

Ա. Գ. Պետրոսյան
ՀՍՍՐ ԳԱ Իսկական առարկա

ՇԻՐՎԱՆՋԱԴԵԻ ՏԻՊԱԿԱՆ ԱՐՎԵԱՏԸ

Առաջին ուժեղ տպավորությունը, որ ընթերցողը ստանում է Շիրվան-
զադեի բոլոր երկերի ընթերցումից հետո—դա նրա՝ կյանքի ընդգրկման
լայնությունն է։ Սա իր հերթին աղբյուր է ծառայել հեղինակի ստեղծա-
դործության մի առանձնահատկության, որ մենք կանվանենք տիպերի
քաղաքացունքը։ Մի արտաոց կա մի է եղել արտահայտված մեր քննա-
դատական գրականության մեջ, թե Շիրվանզադեի տիպերը միանման են։
Այդ կարծիքը բխել է այն սխալ թեզից, թե նրա թեման միայն ևեթ ըն-
տանիքն է, ուստի և կա հերոսների մոտիվները։ Բայց նույնիսկ այն
դեպքում, երբ Շիրվանզադեն տալիս է նման տիպեր, նա, Նար-Դոսի պես,
գիտե միևնույն հերոսին տարբեր պոստից նայել և այդ եղանակով թար-
մացնել։ Այսպես, օրինակ, Նար-Դոսը իր Շահյան համայնապարփակ տիպը
մի անգամ հանդես է բերում զրական ասպարեզում, մյուս անգամ ամուս-
նական հարկի տակ, երրորդ դեպքում դործագործվի ճակում, և այլն։ Նույն
մեթոդին հետևում է նաև Շիրվանզադեն։ Եթե դիտական աշխատանքի հա-
մար մենք իրավունք ունենք հարցնել, թե՞ ինչ նոր բան է բերում նա,
ինչպիսի է ընդարձակում լրականության մեր ճանաչողությունը, նույնը տի-
պի մասին կարող ենք հարցնել։ Տեսեք Բաղդասարին և Վարդանին։ Այդ
երկու Ահրուսյանները մի խնձոր են՝ միմյանց կիսած։ Բայց մոտիկից դիտե-
լով՝ հայրը կոպիտ է, տղան—դիպլոմատ։ Սա նոր ժամանակի արդյունք է
և ձգտում է դեպի Բագու, հայրը հին մարդ է, մեռել է պալատում իբրև
«ասիացի»։ Եվ դարմանալի չէ, որ վիպակը կրում է որդու և ոչ հոր անու-
նը, չնայած Վարդանը դեռ նոր պետք է մարդկանց շարք մտնի, դեռ երե-
խա է։ Դրանով Շիրվանզադեն գծում է իր տիպերի հեռանկարային զարգա-
ցումը։ Ղիշատիչը ճանկերին հազցնում է ձեռնոց, բայց շահագործումը մեռել
է անվթար։ Ինչպիսի է պայմանավորված Շիրվանզադեի տիպերի բաղմազա-
նությունը։ Անշուշտ, նրա ստեղծագործական երևակայությամբ, իր կյանքի
անցած ուղին կենդանի պատկերացնելով, նա տիրել է այդ արվեստին,
այսինքն՝ որքան շատ մարդկանց է ընդգրկել, այնքան ընդարձակել է իր
տաղանդը։ Շիրվանզադեի տիպական արվեստի մեջ իրար գրկել են գիտ-
կան լուրջ դիտողականությունը, առարկայական մոտեցումը բարձր ստեղ-
ծագործական ոգևորության և, նույնիսկ, խանդավառության հետ։ Վերցրեք
նրա կապիտալիստներին, ինտելիգենտներին, պետական պաշտոնյաներին,
ղյուղի և քաղաքի աշխատավորներին, վերցրեք նրա նկարագրած բազմա-
թիվ կանանց—ամենուրեք Շիրվանզադեն անձը դիտում է իբրև հասարա-
կական հարաբերությունների հանգույց և միշտ ելնում է կացությունից
դեպի պիտակցությունը և ոչ թե ընդհակառակը։ Նար-Դոսից Շիրվանզադեն
տարբերվում է նրանով, որ իր հերոսների միջավայրը մանրամասնորեն

մեկնաբանում է. նախասենյակում շատ է պահում ընթերցողին, ինչպես ասել են Բալզակի մասին ես: Եթե, օրինակ, Նար-Դոսը Թուսյանին ուսանող է անվանում,—նրան ցույց չէ տալիս ուսանողական միջավայրում: Իսկ եթե Շիրվանզադեն Սանթուրյանին ուսանող է անվանում, ընթերցողին տանում է Մոսկվա և նետում ուսանողական ժխորի մեջ: Եթե Նար-Դոսը մեկին ուսուցիչ է անվանում, նրան ցույց չէ տալիս մանկավարժական ասպարեզում, մինչդեռ Շիրվանզադեն ուսուցչին ցույց է տալիս դպրոցում, աշակերտների և ընկերների շրջանում, մանկավարժական ժողովում, վեճերի և ընդհարումների շրջապատում: Դրանով, իհարկե, Նար-Դոսի տաղանդը չի նսեմանում: Հիմնականում այստեղ դրվում է Տոլստոյի և Բոստոյեվ-սկու տարբերություն խնդիրը, որ ղուղաղիպում է մեր հայ տաղանդների զանազանությունը:

Տիպերի բազմազանությունից հետո երկրորդ առանձնահատկությունը, որ գրավում է ընթերցողին Շիրվանզադեի ստեղծագործության մեջ—դա նրա ռեալիստական մեթոդն է, ինչպես էնդելսը ցույց է ավել. Բալզակի և մյուսների ռեալիզմն ունի իր ուժեղ և թույլ կողմերը: Պարակտերի վարքադիժը ոչ թե բնածին է, այլ արդյունք միջավայրի պայմանների, հետևապես վատը՝ վատ միջավայրի արդասիք է: Բա ռեալիստական մեթոդի այն ուսուցիչն է, որ հանդես է դալիս «չնայելով հեղինակի հայացքներին»: Այս ճշմարտությունը կարելի է բացահայտել Շիրվանզադեի վեպերով և, ավելի կոնկրետ՝ տիպերով: Օրինակ՝ Սմբատի և Անտոնինա Իվանովնայի ամուսնության պատմությունը: Մինչդեռ մաածոգ-Շիրվանզադեն շեշտը դնում է աղային պատկանելության վրա, գեղագետ-Շիրվանզադեն ցույց է տալիս սիրո բացակայությունը, սոցիալական տարբերությունը: Դրա հետ միասին պետք է շեշտել նաև ռեալիստական մեթոդի թերությունը: արտաքին միջավայրը նա ըմբռնում է պոզիտիվիստական սահմանափակությամբ, վճռապես բացասելով սոցիալական խարակտերի փոխադրեցությունը միջավայրի վրա: Այս վերջին կետում ուժեղ է սոցիալիստական ռեալիզմը, որ ոչ միայն ժխտում է, ինչպես նախաուսուցիչն ռեալիզմը, այլև դրական արժեքներ է ջատագովում: Ընդհանուր առումով Շիրվանզադեի դրական տիպերն ավելի քիչ են հաջողված, քան բացասականները: Այսպես, օրինակ, Միհրան Ալվերդյանի և Եվգինեի պատմությունը: Առաջինը ընկնում է՝ երկրորդին խոսքով, բայց ամբողջ էությունը դեմ է այդ ներումին և, մի քանի օրվա ընթացքում, «ծերանում է», ներելով հանդերձ: Սակայն, այնուամենայնիվ, մեծ է Շիրվանզադեի ռեալիստական մեթոդի գեղարվեստական արժեքը: Ամենից առաջ նրա ստեղծագործությունը տալիս է կովկասյան քաղաքի ծագման և զարգացման պատմությունը գեղարվեստական ճշտությամբ: Բուրժուազիան և սրա շահագործման պրակտիկան դիաված է իր աստիճանական էվոլյուցիայի բնթացքում, ուստի և Շիրվանզադեն իր ստեղծագործությամբ կարող է լրացնել պատմագիտական հետազոտությունը: Կարևոր է նաև դյուդի ու քաղաքի փոխհարաբերությունը: Ա. Դիմաքսյանը գնում է գավառ, դնում է հայ դյուդը և խոստովանում է, թե այդտեղ է ապրում բուն ժողովուրդը, որի նկատմամբ հանցավոր անտարբերություն է ցույց տալիս ինտելիգենցիան: Տալով հակադրությունը, քաղաքի բարեկեցությունը և դյուդի հետամնացությունը, պատմելով Դիմաքսյանի փախուստի մասին «խավար» դավառից դեպի լուսավորության

կենտրոնը, Շիրվանզադեն հիմնականում խփում է բուրժուական ինտելիգենցիային, Կաթարյաններին, ինչպես այդ արել է Մուրացանն իր այրող երգիծանքով։ Ըրբե հայ դավառի հետամնացությունը պատկերացնողի, Շիրվանզադեի ուսուցիչը մրցում է Հովհ. Թումանյանի գեղարվեստական վրձինի հետ։ Հետամնաց դավառը, ցարական դագուլը Շիրվանզադեն նկարագրում է հոյակապ կերպով և ընթերցողի մեջ ցասում ստեղծում դեպի այդ պայմանները ստեղծող ուժերը։ Այդտեղ իշխում էր տղիտուխությունը, անհատի ստրկությունը և հնադարյան բռնակալությունը։ Սակայն կենտրոնն ու գավառը հակադրելով, վերջինիս խավարի իշխանությունը ձաղկելով, Շիրվանզադեն չի մեծարել լուսավորության կենտրոնը, այլ, ընդհակառակը, մերկացրել է իր բուրժուական տիպերի մեջ էգոիզմը և շահամոլությունը։ Իր լավագույն տիպերը հակադրվել են մեկին և մյուսին։ Աբմենուհին, երբ լսում է թափառիկ երաժիշտներին, զգացվում է, նրանց առատվարձատրում և հայտնում այն կարծիքը, թե «այդ ցնցոտիների տակ մարդկային սիրտ է բաբախում»։ Նա երագում է մի այնպիսի աշխարհի մասին, ուր չկան նյութամոլություն, նախանձ, բանասարկություն, չնչին կրքեր, Կովկասյան քաղաքի, բուրժուազիայի, գավառի և կենտրոնի հակադրության նկարագրի հետ միասին Շիրվանզադեն գեղարվեստական ճշտությամբ վերարտադրել է նաև հայ եկեղեցու դաշինքը կապիտալիզմի հետ։ Դրա՝ հակառակ՝ նա նկատել է ժողովրդի սառն ու թշնամական վերաբերմունքը վերջինիս նկատմամբ, ցույց տալով տարբեր զգգի բանվորների մեջ դասակարգային համերաշխության գաղափարը և այն, որ նույնիսկ գավառում, գյուղացիների շրջանում, ազգայնական հակամարտությունը և թշնամությունը հող չունեն։ Ահա հենց իր այդ ճշմարտասպառում առաջնությունը Շիրվանզադեի արվեստը դառնում է պատմադրիտության դաշնակիցը։

Սակայն ռացիոնալիստական արժեքի հետ միասին մեծ է նաև այդ արվեստի էսթետիկական նշանակությունը: Բալզակը պահանջում էր, որ վիպասանները չբավականանան լոկ ֆակտերը տալով, այլ մերկացնեն հասարակական և հոգեբանական պրոցեսների պատճառները: Այսինքն՝ շեշտը պետք է դնել ոչ թե եզակի ֆակտի, այլ սրա արմատները հայանագործող ընդհանրացման վրա: Վատ վիպասանը նա է, որ բաղձաբեկ ֆակտեր է տալիս, բայց ընդհանրացումները մակերեսային են. լավագույն գեղագետները առանձին երևույթների մեջ մարմնացնում են սոցիալ-պատմական ընդհանրացումները: Պատմելով Հերսիլի անհաջող ամուսնության մասին, Շիրվանզադեն քոյուր Հերսիլենի հիմնական դժբախտությունը տեսնում է այն բանում, որ նրանք զուրկ են «մի կտոր հացի» ընձեռած ինքնուրույնությունից: Այդ կերպ մի ֆակտը բարձրանում է մինչև փիլիսոփայական և սոցիալ-պատմական ընդհանրացումը: Հենց այդ հանգամանքի մեջ պետք է տեսնել քննադատական ռեալիզմի և՛ առկայությունը, ա. ուժը: Այսինքն՝ Շիրվանզադեն իբրև ռեալիստ իր ստեղծագործության մեջ հարադատորեն արտացոլում է բուրժուական հասարակության զարգացումը: Սակայն ռեալիստորեն արտացոլելով իրականությունը՝ նա չէր կարող չարտացոլել նաև այն հակասությունները, որոնք ցցուն կերպով պոռում էին իրենց մասին: Հենց այդ պատճառով էլ ռեալիզմը ստանում է բնագաղափարային ռեալիզմի թեքում և նրան դարձնում բուրժուազիայի անառակ զավակ, ինչպես կասեր Մ. Գորկին: Երբ համեմատում ենք Շիրվանզադեի ռեալիզմը հայ

վաթսուներկանների ռեալիզմի հետ, մեզ համար պարզվում է նրա երկերի էսթետիկական բարձր նշանակությունը: Նույնիսկ «Տեր Սարգիս» վեպը գերծ չէ լուսանկարչական փաստադրությունից: Քաջբերունին իր հիշողությունների մեջ պատմում է հետեյալը. «Ինչն էր պատճառը, որ «Տեր Սարգիս» վեպը ընդհատվեց, չշարունակվեց: Վեպը, երբ հասել էր այն կետին, որ պետք է բեմ հանվեր Թիֆլիսի իր ժամանակի նշանավոր քահանաներից մեկի—Սահակ ավագ քահանա Սահառունու—կրոնի դասատվության խայտառակ ձևը ներսիսյան դպրոցի բարձր դաստիարակում... ցինզոր Բերոյանը արգելք դրեց վեպի շարունակությանը (տես «Նազարյանի շուրջը», էջ 14): Նույն ներսիսյան դպրոցում տիրող մանկավարժական կարգ ու սարքը երեսուն տարի հետո պատկերացնում է Շիրվանզադեն, բայց այնպես, որ երևան է զալիս ոչ թե մի դպրոցի, այլ հայ հոգևոր վարչության ձեռքի տակ եղած դպրոցական սիստեմի վատշվերությունը: Դա գեղարվեստական ռեալիզմի հաղթանակն էր, այսինքն՝ ֆակտի արժանատիներն էին մերկացվում և ոչ թե տրվում մի տվյալ ֆակտ: Դա այդ ռեալիզմի ուժն էր: Իայց որն էր նրա «աքիլլեսյան գարշապարը»: Շիրվանզադեի ռեալիզմը երբեմն շատ խիստ քննադատել է գոյություն ունեցող կարգը, բայց է արել նրա հակասությունները և խոցերը, բայց նա չէր կարողանում բացատրել այդ հակասությունների հիմնական պատճառները, ավելի որոշել ցույց տալ դրանցից: Խիստ քննադատելով դպրոցական սիստեմը, Շիրվանզադեն պարզապես ցույց չի տալիս կամ պահանջ չի դնում, թե կառավարությունը և իշխանությունը պետք է ձեռք բաշեն դպրոցների ղեկավարությունից: Եթե մի խելք թեմական առաջնորդ լինեի ե չխանգարեի Արսեն Բրիմաքսյանի «Ունեցողները» կենսագործելուն, Շիրվանզադեն, ասես, բողոքի անդիք չէր ունենա: Ավելի շուտ՝ նրա բողոքը կմնար, բայց կկորցնեի սոցիալական բողոքի սրությունը: Թեալիզմը, Լենինի կարծիքով, իրականությունում ամենողությունը չէ, այլ սոցիալական պրոցեսների, նրանց զարգացման տեղեկանքների ընդհանրացումը: Տալ ընդհանրացում—նշանակում է զննատել: Պատավճիռ կարգալ, կողմնորոշվել հասարակականորեն: Այդ կողմնորոշումը շատ դժվար է լինում նույնիսկ խոշոր տաղանդների համար: Օրինակ՝ ինչն էր, որ Բողոքի ստեղծագործության մեջ չէր բավարարում Չերնիշևսկուն: «Շերիզունի» նեղությունը, այսինքն այն, որ նա շատ ավելի վերարտադրում էր կյանքը, քան բացատրում, տալիս դատավճիռ:

Պատմականորեն, անշուշտ, Շիրվանզադեի ռեալիզմը մի քայլ առաջ էր ոչ միայն վաթսուներկան թվականների, այլև իր անմիջական նախորդների նկատմամբ: Արուսյանի, Գոռյանի և Բաֆֆու համեմատությանը նա խտացրեց իր հերոսների ներքին աշխարհի անալիզը, հսկայական վեպի լավագույն նմուշ տալով: Իր նախորդների հետ համեմատած, մի ուրիշ առավելություն ևս պիտի չնշտվի: Շիրվանզադեն հիմնականում խուսափում է իր որևէ կերպարը բացահայտ ուղղորդարձնել՝ մի ղեզոնյոր, որ հեղինակի մտքերն է քարոզում, լինելով չինժու և անկենդան, չանդրադարձնելով օբեկտիվ իրականությունը, մի խոսքով՝ սխեմատիկ հերոսներ: Ընդհանուր առումով՝ Շիրվանզադեի լավագույն տիպերը փայլում են իրենց ինքնուրույնությամբ և օբեկտիվությամբ: Բացառությունների մասին խոսք կլինի հետագայում: Շիրվանզադեի ռեալիզմի պատմական դերը նաև այն է, որ նա ինքը, իբրև մարդ, ռեալիստ էր՝ ամենից առաջ կյան-

քը սիրելու, կյանքին նվիրվելու իր բուռն հակումով, հետևապես նա իր սուր զիտողականության շնորհիվ՝ մեզ տեսնել է սովորեցրել: Նա սովորեցրել է ոչ միայն ընթերցողին, այլև մյուս զրոգնիրին, թե ռեալիստը պիտի տա ոչ թե սոսկ ճշտությունը, այլ ճշմարտությունը, ոչ թե մասնակի փաստը, այլ տիպականը, ոչ թե լիզու պիտի իմանա սոսկ, այլ ոճ պիտի ունենա, որով նա դանազանվի մյուսներից: Ոճի խնդրում նա շեշտը դրել է առարկայականության և շոշափելիության վրա: Նա իր հերոսներին տեսնում է ոչ միայն «մինչև նրանց վերարկուի վերջին կոճակը», այլև նրանց ռեալիստի տիպը, նրանց մտքի զիմնաստիկան: Բարաթյանի ցինիկական բնավորությունը շատ սաղ է դալիս նրա ոճի ցինիզմը: Իմաքսյանի կենսափորձի պակասությունն արտահայտվում է նրա ոճի իդիալիզմով, համեմատական վերացականությամբ: Շիրվանզադեն հասել է իր նպատակին կյանքի հետաքնին ուսումնասիրությամբ: Նա այնպես էր նյութեր հավաքում իր տիպերի մասին, ինչպես պատմավիպասանները: Երկար զիտելու հոգեբանական պատճառն այն էր, որ ինքը հեղինակը կյանքը դարձրել էր իր մուսան, իսկ կյանքի պիզիցկացումը— իր նպատակը: Շիրվանզադեի ուսուցիչ Բալդուին ասում է. թե վիպասանը չպիտք է տա բացառություններ, նրա աշակերտը հայ գրականության մեջ աշխատել է կենսագործել ոչ միայն այդ թեղը, այլև, առհասարակ, ֆրանսիական զեղարվեստական ռեալիստի նվաճումները: Վեպի կառուցման գործում ևս նա իրադարձությունների կենտրոնացման վարպետությունը սովորել է ֆրանսիական վարպետներից: Սուսլով Բալդուին ռեալիստական ժողովրդական մասին, քննադատներից մեկը պնդել է, թե առաջին անգամ Բալդուին հերոսը ազդիկ փախցնելուց առաջ կանգ առավ և հարցրեց. փող ունե՞մ: Հետաքրքրական է այդ առիթով մի զուգադիպություն: Սեյրանն ուղուս է փախցնել Սուսանին, բայց փախցնելուց առաջ մոմտում է. «Մի հարցնող լինի, ուր կարող եմ ես նրան փախցնել և թնչպես: Ոչ փող ունեմ, ոչ էլ մի արհեստ գիտեմ, որ կարողանամ պահել թե նրան և թե ինձ» (Երկեր, V, 77):

Ոչ միայն մարդկանց հոգեբանությունը, այլև բնության նկարագիրը Շիրվանզադեն տալիս է նրբիրանվների դարձանալի սրատեսությամբ: Շիրվանզադեի ուսուցիչ Բալդուինը ասել է, որ վիպասանը բնությունը պիտի հաշվի առնի ոչ թե ինքնին, այլ համաձայն այն դերի, որ նա կատարում է տվյալ վեպի մեջ: Նրա աշակերտը հայ գրականության մեջ աշխատել է կենսագործել նաև այդ թեզը: Մի բնորոշ օրինակ. նավթի շատըրվանի առաջ կանգնած է Սմբատը. «Երգախառն նավթի կաթիլները,— դրում է Շիրվանզադեն,— բյուրավոր փոշի դառնալով, ցրվում են օդի մեջ»: Այդ տեսարանը հետևյալ միտքն է դարձնում ընտանեկան դրամա ապրող Սմբատի մեջ. «Ախ,— բացականչում է նա,— երանի մի դորեղ հարվածով ինքը կարողանար փոշի դարձնել այն ծանր վիշտը, որ քարի պես ճնշում է սիրտը» (Երկեր, VI, 91):

Նույնպես և Սմբատի եղբայրը, Միքայելը, կեղտոտ և լպրծուն ուղիով քայլելու ժամանակ, մտքի մեջ մի ասոցիացիա է հորինում, իր անմաքուր կյանքի պատկերը տեսնելով ոտքերի տակ տարտղնած կեղտոտության մեջ. «Նա [Միքայել] դուրս եկավ սև հեղուկով ապականված մի շավիղ: Ստեպստեպ սայթաքում էր, հաղիվ կարողանալով հավասարակշռությունը պահել: Ակամա համեմատեց իր անցյալն այդ շավիղի հետ: Ամբողջ կյանքն ընթացել

է այսպիսի սեւ, մթին, կեղտոտ ու լարծուն ուղիով և ապականվել մինչեւ ոսկորների ծուծը (նույն տեղ, էջ 201)։ Բաղակի հետ համերաշխ լինելով, Շիրվանզադեն իր մեծուարների մեջ դարձանում է Բաֆֆու վրա, որ նա ծանոթ չէ ոչ Բաղակին և ոչ մյուս ֆրանսիական ռեալիստներին։ Ապա, ասես, իր մեթոդը հակադրելով Բաֆֆու ոռոմանտիզմին, զարմանում է, որ վերջինս այնպիսի տեղեր է նկարագրում, որ անսած չէ։ Գրելով «Ղարիր մշեցին», Բաֆֆին նկարագրում է Կ. Պոլսի տեղագրությունը։ Այդ առթիվ Շիրվանզադեն գրում է. «Եւ [Բաֆֆին] Կ. Պոլսը չէր անել, բայց ինչ հոգ նրա երեակայութանը» (Երկեր, VIII, 187)։ Բաֆֆու մասին, ընդհանուր առումով, Շիրվանզադեն նկատում է. «Վիպասան էր ոչ այն իմաստով, որ ես եմ բնութենում» (նույն տեղ, էջ 193)։ Ինչն էր համարում Շիրվանզադեն Բաֆֆու ոռոմանտիզմի մեջ խոցելին։ Պոռնյանի մասին խոսելով՝ նկատում է. «Եւ [Պոռնյանը] իր հերոսների բերանը սանձ չի դրել և քչել նրանց իր ուզած ուղղությամբ, ինչպես այդ արել են Բաֆֆին և Արովյանը» (նույն տեղ, էջ 245)։ Մինչդեռ Բաֆֆին առանց Պոլիս տեսնելու, Պոլսի կյանքից վեպ էր գրում, Շիրվանզադեն երկար տարիներ Բագվում ապրելուց հետո, երբ Բաղվի կյանքից վեպ էր գրում և վեպ գրելու ժամանակ գտնվում է Թիֆլիսում, ստիպված է լինում «հաճախ» Բաղու զնալ՝ «վաղեմի տպավորությունները նավթային աշխարհից վերստուգելու և թարմացնելու համար» (նույն տեղ, էջ 274)։ Իր այդ հատկությունը Շիրվանզադեն աշխատել է տեսականորեն հիմնավորել և դրա հետ միասին տալ վիպասանի մի տիպ, որ ունի զրականության մեջ Տոլստոյն է հանդիսացել։ Հետաքրքրական է դիտել, որ Տոլստոյը «Հարություն»-ը գրելու ժամանակ չի վտառացել իր ծովածավալ երեակայութանը և, դատարանի ու բանտի տեսաբանները գրելու համար, երկարորեն խորհրդակցել է իրավաբանների ու բանտային պաշտոնյաների հետ։ Շիրվանզադեն գրում է հետևյալը. «Տեղն է ասել, որ եո միշտ այն կարծիքին եմ եղել, թե ռեալիստ գրողը մեծ զեղարվեստական սխալ է գործում, երբ հանձն է առնում նկարագրել անձամբ չուսումնասիրած, մանավանդ չտեսած բաները։ Եթե գրողը ուղղում է հավատ ներշնչել ընթերցողին, այսինքն նրա վրա ճշմարտության տպավորություն գործել, հապա նա երբեք չի հասնիլ իր նպատակին, եթե սոսկ իր՝ երեակայությամբ է զբաղվել։ Ուղղում եմ ասել, իրականությունը չէ, որ պիտի ընթանա երեակայության հետևից, այլ, ընդհակառակը, երեակայությունը պիտի ղեկավարվի իրերի ճշգրիտ ուսումնասիրությամբ» («Կյանքի բովից», Երկրորդ մաս, էջ 43)։ Բայց այդ ճշգրիտ ուսումնասիրությունը Շիրվանզադեին չի դարձնում պրոտոկոլիստ։ Ոչ. նա ունի անցյալի կամ ուսումնասիրածի վառ պատկերացում. «Անցել է ընդամենը երկու տարի,— գրում է Շիրվանզադեն մի ապրած դեպքի մասին. — բայց կանգնեն շատ ասորիներ, դարձյալ այդ օրը վառ կմնա հիշողությանս մեջ» (Երկեր, I, 330)։ Այդ պատկերավոր ֆանտազիայի շնորհիվ Շիրվանզադեի մեծուարներն անդամ, ինչպես և Մաքսիմ Գորկու մոտ, զարձեւ են զեղարվեստական դրվագներ։ Շիրվանզադեն ընդհանրապես երկար դիտում է, համեմատաբար արագ դրում։ Իր խոստովանությամբ՝ տասնևհինգ տարի խորհել է «Քառս»-ի նյութը, բայց գրել է մի քանի ամսում։ Երրորդակատարի հիշատակարանը գրել է մեկ ամսում։ Իբրև գրողի տիպ Շիրվանզադեն հիշեցնում է Գոնչարովին։

Հետաքրքրական են Շիրվանզադեի տիպական արվեստի սկզբունքները: Նախ և առաջ Շիրվանզադեի ռեալիզմն արտահայտվում է նրա պերսոնաժների գործունեության և ապրումների պատճառաբանվածությամբ, հոգեբանական հիմնավոր անալիզով: Այդ պատճառաբանվածությունը տարածվում է ոչ միայն առանձին անձերի, այլև պատմական իրադարձությունների վրա: Շիրվանզադեն տիպ ասելով, միշտ չի հասկանում միջակ, առօրյա խարակտերները, երբեմն նա տիպական է դարձնում արտասովոր, աչքի ընկնող դեմքեր, որոնց վարքն ու ընթացքը միջակ մարդկանց համար օտարոտի են: Օրինակ՝ Եվդիմնի ուշացած հայտնադործությունը: Շիրվանզադեն աշխատել է վերջինս հոգեբանորեն հիմնավորել անհատի վարքը կապելով կանանց հարցի դարդացման պատմական մոմենտի հետ: Նրա տիպական արվեստի երկրորդ առանձնահատկությունն այն է, որ նա կարողանում է կյանքի մեջ արդեն ձանձրալի համարված փաստերը բանաստեղծորեն հետաքրքրական դարձնել, այսինքն տալ ոչ թե սոսկ փաստը, այլ փաստի բանաստեղծություն: Դա գլխավորապես վերաբերում է առևտրական աշխարհի այն նկարագրին, որ մեր աչքերի վրա մազով է առաջ բերել իր կենսական ատաղձով: Նրա առևտրականներն ընդհանուր առումով սովորական են, ձեզ ծանոթ են և շրջապատված են այնպիսի ընդհանուր հանգամանքներով, որոնք ձեզ կյանքում ձանձրացրել են, բայց այդ բոլորով հանդերձ՝ դրանք հեղինակի մոտ դուրս են եկել հետաքրքրական, նույնիսկ երբեմն հրապուրիչ իրենց բանաստեղծական պատկերացմամբ: Վերցնենք, օրինակ, Սաղաթելին. մի շատ սովորական մարդ. բայց իր տակտով և գործունեության ուժով, մոմենտից օգտվելու հնարագիտությամբ և մտքի ճկունությամբ մի կատարյալ Ռիչարդ III է սպեկուլանտների աշխարհում: Երկուսն էլ դոհերի վրա ուշադրություն չեն դարձնում՝ նպատակի հասնելու համար. երկուսն էլ լարում են իրենց կամքը վճռական մոմենտին և հաղթում. երկուսն էլ «հեթանոս» են իրենց քրիստոնեական աքսեսուարով: Լեսինզը Ռիչարդի մասին գրել է, թե նա մեզ հրապուրում է իր գործունեության ուժով և պափոսով. իսկ Բելինսկին նկատել է, որ Դոգովն ունի կյանքում ձանձրալի բանաստեղծորեն զեղեցիկ դարձնելու ձիրք: Շիրվանզադեի տիպական արվեստի սկզբունքներից կարևոր է նաև նրա ըմբռնումը նախ ճշտության, ապա ճշմարտության մասին: Գարելի է տալ մի փաստ և գրանով աղավաղել իրականության ճանաչողությունը: Ուրեմն խնդիրը փաստի մեջ չէ, այլ փաստի համոզկեթյան մեջ է: Դոբրոլյուբովն այդ առթիվ նկատել է, թե ոչ մի դրոզ «սուտ» փաստ չի տալիս, ստությունը փաստի անբնորոշ լինելն է. նրա պատահական բնույթը, որ իրականության մասին լրիվ զաղափար չի տալիս: Փաստի տիպական և անտիպական լինելու մասին արժե մեջ բերել Լենինի հետևյալ դիտողությունը. «Հասարակական երևույթների բնագավառում,—գրում է Լենինը, շատ տարածված է մի անհիմն պրիմ. առանձին փաստիկների պոչից բռնելը, օրինակներով խաղալը: Առհասարակ օրինակ բերելը դժվար գործ չէ... Դիսավորը առանձին դեպքերի պատմական կոնկրետ իրադրությունն է: Փաստերը, եթե վերցնենք ընդհանուր առումով, կապակցված կերպով—ոչ միայն համառ, այլև անպայման համոզիչ են: Փաստիկները, եթե բերվում են ամբողջից դուրս, անկապ, եթե նրանք

պատահական են և քմահաճո, հենց խաղալիքի պես բան են» (տես Ленинский сборник, том XXX, стр. 303)։

Շիրվանզադեի համար «պատահական» ճիշտ փաստը, «քմահաճո» ընտրված իրողությունը տակավին ունի իր իմաստը — դա առանձին ղեկավարի պատմական կոնկրետ իրադրությունն է, տվյալ ղեկավար՝ ճշմարտությունը։ Եթե վերցնենք փաստական ճշտությունը, Դիմաքսյանի և Արծրունու միջև սար ու ձոր տարբերություն կա։ Իսկ եթե խնդրին նայենք պատմական ճշմարտության տեսակետից, մեկի և մյուսի ունեցած ուղու հանգրվաններից մեկը։ Անշուշտ, բացի այդ՝ երկուսի միջև կան բնավորության և խառնվածքի այլ զուգահեռություններ, որոնք հիմք են տվել որոշ քննադատների սխալարար նրանց նույնացնելու։ Փաստական ճշտության և ճշմարտության հակադրության իմաստով կարևոր է նշել նաև մի հանգամանք։ Մի սանգոգործական հատկություն ունի Շիրվանզադեն, որ հիշեցնում է Բրիտոնիոյին։ Նրա հերոսները ևս գծում են մերկացնող ինքնաբերական շուրջներ, այսինքն՝ երբեմն նրանք իրենք իրենց մասին տալիս են ոչնչացնող խարակտերիստիկա, իրենց մտրակում են այնպես, որ, ասես, ուրիշի աչքով են նայում իրենք իրենց։ Հենց Արսեն Դիմաքսյանն էր այդ հատկությամբ շատ է հեռանում իրական Արծրունուց, որ ինքն իր վրա սիրահարված Նարգիզի պես մի բան էր։ Այնպես որ, վերջիվերջո, հիմնականում Արծրունի և Դիմաքսյան երկվորյակ բնավորություններ չեն, և արդարացի է Շիրվանզադեն ասելով, թե Դիմաքսյանը Արծրունու զծերից ունի, բայց — Արծրունի չէ՝։

Շիրվանզադեի տիպական արվեստն ունի մի առանձնահատկություն, որ շատերին թյուրիմացության մեջ է գցել՝ պնդելու, թե նրա տիպիչը տառապում են միօրինակությամբ կամ հարանմանությամբ։ Այդ առանձնահատկությունը մենք կանվանենք ցիկլային տիպերի ստեղծագործություն։ Շիրվանզադեն սիրում է միևնույն տիպը կրկնել, բայց նոր պայմանների մեջ, նոր պծերով։ Օրինակ՝ «Զուր հույսեր»-ի Մելիք-Բարսեղյանը և «Ընկերներ»-ի Նազիմյանը, «Մեկանիա»-ի Սամսոնը և «Ունեի իրավունք»-ի Սամսոն Բեգմուրյանը, և այլն։ Նկատի առնք, որ Շիրվանզադեն չի թաքցնում իր այդ ստեղծագործական պրիոմը, նույնիսկ անունների նմանություններ չեղտելով, սակայն միաժամանակ աշխատելով իր ազդակից տիպերին տարբերել մանրամասների մեջ։ Այսպես, օրինակ, երկու Սամսոնների միջև կա այն հիմնական տարբերությունը, որ «Մեկանիա»-ի Սամսոնը ֆիզիկապես հիվանդ մարդ է, մինչդեռ «Ունեի իրավունք»-ի Սամսոնը միանգամայն առողջ է եղի պես, օրինավոր կնոջից գատ պահում է նաև «սիրունի»։ Հիշված ցիկլային տիպերի ստեղծագործության մեջ Շիրվանզադեն նորության զգացմունք է զարթեցնում ընթերցողի մեջ նաև իր կառուցողական տաղանդով։ Նա կարողանում է ամեն մի երկի մեջ հատուկ լարում ստեղծել — լինի վիպական թե դրամատիկական լարում, որի շնորհիվ նրա գրական արտադրանքը միաձուլվում է ստանդարտ։ Այդ լարումը ոչ թե սոսկ ձևական հանգամանք է, ոչ, դա միևնույն ժամանակ ղեկավարի և գործողության կենտրոնացում է և դրա հետ միասին իրականության որոշ խտացում, որ տարերայնորեն իր ետևից քաշում է ընթերցողին։ Առաջուց չի կարելի վստահորեն գուշակել «Քառս»-ի վիպական լարման վախճանը, նույն

պես և «Պատվի համար»-ի հանգույցի լուծումը: Ուշադրության արժանի է մի հանգամանք. Շիրվանզադեն իր դրամատիկական տիպերից շատերին տարիներ ընթացքում ուսումնասիրել է իր վիպական գործերում և ապա նրանց բեմ հանել: Ասես. մի էքսպերիմենտ է կատարել, թե վիպական լարման հերոսը որքան կլիմանա բեմական լարման: Բնավորության գծերի զուգահեռությունն էլ երբեմն շատ ակնբախ են: Օրինակ՝ «Դորձակատարի հիշատակարան»-ի Մակար աղան և «Պատվի համար»-ի էլիզարովը: Ենթադրում ես, որ վերջինս ծագումաբանական իմաստով ևրկրորդի հեռավոր ժառանգն է: Նույն Մակար աղայի նկատմամբ գործակատարների վերաբերմունքն ևս զուգահեռությամ է Մարկոս աղա Ալիմյանի ծառայողների ընթացքին:

Ցիկլային տիպերի մեջ հատուկ դեր են կատարում Շիրվանզադեի բացասական հերոսները, մանավանդ նրա կնամոլները, Դոնժուանները և լուվելասները: Դրանցից ոմանց Շիրվանզադեն նկարագրում է արտաքուստ շատ ետ մղող գծերով: Օրինակ՝ «Քնամատար»-ի Դոլմագովը ոտից զլուխ վաճառողության մարմնացումն է, որի վարած ցուլի կյանքը նրա արտաքինի վրա թողել է նկատելի պծեր: Նրա զուր՝ Կատերինան առաջին անգամ տեսնելով Դոլմագովին, պարզանքի պես մի րան է զգում և աշխատում է շարունակ խուսափել այդ մարմնացած ցինիզմից: Բայց հենց Շիրվանզադեի վիպասանական վարույնտությունն էլ այն է, որ նա ակնհայտ վտանգի առաջ կանգնեցնելով իր հերոսուհուն, նրան զգուշացնելով, միևնույն ժամանակ ցույց է տալիս, որ «մարդս պայմանների զուրէն, անձնական կամքը մի հյուսիս է կյանքի հորձանքի առաջ: Մոռողների ազատությունը, լուվելասի վարպետությունը, իր ամուսնություն խնդիրը, եզրոր վիճակը և շատ ուրիշ բաներ Կատերինայի կամքը խորտակում են և, հետագայում, երբ բանը բանից անցել էր, նա չէր կարողանում իրեն հաշիվ տալ, թե «էդ միջ էլավ»: «Ապագայում,—գրում է Շիրվանզադեն,—օրիորդը շատ անգամ իրեն հարցնում էր, ինչպե՞տ ևղավ, որ նա մոլորվեց և կամքի ուժ չունեցավ տանը մնալու» («Երկեր», II, 182): Ո՛չ միայն բացասական, այլև դրական հերոսների բնութագրման ժամանակ Շիրվանզադեն ձգտում է ցույց տալիս նրանց անձնական կամքը ենթարկելու որոշ իստարակական հրամայականի: «Նամուս»-ի Բարխուդարը իր նշանավոր վճիռը — աղջկան խլել Սեյրանից — կայացնում է այն ժամանակ, երբ իր պատիվը խոսք ու գրույցի առարկա է դառնում: Մի անգամ փողոցով գնալու ժամանակ Բարխուդարը լսում է հետևյալ կարծիքն իր մասին. «Այ, Սեյրանի հետ գիշերները պաշպվող աղջիկը էս նամուսով զուռումսագի աղջիկն է. տեսե՛ք, տեսե՛ք. չի ամաչում ոչ սպիտակ մազերից, ոչ էլ փափախից. էլի երես ունի, բազար է դուրս դալիս» («Երկեր», IV, 63): «Ի՞նչ կասեն մարդիկ» հրամայականը իշխում է Շիրվանզադեի թե դրական և թե բացասական տիպերի վրա: Ապրել արտաքին աշխարհի համար, լինել ցուցամոլ, մարդկանց աչքում պահել իրեն իբրև որոշ հարգանքի և պատկառանքի արժանի մեկը — ահա նրա հերոսների ճնշող մեծամասնության բարոյահայեցողությունը: Նույնիսկ Փեփինյանը, մի երբեմնի մարդ, ափիլոզ արարած — կնոջ հետ վիճելուց ընտանեկան սկանդալից հետո սկսում է թաքուն լաց լինել, բայց հենց որ օտար մարդ է տեսնում, աչքերը սրբում է և սկսում է երգել (տես «Եր-

կերձ, VIII, 311)։ Հակոբ Պարոնյանը այդ «պայմանական կեղծիքը» համարել է սեփականատիրական աշխարհի պատկանելիքը—քաղաքավարության կամ, ինչպես կասեր Մուրացանը, լուսավորության արդյունք։ Սակայն մարգկանց առաջ իրենց ցույց տալուն, «ձևացնելուն» հաճախ խանդարում է ախպերի արտաքինը. զրեթե միշտ Շիրվանզադեի բացասական հերոսը ետ մղող արտաքին ունի. իր ներքինը մատնող դարձ ֆիզիոնոմիա։ Վերև խոսեցինք Դուրմազովի մասին։ Մարտիրոսն էլ այդպես է, վատ մարդ է—մատ արտաքինով. «Բա զղակ կարող լինանասի որդի Մարտիրոսն էր։ Նրա հակակրեւի բերանը, նեղ ճակատից միշտ զոգնովի նայող աչքերը, ազաւի կտուցի նման սուր քիթը արտահայտում էին քսու. նախանձոտ և կրքոտ հոգի» (Վերկեր, I, 97)։ Ներքինի և արտաքինի այդ զուգահեռականությունը, հարկավ, ոչ բոլոր դեպքերում արդարացի է. կան դեպքեր, երբ արտաքինով սրիկաներ ես, ինչպես որ կան դեպքեր, երբ բառերով արտահայտված անհեթեթություններ։

Սակայն համաձայն չլինելով զուգահեռականության այդ նախասիրությանը, պետք է ասենք, որ Շիրվանզադեն իր տիպական արվեստի ընձեռած միջոցներով մի քանի հոգեբանական դիտողություններ է անում, որոնք ցույց են տալիս նրա տաղանդի ներքնատեսության հակումը։ Կինը կարոտում է ֆրոնտում գտնվող ամուսնուն, նրա նկարի առաջ նստում է և մամբրով նայում. ստեղծվում է իլյուզիա. «Մերթ ընդ մերթ նկարն այնքան կենդանանում էր, որ, կարծես, շունչ էր առնում և ձգտում դուրս գալ շրջանակից» (Հերոսի վերադարձը)։ Սոնայի հարսանեկան հանդեսը, ամենքը ուրախ են, զվարճանում են, թնդում է օդը դոռում-դոչյունից։ Իսկ ինչ է զգում հարսը, ինքը՝ Սոնան. «Նրան թվում էր, որ իրեն քաղելու են տանում» (Ջար ոգի)։ Հալածված մի ազգի ներկայացուցիչ է հերոսը. շարունակ վախի մեջ է, թե ուսկից պետք է հարված ստանա։ Ո՞րն է նրա բնութագրի մեջ հիմնականը.—Ալքերի մեջ վառվում էր «պատմական վիշտը» (Ջուղի աղանջ)։ Առաջին անգամ Ռոստոմյանի մեջ կիրք է զարթնում Վառվառեի հանդեպ. երբ նա նայում է բակին, նկատում է այնտեղ «ախտաբորբոք աղափրիների մի երամ... կտցահարում են միմյանց» (Արամբին)։ Երբ Դայանեն մերժում է Արսենի սերը, վերջինս տուն է վերադառնում մութ դիշերով. բայց նրան թվում է, որ «չորս կողմից ինքը լուսավորված է էլեկտրական լուսով, ամենքը տեսնում ու... ծագրում են նրան» (Ա. Դիմաքսյան)։

Առհասարակ Շիրվանզադեի տիպական արվեստի նվաճումներից մեկն է նրա սուր դիտողությունը. նրա աչքից ոչինչ չի փախչում։ Այստեղ էլ նա այնպիսի պնդումներ ունի, որոնք, թերևս, շատ սուբեկտիվ են, դուցե եզակի դիտողություն. բայց միշտ օրիգինալ են. Հիշեցեք Շիրվանզադեի հետեւյալ պնդումը. «Դեր մարդիկ առհասարակ զրուցասեր են—ինչ՞ով է գիրությունը շատախոսության առիթ տալիս, դժվար է բացատրել» (Վերկեր, VIII, 154)։ Այդպես է նաև մյուս պնդումը. «Ձէ՞ որ մեր միտքն ու զգացումները շատ անգամ աչքերով են դեկավարվում և նրանք են, որ հաշտեցնում են մեզ անսովորականի հետ» («Կյանքի բովից», երկրորդ մաս, 11)։ Դիտելու արվեստին Շիրվանզադեն մամանակի ընթացքում է տիրել և դա դարձրել իր ստեղծագործության գերակշիռ հատկությունը։ Ո՛չ միայն անհատ հերոսներին, այլև հասարակական այս կամ այն խավը

նա երբեմն ձգտում է բնութագրել մի սուր դիտողություն, երբեմն առարկության չհանդուրժող խստություն: Տեսե՛ք՝ ինչպես է բնորոշում խոհարարուններին. «այդ ամենից աղավարար և ամենից կովասեր տարրն է ամբողջ աշխարհում» (նույն տեղ, էջ 52): Մի այլ բնորոշում. «II չմի դրության մեջ և ոչ որևէ պայմանում մարդն այնքան ճշգրիտ ուսումնասիրելի չէ, որքան խազի մեջ, մանավանդ երբ խաղն ազարտ է: Այստեղ է, որ նա անդիտակցարար դրսևորում է իր բնավորության ամենաթաքուն գծերը» (նույն տեղ, էջ 138): Հրդեհը, երբ էլ լինի, մարդու համար անհանդիսավիճակ է ստեղծում: Բայց կարելի է սովորել և դրան, ինչպես Պորտուգալիայում—երկրաշարժին. «Այս ու այն կողմից վազում էին մարդիկ,—գրում է Շիրվանշահեն,—որոնց մոտ դեմքերի վրա ոչինչ զարմացման նշաններ չէին նկատվում: Այդպիսի և սրանից ավելի դրեղ հրդեհներ նրանց համար սովորական դեպքեր էին» («Երկեր», I, 12): Կիսագրագետ մարդը ինչպես է կարդում. «վանկ վանկ, յուրաքանչյուր բառը առանձին շեշտելով, երբեմն երկար բառերի կիսում, նաև տողավերջերում, վերջակետ դնելով» (նույն տեղ, էջ 103): Կարդացե՛ք Սոնայի առաջին անգամ ընկնելու նկարագիրը. մանրամասների ինչ հոյակապ դիտողություն. «ասես, ոչ թե գրում է, այլ ցույց է տալիս աչքիդ առաջ (նույն տեղ, էջ 193): Նույն ապշեցուցիչ դիտողությունը, երբ Շիրվանշահեն խոսեցնում է գիժ Դանիելին. նրա անկապ խոսվածքը, անսպասելի եզրակացությունները, հուշերի տարօրինակ գիմնաստիկան, տրամադրությունների երփներանգ խաղը—այդ ամենը կենդանացնում են մտքի խավարումը: Վերջինս դարձնում են շոշափելի, ասես, ավի վրա դրած, կոնկրետ, տեսանելի, Քեֆի նկարագրության մեջ Մուրացանը վարպետ է, որի հետ. թերևս, Շիրվանշահեն կարող է մրցել: Բնորոշ է մի դիտողություն. «Մի ուրիշը տաքացած վիճաբանում էր իր մոտը նստած ընկերոջ հետ այնպիսի ձայնով, որ, կարծես, խոսակիցը կես վերստ հեռու լիներ» («Երկեր», IV, 110): Խանդոա ամուսինը բռնում է իր կնոջ նամակը, որ նա դրել է սիրեկանին. «Այդ Բնջ ծրար է նրա ձախ ձեռքում, և ինչպե՛ս նրա լայն կզակը դողդողում է, որպես կենդանի մարմնից սրի մի հարվածով անջատված» («Երկեր», VII, 121): Դիտելու իր ընդունակության շնորհիվ Շիրվանշահեն ավել է մի շարք հոյակապ նկարագրական էջեր, որոնք մեր դեղարվեստական դոհարներից են: Այդպես է, օրինակ, ամառնային Բորժումը. «Ամառանոցը երևում է լեռների մեջ ամփոփված և ծառերի խտության մեջ թաղված: Բանաստեղծական անկարգության մեղավորված տների և տնակների կանաչ, կարմիր, մոխրագույն և սպիտակ կտուրները հագիվ-հագ նշմարվում են, ինչպես դալար խոտի մեջ հանգչող կրյաններ գույնզգույն կեղևներով» («Երկեր», III, 174): Այդպես է Շամախու երկրաշարժի նկարագիրը. նյութական ավերածությունների կողքին աղետյալներից ու մահացած հոգեկան ցնցումը շատ տպավորիչ է. «Այնտեղ, ահա, փողոցի մեջտեղում մի կին է նստած: Նա իր գրկում բռնած է մանկահասակ աղջկա ջարդ ու փշուր եղած զլուխը, կատաղի համբուրում է նրան: Երբեմն բարձրացնում է իր գլուխը, և երկու ձեռքերով բռնելով անցորդների հագուստի փեշերից, բղավում է վայրենի ձայնով. տվե՛ք ինձ, ինձ տվե՛ք մինիկ աղջկանս...» («Երկեր», IV, 15): Այդպես է հուշակավոր քելեխի նկարագիրը «Քառսում»: Ազդու է նաև Բազվի լուսաբացը, որ, ասես, սպասում է մի նկարչի՝ կտավի վրա

ներկազարդվելու համար. «Ահա, վերջապես, Ապշերոնյան թերակղզու հետևից բարձրանում է բոսորագույն արեգը՝ որպես հալած բրոնզի մի հրակայական գավաթ... Բարձրագույն ամպերի դեզերը վառվում են արեթի պես և լուսավորվում, լուսավորելով հրկնակամարը... Ոսկեգծովում են նավերի կայմերն ու առագաստները, տների ճակատները, ապակյա լուսամուկները, շրջակայքի լիակ և ավազոտ լեռները...» («Երկեր», VII, 80), Հիշենք նաև հրդեհի նկարագիրը, որ վազուց հետև մեր մայրենի լեզվի դասագրքերի զարգն է կազմում: Շիրվանզադեի մեմուարների մեջ ևս կան նկարագրական փայլուն էջեր. այդպես է, օրինակ, փոթորիկը ծովում. «Ծովը մոռնում էր ամենի զազանի պես, կարծես, մահացու վերջ էր ստացել: Մորթին ուժեղ զարնվելով կայմերի չգարաններին՝ արձակում էր սուր սուլոցներ, որոնք թափանցում էին մարդու ուղեղի մեջ ասեղների պես: Մուրաբների մի երամ հետևում էր շոգենավին, աշխատելով պատսպարվել նրա վրա: Ներհակ քամին նրանց հետ էր մղում. թշվառներն անգոր պատում էին մորթիի մեջ, ծառերից պոկված աշնանային տերևների նման: Վերջապես, երկար ճիգերից հետո, նրանք կարողացան թառ լինել կայմերի խաչած թևերի վրա միմյանց ամուր կպած, ինչպես որբացած քույրեր» («Երկեր», VIII, 116):

Շիրվանզադեի տիպական արվեստի ճրայիսի առանձնահատկություններ են նշվում այդ և նման նկարապրական էջերի մեջ. Ամենից առաջ Շիրվանզադեն ոչ միայն ղիտում է այլև զգացվում է. նրան հատուկ չէ ներոնիզմը իբրև հոգեբանական երևույթ, և նա, հիմնականում, անտարբեր նկարագրող չէ, թե՛ բնություն և թե՛ մարդ նկարելիս: Շիրվանզադեն իր յուրովի սրտին մոտ է առնում: Երկրորդ՝ բնության նկարագրության մեջ Շիրվանզադեն համազգացում է հանդես բերում: Ծովի փոթորիկը նրան հիշեցնում է իր կյանքի վերաբերյալ. մի կտոր հաց աշխատելու տվայտանքը: Հայրը նրան ասել է. «Որդի, ուսումը հարուստների որդիկանց համար է, քո հայրն այժմ ոչինչ չունի: Ուրեմն, տղան պիտի գնա աշխատանքի: Այդպիսի մի բան ասել է Մաքսիմ Գորկուն պապը. «Ну Лексей, ты — не медаль на шею меня — не место тебе, а иди-ка ты в люди». Երրորդ՝ բնականորեն առնումով Շիրվանզադեի նկարապրակային փորձական բնավորություններն, բայց, ինչպես որ առականների վերջարանում, էդուփակման մեջ նա բացահայտում է իր էմոցիոնալ-օրինակական կառուցվածքը կյանքի և բնության հանդեպ: Հոգեհացի նկարագրության մեջ Շիրվանզադեն գրում է հետևյալ շատ բնորոշ տողերը. «Քլացուցիչ ժխտի միջովում էին գանազան լեզուներով ամենակեղտոտ ածականներ, ամենազգվելի հիշողներ, որ դաբերի ընթացքում կազմվել էր ցեխի ու կեղտի ձուլաբանում. ուր ապրում ու շնչում են մարդկային մերկությունը և անոթությունը: Մարդկության ամբողջ էությունը էր այդ և գաժանությունը, անարդարնքը բնության և ծագրը տիրող կարգ ու կանոններին և ապիկար օրենքներին» («Երկեր», VII, 28): Եվ, վերջապես, չորրորդ՝ Շիրվանզադեի նկարապրակային տաղանդի առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ նա դրամատիկական անմիջականությամբ մեզ տեղափոխում է գործողության վայրը: Այդ գիտամիկական նկատելի է հրդեհի հոյապատկերական նկարագրության մեջ, որ մարդ և բնություն իրար հետ մրցում են՝ իրենց մեջ եղած ներքին, թաքուն ուժերը դրսևորելու համար և, ասես, գարմացնելու դիաֆորությունը: Հենց դա է դրամատիզմը: Տեսե՛ք հետևյալ հոգեբանա-

կաս գյուտը. «Անտոնինա Իվանովնան առաջին անգամ էր տեսնում նավթային հրդեհ... Նա այն ժամանակ սթափվեց, երբ լուսամուտից ներս հոսեցին կրակի ծիրանագույն շոգերը: Շտապով հագնվեց մի կերպ, վազեց խոհանոց, զարթեցրեց ծառային, հետո աղախնին և երբ վերադարձավ, արդեն վտանգի մեջ էր: Նա չկամեցավ երեխաներին դուրս տանել մերկ, չըմբռնելով, որ նավթային հրդեհի ժամանակ ամեն ուշացած շարժում վտանգ է սպառնում: Սկսեց հագցնել նրանց, չնայելով ծառայի և աղախնի թախանձներին՝ շտապել դուրս: Ծառան փախավ՝ իր անձն աղատելուն» (նույն տեղ, էջ 307):

Շիրվանղաղեի ոճի պատկերավորության մասին խոսք պիտի լինի հետագայում, բայց հենց այստեղ հարկավոր է հիշատակել մի փաստ, որ գուցե առաջին հայացքից տարօրինակ թվա. Դա այն է, որ նա ժողովրդավեմ բանաստեղծությունը լսելու համար շատ զգայուն ականջ ունի: Շիրվանղաղեի տիպական արվեստի համար դա կարեոր հանգամանք է: Նա ոչ միայն իր բարբառախոս, այլև հենց մաքուր գրական լեզվով խոսող հերոսներին բանեցնել է տալիս ժողովրդական բառն ու բանը: Դեռ ութսունական թվականներին ճամբորդելով Լոռու ձորերում, նա սուր ականջով լսել է, թե ինչպես են գյուղացիք բնորոշում իրենց մարդում գտնվող այս կամ այն գյուղը և նրա բնակիչներին: Կարդացեք հետևյալ ցանկը. «արյունակեր» ալքյորփեցիք, «սամի-դոան» աղորեցիք, «հարսնասիրան» սանահնեցիք, «հոթիսակեր» դսեղեցիք, «խեղախորով» դաշաղանցիք, «փիչդուլ ուտող» հաղբատեցիք, «լոթի փոթի», «անուշախում» շուլավեցիք, «գոմ-չաբերան» ամոճեցիք, «ջրչոր եղած» ծաթեցիք, «պատարագի հասրաթ», «կիսաթ խոսող» որնակցիք, «կճիռ-դատող» մարձցիք, «աղաքար սիրող» հորարցիք, «մատաղ ուտող» արդուեցիք, և այլն («Երկեր», V, 31):

Դեռ Բաղվում եղած միջոցին, երբ Շիրվանղաղեն իր առաջին քայլերն էր անում կյանքի մեջ, նավթաշխարհում նրա զգայուն ականջը լսում էր այդտեղ գործող դավաճանների դրույցի մեջ ժողովրդական բառ ու բանի արձագանքները: Իր կնոջից դժգոհ նրա մորեղբայրն ասում է. «Կնիկ կա, որ անուշ վարդ է, կնիկ էլ կա, որ ցավ ու դարդ է» («Երկեր», VIII, 98): Դադատանում ապրող հայերը նույնիսկ բնութայուն կամ տարերք, օրինակ, մրրիկ նկարադրելու մամանակ օգտագործում են դարձյալ ժողովրդի կենսափորձը: Օրինակ, «Դրսում մի արհավիրք է սկսվել, որ դադանը դադանությունով տնից դուրս չի դալ» («Երկեր», VI, 171): Ռուսա-աամն ուղում է մորը Դադատան տեղափոխել Շամսխուց. մայրը հակառակում է ասելով. «Լավն է այստեղ պապերիս օջախի մոտ, քաղցած, ծարավ մեռնեմ, քան դարիբութենում ոսկի արծաթի մեջ ապրեմ: Ի՞նչ եմ անում ոսկի տաշտը, եթե մեջը պիտի արյուն թքեմ» («Երկեր», IV, 96): Նույնիսկ «Արսեն Դիմաքսյան» վեպի ինտելիգենտները իրենց վերացական մտքից շատ անգամ շոշափելի են դարձնում ժողովրդական բառ ու բանի միջոցով: Առանձնապես այդ կողմից աչքի է ընկնում Մսերյանը, որի գրույցը հենց հրապուրիչ է իր ժողովրդայնությամբ: Կարդալից հետևյալ բնորոշ արտահայտությունները, երբեմն աֆորիզմի հասնող առածանման խոսքերը. «Էլի ով է էշիդ կաղ ասել» — «Ինձ նման քամի կուլ տվողին պաշտոն կտան» — «Հորս ցավը ձեզ էլ, ձեր դպրոցին էլ» — «Այդ թուղթ մրոտողներից շատերը չարժեն ընկուզի կճեպին» — «Ես անեփ եմ, ես շաա

թերութիւններ ունեմք և այլն: Ֆոլկլորի օգտագործման տեսակետից մի անսպառ շտեմարան է «Նամուս»-ը, որ, դժբախտաբար, այդ իմաստով, որքան գիտենք, չի ուսումնասիրված: Կարդացե՛ք անեծքի հետեյալ շեղեվը՝ «Բախտավոր աղջկա բախտավոր ծնողին շատ, շատ բարով: Մոտեցիր փեշերդ պաշենք, գլխիդ վարդաջուր ածենք, ոտներիդ հինա դնենք, այ մեր աչքի լույս խնամի [—ասում է Մուրադի մայր Զառնիշանը Սոնայի մորը, երբ պարզվում է վերջինիս ընկնավորութիւնը]: Աղջկդ անդին մարդորիտ է, շահնշահի մատին դնելու, խանըմ խաթուն, հյուս ու մյալաք: Գնահրա ոտները ջուր արա, խմիր, հա հա հա: Փահ, երես ունիս, աստծու լույսին մտիկ անելու: Իմհ, տափը պատառ-պատառ չի լինում, որ քեզ կուլ տա, փառ, ոտդ դրած տեղը օձ չի բուսնում, որ ջիղյարդ դադի, կերակուրդ աղ ու լեղի չի դառնում, որ սիրտդ ու փորդ կտրտի: Քայտառակ լինիս աշխարհում, ինչպես մեր անունը խայտառակեցիր: Հերիք չէր թունիր լպստողի ու աներես, անպատկառ հարբեցողի խնամի դարձտնք, հիմա էլ մենք մեր տան մեջ պետք է ուրիշների ցավադար աղջկանը ծառայենք» («Երկեր», I, 254):

Շիրվանդադեի տիպական արվեստի որպիսի առանձնատիպութիւններ են նշվում այդ և նման ֆոլկլորային օգտագործումների մեջ: Սոսկի է Շիրվանդադեի կրած դրական ազդեցութիւնների մասին ե մեծ մասամբ հաշվի է առնված օտար դրականութիւնը: Հայ նշանավոր կլասիկը ավելի շուտ կապվել է ոչ այնքան հայ ժողովրդի և նրա ստեղծած դրականութեան հետ, որքան դրսի տպավորութիւնների ե օտար պրական ուսումնասիրութեան հետ: Վերև էլ ասացինք, այժմ էլ կրկնում ենք՝ որքան էլ դա տարօրինակ թվա, Շիրվանդադեի տիպական արվեստը հայ ժողովրդական ստեղծագործութեան հետ ընդհանուր գծեր ունի: Հայ ժողովուրդը սիրում է բնավորութիւն ունեցող մարդուն և նրան տալիս է ցայտուն բնորոշում: Սիրում է տիպականը, եթե նույնիսկ արտասովոր է: Շիրվանդադեի երգիծանքի մասին պիտի խոսք լինի հետապայում, բայց հենց հիմա նկատենք, որ նա ևս, ինչպես և մեր ժողովուրդը, սիրում է ծաղրի միջոցով բնորոշել: Սարսափելին ծիծաղելի դարձնել—ահա հայ ժողովրդական վեպի և Շիրվանդադեի գեղարվեստական մեթոդիկան: Հեզվի մասին ևս հետո պիտի խոսենք, բայց նկատենք, որ ժողովրդական ստեղծագործութեան, ինչպես ե Շիրվանդադեի լեզուն պարզ է ու համոզիչ, — ապացույցներից մեկը իսկական խոշոր վարպետութեան՝ լինի կոլեկտիվ թե անհատական մաքում:

Իբրև խոշոր տաղանդ՝ Շիրվանդադեն նախքան ինքնուրույնութեան հասնելը սովորել է հենց իր խոստովանութեամբ սովորել է թե հայ և թե օտար գրողներից: Նրա երկերը փայլում են բարձր դրական կուլտուրայով և ցույց են տալիս նրա գեղարվեստական հետաքրքրութեան լայն դիապազոնը: Այդ իմաստով հետաքրքրական են մի շարք որակաւ գուգադիպուքումներ, որոնք համընկնում են Շիրվանդադեի և մի քանի օտար գրողների երկերին և ցույց են տալիս, թե հայ հեղինակը երբեմն խթան ստանալով, ստեղծել է համարժեք գործ: Այստեղ, հարկավ, խոսքը վերաբերում է մասամբ արտաքին, մասամբ ներքին նմանութեան: Իսկ հասկանալի է, երբ խնդիրը գրականագիտութիւնից փոխադրում ենք, օրինակ, կուլտուրայի պատմութեան հողի վրա: Ինչպես հայտնի է, ամեն մի գյուղատարար կախված է իր ժամանակի տեխնիկական հնարավորութիւններից,

նում անտառում: Բայց ոչինչ չէր օգնում. տաղանդը իր համար ճանապարհ էր բաց անում: Էշենրախի հերոսը, մի պատահական հանդիպումից հետո, գնում է գեպի թափառումների ոլորտը, իսկ մայրը մեռնում է վշտից: Շիրվանղաղեի «Արտիստի» մեջ հիշատակված ողբերգությունը, Ջուզադի-պուլյունների իմաստով շատ հետաքրքրական է Դոստոևսկու և Շիրվան-ղաղեի կապը: Ինքը՝ հայ հեղինակը շատ անգամ է խոստովանել, որ եղել է ոռու մեծ վիպասանի ուղադիր ընթերցողը, Ջուզադիպուլյան իմաստով հետաքրքրական է հետեյալը, Դոստոևսկու «Униженные и оскорбленные» վեպի մեջ. ինչպես և Շիրվանղաղեի «Կրակում», հերոսուհին զրված է երկու տղամարդկանց հանդեպ, որոնցից մեկը Դոն Ժուան է, մյուսը—համեստ: Առաջինին անձնատուր լինելուց հետո հերոսուհին կապվում է երկրորդի հետ: Երկու դեպքում էս անցումը դյուրավ է կատարվում, ասես, ոչինչ արտակարգ բան չի եղել: Ջարմանալի կերպով («Գործակատարի հիշատակարանի» մեջ) Քաչին հետևում է մանրավաճառի խրատներին: Գոգուի մոտ ևս Ձիշիկովը հորից մի շարք պատվերներ է ստանում՝ կենսագործելու իմաստով: Գամառ-Քաթիպայի փառասերը ևս Պետերբուրգում շարժվում և գործում է հոր խրատների հիման վրա: Օտար կամքի խթան դառնալը մի ուրիշի համար, կենսական մի հիպնոս, մի կաշուն զաղափար, որ զխից դուրս չի գալիս—ահա այդ թեման, որ ղեղարկվեստական հագուստ է հղել երեք հիշված հեղինակների մոտ: «Նամուս» վեպի մեջ արտահայտված կուսություն խնդիրը մեր քննադատական դրականության մեջ կապվել է «ասիական միջավայրի» հետ: Շիրվանղաղեի կենսագիրներից մեկը՝ Արամ Անտոնյանը գրում է. «Իր ծննդավայրին, Շամախիի բարձրի վերհույման արդյունքն է այդ ուժեղ գործը [«Նամուս»-ը], ուր դարհուրազին զրվագներով պատկերացված են այն բոլոր վայրենի ըմբռնումները, դուրս անդարգ ժողովուրդը կազմած է պատվի մասին, և որոնց անխախտ ու անվթար պահպանման հող կտանի բարբարիկ անողորմությամբ մը» (տես «Շիրվանղաղեն և իր գործը», էջ 38): Սխալ է կուսության խնդիրը միայն Շամախու հետ կապելը: Մաքսիմ Գորկու «Дело Артамоновых» վեպում, որ զրված է 1862—1863 թ.թ. դեպքերը նյութ առնելով, ամուսնության պարագաները շատ նմանություններ ունեն հայ կյանքի հետ. օրինակ՝ հարսանեկան հանդեսը, մանավանդ նոր ամուսնացողների առաջին գիշերվա հետ կապված կուսության խնդիրը, որով հետաքրքրված է երկու կողմի բարեկամների, տղայի և աղջկա ազգականների, ծանոթների, և այլն հասարակական կարծիքը: Բնորոշ է հետեյալը. աղջկա ներքնաշորը ցույց են տալիս դուրսը սպասող «հասարակությանը» կուսության ապացույցելու համար (տես М. Горький, «Дело Артамоновых», էջ 30): Տվյալ խնդրում Արամ Անտոնյանի միակողմանի կարծիքը բառացի կրկնել է արևելահայ մի քննադատ՝ ավելի խտացնելով 'Պովկասում տիրող «ասիականությունը»... Գ. Ջոհրապը մի տարօրինակ դեպք է պատմում իր «Անդրդիրմի սեր» պատմվածքում: Տղան սիրահարվում է անձանոթ տիկնոջ և նույնիսկ նրա հոր կողմից արժանանում «փեսաս» կոչման: Շիրվանղաղեն «Ալինա»-յի մեջ գրեթե նման մի դեպք է պատմում, երբ անձանոթ տիկինը դառնում է պաշտամունքի առարկա: Այդ հեռակա սերը շատ դրայացունց է նկարագրված թե մեկի և թե մյուսի մոտ: Շիրվանղաղեն գրում է. «Ես գնացի նրա [Ալինայի] հուղարկավորությունը... Ես տեսա նրան մատիկից»:

Միակ տեսակցութիւնն իմ առաջին և միակ իսկական սիրո, որ ունեցաւ Յս ձգեցի նրա դագաղի վրա դեղին վարդերի մի փունջ։ Ա՛խ, որքան նրա դեմքի գույնը նման էր այդ վարդերին...» (Երկեր, I, 173)։ Անգլիական վիպասանների մոտ շատ է շեշտված սեփականատեր խավի ձգտումը՝ տղա ժառանգ ունենալ և հարստութիւնը կտակել նրան։ Այդ խավի մեջ ջղայնացողներ շատ կան, երբ կինը աղջիկ է բերում, մինչդեռ հարկավոր է տղա, որպեսզի ցուցանակի վրա գրվի, ինչպես ասում է Գիկկենսը «Դոմբի և որդի»։ Նույն ձգտումը մենք նկատում ենք նաև Ջոն Գոլսուորսի վեպերում, առանձնապես «Ճիւղանների մեջ»։ Նույն մտայնութիւնը կա նաև Շիրվանղազեի հարուստների մոտ։ Բաղդասար Ահրումյանը, օրինակ, շատ է նյարդայնանում, որ կինը շարունակ աղջիկ է բերում։ Մշտապես կնոջը դատապարտում է, ասես թէ մի մեծ հանցանք է գործել։ Ահա, մի վերջին անգամ, երբ կինը տառապում է տղաբերքի ցավով, Բաղդասարը սրտատրոփ սպասում է, թէ ինչ լուր պիտի բերեն. տղա, թե աղջիկ։ Եվ տեղի է ունենում հետևյալ դիալոգը զոքանչի և փեսայի միջև.

- Աչքդ լույս, փեսա ջան, կնիկդ աղատվեց։
- Աղատվելը պիտիդ տված, տղա է, թե աղջիկ։
- Տղա։
- Լնի։ Կնա բանիդ (նույն տեղ, էջ 80)։

Ուշադրութեան արժանի է նաև արիկի «Գանդատը» հիշեցնող այս հարցադրումը, որ անում է «Ձար ոգու» Սոնան իր հացթուխ մորը, ասելով՝ «Մայրիկ, ինչու մեկը ստեղծվում է առողջ և բախտավոր, մյուսը—հիվանդ և թշվառ» (նույն տեղ, էջ 214)։

Գրիգոր Նարեկացին մի շատ բնորոշ խոսք ունի. իր լիրիկական հերոսի խուցը նա («Մատեան ողբերգութեան» մեջ) անվանում է «տեղի մեռորինակ հանգստեան»։ Այդպիսի մի մտայն առանձնութեան մեջ են ապրում մի կողմից՝ Նար. Դոսի Շահյանը, մյուս կողմից՝ Շիրվանղազեի Դամալյանը։ Վերջինս ասում է. «Մուրացկանի, անդամալուծի դառն, դժնդակ հարվածների ներքո թշվառացած արարածների ողբալի դրութիւնը կարող է հասկանալի լինել ամենի համար։ Բայց թե որքան ծանր է այս դրութիւնը, որքան վշտալի է—այս դպրի է միմիայն իրեն, միմիայն թշվառին։ Ամենազորեղ երևակայութիւնը, ամենազգայուն սիրտ ունեցող մարդը անգամ չի կարող դալ ուրիշի թշվառութիւնների տասերորդ մասը։ Ո՛վ կարող է զգալ իմ դրութիւնը՝ բացի ինձանից։ Ո՛չ ոք։ Ի՞նչպես կարող եմ ես հասկացնել ուրիշներին այն, ինչ որ ես զգում եմ։ Ոչ մի կերպ, դա անհնարին է» (Երկեր, II, 12)։ Ասես, խոսում է Լևոն Շահյանը. «Ես լեզու չունիմ, իսկ դուք խուլ եք»։ Ահա մենավոր մարդու տրագեդիան, ահա նրա կուլտուրական վայրենութիւնը։ Այդ կուլտուրական վայրենութիւնը երևում է նաև «Թանկագին կապանք»-ի մեջ, ուր մայրը որդու առաջը կտրում է և թույլ չէ տալիս, որ նա հետանա ծննդավայրից բարձրագույն ուսում ստանալու համար։ Սմբատն ասում է իր մորը այրի շոփսիմին. «կրկնում եմ, այդ մայրական սեր չէ (այդ սերը նա համարում էր մի տեսակ եսասիրութիւն մոր կողմից, թեկուզ այն արտահայտվեր անձնադուհութեամբ)։ Թող ինձ մի փոքր ազատ շունչ քաշեմ, բավական է. որքան խանձարուրի մեջ պահեցիր ինձ» (նույն տեղ, էջ 83)։ Ո՛չ միայն սերը, այլև

թշնամանքը կարող է ունենալ կամ այլասիրական, կամ էգոիստական զրդապատճառ: Տուրգենևն իր «Կենցաղական կանոն» արձակ բանաստեղծության մեջ հեզնորեն առաջարկում է պարսավել ուրիշին այն թերության համար, որ ինքզ ունես, այդ զեպքում դու անկեղծ կխոսես, որովհետև զգում ես քո անձնական թերին: Այդպես են վարվում նաև «Շրջանից արտաքսված»-ի եսասերները, որոնք Մարգանյանին բամբասում են և նրան վերագրում այնպիսի պակասություններ, որ անձնական փորձից դիտեն: «Նրանք,—գրում է Շիրվանդադեն,—ուրիշներին (տվյալ զեպքում Մարգանյանին) պարսավելով՝ կարողանում էին քողարկել իրենց շատ խոշոր թերությունները» (նույն տեղ, էջ 145): Եթե այդի Հոփսիմեն որդուն է զոհում իր եսին, Մինաս Գիրիլիչն էլ աղջկան է զոհում իր «պատվի» հասկացողությանը: Նրա աղջիկը՝ Վառվառեն, իրեն զգում է մի երաժշտական գործիքի վիճակում հոր ձեռքին: Այդ համեմատությունը հեռավորապես հիշեցնում է Համլետի և Պոլոնիուսի հայտնի տեսարանը: Շիրվանդադեն գրում է. «Կենդանի, մատուղ սիրտը մի երաժշտական գործիք չէ, որ հնչի այն եղանակն, ինչ որ կամենում է մի ուրիշի կամքը, լինի այդ ուրիշը հարադատ հայր և տասն անգամ ավելի սիրող հայր» (նույն տեղ, էջ 249): Հոր և աղջկա միջև տռաջացող անդունդի փոխարեն Վառվառեի և Ռոստոմյանի միջև մտերմություն, նույնիսկ սեր է հաստատվում, և նրանք սկսում են իրար հասկանալ՝ մինչև իսկ առանց խոսելու: Տոլստոյի հերոսները ևս ունեն այդ լուծության պոեզիան. ձեռքն ու հայացքը, ձեռքերի շարժումն ու աչքերի հարցումը շատ ավելի խոսուն են, քան երկար ճառերը: Շիրվանդադեի մոտ ևս, ինչպես և Տոլստոյի, ձեռքն ու աչքը հոգու հայելիներ են: «Նույն վայրկյանին,—գրում է Շիրվանդադեն,—Ռոստոմյանի աչքերը հանդիպեցին Վառվառեի աչքերին: Այս եղավ մի գորեզ հարված նրա բռնի անձնակալության: Հայացքները պարզ արտահայտում էին այն, ինչ որ լեզուն վարանում էր խոսելու» (նույն տեղ, էջ 292): Աչքերը, երբեմն, ավելի ճշմարտախոս են, քան լեզուն—Տոլստոյի այս հոգեբանական գյուտը գուղադիպում է Շիրվանդադեի մի քանի համանման պնդումներին: Անշուշտ, միայն օտար հեղինակների երկերը չեն, որ այս կամ այն գուղադիպության նյութ են տալիս. հայ գրույներն ևս այս կամ այն չափով իրենց տեղն ունեն Շիրվանդադեի մտահորիզոնում: Երբեմն նույնիսկ դժվար է ասել, թե այս կամ այն գուղադիպության անմիջական աղբյուրը հայ, թե օտար հեղինակն է: Օրինակ, բնության հավերժությունը և մարդու կյանքի վաղանցիկ լինելը: Այս գիտողությունն արել են շատերը, առանձնապես Պուշկինը, Հովհաննիսյանը և Թումանյանը: Շիրվանդադեն գրում է. «Ինչո՞ւ այս գետակը, այդ անտառը, վերջապես, այդ անօգուտ ժայռի բեկորը, ավելի պիտք է շարունակի իր պոյությունը, քան թե ինքու ինչհա մարդ այնքան փոքր է, այնքան աննշան, որ մատաղ մի ծառ, մի որևէ թուփ կարող է ծածկել նրան բնության այդ վիթխարի ուժի առջև» («Երկեր», I, 175): Պուշկինը գիմելով կաղնի ծառին, գրում է.

Թե նայում եմ մենակ կանգնած լուռ կաղնուն,
 Ես խորհում եմ այս նահապետն անտառի,
 Որ վկա է իմ պապերիս մեռնելուն,
 Եվ ինձ թաղած՝ էլի կապրի շատ տարի:
 (Թարգմ. Ա. Ծատուրյանի):

Բաֆֆին «Սամվել»-ի մեջ հին Արաքսը նկարագրելով, մի սիմվոլիկ պատկեր է ավել. գետը «ահոելի հորձանքներով զարկվում էր իր ապառաժոտ տփերին, գոռում էր, գոչում էր, փրփրում էր Եմարդ, կարծես, լսում էր նրա թոսկալի որոտմունքի մեջ այս ճակատագրական խոսքերը. «Նեղ է... խեղճվում եմ»։ Սիմվոլիկ է այդ պատկերը երկու իմաստով. նախ՝ երկու ահեղ հարե՝ վանների միջև ճգնված Հայաստանը, ապա՝ հայ երկրի հավիտենական սակավահոգությունը, նույն պատկերը ահա թե ինչպես է գործադրում Շիրվանզադեն վրացական Բորժոմ գետակի նկատմամբ։ Շիրվանզադեն ասում է. «Գետակը հուսահատ կռվում է ժայռերից թավալված վիթխարի ընկորների հետ, և նրա հատակից լսվում են տարօրինակ մոնշյուններ, նման մարդկային հուսահատ գոռոցներին» («Երկեր», III, 174)։ Գրիբոեդովի Զացկուն հակառակորդները վարկարեկելու համար հայտարարում են խելացնոր, նույն մեթոդով կռվում են նաև Արսեն Դիմաքսյանի թշնամիները, Հասարակական մի հավաքույթի մեջ, երբ Դիմաքսյանը երևում է, կանայք սկսում են իրար ականջի շնչալ. րանից երևում է, որ լուր է պտտվում, թե նա ցնդվել է։ Լուր տարածողը ներսիսյան դպրոցի տեսուչն է. «Դեղին տուն, դեղին տուն, ես վաղուց էի ասում, թե նրա դպրոցն այն է»։ Տեսուչը «հոգեբանական մեթոդով» ապացուցում էր Դիմաքսյանի խելագարությունը (նույն տեղ, էջ 204)։ Ոչ միայն իրենից առաջ դրող, այլ նաև իրենից հետո գրող հեղինակների որոշ երկերի մեջ արծարծված գաղափարները Շիրվանզադեն կանխագուշակել է։ Կան դուղագիպության դեպքեր, երբ հայ հեղինակը ոչ թե հետևող է, այլ սկսող։ Այդպես է. օրինակ, Շիրվանզադեի այն հուշակավոր պահանջը, թե կինն ևս իրավունք ունի ամուսնուց սեռական մաքրություն պահանջել նախքան ամուսնանալը, ինչպես որ պահանջում է տղամարդը։ 1905 թվի ռեզոլուցիայի դարաշրջանում, Ավստրիայում, լույս տեսավ մի փոքրիկ պատմվածք՝ «Eine für Viele», որ շուտով թարգմանվեց ռուսերեն և հայերեն՝ «Одна за многих», «Մեկը շատերի համար»։ Վերան պահանջում էր իր նշանածից՝ Գեորգից սեռական մաքրություն։ Վերջինս չտեսնելով, ինքնասպանություն է գործում։ Հեղինակը և հերոսուհին նույն անունն էին կրում։ Իր ժամանակ Վերայի հիշատակարանը մեծ աղմուկ հանեց, Շիրվանզադեի հերոսուհի Գայանեն ևս նույն պահանջն է առաջադրում. «Ինչ որ պահանջում եք մեկից [=հեղինակից], պահանջեցեք և մյուսից» [տղամարդուց], ասում է նա։ «Ինչու պետք է այդպես լինի, — հարցնում է Բարաթյանի կինը, — ինչու, ինչ իրավունքով։ Դա բռնություն է, դա անդթություն է։ Միթե միշտ պետք է կինը պատժվի, իսկ տղամարդը անպատիժ մնա։ Ինչու կանայք չեն բողոքում բռնության դեմ, ինչու նրանք զոհն իրենց ղղվանքը չեն արտահայտում այդ տղամարդկանց...» (նույն տեղ, էջ 202 և 227)։ Ինչպես հայտնի է, հայ ժողովրդի «բնավորության» որոշ գծեր Բայրոնը բացատրում էր պատմական պատճառներով։ Այդ միտքը Բաֆֆին ավելի է խորացրել իր «Դավիթ բեկ»-ի մեջ։ Շիրվանզադեն նույն գաղափարը քարոզում է իր հերոսներից մեկի՝ Դիմաքսյանի միջոցով։ Վերջինիս կարծիքով՝ ժողովրդի դեմքը որոշ չափով աղավաղվել է «դարերի ընթացքում նրա կրած զրկանքների» հետևանքով (նույն տեղ, էջ 239)։ Սենկևիչի «Առանց դավանանքի» վեպում Պրոշովսկին գնում է ամուսնություն մեջ «ճակատագրական սխալի» պրոբլեմը, ասես թե մի տղամարդ բնությունից ստեղծված է մի կնոջ հա-

ժար, բայց պայժանները խանգարում են և նա բաց է թողնում պատեն մոմենտը՝ անառակության հորձանքից տարվելով: Մաքրության և կեղտի թյուր շրջանակի մեջ տվայտում է Պլոշովսկին, և նրա մտքով անցնում է ինքնասպանության գործել այն կարիճի նման, որ շրջապատված է կրակի օղակով: Նույն հոգեվիճակը ապրում է Շիրվանզադեի Միքայելը Անուշի և Շուշանիկի շրջապատում: «Այնտեղ... — գրում է Շիրվանզադեն, — մոտիկ անցյալն իր ընդհանուր քստմեծի գույներով, այստեղ ներկան անորոշ, մթին, հուսահատական: Ջղվելով Անուշից, մղվում էր դեպի Շուշանիկը: Ատելով մեկին, չէր ընդունվում մյուսից և զգում էր իրեն մի տեսակ կախարդական շրջանի մեջ: Որպես կրակի մեջ օղակված կարիճ, մնում էր նրան սեփական թունավոր ասեղը ցցել կրծքին և ինքնասպանությանը վերջացնել կյանքը» («Երկեր», VII, 300):

Մոպսանն ու Բ. Ջոհրապը նկատել են կնոջ դյուրաթեք բնավորությունը, ճկունությունը, հնարամտությունը, նոր պայմաններին հարմարվելու շնորհքը: Նույն գիտողությունն արել է նաև Շիրվանզադեն: Խոսելով իր Մելանիայի մասին, նա գրում է. «Նրա մեջ կատարվում էին զարմանալի փոփոխություններ: Դեռ մի տարի առաջ մի հասարակ կին էր, զրեթե մեկն իր նախկին շրջանի կիսաթմրած էակներից: Տեղափոխվելով ռեդի քաղաք, հանկարծ փոխվեց նոր կյանքի ասպարեղում, դարձավ սալոնային կին: Այժմ նա լրջմիտ էր և խոհուն, որպես թե նրա գլուխը լեցուն էր համամարդկային հոգսերով» («Երկեր», VI, 11): Որքան տարօրինակ թվա առաջին հայացքից, բայց, այնուամենայնիվ, փաստ է, որ Սունդուկյանի «Սեր և ազատություն» դրամայի վերջաբանը զրեթե բառացիորեն զուգադիպում է Շիրվանզադեի «Արմենուհու» վերջին տեսիլին: Ամուսինները, երկու դրամայում ևս, իրենց օրինավոր կնոջը տեսնելով օտար տղամարդու թևի տակ, քրիստոնեաբար ներում են նրանց և ասում. «Գնա՛ նրա հեա, աղատ ես» (նույն տեղ, էջ 441): Այդ քրիստոնեական անհիշաչարությունը, Տոլստոյի խոսքով ասենք՝ բարությանը չարին պատասխանելը, «ներքին դատավորի» ձայնին լսելը և «սատանայի» կամ «չար» ընկերների ներշնչումին չենթարկվելը զգում է նաև Միքայելը, որ Դրիշայից ապտակ ստանալուց՝ հետո փոխանակ նրանից վրեժ լուծելու, ինքն է ներողություն խնդրում և խոնարհվում: Շիրվանզադեն գրում է. «Նա [Միքայելը] այժմ զգում է մի բան, որ երբեք չէր զգացել, այն, որ վիրավորվածի դրությունը ավելի հաճելի է, քան վիրավորողինը: Քանի իրեն անպայման մեղավոր էր համարում Դրիշայի առջև, տանջվում էր հոգով անպայման, այժմ, երբ Դրիշան վրեժ էր առել նրանից և ինքը, փոխադարձ վրեժ առնելու տեղ, ներում էր խնդրել. — այժմ թվում էր նրան, որ խիղճը համեմատաբար հանգիստ է: Լավ էր, որ դսպեց իրեն, խոնարհվեց, չհետևելով ընկերների խորհրդին. նա կատարեց ոչ այն, ինչ որ պահանջում էր կեղծ ինքնասիրությունը, այլ այն, ինչ որ պահանջում էին անկեղծ զգացումները: Նա ենթարկվեց ներքին դատավորի վճռին...» («Երկեր», VII, 187): Ո՛չ միայն իր տիպական արվեստի բնագավառում, ոչ միայն վեպերի և դրամաների մեջ, այլև իր անձնական կյանքում, իր ինքնակենսագրական հուշերի մեջ Շիրվանզադեն որոշ գիտողություններ է անում, որոնք զուգադիպում են այս կամ այն հայտնի իրադարձությանը: Օրինակ, բժիշկ Բ. Նավասարդյանը մի անգամ, ենթարկվելով մահվան վտանգին, մամուլի

մեջ դրեց, թե վերջին մոմենտում վերհիշել է իր ողջ կյանքը: Այդպիսի մի վտանգի ենթարկվել է Շիրվանզադեն նման հոգեբանական եզրակացությամբ: Նա գրում է. «Հագիվ մի տաս քայլ արել էի, երբ թվաց, որ մի հզոր ձեռք բարձրացրեց ինձ օգի մեջ և ուժգին թափով զարկեց մի կարծր բանի: Այդ տեսց մի ակնթարթ, և այդ վայրկյանում իմ ամբողջ կյանքը նկարվեց իմ աչքերի առջև իր խոշոր երևույթներով: Այդպիսի մի պատկերացում ես տեսել էի մի անգամ ևս, այն է՝ երբ պիտի խեղդվեի ծովի մեջ: Ես ընկել էի մի բարձր քարաժայռից» (տե՛ս «Երկեր», VIII, 151): Բնորոշ է նաև գուգադիպուծության մի փաստ, որ ցույց է տալիս, թե Շիրվանզադեն «Հյուսիսափայլ»-ի և հատկապես Միք. Նալբանդյանի ուշադիր ընթերցողներից է եղել: Իր երկերից մեկում Շիրվանզադեն օգտագործել է Նալբանդյանի հոշակավոր «Օրհնյալ է պատերազմը» և ուր, Շիրվանզադեն գրում է Արսեն Դիմաքսյանի մասին. «Նրա խելքը դատում էր համեմատական մեթոդով: Նա տեսնում էր անընդհատ, հարատև պատերազմ դարերի ընթացքում, սերնդից սերունդ և սերունդների մեջ: Երբեք չի դադարել հնի և նորի այդ պատերազմը, կփոխվեն միայն մարդիկ, կփոխվեն նրանց գեները, փոխադարձ դիմադրության եղանակը և միջոցները: Բայց միշտ հանորդ սերունդը իր կյանքի քաղաքակիրթ կողմերով կդերազանցի նախընթաց սերնդից... և այսպես անվերջ» («Երկեր», III, 157):

Զուգադիպուծյունների բաժինը կարելի էր դեռ շարունակել, մենք չսպառեցինք բոլոր փաստերը: Բայց մեջ բերածն էլ բավական է: Մենք դա արինք զուտ գրականագիտական նպատակով, ցույց տալու համար, թե գուգադիպուծյունը դեռ պրական ազդեցություն չէ, ինչպես կարծում են ոմանք: Այժմ դնելով Շիրվանզադեի կրած գրական ազդեցությունը խնդիրը, պետք է ասենք, որ հենց ինքը Շիրվանզադեն խոստովանել է, թե՛ իր դրական ուսումնասիրության շրջանում լուրջ շփումներ է ունեցել այս կամ այն հեղինակի հետ, որոնք պատահական ընույթ չունեն, այլ շոշափում են իր ստեղծագործական անհատականության խորությունները: Կարող են, օրինակ, Ռ. Պատկանյանի Փարսուղին Ավագի և Շիրվանզադեի Սոմիկոյի, կամ Շիրցլերի «Հեքիաթի» և Շիրվանզադեի «Եվդիմեն»-ի նմանությունները պատահական գուգադիպուծյուն լինել: Բայց փաստը մնում է փաստ, որ Շիրվանզադեն ևս, ինչպես և Գյոթեն ու Պուշկինը, լայն օգտագործում էր իրենից առաջ եղած գրական կուլտուրան: Գյոթեն իր գործը համարում էր կոլեկտիվ ստեղծագործություն: Մեղանում շատ են խոսել Սունդուկյանի թողած ազդեցության մասին Շիրվանզադեի վրա: Հանգուցյալ Մամբրե Մատենյանը «Պատվի համար»-ը գրեթե պատճեն էր համարում «Պեպո»-յի: Դա, իհարկե, սխալ մոտեցում է: Այդ առիթով արժե հիշել մի համանման վեճ, որ վերաբերում է «Քելքից պատուհաս»-ին և «Դիմակահանդես»-ին: Համեմատելով Լեոմոնտովի «Դիմակահանդես»-ը Գրիբոեդովի «Քելքից պատուհաս»-ի հետ, սովետական քննադատ Ի. Բաչելիսը նկատում է. «Լեոմոնտովի աշխարհում շարունակում են ապրել գրիբոեդովյան հերոսները: Նույնիսկ փորձել են ձևական նմանություն ցույց տալ կերպարների և մանրամասների մեջ: Բայց միթե հարցը նրանումն է, թե Լեոմոնտովը ունի իր Զազարեցկին-Շարիխը, իր Տուգոուխովսկիները և այլն. կյանքը— ահա թե ինչն է բոլոր փոխառությունների և ազդեցությունների շատ ավելի արժանահավատ փղրնադրյուրը: Ավանդական մոտեցումը վերանա-

յելով, Վիկ. Հյուգոն նկատել է. որպեսզի իմանանք, թե ինչ է պակասում Մուխոմիրն, պետք է կարդանք Շեքսպիրին: Այդ նույնը ճիշտ է և տվյալ կոնկրետ դեպքի համար. Սունդուկյանի «Պուպո»-ի մեջ պակասում է՝ Բադրատի տիպը: «Տեխնիկական ինտելիգենցիայի» այդ ներկայացուցիչը Շիրվանզադեի նոր գիտողությունների արդյունքն է, որով հենց նա տարբերվում է իր նախորդներից: Այդպես էլ Ջիմդիմովի և էլիզարայանի տիպերը. դրանք իրար նման են կոմպոզիցիոն ֆունկցիայով, բայց տարբերվում են հոգեբանական կատարումով, ինչպես, օրինակ, Վիկ. Հյուգոյի ժապերը «Թշվառների» մեջ և Դոստոևսկու Պորֆիրի Պետրովիչը «Ոճիր և պատիժ» վեպում: Ջարկ ստանալով որեէ դեմքից կամ դեպքից՝ գրողները հաճախ ինքնուրույն երկ են հորինում: Լավ է ասել Վուտերը՝ ուրիշի օջախից առած կրակով հս իմ խարույկն եմ վառում: Ֆրանսիական ռեալիստների օջախից Շիրվանզադեն կրակ է վերցրել իր խարույկի համար: Տոլստոյի կարծիքով (ինչպես վկայում է Մաքսիմ Գորկին) «Ֆրանսիական ռեալիստների մեծագույն առավելությունն այն է, որ նրանք կարողանում են դրել, նրանց մոտ դարձանալի կերպով զարգացած է ձևի զդացմունքը և բովանդակությունը կենտրոնացնելու ընդունակությունը: Սա վերաբերում է Բալզակին, Մոպսսանին և Ֆլորբերին» (տես Մ. Грыздов, „Горький и его время“, I, էջ 397): Շիրվանզադեն իրեն վիպասան հաճախ վիպական լարում է ստեղծում, օգտագործելով հիշված հեղինակների դրական արտադրանքը: Այս բաժնում, անշուշտ, խոսք կարող է լինել դրական ազդեցության մասին: Բայց կարժեն Սիլվայի «Աստրա» անունով վեպի հերոսուհու և Շիրվանզադեի օրիորդ Լիզայի նմանությունը պարզապես զուգահիշություն է: Ռումինացի հեղինակի հերոսուհին՝ Աստրան ասում է. մի մարդու առաջ իրեն փոքր զգալը հաճելի զգացմունք է. եթե ես ամուսնանամ, կգտնեմ իմ վարպետին, որին կհետևի մանկական վստահությամբ: Այդ վարպետի կամ տղամարդու զորություն մասին խոսում է նաև Լիզան. «Առաջ չգիտեի ինչ զորություն է, — ասում է նա, — այժմ պարզվեց ինձ համար: Բա այն զորությունն է, որ տղամարդին պահում է կնոջ համար մի անհասանելի բարձրության վրա: Կինը միշտ պիտի ձգտի մոտենալ այդ բարձրության, բայց չկարողանա հասնել, չենց որ հասավ — այն օրվանից տղամարդը կընկնի նրա աչքում, և նա այլևս չի կարող սիրել տղամարդին...» («Նրկիր», II, 50): Վիպական վարպետության խնդրում Շիրվանզադեն իրեն հրախտապարտ է զգացել Բալզակին: Ինչպիսիք է մեկը մյուսի վարպետը հանդիսացել, Շիրվանզադեն ևս, ինչպես և Բալզակը, սովորություն ունի վերագառնալու միևնույն տիպին: Նրկուսն էլ երկար նախապատրաստական աշխատանք են տեսնում նախքան գրելը: Թե մեկը և թե մյուսը խոստովանել են, որ ինքնակենսագրական տարրեր են զոդում հասարակական կենսագրության հետ: Իրկուսն էլ ցմահ խոստովանել են իրենց գրողական մարտիրոսությունը, բայց երբեք չեն թուլացրել իրենց եռանդը և հաճախ գրել են անձնական վիշտը մոռանալու համար: Թե մեկի և թե մյուսի տիպական արվեստը փայլում է նրանով, որ տեսնում են իրենց նկարագրած դեմքերը կոնկրետորեն, արտաքինը և ներքինը շոշափելի համոզկերությամբ: Նրկուսն էլ ընթերցողին են թողնում հզորակացությունը, թե վատ մարդիկ վատ միջավայրի արգասիք են: Նրկուսն էլ — մանավանդ իրենց զործունեության սկզբում — երկու իլյուզիա են ունեցել, որ հետո

հենց իրենք հերքել են. դա արդյունաբերական բուրժուազիայի և սիրով ամուսնության գերադասության պրոբլեմներն են, որոնք օղն են ցնդել, երբ ապացուցվել է, թե խեղդող ձեռքին ձեռնոց հագցնելով և կամ սիրով՝ չեն վերանում նախ՝ սեփականատիրական ճնշումը, ապա՝ կնոջ և տղամարդու սոցիալական անջրպետը, այսինքն հացի խնդիրը: Թե Բալզակը և թե Շիրվանզադեն դրել են հասարակության այնպիսի կողմերի մասին, որոնք խուսափում են սլափաղիթների աչքից, այսինքն նկարագրել են կենցաղը, բարքերը, հոգեբանությունը: Ինչով են այդ երկու գրողներն այսօր մեզ պրավում. նախ՝ իրենց սուր դիտողությամբ, ապա՝ վերլուծման ճշտությամբ, վերջապես, դեմքերի կենդանությամբ: Թե Ֆրանսիական և թե հայկական բուրժուազիայի ռեակցիոն դերը ծնել է այդ դասակարգի լավագույն զեղարվեստագետների մոտ անջատում իրենց ծնող միջավայրից, ծնել է նրանց մեջ ձգտում բարձրաճախ իրենց նեղ դասակարգային ռասանափակ տեսակետից մինչև արվեստի համաժողովրդային խնդիրները: Այս առիթով Մ. Գորկու ասածը Բալզակի մասին սաղական է նաև Շիրվանզադեին. «Բալզակը սուբեկտիվորեն կողմնակից էր բուրժուական կարգին, բայց իր վեպերի մեջ նա պատկերացրել է մեշխանության զոհակությունը և ստորությունն ապշեցուցիչ անողորմությամբ: Նրա գործերը մինչև այժմ չեն կորցրել իրենց դաստիարակչական նշանակությունը. դրական երիտասարդությունը այդ հեղինակից կարող է լավապես սովորել դիտելու ունակությունը և իրականության իմացության լայնությունը: Բալզակը, ինչպես և Շիրվանզադեն իրենց ամբողջ կյանքում չեն դադարել ազիտացիա անելու թե առաջադիմության, թե գիտության և թե գյուտարարության շուրջը: Նրանց երկուսի քննադատական ռեալիզմն ուղղված է, իբրև շատ սուր սլաք, սահմանափակության, անկուտուրականության, տեխնիկական անգրագիտության դեմ: Բնորոշ է նաև մի էական հանգամանք. երկուսն էլ ցույց են տվել, թե բուրժուական հասարակության հոռի պայմաններն արգելակում են արվեստի զարգացումը և, ընդհանրապես, իդեական բոլոր արժեքները, սկզբունքները ենթակա են կապիտալի լծին, որ ծնում է տաղանդների ծախվածության և բոնի ամուսնության փաստերը:

Ընդունելով Բալզակի ազգեցությունը, Շիրվանզադեն հրաժարվել է Զուլայից և մի քանի անգամ հայտարարել, թե իր և հիշված հեղինակի միջև չկան նմանության և համեմատության եզրեր: Շիրվանզադեի այս սուբեկտիվ համոզմանը չեն համընկնում օբեկտիվ փաստերը. նախ՝ ինչով պիտի բացատրել այդ հրաժարումը: Ամենից առաջ նրանով, որ մտածող-Շիրվանզադեն դեմ է արաահայտվել գրական նատուրալիզմին, բայց գեղագետ-Շիրվանզադեն ինչ-որ ինքնահոսով կամ տարերայնությամբ տարվել է այդ ուղղությամբ և վերջինիս տեղ տվել իր ստեղծագործության մեջ: Այնուհետև միջավայրի թեորիան. սա բանեցնում են ռեալիստներն ու նատուրալիստները: Վերջիններս, սակայն, միակողմանի չափազանցություններ: Ինչպես հայտնի է, միջավայրի թեորիան Զուլան Իպ. Տենից վերցրեց, իսկ ժառանգականության թեորիան՝ դարվինիզմից: Վերջինիս հանգեպ գիտությունը վերաբերում է որոշ զգուշությամբ, մինչդեռ Զուլան դա դարձրեց ֆատում, ինչպես հին հունական ողբերգության մեջ ճակատագիրը: Որքան էլ դա տարօրինակ թվա, սակայն ճշմարտություն է, որ զուլայական ֆատումը նաև առկա է Շիրվանզադեի ստեղծագործության

մեջ մի որոշ չափով, ոչ այնպես աղաղակող, ինչպես Ջուլայի մոտ, սակայն նկատելի է տեղ-տեղ շեշտված: Դրանից հետո պետք է շեշտել նաև մի նմանություն, որ նկատվում է Ջուլայի և Շիրվանզադեի միջև: Հերոսի անհատ լինելը ի ֆեաս նրա տիպականության, գեղարվեստական կերպարի ընդհանրացնող հատկությունից զրկելը և սոսկ ֆակտի արձանագրություն հասցնելը—նատուրալիզմ է: Իր ամբողջ տաղանդավորությամբ հանդերձ՝ Ջուլայի մոտ անհատականը դերակշռում է տիպականի հանդեպ, հենց դրանով էլ նրա ուղղությունը տարբերվում է Բալզակի ռեալիզմից: Շիրվանզադեն, հարկավ, ամբողջապես ղուլայական չէ. բայց ունի տիպեր, որոնք սոսկ անհատներ են և որոնց մեջ պակասում է ընդհանրացման փիլիսոփայական թեքումը, որ տանում է դեպի անհունություն և հավերժություն: Բնորոշ է մի փաստ. հայտնի է, որ Ջուլան անտիսեմիտիզմի թշնամի էր և նա Դրեյֆուսի դատի ժամանակ հենց իր այդ հայացքների համար հալածվել է: Բայց տեսեք, որ նատուրալիստ հեղինակը «Փողը» մեծ վեպի մեջ իր հերոս Սակկարի անտիսեմիտիզմը այնպիսի վառ գույներով է նկարագրում, որ քիչ է մնում ասեք, թե ինքը՝ հեղինակը թունդ անտիսեմիտ է: Ֆակտը պոռում է. մինչդեռ սոցիալական արմատը մնում է անտես: Իր «Էքսպերիմենտալ ռոման» տրակտատի մեջ Ջուլան աշխատում է բացատրել իր այդ միակողմանիությունը՝ Իպ. Տենի պես բնական գիտությունների վրա հենվելով: Ջուլան գրում է. «Ձի կարելի գտնել մի քիմիկոս, որ գայրանա աղոտի վրա վատ հոտի համար կամ համակրանք տաժի թթվածնին դրա հակառակ պատճառով»: Լեյնուհետև նշելի է մի հանգամանք ևս. ռոմանք ասում են, որ նատուրալիզմի էական հատկանիշը մանրամասնությունների ճշող առկայությունն է: Սակայն, պետք է ասել, որ բնորոշը ոչ այնքան դա է, որքան ֆիզիոլոգիային գերակշռություն տալը սոցիալականի հանդեպ: Եւ չամենուրեք, հարկավ, բայց Շիրվանզադեի որոշ գործերի և մանավանդ, մի շարք մանրամասների սոջ, ակնրախ կերպով նատուրալիզմի վերջին առանձնահատկությունը նկատելի է: Ինքը Շիրվանզադեն, ինչպես հիշեցինք վերևում, ժխտում է Ջուլայի որևէ աղեցությունն իր վրա: Մի նամակում Շիրվանզադեն գրում է. «Ասողներ կան, թե Ջուլան աղեղ է ինձ վրա: Լեյդ ես սխալ եմ հաժարում: Կարողացել եմ այդ հսկա գրչի արդյունքները մեծ հեաաքրքրությամբ, բայց բնավ չեմ սիրել նրա ծայրահեղ բնապաշտությունը» (տես «Շիրվանզադե և իր գործը», 46): Ճիշտ է, Շիրվանզադեն նատուրալիզմի ծայրահեղությունները նույնիսկ ծաղրել է, դրանց նկատմամբ ցույց է տվել հումորական վերաբերմունք: Բայց դրա հետ միասին ճիշտ է նաև այն, որ նա «մեծ հետաքրքրությամբ» է կարդացել Ջուլային և ժամանակի դրական նորության հանդեպ չի կարողացել անտարբեր մնալ: Բացի նամակներից, Շիրվանզադեն Ջուլայի մասին խոսել է նաև իր մեմուարներում. երկու անգամ նա կտրականապես մերժում է որևէ առնչություն իր ստեղծագործության և նատուրալիզմի միջև. «Ես,— գրում է Շիրվանզադեն,— հիացել եմ նրա [Ջուլայի] հանճարեղ զրչով, բայց երբեք չեմ հափշտակվել նրա ուղղությամբ և չեմ աղգվել նրանից» («Երկեր», VIII, 242): Լեյստեղ մի նույր հոգեբանական մոմենտ կա. Ջուլային և նրա նատուրալիզմը չհավանողները երբեք նրան մի առանձին գրական մեծություն չեն համարել, օրինակ՝ Էնդելսը. մինչդեռ Շիրվանզադեն նրան անվանում է «հսկա գրիչ», «հանճարեղ գրիչ», որով հիացել է կամ որի

գրչի արդյունքները «մեծ հեաքբերությամբ» կարդացել է։ Այդ զրեթե դիֆիրամբը և ապա ժխտումը հոգեբանորեն իրար չեն ներդաշնակում և ցուցահանում են Շիրվանզադեի դրական խղճմտանքի միջ ինչ-որ անհանգըստություն։ Մի ուրիշ անգ Շիրվանզադեն դրում է. «Իհարկե, պատիվ է մեծ վիպասանի աշակերտ համարվել, բայց դա մի թյուրիմացություն է, որ ցանկալի է ինձնից հեռացնել։ Ծշմարիտ է, ես Զուլայի երկերը կարդացել եմ խորին հետաքրքրությամբ, բայց երբեք չեմ հափշտակվել նրա ուղղությամբ» («Կյանքի բովից», Երկրորդ մաս, 50. ընդդժումները մերն են, Ա. Տ.)։ Այդ համառ մերժման մեջ մեզ համար մխիթարական մի մոմենտ կա։ Բա այն է, որ հասուն Շիրվանզադեն նատուրալիզմը համարում է ռեալիզմի անկուսակյան մի ձևը և ամեն կերպ աշխատում է հակադրվել նրան։ Հասուն Շիրվանզադեի համար մերժելի են իրականության ստրկական պատճենումը, սոցիալական մոմենտի ստորադրումը բիոլոգիականին, տիպերի բնութագրման այն սխեմատիզմը, որ ամբողջական մարդուց միայն մի գիծ է բռնում կամ տալիս է «միջավայրի» անկախ նկարագիրը։ Եվ զարմանալի չէ, որ հետզհետե նրա դիրքորոշումը նատուրալիզմի հանդեպ դառնում է զրեթե թշնամական։ Քոսեյով Սուլեյմանյանի մասին՝ Շիրվանզադեն գրում է. «Սուլեյմանյանը իրապաշտ էր, անաղարտ, ուզում եմ ասել՝ նրա գրելը պեժ էր նատուրալիզմի շարավից» («Երկեր», VIII, 252. ընդդժումը մերն է, Ա. Տ.)։ Մի քանի փաստեր բերենք, որոնք ցույց կտան, որ Շիրվանզադեի ռեալիզմը «անաղարտ» չէ, և դրա հետ միասին պարզենք նրա տիպական արվեստի որոշ առանձնահատկությունը։

Ամենից առաջ ասենք, որ Շիրվանզադեն ժառանգականության թեորիային տալիս է գերազանց նշանակություն։ Իր մի քանի տիպերի դաժանությունը նա այս կամ այն չափով կապում է նրանց ծագման հետ. պապերը սալոր են կերել, որդոց ատամները առել են։ Օրինակ՝ Բաղդասար Ահրուսյանի պապը պարսկական պաշտոնյա է եղել։ Նրա որդի Վարդանը «քաշել է» իր քեռուն, որ հայտնի կուտակող է և զգվելի մարդ միանգամայն։ Նրա աչքերը մատնում են իրեն. «Այդ աչքերը,—գրում է Շիրվանզադեն,—երբեմն նայում էին վերին աստիճանի սուր և ազդու հայացքով։ Թվում էր, որ մանուկը պատրաստ է հարձակվել դիտողի վրա և կատաղած կատվի պես ճանկոտել նրա երեսը» («Երկեր», I, 85)։ Արսեն Դիմաքսյանը ևս իր ընդհանրական ծագման լուծն է կրում և շարունակ դժգոհում, ասելով. «Անեծք բնությանը, անեծք նրա աներևույթ գորությանը։ Կամ գուցե այդ նրա ծնողների, նրա պապերի և նախահայրերի մեղքն է։ Բայց ինչու բնությունը նրան և միայն նրան է ընտրել այդ մեղքերի պատիժը կրելու համար, ինչու, ինչու» («Երկեր», II, 96)։ Բնորոշ է նաև Սուսանի ծագման պատմությունը։ Նա իր մորը նման է, ինչպես երկու ջրի կաթիլ միմյանց։ «Փոքրիկ աղջիկը,—գրում է Շիրվանզադեն,—ժառանգարար ստացել էր բնությունից իր մոր ընդդ Ֆիզիկական հատկությունները, ամենաանշան մանրամասնություններով անզամ» («Երկեր», IV, 10)։ Նույնիսկ Սմբատ Ալիմյանը իր ամուսնության ամբողջ տրագեդիան կապում է նաև այն հանգամանքի հետ, որ ինքը և իր կինը «ծննդով» իրար նման չեն. «Ինչու սիրեց այդ կնոջը,—հարցնում է Սմբատը,—ինչու չհասկացավ, որ մարդկային կյանքում ահագին դեր են կատարում ծնունդը, չրջանը, ավանդությունները և սովորությունները... Կրթությունն անզոր

է դարերով կազմակերպված ազգային կամ տեղական հատկանիշների հակադրութիւնը օրինակ, ինչպես անկարող է սևահերին շիկահեր դարձնել և ընդհակառակը» («Երկեր», VI, 137)։ Մարութխանյանների այլասերված բնաանիքի պատմութիւնը ևս սկսվում է ֆիզիոլոգիայով։ Զավակները ժառանգում են հենց նույն ախտով, ինչ որ իրենց հայրը (նույն տեղ, էջ 165)։ Իրսենի «Ուրվականներ»-ի Օսվալդն ևս հոր մեղքն է կրում։ Արմենուհին ևս իր համարձակութամբ, անվախութամբ իր մորն է բաշխել։ Գործը ասարիքում նա նույնիսկ ավագաններին է սաստել՝ սոսկ իր հանդուգն պահվածքով և ակնապիշ հայացքով։ Այդպես էր և նրա մայրը, որ բամբակատաշի ձիւ նստող մի կին էր («Երկեր», VI, 376)։ Ֆիզիոլոգիայի դերակշռութիւնը երեւում է նաեւ այն բոլոր դեպքերում, երբ Շիրվանզադեն տալիս է իր գրական տիպերի արտաքին նկարագիրը։ Գրեթե բոլորը «համակրելի դեմք» ունեն և կռահել են տալիս հենց արտաքուստ իրենց «լավ մարդ» լինելու ներքին առանձնահատկութիւնը։ Ուշագրութիւն արժանի է, որ Տոլստոյի մոտ ընդհակառակը տեղի ունի։ Լավը տգեղ, վատը գեղեցիկ է մեծ մասամբ։ Բիոլոգիզմի և ֆիզիոլոգիայի հետ միասին Շիրվանզադեի որոշ երկերում նկատելի է նաեւ ավելորդ մանրամասների և սեռական ցինիզմի առկայութիւնը։ Նույնիսկ իր լավագույն ռեալիստական վեպում քելեխի նկարագրութիւն մեջ Շիրվանզադեն, ասես հաճույքով, երկու անգամ խոսում է ուտելուց հետո բզկոցի մասին, չբավականանալով դրանով՝ ավելի է մանրամասնում բզկոց էին տալիս պարսիկների պես։ Շիրվանզադեն սեռական նկարագիրներ ունի, — որ ասույթի ոչ մի վարպետ հանձն չի առնի բեմից արտասանել՝ այնքան ակնհայտ է անտեղի ցինիզմը, սեռական մանրամասնութիւնները։ Որոնցից խուսափում էին, առհասարակ, ռեալիստները։ Օրինակ, ամուսինը նկարագրում է, թե ինքը հանկարծ վրա է հասել և տեսել իր կնոջը ուրիշի գրկում։ Բայց ինչպես է պատմում ունկնդրին այդ դեպքի մասին, կարդացեք. «Նա [կինը] դավաճանում է... Եթե աչքովս տեսած չլինեի, չէի ասի։ Բայց տեսա, այ, հենց այդպես, ինչպես քեզ եմ տեսնում։ Շան որդին գցել էր նրան [կնոջը] իմ անկողնակալի վրա և, հա, հա, հա, հա, բռնաբռնում էր, բռնաբռնում, կարծես խմոր էր հունցում շան որդին։ Լա դստերի արանքով տեսնում էի հետևից, կինս ձյունի պես ճերմակ, նա սև, քոսոտ... Մեկ մեկ հյուրանոց է տանում շան քածին»։ Վերջինիս պատճելու համար խանդոտ ամուսինը նրան գցում է հատակի վրա, բերանը փակում գլխի թաշկինակով, իսկ ձեռքերը կապում վարտիքիս կաշվե զոռիով։ Հետո՝ կնոջ սիրած կատվին գցում է նրա շրջագցեստի տակ և ապա շրջագցեստն ամուր կապում հետևից։ Դուռը կողպում է, ինքը դուրս գալիս մտածելով. թող կատուն ևս իր կնոջ համը տեսնի»։ Ինչպես նրա սիրականը («Երկեր», VIII, 103—104)։ Այդ պատմողը, այսինքն խանդոտ ամուսինը... պետական պաշտոնյա է, հարբեցողի մեկը։ Մի ուրիշ արտակարգ սեռական կիրք ևս գրավում է Շիրվանզադեի ուշքը։ Հոր սերը հարազատ աղջկա հանդեպ։ Ինչ որ ավանդութիւն է, որ նա պատմում է այսպես. «... Վաճառատ բռնակալը հանգիստ չի տալիս նրան [հարազատ զավակին], հալածում է գիշեր ցերեկ։ Որքան աղջիկը ուժգին է գիմարում, նույնքան հայրը ավելի է բորբոքվում» (նույն տեղ, էջ 110)։ Հիշված խանդն ու այս կիրքը ոչնչով չեն տարբերվում պարսկական բզկոցից կամ այն ծովային հիվանդութիւն նկարագրից, որ տալիս է Շիրվանզադեն հա-

տուկ շեշտելով փախուցի մեջ ընկած մարդկանց և շուրջը տիրող «անտանելի զարշահոտությունը» (նույն տեղ, էջ 118)։ Այդ «անտանելի զարշահոտությունը» նա զգացել է նաև Պարիզի «տներից» մեկում, ուր պոռնիկ էմիլիան ցինիկորեն պատմում է իր հաճախորդների սեռական տեսակետների մասին։ «Ի՞նչ տարօրինակ մարդ ես,—ասում է էմիլիան իր հաճախորդներից մեկին,—մինչև հիմա դեռ մի անգամ չես համբուրել ինձ... Ա՛յ, ուրիշ բան է սեռելը։ Գալիս է թե չէ՝ իսկույն հանվում է և մեկ, երկու, երեք, շատ կրքոտ է։ Դու բանի պեսք չես։ Բայց հի, քեզ էլ կարելի է սովորեցնել» (նույն տեղ, էջ 149)։ Պետք է ասենք, սակայն, որ Շիրվանզագեն երբեմն իր ցինիկական նկարագիրների բացահայտ ժոժենտները... բաղմակետերի օգնությամբ է տալիս։ Այդ իմաստով շատ բնորոշ է Սոմիկոյի ոճը։ Թեթևաբարո կանանց հանդիպելով՝ նա ասում է. «Բանի պեսք չեն, ոտները խիստ ձրկար են, կուրծք ու... էլ չունեն» («Կյանքի բովից», Երկրորդ մաս, 40)։ Ուշադրության արժանի է մի հանդամանք ես. Շիրվանզագեն իր մեծուարների մեջ մի շարք անգամներ փորձում է իր բնավորության և խառնվածքի առանձնահատկությունը բացատրել ժառանգական տվյալներով։ Իր ճշմարտախոսության մասին պատմելով, Շիրվանզագեն հիշում է հորը. «Ձափաղանց դորեղ էր նրա ըմբոստ արյունը (?) երակներին մեջ» («Երկեր», V, 120)։ Սակայն «արյունից» ավելի ուժեղ են սոցիալական պայմանները. երբ միլիոններ Մանթաշյանը մեռավ... ճշմարտախոս Շիրվանզագեն մի դիֆիրամբ գրեց «Հորիզոնում»։ Մի այլ անգամ իրեն և հորն է գովում, հետևյալ բացականչությամբ. «Ի՞նչ արած. անկարող էի բժշկվել իմ հայրական ժառանգություներից» («Կյանքի բովից», Երկրորդ մաս, 70)։ Հորը զրվատելուց հետո Շիրվանզագեն իրավամբ չի մոռացել նաև իր մորը։ Այդ առիթով նա գրում է, չմոռանալով, հարկավ, նաև իրեն. «Հարգանքի և պատկառանքի զգացումը ես ծծել էի մորս կաթի հետ. դրա համար հարկավոր չէր մեծ կրթություն» («Երկեր», VIII, 162)։ Այնուհետև, մի վերջին փաստ ես շատ հատկանշական է։ Իր «Պատերազմի վայրերից» մեծուարական երկի մեջ Շիրվանզագեն հրաժարվում է թուրքերի վայրագությունները բացատրել տնտեսական, քաղաքական և կրոնական տեսակետներով։ Ո՛չ, էականը—նրանց բնածին առանձնահատկությունն է... Ի պատիվ Շիրվանզագեի պետք է ասենք, որ «Զիթենի» ավանախից իր հեղինակը արտատպելով, նա հիշված բացատրությունը բարձր է համարել հանել։ Շիրվանզագեի շարունակական պնդումները, թե ինքը հեռու է եղել նատուրալիզմից, մի իմաստով միայն ճշմարիտ է։ Դա այն է, որ նատուրալիզմը նրա ստեղծագործության մեջ որակ չի կազմում։

Ամփոփենք. Անշուշտ, Շիրվանզագեի ստեղծագործության մեջ բացի սոսկ գուգադիպություններից, կա նաև լուրջ ազդեցության բաժինը։ Թե մեկը և թե մյուսը ցույց են տալիս նրա բարձր գրական կուլտուրան, միջազգային գրականության ոլորտում գտնվելու հանգամանքը։ Ուշադիր ընթերցողը նրան կարգալով շարունակ զարկ է ստանում ոչ միայն հայ հեղինակից, այլև հիշեցումներից, որ նա անում է ուրիշ ազգերի գրականությունից։ Մի երկու կոնկրետ փաստ։ Ոոսելով իր ժլատներից մեկի մասին, Շիրվանզագեն գրում է. նա «հիշեցնում էր այն ավանդական աղահին, որ սեն մենակ խուլ գիշերները ստուգում է իր գանձը, հրճվում ոսկու հնչյունով, լուռ խոսում նրա հետ, որպես մենասեր փիլիսոփան իր մտքերի հետ»

(«Երկեր», I, 90), Պարզ է, որ Պուշկինի «Ժլատ ասպետին» կամ Մոլիեռի Հարպագոնին նկատի ունի Սակայն Շիրվանզադեի որոշ գործերը նաև հիշեցնում են հայ կլասիկներին, Հետևյալ բնութագիրը հիշեցնում է «Ազգային ջոջերի» Պարոնյանին, Շիրվանզադեն դրում է. «Մի ականատեսս պառավ, որ ապրեց մինչ տասնևիններորդ դարի վերջին տարին, պատմում էր, թե այն օրը սոսկալի էր, երբ աշխարհ եկավ Վարդան Ահրամյանը» (նույն տեղ, էջ 78), Սակայն խնդիրը հիշեցումների մեջ չէ, այլ այն զրական նորության մեջ, որ բերում էր Շիրվանզադեն իր տիպական արվեստով, Այդ նորությունն ամենից առաջ մարդկային հոգու գիտության ռեալիզմն է, այն երախտիքը, որ նա իր ընթերցողներին տեսնել էր սովորեցրել, իր այդ վարպետութունը Շիրվանզադեն խորացրել է ուսև ֆրանսիական ռեալիզմի լուրջ սևուռնասիրությամբ, Սոսկում հատկապես իր տիպական արվեստի մասին՝ Շիրվանզադեն, 1917 թվին, «Մշակ»-ում գրել է հետևյալը. «Անհրամեշտ է իմանալ նաև այն, որ իսկական ռեալիստ դրողը իր նկարագրած երևույթի կամ տիպարի մեջ այն սպեցիֆիկ ճշմարտութունը չի տալիս, որ հատուկ է միայն և միայն այդ երևույթին կամ տիպարին, այլ այն ճշմարտութունը, որ հավաքական է, այսինքն հատուկ բոլոր համանման երևույթներին և տիպարներին, Դժվար չէ այդ կոնցեպցիայի մեջ նկատել Բելինսկու էսթետիկայի արձագանքը, Գոգոլի երկերի մասին Բելինսկին գրել է. «Որտեղ ճշմարտութուն, այնտեղ էլ բանաստեղծութուն», Շիրվանզադեի հիշված համոզումը կոնկրետ արտահայտութուն է դառնում նաև նրա ստեղծագործության մի բնորոշ հատվածում, Դա նրա երգիծանքն է, որի մեջ փայլել է նաև ռեալիզմի հատկանշական գիծը— դիմականեր պատռել, Վերջին բաժնում ևս Շիրվանզադեն շատ բան է պարտական իր գրական ուսումնառությանը, հատկապես քննադատական ռեալիզմի այն շկոլային, որին նա իրեն որգեցրել էր հենց իր դրական բեմելի առաջին տարիներից, Այդ առթիվ Շիրվանզադեն գրել է հետևյալ շատ բնորոշ խոստովանութունը. «Ինձ,—ասում է նա,—առողջիմ վաղեկյանից հրապուրել է ֆրանսիական արվեստը և ես ցանկացել եմ իրացնել և վերարտադրել այն իրապաշտ և իսկութուն ներկայացնող դպրոցը, որի պակասն զգացել եմ մեր դժբախտության մեջ» (ընդգծումները մերն են, Ա. Տ.):