարանումներ» բանաստեղծությունների ժողովածուն։
— Բոստոնում հրատարակվում է «Գեղարդ» հայ գրականության ժողովածուն, որը հրատարակության էր պատրաստել Բյուրատ Ընջաղպայանը։ Ջեմնդված են գործեր Սիամանթոյից, Զոպանյանից, Ալիշանից, Կուրղինյանից, Նալբանդյանից, Պատկանյանից, Դուրյանից, Բուլանյանից և ուրիշներից։
— Կահիրեում հրատարակվում է Արսեն Երկաթի «Հայրենիքին» դափնիները» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

1917

Հունվարի 1 — Բաքվում, Կոստանդին Կրասիլնիկյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Գործ» գրական, գիտական, հասարակական և քաղաքական ամսագիրը։ Դադարում է 1918 թ. կեսերին։
Հունվար — Թիֆլիսում, Միսաք Էփրիկյանի և Նշան Մկրտչյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Գրական-գեղարվեստական ամսանախօս»։ Դադարում է 1919 թվականին։
Փետրվարի 27 — Պետերբուրգում, ապստամբ բանվորներն ու զինվորները տապալում են ցարական կառավարությունը։ Հաղթանակում է ռուսական բուրժուադեմոկրատական հեղափոխությունը։ Ստեղծվում է ժամանակավոր կառավարություն։
Մարտ — Երևանում, Ալեքսանդրապոլում, Կարսում, Սարիղամիշում, Ալավերդում, Ղափանում և Նոր Բայազետում ստեղծվում են բանվորների, զինվորների և գյուղացիների պատգամավորների խորհուրդներ։
Ապրիլի 18 — Բաքվում, Ստեփան Շահումյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Մոշակ-դեմոկրատ օրաթերթը»։ Նույն թվականին դադարեցնում է իր գոյությունը։
Ապրիլ — Թիֆլիսում, Հովհաննես Թումանյանի նախաձեռնությամբ, ստեղծվում է «Հայկազյան ընկերություն» մշակութային կազմակերպությունը, որի նպատակն էր զարկ տալ հայ գրականությանը, արվեստին ու հայագիտությանը։ Նույն թվականին դադարում է։
Մայիսի 1 — Երևանում բացվում է արհմտահայերի առաջին համագումարը։ Համագումարն բնորոշում է 15 հոգուց բաղկացած գործնական դեկավարություն՝ Ազգային խորհուրդ (Անդրանիկ, Լևոն Շանթ, Զապել Եսայան, Գ. Չալխուշի և ուրիշներ)։
Մայիսի 11 — Թիֆլիսում բացվում է հայ ուսուցիչների Կովկասյան առաջին համագումարը, իսկ Նուխիի 16-ից Ալեքսանդրապոլում՝ արևմտահայ ուսուցիչների առաջին համագումարը։
Հուլիս — Փարիզում, Լ. Համբարձումյանի (Հետագայում՝ Ա. Ջոպանյանի) խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Վերածնունդ» ամսագիրը։ Դադարում է 1920 թվականին։
Հոկտեմբերի 2—7 — Թիֆլիսում, Ստեփան Շահումյանի դեկավարությամբ, տեղի է ունենում ՌՍԴԲԿ (բ) Կովկասյան երկրային առաջին համագումարը։ Համագումարն բնորոշում է Կոմիտե՝ հետևյալ կազմով. Ս. Շահումյան, Մ. Ցիխակյա, Ա. Լափարիձե, Ֆ. Մախարաձե, Ի. Ֆիոլետով, Գ. Կորգանով, Ս. Կասյան, Ա. Մռավյան, Մ. Օրախելաշվիլի, Հ. Տաղարձյան, Ն. Ալաջաղով, Ն. Կուզնեցով։
Հոկտեմբերի 25 (Նոյեմբերի 7) — Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխության հաղթանակ Ռուսաստանում։ Նույն օրը Խորհուրդների Համառուսաստանյան երկրորդ համագումարը կազմում է աշխարհում առաջին բանվորապլուրացիական կառավարությունը՝ Վլադիմիր Իլյիչ Ուլյանովի (Լենին) գլխավորությամբ։
Նոյեմբեր — Կարսում, Ղարաքլիսայում, Ալեքսանդրապոլում, Սարիղամիշում, Զալալօղլիում, Երևանում և այլուր տեղի են ունենում բազմազգ միտինգներ, որոնց հայ աշխատավորները ջերմորեն ողջունում են Հոկտեմբերյան հեղափոխության հաղթանակը Ռուսաս-

Նոյեմբերի 1 — Թիֆլիսում սկսում է հրատարակվել «Հայկական ազգային, գրական պատկերազարդ ամսագիրը» Դպրոցում է 1918 թ. ակդենների:

Դեկտեմբերի 16 — Թուրաստանի ժողովրդական կոմիսարների սովետը Վ. Ի. Ուլյանովի (Լենին) նախագահությամբ, քննելով Կովկասի դրությունը (զեկուցող՝ Ի. Վ. Ստալին), որոշում է Մոսկվան Շահումյանին նշանակել Կովկասյան գործերի Արտակարգ կոմիսար: Շահումյանը գալիս է Թիֆլիս և իր պարտականությունների կատարմանն է անցնում 1918 թ. հունվարի 22-ին:

Դեկտեմբերի 29 — Թուրաստանի ժողովրդական կոմիսարների խորհուրդը հաստատում է «Թուրքաստանի մասին» դեկրետը: Ժողովրդական կոմիսարների խորհուրդը լիովին պաշտպանում է Արևմտյան Հայաստանի ինքնորոշման իրավունքը, ընդհուպ մինչև անկախության: Դեկրետը ստորագրել էր Լենինը:

Դեկտեմբերի վերջ — Մոսկվայում, Թուրաստանի ազգային-գործերի ժողովրդական կոմիսարիատին կից ստեղծվում է Հայկական գործերի կոմիսարիատ: Կոմիսարիատի նախագահն էր Վահան Ավետեանը (Սպանեցի Կարապետ Մարտիրոսյան), տեղական էր Վահան Տիրյանը: Կոմիսարիատը գոյություն ունեցավ մինչև 1920 թ. փետրվարը:

—Թիֆլիսում հրատարակվում են Վահան Բոթոլինցի «Ոդր անմահության պոեմը և «Տնունեա վեպը (առանձին գրքերով):

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Մանուկ Աբեղյանի «Ընդհանուր տեսություն հայոց հին բանաստեղծության» աշխատությունը:

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Թովմա Արծրունու «Պատմութիւն տանն Արծրունեաց» աշխատությունը:

—Թիֆլիսում, Հ. Պարոնյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Ժան Մորքան «Փորձ ազգությունների մասին. ազգությունների հարցը. հայերը» աշխատությունը:

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Լեոյի «Հայոց պատմության» աշխատության Ա հատորը: Բ հատոր, Երևան, 1947 թ., Գ հատոր, 1946 թ.:

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Միքայել Մանվելյանի «Երկեր» ժողովածուն՝ երկու հատորով:

—Էջմիածնում հրատարակվում է Հայկ Ակնունու «Պատկեր Վասպուրականի հայ ժողովրդական բանահյուսության (Առաքել փանչ.)» ժողովածուն:

—Էջմիածնում հրատարակվում է Քարթլոնյու (Գարբիել Տեր-Հովհաննիսյան) «Սոնի փանդնու նպաստների շուրջը 60-ական թվականներին հուշագրությունը:

—Էջմիածնում, Արսեն Կանձաի առաջաբանով ու ծանոթագրություններով, հրատարակվում է «Առորական գանասանգարը: Ձեռագրերի համեմատությամբ աշխատությունը:

—Օրևանում հրատարակվում է Ա—Ղ-ի (Հովհաննես Տեր-Մարտիրոսյան) «Մեծ դեպքերը Վասպուրականում (1914—1915)» ուսումնասիրությունը:

—Մոսկվայում հրատարակվում է Նալչի Ջարենցի «Ծնունդ բանաստեղծությունների ժողովածուն:

—Նոր նախիջևանում հրատարակվում է Հրաչյա Աճառյանի «Երվանդ Շահազիզ» աշխատությունը:

1918

Փետրվարի 1 — Սովետական կառավարության դեկրետ՝ նոր տոմարին անցնելու մասին:

Մարտի 22 — Անդրկովկասյան Սեյմը ամբողջ Անդրկովկասը պաշտոնապես անջատում է Սովետական Ռուսաստանից և հռչակում ինքնիշխանության անկախ ֆեդերատիվ Հանրապետության գոյության փաստը: Նոր կառավարության նախագահն էր Ա. Չխենկելին:

Մայիսի 26 — Անդրկովկասյան Սեյմը պաշտոնապես դադարեցնում է իր գոյությունը և լուծարվում է ինքնիշխան: Ստեղծվում են երեք առանձին հանրապետություններ:

Մայիս — Նոր նախիջևանում, Երվանդ Շահազիզի և Թութեն Բերբերյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Նոր համալեռ շաբաթաթերթը»: Դադարում է 1919 թ. վերջին:

Հունիսի 4 — Բաթումիում, Թուրքիայի և Հայաստանի գաղտնական կառավարության ներկայացուցիչների միջև կնքվում է հաշտության առաջնային պայմանագիր: Թուրքիան զավթում է Արդվինը, Կարսը, Արդահանը, Օլթին, Կաղզվանը, Սուրմալուի գավառը, Ալեքսանդրապոլի, Էջմիածնի, Երևանի գավառների կեսը: Հայաստանին էր մնում 9 հազ. քառ. կմ տարածություն, 321, 000 բնակչով:

Սեպտեմբերի 20 — Ախալցխայում և Գեղարվ կայարանների միջև ընկած ավազանները (Կրանովոդսկից 200 կմ. դեռևորության գիծ, Թուրքմենական ՍՍՀ), անգլիական իմ-

պերիոդականների և էվէնների ձեռքով տարածարար գնագներվում են Բաքվի 26 կոմիսարները (նոեմբերի բանկ էր նույն թվականի հունվարի 31-ին)։ Գնագնահատվածների թվում էին Սահակ Շահումյանը, Գրիգոր Լազարյանն, Մկրտչ Ալիխանովը, Իվան Ֆեոդոսովը, Գրիգոր Կարապետը, Արսեն Ավետյանը, Սուրեն Հայկունյանը, Արամ Տեռոսյանը, Արմենակ Բարյանը և ուրիշներ։

Դեկտեմբերի 1 — Բիչխիում հրատարակվում է «Փարոս» գրական-գեղարվեստական ամսագիրը։ Դադարում է 1919 թ. վերջերին։

— Բիչխիում հրատարակվում է Եղիշե Չարենցի «Սամո» պոեմը։

— Բիչխիում, Սերան Բարգմանչի խմբագրությամբ, հրատարակվում է «Հրազդան» գրական-գեղարվեստական տարեգիրքը, ուր հավաք են եկել Դ. Դեմիրճյանը, Սա. Զորյանը, Ե. Չարենցը, Վ. Թումանյանը, Ա. Վշտունին և ուրիշներ։

— Նյու Յորքում հրատարակվում է Գևորգ Դուրյանի երկերի ժողովածուն՝ «Տագր և նամականի» խորագրով։

— Մոսկվայում, Լորեն Լորենցի խմբագրությամբ, հրատարակվում է Վլադիմիր Տրիչեի «Ռուսահայ գրական սիմպատիաներ» աշխատությունը։

— Մոսկվայում, Գագոս Մակինցյանի խմբագրությամբ, հրատարակվում է Կ. Մարքսի և Ֆ. Էնգելսի «Կոմունիստական մանիֆեստը» աշխատությունը (գրքին կցված են Գ. Պլեխանովի և Կ. Կաուցկու առաջաբանները)։

1919

Հունվարի 1 — Երևանում, Դավիթ Անանունի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հայաստանի կոոպերացիայի երկշաբաթաթերթը», որ գոյությունը, արոշ բնդհատումներով, շարունակում է մինչև 1926 թվականը։

Փետրվարի 1 — Կ. Գալստ. Հովհաննես Ասպետ (Ննջեց Գիքթե-Սարաֆ) խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հայ միաբ ազգային և գրական շաբաթաթերթը»։ Դադարում է նույն թվականի կեսերին։

— Կ. Գալստ, Տքմակեց Օհյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ինքնա ազատ երգիծաբանական ստանձնաշարժ շաբաթաթերթը»։ Դադարում է 1920 թվականին։

— Կ. Գալստ, Հայկանուշ Մատքի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հայ կինոյ կիսամյա հանդեսը»։ Դադարում է 1930 թվականին։

— Բիչխիում հրատարակվում է Եղիշե Չարենցի «Ամբոխները խելագարվածն պոեմը։

— Կ. Գալստ, Արսեն Ղազիկյանի խմբագրությամբ (Հայկանեն Մարգիսյանի առաջարանով), հրատարակվում է Առո Նեգրիի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Ճակատագրա խորագրով։

— Կ. Գալստ հրատարակվում է Սմբատ Բյուրատի (Սմբատ Տեր-Ղազարյանց) «Արյունի ձորը (Կիլիկյան կյանքն» վիպակը։

— Կ. Գալստ հրատարակվում է Աբրահամ Ալադյանցյանի «Գիրքոր Ջոհրաբ. իր կյանքը և իր գործը» ուսումնասիրությունը։

— Կ. Գալստ հրատարակվում է Լևոն Էսայանցյանի «Դանիել Վարուժան. կյանքը և գործը» ուսումնասիրությունը։

— Կ. Գալստ, Վահրամ Ալազոնու բարգմանությամբ, հրատարակվում է Միշել Բրաշենսի «Ասլիբրոս թատերգությունը։

— Կ. Գալստ, Մկրտչի Շահազիզյանի բարգմանությամբ, հրատարակվում է Յոհաննես Լեփսիուսի «Հայաստանի ջարդերը» աշխատությունը։

— Բիչխիում, Մ. Արեգյանի, Սա. Մալխասյանցի և Տ. Հակոբյանի համատեղ հեղինակությամբ, հրատարակվում է «Ռուս-հայերեն իրավաբանական առձեռն բառարանը»։

— Բաքվում հրատարակվում է Շահան Նաթալու գեղարվեստական ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Վերնի ավետարանը» խորագրով։

— Մոսկվայում հրատարակվում է Ալեքսանդր Մարտունու (Ալեքսանդր Մյասնիկյան) «Մրցակցել Նալբանդյանց ուսումնասիրությունը։

— Մոսկվայում հրատարակվում են Գևորգեն Հայկունու «Ազգությունների ինքնորոշումը և Համաիսնները և «Պրոլետարական հեղափոխությունը և Արմենիայի բոլշևիկները» աշխատությունները (առանձին գրքերով)։

—Նյու Յորքում հրատարակվում է Կարապետ Միսաքի «Գուսանեք»-ը բանաստեղծությունների ժողովածուն։

—Փարիզում հրատարակվում է Վահան Թեքեյանի «Կնիկ գիշերն մինչև արշալույս» բանաստեղծությունների ժողովածուն։

—Ֆյոտիգրաֆյում հրատարակվում է «Ֆյոտիգրաֆի Հայ գրական-գեղարվեստական խմբակցության գրական ժողովածուի Ա գիրքը՝ «Ալիքեր խորագրով։ Երկրորդ գիրքը՝ 1920 թ.։

—Վիեննայում հրատարակվում է Վարդան Հացունու «Հայ ծնօքս» աշխատությունը։

—Վիեննայում հրատարակվում է «Արարքացի մատենագրերը Հայաստանի մասին» ուսումնասիրությունը։ Տեքստաքննական աշխատանքները, առաջաբանը, Քարքմանությունն ու ծանոթագրությունները հեղինակ Խալաթյանցի։

1920

Հունվարի 7 — *Օրենքորդում վախճանվեց Վահան Տեքյանը։*

Մայիսի 10 — *Սկսվում է Մայիսյան ապստամբությունը, որը Հայաստանում հռչակում է սովետական իշխանություն։ Ապստամբությունը ճնշվում է դաշնակցական կառավարության կողմից։*

Հունիսի 2 — *Ալ. Շիրվանզադեի նամակը (Ամերիկայից) Մաքսիմ Գորկուն։ Մեծ գրողի ուշադրությունը հրավիրելով Հայ ժողովրդի անօգնական վիճակի վրա, Շիրվանզադեն հույս է հայտնում, որ «Խորհրդային կառավարությանը կհաղորդվի խաղաղության հառաջանել... ծայրամասերի ժողովուրդների մեջ»։*

Նոյեմբերի 15—28—*Տեղի են ունենում Հոդակոփական մասսայական ելույթներ Շիրակի, Նոր Բայազետի, Դարալագյազի, Ախտայի, Ապարանի, Էջմիածնի, Իջևանի, Դիլիջանի և այլ շրջաններում։*

Նոյեմբերի 29 — *Հայաստանի Ռազմահեղափոխական կոմիտեն (Նախագահ՝ Սարգիս Կասյան, անդամներ՝ Աբաջաղ Մուավեն, Սահակ Տեր-Գաբրիելյան, Ալիխ Նուրիջանյան, Ալեքսանդր Բեկզադյան, Իսահակ Ոսկանյան, Գեորգ Ալիխանյան) Իշխանում հրապարակում է դեկլարացիա՝ Հայաստանում խորհրդային իշխանության հաստատելու մասին։ Նոյեմբերի 30-ին Կասյանը հեռագրում է Լենինին, տեղեկացնելով «Համաշխարհային հեղափոխության առաջնորդին»՝ Հայաստանում խորհրդային իշխանության հաղթանակի փաստը։*

Դեկտեմբերի 5 — *Երևանում, Ռեիս Ջուբարյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել Հայաստանի կոմունիստական կուսակցության և Երևանի կոմիտեի օրգան «Կոմունիստ» օրաթերթը։ 1921 թ. մայիսից թերթը վերանվանվում է «Խորհրդային Հայաստան» և շարունակում իր գոյությունն առ այսօր։*

—Ծնունդ հրատարակվում է Ավետիք Իսահակյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Հաւրենի արցունք խորագրով։

—Երևանում հրատարակվում է Ռեիշն Ջարենցի «Որդորի՞ն, բոլորի՞ն, բոլորի՞ն (երեք ապեփոպեմ)» գիրքը։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Դերենիկ Դեմիրճյանի քառյակների ժողովածուն՝ «Քառյուն խորագրով։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Քարայակներ» ժողովածուն։

—Թիֆլիսում, Հակոբ Հակոբյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Ա. Գաստևի «Բանվորապարկի պոեզիայից» տրված բանաստեղծությունների ժողովածուն։

—Կ. Գալուստ հրատարակվում է Հովհաննես Գողոլյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Քաքորկի երգեր խորագրով։

—Կ. Գալուստ հրատարակվում է Երվանդ Տոլայի «Հեղափոխության մանկաբույծները» առեղծագործությունը։

—Մոսկվայում, Կարսի Միքայելյանի քարգմանությամբ և Արատաշես Կարինյանի առաջաբանով, հրատարակվում է Օսկար Ուայլդի տրված երկերի ժողովածուն «Հեղինակներ խորագրով։

—Մոսկվայում, Աշոտ Հովհաննիսյանի քարգմանությամբ, հրատարակվում է Կարլ Մարքսի «Հեղափոխությունը և հակահեղափոխությունը Գերմանիայում» աշխատությունը։

—Բաքվում, Հակոբ Կոշմանյանի քարգմանությամբ. հրատարակվում է Հենրիկ Իբսենի «Ժամվան տիկինը» գրամանը։

Ա Ն Վ Ա Ն Ա Ց Ա Ն Կ

Աբաա 304, 408
Աբելյան Ալ. 871, 877—880, 980, 984, 995
Աբելյան Հովհ. 60, 61, 63—65, 214, 837
Աբեղյան Մ. 39, 40, 42, 44, 49, 252, 256, 453, 895, 978, 980, 983, 990, 991, 997, 999
Աբովյան Ան. 811—814
Աբովյան Խ. 44, 45, 52, 58, 59, 81, 123, 130, 133, 146, 158, 184, 207, 208, 212, 248, 298, 322, 335, 337, 338, 342, 404—407, 448, 471, 526, 533, 892, 977, 983, 990։
Աբովյան Կ. 977
Ագաթանգեղոս 42, 994, 993
Ագապյան Ա. 812
Ագամյան Հ. 730
Ադամյան Պ. 58, 61, 62, 64, 65, 150, 189, 214, 250, 566, 926
Ադամյան Ս. 61, 893
Ծղելյան Ագ. (Դանիելյան) 827—832
Ա—Դի (Հավհաննես Տեր-Մարտիրոսյան) 983, 997
Ազոնց Ն. 30, 37, 38, 41, 97, 975
Ազատյան Ֆ. 502, 515
Ազատյան Հ. 994
Ազիզբեկով Մ. 239, 998
Ազիզ Նուրի տե՛ս Օտյան Ծ.
Ազման տե՛ս Մոռավյան Ա.
Ազնիվ Հրայր 61, 62, 883
Աթաբեկյան Լ. 192, 584, 610, 611, 613, 992
Աթաբեկյան Հ. 18
Աթայան Ա. 975
Աթանասյան Աշ. (Սալ-Ման) 33, 954
Աթանասյան Խ. 993
Աթաբեկյան Գ. 918
Ալ-Ազ 970
Ալազան Վ. 524
Ալամդարյան Հ. 44
Ալան Հովհ. 974
Ալաջալովա Ն. 996
Ալեհեր 970
Ալեքսանդր Սրկրտրդ 734
Ալթունյան Ա. 730
Ալթունյան Գ. 975, 992, 994
Ալիխանյան Գ. 999
Ալիխանյան Խս. 61—63, 871
Ալիչան Ղ. 58, 90, 119, 147, 148, 250, 337, 338, 471, 525—527, 533, 561, 619, 6
974, 996
Ալիքյան Ռ. (Ռուբեն Որբերյան) 91, 1
630—635, 980
Ալ-Կաս տե՛ս Հակոբյան Հ.
Ալլուեյան Ա. 871
Ալպոյաճյան Ա. 661, 681, 697, 978, 998
Ալփասլան (Ազեբասնգր Փանոսյան) 155, 983
Ալփիար Հ. 79, 80, 730, 995
Ախվերդյան Գ. 337
Ակինյան Ն. 37, 42, 43, 989
Ակունյան Հ. 721
Ահարոնյան Ավ. 81—83, 102, 128, 183, 196, 749—752, 880, 984
Ահրիման Գ. 978
Աղաբաբ Հ. 33
Աղայան Ղ. 15, 66, 112, 132, 139, 296, 2
215, 259, 337, 546, 406, 448, 449, 895, 926, 977, 979, 984, 986
Աղանյան Գ. 29, 37, 978
Աղանուր Վ. 986
Աղաջանյան Ա. 970
Աղաջանյան Սո. 57
Աղբալյան Ն. 87, 138, 163—167, 193, 259
Ամատյան Հր. 40, 41, 44, 453, 974, 981, 989, 991, 995, 997
Ամեմյան Հ. 39, 997
Ամեմյան Մ. 155, 619, 983, 987
Ամեմյան Տ. 983, 992
Ամատու Ֆ. 404
Ամատունի Էդ. 987
Ամատունի Ս. 988, 990
Ամերիկյան Տ. 61
Ամիրյան Ա. 207, 208, 210, 998
Ամպրև 595
Ամրիկյան Մ. 994
Այխենվալդ Ֆու. 229, 236
Այվազյան Ռ. 730, 875, 883, 886, 973, 991
Այվազյան Հ. 962, 970
Այվազովսկի Հովհ. 55, 807
Անանյան Գ. 975

Ահանուն Դ. 35. 136. 183. 201. 318. 996. 993
Ահերոսեան Գ. 771
Ահգրոսեան Կ. 996
Ահդրեան Լ. 129. 744
Ահդրիկյան Ն. 980
Ահ։ուշա տե՛ս Մելիքյան Մ.
Ահոփյան Գր. 980
Ահոտեյան Ա. 141. 153. 754—756. 987. 951
Այուդ-Շահնազար 734
Այ։ք Էհովայի տե՛ս Զարդարյան Ի.
Առանձար (Միսաք Գուլումճյան) 30. 73. 121. 775—781. 783. 785. 979. 982
Առաքել Դավրիժեցի 304
Առաքելյան Ավ. 991
Առաքելյան Ար. 252
Առաքելյան Ս. 57
Առաքել Սյունեցի 42. 982
Ասատրյան Ա. 15
Ասատուր Գ. 979
Ասատուր Հ. 45. 141. 503. 681. 701
Ասյան տե՛ս Դարբինյան Մ.
Ասյան տե՛ս Զարդարյան Ի.
Ասլանյան Գ. 661
Ասլանյան Ի. 661
Ասլանյան-Օտյան Մ. 660
Աստ 736. 737
Աստպահ 661
Աստպ տե՛ս Թևքեյան Վ.
Աստպյան Տ. 775. 776
Ավագյան Հովհ. 987
Ավանեսով Վ. (Սուրեն Մարտիրոսյան) 997
Ավդալբեգյան Ի. 181
Ավետյան Գր. 61. 63. 871. 988
Ավետյան Ն. 730
Ատրպետ (Սարգիս Մուրատյան) 33. 975
Ատրպատյան Հովհ. 980
Ատրպոն Լուիզ 579
Ատրպի Մ. 33. 113—116. 118. 126. 211. 913. 955—958
Ատրամյիս (Միսաք Տեր-Դանիելյան) 736. 998
Ատրմյանց Հմ. (Մ. Տ. Հմատ) 692. 697. 731. 981. 983
Ատրյանց Ա. 970
Ատրպատյան Գ. 992
Ատրպետյան Ավ. 28. 167. 212. 249
Ատրպատյան Պ. 61. 872
Ատրսաոսեն 42. 343. 410
Ատրսիպով Ա. 57
Ատթրունի Գր. 37. 167. 207. 250. 454. 840. 977
Ատթրունի Ի. 997
Ատյեան Ե. 504. 522. 725. 726. 980. 984. 992
Ատյեան Մ. 205. 922
Ատյենյան Ա. 61. 62. 571. 856. 951
Ափշակյան Հ. (Նարգիս) 167. 169. 621. 622. 985
Ափսալյան Վ. 515
Ափվեր Յ. 988
Ափտաշես Բ 569
Ափցիբաշև Մ. 68. 190. 942
Ափրիեեի տե՛ս Կաւրգեեյան Շ.
Ափրիխյան Ա. 15. 16. 30. 43. 66. 71. 124. 141. 153. 167—169. 171. 254. 580. 661. 664. 698. 700--702. 843. 974. 978. 979
Ափրյան տե՛ս Կոժինյան Ա.
Աֆրիկյան Գագիկ 106. 585. 586
Աֆրիկյան Գևորգ 602—604

Բաբաղյան Գ. 978
Բաբայան Լ. 974. 978. 981. 988
Բաբայան Ն. 872
Բաբիկյան Ս. 976
Բաբկենց Գ. 827. 832—836
Բագրատունի Ա. 130. 561
Բագրատունի Հ. 986
Բագրատունի Ս. տե՛ս Փալանդուզ Մկո
Բազարով Վ. 35
Բալբակ Օ. 151. 156. 784. 786
Բակունին Մ. 679
Բան՝աթուր Ե. 887
Բաղդասարյան Ե. 53. 54. 982
Բայլմոնա Կ. 102. 104. 130. 411
Բայրոն Ջ. 89. 91. 93. 148. 170. 258. 259. 336. 562. 594. 632. 989. 991
Բանվիի 786
Բաչայլա Լ. 664. 680. 698. 700. 702. 758
Բաչինեցյան Գ. 33. 55. 56. 307. 407. 871 976. 992
Բատալլի Ա. 227
Բարաթաշվիլի Ն. 89. 314
Բարբյուս Հ. 170
Բարխուդարյան Գ. 249. 975
Բարխուդարյան Ս. 53
Բարսեղյան Բ. 985
Բարսեղյան Գ. 504. 735. 994
Բարսեղյան Օն. 702
Բեդնի Դ. 900
Բեթհովեն Լ. 136
Բեժանյան Հ. տե՛ս Կամարի Հ.
Բելինսկի Վ. 187. 210. 211. 214. 223. 229. 232. 233. 238. 338. 915
Բեկզադյան Ա. 999
Բեկոն Տ. 410
Բենթլիի 733
Բեռնե Լ. 219
Բեռնշտայն Էդ. 679
Բերանժե Պ. 988
Բերբերյան Զ. 982

Քերբերյան Մ. 131, 138, 158, 256, 787, 894, 895
Քերքերյան Ռ. 997
Քիմա տե՛ս Աքանասյան Աշ.
Քյուկ Ալ. 130, 139, 192, 341, 366, 373, 411, 442, 443, 463, 605
Քյարնան Բ. 872, 897
Քյուլպենդացի Ն. 40, 989
Քյուրտա Ս. (Սմբատ Տեր-Ղազարյանց) 702, 748, 887, 984, 985, 988, 990, 994. 998
Քյուրտա Վ. 744
Քազդանով Ա. 35, 243
Քոզլեր Շ. 89, 102, 148, 442, 444, 497, 503, 579, 786
Քորյան Ա. 962, 968, 998
Քոչլ Հ. 410
Քրակկո 226
Քրանդեա Գ. 145, 159, 872, 975
Քրյուսով Վ. 24, 102, 130—132, 203, 204, 232, 244, 262, 341, 411, 442, 455, 602, 605, 914, 994
Քրոնան Շ. 983
Քրովենս Մ. 998
Քրուն Ջ. 372
Քրուտյան Վ. 734
Քուդհա 196
Քանին Ի. 241
Քուրդ 970

Գաբրիել-Մահկալ տե՛ս Մնացականյան Գ.
Գազազյան Ջ. 987
Գազանճյան Ա. 987
Գաթթրել Հ. 42
Գալանտերյան Ն. 54
Գալեմքյարյան Գր. 976
Գալշյան Հ. 987
Գալփակլյան Ա. 993
Գալֆայան Ա. 664
Գալֆայան Կ. 977
Գամսո-Քաթիպա տե՛ս Պատկանյան Ռ.
Գանթարճյան Մ. տե՛ս Սիրանույշ
Գասան Ա. 920, 999
Գարագաշ Կ. 661
Գարագաշյան Ա. 37
Գեղամյան Ե. 995
Գենց Ա. 988
Գերցեն Ա. 210, 211, 214, 222, 223, 233, 233, 893
Գինզբուրգ Լ. 442, 463
Գիպպիուս Զ. 231
Գլանուն Հ. 986
Գմրեքյան Հով. 992
Գյաթե Ի. 151. 162, 259, 336, 594, 897, 975, 978, 986, 994
Գյասխանդանյան Հով. 987
Գյուրջյան Հ. 58—60, 753
Գնունի Ա. 992
Գնունի Հով. 158
Գոգեքաչվիլի Հ. 981
Գոգոլ Ն. 152, 223, 405, 977, 979
Գոլանճյան Էդ. 94, 95, 643, 763, 984
Գոլիցին Գր. 344
Գոլոշյան Վ. (Ալեքսանդր) 250
Գոնչարով Ի. 227
Գոչունյան Մ. 982
Գորկի Մ. 12, 24, 52. 60, 113—117, 125, 129, 131, 132. 152, 157, 203, 204, 211—213, 217, 218, 222—224, 228, 231, 240—243, 359, 408, 442, 455, 594, 608, 729, 771, 801, 898, 901, 905, 914, 933, 925, 926, 946, 952, 955, 973—978, 993, 999
Գրանովսկի Տ. 222
Գրիբոյեդով Ալ. 991
Գրիգորյանց Ռ. 721
Գրիգոր Նարեկացի 98, 100, 143, 336, 369, 496, 505, 562
Գրիմմ եղբայրներ 328, 332
Գուլազյան Ծ. 62
Գուլկևիչ Կ. 993
Գուլոյան Ավ. տե՛ս Սեյրի
Գումրոյան Ա. 979
Գուցկով Կ. 219
Գևորգյան Վ. 249

Դաղբաշյան Հ. 976. 988, 990
Դանտե Ա. 24, 162. 485, 525, 976
Դաշտեցյան 871
Դ' Անունցիո Գ. 959
Դավթյան Վ. 524
Դավիթ Անհաղթ 42
Դարբինյան Մ. 33, 954, 962
Դարվին Չ. 410
Դեմիրճյան Դ. 29, 64, 77, 88, 101, 102, 119, 122, 124, 125, 127—129, 136,192, 259, 260, 332, 333, 352, 355, 364, 886, 925, 976, 979, 991, 998, 999
Դեմոկրատ տե՛ս Հակոբյան Հ.
Դեմոսթենես 527
Դեֆո Դ. 249
Դը Լիլ Լբկոնտ 579, 647, 786
Դը Ռենիե Հաների 99, 497, 498
Դիկկենս Չ. 989
Դիմաքսյան Հ. 990
Դիմով Ծ. 958
Դիոնիսիոս Քրակացի 41
Դյումա Ալ. 249, 690. 691
Դորոլյուբով Ն. 163, 210, 211, 214, 223, 233, 238, 893, 955
Դոդե Ա. 249

Դաստանակի Տ. 132, 161, 191, 205, 232, 408, 486, 875
Դավլաթյան Խ. 999
Դրեյֆուս Ա. 409
Դրեսեր Ջ. 410
Դուբյան Ե. 505, 681, 697, 985
Դպրյան Գ. 44, 45, 119, 146—148, 159, 161, 162, 167, 171, 307, 337, 428, 454, 502, 503, 510, 630, 633, 977, 982, 996, 998

Եզնիկ Կողբացի 235, 864, 993
Եկմալյան Մ. 50
Եղիկյան Գ. 871
Եղիշե, պատմիչ 448, 887, 976, 978
Ենգիբարյան Գ. 158, 984
Նասյան Գր. 763
Նասյան Զ. 141, 153, 156, 524, 528, 702, 741, 769, 772, 785—802, 981, 984, 987, 988, 996
Նասյան Հ. 730, 732, 871, 975
Նվսերեոս Կեսարացի 42
Նտան (Երվանդ Տեր-Անդրեասյան) 992
Նրեմյան Ս. (Մկրտիչ Գաստրյան) 29, 42, 45, 897, 973, 974, 979, 980, 982, 985, 987, 992, 995
Նրզնկյան Ալբ. 974
Նրզնկյան Ե. 980, 985
Նրիգյան Ասա. 33
Նրիգյան Գ. 34
Նրկաթ Ա. 753, 996
Նրուխան (Երվանդ Սրմաքեշխանյան) 16, 72, 124, 134, 141, 659, 700—710, 712—711, 764, 769, 988, 992, 994
Նրօտա տե՛ս Նասյան Ե.

Ջամինյան Ա. 42, 977, 991
Ջավեն. պատրիարք 697
Ջավեն Տ. 99
Ջարդհանապյան Գ. 42
Ջարդարյան Ռաֆ. 730
Ջարդարյան Ի. 30, 73, 74, 87, 93, 95, 100, 124, 126, 134, 140, 141, 167, 528, 659, 702, 760—766, 768—774, 981, 985, 991, 994
Ջարիֆյան Հովհ. 61, 63, 871, 883
Ջարիֆյան Մ. 149, 524
Ջարյան Կ. 79, 96, 97, 993
Ջարյան Ն. 922
Ջաքարիա Սարկավագ 304
Ջաքիյան Ս. 403
Ջլատովրատաձի Ն. 831
Ջոլա Էմ. 79, 151, 875, 764, 786, 860
Ջոհրաբյան Մ. 887
Ջոհրապ Գր. 16, 20, 71, 87, 120, 124, 134, 140, 141, 303, 340, 241, 254, 505, 528, 580, 621, 681, 696, 697, 700—702, 843, 981, 987, 991, 994
Ջորյան Ն. 582
Ջորյան Սա. 29, 32, 77, 78, 106, 125, 130, 167, 193, 286, 775, 995, 998
Ջուղերման Հ. 159, 872
Ջուլումյանց Ա. 970
Ջուրաբյան Արշ. 206, 211, 974

Էժանհար տե՛ս Ջարդարյան Ռ.
Էկալաձե Ի. 977
Էմմասեոս Հովհ. 872
Էմերսոն 503
Էմիլ 595
Էնգելս Ֆր. 11, 18, 145, 205, 730, 977, 998
Էնվեր 994
Էսայանյան Լ. 561, 635, 639—642, 984, 988, 998
Էվրիպիդես 594
Էփրիկյան Մ. 32, 985, 996

Ընկերվարական Ռ. 996

Թաղեր Ռ. 996
Թադևոսյան Ե. 56, 57, 60
Թադևոսյան Հովհ. 976
Թաթուլի Վ. 505, 524, 628, 629
Թալեաք 697, 993, 994
Թադիոզյան Մ. 44
Թամանյան Ալ. 46, 407
Թամրազյան Հր. 483
Թաշճյան Վ. 988
Թառայան Ս. 871—874, 973, 977
Թավրրեկյան Վ. 582
Թավթալյալյան Մ. 992
Թելլալյան Գր. 887, 985
Թեոդիկ Ա. (Արշակունի Ջիվանյան) 985
Թեոդիկ Թ. (Թեոդորոս Լաբճինեան) 31, 527, 743, 981, 990
Թեոդորա 661
Թերյան Հ. 147, 148, 617, 619, 661, 990
Թերլեմեզյան Ռ. 49
Թերլեմեզյան Փ. 57, 60
Թեքյան Վ. 16, 30, 71, 88, 91, 95, 120, 121, 141, 149, 442, 502, 563, 564, 566—580, 662, 681, 696, 753, 973, 978, 979, 981, 999
Թլկատինցի Հ. 124, 126, 134, 760, 761, 893, 994
Թոթովենց Վ. 29, 32, 524, 983, 984, 995, 997, 998
Թորվալյան Ա. 984
Թոշիկյան Վ. 697
Թորամանյան Թ. 46—49, 165, 335, 404, 405, 555, 935, 939

Բարդոյան Ե. 999
Բարդոյան Վ. 994
Բարսեղյան Հայկ. 974
Բարսեղյան Գ. 970
Բախչյան Սա. 88
Բեյրութեան Հ. 991
Բոմմախյան Հասմ. 996
Բոմմախյան Հար. 887, 975
Բոմմախյան Հայկ. 7, 10, 15, 20, 23—25, 28, 30, 31, 33, 40, 43—45, 48—50, 52—54, 59, 60, 63, 74—77, 103, 105, 106, 119—125, 130, 132—134, 136, 140, 144, 159, 164—167, 169, 171—173, 176, 177, 180—183, 192, 197, 199, 200—203, 205, 208, 212, 219, 230, 234, 246—273, 276, 277, 279—289, 291—311, 313—340, 344, 345, 378, 390, 396, 404—406, 412, 442, 450, 511, 562, 589, 597, 676, 695, 837, 843, 845, 967, 975, 977, 979, 981, 982, 984, 985, 988, 989, 995, 996, 999
Բոմմախյան Մ. 259, 260
Բոմմախյան Ն. 246, 334, 457
Բո-բոյան Հ. 995

Գեղամյր Ս. տե՛ս Ծալյան Ն.
Գոռնո Ժ. 975
Գուրգենի Վ. 258

Դրամն Հ. 79, 129, 145, 151, 162, 163, 189, 191, 553, 880, 886, 978, 999, 999
Դոդնի փաշա 659
Դպրեր Ս. 921
Դևնեվյան Ա. 246, 356, 392, 393
Դևոյա (Տիրան Զարյան) 99, 99, 126, 147, 156, 442, 497, 523, 579, 623—628, 646, 731, 993

Եղնաեյան Բ. 35, 175, 182, 185, 231, 240
Եղոա-ենյան Վկ. 15, 30, 33, 44, 48, 54, 58—91, 101, 103, 119—123, 125, 126, 132, 133, 135, 140, 158, 163, 164, 165, 167, 167, 192, 193, 197, 200—202, 219, 247, 259, 294, 295, 307, 311, 326, 341—364, 366—409, 412, 442, 450, 497, 510, 584, 597, 602, 693, 845, 999, 909, 927, 974, 975, 979, 982, 987, 989—991, 999
Եղոմեյան Տա. 167, 602, 607—609
Եղոա-ենյան Ս. 974
Եղոպտիացի Մ. 582, 583, 584
Եվան Ա-ևց 224
Եվանեզ Վլաշ. 102, 104, 411, 442

Զաքարյան Ս. 771
Զալյան Ն. 38, 39, 288, 959, 992
Զալյանց Ջ. 733, 734
Զամանթյեն Ս. 148, 990
Զատիկ 976
Զարմեռնի Ժ. 219
Զալյան Ա-ր. 131
Զահրաթի 227
Զահրատ Գ. 145
Զարեհ Ն. 98, 983, 987, 992
Զարկոյ 170
Զաֆարց Գ. 977
Զաֆերեան Ժ. 968
Զեյթ (Գեղամեանի Ծաւենակից—Տեր-Մկրտչյան) 166, 167, 600—602
Զեյթի Վ. Ի. (Վկայաբերը Բլլեր Ալլյանոզ) 5, 11—14, 17, 15, 111, 199, 205, 208, 210, 211, 213, 215, 216, 220, 221, 228, 230, 232, 242, 346, 418, 467, 837, 905, 918, 919, 934, 935, 937, 944, 971, 975, 977, 996, 997, 999
Ըե (Ամսակ Բարթեղեանի) 7, 29, 37, 43—45, 51, 82, 119, 128, 135—140, 158, 177, 203, 233, 281, 898, 973, 975, 976, 978, 980, 994, 996, 997
Ընդարձակ Տ. 148, 986
Ընդհանուր Մ. 52, 55, 99, 250, 252, 257—259, 336, 342, 405, 431, 459, 594, 843, 998
Ընկերություն Տ. 998
Իբրահիմյան Կ. 24, 905, 995
Իրեն Հ. 992
Իսկյան Կ. 32, 979
Իսկյան Սա. 32, 295, 979, 984
Իշխանության Ք. 19
Իշխանները Գ. 329
Իտալո-Անգլիական 733

Լանկեր Ե. (Տարբեր Բարթեղ) 962, 967, 968, 998
Լարիս 595
Լուսավորչի Ա. 31, 155, 115, 175, 186, 227, 243, 597, 905, 918, 920, 923, 926, 993
Լուսինյան Գ. 664
Լեր Կ 404
Լեռնյան Գ. 28, 30, 33, 69, 920, 982, 990
Լեռնյան Տ. 995

Մաղաքիայի Ավ. 669
Մամուլյան Գ. (Համակ) 667
Մանուկյան Բ. 39, 974, 976, 999
Մարուքյան Գր. 38, 959
Մաս-Ալգան Ռ. 992
Մահտեսիքյան 595
Մահտեսյան Տ. (Գրատեր) 32, 52, 53, 139, 140, 153, 195—198, 195—199, 345, 411, 436
Մահտարյան Հ. 690, 962, 970, 971
Մահ-Մաուկյան Հայկ. 974
Մահեյան Գ. 27, 211, 974, 994
Մահեյան Ա. 973
Մահտահոժյան Լ. (Մահկազան) 748
Մայրմահյան Հ. 999
Մալաստյան Ե. 721

Քասյան Ս. 887
Քաջբագրդյան Հ. 980
Քարթպյան Ա. 63
Քարթպյան Ե. 872
Քաջթանի 316
Քեհեր (Մկրտիչ Հովհաննիսյան) 595, 872
Քնկո-Ապակր տե՛ս Քնկոյան Ա.թ.
Քնկոյան Ա.թ. 33, 979, 988
Քորենի Վ. 34
Քրիմյան Մ. (Հայրիկ) 55, 58, 640
Քումարյան Ա. 210, 946, 947, 974
Քումարյան Գ. 946
Քումիկեանի Բ. 977

Ֆաստուրյան Ա. 15, 32, 44, 52, 119, 121, 182, 183, 197, 200, 203, 204, 219, 229, 233, 354, 442, 447, 448, 456, 949, 973, 979, 995
Ֆերենց 44, 66, 124, 249, 250, 337, 661, 749
Ֆուլումիեան Ա. 975

Քայիհեի Մ. տե՛ս Կարինյան Արտ.
Քախչյան Ա.ս. 897
Քամարի Հ. 115, 116, 595, 958—960
Քամո (Միմոն Տեր-Գնաբասյան) 900, 924
Քամսարական Տ. 123, 141, 700—702, 753, 987
Քաոեայանց Մտ. 39, 42, 984, 987
Քանո Խ. 35, 160, 196, 362, 593
Քաղանեանի 981
Քասյան Ս. 27, 34, 210, 980, 981, 996, 999
Քարա-Գևորվից (Հակոբ Գենչյան) 80, 182, 199, 726, 727, 988, 993
Քարա-Մուրզա Քր. 50, 53, 893
Քարապետյան Գ. 990
Քարինյան Արտ. 27, 77, 78, 139, 205, 208, 210, 211, 238—245, 467, 999
Քարո Մ. 970
Քարոնեի 831
Քարսար Յ. 41
Քաուջիկ Կ. 679, 998
Քեհեճյան Ա. 987
Քեսիկյան Բ. 976
Քիտուր Ա. 988
Քիրահոսյան Ա. 26
Քիրահոսյան Հ. 20
Քիրով Ս. 24
Քլդիաշվիլի Դ. 980
Քլեոպատրա 661
Քլուշյան Մ. (Հրանդ) 994
Քլուշյան Միք. 528, 563, 665, 978
Քեռնյանց Բ. 23, 34, 205, 207, 211, 900, 974
Քոզան Գ. 175, 188
Քոլյով Ի. 980
Քոմիկյան Ա. 586, 962, 966
Քոմիտաս 20, 48—51, 52, 54, 74, 87, 141, 150, 165, 342, 343, 354, 404, 405, 459, 598, 978
Քոնան Դոյլ Ա. 691
Քոնտ Օ. 163
Քոպպե Ֆ. 159, 887, 992
Քոչյան Հ. 58
Քոռնել Գ. 976
Քոստանդյան Ա. 998
Քոստանդյան Գ. 155
Քոստանյան Կ. 42, 249, 936
Քոստանյան Հովհ. 596—599, 996
Քորքանով Գ. 996, 998
Քոչյուն, պատմիչ 991
Քորոլենկո Վ. 771
Քորովին Կ. 57
Քոխլով Ի. 222, 223
Քրահիլիկյան Կ. 28, 975, 996
Քրիդո տե՛ս Հակոբյան Հ.
Քրիմյանովսկի Գ. 901
Քրոպոտկին Պ. 679
Քրուպսկայա Ն. 918, 975
Քուշյան Ե. 34
Քուզնեցով Ն. 996
Քուսիկյան Կ. 32, 45, 136, 138, 990
Քուրդիկյան Ե. 113, 121, 182, 204, 211, 232, 240, 241, 909, 923—946, 982, 996

Հախվերդյան Ա. 886
Հախումյան Ս. 981
Հակոբյան Ալ. 884—887
Հակոբյան-Աշուղ-Բլբուլյան Ցական (Մնացականյան) 891
Հակոբյան Հ. 30, 111, 112, 115—122, 126, 182, 204, 208, 211, 219, 228, 237, 240, 241, 243, 407, 891—927, 946, 949, 951, 953, 956, 958, 959, 985, 988, 993, 999
Հակոբյան Ս. 97, 138, 167—172, 988, 989
Համալ 738—740
Համաստեղ 147, 149
Համբարձումյան Լ. տե՛ս Ջոպանյան Ա.
Համբարձումյան Հ. 556, 559, 590, 592—594, 976, 978, 979
Համբարձումյան Վ. 982
Համիդ Աբդուլ 17, 537, 666, 675, 689—693, 781
Համլիրակ տե՛ս Թեքյան Վ.
Համսուն Կ. 190, 449, 991
Հայկազն Մ. 697
Հայկունի Գ. 961, 962, 996, 998
Հայկունի Ս. 39, 961, 974, 982
Հայնե Հ. 52, 89, 148, 212, 219, 353, 371, 377, 594, 647, 982
Հայրապետյան Հ. 33, 970
Հասան-Ջալալյան Ս. 248
Հասմիկ 62, 63, 871
Հարությունյան Արտ. 73, 79, 92, 98, 126, 134, 153—158, 493, 636—638, 741, 974, 989, 990, 994

Հարությունյան Իս. 978, 982
Հարությունյան Հ. 549
Հարությունյան Մ. 990
Հարությունյան Մովսես տե՛ս Աբազի Մ.
Հարությունյան Ս. 994
Հարությունյան Սեր 42, 991
Հացունի Վ. 999
Հաուպտման Գ. 79, 129, 159, 170, 171, 202, 206, 224, 853, 981
Հաֆըզ Շ. 979
Հեգել Գ. 343, 549
Հելվեցիոս Կ. 219
Հեկել Է. 986
Հեմեր Դ. 645
Հեսիոդոս 555
Հերակլիտ 853
Հերվեգ Գ. 219
Հինդլյան Հ. 992
Հյուբշման Հ. 40
Հյուգո Վ. 53, 81, 93, 100, 148, 151, 159, 162, 499, 527, 562, 579, 771, 892, 982, 988
Հյուխմանես Ժ. 58
Հոլբախ Պ. 219
Հոմերոս 168, 185, 189, 195, 221, 222, 526, 556, 560, 594, 989
Հովակիմ 247
Հովհաննես 247
Հովհաննես Դրասխանակերտցի 989
Հովհաննիսյան Աբգար 131
Հովհաննիսյան Աբիս. 733, 984
Հովհաննիսյան Աշ. 27, 38, 203, 461, 999
Հովհաննիսյան Ար. 35, 736
Հովհաննիսյան Զ. տե՛ս Եսայան Զ.
Հովհաննիսյան Հովհ. 30, 44, 45, 52, 119, 123, 173, 175, 177, 180, 182, 183, 197, 200, 203, 229, 234, 254, 298, 339, 342, 343, 346, 370, 371, 407, 442, 596, 597, 619, 814, 979, 983, 989, 990
Հովհաննիսյան Մ. 974, 990
Հովհաննիսյան Ս. 586—589
Հովհաննիսյան Տ. Ղ. 136, 158, 991, 998
Հովնաթանյան Հ. 335
Հովնանյան Ղ. 969
Հովսեփյան Գ. 42, 255, 994
Հովսեփյան Ս. 36, 998
Հովունի 970
Հոֆմայստեր Է. 982
Հրաչ տե՛ս Զարդարյան Ռ.
Հուսիկ, արքեպս. 988

Ղազանչյան Ա. 570
Ղազարյան Գ. 962
Ղազարյան Հ. 871
Ղազարյան Մ. 959
Ղազար Փարպեցի 42, 975, 981
Ղադիկյան Ա. 556, 974, 976, 986, 989, 9 992, 998
Ղարաջյան Գ. 893, 930
Ղարիբյան Ա. 582
Ղլտճյան Ա. 252, 992, 997
Ղորղանյան Վ. 54

Ճանկյուլյան Հ. 667, 668, 682
Ճելալյան Գր. 976
Ճիզմեճյան Դ. 533
Ճուղուրյան Հ. 975, 984, 988

Մաթևոսյան Աս. 697
Մալարմե Ա. 89, 444, 497, 523, 579
Մալեզյան Վ. 987, 989, 990
Մալխաս 986
Մալխասյան Հովհ. 814—820, 871, 875, 9
Մալխասյանց Ստ. 36, 40, 42, 135, 978, 998
Մակարթացի Կարո տե՛ս Հարությունյան Ա.
Մախարձեի Ֆ. 900, 996
Մակինցյան Պ. 32, 89, 139, 140, 183, 197—205, 218, 327, 411, 465, 990, 998
Մահարի Գ. 205, 524, 922
Մահմեդ խան 408
Մահնիկի 219
Մաղաքյան Մ. 720
Մահկալյան Ո. 251
Մամիկոնյան Ն. 808—811
Մամիկ-Սիբիրյակ 505
Մամուրյան Հ. 29
Մամուրյան Մ. 23, 155
Մայակովսկի Վլ. 917
Մայիլյան Ան. 54, 599, 985
Մայկով Ա. 235
Մայսուրյան Ո. 61, 871
Մանանդյան Հ. 41, 42, 974, 978
Մանդալյան Ֆ. 962, 969
Մանդակունի Գր. 886
Մանդելշտամ Ա. 991
Մանիչակ տե՛ս Հարությունյան Արտ.
Մանկունի Ն. 994
Մանվելյան Լ. 43, 44, 119, 128, 182, 252, 256, 715, 871, 974, 976, 984, 991
Մանվելյան Մ. 62, 93—85, 125, 128, 167, 715—720, 871, 880, 881, 883, 979, 980,
Մանուկյան Ա. 54
Մանուչարյան Ն. 962
Մաո Ն. 41, 46, 47, 411
Մաոք Հ. 981, 998
Մաոհենձյան Մ. 158
Մարա 730
Մարգարյան Գ. 661
Մարիկ 582
Մարկոսյան Աս. տե՛ս Մաթևոսյան Աս.

Մարկվարտ Յ. 976. 989
Մարո (Մարո Զուբաբյան) 115, 962, 963
Մարսել Լ. 544
Մարտիկյան Ո. 691, 656
Մարտիրոսյան Լ. տե՛ս Համայ
Մարտունի Ալ. տե՛ս Մյասնիկյան Ալ.
Մարքս Կ. 35, 145, 184, 186, 196, 205, 215, 281, 467, 738, 752, 977, 998, 999
Մաքսակոպյան Ա. 955
Մաքսուդյան Մ. 979
Մելիք-Մաքնասյան 572
Մելիքյան Ա. 210, 991
Մելիքյան Մ. (Դեղուշկա) 115, 210, 897, 948
Մելիքյան Ռ. 54
Մելիքյան Ս. 51, 53, 55
Մելիք-Շահնազարյանց Ս. 33, 804, 807
Մելչին-Յակուբովիչ 771, 899
Մելոյան Ղ. 730, 888, 985
Մեծարենց Մ. (Մխակ Մեծաստրյան) 45, 93, 92, 109, 120, 121, 123, 126, 133, 140, 149, 150, 156, 176, 442, 502—524, 579, 629, 697, 981, 982
Մեհենյան տե՛ս Չյոկյուրյան Տ.
Մեհրաբ 247
Մեհրաբյան Մ. 981
Մեկն Ա. 40, 989
Մեհեակ Վ. (Վ. Ահարոնյան) 910
Մեհուհի (Արմենուհի Տիգրանյան) 167, 600, 601, 993
Մեսայան Ներ. 987
Մեսրոպ Գ. 987
Մեսրոպ Մաշտոց 205. 235, 492, 496, 642
Մեսերլինկ Մ. 93. 99, 100, 102, 129, 170, 171, 190, 497—499. 503, 526, 560, 795, 880, 881
Մերձիմովսկի Դ. 231
Մերել Շ. 986
Մերիխե Գ. 978
Միլոան Ջ. 592
Միխայլով Մ. 901
Միխայլովսկի Ն. 35. 36
Միհնայան Մ. 973, 965
Միհնայան Ս. 887
Միրզոյան Գ. 982
Միրզոյան Վ. 973
Միրզոյան Տ. 871
Միրրո Ռ. 976
Միրզոյան Հ. 989
Միրզոյան Ա. 34
Միքելիձե Ա. 89, 93, 148
Միքայելյան Ա. 36
Միքայելյան Կ. 32. 77, 125, 726—738, 931, 988, 999
Մխիթար վրդ. 959
Մկրյան Մ. 789
Մկրտիչյան Ա. 697
Մկրտիչյան Ե. 887
Մկրտչյան Ն. 32, 985, 996
Մյասնիկյան Ալ. 23, 27, 32, 34, 139, 183, 195 200, 205, 208, 210, 211, 229—236, 263 266, 324, 411, 900, 918, 926, 927, 940 945, 998
Մյուսան Ալ. 148
Մնակյան Մ. 61
Մնացականյան Գ. տե՛ս Բարխենց Գ.
Մոզյան Լ. 986
Մոլիեր ժ. Բ. 170, 676, 979, 981, 986, 994
Մոսխոյան Վ. 57
Մոսէոդյան Գ. 872
Մոպասան Գ. 744, 767, 776, 786, 980, 992
Մոռեաս ժ. 503
Մովսես Խորենացի 39, 42, 336, 448, 546, 864, 991
Մովսես Կաղանկատվացի 42, 989
Մորգան ժ. 997
Մուալյան Ասք. 27, 205, 208—211, 926, 953, 956, 958, 959, 994, 996, 999
Մսերյան Լ. 974
Մրմրյան Հ. 973, 981, 983, 985
Մուշե վրդ. 976
Մուրադյան Ե. 979
Մուրադյան Մ. 54, 987
Մուրատյան Ա. 905
Մուրատյան Ռ. 664, 667
Մուրացան 45, 120, 124, 173, 175—177, 184, 450, 778, 810, 812. 977, 990

Յաղըճյան Ե. 987
Յանենսո Ա. (Անդրանիկ Հովհաննիսյան) 664
Յուշկևիչ Ս. 35, 990

Նազոն Ս. 897
Նազարբեկյան Ավ. տե՛ս Խազարբեկյան Ավ.
Նազարեթյան Հ. 996
Նազարյան Տ. 29, 32, 871
Նազարյանց Հ. 98, 621, 986, 990
Նազարյանց Ստ. 37, 45, 132, 167, 207, 449, 873, 990, 991
Նադրմ փաշա 993, 994
Նաթալի Ե. 697, 888, 982, 984, 988, 998, 999, 993
Նաթանյան Մ. 652
Նալբանդյան Մ. 45, 58, 112, 132, 170, 173, 180, 184, 208, 211, 214, 229, 230, 233, 234, 335, 336, 343, 406, 448, 454, 665, 666, 892, 893, 955, 977, 986, 990, 996
Նալբանդյան Վ. 158—163, 191
Նահապետ Քուչակ 143, 144, 335, 336, 562, 979
Նազաչ Հովնաթան 335, 336

Նանսեն Ֆ. 24
Նար-Դոս 15, 45, 69, 70, 120, 123, 124, 136, 140, 173, 176, 177, 181, 254, 407, 450, 778, 871, 926, 949, 975, 988, 990
Նեգրի Ադա 182, 228, 240, 899, 909, 998
Նեկրասով Ն. 52, 210, 212, 223, 238, 444, 882, 899, 980
Նեմիրովիչ-Դանչենկո 159
Նեմցի Գ. 682
Ներսես Աշտարակեցի 640
Ներսես Շնորհալի 534
Ներսիսյան Գր. 962, 971
Ներուդա Պ. 404
Նէրուեի Ն. 970
Նեֆագի պեյ 689
Նիզամի 404
Նիկիտին Ի. 980
Նիկոշվիլի է. 976
Նիցշե Ֆ. 35, 191, 202, 362, 475, 486, 562, 581, 586, 644, 724, 728, 850, 852, 859, 861, 943
Նչանյան Դ. 992
Նշատր 734
Նորիկ Դ. 981
Նուրենց Վ. 524
Նոտարյան Մ. 979, 986
Նուրիջանյան Ավ. 999

Շարաևյան Ա. 57
Շալյապին Ֆ. 60
Շահազիզ Ե. 45, 973, 977, 986, 997
Շահազիզ Ս. 45, 74, 90, 119, 158, 175, 182, 183, 203, 204, 207, 219, 249, 337, 338, 448, 973, 990
Շահամիրյան Հ. 992
Շահէն-Կարո տե՛ս Հարությունյան Ա.
Շահէն Ս. 888
Շահին էդ. 57—59, 150, 753
Շահինյան Ադ. 931, 939
Շահինյան Գ. 734
Շահլամյան Դ. 252
Շահմուրադյան Ա. 54
Շահնազարյան Ա. 240, 820—825, 985
Շահնազարյան Ս. 974
Շահ-Պարոն 883, 954
Շահռուխյարյան Գ. 970
Շահվերդյան Դ. 905, 974
Շահվերդյանց Ս. 976
Շահրիար (Համբարձում Առաքելյան) 7, 36, 721—724, 974—976, 985, 995
Շահրիկյան Հ. 697
Շահումյան Ստ. (Ալյաբ) 5, 14, 16, 21—23, 27, 34, 36, 38, 139, 204—208, 210—220, 239, 462, 467, 900, 905, 910, 911, 914, 924, 944, 955, 965, 966, 973—975, 977, 979, 980, 982, 993, 996—998
Շամլյան տե՛ս Թթխաք Ա.
Շամտանճյան Մ. 744, 987, 998
Շանթ Լ. (Լեոն Սեդրոսյան) 30, 45, 86, 57, 94, 95, 125, 127—129, 140, 141, 158, 164—167, 171, 173, 176, 180, 181, 185, 193, 194, 198, 208—210, 257, 259, 442, 497, 566, 843—853, 856, 858—862, 864—871, 979, 980, 990, 991, 993, 995, 996
Շարասան 995
Շարաֆ 730
Շաքիր Ռ. 993
Շելլի Պ. 336, 594, 771
Շենյե Ա. 444
Շեռամ, աշուղ (Գրիգոր Տալյան) 974
Շեքսպիր Վ. 52, 57, 143, 151, 159, 162, 188, 189, 195, 212, 250, 259, 260, 336, 579, 862, 870, 892, 920, 926, 976, 978, 988, 998, 990
Շիլլեր Ֆր. 52, 159, 160, 225, 249, 250, 846, 872, 892, 926, 973
Շիրանյան Ա. 748, 987
Շիրմանսկի 209
Շիրվանզադե Ալ. 15, 45, 57—60, 62—64, 66—69, 81, 102, 106, 120, 123, 124, 127—129, 136, 140, 141, 147—149, 155, 156, 158, 159, 167—169, 171, 173, 175—178, 180, 181, 184, 190, 197, 205, 207—209, 213, 224, 240, 241, 254, 337, 450, 566, 676, 680, 698, 714, 728, 744, 753, 778, 843, 845, 846, 853, 879, 886, 900, 973, 975, 976, 979, 988, 990, 991, 993, 995, 999
Շլինդ տե՛ս Շմերլինգ Օ.
Շխյանց Ս. 981
Շհուլն Ֆ. 901
Շմեռլով Ի. 241
Շմերլինգ Օ. 34
Շյուբրին Մ. 993
Շնիցլեր Ա. 102, 202, 988, 990
Շոպենհաուեր 35, 543, 562, 538, 539, 85
Շոու Բ. 129
Շչեգլով Ի. 226
Շևչենկո Տ. 52, 223, 404

Ոզուճի 970
Ոսկանյան Ա. 61, 62
Որբունի Ատ. 775—777

Չայխուշյան Գր. 985
Չանգրա Կ. 404
Չարենց Ե. 24, 25, 29, 32, 88, 106—111, 120—123, 130, 133, 135, 137, 150, 153, 167 169, 172, 237, 238, 298, 300, 311, 324 340, 345, 354, 502, 506, 524, 606, 607 615, 993, 994, 997—999
Չարբհ Ա. (Վահրաքեղի) 584, 585
Չաուշյան Ե. 982

Ջևխով Ա. 77. 114, 129, 212, 225—227, 239, 240, 408, 991
Ջերազ Ա. 667, 700
Ջերնիշևսկի Ն. 13, 31, 210, 211, 214, 223, 233, 238, 244, 893, 955
Ջիքջյան Տ. (Ջիքջուխի) 29, 985
Ջիլինկիրյան Հավ. տե՛ս Սևակ Ռ.
Ջիլոյանի Ս. 320
Ջիվան-Միաբեկ Ծ. (Հավկ. Անապատ) 79, 80, 121, 155, 156. 682. 740—743, 983, 998
Ջհենկիլի Ա. 997
Ջուկայուրյան Տ. 73. 141, 257, 740, 743—746, 748. 986. 994
Ջոպանյան Ա. 16. 20, 28, 42, 45, 60, 65, 131, 135, 141—153, 162, 191, 335, 497, 533, 541, 562—564. 616—620. 629, 639, 664, 676, 680, 741. 753, 763, 785, 797, 974, 975, 977, 981. 983. 987, 991, 995, 996
Ջոաեր Ջ. 505
Ջար գյարյան տե՛ս Վարուժան Դ.
Ջուրար Գ. 875
Ջուրարյան Ն. 999
Ջուխաճյան Տ. 53

Ռալթասանյան Ռա. 37, 42
Ռա՜ֆաթ 32
Ռաֆֆյան Ա. 665
Ռան տե՛ս Հարո-Քուսնյան Արտ.
Ռասկին Ի. 733
Ռասմաձյան Կ. 998
Ռատկոնյան Ի. 45. 52, 58, 66. 74, 81, 90, 112, 119. 123. 158, 175, 182, 196, 197, 204, 207. 219. 234, 249, 250, 298, 310, 337—339. 346. 471, 892. 926, 977, 984, 990, 996
Ռաբքնյան Ս. 136. 744, 753, 755—760, 883, 987
Ռաբոնյան Հ. 53. 66. 147, 148, 169, 208, 529, 698, 778, 843. 973, 986
Ռաբսամ՜ան Կ. 985
Ռաբսամյան Հ. 997
Ռաբսամյան Մ. 98, 644, 645, 650, 983
Ռաբսամյան Մկրտիչ 645, 887
Ռաբտիպպանյան Ս. տե՛ս Գաբրիելյան Ս.
Ռաբտիպունի Վ. 481, 484, 485
Ռաուլ Ե. 145
Ռելիերյան Մ. 734. 974, 994
Ռեֆկիքաշլյան Մ. 44, 119, 147, 148, 503, 561, 566, 619, 651, 976, 977, 986
Ռեսերման Ա. 40
Ռեսերսոն Հ. 40
Ռեսթոսյան Գ. 61, 62
Ռեսթոսյան Հ. 970, 978
Ռեսթոսյան Մ. 113, 896, 949—951, 953
Ռեսթուչևսկի Ի. 222

Վերսիերյան Զ. 986
Վերսիերյան Մ. 95, 156
Վերսիերյան Ռ. 73, 141, 743
Վեք 579
Վինկերտոն Ն. 231, 691
Վոսկեճյան Ա՛ք. 994
Վոսին Ա. 145, 163
Վոսարբ Գ. 214, 955
Վյատոն 343, 410
Վյախանով Գ. 13, 175, 188, 547, 839, 975, 977, 998
Վյեշչեն Ա. 980
Վյևե Վ. 33
Վշերբչևսկի Ս. 102, 190, 981
Վոբերգոնասցե Կ. 33
Վո էդգար 89, 148. 594, 691, 771, 786
Վոզոսյան Հավ՛. 999
Վոյաճյան Հ. (Մուրադ) 681, 697
Վոսոյան Գ. 66, 119. 123, 132, 147, 158, 207, 337, 338, 346, 406, 448, 449, 843, 695, 926, 977, 979

Պրյուզով Ս. 786
Պրոլետար տե՛ս Հակոբյան Հ.
Պրուդոն Փ. 589, 893
Պուշկին Ա. 52, 55, 130, 205, 212, 222, 223, 250, 252. 257—260, 262, 323, 332, 336, 342, 344, 354, 404, 408, 843, 892. 975, 976, 979, 988
Պուրիշկևիչ Վ. 33

Ջալալյան Կ. 976
Ջամբազյան Ջ. 977
Ջանիի 734
Ջանյան Ա. 586, 587, 970
Ջանյան Ս. 730
Ջավախեցի (Վաղարշապ Տեր-Գրիգորյան) 824—827, 979
Ջաֆարիձե Ա. 239, 996, 998
Ջիվլանի, աշուղ (Սկրովքե Լևոնյան) 973, 990
Ջրաբերդցի Հավ՛. 724

Ռաուիե Լ. 901
Ռադիշչև Ա. 238
Ռախմանինով Ս. 60
Ռանկե Լ. 159
Ռասին ժ. 993
Ռաֆայելյան Գ. 603
Ռեմբո Ա. 442, 444, 497
Ռենան ժ. 410
Ռենար ժ. 579
Ռեն Լ. 81, 728, 739
Ռիդ Ջ. 24
Ռիքա Ա. 690, 713
Ռոլան Ռ. 24, 170, 921
Ռոյ Մ. 545

Քոչնար Գ. 579
Թոռաներ Գ. 34
Թուրենի Ալ. 32, 89, 183
Թումաթավելի Շ. 404
Թումանյան Ն. 661
Թումո Ժ. 219, 647, 893, 975
Թևիզյան Գ. 985

Մասոդ 395
Մանուկ 248
Մալտիկով-Շչեդրին 210, 223, 238
Մանուրեան Վ. 886
Մաղաքեթյան 837
Մամեն Ա. 89, 503, 579
Մայաք-Նովա 42, 43, 164, 319, 335, 337
Մայապայան (Փայլակ) Ժ. 504
Մայիդ Հալիմ 993
Մանասարյան Մ. 251
Մանդ Ժ. 786
Մանին 231
Մապաշ-Գյուլյան Ս. (Պետրոս Կյուրեղյան) 984
Մարաֆյան Գր. 992
Մարգիսյան Հ. 998
Մարգսյան Բ. 43
Մարգսյան Լ. 28
Մարգսյան Խ. 465
Մարգսյան Հ. 994
Մարգսյան Ս. 83
Մարգսյան Վ. 53
Մարդարյան Ե. 54
Մարմեն 922
Մարյան Կ. (Գեղամ Բաղդասարյան) 56, 58, 60, 232, 298, 354, 396, 404—406, 452, 922, 974
Մաֆարյան Ա. 603
Մելքյան Հովհ. 141, 991
Մելքի 126, 167, 962—966
Մեննկիլ Հ. 336, 795
Մերվանտես Մ. 205, 336, 676
Միամանթո (Առոմ Յարճանյան) 15, 16, 30, 43, 87, 88, 98—101, 120—122, 124, 127, 133, 134, 141, 149, 150, 156, 162, 191, 208, 240, 245, 354, 442, 471, 472, 474—479, 483—502, 528, 532, 645, 659, 975, 979, 981, 985, 986, 991, 994, 996
Միմակ 33
Միսիլ (Զապել Ասատուր) 71, 141, 176, 639, 987, 974
Միտալ Կ. 999
Միքանուչ 61, 63, 64, 871
Միքոյան Հ. (Հակոբ Ճալոյլյան) 18, 31, 61, 92, 94, 95, 141, 528, 561, 645, 646, 983, 993
Միրումյան Ալ. 983
Մկայորդի տե՛ս Թեքեյան Վ.
Մկիտաւեց (Մոսիփան Գավրիլովիչ Պետրով) 213
Մկոտ Վ. 993
Մմոլգովսկի 226
Մյու Է. 58, 249
Մյունի Գր. 54
Մյուրմելյան Զ. 577, 578
Մնար Ս. 34
Մոլդուր Ֆ. 102, 241, 364, 411, 449
Մոլովյան Հ. 138, 139, 182, 185, 871, 988, 990
Մողիկյան Կ. 983
Մոնա 248
Մպանզարյան Ս. 14, 16, 22, 23, 27, 34, 36, 139, 205, 208, 210, 211, 220—228, 903, 905, 910, 924, 980
Մպանզարյան Մպ. 220
Մպենդիարյան Ալ. 51—54, 407
Մպենսեր Գ. 410
Մվիֆտ Ջ. 676
Մտալին Ի. 997
Մտամբոլյան Մ. 983
Մտանկևիչ Ն. 222
Մտարցև Գր. 217
Մտոլիպին 33
Մտորակետ տե՛ս Աթանասյան Ա.
Մտոու Բ. 249
Մտրիժևսկի Ի. 47
Մրվանձտյան Գ. 38, 39, 49, 332
Մումբաթով (Յուժին) Ալ. 226, 978
Մնդոուկյան Գ. 64, 66, 102, 196, 119, 127, 129, 147, 149, 164, 169, 207—209, 219, 337, 338, 843, 853, 926, 977, 981, 983, 986, 990
Մուսան 115, 962, 963
Մուվորին Ա. 33
Մուրնմանյան Տ. 970
Մուրնեյանց Վ. 55, 60, 342, 354, 452, 990
Մուրնաթյան Հ. 96, 118, 128, 136, 138, 139, 165, 183, 185—194, 196, 198
Մուրյան Մ. 888
Մուքիաս 409
Մնակ Ռ. 16, 91, 92, 121—123, 134, 646—654, 656—659, 986, 994
Մնումյան Ծ. 61, 62, 730, 871
Մնունի Վ. 724, 998

Վաղներ Ռ. 151
Վագով Ի. 980
Վահունի (Վահան Արծրունի) 69, 81, 727, 729, 989
Վանկո Է. 645
Վանեյան Գր. 252
Վարանդյան Մ. 34
Վարդազարյան Ռ. 977
Վարդազարյան Փ. 200, 253, 260, 979
Վարդանյան Ագ. 603
Վարդանյան Ան. 114, 115, 211, 897, 951—954, 962, 995

Վարդանյան Տ. 991
Վարդանյան Փիլ. 249, 988, 989
Վարդգես 682
Վարդիկյան Մ. 872
Վարդանի Լ. 970
Վարժապետյան Հ. 978
Վարուժան Դ. 16, 31, 51, 69, 87, 92—96, 99, 100, 120—124, 127, 133, 134, 140, 141, 149, 150, 153, 156, 194, 208, 240, 241, 245, 354, 442, 479, 484, 489, 493, 496, 498, 502, 506, 517, 525—551, 553—557, 559—562, 567, 635, 639, 641, 642, 645, 659, 845, 909, 980, 983, 984, 989, 991, 993, 994
Վէմ ու՞ր Բնքեյան Վ.
Վէլէնթեր 231
Վեռն Ժ. 986
Վեռնէյովկի Յու. 113, 131, 342, 931
Վեսպեր Մ. 29, 32
Վերդի Լ. 53
Վերլեն Պ. 89, 102, 143, 411, 442, 444, 497, 503, 579, 594, 647, 775
Վերհարն Էմ. 89, 100, 102, 151, 232, 411, 497—499, 546, 616, 620, 771, 796, 899, 901, 909, 910
Վերֆել Ֆր. 24
Վիկլի Ա. 148
Վիտաև Էմ. 33
Վիքարյան Մ. 992
Վիրգիլիոս 555, 556, 672, 986
Վշտանի Ա. 107, 995, 998
Վոլտեր Յ. 219, 647, 751
Վոյնիչ է. 980
Վորորյով Մ. 995
Վորովսկի Վ. 220
Վռամյան Ա. 682
Վրթին ու՞ր Քալանքար Ալ.
Վրույր Ա. 61
Վուալե Սիխա 773, 774

Տաղավարյան Ն. 652, 994
Տամադյան 795
Տանակիրտյան Գ. 734
Տաշյան Հ. 40
Տասոս Տ. 991
Տեմիրհիպապետյան Եղ. 154, 443, 552, 630, 642, 651
Տեն Հ. 144, 145, 159, 163, 164, 167, 168, 170
Տեր-Աբրահամյան Վ. 987
Տեր-Անտոնյան Ս. 980
Տեր-Առաքելյան Հ. 979, 983, 984, 991
Տեր-Ավետիքյան Սա. 721, 730, 827, 837, 839, 840
Տեր-Գաբրիելյան Մ. 989
Տեր-Գրիգորյան Է. 980
Տեր-Հրիգորյան Ջ. 978, 986
Տեր-Գևորգյան Հ. 982
Տեր-Դավիթյան Գ. 61
Տեր-Դավիթյան Կ. 976
Տեր-Դավիթյան Տ. 249
Տեր-Թադևոս (Անյան) 247, 245
Տեր-Կարապետյան Գ. (Մշո Գեղամ) 682
Տեր-Հակոբյան Հ. տե՛ս Նաթալի Շ.
Տեր-Հարությունյան Ավ. 963
Տեր-Հարությունյան Հ. 993
Տեր-Ղեոնդյան Ա. 54
Տեր-Մանվելյան Ն. 978
Տեր-Մարտիրոսյան Ա. 106, 167, 602, 603, 605, 607
Տեր-Մարտիրոսյան Հ. 992
Տեր-Մարուքյան Ա. 58, 59
Տեր-Միհնասյան Ե. 978, 983, 985
Տեր-Մկրտչյան Գ. 40, 42, 978, 984
Տեր-Մովսիսյան Գ. 682
Տերյան Ա. 410
Տերյան Վ. 10, 15, 16, 20, 23, 24, 32, 35, 38, 43, 54, 83, 88, 96, 102—110, 120—123, 130, 132, 133, 135, 139, 140, 158, 164, 165, 167, 171, 173, 174, 176, 178, 180, 182, 183, 185, 192, 193, 195, 197—200, 202, 205, 208, 237, 240, 241, 307, 311, 337, 339, 354, 406, 407, 409—413, 416—424, 426—432, 434—458, 460—470, 507, 510, 579, 599, 600, 605, 606, 608, 982, 989, 990, 995, 997, 999
Տեր-Վահագսյան Գր. 974, 992
Տեր-Ոհաննիսյան Գ. 995
Տեր-Ոհաննիսյան Ֆ. 976
Տերտերյան Ա. 31, 45, 69, 84, 138, 172—181, 185, 193, 200, 270, 515, 986—988, 991, 992
Տիգրանյան Ա. 53, 54, 106, 107, 989
Տիգրանյան Լ. 979
Տիրայր վրդ. 991
Տիրանյան Ս. տե՛ս Բնքեյան Վ.
Տիրան Վ. տե՛ս Բնքեյան Վ.
Տիրոյան Ա. 991
Տիրոսյան Տ. 600
Տմբլյանի Խաչան (Կոստանդին Մելիք-Շահնազարյան) 33, 982
Տյուսար Ս. 66
Տյուրկ Յ. 481
Տոլստոյ Ալ. 224, 235, 241, 991
Տոլստոյ Լ. 12, 13, 60, 139, 152, 156, 161, 168, 189, 195, 196, 210, 211, 216, 217, 223, 224, 227, 236, 409, 647, 662, 675, 976, 979, 984, 986—989
Տոմբաան Ա. 993
Տոմինո (Ռուգերի Սամիկյան) 984
Տվեն Մ. 992

Տրախտենբերգ Վ. 227
Տրիբուն տե՛ս Հակոբյան Հ.
Տրիո էդ. 714, 992
Տուրգենև Ի. 131, 132, 152, 198, 846
Տևկանց Ա. 143

Փաֆֆի 65, 81, 90, 92, 112, 119, 124, 147, 148, 161, 170, 189, 197, 204, 205, 207, 208, 219, 234, 249, 250, 310, 337, 448, 449, 454, 471, 526, 533, 536, 561, 562, 662, 833, 847, 851, 892, 893

Քաղարեվի Ա. 983
Քիակայա Մ. 113 [illegible]09, 905, 975, 996
Քվեյզ Ստ. 170

Ուաղներ Օ. 102, 190, 503, 505, 771, 988, 999
Ուելս Լ. 989
Ուիտմեն Ու. 157
Ուսպենսկի Գ. 240, 530, 831
Ուրվական տե՛ս Հարությունյան Ա.

Փալտաքաշյան Հ. 761
Փալանդուզ Մկո 954
Փաշայան Կ. 888
Փառնակ Գ. (Գ. Ֆնտրլյան) 978, 988
Փառնակես 871
Փավստոս Բուզանդ 959
Փափազյան Վ. 61—63
Փափազյան Վրթ. 15, 29—31, 44, 70, 71, 80, 82, 88, 125, 128, 129, 136, 140, 215, 216, 240, 241, 450, 497, 741, 744, 786, 871, 875, 895, 973, 976, 978, 979, 981, 982, 984, 986, 995
Փոլադյան Հ. 985
Փորթոկալյան Մ. 976
Փուշման Հ. 150

Քալանթար Ալ. (Ալ. Նամայլյան) 804, 827, 840, 841, 910, 978
Քալանթար Լ. 62, 63, 65, 884, 990
Քալաշյան Գ. 106, 613—615
Քամալյան Ս. 748, 980, 981
Քաջազնունի Հովհ. 982
Քաջբերունի (Գաբրիել Տեր-Հովհաննիսյան) 997
Քարքր Ն. 691
Քափանակյան Ստ. 63
Քելեկյան Տ. 994
Քեշիշյան Ա. 764, 897
Քնյան Բ. 667

Քնչյան Գ. 982
Քոչէառ Գ. 620
Քյոֆենճյան (Հակոբ Օշական) 141, 153, 613, 654
Քոլոլյան Գ. 691

Օբլոմիևակի Դ. 497
Օգարև Ն. 210, 222, 238, 899
Օժեշկո է. 976
Օլմինակի Մ. 220
Օնանյան Ն. 681, 696, 697
Օհանեսյան Ա. 947
Օհանջանյան Օ. 411
Ոմար Խայամ 316, 395, 594
Ոսսիան 974
Ոսկրի 970
Ոստրովսկի Ալ. 159, 223
Ովսաննիկո-Կուլիկովսկի Դ. 178
Ոտյան Գր. 44, 72, 580, 660, 661, 986
Ոտյան Եվփ. 660
Ոտյան Ե. 15, 16, 30, 71, 124, 141, 659—673, 675, 676, 679—683, 685, 686, 688—699, 843, 973, 981, 984, 987, 988, 998, 999
Ոտյան Ն. 660
Ոտյան Հ. 665
Ոտյան Ո. 660
Ոտյան Տ. տե՛ս Ատո
Ոտյան-Երկանյան Իս. 661
Որթուլաշվիլի Մ. 996
Որբելի Հ. 46, 47, 400, 988
Որբելյան Ստ. 986
Որմանյան Մ. 37, 987, 990
Որջոնիկիձե Ս. 900, 918
Օքսինյան Մ. 970

Ֆադեև Ալ. 401
Ֆեետ Ա. 52
Ֆերնանդո տե՛ս Արագի Մ.
Ֆիրլևտով Ի. 996, 998
Ֆիրդուսի 290
Ֆլոբեր Գ. 58, 786
Ֆոյերբախ Լ. 343, 362
Ֆոնվիզին Դ. 223
Ֆրանգյան Ե. 34—36, 202
Ֆրանս Ա. 24, 58, 366, 771, 974, 995
Ֆրեյլիգրատ Ֆ. 219
Ֆրիկ 204
Ֆրիչե Վլ. 188, 998
Ֆրուգ Ս. 897

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Նիրուծություն 5

Հայ նուագարվական կյանքը. մշակույթը և գրականությունը XX դարի սկզբին 5

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

Գրական իննադաստություն 138

Դարասկզբի հայ քնարագաները 138

Մարքսիստ քնարագանները 205

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

Հովհաննես Թումանյան 249

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

Ավետիք Իսահակյան 341

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

Վահան Տերյան 409

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

Նաում Տարճանյան (Սիամանթո) 471

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ

Միսաք Մեծարենց 502

ԳԼՈՒԽ ՅՈՓԵՐՈՐԴ

Դանիել Վարուժան 525

ԳԼՈՒԽ ՈՒՓԵՐՈՐԴ

Վահան Թեքեյան 563

ԳԼՈՒԽ ԻՆՆԵՐՈՐԴ

Այլ բանաստեղծներ 581

Ռուբեն Սևակ 646

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐՈՐԴ

Երվանդ Օտյան 680

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՄԵԿԵՐՈՐԴ

Եղիշե 700

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐԿՈՒԵՐՈՐԴ

Այլ արձակագիրներ 735

Ռուբեն Զարդարյան 760

Հատնամոր 775

Զապել Եսայան 785

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐԵՔԵՐՈՐԴ

Հայ գյուղացությունը 1900—1910-ական թվականներին 503

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՉՈՐՍԵՐՈՐԴ

Լեռն Շաքը . . . 813

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

Այլ գրամատուրգներ . . 871

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՎԵՑԵՐՈՐԴ

Հակոբ Հակոբյան 891

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՅՈՒԹԵՐՈՐԴ

Նազանիկ Կուրղինյան 933

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՈՒԹԵՐՈՐԴ

Պրոլետարական գրականության մյուս ներկայացուցիչները . 946
Ժամանակագրություն 973
Անվանացանկ 1000

2007--

ՀԱՅ ՆՈՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՏՈՐ V

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
Մ. Աբեղյանի անվան գրականության
ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր
Ա. Հ. ՇԱՂԿԱՄՅԱՆ
Նկարիչ
Լ. Ա. ՍԱՀՈՅԱՆ
Գեղարվեստական խմբագիր
Հ. Ն. ԳՈՐՄԱԿԱԼՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր
Լ. Ա. ԱՂԻԶԲԵԿՅԱՆ
Սրբագրիչներ
Ա. Ա. ՂԱՓԼԱՆՅԱՆ, Մ. Վ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ

№ 02204 Պատվեր 595 Հրատ. 4986 Տպաքանակ 5000
Հանձնված է շարվածքի 5. 06. 1978 թ.։ Ստորագրված է տպագրության 11. 04. 1979 թ.։
Տպագրական 68,5 մամուլ+9 ներդիր, պայման. 90,47 մամուլ, հրատ. 77,47 մամուլ։ Թուղթ № 1, 70×108¹/₁₆, սովորական կորպուս, հարթ տպագրության։ Գինը 6 ռ. 80 կ.
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության, Երևան, 19, Բարեկամության 24 գ.
Издательство АН Армянской ССР. Ереван, Барекамутян, 24-г.
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության Երևանի տպարան, 375019, Բարեկամության, 24
Ереванская типография АН АрмССР, 375019, Барекамутян, 24.