

ԳԱՔՐԻԵԼ ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԻ ՄԻԱԿ ՊԱՏՄՎԱԾՔԸ

ՀՄՍՀ ԳԱ թղթակից անդամ է. Մ. ԶՐԲԱՇՅԱՆ

1

Հայ մեծ դրամատուրգ Գաբրիել Սունդուկյանի արձակ ստեղծագործություն՝ «Վարինկի վեչերի» գրութիւնից անցել է ավելի քան հարյուր տարի։ Սակայն այսօր էլ այդ պատմվածքը ներկայանում է մեզ իբրև շատ կողմերով դեռ չհասկացված և չգնահատված մի երկ։ Նրա ստեղծագործական պատմություն և ճակատագրի մեջ շատ բան սլարզ չէ, թվում է անբացատրելի մի հանելուկ։

Իրոք, զարմանալի չէ՞, որ Սունդուկյանը միանգամից, առանց գեղարվեստական արձակի ասպարեզում որևէ նախընթաց փորձի, կարողացել է ստեղծել պատմվածքի մի այսպիսի կատարյալ օրինակ։ Կամ՝ մի՞թե տարօրինակ չէ, որ նվաճելով արձակի այդպիսի բարձունք, հեղինակն այնուհետև, ապրելով ավելի քան երեք տասնամյակ, այլևս երբեք չդիմեց այդ ժանրին. և «Վարինկի վեչերը» Սունդուկյանի գրական ժառանգության մեջ մնաց գեղարվեստական արձակի միակ նմուշը։ Արդյոք նրա մեջ խոսել է «բնածին դրամատուրգ» լինելու գիտակցութունը, կամ նա չի՞ ըմբռնել, թե ինչպիսի՞ հոյակապ արձակ երկ է արտադրել իր դրիչը, թե ստեղծագործական ի՞նչ լայն հեռանկարներ էր բացում այդ նոր արահետը։

Կարող են առարկել, որ Գ. Սունդուկյանը հեղինակն է նաև ուրիշ արձակ երկերի, ինչպես «Համալի մասլահաթնիրը» (ընդամենը՝ 14), որոնք քառասուն տարվա ընթացքում (1872—1912), երբեմն տասնամյա ընդհատումներով, տպագրվել են «Մշակի» էջերում, կամ «Հադիդի մասլահաթնիրը» (ընդամենը՝ 6), որոնք 1882—1886 թթ. լույս տեսան «Արձագասնք» շաբաթաթերթում։ Չմոռանանք նաև Սունդուկյանի նշանավոր «Կտակը» (Իմ մահն ու թաղումը)», որը մեծ գրողի ստեղծագործական ուղու յուրօրինակ հանրագումարն է, նրա հումանիստական և դեմոկրատական դիրքորոշման հոյակապ վկայությունը։ Սակայն անվիճելի է, որ նշված երկերն ունեն հրապարակախոսական-ակնարկային բնույթ և բառիս բուն իմաստով գեղարվեստական արձակին չեն պատկանում։ «Վարինկի վեչերն» է Սունդուկյանի միակ իսկական գեղարվեստական արձակ ստեղծագործությունը։

Պակաս տարօրինակ չէ նաև դրամատուրգի վեռաբերմունքն իր միակ պատմվածքի հետադա ճակատագրի նկատմամբ։ Սունդուկյանը, որն այնքան բծախնդիր էր իր պիեսների մշակման և կատարելագործման հարցում, որը հաճախ մի քանի անգամ վերահրատարակել է դրանք, մտցնելով նորանոր փոփոխություններ և ճշտումներ, «Վարինկի վեչերի» նկատմամբ երկար ժամանակ հանդես է բերել մի յուրօրինակ «անտարբերություն», կարծեք մոռացել է նրա գոյությունը։ 1877 թ. պատմվածքը տպագրելով «Մշակի» էջերում, Սունդուկյանն այնուհետև (ուղիղ 35 տարի) ոչ մի անգամ չի անդրադարձել

այդ գործին, չի արտատպել առանձին գրքով կամ ժողովածուի մեջ: Միայն մահվանից քիչ առաջ նա կարծեք վերհիշում է մի չհատուցված պարտք՝ «Վարինկի վեչերի» վերատպության խնդիրը: 1911 թ. նա ծրագրում է պատմվածքը մասլահաթների հետ միասին վերահրատարակել մի առանձին գրքով: Այդ բն վկայում ապագա գրքի անվանաթերթերը, որ կազմել է ծերունագարդ հեղինակը¹: Իսկ մահվանից ընդամենը մեկ օր առաջ՝ 1912 թ. մարտի 15-ին, Սունդուկյանը գրի է առել իր անելիքները («Ա՛յ, էլի քանի բան ունիմ»), որոնց մեջ հիշվում է նաև «Վարինկի վեչերի» հրատարակությունն առանձին գրքով: Սակայն նախագգալով այդ ծրագրի իրագործման անհնարինությունը, Սունդուկյանը գաղնություն մեծ պնդեցրել է. «Էտդադա կինք ինձ ո՞վ է տվի...»²: Մեկ օր անց Սունդուկյանը վախճանվեց, իսկ «Վարինկի վեչերը» մնաց թերթի էջերում ևս շատ տարիներ, մինչև որ 1934 թ. վերջապես վերատպվեց գրողի երկերի լիակատար ժողովածուի մեկհատորյակում (խմբագրությամբ Ս. Հարությունյանի):

Այս բոլորը անշուշտ, չէր կարող չանդրադառնալ պատմվածքի ճակատագրի՝ նրա ընկալման և տարածման, հայ արձակի պատմության մեջ նրա խաղացած դերի վրա: Մոտ 60 տարի «Վարինկի վեչերը» փաստորեն մոռացված էր, համեմայն դեպի անմատչելի էր ընթերցող լայն շրջաններին: Պատմվածքի ստեղծագործական սկզբունքները այդ պայմաններում չէին կարող ազդել հայ արձակի հետագա զարգացման վրա, իսկ քննադատությունը բոլորովին չի անդրադարձել այդ երկին:

Սակայն իսկական գեղարվեստական կերտվածքը վաղ թե ուշ իր արժանի գնահատականն ստանում է, ժամանակը ճշտում է նրա տեղը գրական դարգացման ընթացքի մեջ: Երբ 1934 թ. «Վարինկի վեչերը» վերահրատարակվեց, ընթերցողները և գրական քննադատությունը այն ընկալեցին և գնահատեցին իբրև հազվագյուտ արժեքի գրական երևույթ, իբրև մեծ արվեստագետի լավագույն երկերից մեկը: Վեց տասնամյակի մոռացությունից հետո պատմվածքը գտավ իր ընթերցողին, ինչպես որ անցյալ դարի 60-ական թթ. գրված և ամբողջ 70 տարի 3-րդ բաժանմունքի թղթերում կորած նախնականական «Կրիտիկան» միայն մեր դարի 30-ական թթ. հայտնագործվեց և գտավ իր տեղը հայ գրական քննադատության և գեղարվեստական մտքի պատմության մեջ: Այս գուգահեռն, իհարկե, բացարձակ չէ, բայց և անվիճելի է նմանությունը:

«Վարինկի վեչերի» գրական նշանակության ըմբռնումը, կարծում ենք, լավագույն ձևով արտահայտել է հեղինակավոր գրականագետ-քննադատ Հայկ Գյուլիքևյանը, որը 1944 թ. գրել է. «Գեղարվեստական արձակի բնագավառում մեր դրամատուրգի այս միակ փորձը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ նա նույնքան մեծ արձակագիր կարող էր լինել, որքան մեծ դրամատուրգ է: «Վարինկի վեչերը» իր արժանիքներով չի գիշում մեր գեղարվեստական արձակի ամենափայլուն դործերին»³: Պատմվածքին համապատասխան (երբեմն բա-

¹ Տե՛ս Գաբրիել Սունդուկյան, երկերի լիակատար ժողովածու շորս հատորով, հ. 3, տեքստը պատրաստեց և ծանոթագրեց Ռուբեն Զարյան, Երևան, 1952, էջ 647: Մեջբերումները «Վարինկի վեչերից» կատարում ենք ըստ այս հրատարակության (եթ, հ. 3):

² Տե՛ս եթ, հ. 3, էջ 636: Սուրեն Հարությունյան, Գաբրիել Սունդուկյան, Երևան, 1960, էջ 357:

³ Հ. Գյուլիքևյան, Գաբրիել Սունդուկյան, Երևան, 1944, էջ 73:

վական ծավալուն) էջեր են նվիրված Գ. Սունդուկյանի մասին գրված աշխատություններում⁴։ Նրանց մեջ նշվում են «Վարինկի վեչերի» գաղափարական և գեղարվեստական բացառիկ արժանիքները, պատմվածքը գնելով դրամատուրգի լավագույն պիեսների կողքին։ Ծիշտ է նկատված և այն, որ «Վարինկի վեչերի» գեղարվեստական արժանիքների ըմբռնման գործում շատ կարևոր դեր խաղաց «վեպիկի ասմունքային կատարումը Սուրեն Քոչարյանի կողմից»⁵։ Այսօր արդեն ոչ ոք չի վիճարկի Սունդուկյանի պատմվածքի գեղարվեստական նշանակությունը, ոչ ոք այն չի անվանի пустяк, ինչպես գրվել է նրա մասին 20-ական թթ. մի հոդվածում⁶։ Սակայն մենք չենք կարող ասել, թե ըստ արժանվույն և ամբողջ խորությամբ բացահայտված են պատմվածքի գեղարվեստական կառուցվածքի սկզբունքները, նրա տեղն ու նշանակությունը հայ ռեալիստական արձակի պատմության մեջ։ Այս հոդվածը այդ հարցերից մի քանիսի քննության փորձ է։

2

Ամենից առաջ, ուշադրություն դարձնենք պատմվածքի ստեղծման և տպագրության մի յուրահատկություն վրա։ «Վարինկի վեչերը», ինչպես ասվեց, տպագրվել է «Մշակի» էջերում 1877 թ.։ Պատմվածքի մասերը հրապարակվել են թերթի վեց համարներում (№№ 1, 2, 5, 8, 11, 14), որոնցից առաջինը լույս է տեսել հունվարի 10-ին, իսկ վերջինը՝ փետրվարի 28-ին։ Հետաքրքիր է, որ պատմվածքի վերջում Սունդուկյանը նշել է նրա ավարտման ճշգրիտ տարեթիվը՝ 1877 թ., 11 փետրվարի⁷։ Հետևաբար, սկսելով պատմվածքի տպագրությունը «Մշակի» էջերում, Սունդուկյանը դեռ ավարտած չի եղել այն։ Երկի գրությունն ավարտվել է դրանից մեկ ամիս հետո միայն։ Դրամատուրգը հատված առ հատված «հասցրել է» պատմվածքը թերթի հերթական համարներին։ Ուղղակի ասենք, սա աշխատանքի խիստ անսովոր ոճ է Գ. Սունդուկյանի համար, որը սիրել է իր դրամաները հրապարակ հանել միայն ըստ ամենայնի հղկելուց և մշակելուց հետո։ Ի՞նչ է հետևում այս փաստից։ Եթե, մի կողմից, սա կարող է համարվել ապացույց պատմվածքի գրության որոշ «հապճեպություն» կամ նրա վերջնական խմբագրման պակասի, ապա մյուս կողմից էլ հիմք է տալիս խոսելու մի ուրիշ շատ կարևոր հարցի մասին։ «Վարինկի վեչերի» գաղափարը, կերպարներն ու սյուժեն, պատմության բուն եղանակն ու ոճը, ըստ երևույթին, այնքան հասունացած և ավարտված են եղել

⁴ Տե՛ս Գ. Աբով, Գաբրիել Սունդուկյան, Երևան, 1953, էջ 245—260։ Ս. Հարությունյան, Գաբրիել Սունդուկյան, էջ 358—371, Լ. Ասմարյան, Գաբրիել Սունդուկյան, Երևան, 1980, էջ 82—92։

⁵ ԵՒԺ, հ. 3, էջ 637։

⁶ «Габриел Сундукянц (к 100-летию со дня рождения)», «Заря Востока» (Тифлис), 13 января 1926 г., № 1076. Այդ հոդվածում կարդում ենք. «Разве такой пустяк, как «Верочкин вечер» не может служить и сейчас иллюстрацией пустоты и суеты мещанской жизни?...»

⁷ Գ. Սունդուկյանի արխիվում պահվում է «Վարինկի վեչերի» ձեռագրի մեծ մասը, որը բաղկացած է 94 փոքրագիր էջերից (տե՛ս ԳԱԹ, Գ. Սունդուկյանի ֆոնդ, № 125—1)։ Ձեռագիրը, որից, ըստ երևույթին, կատարվել է թերթի շարվածքը, պարունակում է պատմվածքի 35 հատվածներից 26-ը (10—35)։ Ի դեպ, ձեռագրի վերջում տարեթիվը նշված է «19 փետրվարի 1877» (և ոչ թե փետրվարի 11)։

Սունդուկյանի «ներքին ստեղծագործական լաբորատորիայում», որ նա կարող էր վստահորեն տպագրության հանձնել պատմվածքի առաջին մասերը, դեռ նախքան այն լրիվ գրած լինելը: Իրոք, հիմքեր կան ասելու, որ պատմվածքի մտահղացումը նա իր հոգում կրել է երկար ժամանակ: Դրա վկայություններին մեկը գրողի արխիվում պահվող այն գրառումն է, որի մեջ կարդում ենք. «Բունիաթը վուր բաց անինք, տակը սուտը սուտի վրա է դարսած: Թամաշով է. Ծուրինով, Մզբերով, Իզմայիլով: Վարինկի նախատիպերը: Վերջումը»⁸: Կարծում ենք, այստեղ խոսքը ոչ թե հատկապես պատմվածքի մեկ հերոսուհուն՝ Վարինկայի նախատիպերի մասին է, ինչպես ենթադրել է Սունդուկյանի ստեղծագործության հետազոտողը⁹, այլ ընդհանրապես այս երկի կերպարների և սյուժեի կենսական հիմքերի: Սունդուկյանը գրի է առել այն անունները, որոնք, ամենայն հավանականությամբ, կապված են եղել համաման, պատմությունների հետ:

Շատ հետաքրքիր է նաև հետևյալ փաստը: «Փանդած օջախ» կատակերգություն մեջ, որը գրված է «Վարինկի վեչերից» մի քանի տարի առաջ (1871—1873), արդեն հիշվում է մի դեպք, որը ճիշտ և ճիշտ համընկնում է պատմվածքի սյուժետային կորիզի հետ: Երրորդ արարվածում խախտն պատմում է մի աղքատ մարդու՝ Գիգուրի կնոջ հետ կապված պատմությունը. «Քու արիվը, մե շափաթ չի ըլի էրծթե բադիեն բերիլ է, մարթումեն թաքուն, մեր հարևնի մոդ գրավ է դրի հինգ մանեթով, ամսենը պիտի էրկու շալի էլ շահ տա, էս թումանը մե աբասի կ'ոնե: Գնացիլ է ու աճկը դուս է էկի, էն գիշերն էվիտ դիփի մետի տանուլ է տվի լոտոյումը, քու արիվը»: Ինչպես տեսնում ենք, սա նույն սյուժեն է, որը մի քանի տարի անց պետք է դրվեր «Վարինկի վեչերի» հիմքում¹⁰:

Սակայն ավելի կարևոր են «Վարինկի վեչերի» և Սունդուկյանի ստեղծագործության մյուս մասերի գաղափարական և կենսական բովանդակության, նրանց հիմքում դրված սոցիալական կոնֆլիկտի ընդհանրությունները: Այն, որ «Վարինկի վեչերը» գրված է 1877 թ., մեզ համար «չեզոք փաստ» չէ: Դա նշանակում է, որ Սունդուկյանն այդ պատմվածքը գրեց դրամատուրգիայի ասպարեզում իր խոշորագույն նվաճումներից հետո: Նա արդեն անցել էր 15-ամյա ստեղծագործական ճանապարհ: Ծնվում էին ոչ միայն տառաչի վողկիլները, այլև Սունդուկյանի շոք առավել նշանակալից պիեսները՝ «Խաթաբալան», «Էլի մեկ գոհը», «Պեպոն», «Փանդած օջախը», երկեր, որոնց բարձրությունը նա այլևս չհասավ կյանքի հաջորդ տասնամյակներում: «Վարինկի վեչերը» շատ կողմերով իր մեջ խաղացրեց Սունդուկյանի նախընթաց ստեղծագործական նվաճումները՝ և՛ գաղափարական բովանդակության, և՛ գեղարվեստական վարպետության առումով: Սկսենք պատմվածքի գեղարվեստական կոնֆլիկտից:

Սունդուկյանի շատ պիեսների կոնֆլիկտը հիմնվում է մի կողմից սուռալավոր անհատի և մյուս կողմից տիրող հասարակության, ավելի կոնկրետ՝ առևտրաբուրժուական աշխարհի, նրանց բարոյական ըմբռնումների հակադրության վրա: Դրամատուրգի դրական հերոսները, մտնելով այդ հակադրու-

8 ԳԱԹ, Գ. Սունդուկյանի ֆոնդ, № 127—I:

9 Տե՛ս Ս. Շաբուխյան, նշվ. աշխ., էջ 369:

10 Այս նմանությունը ցույց է տրված Լ. Ասմարյանի նշված գրքում (էջ 82):

թյան մեջ, անցնում են փորձության, հիասթափության և տառապանքի, բայց նաև հոգեկան հասունացման, սոցիալական ճշմարտության ըմբռնման որոշակի ճանապարհ։ Այսպես, «Խաթաբալալի» Գևորգ Մասիսյանցը, ամուսնանալու համար մտնելով Զամբախովի տունը, համոզվեց «խավարի թագավորության» հետ իր լուսավորական գաղափարների բացարձակ անհամատեղելիության մեջ։ «Էլի մեկ զոհի» Միքայելը այդ ճշմարտությունը գիտակցում է սեփական հարկի տակ, ընդհարվելով հարադատ հոր՝ վաճառական Սարգսի սոցիալական բնազդներից բխող դաժան պահանջների հետ, համոզվում է, որ մարդասիրական սկզբունքները ոչ մի արժեք չունեն փողի ամենազոր իշխանության հանդեպ. «Օ՛հ, ա՛ստված իմ, այս ի՛նչ մարդիկ են, այս ի՛նչ հասարակություն է. պատիվ, սեր, զավակ, խղճմտանք, բոլորը, բոլորը ունայն խոսքեր են այստեղ. այս հասարակության երջանկությունը միմիայն փողն է և եթե այդ փողը մարդու սրտի մեջ անգամ լինի պահված, սիրտը կճղեն, որ միջից՝ հանեն...»։ «Քանզաժ օջախի» հիմքում դրված է երկու վաճառականների՝ ազնվորեն գործող Օսեփի և բուրժուական գիշատիչ բարոյականությամբ ղեկավարվող Փարսիղի հակադրությունը, որն օրինաչափորեն ավարտվում է առաջինի պարտությամբ։

Այս պիեսների մեջ ընդհանուրն այն է նաև, որ նրանց կոնֆլիկտն սկսվում և զարգանում է բուրժուական դասակարգի ներսում, հին և նոր սերունդների, նրանց պատկերացումների, հոգեբանության և վարքագծերի միջև։ Այդ առումով ևս բոլորովին նոր որակ էր ներկայացնում «Պեպոն»։ Նրա մեջ առաջին անգամ (առաջին անգամ ոչ միայն Սունդուկյանի ստեղծագործության, այլև, թերևս, ողջ հայ գրականության մեջ) ուղղակի կերպով ցուցադրվեց բուրժուազիայի և աշխատավորության, նրանց բարոյական նկարագրի և իդեալների սուր հակադրությունը։ Ընդ որում կողմերի դիրքորոշումը և նրանց գնահատականը այնքան հստակ է և աներկբա, որ ոչ մի կասկած չի մնում գիմզիմովյան աշխարհի անվերապահ երգիծման ու դատապարտման և Պեպոյի հոգեբանության ու վարքագծի դրվատման, իդեալականացման մասին։ Սունդուկյանի աշխարհայացքի տարերային դեմոկրատիզմը այստեղ իր ամենամեծ հաղթանակն է տարել։

«Վարինկի վեչերը» շատ կողմերով շարունակեց և հանրագումարի բերեց Սունդուկյանի այդ գաղափարական դիրքորոշումը, մանավանդ ժամանակակից հասարակության երկու բևեռների հակադրության գիծը։ Պատմվածքի մի թևում, հանձին Վարինկայի, Ալեքսյի և նրանց տանը հավաքված «դեներալ-դամաների» ցուցադրված են հասարակության այն բոլոր բացասական ուժերը, որ պիեսներում ներկայացնում են Զամբախովը, Սարգիսն ու Սալոմեն, Փարսիղն ու Մարմարովը, Զիմզիմովն ու էփեմիան։ Պատմվածքում մենք տեսնում ենք նրանց հավաքական դիմանկարը՝ հաճախ գրոտեսկի հասնող երգիծական գույներով։ Ալեքոն և նրա երիտասարդ կինը՝ Վարինկան, շատ գծերով կարծեք կրկնում են Զիմզիմովին և էփեմիային. փողի վրա հիմնված նույն ամուսնական գործարքը, ծերունի ամուսնու և երիտասարդ կնոջ նույն փոխադարձ կեղծ հաճոյախոսությունները և քաղթենիական ցուցադրական «սերը»։

Պեպոյական շատ բան կա նաև հակադրության մյուս թևում։ Մակակոն, իհարկե, Պեպո չէ, նա հեռու է սոցիալական անարդարության և պայքարի այն

բարձր գիտակցությունից, որին հասնում է Պեպոն պիեսի վերջում: Սակայն հետաքրքիր է, որ և՛ պիեսում, և՛ պատմվածքի մեջ Սունդուկյանն իր դրական հերոսներին անց է կացնում նույն ճանապարհով. անձնական հանդիպում բուրժուական վերնախավի հետ, որից հեղաշրջվում է նրանց սոցիալական գիտակցությունը, նրանք հասկանում են, որ տեղ չունեն փողի և կեղծիքի վրա հիմնված այդ աշխարհում: Պիեսի երկրորդ արարվածում Պեպոն անձամբ մտնում է Արուսի Զիմզիմովի տունը՝ պարտք տված դրամը ետ ստանալու խնդրանքով և հույսով, իսկ այնտեղից դուրս է գալիս հոգեպես բեկված, բայց և մեծ չափով հասունացած, արդարության համար մարտնչելու պատրաստակամությամբ: Մակակոն, մեծ տատանումներ հաղթահարելուց հետո, որոշում է մասնակցել Վարինկայի հրավիրած «վեչերին», իր համար անձանոթ և խիստ ցանկալի այդ աշխարհը տեսնելու, նրա բարիքները գեթ մեկ անգամ վայելելու հույսով: Իսկ այնտեղից Մակակոն դուրս է գալիս ստորացված, հոգեկան մեծ կորուստներով, բայց և այն հաստատ վճռով, որ այլևս երբեք ոտք չի դնի այդ կեղծ և դաժան աշխարհը: Սրանով ընդգծվում է հասարակության սոցիալական բեկումների շահերի և ըմբռնումների անհաշտելիությունը:

Թե այդ գաղափարն ու սյուժետային իրադրությունը ինչքան բնորոշ են Սունդուկյանի գեղարվեստական մտածողությանը, ցույց է տալիս նաև «Համալի մասլահաթները» առաջինը: Այն տպագրվել է 1872 թ.՝ «Պեպոյի» գրությունից երկու տարի անց և «Վարինկի վեչերից» հինգ տարի առաջ: Այս «մասլահաթը» մի էական տարբերություն ունի հաջորդներից: Եթե Սունդուկյանի մասլահաթներն, ինչպես ասվեց, ընդհանրապես ունեն հրապարակախոսական հոդվածի կամ ակնարկի բնույթ, ապա այս առաջինը հենվում է որոշակի սյուժետային պատմության վրա, որը երկին տալիս է նովելային նկարագիր: Նշենք և մի ուրիշ տարբերություն: Համալ անունն ընդհանրապես Սունդուկյանի համար կեղծանուն է (հիշենք, որ գրողի հայտնի «Կտակն» էլ ունեցել է նաև «Համալի վիրչի մասլահաթը» խորագիրը և ստորագրված է «Գաբրիել Սունդուկյան-Համալ» անունով): Սա, անշուշտ, ակնարկում է աշխատավորական խավերի հետ որոշակի հոգեբանական-գաղափարական կապ, բայց ուղղակի չի առնչվում համալի (բեռնակրի) մասնագիտության հետ: Այնինչ առաջին մասլահաթում պատմողը հենց հանդես է գալիս իբրև բեռնակիր: Համալը պատմում է, թե շուկայում մի «պատվական մարդուց» ստանալով տասներկու փթանոց ջվալ, ինքն ինչպիսի տառապանքով է այն հասցրել մինչև աղայի «մինձ, նուր շինած տները», ինչպիսի ստորացումների է ենթարկվել երկու շահի ստանալուց առաջ: Այս պատմությունը մի որոշ իմաստով կարող է համադրվել «Պեպոյի» 2-րդ գործողության և «Վարինկի վեչերի» սյուժետային իրադրության հետ: Մասլահաթում ևս որոշ հույսերով հարստության աշխարհը ոտք դրած աշխատավոր մարդը ապրում է խոր հիասթափություն և տանջանք, մերձենում է սոցիալական անարդարության ըմբռնմանը: «Սրտիս գառնութենումը աստուծ ղնամիշ արի,— ասում է Համալը,— թե էս ի՞նչ հանգն է սարքի աշխարքը, վուր էրկու շաու դադելու համա էս էսղադա շարշարվիմ, ու էն աղեն, ավտաս, ամեն մե վուտը փոխելումը էրկու մանեթ ավելի է դադում. փա՛ռք իրան, ինչ անինք»: Սակայն նրա գիտակցությունը պասսիվ բողոքից այն կողմ չի անցնում. «Աստուծ անե քու դատաստանն, ասի իմ մտկումն ու հիռացա»:

Այս մասլահաթից հինգ տարի անց գրելով «Վարինկի վեչերը», Սունդուկյանն ամբողջական և տպավորիչ սյուժեի օգնությամբ բացահայտեց սոցիալական անարդարության իր ըմբռնումը, հասավ շատ ավելի արմատական եզրակացությունների ժամանակակից հասարակության վերաբերյալ: Իր օբյեկտիվ սոցիալական բովանդակության իւրոսթյամբ, ստեղծագործական կոնցեպցիայի հասունությամբ «Վարինկի վեչերը» Սունդուկյանի ժառանգության մեջ ամենից ավելի մոտ է «Պեպոյին» և վերջինիս հետ կազմում է նրա բարձրագույն գաղափարական-գեղարվեստական նվաճումը:

3

Սակայն սխալ կլինե՞ր «Վարինկի վեչերը» համարել պարզապես «Պեպոյի» արձակ տարբերակը: Այլ են ոչ միայն սյուժեն և կերպարները, այլև երկի կառուցման սկզբունքները: «Վարինկի վեչերը» արձակ ստեղծագործություն է՝ այս փաստից բխող բոլոր հետևություններով: Այն գրված է «արձակի օրենքներով»: Իր հիմնական գրական ձևից՝ դրամատուրգիայից անցնելով արձակին, Սունդուկյանն այստեղ համապատասխանաբար վերակառուցել և վերափոխել է գեղարվեստական խոսքի չափանիշները:

Դրականագիտության մեջ հաճախ օգտագործվում է «բանաստեղծի արձակ» հասկացությունը: Դրանով սովորաբար ակնարկվում է, որ, դիմելով արձակին, այս կամ այն բանաստեղծը սրահսպանել է իր հիմնական ժանրի էական հատկանիշները՝ քնարական ջերմություն և անմիջականություն, խոսքի ռիթմիկական որոշ տարրեր և այլն: Սակայն դա պարտադիր բան չէ: Ընդհակառակը, մի շարք խոշորագույն բանաստեղծների փորձը ցույց է տալիս, որ արձակի անցնելիս նրանք մշակել են ոճական բոլորովին նոր համակարգ: Այդ իմաստով, օրինակ, Պուշկինի կամ Թումանյանի արձակը «բանաստեղծի արձակ» չէ, այլ կերտված է արձակի ժանրերի էությունից բխող սկզբունքներով:

«Դրամատուրգի արձակ» արտահայտություն սովորաբար չի գործածվում: Համաշխարհային գրականության մեջ գրեթե չկան փաստեր, որ սկզբից ևեթ իր ստեղծագործական ճակատագիրը դրամատուրգիայի հետ կապած գրողը հետո անցնի արձակի: Շեքսպիրն ու Մոլիերը, Բոմարշեն և Շիլլերը, Օստրովսկին և Իբսենը չեն դիմել գեղարվեստական սյուժետային արձակի ձևերին, պատկերավոր մտածողության լավագույն և հարադատ ձևը նրանց համար եղել է դրամատուրգիան: Այնինչ հակառակը հանդիպում է շատ հաճախ, երբ չափածո և արձակ ժանրերով սկսած հեղինակն անցնում է գեղարվեստական մտածողության ավելի բարդ և բազմաշերտ ձևի, որպիսին է դրաման: Բավական է հիշել Բայրոնին և Շելլին, Պուշկինին և Գոգոլին, Չեխովին և Գորկուն, Շիրովանդադեին և Շանթին: Բելինսկին նույնիսկ փորձում էր հայտնաբերել մի յուրօրինակ օրինաչափություն, որի համաձայն «մեծ արվեստագետները մեծ մասամբ սկսում են էպիկական երկերից, շարունակում են քնարերգությամբ և ավարտում են դրամայով»¹¹: Բայց այս իրողությունն, իհարկե, համընդհանուր և պարտադիր բնույթ չունի: Սակայն եթե մենք, այնուամենայնիվ,

¹¹ В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. 2. М., 1948. стр. 58.

օգտվենք «դրամատուրգի արձակ» հասկացությունից, ապա դա կնշանակեր, ըստ երևույթին, բովանդակության դրամատիկ մեծ լարում, գործողության հագեցվածություն և, մանավանդ, երկխոսական տարրերի բացահայտ գերակշռություն: Այս առումով կարելի է ասել, որ «Վարինկի վեջեր» «դրամատուրգի արձակ» չէ. Սունդուկյանը չի գնացել իր ստեղծագործությունը երկխոսություններով հագեցնելու կամ դեպքերն ու տեսարանները գլխապատույտ արագությամբ փոխարինելու ճանապարհով (ինչպես, ի դեպ, լինում է ժամանակակից «սցենարական արձակի» շատ երկերում): Սունդուկյանն ստեղծել է իսկական սոցիալ-հոգեբանական արձակի դասական երկ, որի կառուցման սկզբունքները էապես տարբերվում են նրա դրամատուրգիայի չափանիշներից: Ցույց տանք այդ տարբերություններն առանձին-առանձին:

Նախ, ուշադրություն դարձնենք այն իրողության վրա, որ Սունդուկյանը իր պատմվածքում գրեթե լիովին հրաժարվում է դրամատուրգի գլխավոր զենքից՝ հերոսների երկխոսությունից: Մի քանի տասնյակ էջ զբաղեցնող ստեղծագործության մեջ հերոսների ուղղակի խոսքը հանդես է գալիս միայն մեկ անգամ և գրավում է ընդամենը մի քանի տող: Դա Ալեքոյի և Վարինկայի սիրաբանության տեսարանի հետևյալ տողերն են.

«Քի պես օչով չի՛ ըլի, Վարինկա ջան», — ասում էր Ալեքոն:

«Քի պես մարթ օչով չի՛ ունենա, Ալլոշա ջան», — ասում էր Վարինկեն:

Սա, ինչպես տեսնում ենք, իսկական դրամատիկական երկխոսություն չէ, այլ գրեթե նույն բառերի կրկնությունը խոսակցության մասնակիցների կողմից: Համեմատության համար հիշեցնենք, որ «Պեպոյի» մեջ Արուիին Զիմզիմովի և էփեմիայի խոսակցության համանման տեսարանը (արարված երկրորդ, տեսիլ է) գրավում է մի քանի էջ:

Գործող անձանց ուղղակի խոսքը, մեծ մասամբ խիստ կարճառոտ և գործնական բնույթի, ներառվում է հեղինակային պատմության մեջ, դառնում է նրա մի մասնիկը, զրկվում ինքնուրույն դիրքից: Ահա գործող անձի խոսքի և հեղինակային պատմության միաձուլման մի օրինակ. «Վերջը Վարինկեն էթի Մակակոյին իր օթախն ու ասավ «ա՛յ, էս էլ իմ բուդուարը, միթամ իմ խոռովու օթախն ասում է» ու մե մեկ, մե մեկ հիդ էր պատմում էս խոսկի նշանակույթներ, վուր ղոնաղները կցեցին գալը ու Վարինկեն դուռ վազեցավ նրանց դեմ ու առաջ»: Կամ. «Քսան ու էրկուսով իս հիմի», — ասավ նրան կաղնաչեին ու խիղճս հենց գիդեր օճորքը գլխին ժաժ էկավ»:

Մի քանի դեպքում էլ հերոսների, մանավանդ Մակակոյի ներքին մտորումները նկարագրելիս մեջ է բերվում նաև նրանց ուղղակի խոսքը: Ահա մի քանի օրինակ. «Նալաթ չար սատանա», ասավ Մակակոն ու կարը վեր գցեց»: «Հա, էս է, էս կուլի պատճառը, ասավ Մակակոս, վուր Ալեքոն էսդադա փուղիքը մոդ է արի, էսենց դովլըթի տեր է դառի»: «Վայ նրա միխկն, ասում էր Մակակոս, ով սրանց ճանգը կու ննգնի», և այլն: Ինչպես տեսնում ենք, ուղղակի խոսքի ձևով բերված բառերը այս բոլոր օրինակներում փաստորեն բարձրաձայն շարտասանված ներքին խոսք են, և «ասավ», «ասում էր» նշագրումները պետք է հասկացվեն «մտածում էր», «խորհում էր» իմաստով:

Հրաժարվելով հերոսների ուղղակի խոսքից, երկխոսության և մենախոսության սովորական ձևերից, Սունդուկյանն ըստ էության պատմության ամբողջ ծանրությունը դնում է հեղինակային խոսքի վրա, որի ֆունկցիաները դրա հետևանքով խիստ մեծանում են: Սակայն անհրաժեշտ է նկատի ունենալ,

որ «Վարինկի վեչերը» սովորական պատմողական ստեղծագործություն չէ: Այն ենթարկված է խոսքի ոճավորման որոշակի սկզբունքների, որոնք պատմավածքը դարձնում են հայ արձակի ամենահետադիմ լեզու և բարդ երկերից մեկը և անհրաժեշտ են դարձնում հատուկ քննել նրա կառուցվածքի ներքին «մեխանիզմը»:

Հայտնի է, որ դրամատուրգիան դրական ամենաօբյեկտիվ սեռն է: Պիեսի մեջ հեղինակի վերաբերմունքն ուղղակի չի դրսևորվում, բայց դրա փոխարեն լայն ասպարեզ է բացվում հերոսների խոսքի, արարքների և խոհերի պատկերման և ցուցադրման համար: Եվ հետաքրքիր է ահա թե ինչ, Կեսգարյա ստեղծագործական կյանքի ընթացքում մեկ անգամ միայն դիմելով գեղարվեստական արձակին, «զտարյուն» դրամատուրգ Սունդուկյանն ընտրել է արձակի թերևս ամենից սուբյեկտիվ, ամենաքնարական ձևը: Այդ ձևը պատմությունն է դեպքերի անտես մասնակցի և ականատեսի անունից, որը հնարավորություն է տալիս վերաբերմունքի և գնահատականի, ղեկավարման և գաղափարի անմիջական և անկաշկանդ արտահայտման համար: Ինչպես ճիշտ և դիպուկ նկատել է հայ ռեալիզմի պատմության հետադոկտորը, «կարծեք վերջապես ձեռք բերելով հերոսուհու նկատմամբ իր սուբյեկտիվ վերաբերմունքն արտահայտելու հնարավորություն, Սունդուկյան-դրամատուրգի գրիչը ունենում է վերջնական, արձակի մեջ ապշեցնելով քնարական ինտոնացիայի ուժով և անկեղծությամբ, անկաշկանդությամբ, ղեկավարման ղեկավարողությամբ»¹²: Իրոք, հայ արձակի ողջ պատմության մեջ քիչ երկեր կան, որոնք կարողանան համեմատվել «Վարինկի վեչերի» հետ իրենց քնարական երանգների հարստությամբ: Այստեղ առաջին հերթին հիշում ես «Վերք Հայաստանին», թեև բուն քնարականությունը Աբովյանի վեպում բոլորովին ուրիշ բնույթ ունի և սնվում է ուրիշ աղբյուրներից:

«Վարինկի վեչերի» ոճի և կառուցվածքի բուն յուրահատկությունը կայանում է պատմության ասֆալտի եղանակի (сказовость) և այդ հիման վրա հանդես եկող պատմողի կերպարի մեջ: Ինչպե՞ս պետք է հասկանալ դա:

Արձակ ստեղծագործության մեջ ամեն ինչ ենթարկվում է հեղինակային տեսանկյանը: Բայց այդ տեսանկյունը արտահայտվում է տարբեր ուղիներով: Դեպքերի և կերպարների մասին օբյեկտիվ և «անտարբեր» պատմությունից (օրինակ՝ Շիրվանզադեի «Քառուսը») մինչև շարադրանքի ընթացքի և հերոսների ճակատագրի մեջ անկաշկանդ «ներխուժումներ»՝ հեղինակային միջամետությունների, քնարական և հրապարակախոսական շեղումների ձևով (Աբովյանի «Վերք Հայաստանին»): Առանձին խումբ են կազմում գլխավոր հերոսի անունից պատմվող երկերը, ուր ամեն ինչ ենթարկված է պատմողի հայեցակետին, աշխարհընկալմանը, ոճին (օրինակ՝ Բաֆու «Կալծերն» ու «Խաչագողի հիշատակարանը», Ստ. Զորյանի «Գրադարանի աղջիկը» և այլն): Պատմողը նրանց մեջ նաև գլխավոր կերպարներից մեկն է, դեպքերի ուղղակի մասնակիցն ու գնահատողը, շատ հաճախ նաև հեղինակային վերաբերմունքի կրողը, թեև իբրև անձնավորություն նա ինքնուրույն դեմք է և չի կարող շփոթվել հեղինակի հետ:

¹² Елена Алексанян, Армянский реализм и опыт русской литературы (традиции Гоголя), Ереван, 1977, стр. 101.

Բայց գրվել են նաև այնպիսի երկեր, որոնց մեջ պատմողի կերպարն ու հեղինակային հայեցակետը տարբեր ձևերով միաձուլվում են, դառնալով ստեղծագործության գաղափարի և կառուցվածքի կարևոր բաղադրիչներից մեկը: Ամենից պարզ ձևն այն է, երբ հեղինակը հանդես է գալիս նաև իբրև իրական անձ, դեպքերի ականատես և նույնիսկ մասնակից, ինչպես Շիրվան-զադեի «Արտիստը» վիպակում: Նար-Դոսի «Սպանված աղավնին» վեպում ամեն ինչի մասին պատմում է գրող Մարգարյանը, որը Գարեգին Սիսակյանի և Ռուբեն Թուսյանի ծանոթն է, ակամայից մասնակից է դառնում նրանց հետ կապված դրամատիկ դեպքերին:

Վերջապես, շատ ավելի բարդ է այն երկերի կառուցվածքը, որոնց մեջ հեղինակը կամ պատմողը, փաստորեն չլինելով դեպքերի ուղղակի մասնակից, ընտրում է, սակայն, իրադարձությունների ընթացքով և հերոսների ճակատագրով կենսականորեն շահագրգռված, իր վերաբերմունքի և գնահատականի բոլոր կողմերը բացահայտորեն դրսևորող անձնավորության դիրք: Այդ կարգի երկերում է, որ, բացի գործող հերոսներից, գծագրվում է նաև պատմողի կերպարը, մի անձնավորության, որը ոչ միայն պատմում է ամեն ինչի մասին, այլև գունավորում է դեպքերի շղթան հուզական-գաղափարական գնահատականի և վերաբերմունքի լույսով: Պատմողի կերպարը մեծ մասամբ հեղինակային գաղափարի ուղղակի կրողն է: Բայց միաժամանակ նա կարող է դառնալ նաև օբյեկտիվ մարդկային բնավորություն, եթե նույնիսկ հանդես չգա իբրև դեպքերի անմիջական մասնակից: Նշանավոր գրականագետ Գ. Գուկովսկին, որը շատ է զբաղվել պատմողի կերպարի խնդրով, հատկապես Պուշկինի և Գոգոլի ստեղծագործության կապակցությամբ, գրել է. «Պատմողը ոչ միայն քիչ թե շատ կոնկրետ կերպար է, որն ընդհանրապես միշտ ներկա է ամեն մի գրական ստեղծագործության մեջ, այլ նաև ինչ-որ պատկերավոր գաղափար է, խոսքը կրողի սկզբունք և դեմք, կամ այլ կերպ ասած՝ շարադրանքի նկատմամբ անպայման ինչ-որ հայեցակետ, հոգեբանական, գաղափարական և պարզապես աշխարհագրական հայեցակետ...»¹³:

Այս բնութագիրը լիակատար իրավունքով կարելի է կիրառել նաև «Վարինկի վեջերի» նկատմամբ: Այստեղ հանդես եկող պատմողի կերպարը, իրոք, որոշակի դեմք է, միաժամանակ՝ պատկերավոր գաղափարի և հայեցակետի կրող: Այս առթիվ նորից ծագում է մի համեմատություն Սունդուկյան դրամատուրգի և արձակագրի միջև: Հայտնի է գրողի խոստովանությունը Յուրի Վեսելովսկուն 1898 թ. սեպտեմբերին գրած նամակից. «Խաթաբալայի» Մասիսյանցը ես եմ, «էլի մեկ զոհի» Միքայելը ես եմ: «Պեպոյում» Պեպոն դարձյալ ես եմ հասարակ կինտոյի կերպարով»¹⁴: Ո՞րն է այս խոստովանության զեղարկեստական իմաստը: Դրամատիկական ստեղծագործության մեջ հեղինակը զրկված է անձամբ հանդես գալու կամ իր վերաբերմունքն ուղղակի, անմիջաբար իր անունից արտահայտելու հնարավորությունից: Դրամատուրգն այդ ամենը կարող է մարմնավորել միայն անուղղակի ձևով, օբյեկտիվ կերպարների և սյուժեի միջոցով: Եվ ահա Սունդուկյանն իր նվիրական գաղափարներն արտահայտել է, իր հասարակական և բարոյական ըմբռնումները մարմնավորել է պիեսների գրական հերոսների մեջ, նրանց հետ նույնանալով

¹³ Г. А. Гуковский, Реализм Гоголя, М.—Л., 1959, стр. 200.

¹⁴ Ելժ, հ. 3, էջ 465:

ոչ թե նեղ կենսագրական, այլ լայն առումով՝ գեղագիտական իդեալի իմաստով: Անցնելով արձակին, Սունդուկյանն իր հեղինակային դիրքորոշումն արտահայտելու նոր հնարավորություն ստացավ: Նա այստեղ պետք չունեի նույնանալու, ասենք, իր այնքան համակրած և սիրած գլխավոր հերոսուհու՝ Մակակոյի հետ: Ինչո՞ւ. ոչ միայն այն պատճառով, որ Մակակոյն իր հոգեկան մակարդակով և ճակատագրով մտահղացված է իբրև նոր-նոր միայն սոցիալական գիտակցության եկող մի խեղճ կին, այլև այն, որ իր գաղափարական դիրքը, խոհերն ու հույզերը Սունդուկյանն արձակի մեջ կարող էր ուղղակի արտահայտել պատմողի կերպարի միջոցով: Եվ պատմվածքի հեղինակն այլևս չի մտնում որևէ հերոսի կերպարի մեջ, այլ հանդես է գալիս ուղղակի իր անունից, ավելի ճշգրիտ՝ պատմողի դեմքով ու խոսքով: Պատմողը դառնում է «Վարինկի վեջերի» հիմնական կերպարը, որը ոչ միայն տեսնում և ընկալում, ամեն ինչ անց է կացնում իր ներաշխարհի միջով, այլև գծագրվում է իբրև շոշափելի բնավորություն, որն ասեք քայլում է պատմվածքի բոլոր էջերով՝ առաջին տողից մինչև վերջինը: Անհնար է գերազնահատել այդ կերպարի դերն ու նշանակությունը պատմվածքի գաղափարական բովանդակության և կառուցվածքի համակարգում: Անդրադառնանք այդ համակարգի մի քանի կողմի ևս:

4

Պատմողի կերպավորման համար սկզբունքային նշանակություն ունի այն, որ նրա խոսքը, հետևաբար և պատմվածքն ամբողջությամբ գրված է թիֆլիսահայ բարբառով: Իհարկե, կարող են ասել, որ դա Սունդուկյանի գեղագիտական սկզբունքն է, որին նա հետևել է իր ամբողջ ստեղծագործության մեջ (բացառությամբ «Ամուսիններ» դրամայի): Դրամատուրգիայի մեջ այդ հանգամանքը պայմանավորված էր այն պարզ իրողությամբ, որ նրա հերոսներն, իրոք, կյանքում խոսում էին այդ բարբառով: Եվ հենց այդ տրամաբանությամբ էլ Սունդուկյանը երբեմն հրաժարվել է բարբառից, երբ հանդես է բերել իրենց կրթությամբ և մակարդակով գրական լեզու գործածող հերոսների (օրինակ, Գևորգ Մասիսյանցը «Խաթաբալայում», Միքայելն ու Անանին «Էլի մեկ զոհ»-ում): Իսկ երբ նա բարբառով է գրում իր արձակ երկերը, ապա դա անմիջապես ստեղծում է ոճավորում, պատմությանը տալիս է ասքային բընույթ: Ե՛վ մասլահաթներում, և՛ «Վարինկի վեջերի» բարբառի շնորհիվ շարադրանքը ստանում է հասարակ ժողովրդական, դեմոկրատական նկարագիր, դոյանում է՝ այն տպավորությունը, որ պատմողն ինքը գալիս է աշխատավորական խավերից, արտահայտում է նրանց շահերն ու ըմբռնումները: Ստեղծվում է այն պատրանքը, որ մենք գործ ունենք ոչ թե գրական երկի, այլ հասարակ ու պարզ զրույցի հետ: Պատմողը հաճախ կարծեք դիմում է իր զրուցակցին, հարցեր է տալիս և ինքն էլ պատասխանում, որով ավելի է խորանում սրտակից զրույցի տպավորությունը: Վերցնենք մի քանի հատված պատմվածքի սկզբից.

«Զիմ գիդի թե վուր ամսի մեկն էր, շափաթ օրը լուսանում էր:

Էս էն օրն էր, վուր Սանթուրինց Մակակոն մե մինձ փառքի պիտի արժանացիլ էր:

Ո՞վ էր Սանթուրինց Մակակոն: Սանթուրինց Մակակոն, պարուն դուն իմն իս, մե խիղճ մարթու կնիկ էր, ջահել ու մե էրեխի դեդա: Խեղճ էլ վուր ասում իմ, չգիդենաք, աղա ջան, թե մարթ ու կնիկ դունն դուռ ախկտութին էին անում:

...էս էր նրանց խիղճութիւնը. վայի նաչարի ապրում էին ու օշովունն ձեռք չէին դեմ տալի: Միւր մեջը կոսիմք, վուր շատ ձեռք դեմ տվող մարթ կա, վուր Մակակոյի մարթու վրա շեն է:

Մե խոսկով Մակակոյի մարթը, ասում իմ, մե խեղճ փեշաքար էր: Ղուրթ է, նրա հերը, վուր մեռավ, ասում ին, մե երիք-շուրս հարուր թումսն փող էթող...»:

Պատմության այս ոճը և հասկացւած մեր ընդգծած բառերը, շարադրանքին հասարակ զրույցի բնույթ տալուց բացի, պատմվածքի մեջ սկզբից ևեթ մտցնում են որոշակի դեմոկրատական հայեցակետ դեպքերի և գործող անձանց նկատմամբ: Սակայն այդ ոճը, ընդհանուր առմամբ պահպանվելով ամբողջ ստեղծագործության ընթացքում, հերքուստ ունի մի շարք տարբերակներ, որոնք երկը դարձնում են մի բազմաշերտ կառույց: Կարելի է առանձնացնել ոճական մի քանի շերտ, թեև դրանք սովորաբար որոշակիորեն շեն բաժանվում, հաճախ էլ խառնվում են իրար:

Ամենից առաջ նշենք, որ կենդանի զրույցի, ընթերցողին (ավելի ձիշտ՝ ունկնդրին) դիմելու գեղարվեստական հնարանքը հանդես է գալիս պատմվածքի ամբողջ ընթացքում, թեև արտահայտվում է կարճառոտ հատվածների մեջ: Բացի արդեն բերված օրինակներից, հիշենք ևս մի քանիսը. «Ձէ ձիր արիվը, սուտ ին մոգոնի», «էն գլխեն ասի, վուր շափաթ օրը լուսանում էր», «Ինչի խիթից էնենց էն դամեն Մակակոյիս, չիմ գիդի, ձիր արիվը», «Ի՛նչ ահ ու դուղ ննգավ Մակակոյի ջանը... աբա վո՞ւնց ասիմ...», և այլն:

Պատմվածքի տեքստում ամենից մեծ տեղը գրավում են դեպքերի, Մակակոյի և նրա շրջապատի մասին պատմող հատվածները: Բայց դրանք երբեք չեն դառնում, այսպես ասած, օբյեկտիվ էպիկական շարադրանք: Ամեն տողից զգացվում է պատմողի սերը կամ հակակրանքը, հիացմունքը կամ ցավը: Ահա, օրինակ, թե ինչպես է սկսվում Մակակոյի՝ Սոլուակ գնալու նկարագրությունը. «Գալիս էր Մակակոս ու ի՞նչ էր գալի, թե հրիշտակ էր, հրիշտակը գեգնին ի՞նչ բան ունեւ, էն էլ միւր քախկումը, ու թե աթամորթի էր, էն հանգի էլ աթամորթի կուլե՞ր, ինչ էն ճարկտրածն էր էրեւում էն գուքսի շորերումը»:

Բավական հարուստ է նաև Մակակոյի ներքին խոսքի և մտորումների շերտը: Հերոսուհու ներքին տագնապը, քաղցրորեն տանջող, բայց և վախեցնող սպասումները՝ կապված Վարինկայի երեկոյին մասնակցելու հեռանկարի հետ, նրա տեսած զարմանահրաշ երևույթները սոցիալական հակադիր բևեռի աշխարհում, թշնամանքն ու ստորացումները, ոչոնց նա ենթարկվում է գենեթալ-գամաների կողմից. այս բոլորը, որպես կանոն, ցուցադրված են Մակակոյի հոգու նորանոր ծալքեր բացելու սկզբունքով: Դա առաջացնում է հոգեբանական բովանդակության մի այնպիսի հագեցվածություն, որին կարող են «նախանձել» մեր գրականության շատ, այդ թվում և նշանակալից վեպեր ու վիպակներ: Մակակոյի հոգեկան տվյալտանքների պատկերն սկսվում է ստեղծագործության առաջին իսկ տողերից (օրինակ՝ «Գնա՞, ի՞նչու գնա ու չգնա, վո՞ւնց չգնա ախա՛ր, էն հանգի թամաշեմեն վո՞ւնց զրգվի մարթ») և իր գաթաթնակետին է հասնում պատմվածքի վերջում՝ լոտոյի խաղում տանուլ տը-

ված հերոսուհու ներքին ալեկոծումների նկարագրությամբ. «Ա՛խ, ա՛խ, ի՞նչի մենակ չէ, ի՞նչի մազիւրը չէ գջլտում, ի՞նչի աճկիւրը ասղով չի ծակծկում, ի՞նչի դուղը մկրատով չէ դուս քշփորում, ի՞նչի դեղինը չէ ժած գալի ու ոճորքը դըլխին չէ փուլ գալի. ի՞նչի գեղինը չէ պատուվում ու իր թսվլափիան գլուխը չէ դելեր տանում»:

Պատմվածքը բաղկացած է տարբեր մեծության 35 հատվածներից, որոնք բաժանվում են աստղանիշներով: Սկսած 4-րդ հատվածից հանդես է գալիս ոճական մի նոր շերտ՝ պատմողի դիմումն ու զրույցը հերոսուհու հետ: Այդ շերտը գնալով ավելի մեծ տեղ է գրավում, ուժեղացնելով պատմվածքի քնարական հագեցվածությունը: «Ափսո՛ս, ափսո՛ս իմ հալալ, միամիտ Մակակո ջան», — դիմում է պատմող-հեղինակն իր հերոսուհուն: Այստեղից սկսած պատմողի կերպարը ձևաբ. է բերում մի նոր կարևոր ֆունկցիա ևս, դառնալով հերոսուհու զրուցակիցն ու խորհրդատուն, նրա բոլոր հոգեկան տարուբերումների և քայլերի ուղեկիցն ու սլտացավ գիտողը: Բայց սա արդեն մի հարց է, որի մասին պետք է խոսել առանձին և մանրամասն:

Նոր ժամանակների դրականության մեջ շատ օրինակներ կան, երբ հեղինակի անհատականությունը, նրա (կամ պատմողի) կերպարը ուղղակիորեն հանդես է եկել՝ դառնալով ստեղծագործության գեղարվեստական համակարգի կարևորագույն բաղադրիչներից մեկը: Կարելի է օրինակներ բերել և՛ ումանտիկական (Բայրոնի և Լերմոնտովի պոեմները), և՛ ռեալիստական (Պոլ-կինի «Եվդենի Օնեգին» չափածո վեպը) գրականությունից: Սակայն մեծ մասամբ դա արվել է հեղինակային շեղումների ճանապարհով, որոնց մեջ գրողն ուղղակի շարադրում է իր խոհերն ու տրամադրությունները և գծագրվում իբրև որոշակի գաղափարական հայացքի և մարդկային նկարագրի բնավորություն: Հայ գրականության մեջ դրա դասական օրինակը Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպն է, որի քնարական և հրապարակախոսական բաղմամբիվ շեղումները կազմում են գրքի գեղարվեստական կառուցվածքի բուն հիմքը:

Այս առումով ուրիշ պատկեր է ներկայացնում «Վարինկի վեները»: Նրա մեջ սովորական իմաստով քնարական շեղումներ չկան, այսինքն՝ չկան քիշթե շատ ամբողջական հատվածներ, ուր հեղինակ-պատմողը զբաղեցնում է իր անձնավորությամբ, շարադրեր իր հույզերն ու մտորումները: Թերևս պատմվածքի համեմատաբար նեղ շրջանակներն էլ դրա հնարավորությունը չէին կարող տալ, սակայն թվում է՝ այստեղ էականը հարցի որակական կողմն է: «Վարինկի վեներում» պատմողն անբաժան է իր հերոսուհուց, նրա բոլոր մղտքերը պտտվում են Մակակոյի ճակատագրի շուրջ, և այդ պատճառով էլ նա կարծեք իր անձնական աշխարհն ու շահերը չունի: Պատմողի խոհերի կենտրոնում միայն և միայն Մակակոն է: Նրա անմիջական դիմումները իր հերոսուհուն՝ եթե դրանք պայմանականորեն հանվեն պատմվածքի տարբեր մասերից և դրվեն իրար կողքի, կդառնային մի յուրօրինակ քնարական բանաստեղծություն՝ լեցուն սիրով, ցավով և ափսոսանքով: Ահա մի քանի օրինակ. «Ա՛խ, քու հոբուն մեռնիմ, Մակակո ջան», «Ի՞նչ ասիր, Մակակո ջան, ի՞նչ աղոթք արիր», «Հեռացի դրանցմեն, դուն իմը լսե, թե չէ կու փոշիվնիս: Ամա դուն ինձ չիս լսում, ես միղ շունենամ, Մակակո ջան», «Ա՛խ, Մակակո ջան, յարաք քու սիրտը քա՞ր է, թե ինչ է. քսան ու չորս սահաթ չկա, էտ մե լոտոյի խաթիր, քանի բանիր անցկացավ քու սրտումն ու էլի դիմում իս», «Միխկս

զալիս իս, քու արիվը, Մակակո ջան»... Եթե սրան ավելացնենք բազմաթիվ այնպիսի արտահայտություններ, ինչպես «իմ հալալ միամիտ Մակակո», «իմ խեղճ Մակակոն», «իմ նաչար, իմ նահատակ Մակակոն», «իմ նազ ու ջեյրան, իմ երդնային Մակակոն» և այլն, ասլա պարզ կլինի, թե ինչպիսի՜ հոգեկան մտերմության ու սրտակցության մթնոլորտ է ստեղծում Սունդուկյանը պատմողի և հերոսուհու միջև։ Այս բոլորի շնորհիվ սոցիալ-հոգեբանական վերլուծական արձակի դասական հատկանիշներով օժտված երկը ձեռք է բերում նաև քնարական պոեմի ցայտուն գծեր։

Սակայն և՛ Մակակոն, և՛ նրա մասին պատմողը սկզբից մինչև վերջ մընում են միանգամայն օբյեկտիվ կերպարներ։ Նրանք չեն կարող փոխաբերվել մեկը մյուսին կամ քնարականորեն նույնանալ, ինչպես հաճախ լինում էր ումանտիկական գրականության մեջ։ Մակակոն պատմողի խոսափողը չէ, և ոչ էլ հակառակը։ Նրանք մեզ ներկայանում են իբրև աշխարհըմբռնման և գիտակցության երկու բոլորովին տարբեր աստիճանի և մակարդակի կրողներ։ Այդ իմաստով կարելի է ասել, որ ամբողջ պատմվածքի միջով անցնում է գիտակցության երկու հոսք, որոնք ընթանում են զուգահեռ դժերով։ Մեկը պատկանում է պատմողին, մյուսը՝ Մակակոյին։

5

Մակակոյի կերպարի ստեղծումով Սունդուկյանը փայլուն կերպով ցուցադրել է ռեալիստական մեթոդի կարևորագույն սկզբունքները՝ պատկերել բնավորության զարգացումն իբրև պրոցես, բացահայտել նրա կապը կենսական հանգամանքների, սոցիալական միջավայրի հետ։ Մակակոն մտահոգված է իբրև սոցիալական գիտակցության ցածր աստիճանի վրա դանդաղ կնոջ կերպար, որը, սակայն, մեկ օրվա դեպքերի ազդեցությամբ սկսում է հասկանալ աշխարհում տիրող անարդարությունները, ապրում է նրանց դեմ դժգոհության (թեև խուլ և անզոր) հոգեվիճակ։ Հերոսուհու ներաշխարհում կատարվող այդ տեղաշարժերը ցուցադրվում են քայլ առ քայլ, մեծագույն տակտով, կենսական-հոգեբանական ճշմարտության խոր զգացողությամբ։

Ռեալիստական արվեստի ոգուն համապատասխան, Սունդուկյանը գտնվել է այդ փոփոխությունների համար ազդակ ծառայող սյուժետային շատ պարզ, բայց և էֆեկտիվ հոգեվիճակ։ Պատմվածքի հանգույցը երիտասարդ հերոսուհուն՝ Սանթուրինց Մակակոյի կյանքում տեղի ունեցած արտակարգ դեպքն է։ Նա հրավեր է ստացել մասնակցելու իր ամուսնու հորեղբայր, հարուստ Ալեքոյի կնոջ՝ Վարինկայի կազմակերպած երեկոյին («վեչերին» — այստեղից էլ պատմվածքի վերնագիրը)։ Այդ հրավերի հարուցած քաղցր տագնապը, լուսույի խաղին մասնակցելու համար փող ձարելու մտորումներն ու ջանքերը, վերջապես՝ մահացած մոր նվիրական հիշատակը՝ արծաթյա ըմպանակը (սաքեշեն) զրավ դնելու պատմությունը ներկայացված են իրենց բոլոր ելևէջներով։ Այդ մտորումները Սունդուկյանը համեմատում է «ծովի տալդերու» (ալիքների) հետ, որոնք բախվում են Մակակոյի հոգում։ Առաջին էջերից սկսած արդեն ծագում են հերոսուհուն՝ առայժմ ազդու մտքերը հարստության և աղքատության մասին. «Ի՞նչի է նա խիղճ, ու ուրիշը շեն, գանգատվեցավ իրան իշան Մակակոն, ի՞նչի նա էլ էն զաղա շունե, ինչոր ուրիշը, ի՞նչի պիտի զրգվի

նա վաղիցի վեչերեմեն, ի՞նչի պիտի ձալոն կարծի, թե լոտոյի փուղ շուներ ու էնդուր չգնաց...»:

Մակակոյի սոցիալական գիտակցութեան արթնացման հաջորդ աստիճանը սկսվում է այն ժամանակ, երբ նա իրիկնապահին իր ապրած աղքատ և հետամնաց Սեյիդաբաթից դուրս դալով և հասնելով քաղաքի հարուստ թաղամաս՝ Սոլուակ, տեսնում է մի բոլորովին այլ աշխարհ: «Յարաք վո՞նց էր ըլում, ասում էր Մակակոն իր մտկումը, վուր ինքն ու իր նմանները հացի հասարթ ածած ին ու էս տներու տերը էնդադա կարողութիւն ունե, վուր փուղը գաջ է շինի, գաջեմեն ծաղկներ ու վարթիր ու պատերուն կպցրի... Թե, ասում է աստուծ հրամայից, վուր դիփունքն ինձ մոդ բարեբարին կոսե, ու էս վուր-ղանցի բարեբարութիւնն էր, ասում է, էս ի՞նչ հանգի դադաստան է...»: Սակայն խիստ բնորոշ է, որ Մակակոն առաջիմ հակված է մխիթարութեան դրոշմներու այն մտքի մեջ, թե աստված «արթարին ու միղավուրին ջոգում է ու հալբաթ էստու համա կուլի էսենց դադաստան կտրի»:

Հարուստ թաղամասի, շքեղ շէնքերի, կանանց նոր հարդարանքի, վարինկի տան՝ մեկը մյուսից դարմանալի տեսարանները Մակակոյի հոգում ծնում են հակասական մտքերի, տատանումների մի ամբողջ հորձանք: Եթե աստված արդարին է տալիս, ապա ինչո՞ւ արդար չեն ինքն ու ամուսինը, որ առավոտից մինչև իրիկուն աշխատում են, ոչ ոքից ոչինչ չեն խլում, «օշովին չեն լացցնում, օշովիմեն չին անիծվում»,—մտածում է Մակակոն վարինկի բուզուարում մենակ նստած ժամանակ: Այստեղ է նաև, որ նա իր համար բացում է մի սոսկալի ճշմարտութեան. թերևս ճիշտ են այն լուրերը, թե Ալեքոն այդ հարստութեանը հասել է ուրիշներին, այդ թվում և իր ամուսնուն թալանելով: Եվ ահա նրա մտորման բարձրակետը. «Հա՛: էսենց խո հիշտ է... էսենց խոմ դիփունքը կարող ին, էսենց խոմ իր մաքթն էլ կարող էր, վուր համքրի փուղիը պահում էր... ամա խո դուրթ կայինութիւն կուլեր. վիկալավ ու ջգրու թքից բուզուարին»:

Այսպես, իր սեփական ճանապարհով Մակակոն հասնում է սոցիալական այն ճշմարտութեանը, որը Պեպոն համարձակ ու բարձրաձայն նետում է Զիմ-գիմովի երեսին. «էս օսկե պատիը, վուր սալքիլ իս, ո՞ւմ փուղով... Հազար ինձ պեսներուն թա՛լնիլ իս, գա՞նա. քար ու կիրը մեր ա՛րնով իս շաղղղի, դա՞նա. դիփունանց աճկիրը աբլանդվա իս արի ու հիմի ծանդր ու բարակ քիվ համա նստած քե՛փ իս անում, է՛լի»: Մակակոն այսպիսի բացահայտ բողոքի չի հասնում: Պատճառը ոչ միայն երկու կերպարների բնավորութեան և գիտակցության մակարդակի տարբերութեանն է, այլև այն, որ պատմվածքի մեջ շեշտը դրված է ոչ թե արտաքին գործողության, այլ ներքին հոգեկան տառապանքի վերլուծության վրա:

Վարինկի տան հյուրերի հավաքվելու, նրանց վարքագիծը լուռ դիտելու ընթացքում Մակակոն ապրում է վախի ու տագնապի («սիրտը հուփ էկավ, մե հուփ եկավ», «ի՛նչ ահ ու դուղ ննգավ Մակակոյի ջանը»), հիասթափության («էսենց է՛ շատ բան ինչ հիւլեմեն էրենկ տալու է, մողկեմեն շատ ջեր կորցնում է իր հիացքը»), նույնիսկ ամեն ինչ թողնելու և դուրս փախչելու տրամադրութեան («ուզում էր էն սահաթին խիղճս վիկենա ու գնա մեկել ծերը, թեգուղ իստակ դուրս կորչի էնդանց»): Սրանց հաջորդում են ինքնաձադկման ծանր ապրումներ («ինքն իրան էր միղ դնում»): Իսկ երբ Մակակոյի և հավաքվածների համար պարզվում է սարսափելի իրողությունը (նա խաղում տանուլ

է տվել 22 ռուբլի, այնինչ ունի ընդամենը 13), երբ ավելի ու ավելի բացահայտ է հնչում դեներալ-դամանների լկտի ծիծաղը, հերոսուհին ուշակորույս է լինում («էլ չդիմացավ իմ խեղճ Մակակոն, հենց գիդեր մազերենեն դիվեր քաշեցին, լոտոն՝ գնաց ու էկավ, տունը ժաժ ննգավ, օճորքը գլխին փուլ էկավ...»):

Պատմվածքի միջին հատվածներից մեկում, Վարինկայի տունը մտնելիս Մակակոն երջանիկ ու շտապով վեր է վազում վաթսուներկու մարմաբե աստիճաններով: Պատմողը այստեղ կատարում է հոգեբանական մի շատ դիպուկ դիտողություն. «ամեն մե վուտը փոխելիս, հենց գիդեր երգինքն էր դիվեր դնում»: Պատմվածքի վերջում, երբ զայրացած ամուսինը կոպտորեն դուրս է տանում Մակակոյին իր հորեղբոր տնից, նորից է հիշատակվում «վաթսուներկու վուտանի մարմարե քարե սանդուխտը, վուրի վրա դիվեր դնալիս Մակակոն հենց գիդեր երգինքն էր գնում»: Այսպես, առարկայական աշխարհի նույն պատկերը այժմ դառնում է հերոսուհու հուսախաբույթյան և դժբախտության խորհրդանիշը: Մակակոն այլևս երբեք չի լինի Սոլովակում, Վարինկի և նրա ընկերուհիների խորթ աշխարհում: Նրան մնում են միայն իր տան շուքս պատերն ու ամենօրյա աշխատանքը և, իհարկե, տառապանքն ու դառը հիշողությունը շարաբաստիկ «վեչերի» մասին: «Գնա՛ նստի քու կարի վրա, քու արտըսունքներով թաց արա՛ մուշտրու ապրանքը»,— այս է պատմողի վերջին հորդորը իր սիրելի Մակակոյին:

Ինչ վերաբերում է պատմողի գիտակցության հոսքին, ապա այն ընթանում է ոչ թե զարգացման ու փոփոխության, այլ սկզբից ևեթ ունեցած ըմբռնումները խորացնելու և հաստատելու ուղիով: Պատմողն առաջին իսկ էջերից համոզված է, որ Մակակոն ճակատագրական սխալ է գործում արձագանքելով Վարինկայի հրավերին, ու նա չպետք է ոտք դնի այդ աշխարհը: Բայց նա մի տեսակ չի ուզում իր համոզմունքը փաթաթել հերոսուհու վզին, ավելի ճիշտ՝ կանխորոշ գաղափարը պարտադրել իրականությանը և ընթերցողին: Պատմողն ի վերջո ասեք հնազանդորեն գնում է Մակակոյի ետևից, նրա հետ միասին անցնում է բոլոր փորձությունների միջով, որի շնորհիվ նախադիր համոզմունքը դառնում է նաև կենսական ճշմարտությունից բխող գաղափար: Սա, անշուշտ, Սունդուկյանի ռեալիստական արվեստի ցայտուն արտահայտությունն է: Մակակոն պետք է անձամբ համոզվեր իր և Վարինկայի աշխարհի անհամատեղելիության մեջ և ոչ թե պարզապես հետևեր պատմողի խորհրդին (այդ դեպքում, իհարկե, պատմվածքն էլ չէր լինի):

Սակայն պատմողի գիտակցության ընթացքն էլ միագիծ ոճական նկարագիր չունի: Շատ բան նա ասում է անուղղակի կամ հեգնանքով, որով գոչանում է տրամագրությունների և դատողությունների մի բարդ համակարգ: Վերցնենք Ալեքոյի կողմից ժամանակին կատարած խարդախության (մահացած եղբոր փողերը յուրացնելը) պատմությունը, որի մասին խոսվում է առաջին իսկ էջում: Հիշելով այդ մասին քաղաքում շրջող լուրերը, պատմողն առերևույթ ամենայն եռանդով «հերքում է» այդ բոլորը, բերում է նորանոր փաստարկներ՝ Ալեքոյին «արդարացնելու» համար: Սակայն խոսքի հեգնական ենթատեքստը միանգամայն պարզ է, և ամեն ինչ հասկացվում է ճիշտ հապառակ իմաստով, սկզբից ևեթ ընթերցողի համար պարզ է դառնում տգեղ խորողությունը: «Մե քանի շար լիզու կի ավելցնում ին, թե էն փուղը նրա բի-

ձեն է տակն արի, ամա դրուստն ու դուրթը աստուծ գիգի,— միանգամայն «անմեղ» ոճով ասում է պատմողը:— Ինձ թե կու հարցնիք, քախկի ասա կ'ոսին ես չիմ ավտում, էնդուր վուր լրվի տոլ բանը ուղտ ին շինում. ախար էտանց վո՞ւնց կուլի, հեր օխնածներ... Ախար, Սանթուրինց Ալեքոն..., էն անվանի հարուստ մարթը, էն հանգի բան վո՞նց կոներ, շառ ին մոգոնի, ձեր արիվը: Տեր աստուծ, մի պատժի մեզ էս հանգի շառերու համա»:

Պարզ է, որ այստեղ շատ բան հասկացվում է ճիշտ հակառակ իմաստով. «ես չիմ ավտում»—նշանակում է՝ լիովին հավատում եմ, «ախար էտենց վո՞ւնց կուլի»—նշանակում է, որ շատ հաճախ հենց այդպես է լինում, «շառ ին մոգոնի»—նշանակում է, որ ասվածը բացարձակ ճշմարտություն է և այլն: Պատմվածքի շարունակության մեջ խոսվում է Ալեքոյի շուրջ տարածվող ուրիշ անբարենպաստ լուրերի մասին, և ամեն անգամ պատմողն շտապում է հայտնել. «Ես էտ հանգի ասա կ'ոսներուն չիմ ավտում», որը նշանակում է, թե այդ բոլորը բացարձակորեն ճշմարիտ է: Հեզնանքն իր գաղաթնակետին է հասնում, երբ պատմողն Ալեքոյին անվանում է «հալալ, աստվածապաշտ, մարթասեր», փաստորեն հաստատելով ճիշտ հակառակը՝ անաղնիվ, անաստված, մարդատյաց:

Ավելի ուղղագիծ և բացահայտ է Վարինկայի տանը հավաքված կանանց հուզական-գաղափարական գնահատականը: Նրանց նկատմամբ պատմողի դիրքն ուղղակի բացասական է: Սկզբից ևեթ ցույց է տրվում նրանց հոգու կեղծիքը, ցուցադրական քաղաքավարությունը, որի տակ թաքնված են անզուսպ եսամոլությունը և շարախինդ դաժանությունը: Դա անխնա, դիմակներ պատուող երգիծանք է, որի մասին մենք դեռ կխոսենք:

Պատմողի գաղափարական դիրքորոշման համար շատ կարևոր է պատմվածքի վերջին հատվածը: Նկարագրելով Մակակոյի ելքը դեներալ-դամաների հասարակությունից, նա անմիջապես ավելացնում է. «Ես էլ դուս իմ գալի էսդանց... Գլուխը բիձա Ալեքոն էլ քարը տա, նրա կնիկ Վարինկեն էլ, նրա տունն էլ, նրա լոտոն էլ: Մակակոս, վուր չէր էլի, ավատացեք ինձ, ես վուստ էլ չէի տուն դնի էնդի, թավաթ Վարինկի աճկիրը ինձ համա չէ ուրի»:

Այսպես, պատմողն ի լուր աշխարհի հայտնում է Վարինկայի և նրա շրջապատի (իսկ դա նշանակում է՝ բուրժուական հասարակության վերնախավի) նկատմամբ իր անզիջող բացասական վերաբերմունքը: Նա իրեն խորթ է զդում այդ հասարակությանը և պատրաստ է այլևս երբեք ոտք չդնել այնտեղ, իր հերոսուհու հետ մնալ աղքատների, աղնիվ աշխատանքի մարդկանց թաղամասում: Սունդուկյան-մարդը թերևս անկարող էր այդ անելու, որովհետև կենսագրական և գաղափարական շատ կապերով էր առնչվում հասարակության բարձր խավերի հետ: Սակայն բնորոշ է, որ իր իսկ էությունը այնքան մոտ կանգնած պատմողի շուրթերում նա դնում է մի այսպիսի արմատական դեմոկրատական դատողություն: Սա ցայտուն օրինակ է այն իրողության, երբ գրողի պատկերավոր մտածողության ոլորտում շատ ավելի որոշակի են արտահայտվում նրա դեմոկրատական համակրանքները, նրա բանականությունը՝ հաղթանակ տանելով նրա աշխարհայացքի մեջ առկա նախապաշարմունքների նկատմամբ:

Սունդուկյանի աշխարհայացքի դեմոկրատական հիմքը որոշակիորեն արտահայտվում է նաև Մակակոյի ամուսնու կերպարում: Այդ կերպարը պատ-

մըվածքի մեջ թեև դրվագային, բայց իրիստ կարևոր գաղափարական և կառուցվածքային դեր է կատարում: Որոշ ակնարկներից երևում է, որ ամուսինն սկզբից ևեթ դեմ է Մակակոյի ցանկությանը՝ մասնակցելու պատրաստվող «վեչերին», և ոչ մի լավ բան չի սպասում այդ պատմությունից: «Էն էլ հառամ է, ինչոր տվել է, գուզե էն է ու չի ուզի թեգուզ իսկի էլ չգնա», — ասում է նա ու ոչինչ չի ավելացնում կնոջը տված երեք ուրբուն: Ուշ երեկոյան գալով Ալեքոյի տուն՝ կնոջը ետ ուղեկցելու համար, ամուսինը մտքում հայհոյում է «լոտո մոգոնդի համա էլ ու բիծանց համա էլ»: Երկու դեպքում էլ այս կերպարի միջոցով արտահայտվում է որոշակի հակադրություն Ալեքոյի ու Վարինկայի աշխարհին: Սակայն կերպարի գաղափարական բարձրակետը այն տեսարանն է, երբ ամուսինն իմանում է կնոջ գլխին եկած փորձանքը: Այստեղ նա դրսևորում է իսկական աշխատավոր մարդու բարձր արժանապատվություն, արհամարհանք դեպի պորտաբույծ և չար մարդիկ. «Իմացավ Մակակոյի մարթը, դի՛մի իմացավ... օչովի բախշիշը շուղից, հանից իր քեսիբ չիբեմեն դառը քրտինքով հալալ աշխատած փուղերիմեն ինը մաշած ու տրորած մանեթ, էրեսին շպուտից դիփունանցը...»: Չի կտրելի շնկատել այս տեսարանի և նրա գաղափարական բովանդակության կապն ու նմանությունը պիեսի այն պատկերի հետ, երբ Պեպոն արհամարհանքով Զիմզիմովի երեսին է նետում նրանից իբրև «բախշիշ» ստացած փողերը: Հետաքրքիր է նաև հետևյալ փաստը. հատուկ կարևորություն տալով պատմվածքի այս տեսարանին, Սունդուկյանը ցանկացել է վերամշակել և ընդարձակել այն, որի մասին վերկայում է գրողի թղթերում պահպանված հատվածը¹⁵:

6

«Վարինկի վեչերի» կենսական բովանդակության և ոճական միջոցների համակարգում կարելի է առանձնացնել ևս երկու գիծ, որոնք թեև հակադիր են իրար, բայց միասին կազմում են անխզելի ամբողջականություն:

Սունդուկյանի պատմվածքը, կարելի է ասել, միաժամանակ և՛ ֆնարական, և՛ երգիծական ստեղծագործություն է: Հայ գրականության մեջ դժվար է ցույց տալ մի ուրիշ արձակ երկ, ուր այնքան օրգանապես և բնականորեն միաձուլված լինեն երգիծական և քնարական տարրերը: Այս կապակցությամբ թերևս կարելի է հիշել Չարենցի «Երկիր Նաիրին» կամ Բակունցի «Կյոթեսը»: Սակայն և՛ մեկի, և՛ մյուսի մեջ երգիծանքը բացարձակորեն գերակշռող տարր է, իսկ քնարականությունը ամեն առումով ենթակա տեղ է գրավում, այն հիմնականում կապվում է հեղինակային շեղումների, անցյալի էլեգիական կամ ողբերգական ընկալման հետ: Այնինչ «Վարինկի վեչերի» մեջ քնարականն ու երգիծականը լիիրավ և հավասարազոր ուժեր են, որոնք ծագում են միասին և շարունակվում են ամբողջ պատմվածքի ընթացքում:

Պատմության քնարական եղանակի մասին մենք արդեն շատ ենք խոսել: Այն հիմնականում կապված է երկու գործոնի հետ. պատմողի անմիջական հուզական վերաբերմունքը դեպի դեպքերն ու հերոսուհին և Մակակոյի մտորումների, տագնապի, երազների ու հուսախաբության պատկերումը: Հասարակ աշխատավոր կնոջ, ամբողջ կյանքը քաղաքի մոռացված ծայրամասում

¹⁵ Տե՛ս ԵԺ, հ. 3, էջ 636:

ասլրած, իր պատկերացումներով և մտքերով պարզունակ կնոջ կերպարի մեջ Սունդուկյանը տեսել և բացահայտել է իսկական բարձր բանաստեղծականություն: Դա էլ դառնում է քնարականության լիարժեք աղբյուր: Բերենք ևս մեկ օրինակ պատմվածքի այն մասերից, ուր նկարագրվում են Մակակոյի ապրումները մորից հիշատակ մնացած սաքեշեն (ըմպանակը) գրավ ղնելուց առաջ. «Շուռ ու մուռ էրիտ էս սաքեշեն Մակակոն ու դոշին կպցրուց, հենց գիդեր մորն էր փաթըթվում... Խիղճ մեր, երիք տարի ավել էր մեռել ու Մակակոն հենց գիդեր էս բախշիշը նրամեն նուր էր ստանում...»: Եվ ապա. «Կաթեցավ սաքեշումը Մակակոյի արտըսունքը մե մեկ, մե մեկ»:

Այսպիսի հատվածներ կան բոլոր բաժիններում, ընդհուպ մինչև վերջին տողերը, ուր, իբրև ապագա հեռանկար, մեր աչքերի առջև ծագում է օր ու գիշեր աշխատող և արցունք թափող Մակակոյի կեղծարարը («Կնա՛ նստի քու կարի վրա...»):

Ինչ վերաբերում է մյուս գծին, ապա Սունդուկյանն այստեղ ճանաչում է միայն երգիծանքի մեկ տեսակ՝ անխնա և անդիշող սատիրա: Հումորական տարրեր պատմվածքում չկան: Իսկ սատիրան բխում է պատկերվող կենսական նյութից, որը խորթ և ատելի է պատմողի համար, նրա մեջ առաջացնում է մերկացնելու, բարոյապես պատժելու բուռն ցանկություն:

Երգիծական գծին սկսվում է պատմվածքի առաջին իսկ հատվածներից, ուր ականհայտ հեգնանքով խոսվում է «սիրուն, ջահել Ալեքոյի» և նրա երկրորդ կնոջ՝ «հալալ կաթնակիր» Վարինկայի մասին: Այս ղուլգի սատիրական պատկերումը շարունակվում է նաև հետագայում, երբ միամիտ Մակակոյին մերթ Վարինկան թվում է «բարի սրտանի ձալո», մերթ Ալեքոն՝ «իհստ անավածապաշտ», իսկ ընթերցողը համոզվում է, որ իրականում ամեն ինչ ճիշտ հակառակն է՝ նրանց էություն մեջ իշխում են կեղծիքը, դաժանությունն ու շարունակությունը: Կոմիկական ուժեղ հակադրություն է ստեղծվում պատմվածքի այն տեսարանում, երբ Ալեքոն ջերմեռանդորեն ժամագիրք է կարդում (որը «խիստ էր սիրում բիձա Ալեքոն») և միաժամանակ ափսոսում է, որ ինքը «թուրքբաշ» է՝ ու չի կարող իր տանը հավաքված բոլոր կանանց պահել հարեմում:

Սակայն երգիծական գիծն իր ամբողջ լայնքով ու խորքով երևում է հատկապես Վարինկայի տանը հավաքված կանանց նկարագրության մեջ: Սատիրական տպավորությունն առաջանում է բաշխված գեղարվեստական միջոցների գոմարից, ինչպես թվարկումներն ու կրկնությունները, հեգնանքը, հիպերբոլը և նույնիսկ գրոտեսկը: Օրինակ, հետևյալ հատվածն ինչ-որ չափով ներառնում է հիշյալ և ուրիշ երգիծական միջոցները. «Քանի նատաշա ու Անիչկա, քանի Դարինկա ու Քալինկա, քանի Մաշինկա ու Սաշինկա, քանի Նինոչկա ու Սոնիչկա, քանի էլի ինկա ու մինկա ամեն բարաթեմեն, ջուրա ջուրա, քանի ջուրա էլ գուզիք: Ջեր մենակ տասնութուտը բաբաթ Սոնիչկա կեին՝ բարձր, ցածր, տուգ, նիհար, գիլիկ, դնգր. լոնդի, ճնավո, նաղ, բոշա, ազիզ, նեժնի մարոժնի, խելոք, տոտուց, ցանցառ, շետապուտա, բարափշուտա. քալինկներուն ու մաշինկներուն խո ո՞վ էր համբերում: Վուր մեկը մարթ կանա հիդ ասի. էլ բախկումը մե միծառլան հայու կնիկ չէր մնացի, վուր էնդի չէր էլի»:

Այս ընդհանուր պատկերի մեջ Սունդուկյանն առանձնացնում է մի քանի դեմք, նրանց արտաքինի նկարագրությունը հասցնելով գրոտեսկային գծերի: Ահա «գեներալ դնգր դամեն»՝ «մինձ, լեն, հաստ, էրեսը կարմիր կոմբոստոյի

նման», մի երկրորդը՝ «կարճ, հաստ, փքած, էրեսը սիպտա գոգրի նման» և ուրիշներ: Սակայն արտաքինը չէ գրողի երգիծանքի հիմնական օբյեկտը, այլ հյուրասենյակում հավաքված կանսնց շարախոսությունը, բամբասանքը («քանիսի տուն շինվեցավ, քանիսինը քանդվեցավ, էստի, մե կես սահաթումը»), կեղծավորությունը և շինծու բարեկրթությունը («օհ, տեր աստված, էսքան էլ սուտ սիլիբիլիք, էսքան էլ դալբի-դուլաբություն»): Գրողն այստեղ նպատակ է դրել ի մի հավաքել այն բոլոր հասարակական և մարդկային արատների կրողներին, որոնց առանձին-առանձին պատկերել էր մինչ այդ դրած պիեսներում: Պատմվածքի արտաքուստ նեղ, բայց ներքուստ խիստ տարողունակ ձևը հնարավորություն է տվել ստեղծելու վարինկայի տանը հավաքված կանսնց, իսկ այդ միջոցով նաև նրանց ամուսինների մի իսկական համայնապատկեր: Այդ պատկերի վրա ժլատ, բայց ցայտուն գծերով դրոշմված են խարդախությամբ և թալանով հարստացած ու «նշանավոր» դարձած մարդկանց մի ամբողջ շարք դիմանկարներ: Այսպես, «մեկը էրկու հարուր վուրփի բողազ էր դուս կտրի», մյուսը «էրկու ջեր սուտ կուտը ննգածի կնիկ էր», «երրորդի ամուսինը «խալխի քոտինքը իր համա փուղի էր շինի ու էնդով մինձ մարթացի» և այլն: Այսպես թվարկելով 12 կանսնց («մե դուժին») և նրանց ամուսինների «օրերն ու վաստակները», պատմողը դառնությամբ ավելացնում է. «Քանի էլի սրանց նմաններ, սրանց վրա ուփոռ վատթարներ, քանի սուտիկ ու խափլաններ, օսկով, բրիլիանտով շարտածներ, մոդերումը փաթթածներ: Ո՞վ կու համբերե նրանցը, յա ո՞վ կու իմանա նրանց սարսուփելի բաներն ու գուրծիրը»:

Եվ այս ամբողջ երգիծական համայնապատկերին հակադրվում է «մե-նակ, խեղճ Մակակոն», որին, սակայն, նվիրված է հեղինակի սրտի ամբողջ սերն ու ջերմությունը: Նրանք շատ են և իրենց հարստությամբ գոհ ու վստահ, իսկ Մակակոն մենակ է ու աղքատ: Բայց նրա կողմն է բարոյական գերազանցությունը՝ ազնիվ աշխատանքով ապրող մարդու գերազանցությունը խարդախ և պորտաբույծ մարդկանց նկատմամբ: Գրողի աներկբա դիրքորոշումը սոցիալական հակադրության կողմերի հանդեպ երևում է ամեն տողից, բայց մեջ բերենք միայն հետևյալ հատվածը. «Հանեցին դիփուկն իրանց նեժնի ջեբերեմեն նեժնի պորտմոնեքը ու հեշտ ու հանգիստ ճարած ու դադած փուղիքը. հանեց Մակակոս էլ դողդողան ձեռով իր դառը սանջանքով ճարած փուղեբեմեն մե երիք մանեթանոց»:

Այսպիսով, հայ գեղարվեստական արձակի զարգացման համեմատաբար վաղ փուլում Սունդուկյանն արդեն ստեղծել է մի երկ, որի մեջ լայնորեն արտահայտվեցին ռեալիստական մեթոդի հնարավորությունները: Հավասար ուժով, կենդանությամբ և ճշմարտացիությամբ պատմվածքում տեղ են գտել քնարական և հրգիծական, վերլուծական և համադրական պատկերները, առարկայական աշխարհի, մարդկանց արտաքինի և նրանց հոգու ներքին ծալքերի նկարագրությունը: Ամենուրեք զգացվում է պատմվածքի թեմատիկ-գաղափարական բովանդակության և պատկերային համակարգի բնական միասնությունը: Իրոք, բոլոր կերպարներն ու սյուժետային դրվագները մտահղացված են հիմնական գաղափարական խնդրի՝ ժամանակակից հասարակության սոցիալական անհաշտելի հակադրության ցուցադրման պահանջով: Դեպքերի և կերպարների զարգացումն ընթերցողին հանգեցնում է աշխատավոր մարդու բարոյական գերազանցության և «վերնախավի» մարդկանց հոգու ծանր ա-

րատների շոշափելի ընկալման: Դա էլ հենց եղել է Սունդուկյանի պատմվածքի գաղափարական և ստեղծագործական հիմնական խնդիրը:

7

Բովանդակության և ձևի այդ իդեալական միասնությունը մենք տեսնում ենք նաև պատմվածքի գեղարվեստական կառուցվածքի մյուս տարրերի՝ կոմպոզիցիոն, սյուժետային, ժանրային և լեզվաոճական առանձնահատկությունների մեջ: Համառոտակի անդրադառնանք այդ կողմերից մի քանիսին:

Կարելի է նկատել, օրինակ, որ պատմվածքի սյուժեն զարգանում է մասերի դասական հաջորդականությամբ. նախադրություն (Ալեքոյի և նրա եղբորորդու՝ Մակակոյի ամուսնու գծողության և հաշտվելու պատմությունը), հանգույց («վեշերին» մասնակցելու համար Մակակոյին հրավիրելը), գործողության զարգացում (դեպքերի ամբողջ ընթացքը՝ փող ճարելու ջանքերից մինչև լուսույի խաղի նկարագրությունը), գագաթնակետ (Մակակոյի տարվելու և ուշաթափվելու տեսարանը) և լուծում (Մակակոյի հլքը Վարինկայի տնից): Սյուժեի յուրահատկությունն այն է, որ դեպքերի զարգացման այս դասականորեն ճշգրիտ սխեման ծալափառիճան հագեցված է հոգեբանական բովանդակությամբ: Գործողությունը ոչ այնքան պատմվում է իբրև օբյեկտիվ իրողություն, որքան վերապրվում է երկու հոգեբանական սլանով՝ հերոսուհու և պատմողի կողմից: Դրա շնորհիվ առաջին հայացքից պարզ և հասարակ թրվացող կենսական սյուժեն լցվում է հոգեբանական խոր բովանդակությամբ և նրբերանգներով, դառնում է վերին աստիճանի նշանակալից և հետաքրքիր: Դեպքերի ընկալման հիշյալ երկու պլանները երբեմն համընկնում են, երբեմն հեռանում և նույնիսկ հակադրվում, բայց ընդհանուր առմամբ կազմում են մեկ ամբողջություն, մեկ միասնական հոգեբանական սյուժե:

Նույնը պետք է ասել պատմվածքի կոմպոզիցիոն կառուցվածքի մասին: Երկի բաժանումը համեմատաբար փոքր հատվածների ամենևին չի նշանակում, թե դա իրարից անջատ պատկերների հավաքածու է: Այդ հատվածները կապված են տրամաբանական հստակ անցումներով: Պատմվածքը զարգանում է հերոսուհու հոգեկան աշխարհի և տեսադաշտի աստիճանական ընդլայնման սկզբունքով. ամբողջ կյանքում քաղաքի ետընկած թաղում ապրած Մակակոն մեկ օրվա ընթացքում տեսնում է մի նոր աշխարհ, շոշափելիորեն զգում և հասկանում է սոցիալական անարդարության իրողությունները: Մեծապես լայնանում և հարստանում է նրա հասարակական կենսափորձը: Սակայն Վարինկայի միջավայրի հետ նրա առաջին իսկ հանդիպումը դառնում է նրանից մեկընդմիջտ հեռանալու պատճառ: Մեկ օրվա ընթացքում հերոսուհու անցած հոգեկան զարգացման այս ուղին նրան ի վերջո հանգեցնում է նույն կետին, ուր մենք նրան տեսել ենք սկզբում. Մակակոն նորից վերադառնում է իր աշխարհը, որտեղից նա այլևս դուրս չի գա: Պատմվածքի սկիզբն ու վերջը այս իմաստով և՛ նման են, և՛ էպոս տարբեր: Նման են նրանով, որ «գեներալ-գամաների» միջավայրում «դժոխքի շրջանակներն» անցնելուց հետո Մակակոն, ինչպես գիտենք, վերադառնում է իր նախկին վիճակին. տարբեր են նրանով, որ հերոսուհու մեջ կատարվում է հոգեբանական մեծ բեկում և հասունացում:

Թեև «Վարինկի վեշերը» իր կենսական բովանդակությամբ մի ամբողջ

վեպի կշիռ ունի, բայց այն իր ժանրային նկարագրով պատկանում է արձակի «փոքր ձևերին»։ Սունդուկյանն իր գործը տպագրելիս նրան որևէ ժանրային անվանում չի տվել։ Բայց շատ տարիներ անց, իր վերջին «Համալի մասլահաթներեց» մեկում (1911), հատուկ ծանոթագրության մեջ նա «Վարինկի վեշերը» կոչել է «վեպիկ»¹⁶։ Այս կապակցությամբ պետք է նկատի ունենալ, որ անցյալում վեպիկ ասելով չէին հասկանում այն, ինչ այսօր մենք հասկանում ենք վիպակ ասելով։ Վեպիկ պարզապես նշանակում էր համեմատաբար փոքր պատմություն, առանց ժանրային հստակ տարբերակման։ Սխալ կլիներ նաև «Վարինկի վեշերը» նույն կոչել։ Ինչպես երբեմն արվում է, որովհետև նրա մեջ բացակայում են նույնիսկ բնորոշ յուրահատուկ գծերը (գործողության սիդու ու սրընթաց պատում, անսպասելի վախճան և այլն)։ Ամենից ճիշտ կլինի «Վարինկի վեշերը» անվանել պարզապես պատմվածք, քանի որ այն հեռու է և՛ նույնիսկ ընդգծված սեղմությունից, դեպքերի խտացումից, և՛ վեպի կամ վիպակի սյուժետային ճյուղսղորդումներից, մանրամասներից, վերջապես՝ նրանց ընդարձակ ծավալից։ Այն խնդիրը, որ դրել էր իր առջև հեղինակը, լավագույն ձևով կարող էր իրագործվել հենց «սովորական» (ճիշտ է՝ բավական ծավալուն) պատմվածքի շրջանակներում։

«Վարինկի վեշերի» գաղափարական բովանդակության և պատկերային համակարգի համար էական նշանակություն ունի այն, ինչ ժամանակակից դրականության մեջ կոչվում է խրոնոտոպ՝ ժամանակի և տարածության պատկերում։ Հատցի այս կողմը, որը շատ երկերում մի տեսակ «չեզոք» բնույթ ունի, Սունդուկյանի պատմվածքում ստացել է ընդգծված սոցիալական գունավորում։

Մանրամասն չենք խոսի «Վարինկի վեշերի» ժամանակային ընդգրկման սահմանների մասին, քանի որ տարբեր առիթներով արդեն նշել ենք պատմվածքի մեջ կիրառված մի կարևոր գեղարվեստական սկզբունք՝ ամեն ինչ տեղադրել մեկ օրվա մեջ, ժամանակի այդ կարճ ընթացքում ցույց տալ հերոսուհու անցյալը, ներկան և նույնիսկ ակնաբխել ապագայի մասին։ Ընդ որում Սունդուկյանը չի խուսափում նշել նույնիսկ ժամանակի ճշգրիտ պահերը։ Պատմվածքի սկիզբը ականարկում է ժամանակային հստակ «կոորդինատներ» («Զիմ գիդի թե վուր ամսի մեկն էր, շափաթ օրը լուսանում էր»)։ Այդ շափաթ օրն ու վաղ առավոտը դեռ էլի մի քանի անգամ հիշատակվում են պատմվածքի առաջին մասերում։ Երբ Մակակոն արդեն ավարտել է բոլոր պատրաստությունները և պետք է ճանապարհ ընկնի դեպի Սոլուկ, նորից նշվում է գործողության ժամանակը («Մոդ էկավ իրիգնապահը»)։ Իսկ երբ լոտոյի խաղը հասել է իր գագաթնակետին, և Մակակոյի ամուսինն արդեն եկել է կնոջը տուն ուղեկցելու, պատմողն անհրաժեշտ է համարում հիշել ճշգրիտ ժամը («Սահաթի տասն էր գիշերվանը»)։ Այսպես, մեկ օր՝ վաղ լուսաբացից մինչև ուշ երեկո, — ահա Սունդուկյանի ընտրած ժամանակային շրջանակները, որոնք բխում են պատմվածքի՝ գերազանցապես հոգեբանական բովանդակությունից։ Համեմատելու համար հիշենք, որ մոտավորապես նույն տարիներին գրված (1875) և նույնպիսի ծավալ ունեցող Ռ. Պատկանյանի «Չախուն» ընդգրկում է հերոսի՝ ջրկիր Մարտիրոսի ամբողջ կյանքը, մի քանի տասնամյակ։ Ամիս-

¹⁶ ՏՀ՝ ս. Եժ, հ. 3, էջ 296։ Այստեղից էլ, ի դեպ, «Վարինկի վեշերի» վեպիկ ժանրային նշումը անցել է ակադեմիական հրատարակությանը (հ. 3, էջ 199) և այլ հրատարակությունների (տե՛ս, օրինակ, պատմվածքի 1976 թ. առանձին տպագրությունը)։

ների, գուցե և մի ամբողջ տարվա դեպքեր են պարունակում Շիրվանդադեի «Արտիստը» և նույնիսկ շատ ավելի փոքր ծավալ ունեցող՝ Հովհ. Թումանյանի «Գիրքորը»:

«Վարինկի վեշերը» բացառիկ հետաքրքիր նյութ է տալիս հատկապես տարածական և առարկայական միջավայրի պատկերման իմաստով: Խոսքը վերաբերում է Թիֆլիսի տարբեր թաղամասերի, տների և կահավորման նկարագրությանը, որը, կարելի է ասել, պատմվածքի սոցիալական բովանդակության կարևորագույն արտահայտություններն են: Այդ նկարագրությունները հիմնվում են սուր հակադրության վրա: Մի՛ կողմից՝ Սեյիդաբաթը իր «նեղ քուչեքով», Կոլոլ-թաղը, Մոդնու մեյիդանը, ուր «անդերութենեմեն ցիխը ցիխի վրա, ախպի ախպի վրա» կուտակվել են ու ծածկել ներքնահարկերը: Ի՛ դեպ, այս աշխարհը Սունդուկյանը մանրամասն չի նկարագրում, քանի որ դա Մակակոյին լավ ծանոթ աշխարհն է, որը նա մեկ-մեկ միայն հիշում է, համեմատելով իր հայացքին բացվող նոր իրականության հետ: Իսկ այդ նորը «երանելի Սոլուակ թաղն» է, ուր ամեն ինչ այլ է՝ լայն փողոցներ, «թաքավորակտն պալատներ»՝ զարդարված սիրամարգերով, արծիվներով, ծաղիկներով, դեղեցիկ գունազարդ պատշգամբներով... Այս բոլորի նկարագրությունը, որը բավական մեծ տեղ է գրավում, կապվում է, ինչպես գիտենք, հերոսուհու հոգում արթնացող սոցիալական գիտակցության հետ: Սկզբում դա այդ նոր երանելի աշխարհում ապրելու երազանքն է, որը նրա մեջ հնչում է իբրև մի գերիշ և առիթնող ձայն. «Աբա, Մակակո ջան, քիչ ո՞վ էր ասում, վուր Սեյիդաբաթի թաղումը ծնվիս ու մարթու գնաս: Արի՛, արի՛ միզ մոդ Սոլուակ, մինք քի շատ բանիր կու սովրեցնինք, շատ բանիր կու հիշտացնինք քիզ համար. միք թաղի հավեն ուրիշ է...»: Այնուհետև, Ալեքոյի տան արտաքինի և ներքինի՝ արագորեն իրար հաջորդող պատկերները («փառավուր օթախնիրը, օսկե գաջած պատիրը, էրգենումեկ հալիլեքը, մախմուր մեբիլը» և այլն) Մակակոյին ներշնչում են այն պատրանքը, թե իր «աճկիրը կապիլ ին ու էնենց երգնքումը ման ին ածում»: Վերջապես, Վարինկայի շքեղ բուդուարի մանրամասն պատկերը, սենյակ, ուր տանտիկինը առանձնանում է՝ Ալեքոյի հետ խըռովելիս, Մակակոյին ստիպում է հիշելու իր տան աղքատ «թոնգրատունը», ուր ինքը փակվում է, երբ գծաված է լինում ամուսնու հետ: Սոցիալական հակադրությունը նորից արտահայտվում է առարկայական աշխարհի հակադրության մեջ: Իզուր չէ, որ Վարինկայի բուդուարում միայնակ անցկացրած րոպեները դառնում են Մակակոյի հոգեկան հասունացման և բեկման բարձրակետը: Հայ արձակի պատմության մեջ դժվար է ցույց տալ մի ուրիշ ստեղծագործություն, ուր տարածական և առարկայական միջավայրի նկարագրությունը այնպես ակտիվորեն մասնակցե՞ր սոցիալական բովանդակության բացահայտմանը:

«Վարինկի վեշերի» բովանդակության և ձևի սարքեր կողմերի վերլուծությունը կարելի է դեռ շարունակել: Սակայն ասվածն էլ բավական է համոզվելու, որ այդ բազմազան տարրերը, իրոք, կազմում են ավարտուն միասնություն: Պատմվածքի թեմատիկ-գաղափարական հիմքը, իբրև բովանդակություն, մարմնավորվում է պատկերային հարուստ համակարգի՝ կերպարների և դեպքերի, գիտակցության տարբեր հոսքերի, երգիծական և քնարական գնահատման ձևերի, ժամանակի և տարածության պատկերման մեջ: Իր հերթին, պատկերների այդ բազմազան համակարգը առավել նպատակահարմար

ձևով արտահայտվում է շարադրանքի ասքային եղանակի և բարբառային լեզվի, մասերի կառուցվածքի, պատմվածքի ժանրային նկարագրի և գեղարվեստական ձևի մյուս տարրերի մեջ: Ինչպես ամեն մի կատարյալ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, այստեղ ևս բովանդակության և ձևի սահմանները հարաբերական են, շարժուն: Բովանդակության ամեն մի տարր նաև ձև է, ավելի բարձր գաղափարական-կենսական իմաստի արտահայտման միջոց, իսկ ամեն մի ձև նաև բովանդակություն է, ունի իր կոնկրետ իմաստն ու նշանակությունը:

8

Գաբրիել Սունդուկյանի կեսդարյա ստեղծագործական ուղին, ինչքան էլ անհավասար լինեն նրա առանձին փուլերն իրենց մակարդակով և արժեքով, սկսվեց և ընթացավ ռեալիզմի նշանաբանով: Սունդուկյանը փաստորեն եղավ այն արվեստագետը, որի ստեղծագործության մեջ առաջին անգամ, դեռ 1870-ական թթ. սկզբին, լիարժեք կերպով դրսևորվեց հայ գեղարվեստական ռեալիզմը իր ողջ ուժով և խորությամբ: Այս իմաստով Սունդուկյանի ռեալիզմի նշանակությունը դուրս եկավ դրամատուրգիայի և թատրոնի շրջանակներից՝ ձեռք բերելով սկզբունքային արժեք ողջ հայ գրականության հետագա զարդացման համար:

«Պեպոյի» հետ միասին «Վարինկի վեչերը» Սունդուկյանի ռեալիզմի ամենաբարձր արտահայտություններից մեկն է: Այդ ռեալիզմն իր գաղափարական ուղղվածությամբ և գեղարվեստական կառուցվածքով պատկանում է XIX դարի դասական գրականության այն տեսակին, որն ընդունված է կոչել քննադատական ռեալիզմ: Իսկ էթե իկատի ունենանք գեղարվեստական այն ավանդույթները, որ անմիջաբար ընկալեց և շարունակեց Սունդուկյանը իր ռեալիստական սկզբունքները մշակելիս, ապա առաջին հերթին պետք է հիշել Գոգոլի ռեալիզմը: Ավելի մանրամասն քննենք այդ հարցը:

Եթե կարելի է ասել, որ Ա. Ն. Օստրովսկու դրամատուրգիան գեղարվեստական այն երևույթն է, որին տիպաբանորեն ամենից ավելի մոտ է Սունդուկյանի ստեղծագործությունը, ապա Գոգոլի ժառանգությունը, նրա ռեալիստական համակարգը հայ մեծ գրողի համար անդան ուսումնառության և ստեղծագործական ազդեցության հիմնական աղբյուրներից մեկը: Այդ մասին կյանքի մայրամուտին (1909 թ.) մի նամակում գրել է ինքը՝ Սունդուկյանը. «Գոգոլի անվան հետ են կապված իմ լավագույն հիշողությունները, այդ անվանը ես շատ բան եմ պարտական իմ սիրով դեպի թատրոնը»¹⁷: Այստեղ, ինչպես տեսնում ենք, Սունդուկյանը խոսում է միայն թատրոնի և դրամատուրգիայի մասին: Իր նամակում նա չէր կարող հիշատակել հասարակությանը գրեթե անծանոթ մնացած իր արձակ երկը՝ «Վարինկի վեչերը»: Այնինչ բոլոր հիմքերը կան ասելու, որ Սունդուկյանի ողջ ստեղծագործության մեջ Գոգոլի ավանդույթներին, նրա ռեալիզմի սկզբունքներին ամենից ավելի սերտորեն առնչվող երկը «Վարինկի վեչերն» է: Պահպանելով ստեղծագործական ինքնատիպության բարձրագույն հատկանիշները, Սունդուկյանի պատմվածքը գաղափարական պաթոսի և գեղարվեստական կառուցվածքի շատ կոդմբրով ուղիղ գծով կապվում է Գոգոլի ստեղծագործության, մասնավորապես «Շինել»

¹⁷ ԵՎԺ, հ. 3, էջ 428:

նշանավոր պատմվածքի հետ: Գոստոևսկուն վերագրվող հայտնի խոսքերը, թե մենք բոլորս դուրս ենք եկել Գոգոլի «Շինելից», լիակատար իրավունքով կարող էր կրկնել նաև «Վարինկի վեչերի» հեղինակը¹⁸:

Այդ կապը պետք է դիտել հրկու առումով: Նախ, հրկու պատմվածքների համար ընդհանուր է հասարակ կամ այսպես կոչված «փոքր մարդու» իրավունքների կրքոտ պաշտպանությունը, հումանիստական պաթոսը, մարդու ստորացման դեմ բարձրացրած զայրալից բողոքը: Ե՛վ «Շինելի», և՛ «Վարինկի վեչերի» ռեալիզմը հիմնվում է ժողովրդի շարքային մարդու բարոյական գերազանցության և հասարակության վերնախավի ներքին բացասական նրկարագրի հակադրման դեմոկրատական գաղափարի վրա: Իհարկե, չի կարելի հավասարություն նշան դնել ո՛չ Գոգոլի և Սունդուկյանի աշխարհայացքի, ո՛չ էլ նրանց ռեալիզմի միջև: Նրանցից ամեն մեկն ունի իր բարդություններն ու յուրահատկությունները: Սակայն հիշյալ ընդհանրությունը ինքնին խիստ նըշանակալից է, իսկ գոգոլյան ավանդույթի ընկալումը հայ գրողի կողմից վեր է ամեն մի կասկածից:

«Շինելի» և «Վարինկի վեչերի» ընդհանրության երկրորդ կողմը նրանց դեղարվեստական մի էական հատկանիշն է: Վաղուց նկատված է, որ Գոգոլի այս և շատ ուրիշ երկերի մեջ խոսքի և կառուցվածքի շարժիչ ուժը պատմողի կերպարն է, որի տեսանկյունից դիտվում և գնահատվում են ներկայացվող բոլոր իրողությունները: Բ. էյխենբաումը իր «Ինչպես է կառուցված Գոգոլի «Շինելը» հայտնի հոդվածում (1919) ցույց է տվել, որ «գոգոլյան տեքստի հիմքը ասքն է (сказ)»¹⁹, կենդանի խոսքի, զրույցի պատրանքը: Այդ պատկանիշը, ինչպես մենք տեսանք, ղիովի դրսևորվում է նաև «Վարինկի վեչերի» մեջ, ուր, ի դեպ, այդ պատրանքն ուժեղանում է բարբառային ոճավորման շնորհիվ:

Այս դեպքում ևս չպետք է մոռանալ կառուցվածքային հնարանքի գաղափարական ֆունկցիան: Խոսելով Գոգոլի ստեղծագործության մեջ հանդես եկող պատմողի կերպարի մասին, Գ. Գուկովսկին մի այսպիսի կարևոր ընդհանրացում է կատարել, որն այստեղ շատ տեղին է հիշեցնել. «Գոգոլը առաջինն էր, որ ձգտեց ստեղծել հեղինակի, պատմության կրողի կերպարը, ոչ թե անհատական, այլ սոցիալական ընդհանրության անունից, վերջին հաշվով՝ ժողովրդի, իբրև միասնության, իբրև կոլեկտիվ անհատականության անունից հանդես եկող կերպարը»²⁰: Կարելի է ասել, որ «Վարինկի վեչերի» մեջ ևս պատմողի կերպարը հեղինակի դեմոկրատական գիտակցության կրողն է, իրականության նկատմամբ ժողովրդի հայացքի գեղարվեստական խտացումը: Սունդուկյանի ողջ ստեղծագործության մեջ այդ ժողովրդական հայեցակետը իր առավել ամբողջական և խոր արտահայտությունը գտել է հրկու անգամ՝ Պեպուլի կերպարում և «Վարինկի վեչերի» պատմողի կերպարի մեջ:

Ավելացնենք ասվածին «Շինելի» և «Վարինկի վեչերի» այնպիսի ընդհա-

¹⁸ «Շինելի» և «Վարինկի վեչերի» բովանդակության և ռեալիստական սկզբունքների որոշ նմանություններն առաջին անգամ նշել է Ս. Հարությունյանը՝ Գ. Սունդուկյանի երկերի լիակատար ժողովածուի (1934) առաջաբանում, որը լույս է տեսել նաև առանձին գրքուկով («Գաբրիել Սունդուկյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը», վերլուծական ակնարկ, Երևան, 1934, էջ 120—121):

¹⁹ Б. Эйхенбаум, О прозе (сборник статей), Л., 1969, стр. 309.

²⁰ Г. А. Гуковский, Реализм Гоголя, стр. 207.

նուր գծեր, ինչպես կենցաղային մանրամասների սոցիալական բովանդակություն չնայած հետեղական բացահայտումը, խոսքի նրբերանգների բաղմանշանակալից խորքը, կոմիկականի և ողբերգականի բնական համաձուլվածքը, և պարզ կլինի, որ մենք գործ ունենք գեղարվեստական որոշակի ավանդույթի ստեղծագործական ընկալման և զարգացման հետ:

«Վարինկի վեչերը» ոչ միայն Գարրիել Սունդուկյանի բարձրագույն ստեղծագործական նվաճումներից է, այլև մեկն է հայ գեղարվեստական արձակի ամենախոր և կատարյալ կերտվածքներից: Ստեղծումից ավելի քան մեկ դար անց այն մազաշափ չի կորցրել իր հմայքն ու ազդեցության ուժը: Այդ համեմատաբար ոչ մեծ երկի գեղարվեստական տարրերի անսպառ բազմազանությունը հիրավի ապշեցուցիչ է: Միաժամանակ «Վարինկի վեչերի» մեջ մենք տեսնում ենք հայկական ռեալիզմի զարգացման որոշակի փուլի բնորոշ կողմերի մաքուր ավերումը:

Այս բոլորով Սունդուկյանի պատմվածքը մեզ համար ունի ոչ միայն գրական-պատմական, այլև տեղական խոշոր արժեք:

ЕДИНСТВЕННЫЙ РАССКАЗ ГАБРИЕЛА СУНДУКЯНА

Член-корр. АН Армянской ССР Э. М. ДЖРБАШЯН

(Резюме)

Великий армянский драматург Г. Сундукян (1825—1912) единственный раз обратился к художественной прозе, написав рассказ «Варенькин вечер» (напечатан на страницах газеты «Мшак» в 1877 году). Хотя авторы монографических работ о Г. Сундукяне не раз писали об этом рассказе, он до сих пор не подвергался специальному и детальному анализу, и многие вопросы его содержания и художественной системы остаются нераскрытыми. Между тем рассказ Сундукяна с полным основанием можно считать одной из вершин не только его творчества, но и всей армянской прозы XIX в.

В статье затронуты такие вопросы, как творческая история рассказа, его связь с драматургией Сундукяна, в первую очередь—с его лучшей пьесой «Пепо». Однако «Варенькин вечер» написан по «законам прозы», требующим специального рассмотрения. Здесь привлекает особое внимание образ повествователя, которому подчинены весь сказовый стиль и композиция рассказа. Этот образ наряду с образом Пепо является высшим проявлением демократического сознания писателя, его убеждения в коренной противоположности интересов трудящихся и паразитической верхушки общества.

Мы выделяем такие особенности произведения, как два потока сознания (повествователя и Макако), проходящие через весь рассказ, тесное сочетание лирических и сатирических начал, социальную окрашенность изображения времени, пространства и предметного мира. В заключение поставлен вопрос о природе реализма рассказа, о преломлении в нем гоголевских традиций, в особенности повести «Шинель», с которой «Варенькин вечер» связан не только своим гуманистическим пафосом, но и многими чертами художественной структуры.