ՄԵՄ

ԱՐՍԵՆ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ

ԵՐԿԵՐ

Я 64404

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

891.981.09

Ч

ԱՐՍԵՆ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ

ԵՐԿԵՐ

ԵՐԵՎԱՆԻ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ — 1980

Ե թնդ. գր. 83.3
Տ 541

Կազմողներ՝ Հր. Ս. Թամրազյան, Գ. Գ. Անանյան
Խմբագիր՝ բանաս. գիտ. դոկ., պրոֆ. Հր. Ս. Թամրազյան

Տերտերյան, Ա.
Տ541 Երկեր/Կազմ. Հր. Ս. Թամրազյան, Գ. Գ. Անանյան, խմբ. Հր. Ս. Թամրազյան.—Եր.: Երևանի համալս. հրատ., 1980.—492 էջ.

Այս հատորում ամփոփված են նշանավոր գրականագետ Ա. Տերտերյանի գրական-քննադատական աշխատությունները Հովհ. Թումանյանի, Գ. Զոհրապի, Նար-Դոսի, Հովհ. Հովհաննիսյանի, Րաֆֆու, Վ. Բրյուսովի, Ի. Կռիլովի մասին և այլ հոդվածներ։ Ուսումնասիրությունների մի մասը սովետական շրջանում տպագրվում են առաջին անգամ. հոդվածները բաղված են մամուլից։

Տ
ԳՄԳ 83.3

Տ 460 3000000—06
704(02)—80 49—80

АРСЕН ТЕРТЕРЯН

СОЧИНЕНИЯ

(На армянском языке)

Издательство Ереванского университета
Ереван — 1980

© Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, կազմողի համար, 1980

ԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵԾ ԱՇԽԱՏԱՎՈՐԸ

Հայ գրականագիտության պատմության մեջ Արսեն Տերտերյանը (1882—1953) գրավում է յուրահատուկ տեղ, այն երախտավորներից է, որոնց վրա ծանրացել է նաև ճանապարհ բացողի և սկզբնավորողի դերը։ Արսեն Տերտերյանը ուներ իր նախասիրությունների շրջանը և որոշակի անելիքը։ Նա գերազանցապես զբաղվում էր հայ նոր գրականության պատմությամբ, որոշ հետաքրքրքրություններ դրսևորելով նաև տեսության և քննադատության մարզում։ Սխալ կլիներ կարծել, թե նա իր գիտական աշխատանքը սկսել է անապատում։ Երբ նա սկսեց իր գրական գործը, արդեն ասպարեզի վրա էին Վրթ. Փափազյանի, Լ. Մանվելյանի և Լեոյի գրականության պատմությունները։ Բայց ճիշտ կլիներ ասել, որ Արսեն Տերտերյանը իր գրական գործունեությունն սկսեց կռվով, վեճ բացելով նախորդների, մասնավորապես Լեոյի հետ։ Իսկ վիճելու շատ բան կար։ 20-րդ դարի սկզբին հայ գրականագիտության մեջ բարձրանում էին նոր մարդիկ, որոնց այլևս նեղ էին գալիս հին պատկերացումները, մաշված չափանիշները, գրական երևույթների և զարգացման ուղիների ծուռ մեկնաբանությունները, երկրորդական գրողների և գրական համախոհների թմբկահարումը։

Նոր գրականագետներն ու գրողները ամենից առաջ և ամենից շատ վիճում էին Լեոյի հետ։ Դա բնավ պատահական չէր։ Նշանավոր պատմաբանն ուներ ազդեցիկ գրիչ, առավել ցայտուն ու թանձր էր արտահայտում լիբերալ և ավանդական մտքի հատկանշական գծերն ու գրական քաղաքականությունը։ Լեոն «Հուսահայոց գրականության պատմության» և մի շարք հոդվածների մեջ վառ ընդգծված սուբյեկտիվիզմով էր գնահատում հայ նոր գրականության զարգացման պատկերը և գծագրում գալիք ուղիները։ Չի կարելի հարցը մեկնաբանել պարզունակ ձևով։ Լեոն պաշտպանում էր 19-րդ դարի մի շարք առաջավոր երևույթներ,

բարձր էր գնահատում Ե. Արովյանին և Գ. Սունդուկյանին, հայ 60-ականներին, Բաֆֆուն։ Նա արմատական տեսություն ուներ «արվեստն արվեստի համար» տեսության նկատմամբ և ամենուր ընդգծում էր գեղարվեստական գրականության հասարակական-ազգային օգտակարության կենսական խնդիրը։ Սակայն զարմանալիորեն Լեոյի գրիչը չերմանում էր գեղագանգատ անցյալ երեվույթների և դեմքերի մասին գրելիս, իսկ երբ խոսք էր բացվում իր հետ ապրող և ստեղծող գրողների շուրջ, նշանավոր պատմաբանը դառնում էր անհանդուրժող, նյարդային և անարդար։ Այս հանգամանքը երբեմն վերածում էր գրական ազեի, քանի որ ուսահայոց գրականության պատմաբանը կամա թե ակամա անտեսում էր նոր գրականության հասարակական ու գեղագիտական արժեքը։ Բավական է ասել, որ նա ժխտում էր Շիրվանզադեի ռեալիստական արձակի զգալի մասը, մեծ քաղաքին նվիրված շատ երկեր համարում օտար և խորթ հայ ազգային կյանքին։ Անտեսում կամ թերագնահատում էր Մուրացանին և Նար-Դոսին։ Հովհաննես Թումանյանին համարում էր լեռնային բնության երգիչ, իսկ Ավետիք Իսահակյանին՝ աշուղ։ Անշուշտ, այս գնահատականների մեջ կար որոշ սուբյեկտիվիզմ, սակայն չի կարելի անտեսել նաև տեսակետը, ճամոզումը, սկզբունքը։ Լեոն անկեղծորեն համոզված էր, որ նորագույն վեպը, բանաստեղծությունը և դրաման նկատելիորեն զիջում են նախորդ շրջանի գրականությանը և որոշակի շեղվում ազգային իդեալներից ու ավանդներից։ Հենց այստեղ էլ թաքնված էր նրա մեծ սխալը։ Բանն այն է, որ ազգային կյանքը ապրում էր մեծ տեղաշարժ, դուրս էր եկել գյուղի և գավառի շրջանակից, կապվել մեծ քաղաքի ու աշխարհի հետ, ծնվել էին հասարակական ու քաղաքական նոր ուժեր, որոնք նշանավորում էին ազգային նոր հատկանիշների ու երևույթների ծնունդը և զարգացումը։ Հայ նոր գրականությունը, բնականաբար, արտացոլում էր այս երևույթները, այս էվոլյուցիան, որոնք ոչ թե ուղղված էին ազգային կյանքի դեմ, այլ հակառակը, հաստատում էին այդ կյանքի նոր հարստությունը։ Մյուս կողմից՝ գեղարվեստական գրականությունը զգալիորեն առաջ էր գնացել, նվաճելով գեղագիտական և հոգեբանական նոր սկզբներ, ազատագրվել հրապարակախոսական ձևերից ու պաթոսից։ Այս գրականությունը, կյանքի նոր երևույթների արտացոլման և բարձր արվեստի շնորհիվ, բերում էր հասարակական ուրույն բովանդակու-

թյուն և գեղարվեստական հարստություն, որը չէին նկատում ավագ սերնդի շատ քննադատներ։

Արսեն Տերտերյանը իր մեծ գործը սկսում է հենց այս կետից։ Տպագրելով մի շարք հոդվածներ՝ սկսած 1905 թ., այնուհետև նա անցնում է լուրջ ուսումնասիրություններին։ Տասական թվականներին երիտասարդ քննադատը ապրում է ստեղծագործական անսովոր վերելք, հրապարակում իր մենագրությունները Մ. Նալբանդյանի, Մուրացանի, Լ. Շանթի, Վահան Տերյանի, Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի և Հովհ. Թումանյանի մասին։ Չի կարելի ասել, թե գրականագետը ամբողջովին մտավ ճշմարտության հունը։ Վաղ շրջանի երկերում ոչ միշտ է նա կարողացել հայտնաբերել գրական երկերի գեղագիտական ու պատմական արժեքը։ Գրքերի վրա նկատելի են գրականագիտական այլևայլ դպրոցների ազդեցությունները, ավելի ճիշտ՝ սխեմանների ճնշումը, որը և կաշկանդում էր հեղինակին, հաճախ բռնազբոսիկ դարձնելով վերլուծությունները։ Այսպես, «Միքայել Նալբանդյանը— «Ազդության հրապարակախոսը» աշխատության մեջ քիչ բան է ասված նրշանավոր հրապարակախոսի արծարծած սոցիալական խնդիրների, համամարդկային գաղափարների և քաղաքական բուն պայքարի մասին։ Կանխագծած սխեմանների պատճառով Վահան Տերյանի և Լ. Շանթի ստեղծագործությունը չի բացվում ճշմարիտ գեղեցկությամբ, Շիրվանզադեի ռեալիստական արվեստի բովանդակությունը դիտված է իբրև զուտ հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանություն։ Բայց, այս բոլորով հանդերձ, գրականագետը բերում է ինչ-որ նոր, կարևոր բան, փորձում է ցույց տալ երկերի գեղարվեստական-հոգեբանական արժեքը, մըտնել գրողների ներքին աշխարհը, քննել կերպարները։ Հաճախ նա տալիս է նպատակասլաց վերլուծության օրինակներ, թափանցում գրական մտածողության մթնոլորտը, դիտում գեղարվեստական առանձնահատկությունները։ Արսեն Տերտերյանի մենագրությունները ինչ որ կողմերով գրականագիտությունը մղում էին դեպի նոր ուղի, զգալիորեն բարձր էին նախորդ շրջանի նրբեմն մակերեսային, երբեմն էլ խիստ միակողմանի և սուբյեկտիվ գնահատություններից։ Այս առումով առավել ուշագրավ էին Մուրացանին, Նար-Դոսին և Հովհ. Թումանյանին նվիրված վերլուծությունները, որոնցում գրականագետը, ազատագրվելով Օվսյանիկով-Կուլիկովսկու հոգեբանական վերլուծությունների սխեմաններից, նպատակասլաց

ցույց էր տալիս գրողների անհատականության, ոճի և բերած գեղեցկությունների գրական-հասարակական արժեքը։

Սովետական շրջանում գրականագիտությունը մտնում է գեղարվեստական և գաղափարական վերլուծությունների նոր հուն։ Արսեն Տերտերյանը հետագա ամբողջ կյանքը նվիրում է հայ նոր գրականության պատմության ուսումնասիրությանը, գրում է հոդվածներ, մենագրություններ, առաջաբանություններ, ձեռագրի իրավունքով՝ դասախոսություններ, զբաղվում դասախոսական աշխատանքով։ Բավական է ասել, որ նա 1921 թ. Երևանի պետական համալսարանի դասախոս էր, 1929 թ. մինչև մահ՝ 1953 թ., հայ գրականության պատմության ամբիոնի վարիչ, մեծ փայլով դասախոսություններ էր կարդում արևմտահայ և արևելահայ հատվածների նոր գրականության մասին։ Այստեղ էլ, իհարկե, բնավ հարթ ու սահուն չի եղել նրա գրական ուղին։ Մասնավորապես առաջաբանությունների ու դասախոսությունների մեջ նա որոշ տուրք է տվել գռեհիկ սոցիոլոգիզմին, կիրառել զանազան տարածված և անընդունելի սխեմաներ (մասնավորապես մի կարճ միջոց տարվել է Գոկրովսկու դպրոցով)։

Բայց Տերտերյանը տաղանդավոր, մտածող, որոնող, անհանգիստ մարդ էր։ Նա ներքին լարումով ազատագրվում էր օտար ազդեցություններից, գտնում պատմական ու գեղագիտական օրինաչափությունները, գրական երկերի հարատև գեղեցկությունները։ «Աբովյանի ստեղծագործությունը», «Հ. Պարոնյանի գեղագիտական հայացքները», «Պերճ Պռոշյան», Մուրացանին և Շիրվանզադեին նվիրված հոդվածների շարքերը և մի շարք ուրիշ ժամանակ աշխատություններ այսօր էլ պահպանում են իրենց գիտական նշանակությունը և լայնորեն հայտնի են ընթերցողներին։ Ժամանակակից գրականագետը չի կարող շրջանցել այդ երկերը, քանի որ Արսեն Տերտերյանը հաճախ առաջինն է բացահայտել դրանց էական հատկանիշները, հարատևող գծերը, ժողովրդայնության որակը և այլն։

Բայց, ահա, պետք է ասել, որ համեմատաբար քիչ են հայտնի գրականագետի փորր ուսումնասիրությունները, մենագրություններն ու հոդվածաշարերը։ Մինչդեռ այստեղ էլ նա դրսևորել է բարձր ձիրք, գեղեցկության նոր եղերքների հայտնաբերման մըշտական ձգտում, այստեղ էլ լավ երևում է գրականագետի բերած նորը, մաքի յուրահատուկ էվոլյուցիան՝ հասարակական կյանքի

զանազան շրջաններում։ Այս ժողովածուն նպատակ ունի ժամանակագրական կարգով ներկայացնել Արսեն Տերտերյանի այն քիչ հայտնի ուսումնասիրությունները, որոնք այսօր էլ պահպանում են իրենց նշանակությունը, կարող են օգնել ուսանողներին ու երիտասարդ գիտական աշխատողներին։

* * *

Այս գրքում տեղ են գտել Արսեն Տերտերյանի վաղ շրջանում գրած երկու ուսումնասիրություն՝ «Հովհաննես Թումանյան. Հայրենի եզերքի քնարերգուն» (1911 թ.) և «Նար-Դոսի ստեղծագործությունը» (1913 թ.)։ Երկու ուսումնասիրության մեջ էլ երեվում են գրականագետի բերած նոր մտքերն ու գիտական վերլուծության եղանակը, երկու դեպքում էլ նա նոր էջ է բացում հայ քննադատության և գրականության պատմության ասպարեզում, նոր սկիզբ դնում։ Ուշագրավ մի երևույթ էր «Հայրենի եզերքի քնարերգուն»։ 90-ական թվականներին և դարասկզբին Հովհ. Թումանյանն արդեն բացարձակ մեծություն էր հայ բանաստեղծության մեջ, բայց քննադատությունը քիչ բան էր ասել նրա ստեղծագործության մասին։ Մի երկու խոսք, թռուցիկ դատողություններ, հապճեպիկ էջեր։ Եթե դրան ավելացնենք Լեոյի բնութագրումները՝ լեռան երգիչ... և այլ բնորոշումներ, զուտ հրապարակախոսական բնույթի պահանջները, ավելացնենք՝ նաև «Մշակի» երկարատև սառնությունը մեծ բանաստեղծի նկատմամբ, նրա ազգային էության անտեսումը, ապա պատկերը պարզ կդառնա։

Տերտերյանը փորձում է յուրովի քննել այդ թեման, մոտենալ հանճարի մեծությանը։ Այսօր Թումանյանագիտությունը հասել է լուրջ նվաճումների, և Արսեն Տերտերյանի վաղ շրջանի շատ էջեր հաղիվ թե քննություն բռնեն։ Բայց մենագրության մեջ կան նաև լուրջ հարցադրումներ, գեղեցիկ էջեր, նուրբ վերլուծություններ, որոնք պահպանում են իրենց ուժը։ Ամենից առաջ, նա փորձում է տեսնել Թումանյանի աշխարհը, եզերքը, հասարակական սիրած տարերքը։ Հետևողականորեն ցույց է տալիս գեղարվեստագետի համակրանքներն ու հակակրանքները։ Մասնավորապես ուժեղ են այն էջերը, ուր քննադատը ընդգծում է Թումանյանի խոր հակակրանքը արատավոր կյանքի և մեշչանական-քաղքենի միջավայրի դեմ. «Կյանքի բուքը մեշչանական միջավայրն է, որի մեջ ազատորեն և խաղաղորեն շնչել չի կարողանում Հովհ. Թումանյանը։

Դա քաղաքն է յուր փողոցի և բանի գործակցության պաշտամունքով, բնության հրաշալիքներից թափուր և արհեստական քաղաքակրթության օրրան։ Համակրանքի և ազատ գործակցության թևերով նա չի կարողանում կցորդվել մեչչանական մեքենայության հետ, չի հաջողվում փայփայել, գուրգուրել նրա արժեքները, որոնցից բուրում է մեր բանաստեղծի համար ամեն առնություն և անարբերություն, իսկ ինքը յուր հերթին տածում է նողկանքի և գարշանքի զգացումներ, որ ցայտուն արտահայտվել է այդիչ երգիծանքով։ Եվ բնական է, որ այդտեղ նա պիտի տառապի անձական շրջապատից դուրս մնացած մարդու ցավերով, անընդունակ լինելով հաշտվել յուր կողմից չսիրված կենսական երևույթների հետ։

Հաջողությամբ քննելով «կենսագրական» հիմք ունեցող մի շարք բանաստեղծություններ, նա շեշտը դնում է Թումանյանի հոգեկան այն գրամայի վրա, որը ծնվել է խորթ միջավայրում։ Քննելով «Ոտան ու մուտան» երգիծական և «Ինչի անհուն» խոհական-փիլիսոփայական պոեմները, համոզիչ շեշտերով նա ցույց է տալիս, թե ինչպես է բանաստեղծը փախչում քաղքենիական «փողապաշտ միջավայրից», ապաստան որոնելով հայրենի եզերքում, ժողովրդական-դյուցազնական տարերքի և բնության մեջ, սրտին մոտ ընդունելով և՛ կյանքը, և՛ կենսափիլիսոփայությունը, և՛ լավատեսությունը, իր տաղանդին հարազատ գեղեցիկի հավերժական ակունքները։ Երիտասարդ գրականագետը նա հոգևոպես կապված էր Թումանյանի աշխարհի ու կենսահայեցողության հետ, ատում էր քաղքենի միջավայրը, ուր «... խաղաղության դավանում են, պաշտամունքի առարկա դարձնում ամարդը ժպտերես մարդ գիշատելու» գործնական քաղաքականությունը։ Բանի գործակցության սիստեմը, մասնավոր սեփականության վրա հենված բարոյահայեցողությունը զրկանք է հարուցանում բանաստեղծի հոգու մեջ։ Թեև Արսեն Տերտերյանը շատ է վիճում գեղարվեստի մեջ հրապարակախոսական ոճի չարաշահման դեմ, բայց բնավ չպետք է կարծել, թե նա ինչ-որ հակադրվում է արվեստը կյանքի համար, նախ քաղաքացի և ապա պոետ սկզբունքին։ Բնա՛վ, նա միայն ընդգծում է, որ նրանցից յուրաքանչյուրը յուրովի, յուր լեզվով պետք է մատուցի հասարակությանը հուզող գաղափարները։ Արսեն Տերտերյանը իր վերլուծություններով միանում է հայ գրականագիտական նոր սերնդին, որին բնորոշ էին ազգային մշակույթը համամարդկայինի բարձրացնելու, արվեստը զորացնելու շահա-

գրքագրությունները և, իհարկե, նաև անկեղծ դեմոկրատիզմը, հավատը ժողովրդական ոգու նկատմամբ։ Այդ սերնդի ակնառու դեմքերից էին Վ. Տերյանը, Պ. Մակինցյանը, Ց. Խանդաղյանը, ապա Հ. Սուրխաթյանը, իր քաղաքական հայացքներով շատ ավելի ցայտուն երիտասարդ մարքսիստ Ալ. Մյասնիկյանը և ուրիշներ։

Գաղափարական այս բարձր հատկանիշին միանալու են գալիս ուրիշ արժանավորություններ։ Երիտասարդ գրականագետը դրսևորում է վերլուծական լուրջ ձիրք, դեղեցիկի նուրբ զգացողություն և հոգևոր տարերքը բափանցելու կարողություն։ Դրա լավագույն օրինակներից են «Դևպի անհունի» փիլիսոփայական խոհական տարերքի քննությունը, «Անուշի», «Փարվանայի» և «Քրմկաբերդի առումի» մի շարք հատկանիշների, մասնավորապես սիրո հոգեբանության մեկնաբանությունները։ Նա փորձում է հայրենի եղերքի պատկերների մեջ ցույց տալ նաև համամարդկայինն ու հավերժականը։ Այսպես թե այնպես, Արսեն Տերտերյանը իր ընթերցողին քաշում էր լուրջ խոսակցության և գեղարվեստական վերլուծությունների ոլորտը, դուրս գալով ժամանակին տարածում գտած կոպիտ ոճի, մերկապարանոց դատողությունների դեմ, որոնք երբեմն էլ փոխակերպվում էին հայհոյանքների։

Իհարկե, այս ուսումնասիրության մեջ կան նաև անընդունելի տեսակետներ, հակասություններ և այլն։ Այսպես, օրինակ՝ ոչ մի տեսակետից չի արդարանում հայրենի եղերքի տարօրինակ բնութագիրը՝ «Սասունցի Դավիթ» էպոսի մշակման առիթով. «Նվ դարեր շարունակ Սասմա ծռերի մշակումն անելով՝ գյուղացին միշտ էլ արև է խնդրել՝ յուր տերերի տիրապետության հարատևությունը ներբողելով։ Յուր հայրենի եղերքը այդպես է գծագրում Հովհ. Թումանյանը ընդհանուր առումով՝ հնազանդություն, կրոնասիրություն, տերերի պաշտամունք...»։ Ամենուր Հովհ. Թումանյանը ըստեղծել է ժողովրդական տարերքի գեղեցկության երգը, շատ ցայտուն ընդգծել նաև նրա բողոքը, ծանր պայմանները և անդուլ երազանքը՝ կյանքի երջանիկ եղերքների համար։ Շատ հակասական է նաև նրա վերաբերմունքը քնարերգության նկատմամբ։ Մի դեպքում իրավացիորեն քաղքենի միջավայրում ծնված վշտոտ երգերը, այսպես կոչված «հայրենանզրկության նվագները» նա համարում է անհրաժեշտ որոնումների մի շարք... «հայրենի եղերքին հասցնող գյուտի ճանապարհին», մի այլ դեպքում՝ ժխտում այդ երգերի,

մենության տրամադրությունների արժեքը, գտնելով քե «մենության երգերը բռնազբոսիկ են, ներշնչումով աղքատ, իսկ կատարումով թույլ»։ Ուրիշ խոսքով՝ նա քերագնահատում է Թումանյանի քնարերգության մի զգալի մասը։ Վերջապես, հակասական է հայրենի եզերքի, այսինքն հայ գյուղական կյանքի բնութագիրը։ Դրականագետը շատ նրբորեն նկատում է. «Նրա գեղեցիկը հայրենի եզերքն է, որ դրվատված է «Անուշի» մեջ։ Սակայն այդ հայրենի եզերքը մատնված է առաջադեմ ժամանակի ավերիչ հոսանքին և նրա արժեքները հնազհնաև անցնում են պատմության գիրկը»։ Բայց այս միտքը շարադրանքի մեջ չի ծավալվում, այնուհետև Տերտերյանը խոսում է միայն նահապետական անազարտ տարերքի մասին, մոռանալով նորագույն դարի այն սարսափները, որոնք բանաստեղծին մղել են դեպի գյուղական կյանքի որոշ կարևոր հատկանիշների խտացումները։

* * *

Երբ «Հայրենի եզերքի քնարերգուն» նվիրված էր նոր բանաստեղծության ամենախոշոր վարպետի ստեղծագործությանը, ապա «Նար-Դոսի ստեղծագործությունը» աշխատության մեջ նա ծանրանում է հայ ռեալիստական-հոգեբանական արձակի, մասնավորապես վեպի վրա։ «Շիրվանզադե— հայ բնատնիքի և ինտելիգենտի վիպասանը», Մուրացանին նվիրված ուսումնասիրությունները և «Նար-Դոսի ստեղծագործությունը» առաջ են քաշում ռուսահայ ռեալիստական արձակի մի շարք արմատական հարցեր, քննում ժամանակի, միջավայրի, նյութի, ոճի և կերպարների յուրահատկությունները։ Արսեն Տերտերյանը տեսնում է այս գրողների տարբերիչ գծերը, ոճական և կերպավորման ոլորտներում բերած նորությունները և ուրույն նվաճումները։ Նա հրաշալի է բացում Մուրացանի աշխարհը, ռոմանտիկական տարերքը, անձնազոհ և եսամոլ հերոսների շարքերը, շատ ուշագրավ դիտողություններ է անում Շիրվանզադեի նկարագրած կյանքի և ռեալիստական բանձր կերպարների մասին, ընդգծում ոճի առավել առողջ ու կենսական գծերը, որոնք նոր ուղի են հարթում հոգեբանական արձակի համար։ Ամեն դեպքում, հրաժարվելով հրապարակախոսական քննության մերկապարանոց եղանակներից, նա կիրառում է գեղարվեստական չափանիշներ, որոնք օգնում են տեսնելու գրական երկերի կենսական արժեքը և գեղարվեստական համայքը։

Ճիշտ է, նա երբեմն խճճվում է հոգեբանական դպրոցի սխեմանների ոլորտում, ընկնում չափազանցությունների մեջ, երբեմն ինքը ստեղծում սխեմաներ, նեղացնելով գրողների շահագրգռությունների ոլորտը, բայց ամեն անգամ, երբ մտնում է հոգեբանական նրբերանգների, ապրումների տարերքը, դրսևորում է նուրբ դիտողականություն, անում սուր և նպատակասլաց գյուտեր, տեսնում մինչ այդ չնկատված գեղեցկություններ։ Այսպես, օրինակ, Շիրվանզադեին, նույն սխեմաների պատճառով, նա անվանում է հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասան, մի տեսակ նեղացնելով ռեալիզմի ընդգրկման սահմանները և ընդհանրացումների սոցիալական նշանակությունը։ Բայց դրա հետ միասին, տալիս է նաև կերպարների վերլուծության և նյութի բացահայտման ինքնատիպ օրինակներ։

Այս առումով բնորոշ է «Նար-Դոսի ստեղծագործությունը»։ Արսեն Տերտերյանը արդարացիորեն բողոքում է, որ Լեոն և մյուսները Նար-Դոսի մասին խոսել են կիսատ-պռատ գովասանքով, նրան անվանել «նկարող վիպասան», «դրուբյուններ արձանագրող», որը չի թափանցում «երևույթի պատմության և հոգեբանության մեջ»։ Տերտերյանը համաձայն չէ այս տեսակետին։ «Նար-Դոսը մի նուրբ և խորաթափանց գեղագետ է»,— այսպես է նա սկսում իր վերլուծությունը։ Այնուհետև խոսում է «կենդանի, ոգեշունչ կերպարների», կյանքի խոր իմացության և դիտողականության մասին։ Ամենից առաջ նա ընդգծում է Նար-Դոսի ընդհանրացումներ, տիպեր ու բնավորություններ ստեղծելու ակնառու ձիրքը. «Իրական երևույթները, կենսական հանգամանքները նրա վրա ավելի ուժեղ տպավորություն են անում, և նա ունի այդ տպավորությունները միացնելու, համախմբելու և ներդաշնակելու բնածին ընդունակությունը։ Նա տալիս է տիպեր»։ Եվ ահա գրականագետը կատարում է յուրահատուկ խմբավորումներ, գրտնելով, որ Նար-Դոսի կերպարները բաժանվում են երեք խմբի՝ առաջինները ինքնախորասուզված, անձնական ուժերի վրա անվստահ, կամազուրկ տիպերն են, երկրորդները՝ գործնական հարմարվող, նպատակասլաց, կյանքի շուկայում փափուկ անկյուններ գրավող տիպերը։ Երկուսն էլ բացասական են, մի խումբն ավելորդ՝ կյանքի համար, մյուս խումբը՝ վնասակար։ Կա նաև երրորդը՝ դրական, անձնազոհ հերոսների խումբը, բայց քննադատը գտնում է, որ Նար-Դոսին առհասարակ չի հաջողվում դրականը և

իդեալականը, այստեղ նա զիջում է Մուրացանին, հերոսները առաջ են, անգույն և կարծես փորձում են լավ գործ անել՝ ձանձրույթը փարատելու կամ ընտանության ներքին դրդումով։ Վերջապես, նա գտնում է, որ առաջին երկու խմբերի հերոսները կենտրոնանում են երկու «համապատարփակ գեղարվեստական տիպերի՝ Շահյանի և Բազենյանի շուրջ։ Նախքան այս երկու համապատարփակ տիպերը ստեղծելը, Նար-Դոսը հայտնաբերել է մի շարք ենթատիպեր, որոնք օժտված են զլխավոր տիպերի առանձնահատկություններով, բայց չունեն, իհարկե, նույն կատարելությունը և ամբողջությունը։ Գրականագետը նար-Դոսի բոլոր կերպարները դասավորում է երկու զուգահեռականների վրա, փորձելով ցույց տալ նրանց բանձրացյալ հոգեբանությունը։ Ճի՞շտ էր, արդյոք, գրականագետը։ Անտարակույս նման խմբավորման ու բաժանման համար նա ուներ կենսական ու հոգեբանական շոշափելի հիմքեր։ Կենսական համանման մթնոլորտը, սոցիալական նույն միջավայրը որոշ ընդհանրություն են տալիս մարդկանց, գործունեության և մտածողության որոշ ուղղություն։ Այս իմաստով Տերտերյանը ճիշտ էր նկատում, որ նար-Դոսի մանրերուժական շրջանից վերցրած կերպարները, հասարակական գործունեության մեծ տարերքից դուրս մղված այդ խավի մարդիկ, ունեն ինչ-որ ընդհանուր գծեր, որոնք բնորոշ են անձնազոհությունից զուրկ ավելորդ, կամազուրկ կամ գործնական, եսամոլ մարդկանց։ Տերտերյանը ցույց է տալիս այդ ընդհանրությունների կենսական և հոգեբանական հիմքերը։ Դա մի խոշոր առավելություն էր, քանի որ գրականագետը հայտնաբերում էր նաև գրական երկի ներքին պատճառական կապերն ու աղերսները, ներքին կառուցվածքը։ Բայց այստեղ ևս նա ընկնում է որոշ կարգի ծայրահեղությունների մեջ՝ ընդհանրությունները ցույց տալու ժամանակ երբեմն կորցնելով գրական երկերի և կերպարների տարբերիչ գծերը։ Անշուշտ նշանավոր գրողների երկերն ամբողջության մեջ ստեղծում են մի ուրույն աշխարհ, կենսական ու գեղարվեստական ուրույն մթնոլորտ։ Բայց չպետք է մոռանալ, որ ամեն իսկական երկ, ամեն հաջողված կերպար ինքնին կենսական ու հոգեբանական յուրահատուկ հայտնագործություն է, գյուտ։ Տերտերյանի աշխատության մեջ, ահա, նկատելիորեն ետ են մղված այս հայտնագործությունները։ Հրաշալի վերլուծելով Շահյանի, Սիսակյանի և Սառայի կերպարները, նա արհեստական ճիգերով փորձում է «ավելորդ

մարդկանց» կերպարների շարքը մտցնել և Շահյանի երկվորյակը դարձնել Մանեին, անտեսելով նրա խորապես կանացի և հուզիչ հոգեկան դրաման։ Նման դեպքերում գրականագետը աչքաթող էր անում կյանքի և կերպարների բազմաձևությունը, որը գեղարվեստական հարստության բուն պայմանն է։ Կարելի է բերել ուրիշ օրինակներ ևս՝ ցույց տալու, թե ինչպես է գրականագետն անտեսել արտաքին գործոնների, այսինքն՝ սոցիալական և կենցաղային միջավայրի ծանր ճնշումը անհատների վրա և գնացել իր ձեռքով կանխագծած սխեմայի ճանապարհով։ Բայց հաճախ դուրս գալով այս սխեմաների շրջանակներից, Արսեն Տերտերյանը նուրբ է դիտում հերոսների աշխարհը, հոգեբանական անցումները, հակասությունները, դիպուկ բնութագրում ոճի յուրահատկությունները և այլն, ցույց տալով հայ ռեալիստական արձակի նվաճումներից մեկի հարստությունը։ Ես նկատի ունեմ, օրինակ, Շահյանի, Բազենյանի և Թումայանի կերպարների վերլուծությունները, որոնք դարձել են դասագրքային, այսինքն՝ այսօր էլ պահպանում են իրենց ուժը։ Բոլոր դեպքերում գրականագետը փորձում է գիտությունը հենել գեղարվեստական կենդանի փորձի և օրինաչափությունների վրա, բարձրացնում է հայ դասական արվեստի նվաճումները, պաշտպանում ռեալիստական մեթոդն ու ոճը՝ որպես մի կենարար, արգասավոր ուղղություն։

* * *

Բայց, այս բոլորով հանդերձ, չափազանց ակնառու է մի ուրիշ կարևոր իրողություն։ Արսեն Տերտերյանի տաղանդը զորացավ և արգասավորվեց հատկապես հետագա շրջանում, հեղափոխությունից հետո։ Տարիների հետ գրականագետը առավել զգայուն դարձավ դեպի կենսական երևույթները և գեղարվեստական գրականության պատմական հիմքերը, նրա ձիրքը ստացավ աշխարհայացքային հստակություն, գաղափարական որոշակի ուղղություն։ Նա գեղարվեստական երկերը քննում էր սոցիալական-քաղաքական երևույթների լույսի տակ, ավելի ցայտուն ընդգծում հասարակական բովանդակությունն ու գեղարվեստական հատկանիշները։ Այս իմաստով բնորոշ են «Նար-Դոսի պատմվածքները», «Րաֆֆու «Սամվել» պատմական վեպը», «Գր. Զոհրապի արվեստը», «Փիլիսոփայական խոհը Հովհ. Հովհաննիսյանի պոեզիայում»

ուսումնասիրությունները, որոնք զետեղված են այս ժողովածուի մեջ։ Խորագրերն անգամ խոսում են մեծ էրուդիցիայի տեր գրականագետի լայն հետաքրքրությունների և բազմաձև հարցադրումների մասին։ Տերտերյանը ոչ միայն հրաշալի գիտեր հայ և համաշխարհային գրականությունը, այլև ստեղծում էր գրական երեվույթների, փաստերի նպատակասլաց զուգահեռներ և համեմատություններ, ստեղծագործական կրքի և երևակայության աչակցությամբ խոսում գրական նյութի մասին, ստեղծելով մի չքնաղ, ազդեցիկ մթնոլորտ։ Այսպես, նա մի փոքրիկ հոդվածում կենսական ու գրական նյութի համադրման և գրական զուգահեռների միջոցով բացում է Նար-Դոսի պատմվածքների ու նովելների աշխարհը, խիստ կենսրոնացումով բացահայտում հերոսների կյանքի ծանր դրաման, արհեստավորների տղերգությունը, հասարակական կյանքից դուրս մղված մի ամբողջ խավի բարոյական և նյութական անվերջ կորուստները, կապված իրականության սարսափների հետ։ «Ինչից է առաջ գալիս կյանքի սարսափը։ — Պատմվածքների մեջ դրա հիմնական պատճառը կարիքն է, անծայրածիր աղքատությունը, տնտեսական քայքայումը։ Երբ Գերմանիայում առաջին անգամ բեմադրվեց Հաուպտմանի «Ջուլհակները», քննադատները հեղինակին մեղադրեցին, թե նրա պիեսում հերոս չկա։ Այդ քննադատներին պատասխանեց Շպիլհագենը, ասելով. «Դուք հերոս եք որոնում։ Ես գտել եմ նրան։ Այդ հերոսը— կարիքն է»։ Նար-Դոսի պատմվածքների մեջ ևս, իսկապես, «հերոս» չկա։ Բայց կա մի հերոս, որ կենտրոնական տեղ է բռնում,— դա կարիքն է։ Նպատակասլաց զուգահեռը մի առանձին հմայք է տալիս շարադրանքին, ընթերցողին քաշում մեծ գրականության գեղեցիկ տարերքը, հարստացնում նրան։ Այսպիսին է Արսեն Տերտերյանը, նրան բնորոշ է լայն շնչառությունը, գրական առընչությունների խոր զգացողությունը, որն անշուշտ դառնում է մի հարստացուցիչ նրակ մեր գրականագիտական նոր դպրոցի համար։ Ժամանակին ոմանք դժգոհում էին Արսեն Տերտերյանից, նման համեմատությունները համարելով ոչ գիտական, ավելի ճիշտ՝ կոսմոպոլիտական բնույթի շեղումներ։ Եթե հաշվի չառնենք որոշ ծայրահեղությունները, ապա կարելի է ասել, դա կենսական էր մեր գրական սերնդի դաստիարակության և մտահորիզոնի բնդլայնման համար։ Արսեն Տերտերյանը ներքնապես բնավ չէր շեղվում իր բուն նյութից, գրական երկերն ամենից առաջ քննում էր հայկական նյու-

քի վրա, հայ գրականության զարգացման ընդհանուր շղթայի մեջ. «Նար-Դոսի պատմվածքների նյութն առնված է անցյալ դարի ութսունական թվականների հասարակական պայմաններից։ Ճիշտ է, գործողությունը կատարվում է «մեծ քաղաքում», բայց իրավ այդ մեծ քաղաք չէ, որ հեղինակը տալիս է, խոշոր բուրժուազիայի կյանքը չէ, որ նա պատկերում է, այլ այդ բուրժուազիայի շահագործած «փոքր մարդկանց», մանր-բուրժուական-քաղքենիական միջավայրը»։ Այս հիմքի վրա գրականագետը ցայտուն գծերով ցույց է տալիս գլխավորը՝ կյանքի սարսափների և շահագործման ազդեցությունը «փոքր մարդկանց» վրա, նրանց բերած «բարոյական փլուզումը», հոգեկան տառապանքները, որոնք ստանում են դաժան, սարսափելի վերջաբան։ Նա շատ նուրբ է գնահատում Նար-Դոսի կենցաղագրության սոցիալական և հոգեբանական արժեքը. «Նար-Դոսը իրրև նովելիստ, ճիշտ է, կենցաղագիր է, բայց նրա կենցաղագրությունը իրականության մերկ պատճենը չէ, այլ այդ իրականության արժեքավորումը, ոչ թե տկլոր իրեր, սրանց դինամիկան, ոչ թե սոսկ դրություններ, այլ վերջիններիս մեջ ծագող դրամատիզմը»։ Վերջապես, պատմվածքների հոգեբանական ընդհանուր մթնոլորտ բնութագրելու հետ միասին, գրականագետը նըշում է նաև նկարագրության, լեզվի և ոճի ռեալիզմը, որոնք կատարելություն են տալիս Նար-Դոսի ստեղծագործությանը։

Արսեն Տերտերյանի այս և նման մի շարք ուսումնասիրություններ լույս երևույթ էին 30-ական թվականների հայ գրական մտքի մեջ։ Ինչպես հայտնի է, այդ շրջանում առհասարակ քիչ էր հոգ տարվում գեղարվեստական արժեքների բացահայտման ուղղությամբ, երբեմն էլ երկերը քննվում էին մերկապարանոց լրագրության չափանիշներով, անտեսվում էին պատկերը, ոճը, կերպարը, գրական ձևն ու ոճը։ Արսեն Տերտերյանը ձգտում էր վեր հանել նյութի և՛ սոցիալական, և՛ գեղագիտական արժեքը, այսինքն գրականությունը դիտում էր գաղափարական ու գեղարվեստական միասնության մեջ, ճանապարհ հարթելով ճշմարիտ պատմության համար։

Հենց այս առումով շատ ուշագրավ էր Րաֆֆու ստեղծագործության, մասնավորապես «Սամվելի» գնահատությունը։ 20—30-ական թվականները խիստ աննպաստ էին նաև Րաֆֆու համար։ Եթե ինչ-ինչ չափանիշներով հայկական ռեալիզմի գաղափարականությունը գրեթե կապվում էր հայ խոշոր բուրժուազիայի հետ,

այսինքն անտեսում էր այդ ռեալիզմի ժողովրդային բովանդակությունը, ապա հայկական առաջավոր ռոմանտիզմի ողջ տարերքը կապվում էր նացիոնալիստական կուսակցությունների իդեոլոգիայի և շովինիզմի հետ։ Բաֆֆու ռոմանտիզմը համարվում էր ազգային կյանքում դեռ չծնված ու չձևավորված քաղաքական հոսանքների գաղափարական նախապատրաստություն, անտեսվում էին ազգային-ազատագրական շարժման ժողովրդական հիմքերը, բնականաբար, նաև գրական մի ողջ ուղղության գեղագիտական նվաճումները։

Արսեն Տերտերյանը, հակառակ այս ամենին, «Սամվելի» առաջաբան հոդվածում տալիս է նշանավոր պատմավեպի գիտական վերլուծություն, խոսում վեպի ծննդյան քաղաքական ու պատմական հանգամանքների մասին, շեշտում պատմական և արդիական կարևոր ազդակները։ Ամենից առաջ գրական երկի ծննդյան հանգամանքը և ժամանակակից ազդակները։ Տերտերյանը համոզիչ տրամաբանությամբ գրում է անցյալ դարի 80-ական թվականների մասին, երբ «ողջ Ռուսաստանի վրա իր սև թևերն էր փռել պրեդոեոցևյան մահաշունչ ռեակցիան»։ Ամենուր, մասնավորապես Կովկասում կասկածի տակ էին առնվում «ինքնուրույնը, տեղայինը, ժողովրդականն ու ազգայինը», հալածվում էին ազգային դպրոցը, մամուլը, գրականությունն ու թատրոնը։ Սակայն այդ ռեակցիայի դեմ ելնում էին առաջավոր ուժերը. «Բայց մյուս կողմից,— գրում է Տերտերյանը,— պատմության խլուրդը իր քանդողական աշխատանքն էր առաջ տանում, ու արդեն նա զարթնել էր և իր պայքարը սկսել տիրող կարգերի դեմ։ Համատարած դժգոհություններ պոռթկում էր մերթ իբրև բացահայտ քաղաքական-տնտեսական ընդվզումի ձևնարկ, մերթ իբրև գործադուլ, մերթ նա հագնում էր գրական գեղարվեստական զգեստ։ Բաֆֆու «Սամվել» վեպը այս վերջին տիպի արտահայտության նշան էր»։ Գրականագետը գտնում է, որ պատմական թեման Բաֆֆու համար ուներ խորապես ժամանակակից նշանակություն, գալիս էր միանալու հակացարական պայքարին ու գրոհին։ Ամրապնդելով տեսակետը բազմաթիվ գրական-քաղաքական փաստերով, Արսեն Տերտերյանը չի մոռանում պատմական վեպի մյուս կարևորագույն հատկանիշը։ Ճիշտ է, որ Բաֆֆին պատմության դասերի ու փորձի միջոցով լուծել է ժամանակակից հարցեր, իր վեպը տոգորելով նորագույն քաղաքական շահագրգռություններով։ Բայց ճիշտ է և այն, որ նա երբեք

չի մոդեռնացրել այդ պատմությունը, այդ հեռավոր անցյալը։ Գրողը մշտապես ձգտել է մնալ պատմականության շրջանակներում, երբեք չբռնանալ անցյալ փորձի վրա, այլ վերստեղծել այդ անցյալը, հավատարիմ մնալով դարի ոգուն, հասարակական-քաղաքական հարաբերություններին, կյանքի ու մտածողության կոլորիտին։ Նա իրավացիորեն նշում է, որ Րաֆֆին 4-րդ դարն ուսումնասիրել է ամենայն մանրամասնությամբ, տեսել է սոցիալական և քաղաքական բարդությունները, տնտեսական հարաբերությունները, հայ կղերի և նախարարական մեծ տների հակասությունները՝ թագավորական իշխանության հետ, գրել է նույնիսկ այսօրվա պատմագիտության տեսանկյունից չափազանց ուշագրավ «Փակագծի մեջ» ծավալուն գլուխը։ Դիտնականի բարեխղճությունը միացնելով գրողի շքեղ երևակայությանը, նա խոր հարազատությամբ արտացոլել է հեռավոր 4-րդ դարի կյանքը, ցայտուն, արտահայտիչ դարձնելով այն հատկանիշները, որոնք անհրաժեշտ ու կենսական էին հայ ժողովրդի նոր կյանքի, քաղաքական ոգորումների ու հույսերի համար։ Գրողն ամուր հենարաններ ուներ և՛ անցյալում, և՛ ներկայում, նա իր գլուխգործոց վեպով մի գեղեցիկ կամուրջ էր նետում դարերի միջև։ Երրորդ կարևոր առանձնահատկությունը Տերտերյանը տեսնում է երկի գաղափարական պաթոսի, ոգու և շնչի մեջ։ Դարձյալ համոզիչ և ցայտուն նա ցույց է տալիս, որ քաղաքական համակրանքներով, ստեղծած կերպարներով և կոնֆլիկտով Րաֆֆին տարբերվում է բուրժուական գաղափարախոսներից և սերտորեն կապվում հայ դեմոկրատիայի հետ։ Հեռավոր 4-րդ դարի քաղաքական մաքառումները՝ ուղղված պարսկական բռնապետության և արևմուտքի խարդավանքների դեմ, հայ ժողովրդի անդուլ պայքարը քաղաքական ինքնուրույնության համար, վեպի գաղափարական ողջ կոնցեպցիան ի վերջո նոր ժամանակների ընթերցողներին բերում են քաղաքական ազնիվ լիցքեր՝ ընդդեմ ցարական ռեակցիայի ու բռնապետության։ Վերջապես, շատ ուշագրավ են Տերտերյանի դիտողությունները՝ վեպի ոճական հարստության, կերպարների, քաղաքական և հոգեբանական կոնֆլիկտների շուրջ։ Մեծ հաջողությամբ նա բնութագրում է Րաֆֆու ռոմանտիկական արվեստի պոետիկան, հայրենի հողի և բնության շքեղ պատկերների ներքին իմաստը, այսինքը՝ վեպի ներքին բանաստեղծության գեղեցկությունը, շատ նուրբ դիտողություններ է անում պատմական փաստերի ու գեղարվեստական պատկերների ներքին աղերս-

2—1558

Ներքի, նյութի մեջ բանաստեղծականի հայտնաբերման և գրամատիկական հզոր տաղանդի մասին։ Անտես չառնելով նաև գեղարվեստական և պատմական բնույթի սովերները, Տերտերյանը ամենուր մատնանշում է այն հարատևն ու համամարդկայինը, որ ստեղծում է փոքր ժողովրդի գրողը հայրենի պատմության հարուստ նյութի վրա։ Գնահ է ավելացնել, որ հավատարիմ իր նախասիրությանը, գրականագետը չի մոռանում հայ և համաշխարհային պատմավեպի փորձը, կատարում է նպատակասլաց զուգահեռներ Աբովյանի, Մուրացանի և Շերենցի վեպերի միջև, նշում է նաև եվրոպական պատմական վեպերի, մասնավորապես Վ. Սքոտի և Վ. Հյուգոյի սկզբունքների և մեթոդի որոշ առնչություններ Բաֆֆու վեպի հետ։ Տեղն է նշել, որ գրքին նույն շրջանում Արսեն Տերտերյանը մեծ շնչով գրեց «Աբովյանի ստեղծագործությունը» մեծածավալ աշխատությունը։ Այդ գրքում կենտրոնացած են աբովյանագիտության մոտ 100-ամյա փորձը, տարակարծությունները, որոնումները, մեկնաբանված են մեծ գրողի և հայրենասերի ստեղծագործության, մասնավորապես «Վերքի...» դրաման, բոցավառ ժողովրդասիրությունը՝ դարձյալ նորովի, դարձյալ ուրույն մեկնաբանությամբ, պատմական հայացքներով և ժամանակակից լիցքերով։ Նա հաջողությամբ որոշում է «Վերքի...» ժանրային յուրահատկությունը, պատմական վեպի հատկանիշները, մասնավորապես արդեն անցյալ դարձած պարսկական բռնակալության շրջանի պատմական անցքերի գեղարվեստական պատումությունը՝ արդեն նոր դարաշրջանը ձևակոխած հայ ժողովրդի հայեցակետից։ Դրա հետ միասին, Արսեն Տերտերյանը չի մոռանում «Վերքի...» քաղաքական ներքին բովանդակությունը և ժամանակակից շունչը, որը նրան տեղ-տեղ տալիս է քաղաքական վեպի երանգներ։

Ակադեմիկոս Տերտերյանը հաճախ էր խոսափում այսպես կոչված ակադեմիզմի մաներաններից, գրում էր կրքով, ոգեշունչ, գիտական միտքը ներկայացնելով լիցքով, ապրումով, պատկերավոր։ Դա առանձին համայք ու փայլ էր տալիս խոսքին, որն ինքնին դառնում էր նաև ստեղծագործական փաստ։ Այդպիսի փայլով ու գիտական նպատակասլացությամբ են գրված նաև փոքր ուսումնասիրություններից «Սովետահայ պատմավեպը», «Զոհրապի արվեստը», «Փիլիսոփայական խոհը Հովհաննիսյանի ստեղծագործությունում», ինչպես նաև նույն ընթացքում, հատատերազմյան առաջին տարիներին գրած մի շարք ուրիշ հոդվածներ ու ուսումնա-

սիրություններ։ Այս հոդվածները ցույց են տալիս, թե ինչպիսի խորքի ու լայնքի վրա է նա քննում հայ գրական արժեքները, և ինչպիսի լայն հետաքրքրություններ ունի ինքը՝ գրականագետը։ Առերևույթ այնպես է թվում, թե այս ընդարձակությունը խանգարում է գիտնականին կենտրոնանալ այս կամ այն կարևորագույն խնդրի վրա, այսպես կոչված՝ նեղ-մասնագիտական քննություն կատարել։ Բայց իրականում նա ունի իր խնդիրը, որը միացնում է բոլոր կարգի հարցադրումներն ու վերլուծությունները։ Ամեն դեպքում նա ձգտում է ցույց տալ հայրենի գրականության յուրահատուկ գեղեցկություններն ու բազմաձևությունը, պատմական ու գեղագիտական ամուր հիմքերը։

Մեծ սերը դեպի հայրենի գրականությունը և բազմակողմանի իմացությունը, գեղեցկության նուրբ զգացողությունը և տեսական բարձր գիտակցությունը մեծապես նպաստում են հայ դասականների ստեղծած գեղեցկությունների և ընդհանուր մթնոլորտի վերլուծությանը։ Մի դեպքում նա ջերմորեն արձագանքում է հայ պատմավեպի նորագույն նվաճումներին, ցույց տալով այն նորը, որ Դ. Դեմիրճյանը և Ստ. Զորյանը բերում են հայ պատմավիպասանությանը, մյուս դեպքում՝ նորովի ցույց տալիս Զոհրապի ռեալիզմի յուրահատկությունները, հոգեբանական և ոճական դյուտերը, մի այլ դեպքում՝ թափանցում դեռ բնավ էլ ոչ այնքան լավ դիտված Հովհ. Հովհաննիսյանի պոեզիայի փիլիսոփայական խորքը։ Սովետահայ պատմավեպի մեջ նա տեսնում է ռեալիստական որակի թանձրացում և ժողովրդական տարերքի բարձր կերպավորում՝ որպես նորագույն հատկանիշներ՝ կապված սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի հետ։ Իրավացի է քննադատը. «Նախահոկտեմբերյան հայ պատմավեպերի հետ համեմատած սովետական հիշված պատմավեպերը առավել չափով են հանդես բերել սոցիալական պայքարն իրենց նկարագրած դարաշրջանի մեջ։ Ինչպես սովետական ռուս պատմավիպասանները, այնպես էլ Դեմիրճյանն ու Զորյանը հանդես են եկել ոչ թե նեղ մտքով, իբրև գեղագետներ, այլ իբրև պատմության ինքնուրույն ուսումնասիրողներ և տվել են վեպեր, որոնք ոչ միայն գեղարվեստական հաճույք են պատճառում, այլև լայն մասսաների մեջ տարածում են հասարակական զարգացման օրենքների ճշգրիտ իմացություն։ Երկուսն էլ ընդհանուր առումով, վեպի գործողությունը հանել են պալատներից ու ամրոցներից, տեղափոխել ժողովրդական հրա-

պարակները, կենսագործելով այն հիշտ սկզբունքը, թե՝ ժողովուրդն է պատմություն կերտում։ Նա հատկապես ընդգծում է սովետահայ պատմավիպասանների առաջավոր պատմափիլիսոփայությունը։ Նրանց մոտ, նախահոկտեմբերյան պատմավիպասանների հետ համեմատած, առավել բարձրացված է ժողովրդի դերը, ժողովուրդը գործող անձնավորություն է։ Սովետահայ պատմավեպի մեջ պատմական կոլորիտը ռեալիստական է, զերծ մոդեռնացումից, այնտեղ տնտեսական, քաղաքական և հոգևոր հակամարտությունը հենված է պատմության ճշմարիտ ոգու և պատմական անցած իրականության անցքերի վրա։ Այս ամենի հետ միասին նա ցույց է տալիս այդ պատմավեպի խոր կապը արդի իրականության, սովետական ժողովրդի պայքարի հետ, պատմության դասերի վառ ընդգծումը, կերպարների հոգեբանական խորքը և հերոսականությունը, որոնք խոսում են այսօրվա հետ, առաջ մղում ժամանակակից գեղարվեստական մտածողությունը, նոր հատկանիշներով հարստացնում ժողովրդայնությունը։ Այս առումով կարելի է ասել, որ Արսեն Տերտերյանը ամբողջական հայացք է մշակում առհասարակ հայ պատմավիպասանության անցած ուղու մասին։

Քննելով «Վերքը...», «Երկունքը», «Սամվելը» և «Գևորգ Մարզպետունին», դրան միացնելով նաև նորագույն, սովետահայ պատմավեպի փորձը, բնևս ինքն էլ չունենալով այդ նախնական նպատակը, նա ըստ էության ուրվագծել է հայ պատմավեպի զարգացման և գեղարվեստական էվոլյուցիայի պատկերը, դիտել գեղարվեստական վերելքը, ոճական առաջընթացը՝ ռոմանտիզմից—ռեալիզմ ընկած ճանապարհին, այսինքն՝ ըստ էության հող է նախապատրաստել հայ պատմավիպասանության գիտական պատմության համար և որոշ կողմերով ստեղծել այդ պատմությունը։ Հիշտ այդպես, տասնյակ տարիների ընթացքում նա գրել է հայ ռեալիստական արձակի շուրջ, մենագրություններ նվիրել Շիրվանզադեին, Նար-Դոսին, Պ. Պռոշյանին, ուսումնասիրել Մ. Նալբանդյանի, Գ. Սունդուկյանի, Մուրացանի, Ղ. Ալայանի, Գր. Զոհրապի արձակը։ Ինչ-որ չափով, ինչ-որ կողմերով նա դարձյալ ուրվագծել է հայ ռեալիզմի զարգացման ընդհանուր պատկերը, դարձյալ հող նախապատրաստելով գիտական պատմության համար, որոշ չափով բարձրացրել այդ պատմության հիմքերը։ Դա հիրավի վիթխարի աշխատանք էր, որը չի կարող շրջանցել ժամանակակից

գրականության պատմաբանը, և չի էլ շրջանցում։ Անշուշտ այս հսկայածավալ աշխատանքի մեջ այսօր դժվար չի տեսնել շեղումներ, մեղանչումներ ու սայթաքումներ, որոշ մոլորություններ ու տուրքեր, բայց անհամեմատ ավելի շատ են գեղեցկությունները, առողջ վերլուծությունները, նուրբ դիտողությունները, տաղանդի որոնումներն ու հայտնագործումները։ Կարելի է վստահորեն ասել, որ Արսեն Տերտերյանի գիտական ժառանգությունը որոնումների և ստեղծման անհրաժեշտ շրջան էր, մի դպրոց, որը հայ գրականության պատմությունը տարերային ընթացքից մղում էր դեպի գիտական հիմնավորման, մշակման, գեղարվեստական երևույթների համախմբման ու կենտրոնացման ուղին։ Այս բոլորի հետ միասին, չպետք է աչքաթող անել Արսեն Տերտերյանի մի ուրիշ արժանավորություն։ Ինչպես ասացինք, նրա գրչին ևս օտար չեն եղել սխալները, մեղանչումները ու հակասությունները։ Անշուշտ, սուբյեկտիվ գործոնի հետ միասին, մենք պետք է նկատի ունենանք նաև գիտական մտքի համար որոշ աննպաստ պայմաններ, որոնց այս կամ այն չափով տուրք է տվել նաև մեր անվանի գրականագետը։ Բայց դրանք երբեք արատ չեն դառնում, եթե ստեղծագործող անհատը հետադարձ հայացք է ձգում անցյալին, քննադատաբար և ստեղծագործական հայացքով նայում սեփական ուղուն։ Ոմանք ակնարկում էին, թե Տերտերյանը ժամանակի ընթացքում փոխել է իր հայացքները, վերանայել իր տեսակետները և այլն։ Բայց նշենք, որ Տերտերյանը հիմնականում կանգնած է եղել առողջ տեսակետների վրա, մյուս կողմից, ինչպես հայտնի է, ճշմարտությունը միանգամից չի տրվում մտածող մարդուն, ժամանակը, փորձը, մտավոր լարումը մտածողին մղում են որոնումների ոլորտը, հարստացնում և իմաստնացնում։ Տերտերյանը մեծ աշխատանքի ընթացքում հրաժարվեց իր սխալներից ու սխեմաներից։ Դա նրա արժանավորությունն է, ոչ թե թերությունը, քանի որ միայն մտածող, ուժեղ անհատը կարող է դուրս գալ մտավոր քարացումից, անկեղծ նայել նաև սեփական կեցվածքին, գործին ու տեսակետին, հետու մնալ ինքնասիրահարվածությունից։

Այդպիսի մի փոփոխության, վերանայման, անկեղծ հայացքի ծնունդ է, օրինակ, «Փիլիսոփայական խոհը Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ» փոքրիկ, իմաստալից ուսումնասիրությունը։ Ինչպես հայտնի է, 1912 թ. «Հովհաննես Հովհաննիսյան, Սիրո և

կարևկցության երգիչը» մենագրության մեջ նա չափազանց անզգույշ քննագնահատել էր նշանավոր բանաստեղծի քաղաքական-հասարակական քնարը և ժողովրդական մոտիվների բուն էությունը, մի կես բերան խոսել նաև սիրո երգերի մասին։ Եվ ահա 34 տարի հետո նա կրկին անդրադառնում է Հովհ. Հովհաննիսյանի ստեղծագործությանը, այս անգամ արդեն ուրիշ մեկնակետից, առանց սխեմաների, այս անգամ արդեն պատմական, գեղագիտական առողջ և իմաստուն հայացքով։ Նա Հովհաննիսյանին գնահատում է որպես ժողովրդի բանաստեղծ. «Նա ինքը գտնում է ժողովրդի լեզուն և արտահայտում ժողովրդի ազգային գիտակցությունը՝ ստեղծելով էպոխա հայ բանաստեղծության մեջ»։ Անցյալ դարի 80-ական թվականներից Հովհաննիսյանն ունեցել է ժողովրդի և ազատության պաշտամունք, ժառանգել է նաև ռուս և հայ 60-ականների փիլիսոփայական առաջավոր հայացքները։ «Նրա մոտ փիլիսոփայական խոհը դեմոկրատական պայքարի հոգևոր զենքն է»,—գրում է Տներեյանը։ Մեջ բերելով Գոլ Լաֆարգի միտքը, թե «բանաստեղծը ևթե փիլիսոփա չէ, ապա արհեստավոր է», նա ցույց է տալիս Հովհաննիսյանի պոեզիայի խորքը, դարաշրջանի քաղաքացու խորունկ և բարդ հայացքը՝ հայրենիքի, ժողովրդի և պատմության նկատմամբ, մարդկային հոգու գեղեցկությունների հայտնագործումները, երջանկության ու բախտի գրավիչ նրազները, որոնք խոսում են նաև գալիքի հետ։ Եվ բոլոր դեպքերում այս տատապող, որոնող, խոհուն բանաստեղծը տալիս է համաժողովրդական ոգու ընկալման ու անհատականացման, ներքին քննության ազդեցիկ պատկերներ, ստեղծում մի բարդ աշխարհ, որը ողողված է անձնազոհության պայծառ լույսով ու ջերմությամբ. «...երբեմն տխուր է հնչում նրա երգը, բանաստեղծը ասում է. ես իմ լացն եմ խառնում ընդհանուր ողբին»։ Բայց դրա հետ միասին նա հանգիստ է գտնում երգի մեջ, բանաստեղծության մեջ՝ ոգևորություն քաղելով իր առաջավոր հասարակական հայեցողությունից, թե չարությունն անցողիկ է, իսկ սոսկ կոպիտ ուժով չես կարող աշխարհին տիրել։ Դեռ պատանեկան տարիքում բանաստեղծը հարցնում է ինքն իրեն. «Ինչո՞ւ եմ ապրում»։ Այդ հարցին նա պատասխանեց երիտասարդական տարիքում՝ իր կոչումը ձևակերպելով այսպես. «ազնիվ պայքարի համար»։ Նա իր ազգային բանաստեղծ լինելը տվել է մի սքանչելի պատկերով,— ձյունի պես հալվել և մեր մարգերը ջրել։ Ահա դա է նրա կյանքի

փիլիսոփայական խորհուրդը. ինքն իրեն կորցնել շատերի մեջ։ Դա և՛ ցավ է, և՛ հաճույք. բանաստեղծը միշտ խորհում է տանջվելով, «եսը» զոհելով նա անմահանում է, բայց զոհաբերումն ինքնին ցավագին է»։ Այսպես ահա նա գնահատում է հայ բանաստեղծության աղնիվ երևույթներից մեկը, տեսնելով նրա հարատև գեղեցկությունը։ Նա ամբողջովին ապրում էր այդ մեծ, գեղեցիկ տարերքի մեջ, տեսնում, դիտում, գնահատում, զգում գեղեցիկ խոսքի ողջ հմայքը։ Դա մի զարմանալի ստեղծագործական կենսականություն էր հաղորդում տաղանդին, նույնիսկ արդեն առաջացած տարիքում, կյանքի վերջին շրջանում։ Բնավ պատահական չէր, որ կյանքի վերջին տարիներին նա գրեց իր ծավալուն մենագրություններից մեկը՝ «Պերճ Պռոշյանը», որը հայ ժողովրդային գրականության մի ուրույն ոլորտի քննություն էր, գրված առանձին ոգևորությամբ և ջերմ շնչով։

* * *

Արսեն Տերտերյան գրականագետը բնավ էլ հայ գրականությունը չէր քննում նեղ սահմանների մեջ, բոլոր դեպքերում նա մեր գրական երևույթները դիտում էր համաշխարհային գրականության կապերի մեջ, զարգացման ընդհանուր մթնոլորտում։ Բայց, դրա հետ միասին, անվանի գիտնականը մեզանում հիմք է դրել նաև գրական ուսումնասիրությանն մի ուրիշ բնագավառի, որն այսօր, ահա, մեծ ծավալ է ընդունել։ Խոսքը վերաբերում է գրական կապերին ու առնչություններին։ Արսեն Տերտերյանը հաջողությամբ գրել է նաև ռուս և եվրոպական գրական երևույթների մասին։ Նա առանձին ուշադրություն է դարձրել հայ-ռուս գրական առնչություններին, որոնք կապված էին նաև քաղաքական կարևորագույն հարաբերությունների հետ։ Տերտերյանը գրել է Պուշկինի և Գրիբոյեդովի, Չեխովի և Մ. Գորկու, Կռիլովի և Վ. Բրյուսովի, Վ. Բելինսկու և ուրիշների մասին։ Այս գրքում զետեղված են «Ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծը» և «Վալերի Բրյուսովը և հայ կուլտուրան» մենագրությունները։ Եթե առաջինի մեջ նա համառորեն գնահատելով ռուս մեծ առակագիր բանաստեղծի ստեղծագործությունը, ընդգծում է նրա վաստակի բարերար ազդեցությունը հայ նոր պոեզիայի վրա, քննում է հայկական թարգմանությունների արվեստը, ցույց տալիս Կռիլովի իմաստուն առակների գաղափարական ազդեցությունը հայ մտավոր կյանքի

վրա, ապա Բրյուսովի մասին խոսում է մի ուրիշ մեկնակետից։ Նա մեծ խոսք է բացում ռուս առաջավոր մտավորականության, մասնավորապես Վ. Բրյուսովի ինտերնացիոնալիզմի, գիտական ու քաղաքացիական ազնվության, բարոյական մեծ գերի մասին, որոնք այնքան կարևոր էին եղեռնի բերանն ընկած հայ ժողովրդի հոգևոր կյանքի ու վերելքի համար։ Կարելի է նշել բազմաթիվ-բազմաթիվ նուրբ դիտողությունները Բրյուսովի ազնիվ արվեստի, թարգմանական գործի, հայ հնադարյան մշակույթի առնչությունների ու նվաճումների մասին։ Այս ամենը լայն ճանապարհ բացեցին մեր գրականության մի նոր բնագավառի առջև։ Ապացույց՝ բազմաթիվ մենագրությունները, հոդվածները, խմբային ու անհատական աշխատանքները։ Այսպես, ահա, գրականագետի ձիրքը արգասավորվել է գրական մտքի բազմաթիվ բնագավառներում։ Ամենուր Տերտերյանը գրել է մեծ գործի հիմքեր և սերմաններ, կարևոր մտքեր ու խոհեր։

Տաղանդավոր գրականագետի հարուստ ժառանգությունը, որոնումները, մինչև անգամ սխալները այսօրվա գրական մարդու համար, անտարակույս, ունեն ուսանելի շատ բան։ Արսեն Տերտերյանը իր ողջ կյանքն ու ձիրքն անվերապահ նվիրել է հայրենի գրականության վերելքին և գիտական պատմության ստեղծմանը։ Մեծ աշխատավորը, անբասիր մարդը և ազնիվ ուսուցիչը թողել է հարուստ վաստակ, բարի անուն և երախտագետ հետևորդների մի ամբողջ սերունդ։

ՀՐ. ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ

1979 թ. փետրվար

ՀԱՅՐԵՆԻ ԵՋԵՐՔԻ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒՆ

I

ՀԱՅՐԵՆԻ ԵՋԵՐՔԻ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐ

Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը հետաքրքրական մի աշխարհ է ներկայացնում։ Առաջին հայացքից ներքին հակասություններով է խճողված, բայց իրոք տիրապետող շեշտը տանում է դեպի լրիվ ամբողջություն, որի մեջ ձուլվում և անհետանում են բոլոր հակասությունները՝ ստեղծագործությանը տալով ներդաշնակ բնույթ։

Ինչպե՞ս հաշտեցնել, օրինակ, հետևյալ հոգեկան վիճակները, որոնք հակասում են միմյանց ներքին բովանդակությամբ.

Պանդուխտ եմ, հույրիկ, մաեուկ օրերից.
Գնում եմ դեպի մի աենեայա երկիր՝
Կըտրված կյանքի ամեն կապերից,
Մենակ, տարագիր։

Հոգեկան ապրումը, որ արտահայտված է այստեղ, պարզ է ինքնին։ Բանաստեղծն իրան համարում է հայրենազուրկ։ Նա այդպես է եղել ոչ թե այսօր կամ երեկ, այլ մանկության օրերից սկըսած։ Նա մի պանդուխտ է հայտնի, շոշափելի աշխարհում։ Մի ճանապարհորդ է, որ փոքր ինչ իջել է հանգստանալու համար, նպատակ ունի չվելու անհայտ երկիր։ Հայտնի, ծանոթ ու մատչելի աշխարհի հետ ոչ մի կապ չունի, կտրված է կյանքի բոլոր կաշկանդումներից։ Այդպիսի իրական, կենսական վիճակն արտահայտվում է հոգեկան կացության մեջ իբրև մենակություն։ Բայց կա մենակություն, որ հանգստություն և անտարբերություն է բերում, կա մենակություն էլ, որ կրծքի տակ օձեր է սնուցանում՝ հոշոտելու և բզկտելու հոգեկան ներքինը։ Բանաստեղծի մենակությունը, ինչպես երևում է, այս վերջին տեսակից է։ Դա ոչ միայն ներքին, այլև արտաքին հալածանքի ենթարկված մենակությունն

է։ Բանաստեղծը տարագիր է յուր մենակության մեջ։ Եվ այն էակը, որին ուղղված է յուր խոսքը, այդ «գուլրիկը» ոչինչ չունի յուր մեջ նրան կապելու համար հայտնի աշխարհի հետ՝ մեռցնելով նրա մեջ անհայտ երկրի կարոտը։

Վերևի քառյակին հետևում են այնպիսի տողեր, որոնք այս ու այն կողմից շեշտում են հակիրճ չորս տողի մեջ արտահայտված ապրումները։ Բանաստեղծը շատ նյութ կտար ընթերցողին մտածելու, զգալու և հուզվելու, եթե միայն նա բավականանար այդ չորս տողով և վերլուծական աշխատանքը, յուր հոգու պրպտումները չհասցներ հագեցման աստիճանին։ Առանց նրա ասելու էլ մենք արդեն գիտենք հիշյալ քառատողից, որ նրան հալածում են անցած օրերը, ներկայից խլելով հանգստության ժամերը։ Ինչո՞ւ։ — Որովհետև նա տարագիր է։ Մենք զգում ենք նույնպես, որ նրա ոտքերը հոգնած պիտի լինեն, հոգին— հալածական, հետու ամեն վայելքից և բախտից, որովհետև նա հայրենազուրկ է, անվերջ փախչում է յուր հոգուն խորթ միջավայրից, իզուր գանգատներով լցնել ճգնելով յուր կյանքի, որ նույն է թե տանջանքի, հովիտը։ Նրան անհայտ երկիրն է գրավում, և բնական է, որ հայտնի երկիրը նրան մի անձուկ կացություն պիտի թվի, ասել է թե՝ բանտ, որի պատուհաններից նա դիտում է հետուն։ Կյանքի հաճույք, կնոջ սեր նա չունի, ամենից զրկված է, ամենքին թողել է և գնում է դեպի անհայտը, որ խավար է յուր անորոշությամբ ու այդ բոլորը պարզ է ըստ ինքյան, եթե մի անգամ ընդմիշտ շեշտված է, թե «կտրված եմ կյանքի ամեն կապերից»։

Որքան հարազատ և մտերմական է այդ վերջին ապրումը Հովհաննես Թումանյանի հոգուն։

Հիրավի, նա մենա՞կ է, կյանքում ոչինչ նրան չի՞ գրավում, նրա հոգին «ամենավոր վայրենու» անբովանդակության պատկե՞րն է ներկայացնում։ Եթե ճիշտ լինի այդ, այն ժամանակ նրան ոչինչ չպիտի կանչի, նրա շուրջն ամենուրեք պիտի տիրե բար անտարբերություն։ Ավելի ևս. նա չպիտի ունենա ոչ մի շոշափելի, իրական երկրի անբուն կարոտը, նրա հոգին ոչ մի տեղ կայան չպիտի գտնի, լինելով ամեն կողմից հայրենազուրկ։ Հին ծանոթներ, երջանիկ օրերի քաղցր հուշեր, սիրելի դեմքեր և այն բոլորն, ինչ որ տալիս է հոգուն «տիպ վհուկության», գոյություն չեն կարող ունենալ, որովհետև բանաստեղծի հոգին հենց յուր խոստովանությամբ մանուկ օրերից ծծել է կյանքի տառապանքը, կորուստը և

կսկիծը, լինելով մենակ և տարագիր, կտրված կյանքի ամեն կապերից... Աշխարհը նրա համար մի բանտ է, ինչպես տեսանք քիչ առաջ, ուրեմն և այն փոքրիկ հավաքական ամբողջը, որ կոչվում է հայրենի տուն, խորթ պիտի մնա բանաստեղծի հոգուն, չունենալով յուր մեջ ոչինչ հրապուրիչ անհայտ երկրի ցավերով բեռնավորված նրա սրտի համար»:

Բայց այդ բոլորը շինծու, մտացածին են թվում առաջին հայացքից, երբ մենք համադրում ենք հետևյալ բնական, ինքնաբուխ տողերին.

Կանչում է կրկին, կանչում անդադար
Այն չքնաղ երկրի կարոտը անմուն,
Ու թևերն անա փրռած տիրաբար՝
Թռչում է հոգիս, թռչում դեպի տուն,
Ուր որ հայրենի օջախի առաջ
Վաղուց կարոտով սպասում են ինձ...

Է՛յ ձիե ծանոթներ, է՛յ կանաչ սարեր,
Ահա ձեզ տեսա ու միտս բռկան,
Առաջրս եկան երջանիկ օրեր,
Սիրելի դեմքեր, որ այժմ չքկան...
Ողջույն ձեզ կյանքիս անդրանիկ ճուշեր,
Որբացած հոգիս ողջունում է ձեզ...

Ի՞նչպես լուծել այս հակասությունը: Քիչ առաջ մենք համոզված էինք, որ գործ ունենք մի հայրենասուրկ բանաստեղծի հետ, մի մարդու, որի հոգին անհաղորդ է մնացած ամեն տեսակ հաճույքների, իսկ հիմա մենք տեսնում ենք անհայտ երկիր որոնողի փոխարեն մի շատ որոշ երկրի, մի շատ պարզ կենսական շրջանի երգչին: Այս հարցի պատասխանը Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության խնդիրն (պրոբլեմն) է միաժամանակ:

Ավելի պարզ ձևակերպությամբ, ուրեմն մեր առաջ դրված է այսպիսի մի խնդիր, ինչի՞ց են բխում բանաստեղծի հայրենասուրկ ապրումների նվագները և ինչպիսի՞ ստեղծագործական ուղիներով (որոնումներով) են նրանք հասցնում հայրենի տան, հայրենի օջախի օրհներգին:

Հովհ. Թումանյանի որոնումները գնում են դեպի առաջ հոգեկան ինքնալուրացման գծով:

Այս վերջին հանգամանքը կպարզվի, եթե մենք մի փոքրիկ, բայց ընդհանուր նկատողություն անելու լինինք բանաստեղծի

ստեղծագործական կարողության մի բնորոշ կողմի վրա։ Այդ այն է, ինչ որ մենք վերևում պայմանական կերպով շեշտեցինք, ասելով թե նրա հայրենազուրկ նվագները շինծու, մատացածին են թվում, համեմատելով հայրենի եղերքի ինքնաբուխ և բնական օրհներգի հետ։

«Պանդուխտ եմ, քույրիկս» տաղանավորը մի ձգձգված, քույլ և անհաչող գործի տպավորություն է անում. առաջին քառյակի մեջ արտահայտված բովանդակությունը քաշքշվում է և մի անգամ չորս տողի փոխարեն տացվում են քսան և ութ ավելորդ տողեր, որոնք ոչինչ չունեին ավելացնելու անդրանիկ քառատողի հիմնական ապրումներին։ Հայրենի եղերքի զրվատումների մեջ բանաստեղծը ինքնաբուխ տպավորման այդպիսի հիգեր չունի։ Այդտեղ ստեղծագործությունը կատարվում է բանաստեղծելու իսկական եղանակով, այսինքն տրվում է մի շարք ապրումներից ամենաէականի հզոր շեշտը, թողնելով ընթերցողին երկրորդական ապրումների համախմբելն էականի շուրջը, բանաստեղծի հետ միասին ստեղծելու թովիչ հարկադրանքով։ Էական ապրումն այդպիսով դառնում է մի խորհրդանշան, որի տակ գալիս միանում են մեր ներքին այն ապրումները, որոնք դեպի լույս են կոչվում բանաստեղծի հզոր շեշտի կամ նվագի ազդեցությամբ։ Եվ այն ժամանակ մենք հուզվում ենք, որովհետև մեզ գրավում է մեր ներքին աշխարհի ցրված ապրումների համախմբումը մի խորհրդանշանի տակ, որ մենք չենք կարողացել ստեղծել և ստացել ենք պատրաստի կերպով բանաստեղծի տաղանդի շնորհիվ։

Ինչ է հետևում այդ տողերից։ Միթե այն, որ Հովհ. Թումանյանի այն բոլոր նվագները, որոնք ներշնչված են հայրենազրկության ոգով՝ միանգամայն ավելորդ են և նրա ստեղծագործության արատն են կազմում։ Մի այդպիսի կարծիքով բավականանալ նշանակում է բնավ չհասկանալ բանաստեղծի ստեղծագործության ներքին էությունը, նրա ամբողջական կառուցվածքը։ Իսկական բանաստեղծի ստեղծագործությունը մի լիակատար և անհրաժեշտ միություն է ներկայացնում. ամեն մի նվագ երգի ներշնչման մի տարրն է, որ բնական կերպով կցորդված է նրա հոգեկան համակրանքների և տենչերի հետ։

Հովհ. Թումանյանի հայրենազրկության նվագները թեպետ և առանձնակի և ընդհանուր կապից անջատ դիտելով, մասնավոր հակասության և աններդաշնակության դրոշմն են կրում իրանց

վրա, բայց անհրաժեշտ որոնումների մի շարք են ներկայացնում նրա հայրենի եզերքին հասցնող գյուտի ճանապարհին։ Բանաստեղծի անկեղծ խանդավառությունը հայրենի եզերքի հանդեպ մեզ համար կմնար մութն ու անհասկանալի, եթե մենք չտեսնեինք և չզգայինք այն բոլոր տանջանքները, որ նա կրում է իբրև հայրենասուրկ, իբրև մենավոր և պանդուխտ, տարագիր և բանտարկյալ էակ։

Բախտի մի ինչ-որ քմահաճույքով նա զրկվել է իրականապես յուր սիրած հայրենի եզերքին ապրելու հնարավորությունից. նա շրջապատվել է այլ կենսական պայմաններով, այլ մթնոլորտով ու մարդկանցով, այլ բնությամբ ու արժեքներով։ Նա չի կարողանում տանել նոր հայրենի եզերքը, որ յուր հոգու համար չէ ստեղծված, և սկսում է հոգեպես տանջվել, որոնելով կորցրածը և մտովին ապրելով նրա վաղեմի թովչանքներով։

Ավելի պարզ ասենք այդ բոլորը— բանաստեղծը Գյուղը թողել է և եկել Քաղաք։

Բայց դա մի սովորական գաղթ չէ, դա երկու տարբեր քաղաքակրթության ընդհարումն է, որ ողբերգական կերպով ապրում է բանաստեղծի հոգին։ Հաուպտմանի կատապան Հենշելն էլ այդպիսի մի ընդհարման հոգեբանական պատկերացումն է. նա ևս թողել է գյուղը և եկել քաղաք։ Գյուղն այլ արժեքների շրջան է ներկայացնում, իսկ քաղաքը— այլ։ Մեկ տեղ կատապան Հենշելն ուներ ամուր կռվան, նա յուր հարազատ մթնոլորտում էր գտնվում, շրջապատված համակիրներով, յուր հոգուն մտերիմ տնտեսական և բարոյական կյանքով։ Քաղաք տեղափոխվելով՝ նա զրկվում է կենսական հաստատուն հենարանից, խորթ մթնոլորտի մեջ է ընկնում, շրջապատվում օտար միջավայրով, յուր սրտին և մտքին հակառակ ու ներհակ տնտեսական— բարոյական կյանքով։ Նրա մեջ տեղի է ունենում մի մեծ հեղաշրջումն. հին հասկացողությունների շենքը ճարճատելով քայքայվում է, նոր հասկացողությունները հապաղում են հանդես գալ. այս անցողիկ տատանվող վիճակը նա չի կարողանում լուծել, ելք է փնտրում և գտնում է ինքնասպանության մեջ։

Նման մի վիճակի մեջ է ընկել Հովհ. Թումանյանը։ Իհարկե, երկու տարբեր քաղաքակրթության ընդհարման և հոգեկան տանջանքի նմանության տեսակետից ենք մենք մոտենում երկուսին էլ։

Բանաստեղծի գյուղական կենսահայեցողությամբ տոգորված

Հոգին քաղաքային միջավայրում տառապում է։ Ամեն բան նրան ատելի է և մերժելի, նա տաղտկանում է և որոնում այն վայրը, ուր հանգստանալ կարող է յուր վիրավոր հոգին։ Նա ծաղրում, արհամարհում է այն բոլորն, ինչ որ հատուկ է նոր հայրենի եզերքին— քաղաքին, միաժամանակ սրանչանում և գրվատում է։ Ի՞նչով է սրանչանում և ի՞նչ է գրվատում։ Դա յուր որոնածն է— հին հայրենի եզերքը, ուր նա սնվել ու մեծացել է հոգեպես և ֆիզիկապես։ Դա այն ապաստանն է, ուր պետք է անդորրություն գտնի նրա ատելագործող հոգին՝ ոգևորություն հյութ քաղելով և ապրելով բազմակողմանի կերպով։

II

ՀԱՅՐԵՆԻ ԵԶԵՐՔՆ ԻՐԲԵՎ ԱՊԱՍՏԱՆ

Թումանյանը թարգմանել է Բայրընի «Շիլիոնի կալանավորը», որի մեջ որոշ հատվածների հոգեբանական բովանդակությունը լույս է սփռում մեր առաջադիր խնդրի վրա, այսինքն թե ի՞նչ ենք հասկանում «հայրենի եզերքն իբրև ապաստան» բառերի տակ։

«Կալանավորը» բանտում ուներ հարազատների մի փոքրիկ շրջան. շղթայի զարկված յուր եղբայրներն էին դրանք, որոնք ապրում էին բոլորը միասին՝ շնչելով նույն օդը, ապրելով նման տեսիլներով ու հույսերով։ Բայց արգելարանի դաժան պայմանները մեկիկ մեկիկ մեռցնում են բոլորին՝ թողնելով միայն մեկին— «Կալանավորին», որի համար ամբողջ աշխարհը դառնում է մի սև, տանջալի անապատ, երբ զրկվում է պաշտամունքի առարկա դարձրած սիրելիներից։ Ահա թե ի՞նչ է ասում նա՝ յուր եղբայրներին թաղելուց հետո.

Ես թաղել էի առդեն բոլորին,
Եվ այնուհետև աշխարհն ինձ համար
Մի բանտ էր նույնպես, բայց մեծ ու անծայր։
Էլ ոչ ոք չկար այնտեղ ինձ մոտիկ.
Հայր, մայր կամ եղբայր, բնկեր կամ առիթ...

«Կալանավորն» այնքան է սովորում յուր բանտին, նա այնքան հիշողություններով է կապվում նրա հետ, որ այլևս նրանից անջատվել չի ուզում, մինչև անգամ այն ժամանակ, երբ ուզում են ձգել նրա կապանքը, տալ ազատություն։

Շատ քիչ հայ բանաստեղծների է հաջողվում թարգմանել

օտար գրականությունից այնպիսի երգեր, որոնք հարազատ լինեին նրանց ստեղծագործությանը, այսինքն թարգմանական տողերը նրանց գրչի տակից դուրս եկնեին իբրև ինքնուրույն, ինքնաբուխ և սեփական ստեղծագործություն։ Հովհ. Թումանյանը պատկանում է բախտավոր բացառությունների թվին։ Այն բոլոր թարգմանությունները, որ նա արել է, մի զարմանալի ղուգադիպությամբ՝ թարգման են հանդիսանում նրա զգացումներին ու հույզերին։

Այդպես է նաև Լերմոնտովի «Մծիրին», որի ամբողջ հյուսվածքը շնչված է հայրենի եղերքի կարոտով, որ այնքան ներդաշնակ և համահարազատ է մեր բանաստեղծի հիմնական ապրումների հոգուն։ Ահա թե ինչ խոստովանություն է անում երիտասարդ անապատականը.

Ես տեսնում էի, որ ուրիշներին
Հայրենիք, տուն, բնկեր, ծնող ունեին,
Մինչդեռ չունեի ես երանց նման
Ոչ թե սիրելիք— այլև գերեզման
Ես էլ այն օրից իզուր չողրացի,
Այլ նոգուս միջում այսպես ուխտեցի,
Որ երբևիցե, բեկուզ մի վայրկյան,
Այս իմ բոցավառ կուրծքը մանկական
Սեղմեմ կարոտով մի ուրիշ կրծքի,
Թեկուզ անծանոթ— միայն ճարազատի։

Հայրենի եղերքի կարոտով ներշնչված էակի համար ամբողջ տիեզերքը նման ցավով և ցանկությամբ լեցուն է պատկերանում։ Նա ոգի է տալիս ամեն ինչի յուր շուրջը և խորապես զգում, որ բոլորը, բոլորը միայն մի վիշտ են ցնորեցնելու չափ ուժգնապես փայփայում— հանգիստ գտնել հայրենի եղերքին՝ հարազատների շրջանում, սիրած բնության գոգի մեջ...

Ուր բարմ է օդը, և ուր մերթ գալիս
Ու բարձր պատի խորունկ նեղվածքում,
Բուից վախեցած, կուչ նկած նստում,
Պատսպարվում է փոքրիկ աղավնին—
Ջրնաղ զավակը անհայտ աշխարհի։

Մեր բանաստեղծն ևս վախեցած է կյանքի բուքից, նա ևս կամենում է պատսպարան գտնել փոքրիկ աղավնու պես՝ յուր անհայտ աշխարհի տենչերը հագեցնելու համար։

Երիտասարդ անապատականի ձգտումն ունի և Հովհ. Թումանյանը. սա էլ ապաստան է ուզում գտնել, ասելով.

Ես խավար, ճնշող, ցուրտ մթնոլորտում
Հանգիստ չեմ, ընկեր, նաև իմ հոգում
Իմ վեհ ցնորքներն, իմ անչերն ամենդ.
Այնպես հալածված երամիվ էլ երբեմ
Չեմ կարողանում գտնել ապաստան,
Երկրիմի ցրված ամպերի նման:

Անդիրն այժմ այն է, թե որն է ճիշավար, ճնշող, ցուրտ մթնոլորտը, որից դուրս չլինել է ուզում բանաստեղծը և ուր է նա գրնում, որտեղ պիտի գտնի ապաստան:

Բավական լույս կարող է սփռել այդ խնդրի վերա մի շատ բնորոշ հանգամանք. այդ այն է, թե որտեղի՞ց է նյութ հավաքում Հովհ. Թումանյանը յուր ստեղծագործության համար:

Բանաստեղծական ստեղծագործության մասին տարածված թյուր հասկացողություններից մեկն էլ այն է, որ ամեն ինչ երկնքի հետ է կապում, պնդելով, որ բանաստեղծ-հերոսն ամեն բան առնում է վերին ներշնչման միջոցով: Համառ, տոկուն աշխատանքի կարիք չկա, քանի որ ձիրքը իրրև մի երկնատուր աղբյուր բխում է առանց այլևայլության: Դա սխալ և մտացածին կարծիք է, որի հերքումը տալիս է հենց... բանաստեղծ Թումանյանի ամբողջ ստեղծագործությունը, հայտնագործելով մի երկարատև, բրտնաջան և բեղմնավոր աշխատանքի գոյությունը: Երկար ու բարակ ուսումնասիրությունների, առօրյա կյանքի լավապես իմացման արդյունք է մեր բանաստեղծի Մուսան: Շատ պարզ է, որ այդպես էլ պիտի լինի, որովհետև անծանոթ ապրումներն ու հոգիները նյութ չեն կարող լինել գեղագետի ստեղծագործության համար: Այդ նկատումով՝ ճիշտ է այն դարձվածքը, որ պնդում է, թե, որքան բարձր է մի բանաստեղծական երկ, այնքան էլ նա ինքնակենսագրական է: Նախքան բուն ստեղծագործությունը, յուրաքանչյուր գեղագետ ապրում է որոշ տևական տանջանքներ, որոնք գլխավորապես ծագում են նյութի մշակման, հոգեբանական հետազոտման առհմանների մեջ, և միայն հետո ստեղծագործողի հոգին խաղաղություն է ստանում ստեղծագործության ժամին: Թող կոպիտ օրինակ չհամարվի, եթե ասելու լինենք, թե պարտեզ նախքան գեղարվեստական հաճույք զգալը յուր պարից և ուրիշներին զմայլեցնելը, ստիպված է հոգևական բնախոսական բազմաթիվ չարչարանքներ ապրել...

Հովհ. Թումանյանը վաղուց ի վեր հայտարարել է, որ ինքը ժողովրդական բանահյուսության անգիր մնացորդները սիրով կընդունի, ով որ էլ հաղորդելու լինի իրեն։ Բայց նախքան այդ հայտարարումը, հայրենի եզերքին նվիրված նրա ստեղծագործության յուրաքանչյուր տողը ցույց է տալիս, որ անձամբ հավաքել, մշակել և ուսումնասիրել է ժողովրդի բանավոր զրականությունը, նրա առօրյա նիստ ու կացը։

Ժողովրդական ստեղծագործության մթնոլորտը այն չափով, ինչ չափով նա դարձել է մեր բանաստեղծի երգերի նյութ, ճրբեք չի կարելի անվանել այն «խավար, ճնշող, ցուրտ մթնոլորտը», որի մասին գանգատվում է մեր բանաստեղծը։ Այդտեղ նա գտնվում է իրենց տանը, անբռնադատ կերպով արտահայտում է յուր համակրաքներն ու հակակրանքները։ Սիրով և խնդությամբ է տոգորված նրա քնարը և բանաստեղծը զգում է իրեն երջանկության գագաթին կանգնած։ Ի՜նչ լավ, ի՜նչ գեղեցիկ է այստեղ, որքան բուրյան և ցողավետ են այստեղի ծաղիկները, ի՜նչ բախտավորություն միշտ շնչել այս օդը, ապրել այս մարդկանց շրջանում— կարծես թե ակամա դուրս է գալիս նրա բերանից այսպիսի խոսքեր, երբ նա զարնում է յուր քնարի այն լարերին, որոնք արձակում են հայրենանվագ հնչյուններ։

«Խավար, ճնշող և ցուրտ մթնոլորտը» պետք է փնտրել ուրիշ տեղ։ Դա բանաստեղծի ստեղծագործության այն մասն է, որի մեջ ինքն զգում է իրեն միանգամայն զրկված հայրենի եզերքից, այն լավ և գեղեցիկ տպավորություններից, այն բուրյան և ցողավետ ծաղիկներից, այն բախտավորություն շնչող օդից, համամիտ և համազգաց մարդկանց շրջապատից։

Դա կյանքի այն բուքն է, որից փախչում է բանաստեղծը հանգըստության ապաստան գտնելու դիտավորությամբ։

Կյանքի բուքը մեշչանական միջավայրն է, որի մեջ ազատորեն և խաղաղորեն շնչել չի կարողանում Հովհ. Թումանյանը։ Դա քաղաքն է յուր փողի և բռնի գործակցության պաշտամունքով, բնության հրաշալիքներից թափուր և արհեստական քաղաքակրթության օրրան։ Համակրանքի և ազատ գործակցության թելերով նա չի կարողանում կցորդվել մեշչանական մթնոլորտի հետ, չի հաջողվում փայփայել, գուրգուրել նրա արժեքները, որոնցից բուրում է մեր բանաստեղծի համար սոսկ սառնություն և անտարբերություն, իսկ ինքն յուր հերթին տածում է նողկանքի և գար-

չանքի զգացումներ, որ ցայտուն արտահայտել է այրիչ երգիծանքով։ Եվ բնական է, որ այդպիսի նա պիտի տառապի անփոխանցելի դառնության մեջ մնացած մարդու ցավերով, անընդունակ լինելով հաշտվել յուր կոչումից չսիրված կենսական երևույթների հետ։ Ահա թե ուր պիտի որոնել «խավար, ընչող և ցուրտ միջնորդը», որի օրհներգը պրոզայիկ տողերով շարել է մեր բանաստեղծը.

Փողի համար, փողի համար.
Բարձրացնում է մարդու ճասակը.
Գնդացիկացնում է ճիչը ոգևիմ.
Սրբագործում է գարշն ու պղծին։
Նրա ուժն է՝ որ գարձնում է լակ
Անասուններին ճարպի ու խելոք.
Պայթին. գառամին մտածելու իրար.
Չարին. վաչխառուին չինում բարեբար.
Գրենում եակատը լիրբ ավազակի.
Պանդեևցնում արևան անվախճան փառի։
Նա է միչտ չարժում դատողի լեզուն.
Նա է ճաշցնում պաթքն Ասմուն.
Նրա վրա է աչխարհքը կանգնած.
Նա է մեր Ճոգին. մեր երկարող Ասված...

Այս երկար հատվածը մենք բերինք ցույց տալու համար, թե ինչի դեմ է գարշանք հայտնում Հովհ. Թումանյանը, ինչից է զզվում և այդ բոլորից հետո, որտեղ է ուզում ապաստան գտնել, որպիսի վայրը կլինի այնուհետև նրա հայրենի եզերքը։ Վերի տողերի մեջ մեզ անհատական ամբողջ հասարակարգն է պատկերացված յուր բացասական հատկություններով։ Փողը մեծ ուժ է— ահա՛ նրա հակիրճ բանաձևը. փողը իշխում է ամուսնական կյանքում, տիրապետում է «իդեոլոգիայի» մեջ՝ վաճառքի հանելով ամեն մի սրբություն։ Փողն է բոլոր մտավոր և բարոյական արժեքների չափը... Թող այդպես լինի, բայց մեր բանաստեղծը հետու է փախչում այն բնագավառից, որի իշխանապետն է այդ արժեքների արժեքը, նա ոգևորվում է այն միջավայրով, ուր այդ իշխանապետը գոյություն չունի և բոլոր ընկերական հարաբերությունները զոդված են այլ տարրերով. դա նահապետական մաքուր կենցաղն է յուր հովվերգական կենսահայեցողությամբ և աշխարհմացությամբ։ Այդտեղ է գոնում մեր բանաստեղծը յուր ապաստանը՝ փախչելով «խավար, ընչող և ցուրտ միջնորդից»— մեզ անհայտ փողապաշտ իրականությունից, որի մեջ նա ապրում է առանց կարողանալու սիրել նրան։

Ռուս վիպագիր Տուրգենևի հոգեկան համակրանքների մի բնորոշ կողմը կարող է մասամբ լույս սփռել այս խնդրի վրա։ Որքան էլ մենք տրամադիր լինինք նրան համարելու խոշոր ներկայացուցիչ տիպականորեն պատկերացնող արվեստի, այնուամենայնիվ ճիշտ է, որ նա էլ մեշչանական միջավայրի մեջ իրեն հարազատ մասնիկ չէր համարում և յուր հոգեկան համակրանքներն ուղղած էր դեպի այն միջավայրը, այն հայրենի եզերքը, որին ինքը պատկանում էր յուր բնախոսական և հոգեբանական ամբողջ էությամբ։ Նա ևս իրեն համարում էր բուքի և փոքորկի մատնված թռչնակի վիճակում, նա ևս որոնում էր ապաստան հանգստանալու համար, և այդ ապաստանը գտնում է Ռուդինների և Լավրեցկիների աշխարհում։ Մինչև կյանքի վերջը Տուրգենևը հարազատ, հոգեկից, համազգաց և համամիտ մարդկանց շրջան էր որոնում և յուր այդ որոնումներին երբեմն տալիս էր խորը բանաստեղծական բնույթ, օրինակ, «Աղավնիներ» գեղեցիկ արձակ բանաստեղծության մեջ։ Մենք տեսանք, որ Լերմոնտովի «բուքից վախեցած փոքրիկ աղավնին» պատըսպարվելու տեղ ուներ «բարձր պատի խորունկ ճեղքվածքում»։ Տուրգենևի աղավնիներն ևս, սպիտակ իբրև ձյունի երկու քուլա, հավասար թռիչքով տուն են թռչում այն ժամանակ, երբ փոքրիկն էր իշխում և սկսված էր տարերքի աղմկալից խաղը։ Բուքից վախեցած փոքրիկ աղավնիները պատսպարվում են կտուրի ծածկի տակ, երդիկի հենց ծայրին։ «Երկուսն էլ մեջքերն ուռցրել են,— ասում է Տուրգենևը,— և ամեն մեկն իր փոքրիկ թևով զգում է դրացու թևի մեղմ շփումը... Բախտավո՜ր են նրանք։ Նրանց նայելով՝ ես էլ ինձ բախտավոր եմ զգում... Թեև ես մենակ եմ... մենմենա՜կ, ինչպես և միշտ»։

Խորունկ թախծի այս արտահայտությունը համապատասխանում է Հովհ. Թումանյանի այն բոլոր երգերի ոգուն, երբ նա զգում է իրեն մեն-մենակ... մեշչանական միջավայրի սահմանումներում, բայց այդ թախիծը միանգամայն անհետանում է, երբ նա թևակոխում է յուր հայրենի եզերքը և նրա մեջ խոսել է սկսում հողատեսության փոխարեն մի կենսախինդ և ծիծաղուն լավատեսություն։

Ի՞նչ հիմք ունի այդ լավատեսությունը։

Լավատեսության ամեն մի արտահայտություն հետևանք է անմահության ձգտումի այս կամ այն ձևակերպության։ Հոգու լայնացումն ընդարձակ շրջապատի ընդգրկումով տանում է դեպի անհունություն թե ըստ տարածության և թե ըստ ժամանակի։ Ան-

հատ մնալով հանգիրձ զգալ իրեն իրրև ամբապինդ օղակով կապված մի մեծ ամբողջի հետ, անփակաս էությունը լուծել, անէացնել ավելի խոշոր հատկություններով հետ ստանալու նպատակով, յուր մեջ պարփակել երկինք ու երկիր մի հավաքական կեցության սահմաններում— այդ բոլորն ազդյուր է հանդիսանում կենսախինդ և լավատես հոգեկան վիճակի։ Յուր անհատական գոյության վախճանից հետո հետք թողնելու բուռն ձգտումը հոգեբանորեն բխում է այդօրինակ վիճակից։ Որևէ հանրական ամբողջի մեջ իրեն չզգալը, «կտրված կյանքի ամեն կապերից» ապրումն անհրաժեշտաբեն տանում է դեպի սահմանափակում անհունության, որ նույնն է թե անցողիկության անմահության ձգտումի հանգեպ։ Ուժգնության այն թափով, ինչ թափով Հովհ. Թումանյանը կարված է համարում իրեն մեծշնական հասարակարգից և անգոսնում է նրա բոլոր արժեքները— այդ նույն չափով նա իրեն համարում է անվերադարձ կորստի մատնված մի էակ։ Այն բոլոր երգերը, որոնք ներշնչված են հայրենազրկության ոգով, ցայտուն կերպով ցույց են տալիս, որ նա հետու է հայրենի հզերքի անմահություն և անհունություն բերող հոգեպարար կենսահայեցողությունից։

Այն բոլոր ապրումները, որոնք թաթախված են բանաստեղծի վհձերով բնության հավերժության և անհունության դեմ, մի սև հուսահատության դրոշմ են կրում հայրենազրկության նվագների մեջ.

Մինը ասավ.— Բայց կը ծագկի
Էն հովիտը նորից նոր։
Մյուսը այսպես ոչինչ չասավ
Ու գնում էր գլխիկոր...

Բանաստեղծի կյանքն ու հին տարին (ժամանակը) զրույց են անում՝ գնալով «դեպի աշխարհն հավերժական», պարտությունը՝ թախծի շեշտով՝ բանաստեղծի կողմն է մնում։

Սակայն հայրենի հզերքի նվագներում լավատեսության ապրումն իրրև վերադարձի հույս, համակվելով անհունության հնարավորությամբ հավաքական ամբողջի սահմաններում, տալիս է գեղեցիկ արտահայտություններ. երկինք և երկիր սիրահարված են.

Երկինքը հազար աչքերով ժպտում,
Եվ գաղտնի սիրո համբույր է տալի.
Եվ իրար համար երգեր են ասում,
Իրար փայփայում, գգվում, արտասվում,

Ինչպես կենդանի, զգայուն մարդիկ...
Եվ բանաստեղծը տխրում է սաստիկ,
Նախանձում է նա, թե ինչու չունի
Ինքն էլ այնպիսի մի վեհ սիրուհի:

Ինչ վերաբերում է Հովհ. Թումանյանին, նա տխրելու առիթ չունի հայրենի եզերքին նվիրված յուր դրվատումների մեջ: Հենց այդ հայրենի եզերքն է նրա բաղձալի «վեհ սիրուհին», որի մեջ անմահանում է և որին անմահացնում է ինքը բանաստեղծը:

Այնտեղ, ուր նրա ներշնչումը տոգորված է հայրենի եզերքի սիրով, մահվան երկյուղը վերանում է մեջտեղից, խոսում է բարոյապես անմահանալու, յուրայինների սրտի և մտքի մեջ հավերժանալու բուռն ձգտումը, այդտեղ է, որ հնչվում է բանաստեղծի կենսախինդ և ծիծաղուն լավատեսությունը, ստիպված չլինելով լուռ և գլխիկոր գլուխ իջեցնել բնության անհունության— հավերժության առջև.

Աշց են կենում սեր ու խեղում,
Գեղեցկություն, գանձ ու գան,
Մահը մերն է, մենք մահինը,
Մարդու գործն է միշտ անմահ...
Երենկ նրան, որ իր գործով
Կապրի անվերջ, անդադար:

Միշտանական միջավայրի սահմաններում բանաստեղծը կարծես թե բաց և դյուրազգաց նյարդերի մի զանգված է ներկայանում. նա ամեն ինչ յուր սրտին մոտ է առնում, ամենուրեք փընտրում է կյանքի սև կողմերը, վշտանում և վշտացնում ուրիշներին: Դա մենավոր մարդու, ինքն յուր «անհատական հարցերի» մեջ խրված հոգու մաղձոտություն է, որ այնքան անհամբերող է, հեշտ գրգռվող և հոռետես: Սակայն հայրենի եզերքը կազդուրիչ շունչ ունի, համակիրների և սիրելիների մթնոլորտը բուժում է, և հոռետեսությունն իբրև մի անցողիկ ապրում երգող բանաստեղծը հընչեցնում է յուր զարթնումի նվագները՝ բանի տեղ չդնելով այն հիասթափությունը, որ ծնում է սիրո և խնդումի, գեղեցկության, գանձի և գահի եղծելի և անհարատև լինելը: Այդ հիասթափությունը մաշում է, ցավ ու տանջանք է պատճառում ինքնախորասուզման դեպքում, այն ինչ հոգեկան լայն ընդգրկումները, յուր անհատական եսի անվերապահ ձուլումը մի մեծ ամբողջի մեջ՝ որևէ գործով անվերջ ու անդադար ապրելու ձգտումներով— այդ բոլորը նոր ոգի և հառնդ են բերում բանաստեղծին. հոռետեսությունը տե-

ղի է տալիս լավատեսության, անապատան մարդու երեխան վիճակը փոխվում է հաստատ ապագան ունեցողի զվարթության հանգիստ՝ փարելով մի հոռետես համոզումի— համարյա գործն է միշտ անմահ։

Այդ անմահության բարձրագույն նվագն է Հովհ. Թումանյանի «Դևնի անհունը», որ ցույց է տալիս թե բանաստեղծը ապատան գաղափարից հետո այլևս ինչ ձգտումներով է օրորում իրեն։

Առաջ, երբ դեռ ապատան չէր գտել բանաստեղծը, մեզ վախեցնում էր յուր հուսահատությամբ, հիշեցնելով անվերջ կերպով, որ ոչ ոք չունի աշխարհում, ամենքից կտրված և ամենքից զզված է, բնությունն այդ ժամանակ նրա նախանձն էր շարժում յուր նորից նոր փթթելու ընդունակությամբ, տանջում էր նրան անցողիկ գոյության ունենալուն համար։ Բանաստեղծն իսկապես այդ ժամանակ ապրում էր յուր ցնորքի հույզերը, որպես սեփական ոչնչության և դրանից առաջացող վախերի տրամադրություն։ Հայրենի եզերքն իրեև ապատան ապրումներով նա մի երկրքիմի հոգեկան վիճակի մեջ է ընկնում. մերթ երգում է յուր անհունության և հավերժի երգը, որպես արտահայտություն ծարավի հույզերի, այսինքն սեփական կատարելության. ինքնալրացման և անմահության ձգտումները, մերթ էլ ամփոփվում է հայրենի եզերքի մեջ՝ երկնակապույտ բարձունքները թողնելով և համակերպվելով յուր անցողիկ գոյության հետ երկրի սահմաններում. այդ տրամադրությունները արգասիք են հաշտության հույզերի։

«Դևնի անհունը» Հովհ. Թումանյանի ծարավի հույզերի գլուխ գործոցն է։

* * *

Հոռետեսության և մահվան սարսափի չքացման, մեծավոր հոգու ազատագրման մի օրհներգ է «Դևնի անհունը»։ Բայց հոգեբանական տեսակետից քննելով այդ պոեմը, տեսնում ենք, թե որքան դժվարությամբ է ձեռք բերում մեր բանաստեղծը անմահության լավատեսությունը։ Հայրենի եզերքը հարևանցորեն է շոշափված այդտեղ, բանաստեղծը քիչ է մնում յուր մեծության երգերի նվագները հնչեցնի, սակայն նրան հետ է պահում ապրումների այն հյուսվածքը, որոնք հարատև կերպով հորինվել են հայրենի եզերքի շրջանում։ Հարկավոր է փոքր ինչ պարզաբանել մեր պրնդումը։

Մեղչանական միջավայրի մեջ, ինչպես տեսանք, Հովհ. Թումանյանը մենակ է զգում իրեն ամեն կողմից. տուն, ընտանիք, ընկեր ու բարեկամ խորթ են նրան, բոլորն էլ շնչում են ապականված օդը, որից փախուստ է տալիս բանաստեղծը։ Այդտեղ նա նմանում է թևերը կարտված թռչնի, որ անկարող է կյանքի փոթորկի դեմ խոյանալ՝ հպարտ ու անսարսափ։ Նա մենակ է, մենմենակ. ոչինչ չի կապում նրան կյանքի հետ։

Հայրենի եղերքը, ինչպես տեսանք դարձյալ, մի բոլորովին հակառակ պատկեր է ներկայացնում։ Այդտեղ տիրում է մի ուրիշ մթնոլորտ, բանաստեղծը շրջապատված է համակիր մարդկանցով. ունի տուն էլ, տեղ էլ, ընկեր ու բարեկամներ նույնպես։ Նրա թևերը— բնավ անկաշկանդ, սավառնելու պատրաստ պայծառ և կյանքի փոթորիկը—չհաբեկող։

Մինչդեռ մեղուքյան երգերում բանաստեղծն անտարբեր է դեպի այն կապերը, որոնցով նա օղակվում է կյանքի հետ, նրա համար բնավ արժեք չունին այդ կապերի թուլանալն ու չքանալը, ընդհակառակը, նա ուրախ է, որ այդ այդպես է լինում, այնինչ հայրենի եղերքի սահմաններում նա անհուն սիրով է ներշնչված դեպի կյանքը և այն բոլորը, որ նպաստում է կյանքի հարատևությանն ու փարթամությանը։

«Դեպի անհունը» պոեմի մեջ բանաստեղծը կորցնում է յուր սիրածին, քիչ է մնում, որ նա այդ խորագին կորստից հետո սուզվի յուր մեղուքյան երգերի անհուսության մեջ, երգի կյանքի դատարկությունը ու աննպատակությունը, բայց նրան հետ է պահում մի ուժեղ ապրում— սիրածի հետ միանալու հնարավորության խանդավառությունը՝ ներշնչված մի համաստվածյան լավատեսությամբ։

Այն չափով, ինչ չափով սիրածը բանաստեղծի հոգում տեղ ունի, նա շնչում է որպես ամի հոգի երկու մարմնի մեջ։ Նա հեռու է մեղուքյան սարսափներից, կյանքը բովանդակալի է և ապրելը նպատակավոր։ Բայց սիրածն ոգևորում է և մահվանից հետո. հյուսվելով բնության հետ՝ նա այցի կգա ամենուրեք.

Ա՜խ, արի՛, ինչպես աստղիկ ճեռավոր,
Ինչպես բույլ ճնշյուն թերև զեփյուռի,
Կամ բենուզ ինչպես տեսիլ աճավոր,
Ինձ համար միևն է... արի՛, միայն, արի՛...

Այդ քառատողը, որ պատկանում է Պուշկինի գրչին, Հովհ.

Թումանյանը թարգմանել է յուր հարազատ ապրումների արտահայտությունը գտնելով նրա մեջ։ Մենք արդեն տեսանք թե նա սովորաբար ինչպիսի գրվածքներ է թարգմանում և թե որքան թարգմանածները համապատասխանում են նրա հոգու ելևէջներին։

Մենության երգերի մեջ նա սիրազուրկ է հայտարարում իրեն, ոչ մի քնքույշ արարած նրա հոգու մեջ իբր թե տեղ չունի, բայց մի սիրագեղ հասված Ֆիրդուսիից, որ թարգմանել է Թումանյանը, մերկացնում է նրա ներքին աշխարհը. նա ուզում հավերժանալ սիրո միջոցով.

Կուզեի հալվել, ձուլվել իմ երգին,
Ու այս տաղերում բոլենվել ծածուկ,
Որ երբ կարդայիր մի օր, իմ անգին,
Կարող լինեի տեսնել, կամացուկ,
Ամեն ճշյուռի, ամեն խոսքի մեջ
Դիպչել շուրթերիդ, համբուրել անվերջ...

Եվ իսկապես հայրենի եղերքին, այսինքն խոհերով և ապրումներով հարազատ շրջապատին նվիրված պոեմների մեջ Հովհ. Թումանյանին սերը ներկայանում է իբրև մի կամուրջ, որ նրան կապում է անհունության և հավերժության հետ։ Այդտեղ սերը հանդես է գալիս իբրև մի մեծ ամբողջի հետ ձուլող, մի խոշոր հավաքական միության մեջ հալեցնող հոգեպարար զգացում։ Նա դադարում է անասնական կիրք լինելուց և խոսեցնում է աստվածների բարբառով։ Մենության երգերի մեջ, ասես թե, սերը հրապուրում է յուր զուտ մարմնական, անցողիկ բովչանքների կողմից և շուտով ձանձրացնում է բանաստեղծին՝ նրա հոգու մեջ գոյացնելով անհագ ծարավի՛մի կիզիչ մարմոր։ Ընդհակառակը, հայրենի եղերքի մթնոլորտը սերը գուրգուրանքի առարկա է դարձնում յուր հոգեկանի կողմից և այն էլ շեշտուն։

«Դեպի անհունը» պոեմի մեջ բանաստեղծը երգում է.

Եվ ի՞նչ է սիրտ իմասար վերին,
Ի՞նչ երջանկության խառնուրդ խորին,—
Հալվի՛լ, միանա՛լ.
Իրեն մոռանալ...

Այդ անէացումը մի անհուն էության մեջ շատ հետաքրքրական ուղիով է բնթանում Հովհ. Թումանյանի մոտ։ Ընտանիքը, որպես հավաքական ամբողջ և հայրենի եղերքի մի մասնիկը, այն սկիզբն է, որ տանում է դեպ անսկիզբն անվերջը— դեպի անհունը, որ

նույնն է թե անմահությունը։ Այդ է պատճառը, որ մենք անմահության հիմքը հավաքական ամբողջի մեջ դրինք՝ մարդկայնորեն անմահանալու մի այլ հնարավորություն անկարելի համարելով։ Ես կամ, որովհետև կան ինձպիսիները— ահա այդ անմահության բանաձևը։ Բայց այնուամենայնիվ հավաքական միությունը անհատականություն չէ վերջինիս բնորոշ առանձնահատկություններով։ Ուստի և ինքնավերադարձի հնարավորությունը հավաքականորեն հնարավոր լինելով, անհատականորեն անհնարին է կամ, եթե ոգևորում է, ունի կրոնական խանդավառության կերպարանք։ Անհատն անհետանում է, բայց մնում է մեծ ամբողջը, որպես հաստատ ու աներեր հավերժություն, որ անհատականի հետ համեմատվելով կերպարանք չունի, լուռ է և անշարժ։ Անշարժ, որովհետև անհատական շարժումի եղծականությունը չունի։ Լուռ, որովհետև ամբողջը, որպես այդպիսին՝ չի խոսում, այլ գործում է.

Ով ի՞նչ է մարդը, և ի՞նչ իրեն կյանք.—
Եղծական ձևեր, ձայներ, շարժումներ.
Հավերժականը չունի կերպարանք,
Նա լուռ է, անշարժ, հաստատ, աներեր...

Սակայն այդ հավերժականին բանաստեղծը հասնում է յուրայինների հետ միանալով և նրանց սրտերում համակիր արձագանք գտնելով։ Եվ իզուր չէ, որ բանաստեղծի մեջ հավերժականի ապրումները մի անհատական գոյության եղծումի դիպվածն է ծնում։ Յուր սիրած էակի հետ միանալով՝ նա բնության անմահության մեջ է հալվում, ինքն էլ անմահանում։

Մենության երգերում պանդուխտ և տարագիր բանաստեղծը՝ տան, ընտանիքի կարոտն է երգում և գտնում դրանց մեջ հոգեկան բավականություն, բուժում մենության նվագներով հիվանդացած հոգին։

Տո՛ւն, տո՛ւն, դեպի տուն
Թռչում եմ արթուն,
Որպես երազում։

Այդ տան լուսավոր ջահը, սակայն, հանգել է, բանաստեղծն իրեն զգում է մի լայնատարած մթության մեջ, որտեղ շշմել կարելի է խորունկ ցավի աղեկցության տակ.

Պառույտ է գալիս
Աշխարհիը գլխիս,
Երկինքը մթնում...

Մարդկանց. արնից. աչխարհից հնաի.
Մի անասի ձորում. ան՛ ու իար չուտ
Տարված կի նա. խնդրվում. չարչարվում.
Բարեր կին ափերն. ադարկ ու դրժար.
Մի բոսի չկար գնր բանելու համար.
Չկար կենդանի ձա՛յն. բամվի՛ր. նչա՛ն.
Որ կարնայի կանչել օգնության...

Այստեղից արդեն մի քայլ է մնում դեպի մեծության երգերի տարատարոսը— կյանքի գատարկության և աննպատակության ապրումները։ Բայց բանաստեղծը չի սայթաքում այդ տարատարոսն ընկնելու համար, որովհետև կորցրած հարազատին գտնում է և միանում նրա հետ՝ հոգու մեծավորությունը հաղթահարելով։ Սերը փրկում է նրան։ Էլ չի կարող բանաստեղծը համաձայնել այն մարդկանց հետ, որոնց համար մահը մի անվերադարձ կորուստ է. մեծ տիեզերքի մի մանրմասն մասն է դարձել նրա սիրելին, մահը հաղթել է մահով։ Ցուր ներքին տրամադրությունը նա վերագրում է դագաղի մեջ դրած սիրածին.

Մեչտեղը ճերմակ դագաղը նրա,
Դրած սեսամոդ սեղանի վրա,
Ու նա դագաղում. ասես բե ճնած,
Հարսնական ճերմակ շորով պճնված։
Անփույթ. անզգա. կյանքին ու մանվան,
Իր դագաղն ածած վարդերի նման...

Բնությունը մահվան ու կյանքի գիտակցությունը չունի. այնտեղ մահվան աճյունից կյանքն է ծլում տարերայնորեն։ Բնության մասնիկ դարձողը վարդերի նման փթթումին և թոշնումին անփույթ և անզգա պիտի՝ լինի։ Մահը հաղթվում է մահվան անգիտակցությամբ, ավելի ևս լավ՝ մահու ժխտումով։

Այդ ժխտումի ամենակարճ ճանապարհն է սերը— գերագույն հույզը, որ ստեղծել է ամեն ինչ «ոչնչից»։ Բանաստեղծն այդ հույզի ներշնչմամբ է իրեն համարում անմահության ժառանգորդ։ Անմահության տենչը դառնում է կենսաբուխ մի գործոն, երբ նա նպատակ ունի կյանքը, որպես այդպիսին, և այս վերջինի զարգացումն ու հարատևությունը։ Եվ պետք է խոստովանել, որ Հովհ. Թումանյանի ըմբռնած անմահությունն այդ գործոնի դերն է կատարում նրա հոգևոր կյանքում։ Մեր բանաստեղծը ճիգ է թափել և աշխատել է բևեռոխել յուր մեծության երգերի ապրումների շրջանը, բայց ազատագրել է իրեն՝ հոգու մի վսեմ թափով՝ հայրենի

եղերքի փրկարար մթնոլորտն ընկնելով։ Կրոնական բանաստեղծության էությունն է տալիս նա, երբ մի հակիրճ երկտողով մահվան խորհուրդն է բնորոշում՝

Այս անցավոր երկրի վրա
Լցան օրերն պանդխտությամբ...

Սակայն այդ ապրումը՝ լինելով խորապես քրիստոնեական (Հովհ. Թումանյանն էլ այդպես ըմբռնելով է մեջ բերում «Հոգևոր երգերի» այդ երկտողը), չի ներդաշնակվում «Դեպի անհուն»-ի մեջ արտահայտված կենսասիրտ լավատեսության հետ։ Երկրամերժ վարդապետության ոգուն անշուշտ համապատասխան է հնչում հետևյալ քառատողը.

Դագաղը շարժվեց, բեղաց անագին
Սասանիչ երգը մանվան սարսափի,
Այն լացն ու կոծը, օրհներգը մանի,
Որով մեռնելին երաժեշտ են տալիս...

Յուր մանուկության երգերի մեջ է, որ բանաստեղծը վախենում է մահից, այն ինչ «Դեպի անհունի» յուրաքանչյուր երեսից բուրում է մի անսահման արհամարհանք դեպի մահը։ Սիրածին թաղելուց հետո նա ասում է.

... Եվ կամ որն է նա, այն չո՞ղն է պայծառ,
Որ զվարթ խաղով, աշխույժ ու կայտառ
Կորչում է մեռնում բույս ամպի նման,
Ազատ, երկնաչու այն ամպն է թեթև,
Թե՞ այն աղավնին, որ նիմա բռավ,
Անփույթ նախերով՝ չինչ օդում կորավ...

Ճիշտ է, հարցական ձևի մեջ է արտահայտվել բանաստեղծի անմահության խանդավառությունը, բայց դա չպետք է մոլորեցնի մեզ. ամբողջ պոեմը տոգորված է այդ ոգով, թեպետև քրիստոնեական ըմբռնումները, ինչպես երևում է՝ խորն են նստած բանաստեղծի հոգում, և նա երբեմն երբեմն ունկնդրում է յուր պոեմի մեջ և՛ նրանց։ Սակայն պետք է խոստովանենք, որ նրա հայրենի եղերքի հոգեկան արժեքներից մնկն է և քրիստոնեական աշխարհիմացությունը. երկիրը դառնում է անապատ, ուր պանդուխտները մի պարտականություն ունին միայն— չվել դեպի երկինք։

Փա՛ռք անապատում մխիթարչին,
Փա՛ռք խորհուրդին անմահության...

Ու լսում եմ նա այն խաղաղ օդում
Քնքուշ ու գլարթ նայնը սիրելի.
Անմայր ու անմոռ կանչում է նա ինձ,
Կանչում գնացպանց մի ուրիշ կյանքի.

Աւի՜ ինձ ճնա, իմ բշխատ,
Ես ինչ տանիմ մի աշխարհ,
Որ չկա մահ, անչատում,
Որ սիրո անվերջ, անեսանում...

Ինչպես տեսնում եք, վերջին տողերը մի քրիստոնեական շեշտ են մտցնում պոեմի մեջ։ Եվ շատ հասկանալի է այդ հանգամանքը։ Հովհ. Թումանյանը նահապետական պայմանների մեջ ապրող գյուղացիության երգիչն է, իսկ այդ վերջինն ունի յուր որոշ աշխարհիմացություն, որին և մասամբ հավատարիմ է մնացել բանաստեղծը՝ երկրիս վրա անմահության ներբողելուց հետո՝ մի ուրիշ աշխարհ երազելով տուր չկա մահ— քրիստոնեական հանգերձյալ կյանքը...

III

ԳԵՂԵՑԻԿԸ ԵՎ ՏԱՂԱՆԴԸ

Առաջին երկու հատվածներից ավելի քան պարզ կերպով երեվաց, որ Հովհ. Թումանյանի Մուսան մենության երգերի համար չի ստեղծված, և նրա կոչումն է հնչեցնել հայրենի ազերբի նվագները։

Եթե նրան վիճակված լիներ երգել և լավ երգել մենության ապրումներ, այն-ժամանակ նա կլիներ ազատասակարգային ինտելիգենտի դրության մեջ, այսինքն մի մարդ կլիներ, որ տակավին չի պատկանում այս կամ այն հասարակական խմբակցությանը, չի գործակցում ընկերակցորեն ո՛չ մի հանրական ամբողջի, այլ գտնվում է կյանքի բոլոր կապերից կտրված կացության մեջ։

Բայց մենք տեսանք, որ այդ այդպես չէ. Հովհ. Թումանյանը չի կարողանում տաղանդավոր կերպով երգել յուր մենության ապրումները, այլ ընդհակառակ, տաղանդավոր կերպով է հնչեցնում յուր հայրենի ազերբի նվագները։ Ուրեմն նա մի որևէ հավաքական միության է պատկանում, մի որևէ ամբողջի ապրումների հարազատ արտահայտիչը լինելու ընդունակություն ունի, նա չի կորր-

ված կյանքի բոլոր կապերից, ինչպես ասում էր մենության նվագների մեջ։

Մենք տեսանք նույնպես, թե ինչ պատճառներից են ծագում նրա մենության երգերը. մեշչանական հասարակարգը չի կարողանում տանել Հովհ. Թումանյանը, որովհետև նա չի գործակցում նրան հոգեբանորեն։ Նրա հոգու վրա ցավագինորեն են անդրադառնում այդ հասարակարգից ծնված ապրումները, ուստի և նա իրեն կտրում է այդ միջավայրից և հաստատում, որ ինքը կտրված է կյանքի (բայց մեշչանական կյանքի) բոլոր կապերից։ Նա չի կարող այդ բանն ասել յուր հայրենի եզերքի նկատմամբ, որի հետ կցորդված է բազմազան կապերով։

Պարզ է, ուրեմն, որ բանաստեղծի հոգու մեջ ներքին անհամաձայնություն է տիրում. նա և՛ կա, և չկա մեշչանական միջավայրում։ Կա— որովհետև նա իրականապես ապրում է նրա մեջ։ Չկա— որովհետև նա հոգեպես խորթ է այդ միջավայրին։ Նրան տաղանդ է տրված երգելու յուր հայրենի եզերքը և այն բոլորը, ինչ որ գեղեցիկ է նրա մեջ։ Բայց այդ տաղանդն ու գեղեցիկը մի մթնոլորտի հանդեպ են կանգնած, որ պարունակում է բոլորովին հակադիր արժեքներ, ինչ որ հատուկ չէ բանաստեղծի հայրենի եզերքին։

Այստեղից է ծագում այն ողբերգությունը, որ արտահայտություն է գտել «Պոետն ու Մուսան» շնորհալի քերթվածքի մեջ։

Բանաստեղծներից շատերն են գանգատվել, որ անհամակիր մարդկանց շրջապատը չի հասկանում իրենց. մի անապատի մեջ են գտնվում, ուր չկա սիրալիր արձագանք այն ձգտումներին ու տենչերին, ինչ որ հուզում է, անքուն գիշերների տանջանքը պատճառում։ Բայց ամեն մեկն էլ ուրույն կերպով է մոտեցել այդ խընդրին և դրել յուր անհատական կնիքը շոշափված թեմայի վրա։

Այն չափով, ինչ չափով ուրույն են այն պատճառները, որոնք կտրում են Հովհ. Թումանյանին կյանքի, այսինքն մեշչանական միջավայրի բոլոր կապերից, այդ նույն իմաստով առանձնակի բնույթ է ստանում նրա հիշյալ պոեմը։

Առօրյա կյանքը յուր մեշչանական արժեքներով չի հրապուրում բանաստեղծին։ Այդտեղ նա ստիպված է կեղծել, կապեր պահպանել այնպիսիների հետ, որոնց յուր հոգու խորքում ատում է։ Եվ հենց որ ուզում է ատելությունն արտահայտել անբռնադատ կերպով՝ պատժվում է, արհամարհվում և հալածվում։ Պատժող-

ներըը, հայածողներն ու արհամարհողները հարազատ արտահայտիչներն են այն միջավայրի, որի դեմ զզվանքի թույնով է լցված մեր բանաստեղծը։ Նրա մուսան ուրիշ արժեքների երկրպագության համար է կոչում, այդ մուսան ուզում է նրան կտրել մեծչանական առօրեականությունից։ Բայց աղբերգությունն էլ հենց այստեղ է սկսվում. նա, այսինքն բանաստեղծը դյուրավ չի կարողանում բաժանվել Եգիպտոսի սոխ ու սխտորից և մի անգամ ընդմիշտ որդեգրվել յուր հայրենի ևգերքի արժեքներին։

Այդ աղբերգությունից, ներքին աննիրդաշնակությունից, ինչպես ասացինք, ծնվել է «Գուեան ու Մուսան» քերթվածքը։ Բայց միևնույն ժամանակ այդ նույն աղբյուրից են ծագում և՛ բանաստեղծի մենության երգերը։ Մի առաջին գրվածքում նա երգիծանքով խարանում է մեծչանական արժեքները և նրանց ենթարկվելով հանդերձ՝ վերջ ի վերջո հաղթանակ է տանում նրանց վրա, երկրորդ բնագավառում, այսինքն մենության երգերում նա ընկըճված է և նրա քնարը հնչեցնում է հոռետեսական նվագներ՝ յուր պարտությունը խոստովանելով մեծչանական հասարակարգի հանդեպ։ Այնուամենայնիվ այդ հոռետեսությունն ամենակարող չէ և չի կարողանում լռեցնել նրա հայրենի ևգերքի կարոտով զեղուն ձայները։ Եվ նա երգում է, որովհետև չի կարող չերգել։

Հովհ. Թումանյանը միացրել է շատ հմուտ կերպով երկու տարբեր կարգի ապրումներ «Գուեան ու Մուսայի» մեջ։

Մեկն այն է, ինչի մասին մենք խոսեցինք։ Դա բանաստեղծի զժդոհությունն է մեծչանական հասարակարգից։

Երկրորդ կարգի ապրումները բոլորովին այլ աղբյուր ունին։

Դա կյանքի բանաստեղծական վերապրումի հակադրությունն է սովորական կարգ ու սարքի հանդեպ։ Այս բաժնում ուսմ մեծ բանաստեղծ Պուշկինի հոդեբանությունը կարող է լույս սփռել առաջադիր խնդրի վրա։ Պուշկինը շատ է տանջվել իբրև բանաստեղծ։ Ունենալով կյանքը բանաստեղծորեն վերապրելու մի հզոր ձիրք, միևնույն ժամանակ նա ստիպված է եղել ենթարկվել կյանքի մանրուքին, հզորների քմահաճույքին և սեփական ընտանիքի մեջ առաջացած սեղմիչ պայմաններին։ Այդ տարբեր կարգի հանգամանքներն առաջացրել են նրա հոգու մեջ մի ուրույն դրություն, որ նա երբեմն արտահայտել է յուր գրվածքներում՝ ինքնին պարզելով մեզ հետաքրքրող խնդիրը— բանաստեղծի մեջ եղած հակասությունը տաղանդի և առօրեականության միջև։

«Եգիպտական գիշերներ» պատմվածքի մեջ Պուշկինը սրտի կսկիծով է պատկերացնում այդ հակադրությունը, «Զարսկին,— ասում է նա,— ամենատեսակ ջանքեր էր թափում յուր ոչնչական կոչումից (տաղանդից. Ա. Տ.) ազատագրվելու համար։ Սակայն նա բանաստեղծ էր և նրա կիրքն անդառնալի էր։ Երբ նրան տիրում էր այն ծուխ-պուտի բանը (այդպես էր նա անվանում ոգեվորությունը), նա փակվում էր սենյակում և գրում առավոտից մինչև ուշ գիշեր... Նրա կյանքը շատ հաճելի էր, բայց նա ուներ դժբախտություն գրել և տպագրել տալ բանաստեղծություններ»։

Մեծ սրտագետի այս խոստովանությունը մեզ համար շատ բան է պարզում։ Դուրս է գալիս, որ տաղանդավորությունն էլ մի ուրույն տեսակի դժբախտության պատճառ է դառնում։ Հատկապես բանաստեղծական ձիրք ունեցող անձնավորության տանջանքը նրանումն է, որ կյանքը լայնորեն ընդգրկելով և ավելի խորապես սուզվելով նրա մեջ, քան ուրիշները, այդպիսին առավել ևս շատ չարչարանքի, հոգեկան կսկիծների առիթներ ունի։ Ճիշտ է, տանջվում են և՛ ուրիշները, և՛ մահկանացուները։ Բայց կա տանջանք և տանջանք։ Խորության և լայնության տարբերությունն— ահա՛ թե ինչն է որոշող գիծը։

Առօրեականությունն ընդգրկում չունի, չունի և՛ գեղեցիկը, բառի իսկական իմաստով։ Ուր տաղանդի ընդգրկումը տեղի ունի— այնտեղ էլ սկիզբն է դրվում գեղեցկին։

Եվ ահա՛ երբ որ բանաստեղծը առօրեականության սահմանափակ և գեղեցկազուրկ չափով է մոտենում յուր ստեղծագործությանը, յուր համար ևս աննկատելի կերպով սեփական տաղանդն ու գեղեցկի ըմբռնումը կորցնում են իրենց արժեքը։ Ասես թե իրեն զգում է մի կեղծ դրության մեջ։ Ինչո՞ւ ընդգրկել կյանքը, անել ընդհանրացումներ, հոգին բյուրեղացնել հույզերի մեջ, էականն անջատել երկրորդականից և կյանքը քաոսային վիճակից հանելով՝ առավել ևս զգալ նրա գաղտնիքները։ Ինչո՞ւ, ինչո՞ւ այդ բոլորը։ Գուցե կյանքն առանց այդ բոլորի հաճելի լիներ մեծ չափով, գուցե մի դժբախտություն է կենսական երևույթների գեղարվեստական պատկերացումն ու նրանց տպավորությունների հուզական վերապրումը։ Գուցե այդ բոլորը մի կեղծիք է, խաբեբայություն։

«Մի հրեշտակ,— ասում է Ավգուստ Ստրինդբերգը,— լուսավառ մաշալը ձեռին և թևից վարդերով լեցուն մի կողով կախած, փոում է այն վարդերը մարդկային կյանքի աղտեղությունների

վրա։ Սա մի խարիսխ հրեշտակ է և կոչվում է Գեղեցիկ։ Հունաստանում հնքանոսները պաշտում էին այս Գեղեցկին, իշխանները բոլոր գարնում ընդգրկել են այս գեղեցիկը ամենաքնքուշ կերպով իրենց բներով. որովհետև այս Գեղեցիկն է, որ փոխակերպում է իրերը այն աստիճանի, որ մարդիկ այս իրերը չեն տեսնում այլ ևս այնպես, ինչպես որ բնական պետք է լինեին։ Այս Գեղեցիկը անցնում է մեր կյանքի բոլոր շրջաններով ու կեղծում է, կեղծո՜ւմ է, կեղծո՜ւմ է ամեն բան։ Եվ ինչ պատճառով, ով գիտվորական, ինչու եք պատերազմը, նվագարանի ձայներով և փողփողող դրոշակներով առաջ մղում, եթե ոչ նրա ահռելի կողմերը քողարկելու նպատակով։

Հովհ. Թումանյանը «Պռոշեն ու Մուսան» քնարվածքի մեջ երկու մեղադրանք է ուղղում յուր Մուսայի դեմ։

Առաջին— Մուսան կեղծող է, խաբող։

Երկրորդ— Մուսան բանաստեղծին մեչչանական աշխարհն է ձգել, ուր ապրել չի ուզում ինքը։

Ասացինք, որ այդ երկու կողմն էլ տաղանդավոր կերպով հյուսել է յուր պոեմի մեջ մեր բանաստեղծը։ Եվ այնպես է դուրս բերել, որ դրանք իրար պայմանավորում են, մեկ կողմը բխում է մյուսից։

Մի փոքրիկ հոգեբանական վերլուծում աներես և մեզ համար կպարզվի հետևյալը. բանաստեղծը ներքին հակասության մեջ է գտնվում։ Նրա մեջ առօրյա մարդը վեճի է մտել տաղանդի հետ— Գեղեցկի հետ։ «Պռոշը»՝ դա առօրյա Հովհ. Թումանյանն է, որ ապրում է որոշ քաղաքում, որոշ պաշտոնով, ունի տուն, տեղ, ընտանիք, հաշիվներ ու պարտքեր։ Ամեն օր վեր է կենում, լվացվում, լրագիր կարդում, խոհարարի կամ ծառայի հետ դրուցում ճաշի կազմակերպման համար։ Դուրս է գալիս փողոց, ասում ու խոսում սրա և նրա հետ, վիճում, տաբանում, գնում բարեկամներ ու բշնամիներ։ Մի խոսքով՝ ապրում է, ինչպես որ մեզնից յուրաքանչյուրը, որ հավակնություն չունի մահկանացու լինելուց բացի ուրիշ բան լինել։ Բայց նա ունի մի ուրույն տեսակի կիրք, որ մատնանշեց քիչ վերև Պուշկինը։ Այդ կիրքը հզոր է, անբռնադատելի նրա մեջ։ Երբ որ նա զարթնում է, ստեղծում է հոգեկան այն ինքնահատուկ դրությունը, որ կոչվում է ոգևորություն։ Բանաստեղծը փակվում է սենյակում և գրում առավոտից մինչև ուշ գիշեր։ Նրա առօրյա կյանքի վրա ձգվում է մի հաստ վարա-

գույր և տեղ է բացվում մի նոր, չտեսնված աշխարհի համար։ Գուցե նրա առօրյա կյանքը հաճելի էլ է, բայց ահա գալիս է դրժբախտությունը և նրան տոչորում ստեղծագործության տանջանքով, կյանքը լայնորեն ընդգրկելով և խորապես թափանցելով նրա մեջ։

Հովհ. Թումանյանը մի օր նստել է և այդ երկու վիճակների հակասությունը բանաստեղծորեն պատկերացրել։ Հանձին «պոետի» նա տվել է առօրյա մարդու, այսպես ասենք, իսկական Թումանյանի պատկերը, իսկ հանձին «Մուսայի» յուր ոգևորության աղբյուրի— տաղանդի կամ Գեղեցկի պատկերը։

Եվ դուրս է եկել մի սիրուն պոեմ։

Բայց դուրս է գալիս նույնպես որ առօրյա, իսկական Հովհ. Թումանյանն էլ գոհ չէ յուր վիճակից։ Նա ընկել է մի շրջապատի մեջ, ուր ինքն ապրել չի ուզում։ Այդ շրջապատը երկրպագում է այնպիսի արժեքների, որոնց հանդեպ զզվանք է տածում նա։

Ու ստեղծվում է այսպիսի մի երկընտրանք, կամ Թումանյանը պիտի դառնա մեշչանական խմբակցության մի հարազատ մասնիկը և ձեռք վերցնի յուր Մուսայից— տաղանդից կամ Գեղեցկից. կամ Մուսային ընկերանալով՝ պիտի երես թեքի մեշչանական դասակարգի վրա։

Բանաստեղծը իրապես ընտրում է վերջին ուղին, թեպետև ծաղրաբար և խայթիչ երգիծանքով իրեն իբր թե որդեգրում է մեշչանական խմբակցությանը և երգում նրա ներբողը «փողի քսակինը»։

Այսպիսով մենք տեսնում ենք, որ Հովհ. Թումանյանը «Պոետն ու Մուսայի» մեջ հավատարիմ է մնացել ինքն իրեն, յուր հայրենի եղերքին, որի կոչված երգիչն է և երես է դարձրել մեշչանական միջավայրից, որին հակակրում է հոգեբանորեն։

Այդ հակակրանքը ցայտուն շեշտով է արտահայտված «Պոետն ու Մուսայի» մեջ։ Ահա՛ թե ինչ խոսքեր է ուղղում բանաստեղծն յուր Մուսային.

— Ա՛յ խաբեբա,
Աճա ես էլ այդ եմ լալիս.
Չգիտեի՞ր միթե այնժամ,
Թե ինչ աշխարհ պիտի ես գամ։

Այստեղ արտահայտվում է այն հակասությունը, որ մենք հիշեցինք վերև։ Բանաստեղծին ձիրք, տաղանդ է տրված երգելու

յուր հայրենի ձգտերը— նահապետական պայմաններուն մէջ գտնվող գյուղացու կյանքն ու ապրումները։ Բայց նա ըմբռնել է մեչչանական միջավայրի մէջ, որ յուր հիմնական էությամբ հակապատկեր է ներկայացնում բանաստեղծի հայրենի ձգտերին։

Հովհ. Թումանյանը շատ լավ է զգում, որ մեչչանական աշխարհի մէջ հաջողելու համար այլ ունակություններով պետք է օժտված լինել, քան քե ունի ինքը։ Եվ նա քվում է մի շարք բնորոշ դիմքեր ու արժեքներ, որոնք հարգի են հիշյալ միջավայրում, և որոնց նշանաբանն է կազմում «հավաքել միշտ փող ու փող»։ Իսկ երբ մեկը չունի այդ նշանաբանը, չի ուզում կամ չի կարող լինել կեղեքող, որ միաժամանակ և «վեհ բարերար է ազգի համար, չի ցանկանում այնպես դառնալ «ապրուստ գրստող», որ գոյություն է քարշ տալիս, «ինչպես աղքակույտում հանգիստ ապրող որդը պարարտ», այլ ապրում է մի խմբակցության կյանքը ներկայացնելով, որ նահապետական է բան ամենայնի,— այն ժամանակ նրան ձիրքը քվում է, որպես «անարդար պատիժ»։ Ու այդպիսի բանաստեղծը նոզկանքով պիտի դիմավորի մեչչանական ամբոխին, նրա «սրբություն սրբոցը» անարգելով.

Ես գոչեցի.— խավար ամբոխ,
Գալառում ես դու լոկ փայլ ու փաղ,
Ձես հասկանում դու պանիճ,
Ե՞ս, երկնի ճնոայլ որդին,
Որգում եմ սեր, ճշմարտություն...

Շատ բնական է, որ բանաստեղծի այդ անարգանքին «բիրտ հոհոցով» միայն կարող է պատասխանել «խավար ամբոխը», որ մասսան չէ լավագույն իմաստով, այլ այն մարդիկ, որոնք գործ են շինում, ինչպես ասում է Թումանյանը, աղքակույտի որդի պես պարարտանալով և ի վերջո թաղվում պերճորեն, պսակների կույտերով բնռնավորված և «մեծ բարերար» տիտղոսով...

Այդ «խավար ամբոխին» խունկ ծխել չի կարող նահապետական գյուղացու քնարերգուն։ Եվ այդ է պատճառը, որ նա մտրակվում է մի խմբագրի կողմից, որ յուր ամբողջ էությամբ մեչչանական արժեքների երկրպագու էր։ Հովհ. Թումանյաններն այդպիսի խմբագրին չեն լսում և վերջինս զայրացած գոչում է.

Որտե՞ղ ծաղրում ենք, նեռնի՞ չեն լռում,
Ոչ էլ մեր ուզած բաներն են գրում։

Պարզ է, որ բանաստեղծն ու խմբագիրը երկու հիմնովին տարբեր խմբակցությունների տաղանդները լինելով՝ չեն հասկանում միմյանց. խմբագիրը չի կարողանում ըմբռնել բանաստեղծի պաշտած գեղեցիկը և վերջինս ներդաշնակություն չի մտցնում նրա հոգու մեջ, որովհետև խորթ է, ուրեմն և պաշտամունքի առարկա չի կարող լինել։ Նահապետական գյուղացու քնարերգուն չի կարող մեշչանական խմբագրի «ուղած բաները» երգել. այնուհետև բնական է, որ խմբագիրը նրան պիտի ծաղրի, բնական է նույնպես, որ այդ ծաղրը չի կարող լռեցնել յուր սեփական խմբակցության կյանքով ներշնչված և ոգևորված բանաստեղծին։ Այդ ծաղրից հետո նա պիտի փակվի յուր սենյակում և գրի «առավոտից ուշ գիշեր»...

Սակայն այդօրինակ ծաղրերը չեն մնում անհետևանք, նրանք ցավոտ արձագանքներ են առաջ բերում բանաստեղծի դյուրազգաց հոգու մեջ։ Ճակատագրական կերպով ստիպված գործել մի շրջապատի մեջ, որին հանդուրժել չի կարող հոգեբանորեն, բանաստեղծը մասամբ էլ ներշնչվում է այդ շրջապատից, նրա առօրեականության չափն է ձևքն առնում և մոտենում յուր ստեղծագործությանը։

Ու սկսվում է բանաստեղծի վեճը յուր Մուսայի հետ։

Առօրեականությունը չափազանց գործնական է. նա գիտե կյանքը գնահատել մանրուքի մեջ, օգտվել և շահագործել ամեն մի անցողիկություն, բավականություններ որոնել և գտնել առանց խորության, առանց քննելու այդ բավականությունների աղբյուրը խստորեն։

Առօրեականությունը գործնական է և այն տեսակետից, որ նա ընդհանրացումներ չի սիրում. կյանքի մերկ փաստերը, երևույթների թանձրացյալ պատկերը, դեպքերի մենությունն ու առանձնացումը ընդհանուր կապի վտարումով— ահա՛ նրա սովորական փիլիսոփայության նշանաբանը։

Հետևապես և չի սիրում տաղանդը, որպես կյանքի փաստերի, երևույթների համայնապարփակ ընդգրկում, դեպքերի մենությունն ու առանձնությունը ժխտող ընդհանուր կապ։ Չի սիրում նույնպես և՛ գեղեցիկը, որպես տաղանդի ընդհանրացման կենտրոն, որ համախմբում է բանաստեղծի կենսահայեցողությունն ու աշխարհհայացքը՝ ներդաշնակություն մտցնելով նրա հոգու մեջ։

Այս բոլորից հետո պարզ է, թե ինչ պիտի ասի առօրեակա-

նույնը Մուսային, որ առօրեականության նեռահարությունն է, որովհետև նա բարձրացնում է մարդուն առօրեական մանրուքից դեպի ընդհանրացում և դեպի գեղեցկություն, դրվատելով անկոխիվ ապրումները, ստեղծագործության առօրյան մեքոզը հանգեպ կռվի ապրումների և հակադրության մեքոզի*.

Ես դեմ եմ, ասավ, բանաստեղծության,
Չզվնցնում է ինձ այդ երգի մուսան:
Ոչ մահիս են պետք, ոչ ձիրք և ոչ խելք,—
Բառեր ու հանգեր— և ահա ինչ երգ:

Առօրեականությունը, հիրավի, ճիշտ է դատում, արդարացի է յուր մեղադրանքում, բայց մեք չպետք վերցնենք նույն ինքն առօրեականը: Յուրաքանչյուր ընդհանրացում, յուրաքանչյուր պատկեր, յուրաքանչյուր գեղեցիկ դուրս կգա այդ իմաստով կեղծիք, խաբեություն, որովհետև կյանքի մանրուրին չի համապատասխանում. բանաստեղծն այդ չափը ձեռքն առնելով անսխալ է դատում ասելով Մուսային.

Ա՛յ, դու կեղծավոր, սիրուն անպիտան.
Այ, դու սատանա, է՞լ կուզես խաբել...:

Հարց է առաջ գալիս այժմ, թե Մուսան ի՞նչպես է խաբում: Բանաստեղծը Մուսայի խաբելու ձևի պատկերացումը— նույն է ասել, թե բանաստեղծական ստեղծագործության բնորիան տալիս է մեծ ճշտությամբ, խնդրին տեղյակ մարդու շնորհալի հմտությամբ:

Հենց այդ հանգամանքը բավական է համոզվելու համար, որ բանաստեղծը մեղադրում է Մուսային սոսկ առօրեականության դիտումներով. ճիշտ այնպես, ինչպես որ Պուշկինը ոգևորությունը «ծուտի-պուտի» բան էր համարում՝ դարձյալ ոչ յուր տեսակետով, այլ հովիտներում կուչ եկած մարդկանց հայեցակետով:

Հովհ. Թումանյանի շնորհալի հմտությունը պարզապես աչքի է ընկնում, երբ նկատի ենք առնում հետևյալ պարագան. Մուսայի բոլոր ասածներին նա տվել է լիրիկական բնույթ, իսկ «պուտիի» բոլոր արտահայտությունները շնչել է մի հոյակապ պրոզայիկությամբ, հոյակապ հենց նրանով, որ առօրեականության բոլոր հնարավոր մեղադրանքների հակիրճ, սեղմ և պարզ ամփոփումն է գործնականության դրոշմով թաթախված:

---

* Մանրամասն այդ խնդիրը շոշափված է մեր «Վահան Տերյան. Ճնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը» գրքույկում:

Մուսայի արտասանած հետևյալ տողերի մեջ տաղանդի և գեղեցկի տեսությունն է ամփոփված.

Աստվածային հզոր ձիրքով
Այս ցած կյանքից հեշտ ու անբև
Թռչել երկինք, վերև՜, վերև՜,
Ցավեր, հոգսեր ողջ մոռանալ,
Դժոխք իջնել, դրախտ գնալ,
Անհուն զգալ, բովիչ երգել...

Բովանդակալի այս հատվածը մեզ ստիպում է մի փոքր ավելի երկար կանգ առնել այն իրական-կենսական երևույթների վրա, որոնք ընդհանրացվել են սրա մեջ։ Ցուրաքանչյուր տողը, մինչև անգամ յուրաքանչյուր բառը մի զարմանալի վարպետ տեխնիկայի շնորհիվ ամբողջ աշխարհ է մեր առաջ բաց անում՝ մերկացնելով գեղարվեստական ստեղծագործության հիմնական ազդակների— տաղանդի և գեղեցկի ներքին էությունը։

Ավելի պարզ խոսելու համար մենք ստիպված ենք այդ վեց տողի մեջ արտահայտված ներդաշնակ ամբողջությունը բաժանել յուր բաղկացուցիչ մասերի վրա, այդպիսով կհեշտանա վերլուծման աշխատանքը։

Աստվածային հզոր ձիրքով

Ձիրք և տաղանդ բառերը հայոց լեզվի մեջ գործ են ածվում իբրև նույնանիշ հասկացողություններ։ Այստեղ Մուսան խոսում է անշուշտ բանաստեղծական կամ ընդհանուր առումով՝ գեղարվեստական տաղանդի մասին։ Այս տաղանդը որակվում է աստվածային հատկությամբ։ Դուրս է գալիս, որ տաղանդը բացի որակի բնորոշումից, հնթարկվում է նաև քանակային բնորոշման— հզոր տաղանդ, ուրեմն կա և՛ թույլ տաղանդ և այլն։

Ի՞նչպես պետք է հասկանալ այդ բոլորը։

Ի՞նչ է տաղանդը, ինչո՞ւ նա պետք է ունենա աստվածային հատկություն, ի՞նչպես պետք է ըմբռնենք նրա քանակային տարբերությունները։

Դրանք հարցեր են, մի մի պրոբլեմներ, որոնք մտածել են տալիս։

Գեղարվեստական ստեղծագործության թեորիայի մութ և վիճելի խնդիրներից մեկն է— ի՞նչ է տաղանդը, ի՛նչով է տարբերվում նա սովորական մահկանացուներից։

Թվում էր, թե շատ բան պարզվեց. երբ մի անգամ ընդմիշտ ժողովրդականություն ստացավ այն ճշմարիտ միտքը, որ տոգանդը էլ մարդ է և նրան խորթ չէ ոչինչ մարդկային, զգուշանալ պետք է ինչ որ գերմարդկային հատկություններ նրան վերագրելու մասին հակումից։

Բայց այդ ճշմարիտ միտքը շատ քիչ մուխ ցրեց. ու հարցը մնաց հարց, առեղծված— առեղծված։

Առօրյա մարդկանց, առօրյա երևույթների հետ զուգադրվելով տոգանդը ստանում է ինչ-որ խորհրդավոր բնույթ, նրա մեջ բույն դրած է թվում ինչ-որ գաղտնիք, որ գարնիից հետո կրոնական, աստվածային հատկության նշանակություն է ստացել։ Իրենք տոգանդներն էլ հենց այդպես են ընդունել իրենց ներշնչումը, տալով նրան գերբնական, գերմարդկային հասկացողության առանձնահատկություն առօրեականության հանդեպ։ Սովորական բան է ներքանց համար իրենք իրենց կոչել մարգարե, քուրմ, իրենց ներշնչման բոպեները— սրբազան ժամեր, իրենց արվեստը— աստվածային։ Դա հատուկ չէ միայն այսօրվա ժամանակին, այդպես է եղել միշտ, ամենուրեք։ Ու այդ համառ հորջորջումները պիտի որևէ իմաստ ունենան, իրական-կենսական որոշ բովանդակության արտահայտություն լինին։ Միամտություն կլիներ սնապարծությամբ բացատրել այդ բոլորը. դա ավելի շուտ հարցը կտուր ձգելու մի ճիգ կլիներ և ոչ մեկնություն։

Հարցի էությունը շոշափած լինելու համար պետք է մտնենք մի ուրիշ բնագավառ— փիլիսոփայության սահմանները։

Մարի պրոբլեմն էլ գրվում է այդտեղ, բայց մնում է մթությամբ, խորհրդավորությամբ բռնաբիկված։ Թանձրացյալ իրականությունը, դեպքերն ու երևույթները ի՞նչպես են դառնում պատկերացում, գաղափար, մտածողություն։ Ի՞նչպես է ծագում միտքը։ Ըստ «Հետևանքի» մեզ համար գուցե շատ բան պարզ է, մեկին, բայց ըստ «պատճառի» ամեն ինչ մնում է մութ, տարտամ և գուցե անիմանալի։ Մեծագույն խորհուրդն է դա առ այժմ, լուծել ձգտողները՝ բազմաթիվ, որոնումներն այդ ուղղությամբ՝ անապատ։ Ու հասկանալի է այնուհետև, որ միտքը ստանում է աստվածային բնույթ, մի հրաշալի երևույթի կերպարանք, որովհետև մենք չգիտենք նրա առաջ գալու կամ ծագման «պատճառը»։ Իմացաբանական յուրաքանչյուր խորհրդածություն մի փուլկոտ հառնդով բըռնում է այդ հարցի վրայով կամ հավանական ենթադրությունների

տուտը բացելով, որոնք պարզելու փոխարեն ավելի են մթնացնում պրոբլեմը։ Թվում էր, թե բնախոսական հոգեբանությունը շատ բան պիտի պարզեր, բայց նա եկավ ու հանգեց զուգահեռականության (պարալելիզմի) ուսմունքին, որ դարձյալ հանգույցը լուծեց, այլ ֆիզիկականի ու հոգեկանի միջև ավելի խոր և անանցանելի անջրպետ դոյացրեց՝ ստեղծելով մի կարկատան երկուսի միջև— երկուստեք պրոցեսների համապատասխանություն։ Մտքի պրոբլեմը ստացավ այդպիսով մի նոր հիպոթեզ, բայց ոչ վախճանական լուծում։ Ի՞նչ է միտքը հարցը մնաց հարց ըստ ծագման։

Բնական է, ասացինք, որ միտքը, որպես այդպիսին, աստվածային կոչվի, խորհրդավոր, հրաշալի մի իրողություն, մարդուն դարձնելով բնության թագավոր, որովհետև բնագիտության «սիրողների» բոլոր ջանքը անցավ ապարդյուն՝ ցույց տալու համար թե կենդանին ևս փիլիսոփայել, ընդհանրացումներ անել կարող է, հորինելով հասարակություն, կառավարություն, դասակարգեր։ Իրնազդից մինչև մտածողություն— շատ հեռու բևեռներ են...

Ճիշտ այդպես էլ բնական է, որ տաղանդը, ձիրքը կոչվի աստվածային, նկատի առնելով այն խորհրդավորությունն, որ նա ունի ըստ «պատճառի», թեպետև ըստ «հետևանքի» շատ բան համեմատաբար պարզ ու մեկին է թվում։

Առօրյա մարդը, որ սահմանափակված է համեմատաբար յուր անհատական շահերով, հոգսերով, համակրանքներով ու հակակրանքներով, տեսնում է յուր առաջ կանգնած մեկին, որ գերազանցապես ճամայնական, ընդհանրական բնույթ ունի, ընդգրկում է յուր մեջ մի ամբողջ խմբակցության շահերը, հոգսերը, համակրանքներն ու հակակրանքները։ Շատ հասկանալի է այնուհետև, որ ըստ ծագման մութ լինելով այդ ընդգրկման էությունը, առօրյա մարդը պետք է աստվածային մի ուրույն հանգամանքի վերագրի տաղանդի երևույթը։ Ասացինք, որ այս վերջինն այդպես է նաև օժտվածի աչքում, նրա, ով ունի տաղանդ և համարում է այն աստվածային հատկություն։

Տաղանդը մի հանրական ամբողջի ընդգրկումն է. դա մի սիմպատիկ համազգացություն է, որ ունի ընդունակություն որոշ կենտրոնի շուրջը համախմբելու բանաստեղծի ամբողջ կենսազգացությունն ու աշխարհիմացությունը։ Ընդգրկումը— տաղանդն է, իսկ կենտրոնը գեղեցիկը, որ ներդաշնակություն է ստեղծում առօրեականությամբ զբաղված հոգու մեջ։ Ավելի ուժեղ է արտահայտ-

վում այդ ներդաշնակությունը տաղանդի մեջ, քան սովորական ընթերցողների։ Գեղարվեստական գեղեցիկը և տաղանդավորությունը չի կարելի միմյանցից բաժանել, որովհետև մեկը պայմանավորում է մյուսին։ Ուրեմն չկա կենտրոն-գեղեցիկը— չկա և ընդգրկում, որովհետև առանց վերջինիս անհնարին է առաջինը։ Ուրեմն չկա ընդգրկում-տաղանդը— բնականաբար կենտրոն-գեղեցիկը գոյություն ունենալ չի կարող։ Կա գեղեցկի տաղանդ, բայց չկա տաղանդ առանց գեղեցկի։

Այս բանաձևը, որ մեր համոզումով ճիշտ է առաջադիր խնդիրը պարզաբանելու համար, այնուամենայնիվ չի լուծում տաղանդի աստվածայնությունը։

Մութ է մնում քան ամենայնի թե ի՞նչպես է ծագում ընդգրկումն քան ինքյան, ի՞նչպես է կարողանում մի մարդ յուր մեջ ներփակել մի ամբողջ խմբակցության ապրումները հիմնական առումով, ոգևորության ժամերին վերապրելով մի անգամ ապրածը այս կամ այն ձևով, բայց այնպես, որ դրանով նա վարակում է, ոգևորում ուրիշներին։

Ճիշտ է, մենք կարող ենք ասել, որ յուրաքանչյուր մահկանացու էլ ունի յուր ընդգրկումը, նա ևս յուր մեջ ներփակում է որոշ, փոքրիկ շրջանի շահերն ու հոգսերը, համակրանքներն ու հակակրանքները և որքան որ նա «զարգանում է», այնքան ևս ընդարձակվում է նրա ընդգրկման շրջանը։ Բայց այդ բոլորը հեռու է տաղանդի ընդգրկումից, քանզի հաստատում է հեռավորապես, որ տաղանդի հիմքը երկինքն է, փորձառական ծագում ունի նա։ Տաղանդի աստվածայնությունը ծագում է հենց այնտեղ, երբ հարց է դրվում— ինչպես է առաջանում նրա սիմպատիկ համաղոգությունը, ի՞նչ օրգանով է նա օժտված մի այդօրինակ ընդգրկման համար, ինչո՞ւ սովորական մահկանացուին խորթ է այդ օրգանը։

Բանաստեղծները ճիշտ են պատկերացնում երևույթը, շեշտելով իրենց ընդգրկումի անհունությունը. ահա՛ թե ինչ է ասում Ավ. Իսահակյանը.

— Սի՛րտս երկինք է...
Ամեն առաւած
Աստղ ունի այնտեղ—
Խաչ ունի այնտեղ։
— Սիրտս երկինք է...
Բույր կուտա ծաղկին,
Սեր կուտա կույսին,

Կյանք կուտա անկյանք
Ձար անապատին—
Ամայի սրտին...
— Սիրտըս երկինք է...

Ատոմ Ցարչանյանն ևս գողտրիկ տողերով է շեշտում մեզ զբաղեցնող խնդիրը.

Հոգիս ան է որ բյուրավոր անգամ ձեր ամենուն ցավը ապրեցավ:

Կամ ավելի ևս լավ—

... Ու ջարդված կյանքերուն ասպղերը նամակ՝
Ավրված աչվքներու այնչափ նման,
Սրտիս ավազաններուն մեջն այս իրիկուն՝
Հուսահատութենեն, սպասումն կ'ոգեվարին...

Ու բոլոր մեռածներուն ուրվականներն այս գիշեր,
Աչվներուս և ոգիիս ետ Արշալույսը պիտի սպասեն...
Որպես զի, կյանքերուն ծարավը հագեցնելու համար՝
Թերևս վերեն իրենց վրա՝ կարիլ մը լույս իյնա...

Ահա՛ թե ուր պիտի փնտրել տաղանդի աստվածայնությունը: Ի՞նչպես է արդյոք հնարավոր այդ հրաշալի երևույթը, որևէ խմբակցության բոլոր արարածների հոգեկան կյանքի, ուրախ և տրտում ապրումների այդ ընդգրկումը: Ի՞նչպես է կարելիություն դառնում առօրեականության լուծումը, կյանքի մանրուքի անգոսնումը մի համայնապարփակ հայեցողության մեջ: Ո՞րտեղից է բխում տաղանդի համարձակ վերաբերմունքը դեպի առօրյա կյանքի անց ու դարձը այն խրոխտ համոզումով, որ ինքը բարձր է այդ բոլորից՝ ամեն ինչ յուր մեջ ներփակելով հանդերձ, որպես կատարելատիպ, որի մտածածն ու զգացածը հանրական աղբյուր և նպատակ ունին: «Շարունակ առօրյա երևույթներ,— ասում է Մ. Գորկին,— հասարակ մարդիկ, առօրյա մտքեր, եղելություններ... Հապա ե՞րբ պիտի խոսվի խռոված հոգու մասին, ոգու վերածնության անհրաժեշտության մասին: Ո՞ւր է հրավերը դեպի կյանքի ստեղծագործությունը, ո՛ւր են արիության դասերը, ո՞ւր են խոր խրոխտ խոսքերը, որոնք թև են տալիս հոգուն...»:

Ամենքի կատարելության ցավը յուր հոգու մեջ կրողը իրավունք ունի ասելու այդ.

Հոգիս ան է որ բյուրավոր անգամ ձեր ամենուն ցավը ապրեցավ:

Մի անգամ արդեն նկատել ենք, որ գեղարվեստական տաղանդի մասին է այստեղ խոսքը: Պետք է ասել, որ ընդգրկումը

հատուկ է և ուրիշ տեսակի տարածություններին, նյութի և ընդգրկման մեթոդի տարբերությունն է առնչում զանազանություն տարածությունների միջև։ Այսպես, օրինակ. հրապարակախոսն էլ ընդգրկում է մի հանրական ամբողջի, խմբակցության կյանքը, բայց տարբերվում է գեղագետից նրանով, որ նա կազմակերպում է խմբակցության կովի ապրումները և նրա մեջ զարգացած է կամքի մոմենտը, իսկ գեղագետը կազմակերպում է անկրկիվ ապրումները և կամքի մոմենտը հետ է մղված նրա ստեղծագործության մեջ, առաջնագույն տեղ չի բռնում։

Գիտնականն էլ ընդգրկում է, բայց նրա ընդգրկման առարկան տիեզերքն է, որպես այդպիսին, և ոչ թե մարդկային այս կամ այն խմբակցությունը յուր առանձնության մեջ։ Փիլիսոփայությունն ու կրոնական ստեղծագործությունն ևս մոտենում են գիտության բուն նյութի. Կոսմոսն է նրանց օբյեկտը, թեպետև կրոնի կապը լիրիկական ստեղծագործության հետ հաճախ շփվում է անկրկիվ ապրումների, ուրմն և մեթոդի հողի վրա։ Մի ուրիշ կետում ևս կրոնի և գեղարվեստի հիմքերը մերձենում են միմյանց. դա այն է, որ երկուսն ևս էքիկորեն են մոտենում իրենց առարկային։ Գեղագետը յուր խմբակցությունն է համարում մարդկային հասարակության կատարելատիպը, յուր անհատական իդեալների մարմնացումը համարելով նրան, ճիշտ այնպես, ինչպես որ անկեղծ կրոնական խառնվածքները իրենց աստծու մեջ են մարմնացնում սեփական գերագույն ձգտումների համագումարը, նրան դարձնելով կատարելություն հավերժության և անհունության դրոշմով։

Այդ իմաստով փիլիսոփա Պաուլսենը ճիշտ է պնդում, որ մարդ միմիայն գիտնականի պես չի նայում բնությանն ու պատմությանը, այլև ուրիշ կերպ, որ արտահայտում է այսպես. «Բնության և պատմության դիտողության ժամանակ մարդու սիրտը լցնող հետաքրքրության, մեծարանքի և կատարելության ձգտումի զգացումները նրա ներքին հարաբերությունը դեպի իրականությունը որակում են անմիջականորեն և խորապես, քան այդ կարող են անել գիտության գաղափարներն ու բանաձևերը։ Նրանցից ծագում է վստահություն, թե աշխարհը կույր ուժերի անմիտ խաղ չէ, այլ հայտնություն բարիքի և վեհի, որը նա ուրախ կերպով կարող է ճանաչել իբրև սեփական էության հարազատ կամ համապատասխանող։ Հենց դրա մեջ է յուրաքանչյուր կրոնի ճշմարիտ էությունը,— այն վստահության մեջ, որ այն, ինչ որ ես սիրում և հար-

գում եմ, որպես բարձրագույն և լավագույնը, ի հայտ է բերում իրականության ճշմարիտ էությունը,— այն վստահության մեջ, որ այն բարին և կատարյալը, դեպի որն ուղղված է իմ կամքի խորագույն ձգտումը, բոլոր իրերի հիմքն ու նպատակն է»։

Գեղագետն այնպես է վերաբերվում յուր խմբակցության, ասացինք, ինչպես որ կրոնական բնավորություն յուր Աստծուն։ Նա ղգում է նրա առաջ հնազանդության մեջ, ընդգրկելով անմիջականորեն և խորապես նրա ներքին էությունը, որ հարազատ է իրեն, համապատասխան իր պսիխիկական հորինվածքին։ Այն բոլորը, ինչ որ բարձրագույն և վեհագույն է տաղանդի համար, նա մարմնացնում է յուր սեփական կոլեկտիվի մեջ...

Այդ էթիկական հիմքում կրոնն ու գեղարվեստը միմյանց հետ շփվելով՝ այնուհետև բաժանվում են այլևս իրարու չհանդիպելու նպատակով։

Գեղարվեստական տաղանդը լինելով ընդգրկում, ունի ընդգրկման զանազան տեսակներ։

Յուրաքանչյուր տեսակի ընդգրկում հիմք է դնում մի նոր գեղեցկի. որքան որ տարբեր են գեղարվեստական ընդգրկումները, այնքան էլ զանազան տիպի և բնույթի գեղեցիկներ կան։

Մեր այս պնդումը կարոտ է բացատրության։

Ամենից առաջ նկատենք, որ մեր խոսքը առօրյա գեղեցկի մասին չէ, այլ գեղարվեստական գեղեցկի։ Ի՞նչ է առօրյա գեղեցիկը— երբեք սրա բնորոշումից չի կախված գեղարվեստական գեղեցկի հասկացողությունը։ Մեկը մյուսից անկախ ըմբռնումներ են դրանք, թեպետև պետք է խոստովանել, որ գեղարվեստական գեղեցկի հատուկ որոշումը կարող է յուր հերթին լույս սփռել առօրյա գեղեցկի ըմբռնման վրա, որչափով գեղարվեստականը քաղում է յուր հյութերը առօրյա կյանքից։

Գեղարվեստորեն գեղեցիկ է այն, ինչ որ հոգին ներդաշնակում է, մտցնելով այնտեղ առօրյա հակասությունների փոխարեն մի ներքին հաշտություն, ներքին տարաձայնությունների տեղ՝ համերաշխություն, այդպիսով բարձրացնելով մեր ինքնագգացությունը, կենսականության որակն ու չափը։ Մարդկային հոգին սովորական անց ու դարձի միջոցին միշտ սեղմված է առօրեականության ճիրաններուն մեջ, մատնված ներքին տակնուվրայություններուն, ուրախությունն ու տխրությունը սահմանափակված, անհատական չափերի մեջ են դրված, ուստի և հոգեկան էներգիայի վատ-

նումը կատարվում է անխտիր, անկարգ, որից հնանում է ուժերի ապառում, հոգեկան պարտաւորություն, ընչում։ Գեղեցիկը ձրգտումն ունի այդ պարտաւորությունն ու ընչումը մեջտեղից վերցնել, հոգեկան ապրումները դնելով այնպիսի կապի մեջ, որից բխի էներգիայի բարձրացում, կյանքի լայն ըմբռնում, հոգեկան առողջություն։ Տաղանդը վերապրելով որևէ զգացմունք, արտահայտում է այնպիսի ձևով, գույների, գծերի, պատկերների այն տեսակ զուգորդությամբ, որ ի վերջո մեզ վարակում է, մենք համազգում ենք նրան և այդ միջոցով մասնակից դառնում ստեղծագործական այն աշխատանքին, որ մեզ բարձրացնում է առօրեական մանրուքից մինչև ընդհանուրի, հանրական կենցաղի ընդգրկումը, ինչ որ հատուկ է իսկական տաղանդին։

Յուրաքանչյուր տաղանդ, սակայն, ընդգրկում է հանրական կենցաղի այս կամ այն բնագավառը։ Կա տաղանդ, որ դյուրավ է ընդգրկում ապագաստակարդային ինտելիգենցիայի հոգեկան ապրումները։ Ու որքան որ ունի կենսական փորձ, աշխարհիմացություն, նա բերում է և խտացնում՝ այդ շրջանի պատկերը կերտելու համար հյութալի, ճշմարիտ և բովանդակավոր կերպով։ Դարձյալ կա տաղանդ, որ նահապետական պայմանների մեջ գտնվող գյուղացիության երգիչն է։ Եվ այլն, և այլն։

Որքան լայն է այն շրջապատը, որ ընդգրկում է տաղանդը, այնքան էլ ճոռո կլինի նրա գեղեցիկը։ Որակով տարբեր զանազան տաղանդները ունին այդպիսով նաև քանակով զանազանակերպ գեղեցիկներ։ Մի գեղագետ բարձր է մյուսից գեղեցիկների այդ աստիճանակարգությամբ։ Ընտանիքի երգիչը ստորադասվում է ըստ գեղեցկի՝ ազգային երգչին և այլն։

Այսպիսով մենք տեսնում ենք, որ գեղարվեստական տաղանդն ու գեղեցիկը անբաժանելի միություն են կազմում։ Այդ իմանալուց հետո մի զարմանալի բյուրիմացություն է թվում առաջին հայացքից, որ այնպիսի մի խոշոր գեղագետ, որպիսին էր Տոլստոյը— ժխտում է Գեղեցիկը, արտահայտվելով այդ մասին յուր «Ի՞նչ է գեղարվեստը» և մի քանի այլ մանր գրվածքներում։

Բարեբախտաբար այդ կարծիքն արտահայտված է նրա այն երկերում, որոնց մեջ գեղագետը հրապարակախոսությամբ է զբաղվում, հասարակական շարիքների դեմ կռվելը նպատակ ընտրելով՝ հանուն որոշ խմբակցության բաղաքական շահերի հաղթանակին։ Նրա կարծիքները գեղարվեստի մասին ավելի ևս կործանարար են

դառնում, երբ նա գործ է ածում ուսումնասիրության կամեցողական մեթոդը՝ գիտնականի սառն ընդհանրացումները փաստերի շրջանակում չկարողանալով գործադրել. «Նախքան փաստերն ուսումնասիրելը,— ասում է Տոլստոյը,— պետք է ունենալ պատրաստի տեսություն (թեորիա), որի հիման վրա ուսումնասիրվում են փաստերը, այսինքն ընտրվում են անհուն բազմությունից այս կամ այն փաստերը»։ Իսկ նրա այդ թեորիան արդեն պատրաստի կար և հրամանագրում էր. փոխանակ ժողովրդին ուսումնասիրելու և պատկերացնելու՝ պետք է նրան ծառայել. «Մենք,— ասում է Տոլստոյը,— ուսումնասիրում և պատկերացնում ենք նրան հաճույքի և բավականության համար, մենք բնավ մոռացել ենք, որ հարկավոր չէ ուսումնասիրել և պատկերացնել, այլ հարկ է ծառայել նրան»։

Եվ որովհետև Տոլստոյը հրապարակախոսությամբ, ժողովրդին ծառայելով չի զբաղվել յուր գեղարվեստական գրվածքների մեջ, ուստի և նա ժխտում է յուր այդ գրվածքները, որոնց մեջ նա տիպականորեն պատկերացրել է ռուս ազգայնության զարգացման որոշ պերիոդը. «Պետք է նկատեմ,— ասում է Տոլստոյը,— որ իմ գեղարվեստական գրվածքները ես դնում եմ վատ գեղարվեստի շրջանակում...»։

Այդ կարծիքն արդեն ցույց է տալիս, թե որքան արժեք ունի Տոլստոյի գեղարվեստի հրապարակախոսական թեորիան։ Տոլստոյը ոչ միայն գեղեցիկն է ժխտում՝ շփոթելով առօրյա գեղեցիկը գեղարվեստական գեղեցկի հետ, այլ և անպետք է հրատարակում գեղարվեստական քննադատությունը։ Եվ դա հոգեբանորեն բացատրելի է։ Գեղարվեստական քննադատությունը յուր վերլուծական մեթոդով մերկացնում է այն կենսական-իրական աղբյուրները, որոնցից քաղում է գեղագետը յուր պատկերները։ Եվ որովհետև Տոլստոյը յուր հոգեկան զարգացման հրապարակախոսական շրջանում ժխտել էր ավատական Ռուսիայի արժեքները, բնական է, որ նա ցավագին կերպով պետք է լսեր այն քննադատներին, որոնք նրան համարում էին «ղղջացող ազատ»։

Առօրյա գեղեցիկը, որպես այդպիսին, կարող է և՛ մեր հոգու մեջ ներդաշնակություն չմտցնել, այլ առավել ևս շեշտել մեր ներքին տակնուվրայությունը։ Դրանից երբեք չի բխում, որ գեղարվեստական գեղեցիկն ևս նման հատկություն ունի։ Օրինակ, փողոցով անցնող մի գեղեցիկ կին կարող է մեկի հոգու մեջ բնավ անդորրություն, ներդաշնակություն չմտցնել, այլ վրդովել, տակնուվրա

անել նրան՝ հիշեցնելով ամի գիտե քե ինչ, գուցե այն՝ որ ինքը չի կարող տիրապետել նրան, որ ինքը կյանքում զրկված է այդպիսի գեղեցկից և այլն, և այլն։ Գեղարվեստորեն մշակված տիպը չի պատճառում այդօրինակ վրդովմունք։ Տոլստոյն ասում է, որ տանջանքի պատկերացումը մեզ պատճառում է շատ անգամ հոգեկան հիացմունք, այն ինչ մենք կարող ենք ոչինչ չզգալ մի գեղեցիկ մոմե ֆիգուրայի հանդեպ։ Գարզ է, որ առօրյա գեղեցիկը չփոթվում է գեղարվեստական գեղեցկի հետ։ Փողոցով անցնող գեղեցիկ կինը և մոմե ֆիգուրան, նրա գեղարվեստական բնդհանրացման կնիք չունին իրենց վրա, պարզ է, որ մեր հոգին չեն ներդաշնակի, ինչպես որ հարկավոր է, բայց բանը հենց նրանումն է, որ մենք գեղարվեստորեն գեղեցիկ չենք համարում այդ կինն ու այդ ֆիգուրան, որովհետև նրանք չեն ձուլում մեզ մի մեծ ամբողջի հետ, չեն պատճառում մեզ ինքնամոռացում՝ մի լայն կոլեկտիվի մեջ ձուլելով, չեն միացնում մեր հոգին ընդհանուր շահերի շուրջը՝ տանելով դեպի անհունության և հավերժության ապրումները հավաքականության սֆերայում...

Կյանքը, առօրյա կյանքը, երբ ներդաշնակվի այնպես, որ վերանան բոլոր հակասությունները, գուցե այն ժամանակ հնար լինի չփոթել առօրյա գեղեցիկն ու գեղարվեստորեն գեղեցիկը, ինչպես այդ անում է Տոլստոյը։ Բայց այժմ այդ հնարավորությունը չկա, քանի դեռ կյանքը մի մրցադաշտ է անհավասար զենքերով զինվածների շարքերով։ Այդ պայմանով միայն կարելի է համաձայնել Ադամ Մյուլլերի հետ, որ ասում է. «Այն աշխարհը, որի մեջ ներդաշնակված են բոլոր հակասությունները, գերագույն գեղեցիկն է։ Գեղարվեստի յուրաքանչյուր արգասիք այդ համաշխարհային ներդաշնակության (հարմոնիայի) կրկնությունն է։ Բարձրագույն գեղարվեստը կյանքի գեղարվեստն է»։

Քիչ վերև Տոլստոյը տանջանքի և մոմե ֆիգուրայի մասին խոսելիս տանջանքը գերազանց, իբրև գեղեցիկ, մոմե ֆիգուրայից։ Բայց առօրյա, զուտ կենսական, այսպես ասենք, գերազանցորեն անհատական տանջանքը գեղեցիկ չէ իսկապես։ Անհատական կյանքի մեջ տանջանքը հետ մղող ազդեցություն է անում։ Ամեն մեկը գիտե սովորական փորձից, որ մենք խուսափում ենք, փախչում ենք տանջանքից, կամ աշխատում ենք այսպես կամ այնպես չեզոքացնել։ Այնինչ գեղարվեստորեն պատկերացրած տանջանքը՝ առօրեականությունից կտրած և ընդհանրացրած ձևով,

պատճառում է հիացմունք, հաճույք, բավականություն, որովհետև գեղեցիկ տանջանքը տալիս է միայն ևեթ տանջանքի վերապրումը, հիշողությունը, որի մեջ առօրյա կյանքի կոնկրետությունը տեղի է տված։ Գեղարվեստի թեորիայի մեջ անվիճելի ճշմարտության շարքն է անցել հետևյալը. մենք հետ ենք մղվում այն դերասանից, որ տանջանքը լիակատար կերպով չի պատկերացնում և նրա մեջ մտցնում է կատակերգական տարրեր, կոմիզմ։ Վերջինս գուցե առօրյա կյանքի մեջ մեզ թեթևացներ, բայց բեմի վրա մեզ տհաճություն է պատճառում՝ աղարտելով տանջանքի գեղարվեստորեն վերապրումը։ Շատ անգամ է պատահել, որ թատրոնում որոշ կարգի հանդիսականներ չկարողանալով բաժանել գեղարվեստականը առօրյա գեղեցկից, միջամտել են դերասանների խաղին՝ երբեմն աթոռներ շարտելով դեպի բեմը...

Թվում է, թե երգիծաբանության մեջ գեղեցիկը հնարավոր չէ, որովհետև այրիչ հումորը կարող է իբր թե մեզ վրդովել, մեր հոգին տակն ու վրա անել, առօրեականության մասնակից դարձնել հեգնության սահմանում։ Բայց այդպես չէ։ «Հեգնությունն ու գթությունը,— ասում է Անատոլ Ֆրանսը,— երկու բարի խորհրդատուներ են. մին՝ ժպտելով, կյանքը մեզի հաճելի կդարձնե, մյուսը, որ կուլա, զայն նվիրական կընե մեզի։ Այն հեգնությունը, որուն կակնարկեմ, անգութ չէ։ Ոչ սերը կծաղրե, ոչ գեղեցկությունը։ Քաղցր և բարյացակամ։ Անոր ծիծաղը բարկությունը կիջեցնե, և ան է, որ մեզի կսովրեցնե ծաղրել չարերն ու անմիտները, որոնց համար՝ առանց իրեն՝ ատելություն զգալու տկարությունը կրնայինք ունենալ» («Էպիկուրի պարտեզը», թարգմ. Ա. Ջոպանյան)։

Այժմ հարց է առաջ գալիս, թե հոգու ներդաշնակումը գեղեցկի միջոցով ինչ տեխնիկական միջոցով է ի կատար ածվում։ Առօրյան միշտ տալիս է անհատականը՝ չհորինելով ընդհանրացումներ, գեղարվեստն էլ ձգտում է անհատականացնել ամեն ինչ թե՛ հույզ (լիրիկականի մեջ) և թե՛ պատկեր (տիպականորեն կերտող արվեստում)։ Բայց տարբերությունն այն է, որ գեղարվեստական անհատականը յուր մեջ պարունակում է խտացումն անհունի, որչափով խմբակցական կնիք են կրում հույզն ու պատկերը։ Լիրիկ բանաստեղծը յուր խմբակցության լավագույն կատարելատիպն է, նրա անհատական ապրումը խորապես հավաքական բնույթ է ստանում վերջին հաշվում, որովհետև նա կազմակերպում է յուր հոգու բովարանում յուր կոլեկտիվի կենսական փորձը։ Այդ-

պես են և վիպասանն ու դրամատուրգը, որոնց պատկերները նույն խտացման դրոշմն են կրում։ Անհատականը դառնում է այդպիսով խորը հասարակական, համամարդկային կամ խմբակցական կյանքի ընդգրկում։

Այդտեղից է բխում հոգու անգիտակցական բնագավառի անհուն շահեմարան լինելը գեղարվեստի համար, որովհետև նրա մեջ կենսական փորձն արտահայտվում է ուժգնորեն և տարերայնորեն, քան գիտակցական աշխարհում։ Այդ է պատճառը, որ մեր Դուրյանի լուսնյան պոեզիան այնքան թովչական է, լինելով արտահայտություն հույզերի և ոչ թե գիտակցական սխեմաների։

Ահա՛ թե ինչ է ասում նախ ընկերոջ, ապա սիրածի մասին.

Ձիմ խոսեր, խոսմն մեր ճոգվա
Անհունությունը կպղծեր.
Մենմ զեր երկու զժգույն բացեր
Իրարու մեջ կայրեինմ սոսկ։

* * *

Թոթովեցի... դողացի...
Ահ ճամբույր անճամար.
«Խոսինմ». բայց. ո՛ճ խոսի՛լ.
Հատնել է լուկ ինձ ճամար։

Աչերու բացն երբ մարի,
Դադրի սրտին երբ սրտին,
Լուկ այն ատեն ճարկ է ար
Անզար շուրերըն խոսին...

Տոլստոյը, որպես տիպականորեն պատկերացնող արվեստի մեծ վարպետ, շատ անգամ է օգտագործել հոգու անգիտակցական աշխարհը, գեղեցիկը կերտելու համար։ Մեր Դուրյանի հիշյալ բառյակներն ըստ իմաստի կրկնված ենք տեսնում Տոլստոյի հետևյալ պատկերների մեջ.

Իշխան Նեխլյուդովը հանդիպում է յուր քրոջը. «Նրանք համբուրվեցին և ժպտալով նայեցին իրարու։ Կատարվեց այն խորհրդավոր, բառերով անարտահայտելի, բազմանշանակ փոխանակությունը հայացքների, որի մեջ ամեն ինչ ճշմարիտ էր,— ու սկսվեց բառերի փոխանակումը, որի մեջ չկար այն ճշմարտությունը»։

Մի այլ տեղ։ Իշխան Անդրեյը սիրո բացատրություն ունի Նատաշայի հետ. «Նա նայեց նրա (Նատաշայի) վրա, և նրա դեմքի

արտահայտության լուրջ կրքոտությունը ապշեցրեց (Անդրեյին)։ Նրա դեմքն ասում էր. «Ինչո՞ւ ես հարցնում։ Ինչո՞ւ ես կասկածում, երբ դժվար չէ իմանալ։ Ինչո՞ւ խոսել, երբ որ խոսքերով անկարելի է արտահայտել այն, ինչ որ զգում ես»։

Ահա՛ թե ինչպես պոլսահայ պատանին ձեռք է մեկնում համաշխարհային խոշոր գեղագետին «աստվածային հզոր ձիրքով», որի բանաձևով, որ տվել է Տուրգենևը, կփակենք մեր խոսքը. «Իմ մատաղատի գրչակիցներ,— ասում է նա,— խոսքս ձեզ եմ ուղղում. մոտեցեք մարդկային կյանքի խորքերին. ամեն ոք ապրում է այդ վերջնով, բայց քչերին է նա ծանոթ. և այն տեղը, ուր դուք կբռնեք, կլինի հետաքրքրական. «բռնելու», «ընդգրկելու» այդ ուժը տալիս է տաղանդը»։

Ուրեմն կյանքն ընդգրկելը տաղանդն է, իսկ նրա բռնած հետաքրքրական տեղը— գեղեցիկը, այսպես դուրս կգա ըստ մեր բացատրությունների։

Շարունակենք Հովհ. Թումանյանի վեցյակի մյուս տողերի մեկնությունը, վերլուծումը.

Այս ցած կյանքից ճեշտ ու աերև
Թռչել երկինք— վերև՜, վերև՜,
Ցավեր, հոգսեր ոդջ մոռանալ...

Այստեղ արտահայտված ապրումները նյութ են ծառայել մեր մի «գեղարվեստական քննադատի» համար քարեր շպրտելու մեր բանաստեղծի վրա։ Նա (Լևոն) հետևում է «գեղարվեստը կյանքի համար» սկզբունքին և այնպես է հասկացել, թե Հովհ. Թումանյանը «բառեր, բառեր, բառեր» շարելով՝ կամենում է մարդկանց կտրել կյանքից և գաղթեցնել դեպի Պառնաս, որն ըստ այդ քննադատի շատ վատ բնակավայր է, որովհետև այնտեղ պաշտվում է «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» անիծյալ սկզբունքը...

Բայց դա թյուրիմացություն է ճիշտ այնպես, ինչպես այդ մարդու բոլոր կարծիքները, որ քարոզել է գեղարվեստի մասին և մոլորեցրել բանից անտեղյակներին։

Եթե նա զտարյուն հրապարակախոս չլիներ, իրազեկ լիներ գեղարվեստի թեորիային, ծանոթանար հիմնովին տաղանդի և գեղեցկի հոգեբանության հետ և առհասարակ հոգեբանական գիտությունից բացարձակապես կտրված չլիներ— հազիվ թե նման թյուրիմացություններ ծագեին նրա ուղեղի մեջ։

Բայց ինչ որ եղել է, եղել է անվերադարձ կերպով։ Ու մենք

մատագրություն չունինք այդ քննադատի սխալների հերքումով զբաղվելի, որովհետև նրան նոր բան հասկացնելը վեր է մեր ուժերից, քանի որ օժտված չենք նրա բանաձևական արտահայտի կատկածելի զենքերով...

Ի՞նչ է իսկական իմաստը Հովհ. Թումանյանի հիշյալ հատվածի։

Ավելի պարզ արտահայտություն, քան ավել է բանաստեղծը յուր ապրումին, գուցե հնարավոր էլ չէ։ Հենց այդ պարզությունն է, որ թովում է՝ քնորհիական երկար ու ձիգ բացատրությունները խտացնելով մի կարճ, շատ կարճ արտահայտության մեջ։

Առաջին հայացքից տարօրինակ է թվում, թե ինչու պետք է բանաստեղծը «ցած», ստոր անվանի կյանքը։ Մի՞թե այդտեղ մեր շանական միջավայրի մասին է խոսքը, իսկ հայտնի է, որ այդ միջավայրը ատելով ատում է Հովհ. Թումանյանը։ Մենք կհամաձայնենինք դրա հետ մի պայմանով, եթե այդ խոսքերն արտասաներ «պոետը» և ոչ Մուսան, գեղարվեստական գեղեցկի մարմնացումը։ Արդեն գիտենք, որ «պոետը» դատում է իբրև առօրեականության մեջ խրված անձնավորություն, այն ինչ Մուսան հեռու է այդ առօրեականությունից, որպես գեղարվեստորեն գեղեցիկը։

Բացատրությունը պետք է այլ տեղ որոնել։

Գեղարվեստական, ավելի ճիշտ՝ բանաստեղծական ստեղծագործությունը պահանջում է գեղեցիկը ստեղծելու համար կտրվել կյանքից, ֆիզիկապես անջատվել կյանքի առօրյա անց ու դարձից։ Հակառակ դեպքում գեղեցիկն անհնարին է կերտել. վայրկենական ապրումները, անհատական, սոսկական երևույթները կդրվեն առաջին պլանի վրա և դուրս կգա նույն առօրեականությունը անհաջող գեղեցկի առօրյա շղարշով փակված։ Բանաստեղծի հոգու մեջ էականը երկրորդականից, պետքականը անպետքից բաժանելու, հոգու մեջ պարզություն, հատկություն մտցնելու նպատակով հարկավոր է այդ անջատումը կյանքից, վերջինիս հեռանալով՝ նրան ավելի լավ դիտելու համար և խորապես ու լայնորեն ընդգրկելով տվյալ ապրումների վերհիշումն։

Կյանքը բարձրից դիտելն այդ իմաստն ունի։ Դա կյանքի արհամարհումն չէ, ինչպես երևում է։ Դա ընդհակառակը կյանքի աղբյուրին ավելի մոտ լինել է նշանակում, որովհետև մի առարկա լավ դիտելու համար մենք կարիք չենք զգում այդ առարկան աչքներս խոթել, այլ հեռացնում ենք մեզանից ավելի հաչող դնելու

նպատակով։ Որքան էլ այդ օրենքը կարևոր է գեղագետի համար, որ պիտի ընդգրկի մի ամբողջ խմբակցության կյանքը նրա խորքերում, հիմքերի մեջ։ Այդտեղից է բխում Հովհ. Թումանյանի «Բռնել երկինք, վերև, վերև» արտահայտությունը։

Բայց այդ թռիչքը պետք է կատարվի «հեշտ ու անթև».

Ստեղծագործության ժամին, երբ բանաստեղծը «փակվում է յուր սենյակում», տոգորված ոգևորությամբ, նրա գրչի տակից աղբյուրի պես հոսում են մտքեր ու պատկերներ դյուրավ ու հեշտագին։ Այդ ոգևորությունը ոչ այլ ինչ է, բայց եթե կենսական եռանդի բարձրացում, որի միջոցին միայն հնարավոր է ստեղծագործությունը։ Կենսազգացության յուրաքանչյուր թուլացում հարված է ստեղծման գործողության համար։ Իսկ կենսազգացության ամեն բարձրացում մեր «ես»ի սահմաններից դուրս այլ «եսերի» հոգեկան և նյութական կյանքի ընդգրկումով է պայմանավորված։ Ոգևորության աղբյուրն հենց այդ հանգամանքի մեջ պիտի որոնել։ Երբ մեր հոգին լցվում է «ներքուստ», նա որոնում է «արտաքուստ» արտահայտվելու անբռնադատելի պահանջ, կարիք։ Նա սկսում է երազել, թռչել, վերանալ, անհնարինը հնարավոր դարձնել, իդեալի և իրականության հեռավորությունը ժխտել մի խիզախ ոստնումով անհրաժեշտից դեպի ազատությունը։ Լցված հոգին դուրս է զեղում յուր պարունակությունը հեշտությամբ. ինչպես լեցուն անոթից հեղուկն է թափվում։ Անշուշտ անհատական շահերի սահմաններից դուրս գալու այդ կացութեամբ է պայմանավորված տաղանդը, որի հոգեկան կյանքի պայմանները հիմնված են մահկանացուների կյանքի զարգացման օրենքի վրա. «Մարդս,— ասում է հոգեբան Հեոֆդինգը,— ունի անհամեմատ ավելի ուժեր և զգացմունքներ, քան հարկավոր է նրա սեփական զուտ անհատական շահերի համար։ Կենսախինդի և խանդավառության առատությամբ մարդ ընդգրկում է ուրիշ մարդկանց կյանքը և վերջապես, համայնակեցությունը»։

Դերասանի լավ խաղի հոգեբանությունը կարող է լույս սփռել առաջադիր խնդրի վրա։ Ե՞րբ է նա լավ խաղում։ Անկասկած, ոչ այն դեպքում, երբ նա կտրվում է ամբողջ աշխարհից և խորասուզվում ինքն իր մեջ։ Այլ ընդհակառակը, երբ վերապրում է ներկայացնելի անձի հոգեկան վիճակները, մտնում նրա հոգու մեջ՝ յուր հոգին ընդլայնելով՝ ուրիշ բովանդակություն, այլ «ես» ներս մղտցնելով յուր ներքին աշխարհը։ Դերասանը միշտ սայթաքում է այն

ժամանակ, երբ նրան չի հաջողվում այդ վերապրումը, ուրիշ հոգեկան կյանքի այդ հիշողությունը, երբ չի գործում նրա սիմպատիկ երևակայությունը, երբ նրա հոգին յուր մեջ չի կարողանում նոր բովանդակություն, նոր «նա» ներս մացնել, մի խոսքով՝ երբ նա չի վարակվում ստեղծագործական ոգևորությամբ, որի ներկայությունը միայն դարձնում է խաղը հեշտ, դյուրասահ և գինեցիկ։

Հոգեբանորեն նույնն է կատարվում և բանաստեղծի հոգում. «Ստեղծագործության ժամին,— ասում է Հայնեն,— բանաստեղծին թվում է, որպես թե ինքն ապրել է այլ կյանքով ամենատարբեր վիճակներում, բայց Պյութագորյանների ուսմունքի հոգիների վերապրումի մասին,— նրա ինտուիցիան (ներքնատեսությունը) մի տեսակ հիշողություն է»։

Ոգևորության բնախոսությունն ևս կարող է հաստատել մեր պնդումը։ Ինչով, օրինակ, բացատրել այն հանդուգն ու թովչանքը, որ մեզ պատճառում են պարողի գրավիչ շարժումները։ Սպենսերն ասում է, որ «մենք անգիտակցաբար վերապրում ենք այն հանգի հիշողությունը, որով հմուտ պարողը կատարում է յուր գրացիոզ մարմնամարզը»։ Պարի առաջ բերած հույզերը լիրիկական բնույթ ունին բուն պրոֆ. Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու։

Դարձյալ վարակում, վերապրում, սեփական հոգու մեջ մի այլ բովանդակության մուծում, որին հետևում է ոգևորություն, ներքին առլցում, ուսկից «հեշտ ու անթև» սլացք։ Այդ բոլորը հնարավոր է, իրագործելի միայն և նր այն ժամանակ, երբ հոգին մենակ չի զգում իրեն և փարվում է մի ուրիշին։

Թռչում են երկիս նրան բնդառաջ,
Ճնարհներս աչխույժ պատում են իմ չուրջ,
Թռչում եմ և ես իմ բախտից ճարած
Ու կյանքը բերև թվում է անուրջ։

Հովհ. Թումանյանին է պատկանում այս քառյակը, որ ցույց է տալիս պարզորեն, թե երբ է լինում այն հրաշալի ստեղծագործական սլացքը— հեշտ և անթև փարումն մի այլ «ես»ի, կենդանի զգացմունքով տոգորված վերաբերմունք ցուցնելով նրան։

Բայց այդ դեպքում թվում է թե բանաստեղծը կյանքի ցավերն ու հոգսերը պիտի խորապես զգա, ավելի կսկծեցուցիչ կերպով ապրի։ Այն ինչ ինքը ցանկանում է ստեղծագործության պահուն «ցավեր, հոգսեր ողջ մոռանալ», ինչպես որ արտահայտում է հիշյալ վեցյակի մեջ, որ մեր վերլուծման նյութն է կազմում։

Ցավեր, հոգսեր ողջ մոռանալ։ Ի՞նչպես պետք է հասկանալ այս դարձվածքը, ո՞ր չափով իրական է նրա մեջ արտահայտված իմաստը։ Ստեղծագործության հոգեբանության տեսակետից իրականության չի հակասում այդ մոռացումը, որի շնորհիվ միայն հնարավոր է նույն ինքը ստեղծագործությունը։

Կոնկրետ ցավերն ու հոգսերը խանգարիչ կարող են լինել բանաստեղծի հոգու պայծառացմանը։ Արվեստի թեորիայի մեջ հաստատված կարելի է համարել հետևյալ ճշմարտությունը (գլխավորապես Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու շնորհիվ)։ «Երբ որևէ զգացմունք բռնած է լինում կամ լցրած մարդկային հոգին, այն ժամանակ մտքի և երևակայության համար համեմատաբար քիչ տեղ է մնում։ Որպեսզի մտքի և երևակայության ստեղծագործական աշխատանքի համար տեղ բացվի, հարկավոր է, որ ապրվող զգացումների և հոգեկան շարժումների այժմեականությունը դառնա անցյալի բաժին։ Այդ օրինակ պարագայում անցյալին է մնում և այն բոլորը, ինչ որ նեղ է, մանր, խիստ անձնական։ Դա նպաստավոր է միանգամայն ստեղծագործական աշխատանքի համար։ Միտքը դառնում է այդ ժամանակ ներքուստ ազատ, և ստանում է մի ուղղություն, որ հոգեբանորեն անձնական չէ, այլ հանրականա։ Ցավը, հոգսը հանդես են գալիս կսկծեցնելու համար միայն և եթ անհատական սահմանում, համայնական ընդհանրացման ենթարկվելով՝ նրանք կորցնում են իրենց կսկծեցուցիչ հատկությունը, պատճառելով մոռացման հաճելի ապրումը։

Վեցյակի վերջին երկու տողը առաջին հայացքից հակասում է «ցավեր, հոգսեր ողջ մոռանալ» արտահայտությանը։ Սրան անմիջապես հետևում է.

> Դժոխք իջնել, դրախտ գնալ,
> Աճուն զգալ, բովիչ երգել...

Ի՞նչպես հաշտեցնել այդ երկու դրույթները։ Եթե բանաստեղծը ցավեր ու հոգսեր մոռանում է, այլևս ի՞նչպես նա կարող է դժոխք իջնել, այսինքն ապրել տանջանքների կատարելատիպը։

Մի փոքրիկ բացատրություն բավական է համոզվելու համար, որ ոչ մի հակասություն գոյություն չունի այստեղ։

Բանաստեղծության բնական լինելու ամենակարևոր պայմանը անկեղծությունն է։

Բանաստեղծն այստեղ անկեղծորեն հրապարակ է հանում ստեղծագործության գաղտնիքներից մեկը։

Դա իրականության մոռացումն է նրան ավելի խոր և լայնորեն ապրելու համար։ Կոնկրետ ապրումներն իրենց վայրկենությամբ տեղի են տալիս այդ ապրումների անհունությամբ և հավերժությամբ թափանցված հիշողության առաջ։ Անհատականը տեղի է տալիս համայնականին, առօրեականը— գիղեցկին, մահկանացուն և հատուկը— տաղանդին։

«Դժոխք իջնել, դրախտ գնալ» արտահայտությունն է բանաստեղծի ամեն ինչ ամենուն զգալուն, նրա զգացածը և առօրեականը բևեռներ են կազմում, որովհետև նա, ինչպես ասել ենք, մի որոշ խմբակցության կատարելատիպն է, որի մեջ ներփակված է կոլեկտիվ էներգիայի կուտակումը։

Մեկ-մեկ հատված Ավ. Իսահակյանից և Ատ. Յարջանյանից ավելի լավ կպարզեն մեր ասելիքը.

Տիեզերի պես ես նույնվածին եմ,
Իմ մեջ երկիմեմ է երգում.
Բանկում է սիրո երգնեն,
Վտի ելեղեն ազմկում...
Եթե սիրուս վառ երգնեից
Մի ճամ կայծ սնաչա՛,
Լուռ տառապող միայն շաղա,—
Բառն ես լուչերով կայրվիս։

Եթե վտիս չերմ ելեղեից
Մի չինչ կաթիլ սիրելիս,
Չմեռած կրծիդ միայն ծարե,—
Բյուր վտահով կը լցվիս...

Այս գեղեցիկ ոտանավորի մեջ ցայտուն կերպով է արտահայտված այն, թե ի՞նչ է նշանակում իրապես «դժոխք իջնել դրբախտ գնալ» բանաստեղծի համար։

Քնարերգուն առօրեականությունից բարձրանալով և իրերն ու երևույթները դիտելով անհունության և հավերժության լույսերի մեջ, ինքը լինելով մի խմբակցական կյանքի արտադրած կատարելատիպը, պարզ է, որ նրա սեփական ապրումները պետք է լինեն «գլուխ գործոցներ», ևրեն նրանք անկեղծ են, անպաճուճ և նորհատկություններ, որոնցով պայմանավորված է գեղարվեստական երկի հաջողությունը ըստ լ. Տոլստոյի։

Ատոմ Յարջանյանի մոտ ևս «գլուխ գործոց» ապրումներն արտահայտված են շնշատակի.

Հոգիիս մէջ երեմն արշալոյսներ կարմրեն
Եվ պաղատող աղաղակներու անասելի համաձվագ մը կորոտա...
Հոն սրածումներու աշխարհ մը կա, ուր սարսափանար կյանքիս,
Ձեր շարժումին, ձեր օգնության, ձեր ձայնին կը սպասեն...
Հոգիիս մէջ հարսանեիք մը կա և մեռելավորներու թափոր մը
միանգամայն...

Ահա թե ինչ է նշանակում «անհուն զգալ, թովիչ երգել»...

Ատոմ Ցարգսնյանի գեղեցիկը որ նույնպես հայրենի եզերքն է, յուրահատուկ բնույթ ունի։ Բոլոր հնարավորություններով լինելով օժտված նյութի կողմից հրապարակախոսության բնագավառը, կովի ապրումների սահմանները թևակոխելու համար, այնուամենայնիվ նրա Մուսան, գեղարվեստորեն գեղեցկի մարմնացումը մնալով՝ տալիս է գրավիչ էջեր անկրիվ ապրումների, գերազանցորեն գեղարվեստական հույզերի արտահայտություններ։

Մի ավելորդ անգամ ևս այդ դեմքը ցույց է տալիս, թե հրապարակախոսական և գեղարվեստական ստեղծագործությունների միջև գոյություն ունի ոչ նյութի, այլ մեթոդի անջրպետ, որ չպետք է անտես անել և իրար հետ շփոթել հիմնովին տարբեր ապրումները հոգեբանական տեսակետից։

Այն բոլորն ինչ որ Հովհ. Թումանյանն արտահայտում է մեզ զբաղեցնող վեցյակի մեջ հրապարակախոսական ստեղծագործության տեսակետից գուցե «բառեր, բառեր, բառեր» են, սակայն գեղարվեստական քննադատությունը պետք է ցույց տա, որ այդ «բառերը» ունեն խորունկ բովանդակություն՝ միայն թե հարկավոր է նրանց կարդալ իմանալ, ինչպես հարկավոր է...

IV

ՀՈԳԵԿԱՆ ՏԱՆՋԱՆՔ ԵՎ «ԵՍԻ» ՍԱՀՄԱՆԱՓԱԿՈՒՄ

Հովհ. Թումանյանի գեղեցիկը— այդ բառի այն ըմբռնումով, ինչպես բացատրեցինք վերև— հայրենի եզերքն է, իբրև տաղանդ նա մտածելի է միայն այդտեղ, ուրիշ սահմաններում նա անհաջողակ է որպես բանաստեղծ։

Մենք արդեն նկատել ենք, որ նրա մենության երգերը բնաձրոսիկ են, ներշնչումով աղքատ, իսկ կատարումով թույլ։ Բայց և այնպես մեր բանաստեղծի հոգեբանական դեմքը լավ բնորոշելու համար նրանք արժեքավոր են։ Ցուր հայրենի եզերքի ներբողները

հասկանալի են միայն և նր մենության նվագների վերլուծությունից հետո։ Հովհ. Թումանյանը կատարել է մի երկար տանջալից համփոթություն հայրենի եզերքին հասնելու համար։ Եվ դրա պատճառն այն է, որ նա շրջապատված է մեզ անհամակրելի միջավայրով։ Վերջինս ցավագինորեն է ազդել նրա վրա՝ պոկելով նրա սրտից դժգոհության, ցասումի մրմունջներ։ Նա տրանջում է, որովհետև հոգևոպես մաշվում և ծլուրվում է խորթ շրջապատում։ Նա այդպիսով տանջվում է ներքուստ, նրա սիրտը տակն ու վրա է լինում. ու փնտրում է խաղաղ հանգրվան, ապաքինման, հոգևկան կենսախինդի ապաստանարան։ Վերջապես, գտնում է և խանդավառությամբ պաշտամունքի առարկա դարձնում նրան։

Նրա «ես»ն ևս սահմանափակված է մեզ անական միջավայրում՝ ժխտելով ամենատեսակ ընդդիմության հնարավորություն։ Ո՛չ պիտի ընդդեմ, երբ ամեն ինչ առելի է, օտար և մերժելի, երբ բոլոր արժեքները միայն զարթեցնում են ցավի, կսկծի և կորստի զգացումներ։ Ցավ և կսկիծ, որովհետև նա չի կարողանում ոչ մեկին համազգալ, մեզ անական հոգիները չունին արձագանք մեր բանաստեղծի հոգու մեջ։ Կորուստ, որովհետև նա ներքնատեսությամբ զգում է հայրենի եզերքի անցումը դեպի անդառնալին։ Յուր հայրենի եզերքի մրցակիցն է մեզ անական հասարակարգը, որ հիմնում է յուր հոյակապ շենքերը նահապետական աշխարհի փլատակների վրա։

Այդ երկու աշխարհների զուգադրումից է ծագում Հովհ. Թումանյանի հոգևկան տանջանքը և «ես»ի սահմանափակումն այն չափով, ինչ չափով նա յուր հայացքն ուղղում է շեշտորեն մեզ անական արժեքների վրա և այդ բոլորը դուրս մղում յուր ներքին աշխարհից։

Յուր ոտանավորներից մեկի խորագիրը բանաստեղծը դրել է՝ «Իմ երգը»։

Հետաքրքրական է այժմ տեսնել, թե որքան ճիշտ է այդ հորջորջումը։ Արդյոք այդ երգը ներքին բովանդակությամբ համապատասխանում է բանաստեղծի զեղեցկին, նրա տաղանդի կենտրոնական և բնորոշ ապրումներին։ Հայրենի եզերքի սահմաններում նա իրեն զգում է հոգու անդորրուն, խաղաղ և զվարթ վիճակում. նա երջանիկներից երջանիկն է այդ վայրում։ Բայց հանկարծ բանաստեղծը դնում է մեր առաջ մի երգ, որ լցված է «ահագին տրխությամբ», մրմնջվում է «աղեկտուր ձայնով» և «հուր հառաչան-

քով», յուր ամբողջությամբ պարփակվելով «սև գիշերվայ» պատկերում։ Ու այդ երգը բանաստեղծն անվանում է «իմ երգը».

Ինձ մի՛ խնդրիր, ես չեմ երգի
Իմ տխրությունն աճապին,
Աղեկտուր նրա ձայնից
Կը խռոտակվի ֆո ճոգին...
Ո՛չ, ինչ համար այսպիսի երգ
Երգելու չեմ ես երբեք։

Եվ իսկապես, Հովհ. Թումանյանն այդպիսի երգ ոչ երգել է, ոչ էլ ընդունակ է երգելու։ Դա նրա գեղեցկի ուժերից վեր է՝ խորթ լինելով նրա տաղանդին։ Հայրենի եղերքի սահմաններում նա լավատես է, խնդամիտ, և հաճույք է զդում նրա արժեքների գերազանցությունը օրհներգելով մեշչանական արժեքների հանդեպ։ Հոռետեսությունը, տանջանքի ապրումները, «եսի» սահմանափակումը, միայնության նվվոցները հանդես են գալիս հենց այնտեղ, ուր կտրվում է բանաստեղծը հայրենի եղերքից և անհարազատ ոլորտներ թևակոխում։

Անհարազատ ապրումների ծնունդ է նաև «Տխուր գիշեր» ոտանավորը։ Մի տխուր և տրտում գիշեր բանաստեղծը սկսում է զրուցել յուր վշտի հետ, հարցուփորձով ուզում է իմանալ, թե «ո՞րտեղից են իրար գտել».

— Ասա՛, իմ վի՛շտ, իմ սև թախի՛ծ,
Ա՛յ աներաժան կյանքիս ընկեր.
Դու ո՞ր օրից կամ ո՞րտեղից,
Ի՞նչ դեպքով ես ինձ հետ ընկել...

Հովհ. Թումանյանի տաղանդը չի ցուցադրում բնավ և երբեք մի այդօրինակ «անբաժան» վշտի սոսկ գոյությունն անգամ իբրև գեղեցիկ։ Ճիշտ է, այդ վիշտը կա, ճնշում է նրան, տանջում է, գոյություն ունի «եսի» սահմանափակում, բայց և այնպես այդ բոլորը հեռու են նրա տաղանդի կենտրոնաձիգ բովանդակությունը լինելու հավակնություններից։ Ամբողջ ցավն էլ նրա մեջ է, որ բանաստեղծը առօրեական յուր ապրումները համարում է յուր գեղեցկի, յուր տաղանդի առանձնահատկություն։ Հոգեբանական այդ զգայախաբությունը միայն Թումանյանին չէ հատուկ. կան ուրիշ բանաստեղծներ ևս, որոնց համար շատ անգամ է մութ մնում իրենց գեղեցկի էությունը...

«Իմ երգի» և «Հին գիշերի» տանջալի ապրումներով բնաներված է գնում բանաստեղծը դեպի յուր հայրենի եզերքը։ Այդ տենակետից շատ հիշտ է բնորոշել նա յուր ստանավորներից մեկի բովանդակությունը՝ անվանելով «նախերգանք»։ Հայրենի եզերքի խորհրդանիշն են ներկայացնում այդտեղ հիշատակված «ևնեները»։ Բանաստեղծը ինչում է նրանց մոտ «բախտից հալածված», «կյանքի տխրության ամպերի տակից», բայց միաժամանակ «ոգևորության հզոր թևերով»։

ԵՒոնե՜ր, ձերնից գարնյալ ձնգանով,
Ինչում է ճոպիս աչխուժով լցված
Եվ չեմ զգևս բախտից հալածված,
Ձեզ մոտ եմ թռչում ճախուռն երամով։

Այն չափով, որքան ձնշում է բանաստեղծին մեղչանական առօրեականությունը, նա հալածվում է բախտից։ Սակայն միևնույն պահուն նա ոգևորության հզոր թևեր է առնում յուր հայրենի եզերքին փարելու համար, ընդգրկելու այլ համակիր «հոգեր», ներքուստ լցվելու և վերհրեն բարբառելու նպատակով, բնավ անջատվելով այն միջավայրից, որ նրան պատճառում է սոսկ տանջանք, չծնելով կենսախինդ և զվարթության, սահմանափակելով նրա «հոգեր» անհամակիրների շրջապատում։

Հետաքրքրական է նկատել մի հանգամանք. «նախերգանքի» մեջ հայրենի եզերքի բնությունը խանդավառում է բանաստեղծին, ոգևորում է։ Սակայն այդ նույն զգացումները չեն հուզում նրա մեջ բնության երևույթները հայրենի եզերքից դուրս։ Մի տեղ նրա սիրտը լցվում է բնության հանդեպ աշխուժով, ոգևորությամբ, իսկ մի ուրիշ տեղ այդ նույն բնությունը շիրիմ է հիշեցնում, կորած հույսեր, կսկիծ, թուլություն և անզորություն։ Ահա՛, թե ինչ զգացումներ են հուզում «երկնքի աչքեր» աստղերը.

Ժպտում եմ այսօր,
Երբ բույլ ու անզոր,
Կարած ճույսերիս
Կսկիծն եմ լալիս...
Նմպատ ևան
Շիրիմիս վերև...

Այստեղ բնության և մարդու հակադրության շեշտումը կա։

Բնությունը պիտի մնա հավերժորեն, իսկ բանաստեղծը անէանալու է։ Մի իրողություն, որ այլ տեսակի գեղեցկի տաղանդով օժտված երգիչների մոտ երգվում է, որպես համայնապարփակ ցնորքի հույզեր։ Բայց հայրենի եղերքում բանաստեղծը բնության հետ վեճ չունի, ցավագինորեն չի ապրում նրա հավերժությունն ու անմահությունը. հակառակը պիտի պնդել— նա մի համադրություն է կազմում ու երգում է յուր հաշտության նվագները։

Բնությունը մնում է, իսկ ինքը պիտի կորչի։ Այդ ապրումը հատուկ չէ բանաստեղծի հայրենի եղերքին, և մենք տեսանք, որ «Դեպի անհունը» պոեմում բնության հետ դրկախառնվելու և միաձուլվելու ներբողն էր հնչվում։

Տեսանք նույնպես, որ բնությունն յուր ամբողջության մեջ աստվածացնում էր բանաստեղծը զուտ պանթեիստական երանգով։ Բայց այդպես չէ հոգեկան տանջանքի ու «եսի» սահմանափակման բնագավառում։ Բանաստեղծն այդտեղ Աստուծուն երկրնքում է փնտրում։ Ավելի հետաքրքրական է այն հարցումն, որ անում է բանաստեղծը— «ո՞ւր է Աստված»։

Նա ուզում է կայծակ լինել, որոտ-ճայթյունով պատռել մռայլ ամպերի շարքերը, ցույց տալ մարդուն վերին գաղտնիքը.

Ո՛ր տեսնեն այնտեղ
Ի՞նչ բան կա աներ,
Կամ ո՞վ է երստած
Եվ ո՞ւր է Աստված...

Շատ հետաքրքրական հարցում, որոնումներ։ Ավելի ևս հետաքրքրական են այդ հարցման և որոնումների հոգեբանական դրդապատճառները։ Բանաստեղծն Աստված է որոնում այն պահուն, երբ զուրկ է յուր հայրենի եղերքից և դժդոհ երկրի մեջ ապրելուց՝ համակված հոռետեսական ապրումներով, հեռու ներքին, հոգեկան հարմոնիայից։ Այդ Աստծուն որոնելու կարիք չի զգում, երբ ապրում է համակիրների շրջապատում, ներշնչված լավատեսությամբ և սեփական խմբակցության մեջ մարմնացնելով յուր կատարելության ծարավի ձգտումներն ու իդեալները, օժտված ներքին ներդաշնակությամբ։ Այստեղ սերը, որպես այդպիսին, նրան կապում է անհունության և հավերժության հետ. նա ընդգրկում է մի ամբողջ կոլեկտիվ, նրա երազանքներով, ցնորքներով ու կատարելության թռիչքներով հանդերձ՝ միշտ մնալով երկրայինի սահմաններում, բնավ կարիք չզգալով ամպերից այն կողմը թափանցելու և

գիրքրկրային կատարելատիպ որոնելու։ Դա սրբագործված մի բնագավառ է, որ շնչում է անմահություն՝ վանելով մահվան երկյուղն ու հիասթափությունը։

Ելնե՛ք, մեր հոգու սուրբ հայրենիքում,
Հազար օրերի պայծառ լույսի տակ
Ապրում է սերը, ժպիտը ծաղկում,
Ուրախ երգերը բնգում ներդաշնակ...

Սակայն մեշչանական առօրեականության բովարանում գիշերող բանաստեղծը զգում է, որ յուր այդ հայրենի եզերքը հեռու է. դա անցյալի գրկումն է թաղված կամ փափագելի ապագայի հեռանկարն է՝ մեշչանական փլատակների վրա։

Այդ մեշչանական աշխարհում բանաստեղծին չի փարում սիրտ շունչը և նա որոնում է անգրշիմային Աստուծուն, զրկված զգալով իրեն այն կապից, որ մարդուն օղակում է անմահության և հավերժության հետ անհունության միջոցով։ Բանաստեղծի սիրտը հայրենի եզերքին զեղուն է սիրով, նրանից դուրս, մեշչանական առօրեականության սահմանում թափուր է սիրուց.

Ո՞ն, չէ, սիրո՛ւե, էլ ոչ մի սեր
Ճար չի անիլ իմ սրտին,
Դուխ էլ, անուչ սար և ձորեր,
Ջեմ դիմանալ էս դարդին։

Բանաստեղծը գոհ չէ յուր այդ սիրազուրկ վիճակից։ Նա զգում է սիրո կարոտը և այնքան գունագեղ երգել գիտե սիրո ամորիչ ուժը։ Բայց ո՛ւմ սիրել. մեշչանական հասարակարգի մեջ սերն ևս փոխանակության արժեք է, առ ու ծախի առարկա, կեղծվում է այնպես, ինչպես յուրաքանչյուր սպառողական ապրանք։ Նա չի հավատում ժպտուն աչքերին, որոնք ծաղիկների պես վառվում են կորստի անդունդը քարշելու համար նահապետական կենսահայեցողությամբ սնված «միամիտ մարդկանց».

Աճա պռնեն էլ, պատռանիով ճարպած,
Դեղվեց մի անգամ ժպտուն աչերի,
Ու արեան տանջվեց, տառապեց խարված,
Ու արեան սրտում գանգատներ ունի...

Դժվար չէ այդ բոլոր տառապանքների վախճանական պատճառը գտնել։

Ընդհանուր պատճառն արդեն մեզ հայտնի է. դա բանաստեղծի կտրված լինելն է յուր հայրենի եզերքից, մեշչանական առելի

շրջապատի մեջ ապրելու ծանր հարկադրանքը, որ գոյացնում է նրա հոգու մեջ տանջանք, «ես»ի սահմանափակում, որովհետև նա մերժում է այդ միջավայրի բոլոր արժեքները, նրա փողի պաշտամունքը, սիրո առուտուրը և այլն։

Բայց այդ բոլորը պայմանավորված է նաև մի հոգեբանական կարևոր դրույթամբ, որի մասին անհրաժեշտ է առանձնապես շեշտել։

Հայրենի եզերքին բանաստեղծը անձնական երջանկություն է որոնում համայնորեն։ Նա ստեղծագործում է բոլորի հետ և բոլորի համար։ Նրա կատարելության ձգտումները միևնույն ժամանակ մարմնացած են ամբողջի մեջ, կոլեկտիվ, հանրական շրջապատում։ Նա ընդգրկում է մի հանրական խմբակցության կյանքը, յուր հոգու մեջ արձագանք ունի ամեն մեկը, որ հարազատ է, համակիր և ընկեր։ Բանաստեղծը կտրված չէ կյանքից, այլ կազմում է այդ կյանքի մի անբաժանելի մասնիկը։ Նրա կենսահայեցողության մեջ ինքը և յուր խմբակցությունը մի են, իրար հասկացող, իրարով շնչող և ապրող։

Այդօրինակ կենսազգացություն և աշխարհիմացություն չունի նա մեշչանական միջավայրի սահմանում։ Բանաստեղծն այդտեղ անձնական երջանկություն է որոնում միայնորեն։ Նա ստեղծագործում է ինքն իր հետ և իրեն համար։ Նրա կատարելության ձգտումները հրկրամերժ հատկություն ունին, մարմնացած են գերբնական ոլորտներում, հեռու մի ամբողջի, մի կոլեկտիվի համայնապարփակ շրջապատից։ Նա այդտեղ ընդգրկում է միայն և նր յուր սեփական կյանքը, յուր հոգու մեջ ոչ ոք արձագանք չունի, ոչ մի հարազատ, համակիր կամ ընկեր չի փարում նրան։ Մի խոսքով՝ նա կտրված է կյանքի բոլոր կապերից, տարագրված է հանրական կենցաղի ոգեշունչ խանդավառությունից։ Նա կյանքի մի անբաժանելի մասնիկը չի կազմում, չի ստեղծագործում ընդհանուրի համար, չի ընդգրկում այդ ընդհանուրին։ Նրա կենսահայեցողության մեջ ինքը ղգում է իրեն անջատված տիրող շրջապատից, խորթ նրան, ոչ ոք չի հասկանում իրեն, իրարով շնչելու, ապրելու և իրար հասկանալու հաճույքն ու բավականությունը նա չի վայելում.

Տճենցի, ինչպես բու ավերակում,
Ինչպես միայնակ ճնեղուկ տանիքում...

Ստվեր, տանջանքից ուժեղ ստեղ,
Մի՞րն չընտավ ժամը փրկության:

Մեկնակ մարդու համար փրկություն չկա,— ահա՛ այն խիստ ու դաժան ճշմարտությունը, որ խորապես ապրում է բանաստեղծի հոգին:

Անձնական երջանկությունը համայնորեն է ձեռք բերվում, երբ մեկդի է նետվում «ես»ս սահմանափակումն յուր ներքին ինքնահոշոտումներով և ընդգրկվում մի հանրական ամբողջություն, որի մեջ մարմնանում են անձնական կատարելության վսեմ իդեալները: Ամեն մի ստեղծագործություն յուր անունը բաղում է հավաքականությունից: Եթե բացակայում է վերջինս, ստեղծագործությունը դառնում է անբովանդակ և հորինում է խարուսիկ միրաժներ, որոնք հարատև չեն, ոգևորում են առժամապես:

Հավաքականությունից կտրվելը միևնույն ժամանակ առաջ է բերում ներքին տանջանք: Չէ՞ որ մարդս հասարակական կենդանի է, ինչպես որ պնդել է հնադարյան փիլիսոփան: Հասարակական կենդանին չընդգրկելով ոչինչ իրենից դուրս՝ սահմանափակում է յուր «ես»ը, խորասուզվում ինքն յուր մեջ և բարոյական ինքնասպանություն գործում: Ճիշտ է, ստեղծագործելու համար անհրաժեշտ է կտրվել առօրեականությունից, բարձրանալ ավյալ մոմենտների նեղ ապրումներից, բայց դա, իհարկե, ամիայնակ ձեռնուկիր վիճակ չէ ստեղծում, ինչպես տեսել ենք գեղեցկի և տագնապի հոգեբանությունը վերլուծելիս:

Միայնորեն փրկություն որոնելով և չգտնելով, բանաստեղծը դժգոհում է ինքն իրենից, տանջվում է ներքուստ և տանջում ուրիշներին, որոնց հոգին խորթ է իրեն:

Հենց այդ միայնորեն փրկություն փնտրելուց ծագում է «ես»ի սահմանափակումը, հոռետեսություն կենսահայեցողության մեջ, մի խոսքով՝ հոգեկան տանջանք յուր բոլոր պատկանելիքներով:

Ինքն իրենից դժգոհ լինելով՝ նա դժգոհ է միևնույն ժամանակ և մեշչանական միջավայրից, որ նրան բաժանում է յուր հայրենի միջավայրից: Այս վերջին տեսակի ապրումները բանաստեղծը պատկերացրել է յուր «Տրտունջ» ստանավորում: Կտրված յուր հայրենի աղերսից՝ բանաստեղծը մի խղճալի գոյություն է բարշ տալիս, զգալով որ յուր կյանքի օրերը անդառնալիորեն անցնում են անպտուղ, տխուր և ձանձրալի: Նա տրտնջում է յուր վիճակից, միևնույն ժամանակ համոզված է խորապես, որ յուր այդ տրտունջ

չը դատարկ, ունայն բան է. դժվար է խթանի դեմ աքացել։ Կյանքի բոլոր անկյուններում տիրականորեն իշխում են մեշչանական արժեքները և բանաստեղծի ձայնը հնչում է որպես «ձայն բարբառոյ յանապատի»։ Նա հեռու է հայրենի եղերքից, ամեն ինչ թողել է անցյալի բաժնում, թե սիրած մարդկանց, թե յուր լավ հույսերը, որոնց գերեզմանների շարքերի միջով է ընթանում. մեշչանական հասարակարգը կառուցել է յուր շենքը նրանց ավերակների վրա։ Թաղել է նրանց։ Ու բանաստեղծի առաջ բացվել է տխուր Ճանապարհ։ Ցուր հայրենի եղերքը, նահապետական կարգ ու սարքը տեղի են տվել նոր պայմանների, նոր մարդկանց, նոր արժեքների առաջ, որ օտար են իրան։ Ինքն ևս օտար է, խորթ է նրանց, զգում է մենություն, յուր անցավոր լինելն այդ բոլորի միջև.— տեղ չունի, կայան չունի, զուրկ է դադարից ու հանգստից։ Հոգու բարեկամներ, համակիրների շրջան, մտերիմների թարմաշունչ մթնոլորտ— այդ բոլորը բացակայում են։ Նրա շուրջը քարսիրտ անտարբերություններն է իշխում. օտար են բոլորն էլ, ոչ ոք չի հասկանում բանաստեղծի վիշտը, նրա լեզուն ու ապրումները։ Բանաստեղծն ատում է այդ բոլորին։ Նրանց իդեալները տխուր և ձանձրալի են, չեն ոգևորում, չեն հուզում։ Փող, առուտուր ամենատեսակ սրբություններով, գծծիություն։ Մի՞թե կարելի է սիրել նրանց. ավելի լավ է մենակ մնալ և տանջվել ձանձրույթից և տրխրությունից, քան ընկերանալ այդ հոգով աղքատներին, որոնք մեռցրնում են ամեն ինչ. և բարձր ձգտումներ, և սրտի վեհ հուզումներ.

Չնչի՞ն մարդուկներ, լրբաբեն ճանգիատ,
Անսիրտ, փոխրոգի, գծծի ու կոպիտ.
Մեռնում են մարում նրանց հայացքից
Եվ ճոգու ձգտում, և սրտի ժպիտ։

Էլ ո՞ւմ առաջին սիրտդ բաց անես,
Ո՞ւմ համար երգես սրտալի երգեր,
Ո՞ր չիին սիրես, կյանքդ նվիրես,
Էլ ինչպես ապրես անսեր, անընկեր...

Ամբողջ ողբերգություն էլ դրա մեջ է. բանաստեղծը մեշչանական շրջապատում իրեն զգում է բացարձակապես մենակ ու տանջվում է հոգեպես՝ անկարող ելք փնտրելու. «էլ ի՞նչպես ապրես անսեր, անընկեր»։ Ներքուստ բզկտված, կորցրած ներքին ներդաշնակությունն ու ամբողջականությունը՝ նա տենչում է յուր հայրե-

նի նզերքը, որ պիտի բնչի հոգու հարմոնիա, ներքին ամբողջականություն՝ ազատելով սրտի և մտքի երկպառակություններից։ Մեր ընտանական միջավայրի մեջ սրտի և մտքի հարմոնիա չկա, ամբողջական բնավորություններ, սիրելու և ատելու մեջ հետևողականորեն աննկուն և անեահանջ սրտեր գոյություն չունին։ Անիբրտ են, փոքրոգի, գծծի և կոպիտ, ինչպես որակում է բանաստեղծը։

Բայց այդ չնչին մարդուկները, որ լրբորեն հանգիստ են. ունին և գիշատիչ հակումներ, «մարդը մարդուն գայլ» սկզբունքն է ներբանց առաջնորդը։ Ու հոգով խաղաղորեն դավանում են, պաշտամունքի առարկա դարձնում «մարդը ժպտերես մարդ գիշատիչ» գործնական քաղաքականությունը։ Բանի գործակցության սիստեմը* մասնավոր սեփականության վրա հենված բարոյահայեցողությունը զզվանք է հարուցանում բանաստեղծի հոգու մեջ։

«Կանչ» ոտանավորը այդ զզվանքի արտահայտությունն է։

Նահապետական «հոգու պարզության» մի հատաչանք է այդ ոտանավորը ընդդեմ այն բոլորի, ինչ որ բանաստեղծի կենսահայեցողությամբ՝ վարակված է մեչչանական բարոյահայեցողությամբ և իրավահայեցողությամբ։ Յուր հայրենի նզերքի «անմեղության» ձիչն է դա ընդդեմ ամբարիշտների, որոնք տարածում են արտասուք ու լաց, հեծեծանք ու անեծք, շար նախանձի մահացու թույնով ապականելով ամեն ինչ։ Բանաստեղծին ներքուստ այրում է հոգու պարզության և անմեղության այդ վտարումը սիրող կյանքի կողմից. նա տանջվում է, որ այդ կյանքը ստեղծում է «անապատ տանջանքի հանդես», ավելի ուժ տալով մարդկանց ամբարտավան կրքերին, որոնք մեղմանալ չգիտեն, այլ անդորր կենցաղը ցրում են սրաճության ահարկու գոչյուններով։ Կենսական աննպաստ հանգամանքներն ու ներքին հակասությունները, որ հարինել է մեչչանական աշխարհը, վերջ չունին. բանաստեղծն ուրիշ փրկության միջոց չգիտե, բայց միայն այն, որ կոչ է անում, կանչում է Աստծուն, որ նա պատժի շատերին, կյանքը դժոխք դարձնող շահագործողներին։ Նահապետական աշխարհի քայքայման անխուսափելիության և նրա կորուստը խափանելու անճարակության մորմոքն է դա, ուղղված Գերբնական էակին։ Մի՞թե այդ դժոխքը, որ

---

* Այդ սիստեմի մանրամասն վերլուծությունը տեսնել մեր «Երիվանգագեղ. հայ բնաանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը» գրքույկի «Բանի գործակցության» գլխում։

ինքնին մեշչանական հասարակարգն է, ի բնե է այդպես, Աստված է այդ ստեղծել, եթե ոչ, ապա ինչու է նա յուր գոյությունը շարունակում, չէ՞ որ մարդու ձեռքով շինվածը, կարող է կործանվել նույն մարդու ձեռքով։ Այդ բոլորն Աստված գիտե՞.

Թե դու չը գիտես,
Որ այստեղ, երկրում
Մարդը ժպտերես
Մարդ է գիշատում...

«Կանչը» հետաքրքրական է և մի այլ տեսակետից։ Աչքի առաջ ունինք գեղարվեստական ստեղծագործության խնդիրներից մեկը։ Մեր կարծիքով գեղարվեստական ստեղծագործությունն անկռիվ ապրումների մեթոդն ունի կյանքի տվյալները կազմակերպելու գործում։ Գեղագետին խորթ են կռվի ապրումները, որոնք կազմում են հրապարակախոսական ստեղծագործության առանցքը։ Նա չի կանչված պայքարի համար, ինչպես հրապարակախոսը, այլ սեփական խմբակցության կյանքի անդորր հայեցողության, հրճվանքի համար։ Նա խաղաղության առաքյալ է. նա ատում է, զզվում հակառակ, ներհակ խմբակցության կյանքից, բայց նրա դեմ պայքարի շեփոր չէ հնչեցնում, այլ կոչ է անում խաղաղության Աստծուն.

Մեղմացրու մարդկանց
Կիրճն ամբարտավան,
Երե Աստված ես
Դու խաղաղության։

Հրապարակախոսի համար այդ դիմումը նշան է ոգու թուլության, մեղկության և երկչոտության. փոխանակ ռազմի և ըմբոստացումների, նա պիտի կարդա այդ տողերի տակ գեղագետի խաղաղասեր նվվոցները. ու պիտի ասի դժկամությամբ՝ «բառեր, բառեր, բառեր», որոնք չեն վառում «զենքի քննադատության» համար, այլ նվազուն պատկերացման և թովչական հուզման են տրամադրում։

Բանաստեղծը համակ սեր է, գթություն և լավակամություն յուրայինների համար։ Խաղաղ և անդորր բարգավաճում սեփական խմբակցության համար— ահա՛ նրա աղոթքի նյութը և սևեռյալ գաղափարն ու ցանկությունը։ Նրա ստեղծագործությունը չունի այլ պրիոմներ։ Բայց հանկարծ ատելի միջավայրը ցցվում է նրա հանդեպ յուր զզվելի մարդկանցով և արժեքներով։ Ի՞նչ է մնում

անել. կոչ առ խաղաղության Աստված և ազգերացած երգչի վրթծժ... պատկերացումով—փողի քսակի երգիծանք. Հուսահատության թախծալի երգ.

Հուսահատության թախծալի երգով
ԵՒեղի կը գարձնեմ ձեր կյանքը բոլոր
Եվ գուլ կատապվեմ լիացած աչքով.
Խնջույքների մեջ ճաշած գլխակոր...

Հրապարակախոսը, հավատարիմ յուր կոչի ապրումների մեծությանը, կծիծաղեր սրտանց այսօրինակ «վրեժի» վրա։ Ո՛ւմ ինչ կարող ես անել հուսահատության երգով, այն էլ թախծալի երգով։ Պատերազմողներին հույս է հարկավոր ներշնչել գալոց հաղթանակի համար, և վա՛յ այն զորավարին, որ ուզում է մարտիկներին խրախուսել «հուսահատության թախծալի երգով»...

Միայն հոգով բանաստեղծը կարող էր թարգմանել սիրուն «Հայավաթի երգի» հետևյալ տողերը.

Հոգնել եմ ես ձեր վեճերից.
Ձեր աչուռոտ կռիվներից.
Հոգնել եմ ձեր՝ սպանության
Ու վրեժի ագռավներից։
Ձեր ուժն ամբողջ սիրտ մեջ է,
Ձեր կատուտը կռիվների։
Ուդ ապրեցեք այսուհետ
Խաղաղ, սիրով, եղբոր նման...
Մահ այժմ էս գետի մեջ
Ու լվացեք ձեր դեմքերից
Կռվի վայրի նկարները
Ու աչյուրը ձեր մատների։

Դա մի գերազանցորեն հավաքական—հոգեբանական երևույթ է։ Հոգով, մտքով, զգացմունքներով ու հույզերով իրարու հետ կապված մարդիկ զգում են մի անհուն բավականություն իրենց շրջապատի մեջ։ Այդտեղ ամեն ինչ հարազատ է, բնաանի։ Բնությունն ևս սիրելի է, որովհետև սիրելի են նրա մեջ ապրող մարդկային արարածները։ Մարդու ներքինն ամբողջ արտահայտվում է յուր բոլոր դրական և բացասական կողմերով այդօրինակ համակիր միջավայրում։ Ոչինչ արգելք չէ հանդիսանում ընդարձակ մրտրով ապրելու, ստեղծագործելու և հաճույք ու վայելչություն ստանալու հենց այդ ստեղծագործության մեջ։ Մարդուս հասարակական բնազդն այդտեղ է իսկապես, որ հասնում է յուր զարգացման,

փիլիսոփայական ու ինքնատիրապետության գագաթնակետին։ Կացութ-յամբ և մտածութ-յամբ, նյութական և հոգեկան շահերով միմյանց հետ զուգորդված, «մեկը բոլորի համար, բոլորը մեկի համար» սկզբունքն առաջնորդ ընտրած, բնականորեն մարդկանց փոխադարձ լրացումը, հոգեկան աշխարհի փոխադարձ ընդլայնումն այդտեղ է, որ կատարելատիպ երևույթ է ներկայացնում։

Մարդկանց կողք-կողքի ապրելը դեռ հանդես չի բերում հայրենի եղերքի երևույթը։ Կողք-կողքի ապրելը դեռ բավական չէ։ Կողք-կողքի կարող են ապրել երկու և ավելի հայրենի եղերքների ներկայացուցիչներ։ Կուլտուրական, հոգեկան և նյութական կապեր են հարկավոր։ Ու եթե այդ կապերը գոյություն չունեին, գոյություն չի ունենա և կողք-կողքի ապրողների հայրենի եղերքի նույնությունը։ Կողք-կողքի ապրողները կարող են երկու տարբեր աստղերի բնակիչներ լինել, եթե միայն աստղերի վրա մարդիկ ապրելու հնարավորություն ունենային։

Միևնույն ազգային ամբողջության պատկանելն ևս դեռ միևնույն հայրենի եղերքին պատկանել չի նշանակում, որովհետև ազգության մեջ գոյություն ունին տարբեր հավաքական—հոգեբանական միություններ, ուրեմն և տարբեր հայրենի եղերքներ։ Հովհ. Թումանյանը կարող է մեզ օրինակ ծառայել։ Նա ունի յուր հայրենի եղերքը, որ յուր հիմնական արժեքներով տարբեր մի երևույթ է ներկայացնում, քան մեշչանական միջավայրը։ Նրան չի գրավում, վերջինս խորթ ու օտար է յուր հոգու համար, որովհետև համակիր, հարաղատ, կացութ-յամբ և մտածութ-յամբ համերաշխ տարրեր չունի։ Նա չի սիրում այդ վայրը, զգում է հոգեկան տանջանք խորթ շրջապատում, յուր «եսը» սահմանափակված է գտնում, ի վերջո ինքնալրացման ամեն մի հնարավորություն վերացած է համարում։

Բոլորովին այլ երևույթ տեղի ունի յուր հայրենի եղերքին։

Բանաստեղծը սիրով է տոգորված, սիրում է և սիրվում։ Նրա հոգին խաղաղ է, որովհետև սիրո միջոցով ընկգրկում է յուր սեփական խմբակցութ-յունը, հաղորդակից է դառնում վերջինս անհունութ-յանն ու հավերժութ-յանը։ Սերը նրա սահմանափակված «եսը» ընդլայնում է, դարձնում մի մեծ ամբողջի զգայուն մասնիկը, հանրական ստեղծագործութ-յան գործոն տարրերից մեկը։ Սերը որպես ամոքիչ սպեղանի բուժում է նրա ցաված հոգին, վերաց-

նում նրա մենակության երևույթը, ուժ տալով բանաստեղծի հաստատական բնազդին ինքնալրացման միջոցով։

Ու հնչում է սիրո նեքրոզը։ Կաթոգին, քնքշախոս ու վարակիչ է դառնում բանաստեղծի աստվածային բարբառը։ Բանաստեղծը վերապրում է յուր հույզերը և մեզ վարակում նրանցով, մեզ ևս հաղորդակից դարձնում յուր զգացմունքներին։ Մենակության երգերի «սխեմ» ու «վախը», հոռետեսությունը տեղի է տալիս մի կենսուրախ լավատեսության։ Բանաստեղծն ապրում է և ապրեցնում, հույզում է և հույզել տալիս։ Չի կարելի ասել, որ նա տխրության ամենևին չի երգում, ոչ, երգում է, բայց այդ տխրությունը, հայրենի եզերքի վիշտը՝ լինելով ընդհանրական, ամոքիչ ուժ ունի, չի հիասթափեցնում, չի գրգռում, այլ թովում է, հուսադրում, փայփայում ու սիրաշահում։ Հայրենի եզերքին բանաստեղծի պսիխիկան ստանում է ռևալիստական բնույթ. նրա մեջ ներդաշնակորեն միանում են տվյալն ու իդեալը, իրականն ու ցանկալին առանց ներքին տարաձայնությունների։ Հոգու ամբողջականություն— ահա՛ թե ինչ է բերում հայրենի եզերքը։ Որքան մենության երգերում բացակայում էր այդ ամբողջականությունը և շեշտվում հոգու տանջանքը, այնքան այստեղ թովում է բանաստեղծի վերակենդանությունը, հոգու խաղաղությունն ու ներքին հարմոնիան։ Նրա երգերը սիրով են թաթախուն, որովհետև նա գտել է ինքնալրացման ճանապարհը անմահության միջոցով։

Մենք տեսանք արդեն, որ բանաստեղծի հոգեկան տանջանքը պայմանավորված էր մասամբ և նրանով, որ սերը գոյություն չուներ նրա համար, չէր թեթևացնում կյանքի դժվարին բեռը։ Մինչդեռ յուր հայրենի եզերքին «կյանքը թեթև է թվում, ինչպես առաջ», որովհետև նա հաղորդակից է սիրուն, երջանկության ծայրագույն գագաթին է գտնվում, «թռչում է բախտից հարբած»։ Երկիրը կապվում է երկնքի հետ սիրո միջոցով, ինչ որ առօրեական է, մանր է ու նեղ, տեղի է տալիս մշտնջենականի, հավերժի ու անհունի առաջ։ Սերը բերում է բանաստեղծին «երկնքից ծագած պայծառ ճաճանչը», որովհետև նա մարմնացնում է յուր մեջ աստվածային հատկություններ. սիրելին միևնույն ժամանակ և դիցուհի է։ Պետք է նկատել նույնպես, որ մարմնականի և հոգեկանի հակադրությունը սիրո մեջ, որ այնպես շեշտված էր տանջանքի հույզերում, բացակայում է հայրենի եզերքին. սիրո երկինքն ու սիրո երկիրը հաշտ են իրարու հետ։ Մարմինը, սակայն, ինչ-որ թով-

չանք ունի, որ առօրեականությունից դուրս է բերում բանաստեղծի հոգին։ Նա նկարում է այդ թռվչանքը վարպետորեն՝ կնոջ մարմնական հրապույրները բնության անհունության հետ զուգորդելով։ Կնոջ մերձ լինելը բնավ նրա մարմնականի շեշտը չի ցուցադրում. ընդհակառակ, որքան նա մոտիկ է, այնքան ևս հեռու է թվում։ Այդտեղ է ահա, որ սկսում է սիրո երազայնությունը, որ բոլոր լավագույն լիրիկների անմեռ թեման է։ Նա կա, բայց և չկա. կա, որպես մահկանացու, որպես կին, չկա որպես անմատչելին հավերժի և անհունի մասնիկը։

Այլևս բանաստեղծի հոգին մենակ չէ. նա ժխտում է մենության սոսկ գոյությունն անգամ։ Հայրենի եզերքին նրա սիրտը լցված է, նա ընդգրկում է յուրայիններին, համակիրների շնչի տակ ծաղկում է նրա հոգու վերակենդանությունն ու զարթնումը։ Բնության մի գեղեցիկ պատկերով բանաստեղծը նկարում է յուր հոգեկան ներքինը. երկու սև ամպ քշվում են հողմի առաջ, սակայն հողմը յուր չար հոսանքով չի կարողանում բաժանել նրանց, որքան էլ լայն երկնքով նրանց դես ու դեն է քշում, տանում։

Եվ անդադար գնում էին
Քշված հողմի կատաղությամբ,
Իրար կպած ու միասին
Երկու սև ամպ, երկու սև ամպ...

Որքա՜ն խոհերի դռներ է բաց անում այդ քառյակը։ Գեղարվեստականության ուժն էլ հենց դրա մեջ է, խոհերի այդ անվերջանալիության մեջ։ Բազմաթիվ, անթիվ, անքանակ ապրումներ խտացնել մի արտահայտության մեջ, բայց այնպես, որ այդ արտահայտությունը դառնա բանալի ուրիշ շատ ու շատ ապրումներ բաց անելու համար։ Մենության երգերի մեջ մեր բանաստեղծը միանգամայն զուրկ էր գեղարվեստականության այն հմայքին տիրապետելու ուժից. նրա ապրումները գերազանցորեն առօրեական էին, նրանք չէին տանում մեզ դեպի անհունն ու հավերժը, ինչպես հայրենի եզերքի նվագները։ Մենք անվերջորեն կարող ենք մտածել այդ «երկու սև ամպի» տակ դնելով անհամար զանազան տեսակ ապրումներ, միաժամանակ լայնացնելով միտքն ու խորացնելով զգացմունքը։ Ահա թե ինչու ենք մենք ասում, որ միայն հայրենի եզերքին է արտափայլում Հովհ. Թումանյանի տաղանդը և նա մենակ մարդու երգիչը չէ և չի կարող լինել։

Անմահությունը նա գտնում է հայրենի եզերքին։ Հոգեկան

տանչանքի բնագավառում նա յուր ժամանակ սահմանափակ մի մահկանացու էր, բայց այստեղ գտում է, որ ինքը պիտի հավերժանա։ Փույթ չէ, որ ամեն ինչ անցողիկ է, այդ անցողիկությունը նրան այստեղ ցավ ու վիշտ չի պատճառում։

Ես կ՚ուզեմ սեր ու խնդում,
Գեղեցկություն, գոնե ու գոնե,
Մահը մերն է, մենք մահինը,
Մարդու գործն է միշտ անմահ։

Հայրենի հզերքի այս կենսախինդ լավատեսությամբ է համակված մեր բանաստեղծի կենսահաստատությունը, նրա բոլոր արժեքավոր երկերը, որոնց մեջ «Թմկաբերդի առումը» առանձնապես ուշագրավ է մեզ այստեղ հետաքրքրող սիրո պրոբլեմի տեսակետից։

Մենության երգերում բանաստեղծը շատ հուսահատ է դեպի սերը։ Ի՞նչ բան է որ սերը։ Արյունի մի վրդովմունք է, անցողիկ փծուն արժեքների համագումար։ Չպետք է հավատալ ոչնչի, ամեն ինչ կեղծիք է. և՛ կնոջ երդումը, և՛ նրա համբույրները։

Հայրենի հզերքին բանաստեղծը դնում է սիրո մեջ ինչ-որ մի անմնա բան։ Սերը չի կարող դավաճանել, նա կարող է մոլորվել, սայթաքել, բայց վերջ ի վերջո հաղթանակը նրան է պատկանում։

Սիրո հենց այդ հաղթանակն է, որ հնարավոր է դարձնում անմահությունը։

Թմկաբերդի սիրուհին մարդուն անմահացնող սիրո այդ հաղթանակի մարմնացումն է.

Էն տեսակ կին,
Ես իմ հոգին,
Թե աշխարհ էլ ուզենար,
Առանց գնեի,
Առանց զարի
Շահերի դեմ կը գնար։

Սիրո հենց,
Երակ ու բոց
Էնպես աչքեր բե ժպտան

Մարդու համար
Ծովա տխս վառ
Գիշերներ լույս կրտան։

Վարդի բերբեր
Էնպես չարբեր
Թե հաղթություն ինչ մաղթեն,
Էլ ինչ ոչ չաճ,
Ոչ աճ ու մաճ,
Ոչ գնեմ ու զարմ կրճաղթեն։

Սերը կյանքի սարսափն ու մահը վանող միակ գործոնն է։ Սիրով զնդան սիրտը ոչ ահից է վախում, ոչ մահից։ Այս եղանակը, ինչպես ասացինք վերև, խորթ է Հովհ. Թումանյանի մենության երգերին։ Սերն այստեղ ստեղծագործական ազդակ է, ոգևո-

րում է, շունչ ու կյանք է տալիս, վանում է թուլամորթությունն ու «ախ» ու «վախը», որ այնպես անախորժ կերպով հնչում էր բանաստեղծի տանջանքի և «ես»ի սահմանափակության բնագավառում։

Թմկաբերդի տերը— իշխան Թաթուլը հաղթական հրաշքներ է գործում նվիրյալ սիրով։ Բանաստեղծը երգում է այդ սերը, որպես ստեղծագործության, հնարագիտության, գյուտի ազդակ։

Նա է շունչ, ճոգին իշխան Թաթուլի,
Նրա սիրովն է ճարթած էն ճնկան,
Նրա ժպիտն է ճաչին ուժ տալի,
Որ դաշտն է իջնում առյուծի նման։

Բանաստեղծն այդ սիրո առաջ սայթաքման մի հնարավորություն է դնում։ Թմկաբերդի տիրուհին գուցե մի ավելի բարձր սիրո կարոտով անձնատուր է լինում Շահին, հրապուրված վերջնիս կողմից ուղարկված աշուղի քովիչ ներբողներին։ Սերը, Թմկա տիրուհու ուժ ներշնչող սիրտը՝ մոլորվում է։ Մենության երգերում բանաստեղծը,—երկու կարծիք չի կարող լինել այդտեղ,—մի հարմար առիթ կդարձներ այդ սայթաքումն ու մոլորությունը ուժ տալու համար յուր տանջանքի հույզերին, «ես»ի սահմանափակման» նվագներին։ Բայց հայրենի եղերքին նա այլ տրամադրությամբ է համակված։ Թմկաբերդի տիրուհին յուր Թաթուլին կորցնելուց հետո ավելի ուժգին է սկսում նրան սիրել, չվախենալով անգամ մահից, Շահի դահիճներից։ Սերը ուժեղ է, քան մահն ու մահվան երկյուղը,— մեծ վիպասանի այս դարձվածքը լիուլի իրագործվում է այստեղ։

Շահին սիրելով՝ Թմկաբերդի տիրուհին նրան հնարավորություն է տալիս տիրանալ Թաթուլի բերդին։ Շահը տիրանում է, բայց միաժամանակ ընկնում Թմկա տիրուհու աչքում. վերջինս ահ՛ թե ինչ պատասխան է տալիս Շահին՝ անմահացնելով յուր սերը դահճի ձեռքով մեռնելուց առաջ։ Յուր սպանված ամուսնուն է գովում Շահի հանդեպ.

Քաջ էր ու սիրուն ճեզնից առավել.
Մի բարձր ու ազնիվ տղամարդ էր նա,
Կենջ մատնությամբ ամրոց չի առել,
Չի եղել կյանքում երբեք խաբեբա...

Սերը հաղթանակում է այդպիսով, միևնույն ժամանակ բա-

նաստեղծի սիրտը լցնելով անմահանալու ծննչանքով, յավատնութեան ապրումներով։

Սիրո համար անձնազոհութեանը գեղեցիկ կերպով երգված է նաև «Ախթամարի» մեջ։

«Թմկաբերդի առումը» պոեմայի մեջ սերը, ինչպես տեսանք, ենթարկվեց ծանր փորձության, բայց և այնպես հաղթանակով ելավ։ Նման փորձության ենք հարուցվում է սիրո առաջ «Ախթամարի» մեջ։ Այստեղ ևս բանաստեղծի հայրենի երկրի խանդավառությունը՝ յուր հերոսների հոգեկան ամրողջականությունը չի խանգարում ու աղճատում ոչնչով։ Սերը չի աղարտվում, ու նա մրնում է բարձր, վեհ, չծնելով երբեք հոգու ընկճումն, հիասթափությունն։ Այդ բոլորը հատուկ է նրա մենության երգերին, այստեղ կա մի ուրույն տեսակի լավատեսություն, որ ժպտում է, կենսախինդ է և լայնհոգի։

«Ախթամարը» գաղտնի սիրո մասին ժողովրդի աշխարհայեցողության մի հաջող ցուցադրումն է, միևնույն ժամանակ դա սիրո անձնավորության ներբող է, հոգիների ամրողջականության դրվատում։

Տղան սիրում է աղջկան «գաղտագողի»։ Սերը երկու կողմից ևս հզոր է, բուռն։ Գիշերները Թամարը կրակ է վառում կղզու վրա, որպես փարոս, տղային հետ պահելու համար ճամփան մոլորելուց։ Տղան առանց նավակ ծովն է մտնում և առնացի բազուկներով ջուրը ճողփում, դեպի դիմացի կղզին լող տալիս։

Եվ Թամարը սրտատրոփ
Աչդեն լսում է մասիկ
Ջրի ճողփյուն, ու ոչ մարմնով
Սիրուց այրվում է սասանիկ։

Սիրած սիրածին գտնում են կղզու վրա։ Ու սկսվում է սիրո հեշտ վայելքը։ Ոչ ոք չկա հանդիսատես, սերը գաղտնի է մնում։ Բայց այդպես չէ։ Նահապետական բարոյահայեցողությունը չի ընդունում գաղտնի սիրո գոյությունը։ Բնությունն անգամ, այդ հայեցողությամբ, հակառակ է գաղտնի սիրուն։ Չնայած որ ոչ մի մարդ արարած ականատես չէ երկու սիրահարների հեշտագին դիշերվան, բայց կան Վանա ծովի ալիքները, կան երկնքի աստղերը, որոնք հանդիսատես են և որոնց բերանով պիտի անիծի գաղտնի սերը նահապետական դյուղացին՝ սիրահարներին համարելով-մանավանդ աղջկան— «լիրբ, անամոթ», բամբասանքի արժանի։

Միայն ալիքը վանա ծովի
Մեղմ դիպչում են ափերին.
Հեռուներով ճեռանում են
Շշունջներով անմնկին:
Նրանք ասես փսփսում են...
Ու աստղերը կամարից
Ակնարկելով բամբասում են
Իրար, անամոթ Թամարից

Բնության «բամբասանքը», սակայն, ոչինչ արգելք չի հանդիսանում սիրահար զույգի համար վայելելու բնությունից օրհնված սիրո հեշտանքները:

Սիրահարները բախտից հարբած, ապրում են բնության մեջ, երջանիկ են: Ամեն օր կրկնվում է նույնը.

Մինն ալեկոծ ծովն է մտնում,
Մյուսն աղօրում եզերին...

Բայց նահապետական գյուղացին, որ բնության բերանում «բամբասանք» է դրել, ելնում է խոսքից գործի անցնելու, և հանգցնում է սիրո կրակը: Նահապետական գյուղացու «պահպանողական» աշխարհայացքը սիրո խնդրում Հովհ. Թումանյանը մեղմել է, սիրո կրակի մարումը վերագրելով միայն «չարկամ մարդկանց», այսինքն սահմանափակել է գաղտնի սիրո հակառակորդների թիվը: Իզուր: Մեր ժողովրդական երգերի մեջ ցայտուն կերպով է արտահայտված գաղտնի սիրահարների տանջանքները տիրող սովորույթի կողմից...

Բայց մի անգամ չարկամ մարդիկ
Նրանց գաղտնիքն իմացան,
Լույսը նանգցրին սև ու սաստիկ
Մի մութ գիշեր դիվական:

Տղան մոլորվում է խավար ծովում, փարոս-կրակը հանգած է: Բայց նա շարունակում է որոնել սիրածին և մեռնում է նրա անունը շրթունքին.

Նրա շուրթին, պաղ, կարկամած,
Ասես, մեռած ժամանակ
Սառել էին երկու բառ.
Ա՜խ, Թամա՛ր...

Թմկաբերդի հերոսուհին ևս, ինչպես տեսանք, մեռնելուց առաջ հավատարիմ մնաց յուր սիրուն: Այստեղ ևս, «Ախթամարի» մեջ հոգու ամբողջականությունը, սիրելու հետևողականությունը

տեղի չեն տալիս—վանա ծովի ալիքների մեջ հավերժորեն հընչում է սիրահար տղայի մրմունջը՝ «Ա՛խ Թամա՛ր»...

Ներքին տարաձայնություններով ու աննորդաշնակությամբ տառապող բանաստեղծի հոգին, որ տանջվում էր այնպես, շատ բնական է, որ այս ամրողջական հոգիները կերտելով՝ պիտի խաղաղություն մտցնի յուր ներքին աշխարհում, յուր բզկտված հոգին ձուլելով նրանց մեջ ինքնալրացումով։ Ժողովրդական ստեղծագործությունը լայնորեն ընդգրկելով, դառնալով նրա մի մասնիկը և գյուտի շանմարանը հարստացնողը, բանաստեղծը մոտանում է յուր սանհատական հարցերը», մեչչանական միջավայրը և գերազանցորեն երգում յուր հայրենի ելերքը։

Այդ առումով Հովհ. Թումանյանի գլուխ գործոցն է «Անուշը»։ Ի՞նչ իմաստով ենք գլուխ գործոց համարում այդ հրաշալի քերթվածքը։ — Մենք գիտենք արդեն, որ յուրաքանչյուր տաղանդ ունի յուր գեղեցիկը։ Բանաստեղծի այն երկը, որ յուր մեջ ցոլացնում է գեղեցիկը, ստեղծագործողի ձիրքին հատուկ կենսական հարմոնիան ցայտուն կերպով— մենք անվանում ենք գլուխ գործոց։ Հովհ. Թումանյանը չէր կարող գլուխ գործոցներ հորինել մենության ապրումների սահմանում, որովհետև դա նրա գեղեցկի բնական մթնոլորտը չի ներկայացնում։

Նրա գեղեցիկը հայրենի ելերքն է, որ դրվատված է «Անուշի» մեջ։ Սակայն այդ հայրենի ելերքը մատնված է առաջադիմ ժամանակի ավերիչ հոսանքին և նրա արժեքները հետզհետե անցնում են պատմության գիրկը։

Դո՛ւրս ելնեմ կրկին շիրմից, խավարից,
Դուրս ելնեմ տեսնեմ, շոշափեմ, լսեմ,
Կյանքով շնչեցնե՛մ, ապրեցնե՛մ նորից,
Լցրեմ պահի ճաճույրը վախմ...

Բանաստեղծը կանչում է յուր հին ծանոթներին, այն սիրելի դեմքերին, որ այժմ չկան, բայց որոնց կարոտը կարել է քունը յուր աչքից։ Հիշում է յուր հայրենի օջախը, որ քողել է ու պանդխտել՝ ընկնելով նոր և անհարազատ միջավայրի մեջ, որտեղ ինքն իրեն զգում է որբուկի վիճակում։

Կար մի ժամանակ, երբ բանաստեղծն երջանիկ էր, ապրում էր հայրենի ելերքին կից՝ ինքն ևս ֆիզիկապես նրա մի մասնիկը լինելով։ Հովհ. Թումանյանն յուր «Ինքնակենսագրության» մեջ ոգևորված նկարագրել է յուր մանկության բախտավոր օրերը։ Նա

մանկությունը գյուղում ու սարերում է անցկացրել։ Մանկական ուսումն ևղել է «գաւազանաւ երկաթեաւ», բայց և այնպես անմոռաց հիշողություններ է թողել բանաստեղծի սրտի մեջ։ «Իրիկունները, երբ տուն էինք հավաքվում, հայրս (քահանա) ինկը տված ածում էր յուր չոնգուրը ու երգում Քյորօղլին, Քյարամը, կամ որևե հոգևոր երգ։ Լոռու քաջերի մասին էլ պատմություններ է լսել նա յուր հայրենի օջախում, ինչպես խոստովանում է «Անուշի» մեջ.

... Ու ձմռան երկար գիշերը նստած
Խոսում են Լոռու հին հին քաջերից։

Սակայն այդ քաջերի «հերոսական գործերից» միայն մեկն է գրավում ներքին հոգեկան տանջանքով համակված բանաստեղծի հոգուն,— ի՞նչպես էին սիրում հին հին ծանոթները, սիրելի դեմքերը, որ հիմա չկան, մեշչանական միջավայրի մեջ ամենևին գոյություն չունին։ Եվ իսկապես հայրենի եզերքում առավելապես, եթե չասենք բացառապես սերն է կազմում այն առանցքը, որի շուրջը պտտում է Հովհ. Թումանյանի նահապետական կենսահաստողությունը։ Դժվար չէ այդ բանի գաղտնիքը գտնել. համայնորեն անմահանալու միակ լայնարձակ ուղին սերն է տալիս։ Սիրել և լուծվել սիրո կրակի մեջ— ահա՛ անմահության բանաձևը։ Իսկ մեր բանաստեղծը անմահանալու, յուր «ես»ը ընդարձակելու և ինքնալրացման կիզիչ պահանջ է զգում, որ նա իրագործում է, մարմնացնում յուր հայրենի եզերքին։

Տեսանք, որ «Ախթամարի» մեջ բնությունը սիրո խնդրում հաշտ է մարդու հետ. Վանա ծովի ալիքները մինչև օրս էլ կրկնում են սիրակորույս պատանու կսկիծը՝ ա՛խ Թամար. Թեպետ և նահապետական գյուղացին կարծում է, թե երկնքի աստղերն անգամ փսփսալով բամբասում են «անամոթ» Թամարից։

Այդ երկու գիծն ևս ցայտուն կերպով է արտահայտված «Անուշի» մեջ։

Բնության ոգիները, որոնցով սար ու ձոր լցնում է նահապետական գյուղացին, ողբում են Անուշի կորցրած սերը.

Եկե՛ք, հույրեր, սեգ սարերի
Ջրնաղացեղ ոգիներ,
Եկե՛ք, չանել սիրաճարի
Սերը ողբանք վաղամեռ...
Ու նրանց հետ ցող արցունքով
Լցված սառերն ու աչեր՝

Սարի ծաղիկնի պիսար սադով
Հառաչեցին էն գիշեր:

Սիրած ու սիրուն գոհ գնացած երիտասարդի— լեռնցի Սարոյի դին հողին հանձնելուց հետո.

Սառ ու ծաղիկ սասափնով
Քայր խնկեցին դուրնկան.
Մեր Գևրեդն էլ աննդ ձայնով
Երգից վանմ շարականն:

Սակայն նահապետական գյուղացին ստեղծել է մի ուրույն կյանք՝ հար և նման յուր աշխատանքի, տնտեսական հիմնաշենքի բնավորությանը: Այդ հիմնաշենքը պայմանավորում է որոշ բարոյական օրենքներ, սովորություններ, սահմանափակ, նեղ և պրիմիտիվ այն չափով, ինչ չափով այդպես է տվյալ հասարակարգը: «Ադաթ կա սակայն էն մութ ձորերում, ու միշտ հնազանդ հնոց ադաթին» են ապրում նահապետական աշխարհում:

Եվ ահա՛ այդ «ադաթը» դնում է յուր արգելքները բնությունից օրհնված սիրո հանդեպ: Ի՞նչ կասեն մարդիկ— ահա՛ «ադաթի», որ նույնն է քարացած փորձի բանաձևը:

«Ախթամարի» մեջ գյուղացին «անամոթ» անվանեց սիրահար Թամարին: Այդպես է վարվում նաև՛ Անուշի հետ. «ամոթ է, ամոթ» ասում է նրան մայրը, երբ սիրազեղ սիրտը կամենում է ազատորեն արտահայտվել՝ բանի տեղ չդնելով արհեստական կաշկանդումները, քարացած կարգ ու սարքը.

Հերիմ է, Անո՛ւշ, ներս արի դպճե,
Քանի դուրս թռչես, նայես դես ու դեն,
Տեսնողն էլ կասի, ի՞նչ աղջիկ է սա,
Հազար մարդի մոտ կերթա, կբխոսա:

Անուշը սիրում է խնկահեղորեն և նա պատժվում է, որովհետև հակառակ է գնացել «ադաթին», յուր հորն ու մոր և հղբոր կամքին.

Տեսար, որ նրան ատում է Մասին,
Չեն ուզում, տեսար, նրան ներե ու մերդ,
Դու բանի՞ գլուխ ունես որ ուսին,
Որ վեր ես կենում փախչում նրա հետ:

Սակայն սերը չի ճանաչում «ադաթ»: Նրա մեջ կա մի ինչ որ ավելի ուժեղ, բնական բան, քան այդ «ադաթը»: Երբ սիրահար Սարոն կռիվ է բռնվում յուր ընկերոջ հետ, նա միաժամանակ «ադաթի» սարուկն է դառնում, չի ուզում վեր ձգել խազակցին: Սակայն հենց որ հայացքն ընկնում է յուր սիրածին, նա մոռանում

է ամեն պայմանականություն, և «ադաթ», և այն հանգամանքը, որ յուր դեմ կանգնածը Անուշի եղբայրն է ու գետնովն է տալիս վերջինիս։ Սիրո անունով ամեն բան ներելի է, սերը սահմաններ, նրբացուցիչ հանգամանքներ չի ճանաչում, նա ազատ է բնության պես, խոսում ու երգում է թռչնի նման և բռնանում բնության օրենքի պես, որ անհրաժեշտություն և միաժամանակ ազատություն է...

«Ադաթ» չճանաչող այդ նույն Սարոն գիշեր ու ցերեկ չոլերն ընկած երգում է յուր սերը.

Աշուղ ես շինել, չեմ հանգստանում,
Խաղեր կապելով,
Ձոլեր չափելով...

Բայց միևնույն ժամանակ այդ աշուղը ընդունակ է սիրո անունով բռնություն գործելու.

Քու ճերճ ու մերը քե որ ինձ չտան,
Արին կթափեմ ես գետի նման...

Սակայն «ադաթը», ինչպես որ «Ախթամարի» մեջ, սպանում է սիրո կրակը։ Բայց բանաստեղծն անմահացնում է սիրահարներին, որոնք մինչև մահու գերեզման հավատարիմ են մնում իրենց ուխտին։ Կա մի գեղեցիկ ժողովրդական ավանդություն, հորինված Համբարձման գիշերվա համար։ Այդ դյուցիկ գիշերը մի հրաշալի երջանիկ վայրկյան ունի։ Երկնքի ոսկե դռները բացվում են, իսկ երկրում ամեն ինչ պապանձվում լռում է.

Այն վեհ վայրկենին չքնաղ գիշերի,
Երկնի աճո՛ւն, ճեռու խորհրից,
Անմուրազ մեռած սիրաճարների
Աստղերը բոած իրար են գալիս,
Գալի՛ս՝ կարոտով մի ճեղ համբուրվում
Աշխարճից ճեռո՛ւ, լազուր կամարում։

Այդ «աշխարհը», սակայն, սիրո մասին տարբեր հայացք ունի։ Անուշը յուր յարին կորցնելուց հետո լսում է մի խորհուրդ, որի հետ ի վերջո չի հաշտվում և անմահանում է բանաստեղծի հոգու մեջ.

Առտասվելով, լալով էդպես
Ես շես դարձնի էլ յարիդ,
Ինչո՞ւ իզուր ճանգցնում ես
Ջանել կրակն աչերիդ։

Նա անբախտ ճակի վրա
Գազ չուր անա ապրյուղի.
Դու էլ գնա նար ահ արա.
Խպնա է կարգն աշխարհի։

«Ախթամարին» և «Անուշին» մի սքանչելի լուսաբանություն է կցել Հովհ. Թումանյանը։ Դա նրա ժողովրդական մոտիվներից մեկն է— «Փարվանան»։

Սիրո այն կրակը, որ հանգցրել էր «ադաթը», դրվատման նյութ է դարձել և այստեղ։

«Փարվանան» մեր բանաստեղծի «սիրո փիլիսոփայության» ցայտուն արտահայտությունն է։ Իհարկե, նա ոչ մի հարցում չէ գնում— ի՞նչ է սերը, և ոչ էլ երկար ու բարակ դատողություններ է անում սիրո շուրջը։ Մի քանի բնորոշ հույզեր է հանդես բերում, որոնք սիրո ազդեցությամբ են հորինված, և բացատրում է նույն ինքն սիրո հույզն դրանց միջոցով։

Առաջին հույզը սիրո երազայնությունն է։ Սիրած էակի կամ սիրո առարկայի անմատչելի լինելը, ուրիշ խոսքով՝ երբ ներքին էներգիան չի մարմնանում իրական կերպով— մնում է սիրային երազ։ Դա իդեալի և ավյալի հակադրությունն է, մի իդեալի, որ ցանկալի է և մի ավյալի, որ չի բավականացնում մեր ներքին աշխարհը։ Դա սիրո միատիպիզմն է, իսկ յուրաքանչյուր միատիպիզմ ծագում է հենց նույն այդ հակադրությունից։ Երազելու կամ «օդային ամրոցներ» կառուցանելու համար հարկավոր է, որ մարդ գրժգոհ լինի յուր տրամադրության տակ գտնվող հանգամանքներից և սրբազան ծարավով լցված դեպի մի հեռավոր, անմատչելի, բայց միևնույն ժամանակ և բաղձալի դրություն, որ հոգու համար պիտի բերի երջանկություն, հիշյալ հակադրությունը վերացնելով և հոգուն ներդաշնակություն պարգևելով գեղեցկի միջոցով։ Հոգու այդ ծարավը, որքան էլ ցավեցնող լինի բուն ինքյան, այնուամենայնիվ որոշ բաղդրություն ունի, որը ճաշակելու համար բանաստեղծներից շատերը ներբողել են՝ «ես պատրանքը սիրեցի»... Սիրային երազի ծնած հառաչանքն ու նրա պարգևած առօրեականության ժխտումը մի շատ հետաքրքրական երևույթ է ներկայացնում հոգեբանական տեսակետից։ Դա միաժամանակ և՝ կենսական ուժերի լարումն է և կենսականությունից բարձրանալու, վերանալու փորձ։ Հոգու յուրաքանչյուր լայնացում հենց այդ ճանապարհով է կատարվում։ Ցվյալից ելնելով՝ մենք գնում ենք դեպի իդեալական-

նը, մեկը պայմանավորված է մյուսով, որքան էլ անդունդով բաժանված լինին նրանք։ «Փարվանայի» հերոսուհու պատկերի մեջ մենք հաստատված ենք գտնում սիրո երազայնության մասին մեր բոլոր ասածները։ Նրա հանդես գալն ահա՛ թե ինչ է առաջ բերում իրեն սիրողների հոգու մեջ.

Հառաչում է ողջ աշխարհը.
Կուրիճները ցաւացած
Ցազերի մեջ են բնկնում՝
Էս աշխարհից վերացած։

Երկրորդ հույզը սիրո քնարականությունն է։

Ի՞նչ ենք հասկանում սիրո քնարականություն ասելով։ — Դա հոգու ուրույն ներդաշնակումն է սիրո հույզի միջոցով։ Իսկապես յուրաքանչյուր հույզ յուր մեջ պարունակում է այդ ներդաշնակության տարրը։ Հույզի հանդես գալը մեր ներքին աշխարհում առաջ է բերում մի ուղղաձիգ դրություն։ Այլ հոգեկան հատկություններ ու վիճակներ առժամապես լռում են, տեղի են տալիս հույզի առաջ, որն արտահայտվում է տիրականորեն։ Մտքի և զգացմունքի ներհակությունը վերանում է հույզի միջոցով, նրանք հաշտվում են միմյանց հետ՝ դառնալով հոգու ամենազորեղ ազդակի— հույզի հպատակ-գործիքներ։ Հույզի երևան գալը ներդաշնակում է մեր հոգին, որովհետև վերացնում է մեր ներքին բոլոր տարաձայնություններն ու հակասությունները և մենք ապրել ենք սկսում՝ մի շեշտուն ուղիով դեպի առաջ ընթանալով։ Սվ այդ է պատճառը, որ մենք ասում ենք, թե լիրիկան հույզերի բնագավառն է ընդգրկում։

Սիրը հույզ լինելով՝ նրա մեջ միանում են մարմնականն ու հոգեկանը, մեր ներքին աշխարհի ստորակարգ և բարձր առանձնահատկությունները։ Նա միաժամանակ և չափազանց պարզ, և չափազանց խորհրդավոր մի երևույթ է։ Պարզ, որովհետև մարդկային սերնդի գոյության ու հարատևության պայմանն է, խորհրդավոր, որովհետև «ոչ միայն հացիւ կեցցէ մարդ».

Ինչի՞ս են պետք ոսկին, արծաթ
Եվ կամ ասպոր երկեմի,
Ոչ էլ գոնար եմ պահանջում
Սեր-բնկերից իմ կյանքի։
Ես նրանից նուր եմ ուզում,
Անշնչ նուրբ արբազան,
Ով կրքերի անշնչ նուրբ,
Նա է բնտրած իմ փեսաս...

Երրորդ հույզը սիրազրկությունն է։

Բավական հետաքրքրական մի հույզ է դա։ Առաջին հայացքից թվում է անմատչելի այդ հույզի սոսկ գոյությունն անգամ։ Ո՞նց կարելի է զգալ սիրազրկությունը։ Զգալ ոչ միայն իրրև հասարակ տրամադրություն, այլև զգալ իրրև հույզ, հոգու բարձր փոքրկում։ Եվ իսկապես կան մարդիկ, որոնց անծանոթ է այդ հույզը, որովհետև նրանք չունին այն հոգեկան-բնախոսական կազմվածքը, որ ծնել կարող է այդ օրինակ մի հույզ։ Հարկավոր է ունենալ բնավորություն, կամքի ուժ, նպատակին ձգտելու անսայթաք հետևողականություն։ Ծրե մի սիրտ բաց է սիրելու համար, ընդունակ անէհանալու սիրո առարկայի մեջ, ևրե այդ սրտի տերը բնավորություն էլ ունի, կամքի ուժ էլ և ձգտումներով անսայթաք հետևողական է— ահա՛ այդ պայմաններում միայն առաջ է գալիս սիրազրկության հույզը, երբ չկա սիրո առարկան, բայց որը պիտի գա, որովհետև ամեն ինչ սիրողի մեջ պատրաստ է նրան փարելու։

— Միչա նազում ես անհում եմ
Էն ճերսին ապագա
Հուր կատասով բռած իմ դեմ,
Նայսհում է... ու չկա։

— Կրգա, գոտրի՛կ իմ բանկագին,
Հիչա չի բերվում ճարե անչեջ.
Շատ չատ անգամ բերող ճոգին
Ինքն է այրվում նրա մեջ...

— Հայրի՛կ, հայրի՛կ, մի՞րև չրկա
Էս աշխարհիում անչեջ ճար.
Թառամում է սիրտս անա,
Գաղ է այս կյանքն ու սխար...

Չորրորդ և վերջին հույզը, որով գունավորել է Հովհ. Թումանյանը «Փարվանայի» հերոսուհու պատկերը— սիրո հուսահատությունն է։

Այս հույզն անմիջապես կապված է երրորդի— սիրազրկության— հետ։

Լացը հոգեկան հույզի պարզ արտահայտության նշանն է։ Մեր բանաստեղծը մի գեղեցիկ ներբնատեսությամբ լացն է մեջ բերել իրրև սիրո հուսահատության խորհրդանշան, սիմվոլ։ Բայց դա մի

սովորական լաց չէ, որ հատուկ է բուլլ արարածներին։ Դա անմեռ, խոր լաց է, որ բնորոշում է բանաստեղծի հայրենի եզերքի հերոսներին, որոնք սիրում ու ատում են անվերապահ կերպով մինչև կյանքի վերջ՝ առանց կարողանալու դավաճանել իրենց ներքին էությանն ու հակումներին։ «Փարվանայի» աղջիկը համոզվում է յուր սիրազրկության մեջ.

Հույսը հատավ... ու լաց եղավ
Այնեման ատավ լաց ու կռծ,
Որ լին կարեց աստասուրը,
Ծածկնց բաղամն ու ամրոց։

Նկատելու է, սակայն, որ սիրո այդ հուսահատությունը բանաստեղծն ամոքում է յուր պոեմայի վերջում. «Փարվանայի» հերոսուհու սերը նվիրական է դարձնում և անմահ։ Նրա սիրահարները մինչև օրս էլ այրվում են վառ սիրով. թիթեռները, որ ճրագ ու կրակի մեջ են ընկնում— Փարվանա սիրավառ ջահելներն են։

Ամենուրեք լավատեսություն հայրենի եզերքին! Այդ ներշնչումով են վարակված Հովհ. Թումանյանի բոլոր լավագույն գործերը— Թմկաբերդի առումը, Փարվանա, Անուշ...

Այժմ հետաքրքրական է տեսնել, թե որոնք են այդ լավատեսության հասարակական հիմքերը, որոնց ներբողումով մեր բանաստեղծը լայնացնում է յուր «հսը», խաղաղություն մտցնում յուր հոգու մեջ մի խոսքով՝ անմահանում...

ՀԱՅՐԵՆԻ ԵԶԵՐՔԻ ԼԱՎԱՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Ի՞նչ ենք հասկանում «հայրենի եզերքի լավատեսություն» բառերի տակ։

Մինչև այժմ եղած վերլուծությունից երևաց, որ Հովհ. Թումանյանը հակակրում է մի հայտնի հասարակարգ և համակրում մի որոշ կարգ ու սարք։ Հակակրությունը մեշչանականին է վերաբերում, իսկ համակրությունը— յուր հայրենի եզերքին, այսինքն նահապետական գյուղացուն։

Սիրելով վերջինս՝ նա գեղարվեստական հաճույք է զգում նրա կեցության հանդեպ։ Այդ հաճույքը, երբ հասարակ տրամադրության աստիճանից անցնում է հույզի վիճակին, բանաստեղծը ներշնչվում է, սկսում է երգել և դրվատել յուր սիրած կարգ ու սարքը։

Ամեն ինչ սիրելի է նրան այդ բնագավառում, և՛ բնությունը, և՛ մարդին, և մինչև անգամ այդ մարդկանց նախապաշարումները։ Գուցե մի չնչին և անտարբեր մարդու տեսակետից այդ բոլորը մի ախտաբանական երևույթ է ներկայացնում, բայց այդպես չէ հայրենի եզերքի քնարերգուի տեսակետից։ Նա ոչ միայն տալիս է սուկ պատկերներ, որոնք խթան պիտի հանդիսանան մեզ համար մի որևէ բան մտածելու, զգալու և կամենալու, որպիսին չի գրված անմիջապես պատկերների մեջ, այլ և տալիս է այդ պատկերների հետ միասին և յուր գեղարվեստական հանճարի հույզերը այդ պատկերների նկատմամբ, որոնք առանց այդ հույզերի շատ գրժգույն կլինին։ Այդ իմաստով նա լիրիկ է, յուր հայրենի եզերքի քնարերգուն։

Թե՛ մի կացություն մեզ գեղարվեստական հանճարը է պատճառում յուր կարգ ու սարքով, մենք լավատես ենք դառնում նրա նկատմամբ, թե՛ այժմեականությունը և թե ապագան նկատի առնելով։

Այդպես է և Հովհ. Թումանյանի լավատեսությունը նահապետական գյուղացու կացության հանդեպ։

Նա պարզ տալիս է, թե գյուղացու զարգացման ո՞ր շրջանը հատկապես գրավում է իրեն։

Դա տնտեսական պրիմիտիվ գործիքներով պայմանավորված մի կարգ ու սարք է։ Գործիքների պես պրիմիտիվ է և գյուղացու աշխարհայացքը։ Բնությունն ամբողջապես իշխում է այդ աշխարհայացքի վրա, որովհետև մարդկանց կազմակերպված կռիվը բնության դեմ— քաղաքակրթությունը— տակավին սաղմնային վիճակում է գտնվում։ Գյուղացու հոգեբանությունը, ինչպես ցույց է տվել Գլեբ Ուսպենսկին, խորապես կապված է գյուղատնտեսության հետ, ուրիշ խոսքով՝ գյուղացու աշխատանքի պայմաններին։ Աշխատանքը սուկ տնտեսական մթնոլորտ չի ստեղծում, այլ և զուտ բարոյական-կրոնական՝ յուր բոլոր նախապաշարումներով և «ադաթով» հանդերձ։ Հայտնի է, որ տեխնիկայի զարգացման ստոր աստիճանը— այս դեպքում նահապետական գյուղացու պրիմիտիվ տնտեսությունը— մարդուն սարկական կապի մեջ է դնում ոչ միայն մարդու նկատմամբ, այլ և բնության— յուր աշխատանքի պայմաններից, հում նյութից, որի վրա նա աշխատում է։ Այդ բոլորը որոշ գույն է տալիս գյուղացու աշխարհայացքին, որ հատկանշվում է առանձնահատուկ պահպանողականությամբ։

Ահա՛ թե ինչպես է Հովհ. Թումանյանը նկարագրում գյուղացու վիճակն ու հայեցողությունը.

Պաս չենք այետեղ մենք ուտում
Ու ջերմեռանդ աղոթում,
ժամ ենք գնում ամեն օր.
Բայց միշտ ցավեր եռաեռար,
Միշտ մի աղետ, մի վնաս
Դալիս են մեզ անպակաս:

Սակայն այդ ցավերը, աղետներն ու վնասները չեն հուսահատեցնում գյուղացուն, չեն մեղմում նրա կրոնական եռանդը: Բոլորովին հակառակը. որքան շատ են դժբախտությունները բնության և մարդու երեսից, այնքան էլ անպակաս ու բուռն են հեծեծանքներն առ Աստված: Դուցե հենց վերջինիս գոյությունը պայմանավորված է այդ հեծեծանքներով... Դա այդպես է կրոնականի սահմաններում: Նույն պահպանողականությունն ենք տեսնում նաև բարոյականի բնագավառում: Այդտեղ տիրում է սնահավատություն և նախապաշարում. մարդու «ես» սահմանափակվում է ոչ թե բնության օրենքներով, այլ այդ օրենքների նկատմամբ հորինված մոլորություններով: Հասարակական կարգ ու սարքը ևս այդ կնիքն է կրում. մանուկին վերցնում են ամուսնացնում տարիքոտ տղամարդու հետ, և երբ բնությունը խիզախում է այդ բարբարոսության դեմ, գյուղացին այդտեղ տեսնում է ոչ թե այն, ինչ որ իրոք կա, այլ

Թե գրացի չար չաճով,
Դիր ու կապով բրժժաճով
Մանուկ սիրտը կտրեցին,
Կամ թե նրա նանդրծին
Էն անճոգի չար չադուն
Քսեց գայլի նրագուն...

Գյուղացին ոչ միայն դժգոհ չէ այդ աշխարհայեցողությունից, այլև փայփայում է նրա գործնական արտահայտությունը «ադաթի» միջոցով: Ով որ դեմ է գնում «ադաթին», նա դատապարտվում է, իսկ ով որ պաշտպանում է «ադաթը» նույնիսկ բարբարոսական միջոցներով, մարդասպանությամբ— գյուղացին ներբողում է նրան, խրախուսում ու քաջալերում: Անուշի մարդասպան եղբայրը, օրինակ, չի դատապարտվում, որովհետև նա տուրք է տվել «ադաթին»...

Հենց այդ բոլորով էլ պայմանավորված է «ադաթի» կոնսեր-

վատիզմը, որ ծնում է միայն ևէր դաժան բարքեր, տգիտություն, նեղ նատիրություն և այլն։

«Լուռեցի Սարոն» մի գեղեցիկ մարմնացումն է մեր բոլոր ատածների։ Դեռ մի կողմ թողնենք այդ պոեմի հոյակապ նախերգանքը, որ հյուսված է հրաշալի ներկերից և մի գյուրահնչյուն երաժշտություն է՝ լեռների, ձորերի, գետի ալիքների, լուսնի շողերի գույներից և ձայներից բաղադրված։

Այդ նախերգանքը այն Ֆոնն է, որի վրա հյուսել է բանատեղծը յուր քերթվածքը։ Բնության մեծությունը և մարդու սորրկական կապը հենց այդ բնությունից։ Ահա՛ թե ինչն է «Լուռեցի Սարոյի» իմաստը։ Մարդը, նահապետական գյուղացին, զուրկ կազմակերպված կռվից բնության դեմ քաղաքակրթության միջոցով, անկարող բացատրելու բնության օրենքներն ու գաղտնիքները, գլուխը լցրած հազար ու մի նախապաշարումներով ու սնահավատություններով, տատիկից լսած դաժան ավանդություններով ու հնքիաթներով— ահա՛ այդ մարդու հոգեկան տրագեդիան է գեղարվեստորեն պատկերացրած, նրա սորուկ հոգին հսկա մարմնի մեջ, որ այլ պայմաններում պիտի կերտեր և ստեղծագործեր փոխանակ վախի և սարսափի բնության ուժերի հանդեպ։

Ի՞նչ հսկա է այդ հովիվ Սարոն.

Թևդուզ և մենակ լինի փարախում,
Աժգահաս Սարոն ընչի՞ց է վախում։
Հապա մի հայիր հսկա հասակին,
Ո՞նց է մեկնվել։ Ասես աճապին
Կաղնի լինի անտառում բնկած։
Իսկ երե տեղից վեր կացավ ճակարծ,
Գլուխը մեխած մաճակը ձեռին,
Չեն տրավ, կանչից գալում շներին
Ու բիրտ, վայրենի կանգնից ինչպես սար,
Այնժամ կիմանաս բե ինչի համար
Թե գող, թե գազան, հենց դատարկ վախից,
Հետս են փախչում նրա փարախից։

Բայց այդ հսկա մարմնի մեջ դրված է մի երկչոտ հոգի։ Մի հոգի, որ մանուկ է բառիս բուն նշանակությամբ։ Շնչավորում է ամբողջ բնությունը, տեսնում է ոգիներ ամենուրեք, թե ջրի և թե ցամաքի վրա։ Տգետ տատի զրույցները բնության բոլոր երևույթները հանդես են բերել կեղծ լույսերի տակ, փոխանակ մեկնելու, երկյուղ են ներշնչել նրանց նկատմամբ։ Քարափի գլխին կանգուն է այդ մանուկը և նրա գլուխը պտտում է։ Նա խոմ Ադղականու-

Բյան օրենքով չպիտի բացատրի այդ. այլ յուր տատիկի զրույցներով.— «քաջքերն են այրերի մինից» ձգում... Բնության մի դժբախտություն պատահից, նա խոմ կազմակերպված կռիվ չի հայտարարելու չարիքի դեմ, այլ ցասման ժամ պիտի սարքի, սրբերի դուռը մաշի և դիմի գրբացներին ու ջադուներին...

Ահա՛ թե ինչպես է լինում, որ հսկաների սերունդը դառնում է գերի բնությանը:

Բայց այդ հսկաների սերունդը ոչ միայն գերի է բնությանը, այլև հասարակական պայմաններին: Այդ նույն հսկաները լուռ ու մունջ տանում են և շղթաներ, և բանտ, և աքսոր, և հարկերը, որովհետև «Աստված այդպես է ստեղծել»..., որպիսի աշխարհայացքի սիմվոլն է. «խաղաղութիւն ամենեցուն».

Հենց խոնարհնես աչխեդ ցած,
Կայն դաշտի մեջ, առջեդ ճանկած
Մառախուղից յուր խաչի ճետ
Կը բարձրանա մի սուր գմբեթ,
Որ կը խոսի մարդու ճոգուն.
— «Խաղաղութի՞ւն ամենեցուն»...
Այնտեղ էն ճին դարերից վեր
Երկնամարոզ, ճուժկու ձայներ
Սաճակ Պարթև, Ներսես մեծին
Խաղաղություն քարոզեցին:
Այնտեղ լցված անեղ ճոգով
Աստվածային յուր տեսիլով
«Էջ Միածինն ի Հօրէ»,
Որ Հայաստան լուսավորե...

Մենք արդեն ասել ենք, որ տնտեսական կարգի պրիմիտիվ աստիճանը ծնում է բարոյական վարքի, առհասարակ աշխարհայացքի զուտհկություն և աղքատություն: Դրան պարզ ապացույց այն չար և համառ էգոիզմը, որով տոգորված է Անուշի եղբայր Մոսին դեպի յուր «ախպեր-տղան»: Նա յուր վրիժառու հոգուն հագուրդ է տալիս սպանության միջոցով:

Ու էն ճարսանիից բշնամի դարձած
Ախպեր տղերը էս դնպի ճամար.
Քնկեր, բարեկամ գնացին, նկան,
Կռիվն ճաշտության չեղավ մի ճնար:
Անկոտրում Մոսին էլ ո՞ր Մոսին էր,
Որ աչքը դեռ բաց, էս լուս աշխարճում
Իրեն ճարազատ frոջը տեսներ

Համարդ քնկնի՝ Սարոյի գրկում:
Գայլն գիշեր կ՚իր հետից անհամ
Ուզում է բանել հոյլ սպանի.
Սարոյի անունն ու սերը բամուն
Հանդարտ ծայրով սրտիցը ճանի:
Եվ գիտի. գայլն ինձ այս գիշեր կ՚
Իրիր ոսխներն անհաշտ ու համառ
Մեկ մեկու հետից աշխատ են հչել
Մեկ մեկից վրեժ առնելու համար:
Կարող է նույնպես պատահել ճանկարծ,
Որ մեկի դեզը, արդյունքը ջննի.
Գիշերվա ժամին հով բռնկված
Երկնաճառ բոցով աստղերը խառնի:

Այդ շատ և շատ համառ համակրությունը գյուղացու բոլոր գործառնությունների մեջ արտահայտություն է գտնում: Մեզ համար չափազանց է մի անսպասելի բան լինի, եթե տեսնենք, որ այդ համակրությանը գյուղացին երբեմն զոհ է բերում նույնիսկ յուր կրոնական համոզումները: Բավական է, որ մեկը շոշափենք նրա կաշին. այդ մեկը թող լինի մարդ կամ Աստված— գյուղացին պիտի անիծի նրան, կոխկռտի և մեկզի նետի.

Եվ նա կատաղած՝ ճանդուզն աննիծով
Ծառս եղավ գալման երկնքի դիմաց,
Եվ հայհոյում էր, և կատիրը ծնում,
Եվ լալիս ինչ ձեն ձենի տված...

Այդ հանդուգն աննիծով երկնքի դեմ ըմբոստացողը Անուշի սիրահար Սարոյի մայրն է, որ ողբում է վաղամեռ զավակի վրա: Կարելի է ասել, որ վիշտը սահման չի ճանաչում... այստեղ ոչինչ զարմանալի բան չկա: Իհարկե, մենք ևս չենք զարմանում, այլ միայն արձանագրում ենք, որ այդտեղ չափ ու սահման չկա վայրենի վարք ու բարքին՝ երկնքից մինչև երկիր հասնող սահմանները: Վրեժը չափ ու սահման չի ճանաչում, ինչպես և վիշտն ու սերը...

Բայց այդ բոլորով հանդերձ՝ հնազանդություն, հնազանդություն, հնազանդություն:

Ահ ու սարսափ նրանց նկատմամբ, ովքեր ստորադիր են իրեն և թույլ,— գյուղացին միևնույն ժամանակ բռնությունն է պաշտամունքի առարկա դարձնում հզորների հանդեպ: Առաջին դեպքում նա մի մարմնացած բռնություն է, իսկ երկրորդ դեպքում— մի կորա-

ցած, ճկված վիզ։ «Գութանի երգը» այս երկրորդ պարագայի գեղարվեստական ցուցադրումն է.

Պարտատերը գանգատ գնաց,
Քյոխվեն կրգա կրծնծի,
Տերտերն օրհնեց անվառն մնաց,
Կրբարկանա, կանիծի։

Էն օրն նկան բովչի արին,
Հարկ նն ուզում տերությանն.
Ի՞նչ տամ կոռին ու բեգարին...
Վարի՛, վարի՛, իմ գութան։

Չկարողանալով իրական, հասարակական չարիքները վերացնել, գյուղացին ընկնում է միստիցիզմի մեջ, ստեղծում է մի իդեալական կացություն, ուր բոլորն էլ հավասար են։

Հրաշքն է իսկապես կազմում այդօրինակ մի աշխարհայացքի հիմնական առանցքը։ Տանջված խղճալի վիճակում, կյանքի կարգ ու սարքը տաղտուկով սնված, բռնության ձեռքին գերի, ստրուկ թե բնության և թե հզորների հանդեպ,— գյուղացին յուր փրկությունը հրաշքների մեջ է տեսնում։ Հանկարծ բոլորն էլ կդառնան հավասար, դասակարգային ներհակությունները կվերանան, չարը վերջ կունենա, կպատժվի... որովհետև աշխարհը հավասարապես բոլորին է պատկանում. «Սարն ամենքինս է հավասար», ասում է Կկուն Աղվեսին «Չարի վերջը» բավական լուրջ իմաստ ունեցող մի ոտանավորի մեջ։ Մի ուրիշ տեղ ևս («Ոյժը») դարձյալ հավասարության մասին է խոսվում.

... Ասենք մեծ ես,
Մի՞թե պիտի փոքրին տանջես։
Մեծ թե փոքր, ինչ էլ լինի,
Ամեն ապրող շունչ կենդանի,
Որ ծնվել է արևի տակ,
Էս աշխարհում միատեսակ,
Միևը պակաս մյուսը ավել,
Ոնգր էլ գիտեն խնդալ, ցավել։
Չպարծենա երբեմ ոչ ոք
Թե իմն անհաղթ մի բան է ջոկ.
Միշտ ուժեղից ուժեղը կա,
Իսկ ամենից ուժեղը— մահ...

Հայրենի եղերքի այդ հավասարության շունչը Հովհ. Թումանյանը դրել է «Սասունցի Դավթի» վրա։ Ժողովրդական այդ հայտնի

վեպի մշակումը մեր բանաստեղծն առաջ է տարել առանձնահատուկ ոգով։ Սասնա տերերի պատմության վրա նա գրել է յուր հարթենի եզերքի կնիքը։ «Սասմա ծռերից» բոլորովին մի ուրիշ բան դուրս կգար, եթե բանաստեղծը լիներ տերերի երգիչ և ոչ թե նահապետական գյուղացու քնարերգու։ Բանն էլ հենց այն է, որ այդ գյուղացին դարեր հետո յուր ոգով է մշակել մեր պատմական վեպը՝ նրան տալով ժողովրդական-նահապետական կյանքի կերպարանք։ Բավական նպաստել է բանաստեղծին այդ հանգամանքը։ Նյութի մշակումն իրենից առաջ գյուղացիական բնույթ է ստացել՝ գյուղացնելով Հովհ. Թումանյանի մուսայի գործը։ «Վեպը,— ասում է տաղանդավոր բանասեր Մ. Աբեղյանը,— քնկած և պատմում է Սասնու տերերի, հայ ազնվականների և իշխանների մասին, բայց գրքին ոչ մի ազնվական բան չունի յուր մեջ, այլ ազնվական և նույնիսկ բագավոր անվան տակ դուրս են գալիս մեր գյուղացիները։ Վեպն ամբողջապես ռամկական, գեղջկական բնավորություն ունի. հայ հասարակ ժողովրդի կյանքն ու հոգին ենք տեսնում այդտեղ, նրա նիստ ու կացը, պարապմունքը, բարքերը և այլն»։

Եվ հիրավի, որքան պատմականորեն վեպը իսկապես «Սասնո տերերի պատմությունը» լինի, որքան էլ գյուղացիք Դավթին անվանեն իրենց «ազի տղեն», այնուամենայնիվ «Սասմա քաղաքացիք հենց՝ նույնիսկ գյուղացի են, գյուղացի են նույն բագավորն ու իշխանները»,—այդպես է դուրս գալիս ըստ հիշյալ բանասիրի։

Բայց իհարկե, այդ բոլորը չի կարող ժխտել իրական պատմությունը, որ հիմք է ծառայել ժողովրդական վեպին։ Իսկ իրական պատմությունը հետևյալն է. «Վեպը յուր էությամբ,— ասում է նույն բանասերը,— պարունակում է 9-րդ դարու երկրորդ կեսի պատմական դեպքեր, որ վերաբերում են Սասնո և Տարոնո տերերի՝ Բագրատ Բագրատունու և յուր որդոց գործերին։ Բուղայի արշավանքին և Դավիթ Արքայի և յուր որդու կյանքին։ Հաջորդ դարերը միայն անունների ու մասամբ դեպքերի փոփոխություն են մտցրել վեպի էական կազմի մեջ, պատմական շերտավորումներով մեջ բերելով Սասնո և Տարոնո երկրորդ Մամիկոնյան իշխանության ժամանակի հիշողություններ Բոռնիկից մինչև Շահնշահ և հետո»։

Այդ պատմական ֆոնը մի չափազանց հարուստ ասպարեզ է ներկայացնում վեպի տարբեր մշակումների տեսակետից։ Մելիքական ծագում ունեցող մի բանաստեղծ, օրինակ, որ երազում է նախարարական Հայաստանի նախկին փառն ու հմայքը, տերերի

կուռ կազմակերպության վերադարձն ու ճորտ գյուղացիության նկուն կենցաղը— մի բոլորովին ուրիշ բան դուրս կբերեր «Սասմա ծռերից», ինչպես նկատեցինք քիչ առաջ։ Տերերի և սորուկների մորալի հակադրությունն առնելով առաջնորդ՝ այդ բանաստեղծը մեզ կտար նախարարական արժեքների ջատագովումը, բռնության և մարակի պաշտամունքին ձոնված... Ոչինչ չէր օգնի այնուհետև գյուղացիական բնույթը. դրագետ բանաստեղծների ներշնչումը կարող է տարբեր աղբյուրներ ունենալ։

Հովհ. Թումանյանի ներշնչման աղբյուրը պարզ է մեզ համար։ Նա վեպին տվել է նահապետական կենսահայեցողության դրոշմը։ Հանկարծ «աղի տղեն» Դավիթ— պատմականորեն նախարար— նրա մշակած վեպում այսպիսի մի ճառ է կարդում գյուղացիների առաջ, որոնք այլակրոն էլ են և այլազգի.

Դավիթ կանչեց, մի վախենաք,
Ականջ արեք նայա դեռ ինձ։

Դուք բռանչպար մարդիկ, ասավ,
Ջուրկ ու խավար, խաղցած ու մերկ։
Հազար ու մի կրակ ու ցավ,
Հազար ու մի նոգեր ուենք.

Ի՞նչ եք առել ձեռ ու աղեղ,
Սկել թափվել օտար դաշտեր.
Չէ՞ որ մենք էլ ուենք տուն տեղ,
Մենք էլ ուենք մանուկ ու ծեր...

Ձանձրացե՞լ եք խաղաղ ու հաշտ
Հողագործի օր ու կյանքից,
Թե՞ զզվել էք ձեր հանդ ու դաշտ,
Ձեր նունն ու փուջ վար ու ցանքից...

Դուրս է գալիս, որ նախարարական Հայաստանում գառն ու գայլը միասին են եղել ապրելիս հաշտ ու խաղաղ։ Նախարարը հայր է եղել յուր բանավոր հոտի համար, խնամել է, պաշտպանել, ամենքին էլ ողջագուրել։ Ոսկի դարը իսկապես ոչ թե առաջներս է գտնվում, այլ ետևներումս։ Նախարարական Հայաստանի դժոխային պայմանները մեկդի են վանվում, ամեն ինչ ներկվում է լավատեսության երանգներով, ճորտ գյուղացիության գեհենային տանջանքները վերանում են մեր աչքի առաջից և դրա փոխարեն գծագրվում է Ադամի և Եվայի դրախտը կաթ ու մեղրի աղբյուրներով։

Եվ այդ բոլորը հնարավոր է դարձել, որովհետև նյութի մշակումը ավելի է հարթվել հայրենի հզորքի քնարերգուն— նահապետական արժեքների երգիչը։

Հնազանդության այն ոգին, որ հատուկ է մեր բանաստեղծի հայրենի հզորքին, արտահայտվել է նաև «Սասունցի Դավիթ» մեջ։ Ամենատևական տերերին խոնարհ հպատակություն— ահա՛ նրա նշանաբանը, որ ոչինչ չունի յուր մեջ ազնվական... Զևնով Օհանի պատկերը այդ տեսակետից խիստ բնորոշ է. նրա մեջ բանաստեղծը մարմնացրել է յուր հայրենի հզորքի հասարակական արժեքները.

Զևնով Օհանը սեղից սարսափած
Բշնամու առաջն ելավ գլխարաց.
Ազաչանք արավ, բնկավ ոտներք,
— Դու եղիր, ասավ, մեր գլխի տերը.
Ու ես չվճռում հանի որ մենք կանք,
Քու ծառան լինենք, ես խարջը միչտ տանք,
Միայն մեր երկիր ճառուճանդ չանես,
Ու հաղթ աչքով մեզ մսիկ անես։

Մի ուրիշ անգամ Զևնով Օհանը հարկահանի առաջ է դուրս գալիս, լեզուն կապված, աղ ու հացով, լաց ու կականով խնդիրք անելու, որ տիրապետողը խնայի հպատակների կյանքը, առնի ու տանի, «վարդ աղջիկներ», «կանայք Սասման», «դուր գառած դնդին ոսկին», միայն թե գթով ու խղճով նայի խեղճ (իմա՝ հարստ) ազդին։ Միշտ այդպես է Զևնով Օհանը— «շլինքը ծռած, ձեռները ծոցին» տերերի հանդեպ, միշտ չոքում է, պաղատանք անում, հաճախ յուր ներքին զգացումները թաքցնում նրանց դուր գալու համար...

Ու նա կարծում է, որ այդ բոլորը համապատասխան է ի վերուստ եղած հրահանգի, Տիրոջ կամքին, ճակատագրի անօրենությանը.

Մեր գիրն էլ ճալրաթ էպես էր գրած...

Այստեղ ևս նույն «խաղաղություն ամենցուն» է տիրում։ Այդ նույն Օհանները մեծ եռանդով վանքեր են կառուցանում... և հոգևոր ու աշխարհիկ պետերի առաջ ծունկ չոքում ու նրանց կերակրում իրենց քրանաչան աշխատանքով։

Հինգ հազար բանվոր, հինգ հազար վարպետ
Գնաց Օհանը ու բերավ յուր հետ.

Վարպետ ու բանվոր նկան կանգնեցին,
Շրխկ ճա բրխկ, ճորից չինեցին,
Առաջվան կարգով, փառով փառավոր
Բարձր Մարութա վանքը Տիրամոր...
Սասմա ապավեն, Սասմա պաճապան
Մեր սուրբ տիրամոր վանքը Ջարխափան:

Սակայն, իհարկե, վանքերը չեն փոխում տիրողների և տիրվողների փոխհարաբերությունը։ Դարձյալ տիրողը մնում է տիրող և անաշխատ, իսկ տիրվողը— ճորտ և աշխատանքից պարտադրված։ Մի քանի տեղերում Հովհ. Թումանյանը դուրս է բերել նախապարարական Հայաստանի բարքերից մի քանի նմուշներ։ «Աղի տղեն»— Դավիթը որսի է ելնում և կոխկռտում յուր հպատակի արտը, ասես թե ֆրանսիական «հին կարգի» օրոք.

Ծորեկս արիր գետնին ճավասար,
Էս էր մեացել ձմեռվան պաշար,
Էս էլ կարում ես,
Էլ ոնց ապրեմ ես...

Ճորտ գյուղացիության դարավոր հեծեծանքն է դրված այս սեղմ քառատողի մեջ։

Վարք ու բարքի կոպտությունը, որ մենք մատնանշեցինք, որպես Հովհ. Թումանյանի հայրենի եղերքի առանձնահատկություն, արձագանք է գտել և՛ այստեղ։

Պ. Մ. Աբեղյանի կարծիքով՝ վիպական մի եղանակ է, որ ասպետական մեծագործությամբ մեկը մյուսի դեմ հավասար զենքերով պիտի կռվեն, հսկան հսկայի հետ պետք է մենամարտի։ Հալևորը հանդիմանում է Դավթին բանակի մարդկանց մեջ արած արյունահեղ կոտորածի համար և հայտնում է, որ Դավթին վայել է Մսրա մելքի հետ կռվել։

Այդ վիպական պարզ եղանակին Թումանյանը կրկին տվել է յուր հայրենի եղերքի դրոշմը։ Ահա՛ թե ինչ է դրել նա Հալևորի բերանում.

Ամեն միեր մի ճոր ոդի,
Ամեն միեր մի տաճ ճրագ.
Որը կինճ է բողել էճտեղ
Աչքը ճամփին, խեղճ ու կրակ:

Որը մի տուճ լիճ մանուկներ,
Որը ծնող աղջատ ու ծեր,

Ոչ յաչով, հոգւն եւնիկ
Նուագակ չանիլ ճարիկ...

Թագաւոր գոռով բով
Հավանիլ է նանէ բիւրլ.
Անոնց մարդիկ ձեմ պակաս օրավ.
Մենեմ ինչ վնաս ի՞նչ ձեմ արլ...

Այդ խեղճ մարդկանց նուիրեալ խեղճ աշխարհայացքը սիրողների ներկայացուցչին— Դավթին տվել է իշխանական կերպարանք, նա հանդես է գալիս որպես խնամող հայր յուր ժողովրդի համար, մարդասեր, սիրող, գթած յուր հպատակներին.

Գնացեք, ասավ, ազատ ապրեցեք,
Սասունցի Դավթին աւե խնդրեցեք:

Եվ դարեր շարունակ Սասմա ծռերի մշակումն անելով՝ գյուղացին միշտ էլ արև է խնդրել՝ յուր տերերի տիրապետության հարատևությունը ներբողելով:

Յուր հայրենի եզերքը այդպես է գծագրում Հովհ. Թումանյանը ընդհանուր առումով. հնազանդություն, կրոնասիրություն, տերերի պաշտամունք...

Թարգմանական մի երկի մեջ միայն («Մուրոմցի Իլյան կրովում է Վլադիմիր իշխանի հետ»), նա փորձ արավ ներշնչվելու յուր հայրենի եզերքի ըմբոստացումով:

Բայց խեղճ ու կրակ է այն ըմբոստացումը ըստ ինքյան, որ հանգում է ի վերջո մի ողորմելի դրության.

Հենց լսեց պատվերն իշխան Վլադիմիրը
Իսկույն անհապաղ սաստիկ ու սաստիկ,
Գնաց բռնադեպ կին բաղարին,
Այլ և Չերնիգով նանեց նրաման,
Թե ազդ երեմ օր ու երեմ գիշեր
Բաց պետք է լինի Կարակն արմուխի,
Գա տեսղ խմի ժողովուրդն ամեն,
Եմի, ինի անի անվտանգ, անվնաս,
Որ ազդ իմանան Կին է մտել
Մուրոմցի ծերուկ Իլյան Իվանովիչ...

Ահա թե ուր հասցրեց մեր բանաստեղծի ներշնչումը, յուր հավատարության բարոզը:

1911

ՆԱՐ-ԴՈՍԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

I

ՆԱՐ-ԴՈՍԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Նար-Դոսը մի նուրբ և խորաթափանց գեղագետ է։ Նա ստեղծագործում է առանց կանխակալ միտումների. քարոզչական որևէ նպատակ նրան չի զեկավարում այս կամ այն տիպը բնութագծելիս։ Ուստի և նրա հերոսները ընդհանրապես շինծու չեն, խոսող մեքենաների դեր չեն կատարում, այլ կենդանի, ոգեշունչ արարածներ են, որոնք հուզում են մեզ՝ կամ համակրանք զարթեցնելով մեր մեջ կամ զարշանք։

Ինչպե՞ս է տիրացել այդ մոգական ուժին Նար-Դոսը։

Նա դիտում է կյանքը իր խուզարկու, սրատես աչքերով։ Բայց բավական չէ դեռ դիտելը։ Նա անտարբեր չէ դեպի կյանքի անցուդարձը։ Իրական երևույթները, կենսական հանգամանքները նրա վրա ավելի ուժեղ տպավորություն են անում, և նա ունի այդ տպավորությունները միացնելու, համախմբելու և ներդաշնակելու բնածին ընդունակություն։

Նա տալիս է տիպեր։ Այսինքն որոշ խմբակցության պատկանող բազմաթիվ, թեև կուզեք, անհամար մարդկանց ընդհանուր հոգեկան գծերից հյուսվում է մի անհատական դեմք, որ ապրում է և շնչում, գործում է և վրդովվում ոչ թե որպես մի անկենդան ընդհանրացում կամ սխեմա, գրողի հուշարարությամբ խոսող և գործող— այլ ընդհակառակը, մի անգամ հանդես բերվելով՝ տիպերն յուր առանձնահատուկ կյանքն ու զարգացումն ունի՝ հաճախ գրողի կամքի և առօրյա դիտավորությունների հակառակ։ Այդ է պատճառը, որ երբեմն գեղագետը պատկերացնում է իր քաղաքացիական առօրյա համոզումները ժխտող տիպեր, որոնք կամ որոնց ներկայացուցիչները կյանքում անտանելի են հենց այդ պատկերացնողի, հեղինակի համար։ Բայց նրանք կենդանի կերպով ապ-

րում են մեր առաջ, որովհետև նրանց կերտել է ոչ թե քարոզչի սառն դատողությունը, այլ գեղագետի առիղծագործական երևակայությունը։

Տիպը ինչպե՞ս է դառնում անհատական դեմք։

Այստեղ գեղագետը մեզ տալիս է վերջնիս հոգեկան և ֆիզիկական առանձնահատուկ բնութագիծը։ Բայց դա դեռ բավական չէ։ Պետք է նրան խոսեցնել։ Նար-Դոսը շատ վարպետ է մանավանդ այս բաժնում։ Կան գեղագետներ, մանավանդ մեզանում, որոնց բոլոր հերոսները միատեսակ ոճ և լեզու ունեն։ Նար-Դոսը գիտե անհատականացնել նույնիսկ իր հերոսի լեզուն ու ոճը։ Նայած թե ո՞վ է այդ հերոսը, ի՞նչ ծագում ունի, որպիսի խառնվածքի և բնավորության տեր է, ըստ այնմ էլ նա ունի իր բնորոշ խոսակցական բարբառը։ «Գայքար» վեպի հերոսուհիներից մեկը գրավված է մի «ժեդտահա» տղամարդով։ «Որ նրա մարմնի ահագնությունից չվախենամ,— ասում է այդ հերոսուհին,— անպատճառ կսիրահարվեմ, արևս վկա։ Ետտած ժամանակ մի քիչ որ պինդ հուպ տա, ճխիլ-մխիլս կհանի։ Նրա համար կատվի խաղ կլինի, ինձ համար մկան մահ։ Նույն «Գայքար» վեպում մի ծերունի իր անցյալ ու ներկա կյանքի համեմատությունն է անում. «Կար ժամանակ,— ասում է նա,— գիտես է՛լի,— ես էլ շատ հազարներ էի խաղացնում ձեռումս... առնում էի, ծախում... փողը ջրի պես էր գալիս ու գնում։ Գետակս ծուռ դրած՝ ոչ ցավ ունեի, ոչ դարդ։ Կարծում էի թե աշխարհս իմն է... Բայց հիմի՜... ի՞նչ եմ.— մի աղքատ Ղազարոս, մտիկ եմ տալիս, որ գնամ շների հետ,— մեղա քեզ, Աստված,— փշրանքները հավաքեմ, ուտեմ...»։

«Դարավերջիկ օրիորդն» ու այդ ծերունին խոսում են միևնույն գրական բարբառով։ Բայց նրանց ոճի վրա երևում է տարբեր աշխարհայացքի, տարբեր հասակների, տարբեր խառնվածքների կնիքը։ Եվ հարկավոր չէ, որ ձեզ ասեն, թե նրանցից մեկը մի թովուն աղջիկ է, իսկ մյուսը մի ժամասեր ծերունի. նրանց ոճը մատնում է արդեն ամեն ինչ, որովհետև «ոճը ինքը մարդն է»։

Ի՞նչ կենսական-հոգեբանական տվյալների ծնունդ են Նար-Դոսի տիպերը։

Ժամանակակից քաղաքն իր եռ ու գեռ կյանքով դիտողության նյութ է դարձել Նար-Դոսի համար։ Եվ նա այդտեղից դուրս է բերել երկու տեսակի տիպեր։ Առաջինները՝ ինքնախորասուզված մարդիկ են, որոնց մեջ ցավագնորեն զարգացած է ինքնատիրու-

թյունը, կասկածանքը, անձնական ուժերի վրա անվստահությունը։ Նրանց խորթ է անձնազոհության զգացումը, որպես վերելքի միջոց։ Սակայն նրանք ընդունակ են ինքնասպանության գործելու, որպես վայրէջքի կամ ինքնափրկության ճանապարհ՝ տանջանքից խուսափելու, կյանքի տաղտուկից ազատագրվելու համար։

Երկրորդ տեսակի հերոսները, որ առաջինների հակադրությունն են կազմում, կամքի տեր մարդիկ են, նրանց մեջ զարգացած է կյանքին հարմարվելու ընդունակությունը, ապրում են ո՛չ այնքան իրենց համար, որքան հասարակության աչքում բարձր դիրք գրավելու նպատակով։ Կոսկածանքը չի մաշում այս մարդկանց, վըստահ են իրենց ուժերի վրա և համարձակ։ Սրանց ևս խորթ է բոլորանվեր անձնազոհության գաղափարը. եթե որևէ բան զոհաբերում էլ են՝ ավելի շուտ իրենց շահերի օգտին է, քան դիմացինի։

Նար-Դոսը բացի այս երկու գլխավոր տիպերից, ունի և ուրվագիծը մի այլ տիպի, որ մեզ թվում է թույլ և անհաջող։ Դա անձնազոհ հերոսների տիպն է, որ այնպես գեղեցիկ կերպով հաջողվում էր Մուրացանին, իսկ Նար-Դոսի մոտ գծագրված է հարևանցիորեն և սխեմատիկ։ Օրինակ՝ «Մահը» վեպի մեջ Մինասյանը և այլք, որոնք թուղթիկ կերպով գալիս ու անցնում են առանց ընթերցողի հիշողության մեջ խոր հետք թողնելու. նրանք ստվերագծեր են և ոչ պատկերներ։

Արդի կյանքի մրցադաշտը, գոյության կռիվը, ժամանակակից քաղաքի պայմաններն են ստեղծել այդ տիպերը։ Առաջին տիպի մարդիկ խիստ չղայլին են։ Ներկա բուրժուական քաղաքի կյանքը միայն կարող է ստեղծել նրանց. և հավանական է, որ նրանք առաջներում նույն քանակով և նույն որպիսությամբ երբեք գոյություն էլ չեն ունեցել։ Ամենուրեք մրցում— ահա՛ այդ կյանքի հատկանիշը։ Թույլը տեղի է տալիս ուժեղին։ Եվ վա՛յ հաղթվողներին։

Բայց կործանվողների կողքին բուսնում են կործանողները, որոնք կյանքի պայմաններին հարմարվելու ընդունակությամբ են օժտված։ Եվ հաղթանակը սրանցն է, որովհետև ճկվել, ծռմռվել գիտեն. և շատ լավ են հասկանում, որ անկաշկանդ խիզախությունը հաջողության պայմաններից մեկն է հոշոտողների այս աշխարհում։

Մեկը փշրվում է՝ ծռվել չցանկանալով, կամ չկարողանալով, իսկ մյուսը հարմարվում է ապրելու համար։ Առաջինները կյանքի

խորք զավակներն են, ընտանիքի, կրթության, կենսական մրցման գոհերը։ Իսկ երկրորդները՝ փայփայվում են կյանքի կողմից, քնքուշ և ազնվացած իրրև մարդ-իդեալ, բայց փափուկ անկյուններ գրավող կյանքի շուկայում։

Երկուսն էլ անընդունակ են անձնազոհության։ Առաջիններդ անզորության, թուլության պատճառով, երկրորդները չափազանց գործնական լինելու շնորհիվ։

Նար-Դոսի ներշնչումն, ինչպես ասացինք, չի սպառվում այդ երկու հակադիր տիպերով։ Նա հորինել է և այդ տիպերի իդեալը, որով կամեցել է յուր հերոսներին ազատագրել նախկին երկու տիպերի պակասավոր հատկություններից։ Ի՞նչն են կազմում նախկին երկու տիպերի պակասությունները։

Ինքնահրության, ավելի ճիշտ ասենք, անձնականության կամ ինքնության պաշտամունքը, որով հատկանշվում է առաջին տիպը։ Սա չի կարողանում ազատագրվել ինքն իրենից և ինքն իրեն լուծել մի մեծ ամբողջի մեջ անձնազոհության միջոցով, մի խոսքով՝ ինքն իր գերին է։

Երկրորդ տիպը «հանրական ոգի» գերին է։ Նրա վրա ծանրացած է հասարակական կարծիքը, որպես ուղեցույց անձնական գործունեության։ «Ինչ կասեն մարդիկ»— ահա սրա ներքին մղումը, որ քաջություն է տալիս, կամքի ուժ պարգևում և տատանումներից փրկում՝ կաշկանդելով հանդերձ։ «Իմ շրջանի մարդիկ այսպես են անում, ուրեմն պախարակելի չէ արածս»— միշտ այս է մտածում հիշյալ տիպը. և համարձակ է նա, որովհետև յուրայինների դատապարտությունից ազատ է նախօրոք։ Բայց անձնազոհությունն էլ սրան հատուկ չէ, որովհետև փափկակեցության հերոս է և յուրաքանչյուր քայլափոխում կաշկանդված է զգում յուր հանրական էգոիզմի շնորհիվ։

Նար-Դոսի անձնազոհության հերոսներին երկու կարգի կարելի է բաժանել. առաջինը կորցնում է իր ինքնությունը հանրության մեջ և ազատագրվում ինքն իրենից, իսկ երկրորդը՝ կորցնում է հանրական էգոիզմը և ազատագրում ինքն իրեն. երկուսն էլ այդպիսով դառնում են բնորիապես ընդունակ անձնազոհության. սակայն, ինչպես ասացինք, գեղարվեստական պատկերացման չի նպաստկվել այդ բնորիան և նրանք մնացել են սոսկ սովերագծեր, հոգեբանական կարելիություններ առանց լինելիության։

Պատճա՞ռը։

Այստեղ արդեն Նար-Դոսի հերոսների հոգեկան աշխարհի որպիսության հարցն է միջտեղ դրվում։

Անձնազոհության համար հարկավոր է, որ մարդու ներքին աշխարհը դրսի և ներսի կաշկանդումներից ազատ լինի։ Բռնադատյալ դոհարերությունը անարժեք է և անբարոյական։ Նրան անբռնադատ դարձնելու համար հարկավոր է՝ մտքի լայնություն, զգացմունքի խորություն և կամեցողության ամրապնդություն։ Դրսի ճնշումը, տնտեսական-քաղաքական հարկադրանքները աղճատում են մեր ներքին աշխարհը և յուրաքանչյուր մեկը ձգտում է ներքինը հարմարեցնել արտաքին հանգամանքներին։ Միջտեղից վերանում է անկեղծությունը, իսկ ուր չկա վերջինս— այնտեղ չկա ստեղծագործություն, իսկ անձնազոհությունը մեծագույն ստեղծագործությունն է։

Կյանքի տրագեդիան սկսվում է այնտեղ, ուր մարդս ստիպված է իր ներքին աշխարհը ծածկել մի ուրիշից, համոզված այն բանում, թե «ի՞նչի համար», «ով է կարեկցողը»։ «Ես ոչ ոքի չեմ պատմել,— իր ցավի մասին խոսում է Նար-Դոսի հերոսներից մեկը,— ոչ ոքի չեմ գանգատվել։ Եվ կարեկցողն ո՞վ է...»։

Մեր ամբողջ ներքին աշխարհի առաջմղիչ տարրերը մեր հույզերն են, մեր կրքերն են, որոնց «կյանքի խորհրդի բանալիներ» է անվանում Նար-Դոսը։ Եվ ահա հենց այդ «բանալիների» վրա էլ իջնում է ամենամեծ հարվածը և նրանք փշրվում են՝ ուրիշի հոգու դռները մեր առաջ փակելով ընդմիշտ։ Սերը որպես մեծագույն հույզը և միաժամանակ ամենազորավոր կիրքը, որի շնորհիվ «կյանքի խորհուրդը» բացվում է մեր առաջ ակներև,— սերը, ասում ենք, ամենախոշոր բռնադատության է ենթարկվում սիրո հետ ոչ մի կապ չունեցող տնտեսական-իրավական ճնշումների կողմից։

Մի հայ վարժապետ սիրում է իր տանտիրոջ-աղջկան։ Սերը փոխադարձ է. բայց ծնողները հակառակ են նրանց ամուսնությանը, որովհետև վարժապետը աղքատ է։ Աղջիկը հնազանդում է ծնողների կամքին, թեև նա կրքված մեկն է, ծնողներից բարձր մտավոր զարգացումով։ Նոան պակասում է միայն «ինքնուրույնության», «ազատասիրության» զգացմունքը։ Դրսի պայմանները ճնշում են և «կյանքի խորհրդի բանալին» անպիտան մի բան է դառնում։

Իղո՜ւր։ Շատ բարերար ազդեցություն ունի անկաշկանդ սերը։

Սիրածին տեսնելիս մեր վարժապետը յոթներորդ երկինքն է բարձրանում. «Հոգնությունս էլ էի մոռանում, հուզումս էլ և կարծում էի, թե հանկարծ մի կենարար հեղուկ սրսկեցին երակներիս մեջ», — պատմում է նա ոգևորությամբ։ Իսկ երբ նա թողնում է սիրուհուն, ասում է. «կարծես թե իմ հայրենի աշխարհից հանկարծ պոկել, շպրտել էին ինձ մի օտար աշխարհ»։

Համակրանքն ու սերը մարդու շուրջը մի հոգնպարար մթնոլորտ են ստեղծում։ Անհատի ներքին ուժերն այդ մթնոլորտի մեջ միայն կարող են ծաղկել և փթթել։ Սերը վերածնում է և հզորացնում, լայնացնում է միտքը, խորացնում զգացմունքը և ամրապնդում կամեցողությունը, մի խոսքով՝ մարդուն դարձնում է բնդունակ անձնազոհության։

Նար-Դոսի հերոսները, ըստ մեծի մասին, սիրել չեն կարողանում, ուստի և նրանք անընդունակ են անձնազոհության։ Նրանց համար սերը, «սիրո զգացումն այն առանձնահատկությունն ունի, որ մարդուն դարձնում է ամենանեղ հասակի», սերը «պատահական և անցողակի» բնույթ ունի, նա չէ առաջանում «մարդու ներքին արժանիքի գնահատումից»։ Օտարուհուն չի կարելի սիրել, որովհետև «մի հարազատ ավելի սիրելի է, քան հազարավոր օտարներ միասին առած»։ Դա բնական օրենք է։

Այդ բոլոր պնդումների մեջ ոչ մի բանականություն չկա, ո՞ւր մնաց թե բնական օրենքը։ Ինչ որ որոշ մարդկանց բնավորության, խառնվածքի և աշխարհայեցողության ծնունդ է, չի կարելի ընդհանրացնել և հանրապարտադիր մի ճշմարտություն, աքսիոմա դարձնել։

Նար-Դոսի տիպերին չափազանց համապատասխանում են հիշյալ կարծիքները սիրո մասին. և գեղագետը ոչ մի հոգեբանական կամ գեղարվեստական սխալ չի գործել, իր հերոսների բերանում դնելով նմանօրինակ արտահայտություններ։

Նար-Դոսի հերոսները սերը դարձնում են մի ամենակարող զգացում, հզոր՝ ինչպես մահը— միայն սեռական կրքի, անգիտակցական աշխարհի հանկարծական փոթորկման միջոցին, «Աշխարհիս երեսին երկու բան կա հզոր և ամենակարող— սերը և մահը,— ասում է Նար-Դոսի հերոսներից մեկը,— սիրո դեմ մարտնելը նույնքան անկարելի է, որքան և մահի դեմ»։ Եվ դիտե՞ք, երբ է այդ խոստովանությունը դուրս գալիս մեր հերոսի բերանից։ — Այն ժամանակ, երբ նա վավաշոտության գալարումների մեջ է,

երբ նրա աչքերում փայլում է «մի անծանոթ, մի սարսափելի բան», երբ «կրթված» մարդը հանկարծ իջնում է «վայրենու» աստիճանին և վերջապես երբ «բանական արարածը դառնում է գազան»։

Եվ, իհարկե, այդօրինակ մարդկանց համար իսկապես որ սերը մի «անցողական և պատահական զգացմունք է»։ Նա դարձնում է «ամենանեղ նսեմություն» և շուտով կշտացնում է, որովհետև մարմնապաշտություն է միայն։ Իսկ մարմնի հրապույրները անցողական են և հագեցնում են շուտով, ապա զզվեցնում։ Սիրո նեղ ֆիզիոլոգիան այլ հնարավորություն չունի։

Նար-Դոսը մեծ վարպետ է սեռական կրքի անցողիկ մոմենտները ներկայացնելիս։ Մանավանդ կինը այդ վայրկյաններին կորցնում է ինքն իրեն և անում է այնպիսի քայլեր, որ այնուհետև շատ բանկ են նստում իրեն։ Ինքնամոռացության, հոգեկան և ֆիզիկական հաճույքների հանդեսն է բացվում։ Կինը կորցնում է ինքզինքն, գժի պես փարվում է սիրածին, ստրկի պես թավալ գլոր է գալիս նրա ոտների առաջ, ուզում է և՛ խեղդել, և՛ ողջագուրել նրան, բնազդական դող զգալով ամբողջ մարմնի մեջ։ Բայց սառն դատողության միջոցին, երբ սոսկ գիտակցությունն է խոսում և հույզերի աշխարհը լռած է, նա սկսում է մեղապարտի պես նայել իրեն և կշտամբել, հարվածել իր սիրածի մեջ եղած «ախտաբանական մարդուն», «անասնականն ու շնայինը»։

«Ախտաբանական մարդը», «անասնականն ու շնայինը» ավելի ուժեղ թափով արտահայտվում են Նար-Դոսի տղամարդ հերոսների մեջ, ուստի և միշտ տուժողը կինն է լինում. կինը նրա մոտ մեծ մասամբ հանդես է գալիս որպես մարտիրոս, թեև համբերատար է դեպի իր վիճակը՝ ստիպված, անհրաժեշտության հարկից մղված։ Նար-Դոսը իր հերոսների համբերատարությունը ինչ որ բարոյական վեհության արդյունք է համարում և կապում է քրիստոնեության հետ։ Մեզ սխալ է թվում այդ բացատրությունը, որովհետև, ինչ որ ստիպմունքի և անհրաժեշտության ծնունդ է, ազատ կամեցողության և բարոյականության հետ չի կարող կցորդվել։

«Ինչո՞ւ համար, ասացէք խնդրեմ, ինչո՞ւ համար», հարցնում է Նար-Դոսի հերոսուհիներից մեկը, որ փորձում է ըմբոստանալ տղամարդկանց ազատության դեմ նրանց «անասնական և շնային վերաբերմունքի համար դեպի կինը»։

Այդ հերոսուհին օրիորդ ժամանակ սիրել է մի տղայի և նրա

հետ վայելքի ժամեր է ապրել, որի արդյունքն եղել է այն, որ նա դարձել է մայր։ Հետո սիրված է եղել ապանել իր ապօրինի զավակին, որովհետև սիրահարը լքել է նրան։ Այդ աղջիկն ապրել է տանջանքի սոսկալի օրեր, սասանված իր գործած հանցանքի գիտակցությամբ։ Քնալած որ գազանի է մնացել գործած մեղքը, բայց նա չի կարողանում հանգստացնել իր ներքին աշխարհը և միշտ կասկածում է, թե ահա ժորեզ որ է, ամեն բան կիմանան և ամոթի, խայտառակության սյունը կբարձրացնենն իրեն։ Ինչո՞վ է մեղավոր այդ աղջիկը։ Նրանո՞վ, որ սիրել է։ Եվ այդ սերը ոչ-տահական և անցողական մի վայելքի աղբյուր է ծառայել իր սիրահարի համար։ Մարմնից բավականություն առանալով՝ արու սիրահարը սպանել է աղջկա հոգին, թողել և գնացել։ Դժբախտ աղջիկն ամուսնանում է և միշտ տանջվում է այն գիտակցությամբ, թե իր նախկին սիրահարը, ամեն ժամանակ իր ընկերների շրջանում կարող է պարծենալ, թե այս կինը մի ժամանակ իրն է եղել։ Այդ բանն է, որի մասին մտածելիս ամեն անգամ հոգիս թուլն է կորում, անզոր կատաղությունը խեղդում է ինձ, ուղեղս քիչ է մնում ցնդի»։

Հիշյալ աղջիկն իր դժբախտության մեջ հանցավոր է համարում թե իրեն անձնապես և թե իր սիրահարին։ Նար-Դոսը հարցի և իր հերոսուհու գեղարվեստական պատկերացումն ավելի խորը չէ տանում։ Եթե խնդիրը ավելի լավ մշակվեր, ընթա պարզվեր, որ երկու սիրահարներն էլ, առավելապես կինը, ժամանակակից հասարակական-տնտեսական կյանքի զոհերն են և նրանց ժամանակավոր սիրո մեջ անդրադարձել է իրենց ապրած կյանքի բոլոր վատ կողմերը։

Սերը կաշկանդված է ներկա հասարակարգում սիրո հետ ոչ մի կապ չունեցող կողմնակի նպատակներով։ Այդ կողմնակի նպատակներն են, որ հաճախ իրար հետ միացնում են այնպիսի զույգեր, որոնց կենակցությունը «զարհուրելի» է համարում Նար-Դոսը։ «Ինչի՞ մասին պետք է խոսեն նրանք իրար հետ— պատմում է Նար-Դոսը մի գիմնազիստուհի և գիմնազիստ ավարտ օրիորդի մասին,— ինչպե՞ս պիտի հասկանան իրար, ինչպե՞ս պիտի համակերպեն իրենց հասկացողությունները, իրենց հայացքները, իրենց ճաշակը, իրենց զգացումները, հակումները... Կարելի բա՞ն է միթե միացնել երկու հակառակ բևեռներ»։

Ինչպես երևում է, կարելի է։ Ամուսնությունից դուրս սերը հալածվում է և զարհուրելի հետևանքներ ծնում հատկապես կնոջ համար, իսկ ամուսնական կյանքում սերը վտարվում է կողմնակի նպատակների շնորհիվ։ Ի՞նչպես լուծել գորդյան հանգույցը։

Գորդյան հանգույցը կարելի է լուծել՝ ներկա հասարակարգը լուծելով... «Տղամարդիկ կնոջ վրա նայում են,— ասում է Նար-Դոսի հերոսուհիներից մեկը,— կամ շահախնդրական, կամ անասնական տեսակետից. տղամարդիկ ամուսնանում են կամ հարստանալու, կամ գեղեցիկ կին ունենալու համար. ուրիշ տեսակետ չկա։ Իսկ ես նոր էի զգում, որ կարոտ եմ սիրո, այնպիսի բուռն, անկեղծ սիրո, որ ինքն է միայն իր նպատակը»։

Այդ կարծիքի հետևողական զարգացումը ներկա ընտանիքի, ժամանակակից ամուսնական կյանքի ժխտումն է, որովհետև ներկա ընտանիքն է, որի մեջ բացակայում է ինքնանպատակ սերը։

Նար-Դոսի գեղագիտական ներքնատեսությունն է հայտնագործում այդ ճշմարտությունը։

* * *

Նար-Դոսը նուրբ և զարգացած դիտողություն ունի։ Այդպիսի դիտողության շնորհիվ միայն հնարավոր է եղել այնքան գեղեցիկ տիպերի և խոր ճշմարտությունների հայտնագործությունը։ Նա իր շրջապատին նայում է հետաքրքիր, զննող և ամենատես աչքերով։ Նրա խորաթափանց հայացքից ոչինչ չի խուսափում։ Նա լուսանկարչի հարազատությամբ և նկարչի աղատությամբ է վերարտադրում կյանքն ու իրական երևույթները։ Նրա լայն բացված աչքերի առաջ ամեն մի խորհուրդ մերկանում է և նա տեսնում է իրերի ներքին գաղտնիքները։ «Եթե մենք լավ նայենք մեր շուրջը, լավ քննենք մեր շրջապատող առարկաները,— մենք կտեսնենք, որ այս բոլոր առարկաներից ամեն մեկը կապված է մի լավ գործի, մի լավ անվան, մի լավ հիշատակի հետ, որը մեռած չէ և երբեք չի մեռնիլ, քանի մարդկությունը դյուրություն ունի»,— ասում է Նար-Դոսի հերոսուհիներից մեկը։ Իսկապես Նար-Դոսի համար ևս իր շուրջը գտնված յուրաքանչյուր առարկա մի արժեքավոր տեղ է բռնում և նա չի կարողանում անտարբեր կերպով անցնել՝ առանց ուշք դարձնելու, առանց գտնելու նրա առանձնահատուկ, բնորոշ կողմը։

Նար-Դոսի ճարտարապետությունը հետաքրքրական է իր ման-

բամասների մեջ։ Առաջին հայացքից թվում է, թե ոչինչ արտակարգ երևույթի հետ գործ չունենք և անցնում ենք նրա մոտից առանց մեխվելու տեղներս և հիացման ու սքանչացման ձիշեր արձակելու։ Բայց առաջին տպավորությունն է դա։ Եվ իրոք պարզվում է Նար-Դոսի ստեղծագործության մի հետաքրքրական կողմը.— պարզ, անպաճույճ և բնական են նրա պատկերները, ոչինչ շինծու և ուռցրած նրա ստեղծագործության մեջ համարյա թե չկա։ Մանրամասների քննությունը ցույց է տալիս, սակայն, որ անարվեստ բանի հետ գործ չունենք. գործադրված է մի հմուտ տեխնիկա, մի մանրազնին հետախուզություն և ուսումնասիրություն, կյանքի բազմակողմանի վերլուծություն, նախքան գեղարվեստական պատկերների ստեղծագործությունն ու համադրությունը։

Բայց այդ մանրամասները հաճախ ընթերցողի ուշքը չեն գրավում հենց այն պատճառով, որովհետև հեղինակն էլ չի կամենում, որ առանձնապես ընթերցողը կանգ առնի նրանց վրա ու հիանա։ Կան գեղագետներ, որոնք մի սիրուն բան հենց որ գտնում են, էլ ընթերցողից ձեռք չեն վերցնում, իրենց շատախոսությամբ երեսներ են նվիրում այդ գյուտին և ձանձրացնում։ Նար-Դոսը համեստ է, նա կարծես բնական է համարում, որ ինքը պետք է միշտ սիրուն բան գտնի և չի կարող չգտնել, ուստի և նա չտևող տպավորություն չի թողնում։ Նա խաղաղ և անվրդով, առանց հուզմունքի և խնդության իր հրաշալիքներն է ձեր առաջ փռում։ Հազիվ մի աննկատելի ժպիտ փայլում է նրա դեմքին, այդ էլ իր բարյացակամության ժպիտն է դեպի ձեզ և ոչ թե ինքնահիացման հոխորտանքի ցուցանակը։ Այդ ժպիտները իրար հետ հյուսվում են և նրա պատկերների վրա ձգվում է մեղմ ծիծաղի մի թափանցիկ շղարշ, որ գրավիչ է գեղեցկուհու դեմքին ձգված շղարշի նման, որի տակ բաբնված են երկու խոր և ժոլածավալ աչիկներ... ահա կատարյալ գեղեցկուհի էր, այն ուրույն գեղեցկուհիներից, որոնց դեմքը առաջին իսկ անգամից խորապես տպավորվում է դիտողի հոգու մեջ և ինչ որ քանած լարեր է շարժում այնտեղ մարդու ու միլամազձիկ, ինչպես տևողը տպավոր գեղեցկուհուն։ Գեղեցկությունը չի գրդռում, չի վրդովում, նա համակում է իր մեղմ թովչանքով, սիրում և սիրել է տալիս առանց տակն ու վրա անելու մարդուս ներքին աշխարհը։ Ծիծաղը, գեղարվեստական ծիծաղը չի զայրացնում, այլ հաշտեցնում է ինքներս մեզ հետ և կյանքի հետ։ Նար-Դոսի ծիծաղն այդ հատկությունն ունի, նա ամարոր է և մե-

լամաղձիկ», որովհետև գեղեցիկ է և փողոցի հաշիվներն ու անպատկառ հռհռոցները ոչ մի կապ չունեն նրա երգիծանքի հետ...

Նար-Դոսը բանաստեղծում է կարծես չուզենալով։ Ինչ որ անբռնազբոսիկ մի բան կա նրա նմանությունների, պատկերների, փոխհարաբերությունների մեջ։ Հենց այդ է, որ գրավում է։ «Փոքրիկ զանգակները— մեկը բարիտոն, մյուսը տենոր— հնչում էին չափաբերական շեշտերով՝ տամ-տիմ-տոմ, և նրանց ձայները զիլ՝ ծկլթոցով կարծես պոկ էին գալիս ինչ որ խեղդող մի բանից, ուրախական աղաղակով դուրս թռչում զանգակատան կաթուղիկեի նեղ կամարներից, բազմերանգ թելերի պես հյուսվում իրար հետ, սլանում ազատ օդի մեջ և շնչասպառ մարում արագորեն, կարծես ողբալով, որ իրենց գոյությունն այնքան կարճատև է»։

Նար-Դոսը իր հերոսների ներքինն ավելի շատ նկատի ունի, քան նրանց շրջապատող արտաքին աշխարհը, բնությունը և սրա երևույթները։ Նա չափազանց հակիրճ է բնության և արտաքին իրերի մասին խոսելիս։ Բնության երկարորեն նկարագիրը, որ այնքան հատուկ է ուրիշ ձիրքերին, բացակայում է Նար-Դոսի ստեղծագործության մեջ։ Հակիրճ ու կտրուկ և մի տեսակ առհարկի ու ըստ սովորության՝ նրա բնության նկարագիրը թռուցիկ է և հաճախ չի կապվում գործող անձերի հոգեկան աշխարհի հետ, որ ըստ ինքյան հետաքրքրական է առանց բնության միջամտության էլ։ Միայն իր վերջին վեպի— «Պայքարի» մեջ նա փորձել է բնության նկարագիրը լծորդել գործող անձերի ներքին ապրումների հետ և ըստ մեծի մասին հաջողվել է այդ նրան։

Նար-Դոսի ամբողջ ուժը երկխոսությունների մեջ է և դյուրավ կարելի է նրա երկերը դրամայի վերածել։ Նա հաճախ չի նախապատրաստում իր ընթերցողին այս կամ այն հերոսի նկատմամբ, նրան խոսեցնում է և խոսողը մերկանում է ձեր առաջ իր հոգեկան կյանքի ամբողջ պատկերով. խոսակցական շաբլոններով նա հաճախ արտահայտում է խոսակիցների հոգու դատարկությունը առանց երկար ու բարակ բնութագրումների կարիքն զգալու։

Սակայն այդ ընդհանուր առավել կողմերն ունենալով հանդերձ՝ Նար-Դոսը զերծ չէ մասնակի թերություններից։

Նա նախապատրաստում է իր ընթերցողին թեր կամ դեմ այս կամ այն հերոսին։

Պոլեմիկա է մղում իր հերոսների դեմ։

Գնդցիկ բանաստեղծում է, ապա գունչիկոն քննադատում իր բանաստեղծածը և տպավորությունը նսեմացնում։

Երբեմնապես պատմում է սառնորեն և ոչ թե պատկերացնում գեղարվեստորեն։ Կարծես նա չի հավատում իր ընթերցողի ըմբռնելու կարողությանը. ամեն բան բացատրում է կամ ճգնում է բացատրած լինել անանցի կերպով, առանց հարկավորության։ Հոշոր վեպերի մեջ երկարաբանություններ ու ձգձգումներ կան. կարելի է ամբողջ գլուխներ հանել առանց երկի ամբողջությունը վնասելու։

Լայն զարգացման պակաս է զգացվում որոշ հարցերի լուսաբանության մեջ և բնիկ, լրագրական, ֆելիետոնային վերաբերմունքը աչքի է զարնում։

«Պայքար» վեպի մեջ խավարամիտների և ազատամիտների մասին խոսելը բոլորովին ավելորդ բանի տպավորություն է թողնում։ Այդ կուսակցական անձնավորությունների այս կամ այն աշխարհայացքի ներկայացուցիչ լինելը մեջ չի բերված և չի լծորդված վեպի գեղարվեստական կողմի հետ։

Խավարամտությունը և ազատամտությունը մնում են սոսկ անուններ և գաղափարական ընդհարումների մեջ ոչ մի շոշափելի տեղ չեն բռնում։ Վեպը հասարակական պայքարի ցուցադրության բնույթ չի կրում և նրա կենտրոնը մի բնատենական դրամա է։ Հասարակական տարրերի բախումները բացակայելով՝ կուսակցական որակումները մնում են սոսկ յարլիկներ՝ առանց համապատասխան բովանդակության։

«Մահի» հերոսներից մեկի՝ Շահյանի հետ, ինչպես երևում է, չունի Նար-Դոսը. և խեղճին յուրաքանչյուր քայլափոխում նկատողություններ է անում։ Առօրյա կյանքում դա շատ անախորժ մի հատկություն է, ո՛ւր մնաց թե վեպի մեջ։ Եվ Նար-Դոսը կամենում է, որ հատկապես իր ընթերցողն էլ տրամադրվի չկամությամբ դեպի այդ խեղճ Շահյանը։

Բայց դեռ սովորական նկատողությունները մի կողմ թողնենք, նա սկզբունքային բանակռիվ է մղում չսիրած հերոսի դեմ։ Նար-Դոսը հարձակվում է հիշյալ Շահյանի վրա՝ պատճառաբանելով, որ սա երազելու իրավունք չունի, միաժամանակ այդ իրավունքից իր ուրիշ հերոսներին չի զրկում։ «Ցնորքները հրաշալի են և միայն ունեն, երբ դրանց ստեղծում է մ՛էն մարդկանց երևակայությունը, որոնց մեջ գործելու եռանդ ու կրակ կա, որոնց կյանքը նպատակ,

վանի նպատակ ունի, որոնք ապրում և գործում են լավագույն ապագայի բաղձանքով։ Բայց նա, որ իր երակների մեջ արյան տաքություն չի զգացել երբեք, որ ոչ մի եռանդ, ոչ մի ձգտում և այդ ձգտման հասնելու կամք չի ունեցել և կյանքը քարշ է տվել ամենաողորմելի կերպով, քարշ է տվել իբրև արդեն ուժից ընկած, քրմրած ու փտած ծերունի— ինչացո՞ւ են եղել այդ ցնորքները։ Դրանք լոկ բոպեական զվարճություն են պատճառել նրան, անմիտ, հիմար զվարճություն, որպեսզի հետո ավելի վառ գույներով ցույց տան նրան իր կյանքի ատելի դատարկությունը»։

Այս երկայնաձիգ մեղադրական ճառի մեջ ավելի շատ լրագիր է հոտում, քան հոգեբանական ըմբռնողություն... Խեղճ Մարդուն ինչո՞ւ եք զրկում երազելուց, քանի որ ձեր պատկերացրած Շահյանը ուրիշ կերպ էլ լինել չի կարող։ Նա կմեռնի, ինչպես ձուկն առանց ջրի, եթե չերազի...

Նար-Դոսը պատմում է Շահյանի մի հոյակապ տեսիլը, բանաստեղծական երազը։ Եվ մեր գեղագետը— ի պատիվ նրան— կարողացել է այդ տեսիլը նկարագրել սքանչելի գրչով։ Բայց... բայց մի երկու տող հետո նա զինվում է այդ երազի դեմ պոլեմիստի եռանդով և գոչում. «Պարապ երևակայության ստեղծած ցնորական քաղցր կյանքի» արդյունք։

Մինասյանը, որի մասին քիչ առաջ ասացինք, որ Թռուցիկ դեմքի տպավորություն է թողնում, «Մահը» վեպի մեջ հանդես է բերված ավելի շատ հեղինակի հանձնարարականներով և ոչ թե պատկերացված է ինքնին։ Նրա ընդունակությունների մասին է պատմում, բայց համոզիչ ոչինչ չենք տեսնում, նա մետեորի տպավորություն է թողնում, փայլում է ու անցնում հապճեպ։

Նույն «Մահը» վեպի մի ուրիշ անձնուրաց հերոսուհու (Աշխեն) յուրաքանչյուր քայլափոխն էլ հանձնարարում է և բացատրում, ընթերցողին մտածելու և զգալու ոչինչ չթողնելով. որքա՜ն շատ են խոսում, գովում ու դրվատում այդ Աշխենին։ Կարծես թե հեղինակը վախենում է, թե ընթերցողը կկասկածի Աշխենի անձնազոհության անկեղծության վրա։

«Պայքար» վեպի հերոսուհիներից մեկի— Հեղինե Սոլիկյանի— խոսքի և գործի մեջ ոչ մի ներդաշնակություն չկա։ Նա ազատ սեր է քարոզում, բայց հոգեպես վախկոտ է և յուրաքանչյուր մի ազատ քայլ սիրո բնագավառում նրան վախեցնում է։ Նար-Դոսը ջանում է պատկերացնել այդ բոլորը։ Բայց նա վստահություն չունի իր ըն-

քերգողի վրա և կարծում է քե վերջինս ուրիշ տեսակ կարծիք կկազմի այդ Հեղինեի մասին։ Ուստի և միջամտում է և դաս տալիս իր ընկերոջին։

* * *

Նար-Դոսի տիպերը լիակատար ըմբռնելու համար հարկավոր է գործադրել հետևյալ մեթոդը։

Պետք է նրա բոլոր տիպերը վերածել **գեղարվեստական համայնապարփակ տիպերի**։

Ի՞նչ ենք հասկանում «գեղարվեստական համայնապարփակ տիպ» ասելով։

Այս տիպերի էությունը մենք մանրամասն բացատրել ենք մեր մի ուրիշ աշխատության մեջ, ուստի և երկարորեն մեկնելու կարիք չենք զգում. (տես «Շիրվանզադե. Հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը»)։

Հարկավոր է միայն հակիրճ կերպով հիշեցնել հետևյալը։

Յուրաքանչյուր գեղագետ պատկերացնում է կյանքի որոշ կողմը հարատև ուսումնասիրությամբ։ Նա դիտողության տարբեր պոստեր է ընտրում և ցուցահանում է իր շահագրգռության օբյեկտ եղող կյանքի այս կամ այն առանձնահատկությունները։ Եվ գեղագետի գրական գործունեության լիակատար ընթացքում կուտակվում են դեմքերի և երևույթների ամբողջական շերտեր, մի հավաքական-հոգեբանական միջավայրի բնորոշ գծեր, որոնք ցաք ու ցրիվ են եղած տարբեր երկերի մեջ և պետք է նրանց համախմբել՝ գեղագետին բոլորանվեր կերպով հասկանալու և գնահատելու համար։ Միատեսակ դեմքերը համախմբվում են և նրանց բնորոշ գծերը կապակցվում, որով մտքի ավելի պակաս էներգիա գործադրելով՝ պարզաբանվում են մեզ համար մի ամբողջական ստեղծագործության հիմնական էությունն ու ազդակները։

Ինչպես որ քննադատն է զուգորդում գեղագետի դեմքերն ու պատկերները, այնպես էլ գեղագետն է առօրյա կյանքի երևույթները համախմբում։ Բայց գեղագետը տալիս է անհատների, սովորական անձերի հիմնական գծերի քվինտէսանցիան, այնինչ քննադատը մեջ է բերում միատեսակ տիպերի համանմանությունը, եզրակացություններ և գնահատումներ անելու համար հեղինակի ձիրքի մասին։

Նար-Դոսի բոլոր տիպերը մենք բաժանում ենք երկու ամբող-

ջական «գեղարվեստական համայնապարփակ տիպերի»։ Առաջին տիպը՝ Շահյանն է տղամարդկանց մեջ, իսկ Մանեն— կանանց մեջ։ Իսկ երկրորդ տիպը՝ որ սրանց հակապատկերն է, Բազենյանն է տղամարդկանց մեջ, իսկ կանանց մեջ համանման տիպը բացակայում է։

Անցնենք այդ երկու տիպերի բնորոշմանը։

II

ԼԵՎՈՆ ՇԱՀՅԱՆ

Լևոն Շահյանը որոշ հավաքական-հոգեբանական միջավայրի առանձնահատկություններն իր մեջ ամփոփող տիպ է։ Իր խմբակցության պատկանող դեմքերի մեջ ամենից լրիվն ու կատարյալն է։ Նար-Դոսը նախքան այս ամբողջական տիպը ստեղծելը, հայտնագործել է մի շարք ենթատիպեր, որոնք օժտված են այս գլխավոր տիպի առանձնահատկություններով, բայց ոչ այդպես լրիվ ու կատարյալ, ըստ ամենայնի գեղարվեստորեն պատկերացված, ինչպես գլխավոր տիպ Լևոն Շահյանը։ Վերջինիս ընկերակիցները սրա հոգեկան զարգացման տարբեր աստիճաններն են ներկայացնում։ Գլխավոր տիպի հոգեբանությունը հասկանալու համար, մենք պետք է վերլուծենք ենթատիպերը։

1.

Գարեգին Սիսակյան։ — «Սպանված աղավնի» վիպակի հերոսներից մեկն է։ Ի՞նչ հատկանիշ գծեր ունի սա։ Առաջին գիծը— կամքի թուլությունն է, որ հեղինակը յուրաքանչյուր քայլափոխում մերկացնում է։ Նա հայոց սեմինարիայի V դասարանից է դուրս եկել. բախտը փորձել է տարբեր ասպարեզներում, կամեցել է հոգևոր կոչումն ընդունել, վերջը մտել է «պետական կալվածների տեղական վարչության մեջ՝ իբրև մի հասարակ պաշտոնյա, չնչին ռոճիկով»։ Նա վարում է շատ համեստ կյանք, ոչ թե այն պատճառով, որ ժլատ է, «այլ նրա համար, որ ուղղակի չգիտե, թե ինչ բանի վրա կարելի է փող ծախսել»։

Գարեգին Սիսակյանի մեջ կենսական աշխույժն ու եռանդը շատ փոքր, շա՜տ համեստ չափով է դրված։ Հենց այդ է պատճառը, որ նա անտարբեր է դեպի ամեն ինչ։ Բայց այդ անտարբերու-

բյունն անհատականության կամ բնավորության արդյունք չէ. ա՛յ-Գարեգինը զրնդունակ է երբեմն իրերի խորքը մտնելուս Այդ անտարբերությունը կապ չունի գիտակցության հետ, այդ նրա բնավորության ու խառնվածքի արգասիքն է։ Ուստի և սխալվում է «Սպանված ազավնուս հերոսներից մեկը, երբ նրան համարում է իդիոտ։ Համենայն դեպս այն չափով, ինչ չափով մեր առաջ պատկերացված է՝ Սիսակյանն իր գործերով ու խոսքերով, իդիոտի տպավորություն չի անում։

Որո՞նք են նրա գլխավոր հատկությունները, որ բխում են խառնվածքից և բնավորությունից։

Հոսակցին անմիջապես պատասխանելու զրնդունակություն չունի։ Բայց այս հատկությունը ոչ մի հիմք չի կարող համարվել «իդիոտ» անվանակոչության համար։ Դա ներքին անարատահայտելի հուզմունքի արդյունք է, հուզմունք, որ բանդում է Սիսակյանի մտքի շարքերը հենց այն վայրկյանին, երբ ուզում է պատասխանել. նա շփոթվում է, ամենում կաշկանդվածս և նրա դեմքի վրա ժպիտ է երևում և դա պատահում է այն ժամանակ, երբ խոսակցության նյութը մի շահագրգիռ խնդիր է և հերոսի այս կամ այն վերաբերմունքից է կախված այդ խնդրի լուծումը։ Այդօրինակ վիճակում նրա մտքերը փոխանակ իրար հետ ներդաշնակորեն և տրամաբանորեն հյուսվելու, մի ուժեղ հույզի քափին են ենթարկվում և ցրվում, ուստի և նա կարկամում է՝ չկարողանալով ինքն իրեն ժողովել։ Այդ կարկամումը հաճախ մտքերի առատության նշան է, քան մտքերի չգոյության, ինչ որ նկատելի է իդիոտների մոտ։

Հիշյալ հատկությունը հոգեբանորեն կապված է Սիսակյանի տարվող և հրապուրվող նկարագրի հետ։ Առաջին անգամ հանդիպելով մի գեղեցիկ կնոջ, նա արդեն բարձրացնում է այդ կնոջը յոթներորդ երկինքն՝ առանց բավարար չափով նրան ծանոթ լինելու։ Այսպես, իհարկե, մեծ դեր է կատարում Սիսակյանի անփորձությունն ու բարեսրտությունը։ Ինքն իր մեջ ամփոփված լինելով՝ նա շատ քիչ և շատ քչերի մոտ է բացվում բովանդակապես։ Ուստի և առաջին կինը, երբ հրապուրեց նրան՝ արդեն սիրականորեն իշխում է նրա սրտին։ «Սա իմ անդրանիկ սերն է,— ասում է նա իր սիրածի մասին,— ես պաշտում եմ նրան։ Երեխ քույլ տա, մոմ կվառեմ նրա ոտների առաջ, կհամբուրեմ այն հողը, որի վրա նա ոտք է դնում... Գիտե՞ս ինչ բան է նրա գլուխը։ Գիտեմ եմ, որ

երևակայում եմ, թե ես կարող եմ, թե ես իրավունք պիտի ունենամ գրկելու այդ գլուխը»։

Ինչպե՞ս կապել Սիսակյանի տարվող և անհաշիվ հրապուրվող հատկությունը նրա անտարբերության հետ։ Մի՞թե սա հակասություն չէ։ Մեզ թվում է, որ հակասություն չկա այստեղ։ Սիսակյանն ունի իր հոգու վայրէջքի և վերելքի մոմենտները։ Նրա բնավորության մոխրի մեջ երբեմն բոցկլտում են հատ ու կտոր կայծեր. դրանք ինքնամոռացության վայրկյաններն են, որոնք գալիս ու անցնում են՝ մի ընդհանուր երևույթի կերպարանք չունենալով։ Նրա հիմնական տարերքը անտարբերությունն է, որ երբեմն երեվում է հատընդհատ մակընթացներով։

Անտարբերությունը դեպի կյանքը երկու տեսակ հոգեկան առանձնահատկությունների աղբյուր է դառնում։ Եթե մեկն անտարբեր է դեպի կյանքը և ունի կամքի ուժ,— նա խիզախ է և ըմբռնող։ Կամքի թուլություն ունեցողը, ինչպես Սիսակյանն է, հատկանշվում է վախկոտությամբ և անձնուրացության բացակայությամբ։ Այս վերջին հատկությունները կապ ունեն հոգեկան խաղաղասիրության հետ։ Ոչ մի պայմանով Սիսակյանը վրդովվել չի կամենում և հանուն այդ բանի՝ նա պատրաստ է համակերպվելու ամեն ինչի հետ, միայն թե յուր ներքին հանգիստը չխանգարվի։ Հոգեկան հանգստի խանգարումը նրան էժան չի նստում, ուստի նրա համակերպումը սովորական ինքնապաշտպանության մի ձև է։ Այստեղից էլ բխում է անձնուրացության չգոյությունը. մոռանալ ինքն իրեն մի ուրիշի համար— նա չի կարող, որովհետև նրա գոյության նպատակը հենց ինքն է, որ կա։

Խորասուզված լինելով ինքն իր մեջ՝ նա արտաքին աշխարհը ուսումնասիրելու հնարավորություն չունի. նա նայում է իր շուրջը, բայց քիչ բան է նրա աչքովն ընկնում։ Ուստի և չնայած որ բավական ունևոր է, բայց «կարդին ապրելու շնորհը— աստված տաց»։

Իր այդ բոլոր հատկություններով Գարեգին Սիսակյանն իսկապես մի ավելորդ մարդ է գործնական կյանքի մեջ. նա միշտ դայակների, ուղեցույցների և խորհրդատուների կարիք է զգում։

2.

Վարժապետը։ — Սա էլ «Տանտիրոջ աղջիկը» վիպակի գլխավոր հերոսն է, որ իր գլխին եկածները պատմում է հենց ինքը՝ հիշատակարանի ձևով։ Վարժապետը զարգացած և մի քիչ էլ հղկված

Միսակյանն է։ Հոգեբանորեն այդ երկուսը մի խնձոր են միջից կիսած, բնական և առաջին հայացքից տարօրինակ է թվում այդ երկուսին իրար հետ նույնացնելը։ Եվ իրոք, նրանց երկուսի խոսքի աշխարհը տարբերության գծեր ունի, բայց գործի աշխարհը, հոգեբանական հիմնաշենքից բխող տվյալները— հար և նման են։ Վարժապետն անչափ զգայուն է, նրա նեարդերը թույլ են և նա ներքնդունում է դրսի տպավորությունները ցավագինորեն։ Սիրո խնդրում, սիրածին վերաբերող հանգամանքներում նրա զգայնությունը հասնում է լացի աստիճանին, որովհետև նրան համակած զգացմունքը շանսավոր է, վերին աստիճանի քնքույշ և բաղցր։

Բայց այդ զգացմունքը նրա մոտ ստորադրված է իր «արժանապատվության» և «հպարտության» զգացմունքներին։ Սիրո զգացումը բոլորանվեր համակիր հատկություն չունի նրա հոգու համար։ Նա կարող է մինչև անգամ այդ զգացմունքի ազդեցությամբ կյանքը վտանգի ենթարկել, բայց մի վայրկյան միայն տևողության միջոցին. հաջորդ վայրկյանը նրան ուշքի է բերում և նա փոշմանում է ոչ միայն արածի, այլև հնարավոր անելիքի համար։ Թե սիրո արբեցման և թե զայրույթի վայրկյանին, նա անում է լավ չմտածված քայլեր և այնուհետև դժգոհում է, ինքն իրեն պատափեստում և իր ինքնասիրությունը խայթված նկատում։

Նա կուզեր այդ հատկությունը չունենալ. այսինքն մի հույզ ապրելուց հետո կկամենար այլևս զղջման գիտակցությամբ չբռատնջվել։ Նրան գրավում է իր սիրածը հենց այդ հատկության շնորհիվ. «կդժգոհեր, կզայրանար— պատմում է իր սիրուհու մասին,— շատ անգամ ուղղակի բարկացած կաղաղակեր, կկատաղեր, բայց չէր անցնիլ մի րոպե և կտեսներ, որ նորից ժպտում է, կարծես իսկի մի բան չէր պատահել»։

Սիրուհու մի ուրիշ հատկությունն էլ երկչոտորեն գաղտնապահ վարժապետին գրավում է անմատույց իդեալի պես։ Դա բացասություն ու պարզությունն է, որ «շատ անգամ երևիթական միամտության էր հասնում», կցորդվելով անպաճուճ, անբռնադրոսիկ վարվեցողության հետ. «նա չէր կարող իր տպավորությունը թաքցնել։ Այսպես էր նրա բնավորությունը»։

Այդ բոլոր հատկությունները, որ հայտնագործել էր սիրահարը իր սիրուհու մեջ, բացակայում են վարժապետի հոգեկան աշխարհից, ուստի և մի տեսակ հրապուրող իդեալի բնույթ ունեն նրա համար։

* * *

Մի ուրիշ վարժապետ ևս, որ ստիպված գրող է դարձել դպրոցների փակման պատճառով, օժտված է վերի վարժապետի հատկություններով։ — Պատրիկյանն է դա. «մի վտիտ երիտասարդ, հազիվ երեսուն տարեկան, խիստ բարի աչքերով և անվստահ շարժուձևերով»։

Նա խոսելիս շփոթվում է, չնայած որ համարյա միշտ նախապատրաստում է ասելիքը. չափից դուրս ամոթխած է։

«Ես... գիտեք... ես մի երկու գիրք ունեմ տպագրած, ասաց Պատրիկյանը (իր տանտիրոջը) շփոթված, կարծես ամաչելով, որ այդպիսի բան ունի արած»։ Այդ հայտարարությունից հետո նա դուրս է գալիս «ինչ որ հիմարական մի ժպիտ դեմքին» («Նեղ օրերից մեկը»)։

Ճիշտ այնպես, ինչպես որ վերի վարժապետին հակադրվում է հենց իր սիրուհին, այնպես էլ Պատրիկյանին բնավորությամբ գերազանցում է երգիչ Ջափինյանը։ Հետաքրքրական է թե ի՞նչ գծեր առանձնապես շեշտելի են նրա մեջ։ Ջափինյանը ներս է մտնում խմբագրատուն, ուր աշխատում էր Պատրիկյանը, «խիստ անձնավստահ քայլերով»։ «Երգիչը խոսում էր երկար և բացառապես իր մասին։ Նրա ձայնը հնչում էր առողջ և ինքնավստահ»։ Հատկություններ, որ Պատրիկյանին «աստված տա»։

3.

Աշոտ Բադամյան։ — «Պայքար» վեպի կենտրոնական հերոսներից մեկն է։ Թվում է, թե վերի աննշանակ դեմքերի հետ մի տախտակի վրա չի կարելի դնել այս հերոսին, որ դարձյալ գրող է, էն էլ հռչակավոր։ Բայց միայն թվում է. իրոք հարազատությունը դուրս է ամեն կասկածից։ Գլխավորն այն է, որ մենք պիտի չխաբվենք և մեծ նշանակություն չպիտի տանք նրա պաթետիկ ճառերին, որոնք մի ինքնասեր և մանր էգոիզմով տարված հոգուց են բխում։

Աշոտ Բադամյանը «ամենամեծ ռահվիրաներից մեկն է հառաջադիմականների բանակում»։ Մի մարդ, որ կաշուց դուրս է գալիս իրեն ծանր պահելու համար։ «Ամեն բանով— թե հայացքով, թե շարժումներով և թե խոսելիս— աշխատում էր ծանր պահել իրեն... աշխատում էր դուրս չգալ ծանրախոհ լրջության սահմաններից»։

Բայց գիտենք, այդ Բադամյանն անհատական ազատության կողմնակից է և ամեն տեսակ կաշկանդումների թշնամի։ Չնայած այդ բանին, նա ինքն ազատ չէ և նրան այդ կաշկանդումի և ազատության մեջ ձգողը հենց ինքն է։ Ինքնամարտկման և ինքնահաշտման հերոսներից է։ Եվ, որ ավելի նա վատթարն է, ինքնասեր է վերին աստիճանի և նրա ինքնասիրությունը վախկոտության բնո է փաթաթում նրա վզին։ Բայց ի՞նչպես նա լավ է խոսում անհատական ազատության մասին, ի՞նչպես գեղեցիկ կերպով ըմբռոտանում է ամեն տեսակ կաշկանդումների դեմ... Այն, ինչ որ ինքը չունի, նրա ճառերի նյութն են կազմում և քան երևույթին թվում է, թե այս մարդն առատորեն օժտված է ամեն տեսակի ազատություններով, ներքին անկաշկանդ խոյանքներով։ Բայց այդ բոլորը թվում է միայն, իրոք նա ինքն իր ստրուկն է։

Մի բան անելուց հետո մեր հերոսը սկսում է ինքն իրեն հայհոյել, շնացած, որ այդ բանն արել է իբր թե չափելուց և կշռելուց հետո։

«Ես վատ, անազնիվ, ցած մարդ եմ»— վարկաբեկում է ինքն իրեն Բադամյանը՝ համոզված, որ ապավորություն գործելու համար է ասում այդ, համոզված, որ ինքը, թե ուզի էլ, չի կարող հետևողականորեն ոչ մեկը կամ մյուսն ունենալ այդ արատներից։

Աչուտ Բադամյանն ամուրի է և սիրում է մի ամուսնացած տիկնոջ— Մանեին։ Նրա մեջ շատ ուժեղ թափով կիրք է վառված դեպի այդ տիկինը։ Եվ նա, իհարկե, դեպքը բերած վայրկյանին չկարողանալով զսպել, արտահայտում է այդ կիրքը, բայց որովհետև նրա հոգին վախկոտ մարդու հատկություններ ունի, ուստի և նա ինքը վախենում է իր կրքից և կամենում է շպարել նրան ինչ որ ռոմանտիկական երանգներով։ Մի անգամ Մանեին սեռական միության առաջարկ անելուց և մերժում ստանալուց հետո, նա սկսում է ճառել այսպես. «Ես... պիղծ մարդ եմ, շուն եմ... որ սրբությանը մոտեցել եմ անմաքուր ձեռքերով, պժգալի զգացմունքով, գարշելի ցանկություններով... Մինչդեռ ես այդ չէի ուզում, երկինքը վկա... այդ չէի ուզում։ Ես ուզում էի ձեզ դարձնել իմ Լաուրան, իմ Բեատրիչեն, իմ Մադոննան... Օ՜, Թող կայծակ ընկնի գլխիս, թե այսուհետև...»։

Այս տիպի մարդիկ բոլորն էլ անհագուրդ կրքից վառվում են, բայց համարձակություն չունեն այդ կրքի հրդեհին ազատ ելք տալ, որովհետև մեղկացած ջղեր ունին, թուլամորթ են և վախկոտ. և

ստիպված են իրենց այդ թուլամորթությունը, մեղկությունը և վախկոտությունը, ինչ որ «սրբության» ծածկույթով անշնորհքորեն վարագուրել։ Այդ մարդիկ միշտ անհատական ազատության մասին են խոսում, բայց ընդմիշտ էլ երկնային կայծը հանգցնում են իրենց մեջ՝ ոճիր գործելով բնության և իրենց դեմ և ապա տուժելով ֆիզիկապես և հոգեպես...

Եվ երբ այդ Բաղամյանը կասկածում է, թե կարող է պատահել, որ իր սիրած կնոջ ամուսինը բան գլխի կընկնի— այդ ժամանակ մեր սիրահարի ճակատից սառն քրտինք է դուրս ծորում։ Եվ իբր թե այդ վախն իր համար չէ, այլ սիրած կնոջ համար։ Բայց ո՞վ պիտի հավատա ինքնանվեր այդ հերոսի անկեղծությանը։ Նրա մտքովը մինչև անգամ անցնում է «կսպանեմ... աստված է վկա կսպանեմ» (սիրած կնոջ ամուսնու մասին է խոսքը)։ Բայց վստահ եղնք, որ այդպիսի բան չի պատահի. և նրա երդումը սուտ է, նա ավելի շուտ ընդունակ է իրեն վնասել, քան հակառակորդին... Եվ նա շատ տեղին կերպով կասկածում է և իրեն հարց տալիս, թե «հիրավի արդյոք Մանեի (սիրած կնոջ) համար է իր մտահոգությունը, թե՞ իր անձի համար ևս...»։

Ինքն էլ խոստովանում է, սակայն, հուզմունքի վայրկյանին, որ վախկոտ է։ Վեպի հերոսներից մեկը— Վահանը նրան վախկոտ է անվանել։ «Իրավունք ուներ,— պնդում է Բաղամյանը,— որովհետև ես իսկապես վախկոտ եմ։ Վախկոտ եմ վճռական վայրկյանին»։ Իզուր է իր թերությունը մեղմացնում. նա վախկոտ է բոլոր վայրկյաններին... Նա վախկոտ է, որովհետև հիվանդության հասցըրած ինքնասիրություն ունի։ Նա վախկոտ է, որովհետև ամեն րոպե վախենում է իր ինքնասիրությունը վիրավորված տեսնել. դա նրան էժան չի նստի և նրա վախկոտությունը շատ գործնական մի ինքնապաշտպանություն է իր համար՝ հոգին խաղաղ պահելու նպատակով։ Թուլլ ջղեր ունեցող, տպավորվող և զգայուն մարդկանց միակ փրկությունը հենց այդ տեսակ վախկոտության մեջ է— փրկել ինքնասիրությունը համակերպվելու միջոցով և թուլամորթորեն։ Նա այնքա՞ն խոնարհ է և այնքա՞ն քաղաքավար...

Նա տապակվում է մանր էգոիզմով. գործով բոլորովին ոչընչություն. նա համարձակ է խոսքի և երազների աշխարհում. նա ուզում է մեռնել և գիտեք ինչո՞ւ— վրեժ առնելու համար իր սիրուհուց. «մի տարօրինակ եսական— վրեժխնդրական զգացում թելադրում էր նրան մեռնել։ Նրա ջերմոտ երևակայությունը ստեղ-

ծում էր գանազան անհրամեշտալի տեսարաններ և նա առանձին հաճույքով կանգ էր առնում այն տեսարանի վրա, թե ինչպես ինքը պառկած է դագաղի մեջ, ձեռքը կրծքին ծալած, գլուխն ուսին ծռած, վարդերի ու ծաղիկների մեջ թաղված, և թե ինչպես Մանեն չորած է դագաղի առաջ սև հագուստով և, դեմքը ձեռքերով ծածկած, հեկեկում է անմխիթար արցունքներով։

Նվ, իրոք, նա մեռավ։ Սակայն նրա մահն եղավ իր կամքից անկախ. մրսեց, հիվանդացավ և ժամանակին անփութորեն չապաքինվելով՝ ի Տեր հանգչավ։ Նրա այդ մահվան մեջ չի կարելի գտնել ոչ մի անձնազոհություն հանուն սիրո, որովհետև Աշոտ Բագամյանն իսպառ անընդունակ է մի այդօրինակ «քաչերի խնդրության» համար։

4.

Վռան Շահյան։— «Մահը» վեպի աչքի ընկնող դեմքերից է և միևնույն ժամանակ իր խմբակցության պատկանող մարդկանց կատարելատիպը։

Իր տիպին պատկանող անձանց բնությունները կենտրոնացած են սրա մեջ ավելի մեծ չափերով ու տիպը մշակված է նրբին խնամքով և ուշադրությամբ։

Վռան Շահյանի մեջ հույզերն են իշխում առանց դեկավարող կենտրոնի։ Բայց այդ հույզերն էլ ոչ մի վախճանական նպատակի չեն հասցնում, որովհետև կամքը թույլ է, իսկ ինքնասիրությունը ուժեղ նրա մեջ։ Հենց այդ ինքնասիրությունը ամեն տեսակ անախրնկալներից փրկելու համար նա փախչում է հասարակությունից և մենավոր վայրենու կյանք է վարում։ «Ոչ, ավելի լավ էր հետս մնալ. այդ ամենալավ միջոցն էր հոգու անդորրության համար։ Որովհետև Շահյանը «զուրկ է վարվելու ընդունակությունից, խոսելու պաշար չունեցող, անդադար երկմտող, կասկածոտ ու վախկոտ անձնասեր»։

Այս բնորոշման մեջ մի ջիժ կա միայն, որ հոգեբանորեն չի բխում Վռան Շահյանի բնավորությունից։ Սրա տիպին պատկանող մարդիկ, ընդհակառակն խոսելու պաշար ունին, այնինչ Նար-Դոսը հավատացնում է, թե Վռանը չունի։ Հենց այդ խոսելու պաշար չունենալու հետ հեղինակը կապել է նրա ապուշությունը։ Այս հանգամանքն ևս մեզ սխալ է թվում։ Ուրիշ բան է խոսելու պաշար չունենալը և ուրիշ բան է խոսել չկարենալը, որ հատուկ է Շահ-

յանին, և իսկապես ապշության հետ ոչ մի կապ չունի, մանավանդ որ նրա մասին ուրիշներն այն կարծիքին են, որ մտածող մարդ է։ Ուստի՝ և՛ հոգեբանորեն և գեղարվեստորեն մեզ սխալ է թվում Նար-Դոսի այն ճիգն, որ նա անում է իր հերոսին խոսքի գաճաճ դարձնելու։ Իզուր. ինչպես տեսանք, այս տիպի մարդիկ հակառակն են լինում. սրանք ըմբռնողության և մտավոր հոտառության ընդունակությունից զուրկ չեն. ուրիշ բան է գործը, ճիշտը միայն այն է, որ սրանք գործի գաճաճ են, շատ մտածում և երազում են, բայց ամենևին մատ մատի չեն խփում մտածածն ու երազածն իրագործելու համար։

Այս և մի քանի ուրիշ թերություններն եթե մի կողմ թողնենք, պետք է խոստովանենք, որ Նար-Դոսին հաջողվել է ընդհանրապես Լևոն Շահյանին գծագրել ճշմարտորեն։

Շահյանի սիրո հոգեբանությունն ամենից հետաքրքրականն է ամբողջ վեպի մեջ։ Շատ հմուտ, գործին տեղյակ մարդու վստահությամբ է պատկերացրել մեր գեղագետը Շահյանի ապրումները։ Շահյանը միանգամայն անտարբեր է դեպի իրական կինը և մըշտապես գուրգուրում է իր երևակայության մեջ անշոշափելի կնոջ երազահույզ պաշտամունքը։ Բայց, իհարկե, սա չի նշանակում թե Շահյանը կրքերից և ցանկություններից զուրկ մի ներքինի է. ոչ, նա այդ բոլորից էլ ունի բավականաչափ։ Նար-Դոսը մեզ հավատացնում է, որ երբեմն նա մինչև անգամ «զուտ անասնական կրքով էր նայում կանանց»։ Եվ այս հանգամանքի մեջ ոչ մի տարօրինակություն չկա։

«Շահյանի համար այդպես էր եղել միշտ, այդպես էր և այժմ. կինը մոտիկից, կինն իրականության մեջ, շոշափելի կինը նրա վրա այն տպավորությունը չէր գործում, ինչ որ կինը հեռվից, կինը երևակայության մեջ, անշոշափելի կինը։ Կնոջ մտացածին պատկերն ավելի զորեղ ազդեցություն ուներ նրա վրա, քան թե իրական կինը։ Իրականության մեջ կույսի պես ամոթխած լինելով, երևակայության մեջ համարձակ էր ցինիկի և էրոտիկի պես»։

Շահյանն այրվում է սիրո կարոտով։ Նա կամենում է սիրել, բայց չի կարողանում։ Ախ, եթե հնար լիներ մեկին սիրել... ի՜նչ չէր անիլ այդ մեկի համար Շահյանը։ «Կաստվածացներ նրան, մինչև վերջին շունչը կպաշտեր նրան, ուրախությամբ կմեռներ նրա համար»։ Եվ այս բոլոր ցանկությունների մեջ ոչ մի կեղծիք չկա։ Շահյանը կամենում է, նա շատ բան է կամենում, բայց դժբախ-

տությունն այն է, որ այդ շատից նա քիչ, գրեթե ոչինչ չի կարողանում իրագործել։ Նա կամքի հիվանդություն ունի, նրա կամքը կաթվածահար է եղել։

Կամքի այդ հիվանդությունը բխում է ախտավոր ինքնասիրությունից։ Սիրել կարողանալու համար, մարդուս հոգին պետք է բաց և ազատ լինի մի ուրիշին ընդգրկելու համար։ Շահյանն ամբողջապես լցված է ինքն իրենով. մի ուրիշի համար նրա հոգու մեջ ոչ մի տեղ չէ մնացել։ Իզուր է Նար-Դոսը նրան մի նոր Օրլոմով դարձրել՝ շեշտելով հատկապես նրա ծուլության վրա, որ իբր թե նա ծուլանում է մինչև անգամ հագնվել ու տանից դուրս գալ. հոգեբանական ոչ մի անհրաժեշտություն չկա ծանրանալու Շահյանի ֆիզիկական ծուլության վրա. նրա հոգին է նվազած և ոչ թե մարմինը. սրա կաշին մաշկված է ամենատոմիական ծանոթ նրկարի պես» և յուրաքանչյուր տպավորություն կսկծեցնելու չափ կարուկ է ազդում նրա ջղերի վրա։

Նա լցված է ինքն իրենով, ուստի և մենակ է։ Բայց սա այն մենակությունը չէ, որ հատուկ է միայն քչերին, որ բնորոշ է միայն և նր նախաձեռնող փորրամասնության համար։ Ո՛չ։ Շահյանի մենակությունն ինքնասեր մարդու ինքնամփոփ մենակություն է, նա այն ամենավոր վայրենին» է, որ ապրում է հասարակության մեջ, բայց հասարակությունից դուրս. մենակություն, որից բխում են մանր էգոիզմ, կասկածոտություն, վախկոտություն, ամոթխածություն և մելամաղձություն։ Մարդկային հոծ բազմություններն նրան ձանձրացնում է, որովհետև համակիր և համագգաց ոչ որ չունի. ուրիշների ուրախությունը նրա վրա անդրադառնում է ցավեցնելու չափ տխուրեն։ Այդ հոգեկան վիճակի մեջ նա կոպիտ է, վիրավորվում է անտեղի կերպով և ուրիշներին վիրավորում զարձյալ անտեղի։ Մայրը, որ նրա տխուր խոհումների մշտական հանդիսատեսն է, ավելի քան մի ուրիշը տուժում է նրա կոպտությունից...

Միշտ լուռ և մտախոհ Շահյանը «բլրույլ է դառնում» համագգաց և համամիտ մարդկանց ներկայությամբ. բավական է, որ մեկը նրանով ջերմորեն հետաքրքրվի, գաղտնապահ Շահյանն արդեն իր հոգին ներկացնում է նրա առաջ և դառնում չափազանց անկեղծ և սրտաբաց, մտրակելով մինչև անգամ իր թերություններն առանց թաշկելու։ Այսպես է Շահյանը մանավանդ իրենով հետաքրքրվող կնոջ ներկայությամբ։ Մեռելը հարություն է առնում և

երևան է գալիս Շահյանն իր բնավորության քիչ-շատ լավ գծերով. իսկ որ Շահյանը լավ հատկություններ ունի— դա չի կարելի ուրանալ։ Նրա հոգին նուրբ ըմբռնողություն ունի և գիտակցում է, որ մեր շուրջը տիրում է «բռնություն, բռնություն և բռնություն» և ահա իր սրտաբացության մոմենտներին նա մի կողմ է շպրտում այդ բռնության շղթան և հանդես գալիս, ինչպես որ կար՝ առանց բռնադատյալ կեղծիքի և կաշկանդման։

«Ես լեզու չունիմ և դուք էլ խուլ եք»— այս խոսքերով է մեղադրում Շահյանը իրեն շրջապատողներին։ Բայց նա լեզու է ստանում այն ժամանակ միայն, երբ դիմացինը խուլ չէ և կարող է հասկանալ և գնահատել նրան առանց վիրավորական կարեկցանքի, որից փախչում է Շահյանը իր ինքնասիրությունը վիրավորված չզգալու համար։

«Խուլ» իրականությունից կտրվելով՝ նա ընկնում է ցնորքների աշխարհը և դիմում «մարդու մեծագույն զանձին»։ Նրա բավականությունը և կենսական հաճույքը պարփակվում է ընթերցանության մեջ. նա դառնում է անընդունակ՝ եռուն կյանքին իրական հայացքով նայելու. և ամեն ինչ նրա աչքում ստանում է վարդագույն կերպարանք. մի փոքրիկ առօրյա շփում կյանքի հետ— և ահա պատրաստ է հիասթափությունը, որ ծնվում է գրքերով սընված իդեալի և առօրյա, կենսական իրականության ընդհարումից։ Նա դառնում է միստիկ։ Իսկ միստիցիզմը, ինչպես հայտնի է, ծընվում է իրականության և իդեալի հակադրությունից։ Իզուր է Նարդոսը աքեխտ դուրս բերել Շահյանին. այդ տիպի մարդիկ հոգեբանորեն անկարող են աքեխտ լինել, ասենք ոխակ էլ չեն անիլ։

Ինքն իրեն լավ ճանաչելով՝ նա վախենում է ուրիշների կարծիքից իր մասին։ Եվ աշխատում է ոչ միայն չեզոքանալ միայնության մեջ, այլև կորչել անհետ՝ միանգամ ընդմիշտ ուրիշների խոսք ու զրույցի առարկան չդառնալու համար։ Նա ինքնասպանություն է գործում և հավատացնում է իրեն, որ ինքն ամենաքաջ մարդն է. այո՛, նա ուզում է քաջ լինել, քաջությունը նրա իդեալն է, բայց նրա ինքնասպանությունը քաջության ծնունդ չէ, այլ վախկոտության. մահը նրա համար ինքնափրկության մի միջոց է, այլ ոչ թե ինքնահաստման ճանապարհ...

Գրիգոր Սաֆրոսյան։ — «Պայքար» վեպի հերոսներից է և միաժամանակ Շահյաններին իդեալը։ Այն բոլոր թերություններն, որ չեչոված Շահյանի մեջ՝ բացակայում են սրա մոտ։

Սաֆրոսյանը ուժգնական ձեռնարկվի խիզախ ոգի ունի և միաժամանակ լուրջ մարդ է։ Վատահ ինքն իր ուժերի վրա, մարդկանց հետ ունեցած իր հարաբերությունները նա չի թունավորում անտեղի կասկածոտությամբ։ Մի անգամ փորձելով մեկին՝ նա շարունակում է անվերապահ կերպով հավատալ նրան։ Թվում է թե նրա մեջ զգայական աշխարհը գերակշռություն չունի գիտակցության վրա. նա լոգիկայի մարդ է։ Կյանքի ամենածանր, ամենադժվարին և իր համար ճակատագրական մոմենտներին անգամ՝ նա բաց չի թողնում իր լոգիկան և դիմում է այդ համագործանքի օգնությանն ևվ այն ժամանակ, երբ մի ուրիշը կլուի և կատղվի ներքին խայծոցներից խոշտանգված. Սաֆրոսյանն ընդհակառակ գործնական մարդու սառնասրտությունը չի կորցնում և գաղում է երկարորեն և այնպես հշտորեն, կարծես թե ոչինչ, ոչի՛նչ չի պատահել նրա կյանքում։ Օրինակ. Սաֆրոսյանի կինը— Մանեն հայտնում է իր ամուսնուն, որ սիրում է մի ուրիշին։ Այս հարցի առիթով Սաֆրոսյանը՝ հմուտ իրավաբանի բոլոր ունակություններով օժտված՝ սկսում է երկարորեն ճառել և հարցին մոտենալ հազար ու մի տնտեսական տեսակետներով, իր «պրոլետարական լոգիկայի» համբերը ցույց տալու համար։ Թվում է թե կնոջ հայտարարությունն այս մարդու հոգեկան աշխարհի խորքը չի հուզել, ուստի և նա կարող է իր առարկայական սառնասրտությունը չկորցնել և հարցին վերաբերվել կոմունակի մարդու անհուզությամբ։ Մի մարդ՝ որ ծանր վշտի ազդեցության տակ մի քիչ չխմեց սրբազան անմտության աղբյուրից, չկորցրեց ինքն իրեն և սկսեց ճառել առանց տրամաբանական սխալներ գործելու— իմացեք, որ այդ տեսակ մարդուն վիշտ պատճառող առիթը խորը չի հուզել և նա անտարբեր է ըստ մեծի մասին։ Երբ երկայնաձիգ մի ճառից հետո, որի մեջ Սաֆրոսյանը մանրախույզ գիտնականի պես քննում է իր կնոջ մեղքի մանվածապատ պարագաները, հայտարարում է. «Ապշելու բան է, թե ինչպես ձեռաց կարելի է փշրել մարդու ապագան, նրա ամբողջ կյանքը, այն բոլորը, ինչի համար նա երկար տարիներ արևել, չարչարվել, տանջվել է...». դուք չեք հավատում Սաֆրոսյանի այդ

խոսքերի անկեղծությանը, մանավանդ, որ այդ խիստ գործնական, սառնասիրտ և ձեռնարկու մարդու համար իր ընտանիքն ոչ այլ ինչ է եղել, բայց նրա մի հանգստության իչևան, ուր նա երբեմն-երբեմն եկել է իջևանել՝ իր գործնական պարապմունքից առաջացած հոգնությունը կնոջ փայփայանքներով վանելու համար։ Ընտանիքը նրա համար եղել է մի կաֆե, մի թատրոն կամ այլ զվարճատեղի, ուր գնում է մեշչանը առօրյա կյանքի հոգսերը մոռանալու համար գինով, զվարճալիքով կամ կնոջով...

Բավական ժամանակ է, որ նա ամուսնացել է Մանեի հետ, բայց համարյա միշտ էլ բացակայում է տանից, լինում է կնոջ հետ հազվագյուտ և հասկանալի պարագաներում. այնպես որ նա հնարավորություն էլ չունի կնոջ հետ «մոտիկ հարաբերություն» ստեղծելու, նրան լավ ճանաչելու և ուսումնասիրելու։ Կնոջ ներքին, հոգեկան կյանքը նրա համար մի «անծանոթ աշխարհ է»։ Եվ երբ նա իր կնոջ մասին ասում է, թե «ես նրան սիրում էի, չափազանց սիրում»— դուք չեք հավատում այս հայտարարությանը, որովհետև սիրելու համար առնվազն «մոտիկ հարաբերություն» պետք է ունենալ մեկի հոգու հետ։ «Ապահով իմ ընտանեկան երջանկության վրա,— ասում է Սանթրոսյանը,— վերին աստիճանի եսասեր և անհեռատես, կնոջս վրա նայելով իբրև մի առարկայի վրա, որով մարդիկ զվարճանում են հոգնատանջ աշխատանքից հետո, ես ընկել եմ Մամոնայի եռևից. ամբողջ ամիսներ բացակայել եմ տնից, և մեկ տարի չէ, երկու տարի չէ... իսկ նա— դեռատի կին տաք արյունով, եռուն զգացումներով, զգվանքների կարոտ... մենակ... կամ գրեթե մոռացված... հետո իմ այս հասակը...»։

Ահա թե ինչպես է եղել Սանթրոսյանի սերը դեպի իր կինը։ Եվ այդ մտքի տոպրակը, որ ամեն ինչի մասին հանգամանորեն դատել գիտե և ամեն ինչ վերլուծում է խիզախ հետևողականությամբ— այդ մարդը, այո, միայն վերջն է գլխի ընկնում, որ իր ամուսնական կյանքը բանի նման չէ, այն էլ՝ երբ բանը բանից անցել էր։ Նար-Դոսը ցույց է տալիս, որ Սանթրոսյանի խիղճը տանջվում է. բավական ուժեղ արտահայտություններ է դնում նրա բերանում, նրան վշտոտ ցույց տալու համար,— բայց այդ քաղքենու դեմքը նա չի կարողանում լավ գծագրել և ամբողջ վեպի մեջ նա մի կողմնակի մարդու տպավորություն է գործում. նա չի ընկել մեր գեղագետի ստեղծագործական ֆոկուսի մեջ։ Նրա հոգեկան աշխարհը մեզ համար համապատասխան չափով չի չափված և նրա

գնդրը կոնկրետ կերպով մենք չենք կարող պատկերացնել։ Ասենք թե Նար-Դոսին չի հաջողվում «դրական» տիպեր տալ և Շահյանների իդեալը— լինել գործնական, առնասիրտ, չտանջվել զանազան կասկածներով և լինել սոսկ լոգիկայի մարդ— մնացել է իրեն մի խոսող մեքենա կամ խրտվիլակ, որը մեզ ոչ հուզում է և ոչ էլ վախեցնում, ոչ համակրանք է ազդում, ոչ զարշանք։

Վերջ ի վերջո Սանդրոսյանի մեջ էլի այն գծերն են գերակշռում, որոնք համապատասխանում են Շահյանների բնութագրին։ Օրինակ՝ նրա վիրավորված խղճի տանջալից մոմենտները, ինքնամարտակումը և ինքն իրեն մեղավոր զուրս բերելու ձիգը։ Նար-Դոսին ինչ որ մի ուժ ամեն կողմից հրում է դեպի Շահյանների աշխարհը. տալ նրանց «դրական» հակապատկերը՝ նրան չի հաջողվում, բայց ինչպես կտեսնենք ստորև, «բացասականը» հաջողվում է։

III

ԲԱԶԵՆՅԱՆ

Ասացինք, որ Նար-Դոսին չի հաջողվում տալ Շահյանի տիպին հակադիր «դրական» տիպը, բայց բացասականը, այո՛, հաջողվում է։ Ինչո՞վ բացատրել այդ երևույթը,— մենք դժվարանում ենք։ Կան գեղագետներ, որոնք անընդունակ են «դրական տիպեր» ստեղծել. նրանք կյանքի մեջ տեսնում են սոսկ եղկելին, ծիծաղելին, չարը և գարշելին, բայց բարձրն ու վսեմը, բարին և հարգելին նրանց ստեղծագործական բնագավառից հեռու են և անմատչելի։ Եվ եթե այդ տեսակի գեղագետը, որի նկարչությունը սահմանափակված է «բացասականով», փորձ անի «դրական» տիպեր ստեղծել— խուկուն և ևր կկրի ֆիասկո։ Մենք փաստորեն տեսանք և դեռ կտեսնենք Նար-Դոսի այդ ֆիասկոն։ Ռուսաց գրականության մեջ էլ նրման մի օրինակ կա. դա Գոգոլն է, որ ինչքան էլ ձգտեց «դրական» տիպեր տալ, բայց չհաջողվեց, ու նրա դրական տիպերը դուրս եկան խոսող մեքենաներ և նսեմացան «բացասական» տիպերի առաջ, որոնց մեջ կենսական և գեղարվեստական ճշմարտություն կա։

Այդպես էլ մեր Նար-Դոսի «բացասականը» ավելի կենսական է և ճշմարիտ, քան «դրականը»։ Նրա վևռն Շահյանը հաջողված մի տիպ է. այդպես էլ Բազենյանը, որ նույնպես «բացասական» է,

այն տարբերությամբ, որ Շահյանը կյանքի համար անպետք է, իսկ Բաղենյանը— չարիք։

Բաղենյանն էլ մի ուրիշ «դեղարվեստական համայնապարփակ տիպի» բարձրակետն է. մենք պետք է այդ բարձրակետը տանող աստիճանները տեսնենք։

1.

Ուսանող Թուսյան: — «Սպանված աղավնի» վիպակի հերոսներից է։ Շատ կենդանի գծագրված դեմք է և իր տիպի բնորոշ հատկությունները մարմնացնում է ցայտուն կերպով։ Կենսախինդ է վերին աստիճանի։ Վայելքի երկրպագու է և նրա պաշտամունքին նվիրված։ Ապագայի մասին չի մտածում, որովհետև սրա սիրած սկզբունքն է. «ի՞նձ ինչ»։ Փողասեր է և հանաքչի, մի ուժեղ բավականության համար ընդունակ է մինչև անգամ դժոխք գնալու, միայն թե իր ասածը լինի։

Ինչպես տեսնում եք այս ընդհանուր բնութագծից, խեղճ Շահյանի բեռանի ջուրը կգնար, եթե սրա կենցաղավարության ձևերը տեսներ և ինքն իրեն կտանջվեր, թե ի՞նչու բնությունը իրեն զրկել է Թուսյան լինելու բախտից։ Որ Շահյանի մեջ այդ նախանձը կա դեպի Թուսյանների հաջողությունները— դրա մի փաստը տալիս է Նար-Դոսը «Մահը» վիպի մեջ. Շահյանը նախանձում է իր ընկեր Բաղենյանին, որովհետև վերջինս կանանց մեջ հաջողություն ունի, իսկ ինքը զբաղված է միայն— թող ներվի ասել.— մտավոր օնանիզմով։

«Սպանված աղավնու» հերոսը անփույթ է և համարձակ։ «Նրա վարմունքը,— պատմում է Նար-Դոսը,— սկզբում ինձ բավական անախորժ էր թվում, բայց հետո մի գիծ զգացի նրա մեջ, որը կարծես թե գրավեց ինձ. այդ գիծը թերևս այն էր, որ նա ցինիկության աստիճանի անկեղծ էր, լրբության աստիճանի համարձակ և սառնասրտության չափ անփույթ։ Ինձ թվում էր թե նա պատրաստ էր և՛ ամենամեծ առաքինությունը գործել, և՛ ամենամեծ ցածությունը, և երկու դեպքումն էլ կատարելապես անփույթ կերպով։

Թուսյանի առաքինությունների մասին մենք ոչինչ չդիտենք, ուստի և չենք կարող ասել, թե նրա գործած առաքինությունը ի՞նչ պիտի լինի, ի՞նչ գույն և բնույթ պիտի ունենա։ Բայց հետաքրքրական է Թուսյանի այդ բնութագիծը մի ուրիշ կողմից. նա կամքի ուժ ունի և նրա ձեռքից ամեն բան գալիս է։ Նա տարերային մի

ում է՝ անտարբեր բարուն և չարին, գործում է իր «ես»-ին նվիրված՝ ինքն իրեն երբեք չտանջելով իր արարքների մանրամասն վերլուծումով, միանգամայն անհազորդ է ինքնահոշոտման և ինքնամարտակման ախտերին։ «Փիլիսոփաների մեջ իմ կարծիքով,— ասում է Թուլյանը,— էպիկուրն էր ամենից խելոքը. խլի՛ր կյանքից այն ամենը, ինչ որ կարող ես, և ոչ մի բանի մասին մի՛ մտածիր։ Մտածողությունն առհասարակ խանգարում է մարսողությանը, իսկ հայտնի է, որ ստամոքսի խանգարումն հոռետեսություն է առաջ բերում, իսկ հոռետեսությունից ավելի սարսափելի գժբախտություն չկա աշխարհիս երեսին»։

Եվ իսկապես Թուլյանները հոռետես չեն, այլ լավատես։ Ինչպես տեսանք, Շահյանի տիպը հոռետեսորեն էր տրամադրված։ Այդ հոռետեսությունը խառնվածքի, բնավորության և տրամադրության հետ կապված մի կենսահայեցողություն է և բնավ առնչություն չունի բնորիական հարցերի հետ, չի շոշափում աշխարհայացքային ու փիլիսոփայական բարդ խնդիրներ։ Նույնը պիտի ասել և Թուլյանների լավատեսության մասին. ո՛չ մի տեսական հիմնավորում չունի նրանց լավատեսությունը և այն միակ հիմնավորումը, որ մենք բերինք վերև, հեղինակի կողմից ժխտվում է։ Կնշանակի սրանց լավատեսությունն էլ արդյունք է տրամադրության և խառնվածքի, քան տեսության և աշխարհայացքի։

Մի ուրիշ տեսակետով էլ Թուլյանները հակոտնյա են Շահյաններին։ Վերջիններիս մեջ զարգացած է «խոհականությունը», որ սրանց «երկչոտ է դարձնում» և «վճռականության բնածին ծաղիկը բոշնում է մտածության դժգույն երանգից» (Շեքսպիր)։ Շահյանների յուրաքանչյուր քայլափոխումը հապաղում է կասկածանքների և տարակուսանքների բեռան տակ։ Ապագան, արարքի հետևանքը վախեցնում են սրանց։ Բայց սխալ կլինի պնդել, թե պատասխանատվության զարգացած զգացմունքի հերոսներ են դրանք. ո՛չ, նրանց վախը ապագայի հանդեպ ծնունդ է կամքի և վճռականության թուլության, նոր անակնկալների չհանդիպելու և ինքնասիրությունը հնարավոր դժվարություններից փրկելու նպատակով. դա մի սոսկական ինքնապաշտպանություն է անդորրության պաշտումով և նորանոր ցավերից խուսափելու ձգտումով։ Թուլյանները հակառակ պատկեր են ներկայացնում։ «Ապագա չկա, որովհետև անհայտ է, իսկ ինչ որ անհայտ է, այդ մասին մտածելն ու հոգալը, բնականաբար, մեծ հիմարություն է։ Բացի դրանից, դա

վախկոտության, անվստահության նշան է. մի գուցե, եթե այսօր այսպես անեմ՝ վաղն այնպես կլինի, ու այսօր չեն անում այն, ինչ որ իրենց սիրտը ցանկանում է: Ի՞նչ է կյանքը: Կամ, ավելի ճիշտը, ի՞նչ պետք է լինի կյանքը— բոպիկական հաճույք: Է՛հ, երբ որ սրտիդ այս բոպեի թելադրածը չես անում ինչ որ վաղվան հաշիվներով, էլ ինչո՞ւ ես ապրում: Այդպիսով, իբր թե խոհեմությամբ,— ա՛յ մի ուրիշ բառ, որ նույնպես չեմ հասկանում,— իբր թե խոհեմությամբ, միշտ չանել այն, ինչ որ ցանկանում ես անել, միշտ կղսպես քեզ, իսկ հետո մեկ էլ տեսար՝ մեռել ես: Մահվան գաղափարը խելացի մարդու համար մեծ խթան պետք է լինի ամեն բան անելու. այսինքն ա՛յն ամենը, ինչ որ սիրտը ցանկանում է: Այսօր թե վաղը պետք է մեռնեմ, չէ՞. է՛հ, երբ որ այդպես է, ինչո՞ւ չանեմ այն, ինչ որ ցանկանում եմ: Ես դեռ կանեմ, հետո, հե՛րն անիծեմ, ինչ ուզում է պատահի...»:

Թուսյանի այս երկար ճառը, որ մի տեսակ ջատագովություն է սեփական կենսահայեցողության, մենք մեջ բերինք կրկնակի նպատակով: Նախ Թուսյանը իր այդ ճառով կողմնակի կերպով ջախջախիչ քննադատության է ենթարկում Շահյաններին գործելակերպը և ապա պաշտպանում իր հատուկ կենցաղավարության դրդիչները:

Այստեղ կարևոր հարց է ծագում. արդյո՞ք Թուսյանը ընդունակ է անձնազոհության հենց իր պաշտած հաճույքի համար: Մեզ թվում է, թե նա ընդունակ է որոշ հուզմունքի ազդեցության տակ միայն ինքնասպանության, բայց ոչ անձնազոհություն գործելու: Որքան էլ Թուսյանը ջատագովում է կյանքը, բայց և այնպես նա իրոք չէ գնահատում նրա առաջընթացն և անտարբեր է դեպի նա, որովհետև ժխտում է ապագան: Կյանքը հաճույք է, իսկ հաճույքներից գերագույնը պարգևում է սիրո հույզը: Սերը թեպետ և Թուսյանի համար «արյունի մի վրդովմունք» է, բայց և այնպես այդ հույզի համար նա ընդունակ է ամեն ինչ գործելու, նույնիսկ ինքնասպանության՝ ազատվելու համար իր մարմինն ու հոգին կրծող կրքերից և տրփանքից:

Մի երկրորդ հարց էլ է մեզ հետաքրքրում. արդյո՞ք Թուսյանը ներքնապես ազատ է, նա ոչ մի կաշկանդման չէ՞ ենթարկված, նա ազատ թռչունի վիճակո՞ւմն է գտնվում, ինչպես ձգտում է ինքն իրեն ցույց տալ: Թուսյանը գերի է իր շրջապատին, որքան էլ նա ազատ է իրեն հրևակայում: Նա ունի ինքնահատուկ «խիղճ»— դա

յուրաքանչյուրի կարծիքի ընդումն է նրա վրա. այդ է պատճառը, որ նա ձգտում է միշտ իր արարքները այսպես կամ այնպես արդարացնել, որևէ հիմնավորում տալ նրանց։ Եվ երբ նա նեղ տեղն է ընկնում, կամ որևէ վախ պաշարում է, դիմում է հանաքչությանն՝ ներքին հուզմունքը զսպելու համար։ Փորը նրա ամենամեծ ատելածն է. և փող ունենալու համար նա պատրաստ է ցնխոտելու իր ինքնասիրությունը, եթե միայն ունի։

2.

Սեդրակ Նասիբյան։ — «Գայքար» վեպի հերոսներից է։ Սա մի նոր գիծ է ավելացնում Թումանի բնավորության վրա— կրովարար է, մի հատկություն, որից փախչում են Շահյաններր։ Ահա թե ինչ է պատմում սրա մասին մայրը. «Վարժապետությունից ձեռք վեր առավ, մտավ հաշվապահ, երկու ամիս էլ չդիմացավ, կռվեց դուրս եկավ, մի տարի պարապ սարապ քրև եկավ, հետո մտավ բանկը, այնտեղ էլ չպահեցին, դուրս արին. վերջը կնկա փեղերը խաբխբելով դուրս բերեց բանկից, գնաց Մոսկով, թե ուսումս կիսատ է, պետք է լրացնեմ։ Մոսկովում ինչ արավ, ինչ չարավ— չեմ իմանում. երեք տարուց հետո հետ եկավ, սկսեց գրել լրագրներումը։ Ասում են՝ լավ փող է վերցնում, բայց մի գրոշ, մի սև գրոշ ասես տուն բերում է՞, որ աչքներս կոխենք»։

Նասիբյանը ընտանեկան կյանքում ևս անտանելի է. նա հաշտ չէ կնոջ հետ, սիրում է ընտանեկան սկանդալներ սարքել և մինչև անգամ ձեռք է բարձրացնում կնոջ վրա։ Նրան լավ ճանաչողներն ասում են, որ նա աներես մարդ է, հանդուգն և լիրբ միանգամայն։ Նա սիրային հարաբերության մեջ է Հեղինե Սոլիկյանի հետ։ Եվ ահա թե վերջինս ինչեր է պատմում. «Տիդ, կատարյալ տիդ. կպել պոկ չի գալիս... Շատ անգամ ուղղակի դուրս եմ անում, բայց նա, երեսը շան կաշի շինած, էլի շարունակում է բրև գալ ետևիցս»։

Նասիբյանը մոտ երեսուն տարեկան է։ Նրա բայլվածքը ջղային է և արագ, աչքերը լեցուն են խիզախ համարձակությամբ և ինչ որ անզուսպ կրակով։ Այդպես է ներկայացնում նրան Նարդոսը։ Ինչպես տեսնում եք, արտաքինը համապատասխանում է ներքինին. ի միջի այլոց նկատենք, որ մեր գեղագետը միշտ ձգտում է այդ հարմոնիան պահել իր հերոսներին բնութագրելիս։

Մի գիծ ևս հետաքրքրական է Նասիբյանի մեջ։ Նրա ջղայնությունը չի հասնում ջղագարության։ Նա գիտե ինքն իրեն զսպել,

ինքն իրեն ժողովել՝ աչքի առաջ ունենալով մի որոշ գործնական նպատակ։ Դա նշան է, որ նրա կամքը գործոն է, իսկ ներքին աշխարհը ո՛չ զուրկ որոշ համակարգությունից, քանի որ նրա մասին հենց իր ընկերների շրջանում այն կարծիքն է տիրում, որ նա հիվանդ և տաքարյուն մարդ է։

3.

Վահան։ — Դարձյալ «Պայքար» վեպի դեմքերից է։ Սրա մեջ էլ գերակշռում է այն գիծը, ինչ որ մենք տեսանք Թուլայանի մեջ։ Հեգնող է և հանաքչի։ Վահանը ամենքին դուր գալու հակումն ունի, քանի որ երբեմնապես իր այդ սովորությունը չի գործադրում, երբ հարկավոր է ուրիշների աչքում իր վարկը բարձրացնել։ Ուրիշ խոսքով՝ ինքնասեր չէ, այլ եսասեր։ Մեզ թվում է, թե ինքնասերն ավելի շատ ձգտում է ինքն իրեն գոհացնել և առավելապես վախենում է ներքին դատաստանից։ Իսկ եսասերը հակումն ունի ուրիշներին բավականություն պատճառել և առավելապես վախենում է ուրիշների, հասարակաց դատաստանից, քան ինքն իրենից։

Փողասիրությունը, որ բնորոշում է այս տիպի հերոսներին և բացակայում է Շահյանների մոտ— սրան ևս հատուկ է։ Թուլայանի նման սա ևս փողասեր է, իր ստամոքսի պաշտամունքը ամեն բանից բարձր է դասում և մեծ հաճույքով մասնակցում զանազան կերուխումների։

Վահանը գործնական մարդ է. «Բանաստեղծություններ ստելով ատում եմ», ասում է նա։ Երբեք նա ինքն իր մեջ խորասուզվելու թուլությունը չի ցույց տալիս, ամբողջ ուշքն ու միտքը լարած նա ապրում է արտաքին աշխարհով. նրա խոսելու ձևը և վերաբերմունքը ուրիշներին՝ դուր գալու և գրավելու համար են հարմարեցված։ Նա ինքն իրենն էլ կծաղրի՝ միայն թե դրանից մի գործնական օգուտ ունենա. և հիրավի նա ամեն տեղ ցանկալի հյուր է և լավ ղրուցընկեր. ամենքը սիրում են նրա բացսրտությունը։ «Հոգուստ սատկեմ, քույրիկ ջան,— ասում է Վահանը,— մի թամաշ արա ըորխիս։ Մոպսի շուն տեսե՞լ ես բերանի կողքերից կախ ընկած լապոիններով. իսկը մոպսի շուն։ Փո՛ւ, խայտառակությո՛ւն։ Ով, չեմ հասկանում, ինչո՞ւ աստված երեսս ղրկել է բուսականությունից»։

Այս գիծն ևս— ինքն իրեն ծաղրել ուրիշների ներկայությամբ, — բացակայում է Շահյանների մոտ։ Իր անտարբերությունը դե-

պի պարտիական հոսանքները այսպես է բնորոշում Վահանը քրոջ առաջ. «Քորին իսո գիտես ինչ է,— ոչ ձի է, ոչ էշ»։

Վեպի հերոսներից մեկը Վահանին ոգևորում է այն մարդկանց կարգը, որոնք միշտ ուրախ, միշտ անհոգ, անընդունակ են որևէ բան իրենց սրտին մոտ ընդունելու, խոսում են ամեն բանի մասին, բայց լուրջ կերպով չեն խոսում ոչ մի բանի մասին և սիրում են մի տեսակ ծաղրածուի դեր կատարել մասամբ իրենց շնչինությունը ծածկելու և մասամբ հասարակության մեջ սրամիտ ու սրախոս մարդկանց համբավը վայելողի անմեղ փառասիրությանը գոհացում տալու համար։

Հասարակության մեջ տարուկ ապաստարան գրավելու հոգսերով ծանրաբեռնված՝ Վահանն ինքն իր մեջ կոշտ սրտի տեր մեկն է։ Նրա զգացական աշխարհը բավականաչափ կոպիտ է. ոչ մի բան նրան հուզմունք և այլայլմունք չի պատճառում, նրա ուժգնապես անձնական շահերին չի դիպչում։ Հետաքրքրական է այդ տեսակետով նրա վերաբերմունքը դեպի իր քրոջ՝ Մանեի բնատնկան դրաման։ Քույրն ամուսնացած է, բայց սիրում է մի ուրիշին և եղբոր առաջ չորած, աղերսանքով խորհուրդ է հարցնում— ի՞նչ անել։ Վահանը նրան պատասխանում է հանաքներով և միշտ հարցից խուսափելու ջանքով։ Եվ հիմա քույրը նրան նախատում է ծանր խոսքերով .«Անցած օրը,—ասում է նա,—ոտներդ էի ընկել, որ ինձ մի ճանապարհ ցույց տաս դժոխային դրությունից դուրս գալու համար. ես աղաչում պաղատում էի, որ մինչև անգամ սպանես ինձ։ Բայց դու ի՞նչ արիր։ Այդ ատելի սիգարը բերանիդ, զզվելի սովորությանդ համաձայն, միայն ծաղրեցիր, հեգնեցիր և խույս տվիր անտարբերությամբ։ Դու այդպես ես եղել միշտ...»։

4.

Բագենյան։ — «Մահը» վեպի գլխավոր հերոսներից է և միևնույն ժամանակ իր խմբակցության պատկանող մարդկանց կատարելատիպը։

Իր տիպին պատկանող անձանց բնությունները կենտրոնացած են սրա մեջ ավելի մեծ չափով ու տիպը մշակված է առավել խնամքով և մեծ ուշադրությամբ։ Մինչև վեպի 356 էջը Բագենյանը հանդես է բերված որպես մի համակրելի մարդ. նա և՛ անձնադոհ է, և՛ անշահասեր։ Բայց միաժամանակ Նար-Դոսը ինչ որ կախարդական զորությամբ մի անորոշ կասկած է հարուցանում բն-

Ներքողի սրտում, դժականապես ոչինչ բացասական վերաբերմունք ցույց չտալով, այլ մութ և խորհրդավոր ակնարկներով. այդ գրելակերպը մեծ հետաքրքրություն է պարգևում ընթերցմանը։ Բազենյանը մինչ այդտեղ հանդես է գալիս որպես իդեալիստ ազգային գործիչ, կառքի տակ ընկնելուց ազատում է Մարուքյանի փոքրիկ տղային՝ վերք ստանալով ձեռքի վրա, սիրահարեցնում է իր վրա Մարուքյանի աղջկան— Եվային, գրկախառնվում է հետը՝ ռոմանտիկ սիրո մի գեղեցիկ տեսարան ստեղծելով, ասպետ է ձևանում Շահյանի մոտ՝ հայրենիքի սիրուն անձնական վայելքները զոհողի կերպարանքով և ցույց է տալիս իրեն բացարձակ անշահասեր, երբ փորձ է անում նվեր ստացած հազար ռուբլին վառարան նետել։ Այդ բոլորի հետ միասին Նար-Դոսը տալիս է և տարակուսաքներ հարուցանող գծեր Բազենյանի կյանքից։ Այսպես օրինակ, նա մի ինչ որ այրի կնոջ հետ կասկածելի հարաբերության մեջ է, կլլում է նրա փողերը, ձգձգում է իր Թիֆլիզից հեռանալը զանազան անհիմն պատրվակներով, կնասեր է և կրքոտ, աչքերը սարսափեցնում են իրենց վավաշոտությամբ, երբեմնապես էլ հարբում է անգիտակցության հասնելու չափ։ Նա ճարպիկ է և փորձված, ինքն իրեն զսպող և ճառախոս, հմուտ քաղաքավարության մեջ և հասարակության մեջ ուշադրություն գրավող իր գեղեցկությամբ և անբըռնադատ վարվեցողությամբ։

Մենք տեսանք, որ Շահյանը լավ ապրելու շնորհք չուներ, թեպետ և նրան ոչինչ նյութական դյուրություններ չէին պակասում։ Այդ կողմից ևս Բազենյանի տիպը մի հակադրություն է ներկայացնում հիշյալ տիպի նկատմամբ. սա լավ, մինչև անգամ շքեղորեն է ապրում՝ հաճախ, եթե ոչ բացառապես, իր տնտեսական նեղ վիճակը հաղթահարելով ոչ ներելի միջոցներով։ Բազենյանն ինքն անձնապես անաշխատ կյանք է վարում՝ ապրելով ուրիշների հաշվով. սակայն նա միշտ ապրում է առաջնակարգ հյուրանոցում, հագնվում է վերջին մոդայով, անդադար կառքով ու սահնակով է ման գալիս, զբոսանքի ելնում։ «Նրա հագուստից,— ասում է մի օրիորդ,— այնպիսի հոտ էր բուրում, որ ամենակոկետ կնոջից անգամ չեմ առել»։

Մի խոսքով՝ Բազենյանը ձրիակերության սովոր մեկն է և յուրատեսակ շանտաժիստ. «Դրանք ծույլ և անբարոյական արարածներ են,— ասում է նույն օրիորդը Բազենյանների հասցեին,— որոնք լավ ապրել են ուզում։ Ազնիվ գործը, չարքաշ աշխատանքը

անմասնչելի է դրանք։ Դրանք փող աշխատելու դյուրին ապարանք են հասատում և ահա պատրաստ է մեր ներկա ժամանակի հասարակական նվիրական զգացումների շահագործության ապարանք, ուր ինչպես ասում են, շունը տիրոջ չի ճանաչում։ Խավարի ծնունդ լինելով՝ խավարի մեջ էլ գործում են դրանք։ Զգացումներ և զգուշումներ կեղծելու բնատուր ճարպկությունը դրանց ամենամեծ զենքն է։

Բազենյանն իր դերը կատարում է որպես հմուտ և փորձված արտիստ, նա երբեք ինքն իրեն չի կորցնում, նրա մինչև անգամ բոնվի հենց հանցագործության վայրում։ Նա հավասարակշռված բնավորություն ունի և նրա խառնվածքը հլու հպատակ է իր հզոր կամքին։ Նա ճարպկորեն լարում է իր նուրբ ցանցերը և խելոք ու հիմար ճանճերին հավասար հաջողությամբ որսում։ Նա բացարձակ կերպով ոչ ոքից փող չէ պահանջում, ոչ ոքի ուղղակի չի առաջարկում, որ նվիրաբերություն անեն, շատ անգամ ոչ մի խոսք, ոչ մի ակնարկ չի անում. բայց և այնպես նա ահագին գումարներ է կորզում ու կլլում ի փառս իր ստամոքսի։ Նրան տրված է ի վերուստ մի կախարդական խորամանկություն, որից նա օգտվում է արժանավոր կերպով և տաղանդով։

Եվ իսկապես նա յուրահատուկ տաղանդ է. «Մի բան,— պատմում է նրա մասին մի կին,— որ շափազանց դուր էր գալիս ինձ, այդ այն էր, որ նա խոսում էր անբռնազբոսիկ կերպով. խոսում էր պարզ, համարձակ, առանց շփոթվելու, շատ անգամ կատակով, երբեմն կծու հեգնությամբ, երբ դիմացինը ծաղրելի էր, և ամենևին չէր քաշվում ոչ հասակից, ոչ դիրքից, ոչ տիտղոսից, ոչ մի բանից»։

Այո՛, Բազենյանը վախ ասած բանը չդիտե, նա աներկյուղ է վերին աստիճանի. հենց այդ հատկությունն է, որ այնպես գրավում է բոլորին և նրա շուրջը ստեղծում համակրանքի և հարգանքի մի տաք մթնոլորտ։ Դրա վրա եթե ավելացնենք և՛ ֆիզիկական գեղեցկությունը— ամեն ինչ պարզ կլինի։

Միաժամանակ նա շնորհալի հռետոր է. «Երբ խոսում էր, ինձ թվում էր, թե նստած եմ նավակի մեջ և կատաղի մի հեղեղ բշում, տանում է ինձ ուր որ շշմեցնող արագությամբ։ Սովորաբար, երբ ոգևորվում էր, նստած չէր մնում. ամբողջ մարմինը ցնցվում էր, շարժվում, աչքերը զարմանալի կերպով վառվում, մեծանում, այրվում էին և խոսքերը բերանից դուրս էին թռչում կարճ պարբերություններով, արագ արագ առոգանությամբ, ուժեղ, միշտ պատ-

կերավոր արտահայտությամբ և առանց ընդհատումների, սուր, կտրուկ, հեղեղի նման։ Շատ անգամ ինձ թվում էր, թե նստած եմ թատրոնում, թե առաջս կանգնած է մի հանճարեղ տրագիկ իր ամենապաճուճիկ դերում, մի դերասան, որ իր հանճարեղ խաղով, իր խոսքի ուժով ընդունակ է մոռացնել տալու հանդիսականներին իրենց տեղը, իրենց ներկան, իրենց գոյությունը և իր հետ քաշելու տանելու, նրանց այն աշխարհն, ուր այդ միջոցին ապրում է ինքը...»։

Նկատի առնք, որ այդ մարդու մեջ ոչ մի անկեղծություն չկա, որևէ վսեմ գաղափարով տարված չէ, ոչինչ զգացմունք չի կարող համակել նրան ինքնամոռացության հասցնելու չափ։ Այդ բոլորը նկատի առնք և կտեսնենք, որ նրա տաղանդը մի ապշեցնող բան է, նա ամեն դրության հետ կարող է հաշտվել և ըստ այնմ որոշել իր դերքն ու գործելակերպը՝ միշտ գիտակ իր շահերին, միշտ ընդունակ ամեն բան իր ժամանակին գործելու, թանկագին ոչ մի վայրկյան չկորցնելով։ «Ո, նա շատ խորամանկ էր և մեծ հոգեբան,— ասում է Բազենյանին լավ ճանաչողներից մեկը,— հետո, շատ հետո իմացա, որ նրա ամեն մի քայլը չափված ձևված էր. անկաշառ զգացումից դրդված ոչինչ չէր անում և ինչ որ անում էր, միշտ հետին նպատակ ուներ»։

Բազենյանի տիպին պատկանող ոչ մի դեմքի մահվան պարագաների մասին չի խոսում Նար-Դոսը. բայց դա շատ հետաքրքրական է զուտ հոգեբանական տեսակետից։ Ի՞նչպես են Բազենյանները հանդիպում մահվան։ Ո՞րքան նրանք ընդունակ են մահը մահով հաղթել։ Ո՞ր չափով նրանց մեջ կարող է տեղ ունենալ անձնանվիրության զգացումը։ Բազենյանը հռչակ ձեռք բերելու համար, հասարակության աչքում կշիռ ու հարգանք ստանալու ձգտումով երբեմն խիզախ ու հանդուգն ձեռնարկներ է թույլ տալիս իրեն. սակայն մանր էգոիզմը զրկում է այդ ձեռնարկները թովչանքից և վերջ ի վերջո բերում մեզ այն համոզման, որ Բազենյանները երբեք չեն կարող իրենց մոռանալ և ամբողջովին նվիրվել. ուստի և սրանք սիրել, սիրո զգացումին զոհաբերվել չեն կարողանում. նրանց մեջ միայն կիրքն ու պագշուտությունն է տիրականորեն իշխում առանց նվիրական պատճառների...

IV

ՀԱՅ ԿԻՆԸ ՆԱՐ-ԴՈՍԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Նախընթաց գլուխների մեջ որոշ չափով պարզվեց Նար-Դոսի ստեղծագործության բնույթը։ Նա միշտ է ստեղծում քաղաքային միջավայրից առնելով իր տաղանդի սնունդը։ Այդ կյանքի բազմակողմանի ազգագրությամբ հորինվում են նրա հերոսները։ Առաջին շարքում դրված են նրա ավելորդ մարդիկը, որոնք խորասուզված իրենք իրենց մեջ, ուրվականների պես գալիս ու անցնում են՝ անհաղորդ կյանքի եռ ու զեռին, մի տեսակ ձեռնպահ, ավելի խոսում են, քան գործում, նրազում են և մեռնում՝ չկարողանալով տեսնել իրենց նրազների կատարումը։ Թե կյանքի ի՞նչ պայմաններ են ստեղծել նրանց— այդ մասին Նար-Դոսը չի ասում գրեթե ոչինչ։ Նրա հերոսները գուրս են գալիս աստարեկ պատրաստի, հատուն և գոտևորված մի բան անելու կամ չանելու համար. նրա հոգեպես մաքուր լավերը քույլ են, իսկ հոգեպես անմաքուրները, որոնք և՛ ուժեղ են միանգամայն— վատերն են։ Թե ինչու մեկն այսպես է, մյուսն այնպես— այդ ծագումնաբանական խնդրով չի զբաղվում Նար-Դոսը, ուստի և նրա պատկերացումները որոշ տեղերում գեղարվեստորեն չեն պատճառաբանված. օրինակ՝ ինչով բացատրել անձնապես Շահյանի գերազանց փայաստությունը. բնատնկական դաստիարակությա՞մբ, դպրոցո՞վ, թե մի ուրի՞շ բանով— հայտնի չէ։

Երկրորդ շարքում կանգնած են նրա կամքի հզորությամբ օժտված հերոսները, որոնք հակադրություն են կազմում ավելորդ մարդկանց. այստեղ ևս իր հերոսների ծագումով, գենեզիսով չի զբաղվում Նար-Դոսը։ Գիտի խոստովանենք այնուամենայնիվ, որ նրա գեղարվեստական տաղանդը իր ստեղծած տիպերի կենսունակությունը, գեղարվեստական և հոգեբանական ճշմարտությունը պահում է անվիճար։

Բնական է, որ հայ կանանց տիպերը գծագրելիս Նար-Դոսը հավատարիմ մնար իր ներշնչման և վերջնիս մատնանշած ուղուն։ Բնական է նույնպես, որ նրա ստեղծած առաջնակարգ տիպերը— Շահյանները՝ կանանց մեջ և՛ ավելի շեշտված և ցայտուն գույներ գան և կերպարանավորվին։ Եվ պատճառը պարզ է թե ինչո՞ւ։ Որքան էլ որ Նար-Դոսը չի զբաղվում իր հերոսների ծագման և զարգացման խնդիրներով, այնուամենայնիվ ընթերցողի համար պարզ

է, որ բազմապիսի կենսական խոչընդոտներ հիվանդ համախմբվել են այդ «ավելորդ» մարդկանց հորինելու համար։ Կնոջ կրթությունը (կանանց տիպերը տալիս կրթության ազդեցությունը մասամբ նրկատի է առնում Նար-Դոսը) մեր գեղագետի համար վճռական և հիմնական նշանակություն ունի։ Թվում է, թե միակողմանի է այդ մեկնությունը։ Եվ հենց այդ միակողմանիությունը ցույց է տվել Նար-Դոսը, թերևս, անգիտակցաբար։ Օրինակ՝ նրա Աննա Սարոյանը դուրս է բերված իբրև սահմանափակ և անգործնական կրթության և փափկացնող դաստիարակության զոհ։ Իսկ նրա մի ուրիշ հերոսուհին (Հեղինե Սոլիկյան), որ թվում է, թե ստացել է համապատասխան զարգացում, եղել է արտասահմանում, գիտե մի քանի լեզուներ, ունի ինքնուրույն պաշտոն, այնուամենայնիվ ավելի շատ խոսող է, քան գործող, ավելի կախված է տղամարդուց, քան ազատ և ինքնակախ։ Որքան նա ձգտում է բարձր մնալ հասարակական կարծիքից, զերծ լինել դրսի և ներսի ճնշումներից— բայց և այնպես չի հաջողվում։ Կինը կաշկանդված է մեչչանական աշխարհում։ Այստեղ միայն կրթության խնդիր չի դրվում.— կնոջ իրավական կացությունը, ամուսնության և կանացիության շուրջը ստեղծված հասարակական նախապաշարումները, կնոջ տնտեսական կախումը տիրող սեռից, առավելապես իշխող դասակարգից,— այս բոլորը գալիս իրար հետ միանում են և հարկադրապես պահանջում, որ Նար-Դոսը իր տաղանդի առաջնագույն հատկությամբ ընդգրկի միայն և նի կին Շահյանի տիպը։ Եվ իրոք այդ այդպես է, գեղեցիկ կերպով պատկերացնում է Նար-Դոսը կին Շահյանին։ Ներաշխարհը իր մեջ, ներանձնացած կյանքի եռուզեռի մեջ, գլուխը կորցրած և ի վերջո կյանքի կողմից անողորմաբար ջախջախված հայուհին է նրա գեղարվեստորեն սիրելին։

Նար-Դոսը ձգտում է կին-Շահյանի տիպին հակադիր տիպեր տալ, բայց այդ նրան չի հաջողվել։ Նրա կամքի ուժի տեր Սառան իսկապես ախտաբանական մի երևույթ է և կնոջ տպավորություն չի թողնում։ Նրա ամեն տեսակ նախապաշարումներ ժխտող Հեղինե Սոլիկյանը թևորիայով ապրող մեկն է, խոսքով խիզախ է, գործով— ընկճված։ Նրա անձնուրացության հերոսուհի Աշխենը շինծու է և թուղթե սուվերագծի տպավորություն է թողնում։ Այսպիսով մենք տեսնում ենք, որ հայ կանանց տիպը ստեղծագործելիս, Նար-Դոսը հավատարիմ է մնացել ինքն իրեն, իր իսկական ներշնչմանը, որ է՝ լինել Շահյանի երգիչը։ Կանանց մեջ նա չի

կարողացել անել այն բացառությունը, ինչ որ նրան հաջողվել է տղամարդկանց մեջ— տալ կին-Բագենյանի տիպը։

Աննա Սարոյան և Մանե

Նար-Դոսի այս երկու դեմքերը միմյանց հետ կապված են կացությամբ և մասնությամբ, զգացմունքի և կամեցողության բազմապիսի թելերով։ Կանացիությունը իր հովչանքներով, իր առավելություններով և թերություններով ամփոփված է նրանց մեջ։ Երկու քնքուշ հոգիներ, լավին և բարուն ձգտող, երազուն և բանաստեղծական— կենսական բուրին են մասնվում և խորտակվում խստաշունչ ձմռան կապանքներում, ներկա կյանքի վատշվեր պայմանների մեջ։

Մեր գեղագետը սիրով է գծագրել նրանց նկարագիրը, խանդաղատագին և գորովալիր է նրա վերաբերմունքը գեպի այդ երկու թույլ կանայք։ Զարմանալի բան. ամեն մի թալլափոխում Շահյանին մտրակող հեղինակը, նրա թերություններն ու թուլությունները ծաղրող գեղագետը՝ կին-Շահյաններին ժպտում է, կարծես համոզված, որ «կանացիությունը» գեղեցիկ է միայն կնոջ մեջ և տղամարդու բնավորության համար նա մի խորթ տարր է, որ պետք է ձաղկվի։

Աննա Սարոյանն օրիորդ է, իսկ Մանեն— տիկին։ Եվ որովհետև հոգեբանորեն նրանք հարազատ են իրար, ուստի և մենք կարող ենք նկարագրել օրիորդ Աննային՝ համոզված, որ այդպիսով պարզում ենք տիկին Մանեի նախամուսնական շրջանը, որի հոգեբանական էությունը իր սեղմիչ շղթաներն է հյուսում տիկին դարձած Մանեի ընտանեկան կյանքը կաշկանդելու համար։

Ո՞վ է օրիորդ Աննան, ի՞նչ հոգեկան առանձնահատկություններով է օժտված։

Նա զգացմունքների մի ծով է։ Նրա սիրտը բաց է նորանոր տպավորությունների ու տրամադրությունների առաջ և նրանց խենթ ալեկոծությանը հանդիսատես է մշտապես։ Եվ դուրեկան է և անդուրեկան՝ զգացմունքների այդ հորդումը։ Այդ ալեկոծության ժամին ուզում ես աղոթել և անիծել, ուզում ես ապրել և մեռնել։

Սակայն զգացմունքների հորդությունը նրա մեջ որոշ ներդաշնակության չի ենթարկված։ Գործոն կամքը իր ստեղծագործական աշխատանքը չի գործադրել այդ զգացմունքները համակարգելու համար։ Օրիորդ Աննան հենց այդ պատճառով իմպուլսիվ բնավո-

րություն ունի։ Երբեմն-երբեմն «մի այնպիսի անզուսպ, կատաղի շարժունության պետք եմ զգում,— ասում է նա,— որ մի անգամից ուզում եմ և այս անել, և այն, և վազել վազվզել, և պարել, անդադար պարել, դաշնամուր ածել, կոտրել, վիթել, ծեծել, մի խոսքով՝ անել այն ամենը, ինչ որ կամենում եմ և ինչ որ ձեռքիցս կգա» («Աննա Սարոյան»)։

Բայց բանն այն է, որ Աննան կաշկանդված մի արարած է, նա չի կարող անել այն ամենը, ինչ որ կամենում է, որովհետև նրա բազմապիսի տենչերի և սրանց իրագործման միջև ընկնում է մի անանցանելի անդունդ՝ անկարողության և կամքի թուլության բավիղներով։

Ո՞րտեղից են ծագում այդ անկարողությունն ու թուլությունը։

Աննան ջերմոցում սնված մի ծաղիկ է, մշտապես փայփայանքի և փափկեցնող խնամքի ենթարկված. նա ապրել և կյանք է դուրս եկել առանց մեկի կամ մյուսի խորհուրդն իմանալու։ Նա սնուցել է հոյակապ երազներ, որոնք կյանքի դառն շնչից խամրում են և շոգիանում։ «Շա՜տ վատ խաղ է խաղացել ինձ հետ ճակատագիրը,— ասում է Աննան,— հանկարծակի և անպատրաստ նա շպրտել է ինձ այդ դառն, այդ սոսկալի իրականության առաջ և ասում է՝ հաստատուն մնա։ — Ախ, թշվառականս ի՞նչ եմ ստացել, որ ի՞նչ տամ»։

Բայց արտաքին պատճառներն ուժ են ստանում ներքին դըրդիչներից։ Աննայի մեջ զարգացել է մի նուրբ ինքնասիրություն և այդ վերջինը նրան դրել է մի այնպիսի վիճակում, որ նա դարձել է «եղեգն շարժուն ի հողմոյ»։ Ուստի և նա դժգոհ է ինքն իրենից, դատապարտում է իր բնավորության թերությունները, որոնց անկարող է շտկելու՝ այնքան խորն են նստած իր ներքին աշխարհում։

Նա սիրում է միայնություն, որն հագուրդ է տալիս անրջոտ երևակայությանը և գուրգուրում ու փայփայում նրա ինքնասիրությունը օդային ամրոցների կառուցումներով։ «Ես այժմ սիրում եմ միայն առանձնություն,— ասում է նա,— և շատ չիգրս գալիս է, երբ ինձ անհանգստացնում են։ Առանձնության ժամանակ մտածմունքներն ակամա պաշարում են ինձ։ Շատ անգամ այնպես խորասուզվում են մտածմունքներիս մեջ, որ ամեն բան կատարելապես մոռանում եմ»։

Մտածում է և լալիս։ Ինչո՞ւ։ Որովհետև նա ցանկանում է անկարելին— իր ամբողջ կացության հիմնովին հեղաշրջումն, որն

անել նա չի կարող։ Երբեմն նրան պաշարում է անտարբերության զգացումը. մի հպարտ ժեստով ամեն ինչի վրա ձեռք է թափ տալիս, հոգին անդորրանում է և նա սիրապնդում է ինքն իրեն և ձեռնում սառնասիրտ։ Բայց այդ բոլորը մի վայրկյան է միայն տևում։ Հետո նա զղջում է և ողբաձիի նման մի տևական անբացատրելի սարսուռ ցնցում էր նրա մարմինը։ Ինչո՞ւ — պատմողը պարզ է։ Նա չի կարող խթանի դեմ արագել։ Նա չի կարող ինքն իրենից բարձր լինել և արհամարհել ամեն ինչ։ Նա բնությամբ անտարբեր չէ, ուստի և նրա անտարբերությունն ու սառնասրտությունը բռնազբոսիկ են. և ի վերջո նրան սիրապնդում է իր հիմնական տարերքը— հարաժամ սարսուռ ամեն բանի հանդեպ։

Եվս, չա՞տ է նա ցանկանում անտարբեր լինել, ամեն բան սրտին մոտ չառնել— անզգայանա՞լ, հեռանա՞լ, մոռանա՞լ։ Ուզում է անտարբեր լինել, որպեսզի շրջապատողների սառն կարեկցությունը չպատառոտի նրա հեզ հոգին։ Նա վախենում է այդ կարեկցությունից, որովհետև խորապես գիտակ է իր թուլություններին և յուրաքանչյուր կարեկցող կարծես նրան չարախնդացորեն շեշտում է.— դու թույլ ես, դու արժանի ես կարեկցության։ Ո՛չ և ո՛չ։ Նա չի ուզում ամեն բոպե կարեկցության օբեկտ դառնալ։ Նա արդեն բավականաչափ ինքն իրեն մորակում է, որպեսզի հաժարի մի ուրիշի մորակմանը։ Ո՛հ, եթե նա կարողանար գոռոզ սրտով և խորին արհամարհանքով նայել անամոթ մարդկանց զզվելի ժպիտներին. եթե կարողանար արգելել նրանց մուտքը իր հոգեկան բնագավառը, ի՛նչ լավ կլիներ. եթե վիրավորված հպարտությամբ նա նայեր նրանց լիրբ երեսին, անտարբերությամբ շրջեր նրանցից իր դեմքը և սիրելով իր տանջանքները պոռար նրանց երեսն ի վեր.— Ես կարեկցելու չեմ արժանի, այլ սիրվելու և սիրելու... բայց... «բայց մարդկային հոգեկան կազմը կամքին երբեք չի հպատակվում», ասում է Աննան իր անձնական թուլությունը տիեզերական օրենք դարձնելով, որպեսզի ամոր ընկերով հարատևիր դառնա, ինչպես ասում է առածը։

Ինքն իր դեմ լարված լինելով՝ Աննան կոպիտ է դառնում ուրիշների նկատմամբ։ Խորասուզված ինքն իր մեջ, նա ժամանակ և հնարավորություն չունի մի ուրիշին լավապես հասկանալու համար. բոլորը նրան խորթ են և օտար, բոլորի սիրտն ու հոգին փակված են նրա առաջ։ Միայն մեկին նա լավ է հասկանում, բայց ե-

րանի թե նրան էլ չհասկանար, գուցե այն ժամանակ այդքան չտանջվեր։ Այդ մեկը հենց ինքն է— Աննան։

Մի անգամ Աննան իր մորը վիրավորում է։ Վերջինս սաստիկ նեղացած ուզում է թողնել և հեռանալ նրանից։ «Դու ինձ չես հասկանում, մայրիկ,— բացականչում է Աննան սաստիկ խղճահարված և անտանելի տանջանքով,— ես բարկանում եմ ոչ թե քեզ վրա— դու ինձ ի՞նչ ես արել, իմ խեղճ, իմ քաղցրիկ մայրիկ,— այլ բարկանում եմ... ինձ վրա, միայն ինձ վրա... հիմարությանս վրա, բնավորությանս վրա, մտածմունքներիս վրա, տանջանքների՜ս վրա...»։

Բոլորի հետ այդպես չէ կարող խոսել Աննան։ Նա շատ քչերի առաջ է բաց անում իր սիրտը։ Դեռ մանկության հասակից նրա սրտի մեջ սերմանված է հպարտության զգացումը, մի ինքնահատուկ գոռոզություն, որ սաղ է գալիս նրա միայնորեն շարժվող կյանքին, նրա գերազանցորեն ինքնասեր բնավորությանն ու խառնվածքին։ Նրա սրտի և ուղեղի մեջ կա ինչ որ հակամարտություն. նրանք իրար հետ չեն կարողանում հաշտվել և Աննան իրեն «քըշվառ» է համարում, ծաղրում է ինքն իրեն, հանդիմանում է և «հիմար» ու «փոքրոգի» մակդիրները կպցնում իր անվանը։ «Որքա՜ն ատում եմ ինքս ինձ, որքա՜ն ղզվում եմ ինքս ինձնից»— ասում է Աննան՝ ինքնամտրակումը հասցնելով ծայրագույն աստիճանի։

Իդեալի և իրականության հակադրությունը, որոշ տենչերի և նրանց իրագործման անհնարինությունը Աննայի հոգու համար աղբյուր են դառնում միստիցիզմի։ Ընտանեկան դժբախտությունները— հոր սնանկանալը, սիրելի եղբոր մահը, մյուս եղբայրների անպատրությունը— միայն ուժ են տալիս այդ միստիցիզմին, որի հիմքերը ամրապես հաստատված են կին-Շահյաններից, սրանց թըվում և Աննայի մեջ։ Աննան այլևս չի տրտնջում իր բախտից. նա արդեն համակերպվել է սկսում ճակատագրին, փառք է տալիս ու գոհություն հայտնում նախախնամողին։ «Երբ տեսնում ես,— ասում է նա,— երբ զգում ես, որ տակար են ուժերդ, պետք է հպատակվես տիրապետող բարձր, անխմանալի օրենքներին, որոնց սահմանել է ինքը նախախնամողը։ Եվ ես հպատակվում եմ»։

Բայց ինքնասեր մարդու հոգին ոչնչով լցվել չի կարող։ Իրենից դուրս մի բարձր, գերագույն ուժի փարվելը նրա ուժերից վեր է. նա ցանկանում է, կամենում է, բայց չի կարող իրագործել իր ցանկացածն ու կամեցածը։ Երանի՜ չէր, եթե կարողանար միստիցիզմի

միջոցով փրկվել, անդորրություն հաստատել փոթորկված հոգու մեջ, հաշտվեր ինքն իր հետ և մարդկանց հետ և խաղաղորեն շարունակեր իր կենսական ուղին առանց «Անկարելիի» դռները բախելու։ Բայց նրա հոգին բաց չէ իրենից բարձր զգացմունքների համար. նա ապրում է միայն ինքն իրմով։ «Ոչինչ չկա,— ասում է Աննան,— ոչինչ հիմնավոր բան, որից կարողանայի ամուր կպչել՝ չանհետանալու համար, որի վրա կարողանայի վերջնականապես կենտրոնացնել թափառող մտքիս ընթացքը՝ չմոլորվելու համար»։

Չկարողանալով ինքն իրեն հաղթահարել և որդեգրվել մի ավելի բարձր զգացումի, Աննան ինքնասպանություն է գործում։ — Թե կին և՛ թե՛ տղամարդ Շահյանների միակ փրկությունն է դա։

* * *

Թույլ տվեք մի րոպե ենթադրել, որ Աննան ինքնասպանություն չի գործել, այլ շարունակել է իր կյանքը միշտ ինքն իրենից դժգոհ, միշտ ինքնասեր և ինքնամտրակող։

Թույլ տվեք ենթադրել, որ նա այդպես մնալով հանգերձ՝ ամուսնանում է և դառնում տիկին Աննա։

Այս հոգեբանական էքսպերիմենտը մեզ համար շատ կարևոր է Նար-Դոսի կանանց բնույթն ուրվագծելու համար։

Օրիորդ Աննայի տիկին Աննա դառնալու մեջ ոչ մի հրաշապատում հանգամանք չկար։ Նա կարող էր շարունակել իր կյանքը առանց ինքնասպան լինելու, որը նրա էության մեջ ոչ մի նոր հատկություն չի մտցնում, որովհետև ինքնասպանությունը դեռ անձնազոհություն չէ, իսկ այս վերջին հատկությունը նրա ուժերից բարձր է։

Այսպես թե այնպես օրիորդ Աննային չի ամուսնացնում Նար-Դոսը և նրան սպանում է հենց այն ժամանակ, երբ նրա հոգին մեզ համար առավել ևս հետաքրքրական է դառնում։

Մենք կարող ենք օրիորդ Աննային փոխարինել մի ուրիշ անձնավորությամբ։ Դա «Պայքարի» վեպի հերոսուհի տիկին Մաննն է։

Բայց ի՞նչ իրավունք ունենք մենք մի այդպիսի նույնացում թույլ տալու։ — Որովհետև հոգիների հարազատություն գոյություն ունի երկուսի միջև։

Եթե կուզեք, կարելի է մեկիկ-մեկիկ թվել նրանց հոգեկան համերաշխության գծերը։

Տիկին Մաննն չափազանց զգայուն է։ Նա շատ է լաց լինում.

ամենաշնչին մի առիթ է հարկավոր նրան արցունք զեղելու, խուլ կերպով հեկեկալու համար։ Զգայուն լինելով՝ նա միշտ փախչում է անախորժ տեսարաններից՝ հոգին խաղաղ և անդորրուն պահելու մտադրությամբ։ Բավական է, որ երկու հոգի վիճել սկսեն նրա ներկայությամբ, նա իսկույն փախչելու տրամադրություն է ցույց տալիս։ Իսկ եթե մնա էլ՝ պետք է «զարմանքից և վախից ցամաքի տեղն ու տեղը»։ Եվ իբրև արդարացում պետք է պնդի, թե «ես սովոր չեմ այդպիսի տեսարանների և... չղայլին եմ»։

Տիկին Մանեն խորապես գիտակ է իր կամքի թուլությանը, նրան տանջում է անկարողության գիտակցությունը։ Մանեն ինքնախորասուզված ինքն իր մեջ՝ համեմատություն է անում վանդակի մեջ փակված թռչնակի և իր միջև. «Մի՞թե, հիրավի, ինքը նման չէ այդ խղճուկ թռչնակին։ Փակված, միշտ փակված, միշտ փակված, միշտ ձգտելով դեպի ազատություն և միշտ էլ անկարող լինելով իրագործել իր այդ ձգտումը։ Վանդակի ցանցերը չեն միայն, որ խանգարում են նրան, այլև սովորությունը, անվստահությունը, վախը և ցանցերից այն կողմը գտնված անհայտությունը խորհրդավոր ու ահավոր, ինչպես ամեն մի անհայտություն...»։

Նա վախենում է ինքն իրենից, իր ինքնասիրությունից։ Եվ միայնությունն է ընտրում իրեն անքույթ ապաստարան։ Նա ձանձրանում է ամեն բանից, քաշված կյանք է վարում և կարդում է հա՛ կարդում։ «Սա ինչ կյանք է,— գանգատվում է օրիորդ Աննան, ներողություն, տիկին Մանեն,— մարդ չի իմանում ինչ անի, ուր գնա, ում հետ խոսի։ Այս գրքերն էլ որ չլինեն, ես կմեռնեմ ձանձրույթից»։

Ինքնախորասուզված ինքն իր մեջ, ինքնասեր և փակված կյանքի սովոր, տիկին Մանեն շատ քչերի հանդեպ է սիրտը բաց անում։ Նա անկեղծ է յուրայիններն մոտ, նրանց մոտ, ովքեր հետաքրքրըվում են իրենով։ Այսպես օրինակ. նա սկզբում սիրտն ու զգացումները բաց է անում իր եղբոր— Վահանի առաջ, բայց երբ սրա կողմից սառնության է հանդիպում, գոցում է նրա առաջ իր սիրտը՝ այլևս ոչ մի պայմանով բաց չանելու մտադրությամբ։

Այս մի քանի գծերն էլ բավական են համոզվելու համար, որ մենք ոչ մի հանցանք չենք գործում գեղարվեստական և հոգեբանական ճշմարտի դեմ՝ օրիորդ Աննայի կյանքի շարունակությունը տիկին Մանեի մեջ փնտրելով։

Այժմ մի շա՛տ, շատ հետաքրքրական խնդիր է ծագում։ Այդ-

պիսի հոգու, այդպիսի բնավորության և խառնվածքի տեր Մանեն ի՞նչպես կարող է սիրել:

Մանե... և սեր: Քվում է, թե սրանք հարաբերություններ չեն: Քվում է, թե Մանեն կարող է ամուսնանալ և ամուսնացել էլ է, բայց սիրել— երբեք: Սակայն Նար-Դոսը իրավ է ասել մի այդպիսի հնարավորություն: Նրա Մանեն ամուսնացած մի կին է, բայց սիրում է մի ուրիշին՝ անտարբեր լինելով դեպի իր ամուսինը:

Գնդապետ Նար-Դոսի առաջ մի սայթաքուն և դժվարին ճանապարհ է բացված. եթե նա չսայթաքից և առաջ գնաց միշտ հավատարիմ գնդապետական և հոգեբանական նշմարին— այն ժամանակ մենք մի ավելորդ անգամ ևս կը համոզվենք, որ նա մի լուրջ և նրբամիտ տաղանդ է:

Բայց նախ մի խնդիր. ինչո՞ւ մենք զրկում ենք տիկին Մանենին սիրելու իրավունքից: Խնդիրը մեզ պարզ է թվում. սիրելու համար մարդու հոգին բաց պիտի լինի մի ուրիշին ընդգրկելու համար: Սակայն ինքնասեր մարդը զրկված է հենց այդ հնարավորությունից: Անձնուրացությունը խորթ է նրան. իսկ ուր բացակայում է վերջինս, այնտեղ սիրո սերմերի փթթման համար արգասավոր հող չկա: Ինքնասերը լցված է ինքն իրենով. ինքնությունն է նրա միա՛կ, միակ պաշտամի առարկան. նա եթե ուզենա էլ ինքն իրենից դուրս գալ, ինքն իրեն հաղթահարել մի ուրիշի համար— պիտի խորտակվի, որովհետև յուրաքանչյուր մի ծանրույթ մենք կարող ենք մեզ վրա վերցնել միայն այն ժամանակ, երբ մեր ուժերը թույլատրեն այդ:

Տիկին Մանեն սիրում է: Սիրո՞ւմ է, ինչպե՞ս:

Թույլ տվեք վերջից սկսելու. ամենից հետաքրքրական վայրկյանը, Մանեի սիրո վերջաբանը նկատի առնել ըստ ասացվածքի թե՝ վերջն է գովելի:

Տիկին Մանեի սիրածը— Բադամյանը մեռնում է, մեռնում է նրա ձեռքերի վրա: Հետաքրքրական է, թե ի՞նչ լեզվով է խոսում Մանեն իր սիրածի հետ այդ խորհրդավոր ու ահավոր վայրկյանին: Մեռնող սիրածին նա դիմում է ազգանունով՝ փոխանակ սուկ անունը տալու: Մի՛ ծիծաղեք, խնդրեմ, այդ հանգամանքը շնչին բան է մեզ թծախնդիր մարդ համարելու: Մարդկանց հոգին բնորոշելու համար ամեն մի շնչին պատահար իր նշանակությունն ունի, եթե դրա հետ զուգորդվում են և՛ ուրիշ պատահարներ՝ մի ընդհանուր երևույթի կերպարանքը հանդես բերելով:

Այդ ընդհանուր երևույթն այն է, որ Մանեի մեջ զարգացած է գիտակցական աշխարհը, խոհականությունը և նրա սիրտը ազատ չէ իր սրտի թելադրանքով առաջնորդվելուց։ Այդ երևույթը մենք արդեն տեսանք օրիորդ Աննայի մեջ։

Սրտի և մտքի անհաշտություն է տիրում Մանեի հոգում։

Երբ սիրածը մահամերձ է դառնում, Մանեն սկսում է ինքն իրեն մտրակել և կշտամբել. որովհետև գլխի է ընկնում, որ ինքը սիրելիս է եղել նրան, որն այժմ անկենդան կամ կիսակենդան ընկած է մահճում։ «Օ, եթե գիտենայի, թե այսքան սիրում եմ նրան...»— ասում է ափսոսանքով Մանեն։

Եթե գիտենար, ի՞նչ պիտի աներ։ Պարզ է, էլի. կթողներ ամուսնուն և կգնար սիրածի հետից։

Բայց նա այդքան ուժ կունենա՞ր։ Իհարկե ոչ։ Եվ նրան կաշկանդողը ո՛չ թե դրսի հանգամանքներն են, այլ հենց ինքը, իր հոգեկան կառուցվածքը։

Այդ բանը խոստովանում է ինքն էլ— Մանեն։ Մի անգամ նրա սիրածը պահանջում է կտրուկ որոշում տալ։ Մանեն ասում է, որ ինքը վախենում է, վախենում իր խղճից։ Խի՛ղճ. ինքնասեր մարդու խիղճը— դա հենց ինքն է, իր ինքնությունը։ Իզո՞ւր է Մանեն աստծո անունը մեջտեղ բերում։ Օրիորդ Աննան էլ կամեցավ նախախնամողին ընդգրկել, բայց չկարողացավ. այդ նույնը ճշմարիտ է և՛ տիկին Մանեի համար։ Ուրեմն տիկին Մանեի արգելողը ոչ թե «աստուծո արդար դատաստանն էր», այլ նրա ինքնությունը, որ վախենում է ամեն մի փոթորկահույզ վիճակից և միշտ փնտրում է հանգստություն, խաղաղություն և անվրդով կենցաղ։ Եթե նա թողնի իր ամուսնուն, ի՞նչ փոթորիկներ կարող են ծագել, և ինքը՝ Մանեն կարո՞ղ է դիմադրել այդ փոթորիկներին, կարո՞ղ է իր սիրտը փակել նորանոր տանջանքների առաջ։ Ահա թե ի՞նչ կոնկրետ և իրական խոչընդոտ է կանգնած նրա առաջ, ահա՛ թե ինչից է վախենում Մանեն։ Իզո՞ւր չէ, սակայն, Նար-Դոսը նրա բերանը դնում աստծո անունը, ահեղ դատաստանի վախը, հանցավորներին հանդերձյալ աշխարհում տանջելու հեռանկարը— այդ բոլորը մի-մի անառարկելի կռվաններ են, որոնց վրա հենվել է ուզում տիկին Մանեն մաքառելու համար իր սիրածի հարկադրական պահանջների դեմ— անձնատուր լինել և վայելել աշխարհային բարիքներ, երկինքը երկնաբնակներին թողնելով։

Մանեին սիրողը չի հասկանում իր սիրելիի հոգին։ Նա զար-

մանում է Մանեի սիրտ վրա. «Ջեմ հասկանում,— ասում է նա— այդ ի՞նչ սեր է, որ անդադար դաստ է, անդադար ծրծրվում, անդադար գոռում, անդադար ինչ որ հանցանքներ ու տանջանքներ երևակայում»։

Ծրե այդ պարոնի համար պարզ չիներ Մանեի հոգեբանությունը, նա ամենևին զարմանալու անդիք չէր ունենա։

Թույլ տվեք մի գոհարիկ բան ասել, որ իր մեջ ոսմանտիկական ոչինչ չունի։ Մեզ թվում է, թե՝ Մանեի սիրահարության հարցը դյուրավ կլուծվեր, ծրե նրա ամուսինը բոներ իր կնոջ ձեռքից և տալով այն պարոնին, որին նա սիրում է՝ ասեր՝ գնացեք և ապրեցեք, ես ոչինչ չունեմ ձեր դեմ։ Մանեի համար այդ դեպքում անդադար դաստելու, տատանվելու, գոռալու և ինչ որ հանցանքներ ու տանջանքներ երևակայելու ոչ մի կարիք չէր լինի։ Նա ասեկ վախենում է խնդրի անհաջող ելքի հանդեպ, ինչպես նկատեցինք քիչ վերև։ Նա փախչում է հենց այդ անհաջողություններից, որ նրան երջանկություն չի բերի, այլ թշվառություն, ինքնաքննություն և տանջանք։ Եվ իզո՞ւր չէ, որ նա իր սիրածին առաջարկում է հոգեբանորեն կերպարանափոխել իրեն վճռական քայլ անել տալու համար։ Առաջարկում է ճղել իր կուրծքը և սիրտը հանել ու կրակը նետել։ Առաջարկում է ջարդել գանգը, ուղեղը հանել և տրորել ոտի տակ՝ որպեսզի չունենամ այն գիտակցությունը, թե այն օրից, երբ ձգեմ իմ ամուսնուն, անհուն տանջանքի դուռ չպիտի բանամ նրա և նրա հետ միասին ինձ համար»։

Ինչ վերաբերում է իր տանջանքի մասին հիշատակության, ճիշտ է խոսում Մանեն։ Սակայն նա սխալվում է, երբ խոսում է իր ամուսնու տանջանքների մասին։ Մանեի հոգեբանության տեր արարածները ուրիշի հոգին նկատի չեն առնում և չեն կարող համազգալ ուրիշի տանջանքը։ Փաստը առաջներս է. նա տանջել է իր սիրելիին, և միայն նրա մահվան անկողնու առաջ է գիտակցում, որ լավ բան չի արել։ Ուշացած զղջում, որ գիտակցությունն է բնլադրում և ոչ թե զգացական աշխարհը։

Հետաքրքրական է նկատել, որ Մանեին ավելի լավ է հասկանում նրա եղբայր Վահանը, որ բոլորովին տարբեր բնավորություն ունի և պատկանում է Բագենյանի տիպին, քան Մանեին սիրող Բագամյանը, որ համանման բնավորություն ունի պատկանելով Շահյանի տիպին։ «Ոչ որ,— ասում է Վահանը իր քրոջը,— չե-

պատժել քեզ այնքան խիստ, ինչպես դու ինքդ քեզ, որովհետև դու այն բնավորություններից ես, որոնց դատավորն ամենից առաջ իրենք են լինում և ամենախիստ, ամենաանողոք դատավորը»։

Այդ նույն Վահանը, որ հոտառություններից զուրկ չէ, իր քրոջը՝ Մանեին հետևյալ ճշմարտությունն է ասում. «Ես մինչև անգամ կասկածում եմ, թե այն, ինչ որ քեզ այդքան գերել է, սեր լինի։ Դա մի պարզ հիվանդություն է անշուշտ, որ առաջացել է այն բանից, որ մենակ ես, մարդ չկա մոտդ, ձանձրանում ես, զբաղմունք չունիս, զավակ էլ չունիս»։

Վահանի ասածը ճշմարտությունից հեռու չէ։ Մի կողմ թողնենք «հիվանդություն» բառը, որ նա գործ է ածում անտեղի կերպով։ Բանն այն է, որ Մանեն իբրև կին և ամուսին իրավունք ունի դժգոհ լինելու իր վիճակից։ Նրա ամուսինը միշտ բացակա է տանից, հասակով նրանից մեծ է և անտարբեր է դեպի իր կնոջ ներքին աշխարհը, շատ քիչ է հետաքրքրվում նրանով։ Գտնվում է մեկը, որ բավարարություն տալ է կամենում այն բոլորին, ինչ որ կամենում է Մանեն։ Եվ ահա վերջինիս հոգեկան աշխարհը վերդովված է։ Նա ուժ չունի խաղաղեցնել ներքնապես ալեկոծված հոգին։ Նրան մնում է ընտրել կամ անորոշ ապագան, կամ ինքնասպանություն։ Նա ընտրում է վերջինս՝ ոչ թե մեծագործություն կատարելով, այլ պարզապես տանջանքներից խուսափելով։ Ինքն էլ խոստովանում է, որ իր մեջ բուն է դրել մի «հանցավոր կիրք», որը ճնշել չի կարողանում, ուստի և վերստին ձեռք բերել «նախկին անդորրությունը» անհնարին է։

Նա ինքնասպանություն է գործում՝ հետևելով իր հոգեկից Աննայի գործելակերպին։

Մի ուրիշ ենթադրություն էլ մեզ թույլ տանք։ Ենթադրենք, որ օրիորդ Աննա Սարոյանը ինքնասպանություն չի գործել, այլ շարունակել է ապրել, հասարակական գործունեության որևէ բնագավառ ընտրելով՝ ինքն իրեն, իր ինքնասիրությունը մոռանալու համար։

Ի՞նչ կստացվի։ — Կստացվի օրիորդ Աշխենը՝ «Մահը» վեպի հերոսուհիներից մեկը։ Սա ևս չափազանց ինքնասեր է երևում, թեպետ և հաջող գծված դեմք չէ և ուրվականի տպավորություն է թողնում, գալիս է ու անցնում՝ առանց խոր հետք թողնելու ընթերցողի հիշողության մեջ։ Բայց նա մեզ այստեղ հետաքրքրում է ո՛չ թե հատկապես իր գեղարվեստական արժեքի, այլ Աննայի և

Մանանի դեմքերը լրացնելու համար։ Իսկ դա մեզ համար կարևոր է, որովհետև նար-Դոսի հալ կանանց գեղարվեստական հաջող պատկերացումներն են նրանք։

Անձնուրացություն, հասարակական գործունեություն ինքն իրեն սպանելու համար— ահա օրիորդ Աշխենը, ըստ նար-Դոսի պատկերացման։

«Ես հիվանդության չափ ինքնասեր եմ»— ասում է ինքն իր մասին օրիորդ Աշխենը։ Բոզ հիվանդության չափ չլինի, այլ մի փոքր պակաս— խնդրի էությունը չի փոխվի։

Եվ ահա՛ այդ սովորական ինքնասերը (առանց հիվանդության չափի) անհաջող կերպով սիրում է. նրա սերը մնում է անիրագործելի։ Ի՞նչ պիտի աներ։ Իր հոգեկիցներին հետևելով, պիտի քույն խմեր։ Բայց... բարվոք է համարում գյուղ գնալ և վարժուհություն անել։

Տեսնո՞ւմ եք, ի՞նչ գեղեցիկ և արտագրավ թեմա է։ Աստված նար-Դոսի և Աշխենի հետ լինի։ Մենք ոչինչ չունենք երկուսի դեմ ևս։ Ո՞վ կարող է հակառակ լինել վարժուհությանը. բայց հոգեբանությո՞ւնը, հոգեբանությո՞ւնը. և մինչև անգամ բարոյականությո՞ւնը. չէ՞ որ ինչ որ արվում է ստիպմունքի և հարկադրության տակ՝ առնվազն դեմ է բարոյականության...

Նա գնում է գյուղ «շրթացած սրտով», սրտի ըմբռնողությունը չորացած, բթացած, անզգա դարձած։ Եվ ո՞վ է այդպես որակում Աշխենին։ — Հենց ինքը։

Աշխենը մի ուրիշ խոստովանություն էլ է անում։ Ասում է, որ ինքն իր մեջ ներանձնացած ու կենտրոնացած՝ ծածուկ տանջանքներ է կրում իր անհաջող սիրո համար։

Իրական, աշխարհային սիրո մեջ տրամորեն հիասթափվելով՝ Աշխենը գրկում է ավետարանական, երկնային սերը։ Ճարը ի՞նչ։ Եվ Աշխենը դառնում է հարկադրված անձնուրաց և անձնազոհ... գոնե մտածողությամբ. ու մի նամակի մեջ ասում է. «Այդպես է քարոզում բոլոր խելոք գրքերից ամենախելոք գիրքը— Ավետարանը, և դրանով միայն մարդ կարող է աստվածանալ, որին ճգտնում է նա հասնել։ Քանի՞ դար է ահա, որ քարոզվում է այդ գազափարը, որը սակայն, դեռևս լոկ մնացած դաս է հանդիսանում և երբեք անցել է գործադրության, անցել է չափից դուրս սահմանափակ և չոր մարդով։ Ինչո՞ւ։ Այդ նրանից չէ՞ արդյոք, որ մարդիկ հոգին համաչափ կերպով չեն զարգացնում մարմնի հետ»։

Աշխենի կենսական տրագեդիան էլ հենց այն է, որ նրա հոգին համաչափ կերպով չի զարգացած մտքի հետ։ Ուրեմն և հենց իր դատողությամբ նա չպիտի կարողանա սիրել, լինի այդ սերը հանրական, թե անձնական բնույթի։ Ուստի և նրա անձնուրացությունը, թույլ տվեք ասել, ոչ թե հոգեբանական ծագում ունի, այլ գերբնային, ընթերցանության արդյունք է։ Աշխենը շարունակ պարապում է, գիշեր ցերեկ կարդում է, հա կարդում։ Ինչո՞ւ համար։ — Նա վախենում է ձանձրանալուց և մի կերպ ուզում է ժամանակը սպանել։ Նրա գյուղ գնալն էլ ձանձրույթ սպանելու մի միջոց է, ուրիշ ոչինչ։

Բացի գրքային բնույթից, Աշխենի անձնուրացությունը ունի նաև նմանողական հատկություն։ Այն տղամարդը, որին նա սիրում է, քաղաքական վտանգավոր գործունեության է նվիրված ու Աշխենը կարծում է, թե լավ բան արած կլինի, եթե նրան նմանվի, գնա նրա ետևից՝ իր ուժերը հանրական սիրուն նվիրելով։ Աշխենը «ջղայնության» մեջ դատապարտում է ինքն իրեն և իր նմաններին, որ նստած են անգործ, պարապիտի դեր են կատարում, ուտում, պճնվում, պարում, զբոսնում ու սպասում են, թե ե՞րբ պետք է գա մեկը, որ «մեզ հավանի ծախու ձիու պես և մեր սանձից բռնած՝ տանի իր ախոռում կապելուց։ Այսպիսի ջղայնություն և այսպիսի վերաբերմունք դեպի սերը, դեպի ամուսնությունը ցույց է տալիս Աշխենը, որովհետև սա բախտ չի ունեցել «ծախու ձիու» դերում լինելու և նրա առ ու ծախը անհաջողության է հանդիպել։ Ու այդ ֆիասկոյից հետո նա կամենում է այժմ մի նոր ծախու ձի դառնալ... հասարակության, ժողովրդի, ազգի համար... Սկզբունքով երկուսն էլ նույն բաներն են։ Նա այժմ ժխտում է մարմինը, աշխարհային կենցաղը, որովհետև երկուսն էլ նրան բավականաչափ տանջել են առանց շոշափելի արդյունքի։ Ի՞նչ բան է մարմնական ամենամեծ վայելքը հոգեկան սքանչացման, անձնազոհության ապրումների հանդեպ,— մտածում է Աշխենը։ Եվ նա իր «մաքուր սենյակում նստած» որոշում է գյուղ գնալ։ Գնում է և առաջին քայլափոխին զգում է, որ ինքը և գյուղական միջավայրը իրարուց անջատված են մի խորունկ անդունդով։ Նա օտար, խորթ է զգում իրեն, զզվում է գյուղացիներից։ Ինքը նրանց չի հասկանում, սրանք իրեն չեն հասկանում։ Աշխենը զգում է, որ ինքը չի կարող անկեղծորեն սիրել «այս բիրտ, կասկածող և տգեղ մարդկանց»։ Գյուղը նրան մի վայրենի աշխարհ է թվում, մի անծանոթ,

տարօրինակ աշխարհ։ Այս բոլորը տեսնելուց հետո շատ հանգիստ հիմարություն է որ ավելի վատ է, կեղծիք քվաց ինձ իմ տանձուրացուհիները։ Այս էր ամենատատանելին, որովհետև այս միտքն ինձ նվաստացրեց իմ աչքում վերին աստիճանի, ինքս ինձնից ամաչելու չափ...»։

Եվ որպեսզի ինքն իր աչքում չնվաստանա, որպեսզի իր բարեկամների, ընկերուհիների և ծանոթների աչքում չվարկաբեկվի, խոստումնազանց չհամարվի և իր ինքնասիրությունը չխոցոտի,— Աշխենը որոշում է տոկալ, մնալ գյուղում, ճիշտ այնպես, ինչպես որ իր հոգեկիցները. հոգեբանորեն համապատասխան վայրկյաններում որոշում են ինքնապահպանություն գործել։ Աշխենի գյուղական գործունեությունը ինքնապահպանության ձևերից մեկն է, ինչպես ասել ենք։ Ու այնուհետև որքան շատ է խոսում ու ճառում Աշխենը անձնուրացության, անձնազոհության, սեփական եսի ոչընչացման, հանրական սիրո և այլ բարձր նյութերի մասին, այնքան պառում է անհամոզիչ։ Գյուղի փիլիսոփա է պառում նա։ Բայց թույլ տվեք ասել, անձնուրացության մասին այդքան երկարորեն և ձանձրացնելու չափ խոսողը ինքն իր արածի համար կաշկանդված պիտի զգալիս լինի իրեն, ապա թե ոչ ի՞նչ կարիք ունի իսկական անձնուրացը երկար ու բարակ ճառերի, իր սեփական գործունեությունը ամեն քայլափոխում արդարացնելու. «Ա՛խ,— բացականչում է գյուղի փիլիսոփան,— մի՞թե մենք այնքան թուլամորթ ենք, որ չենք կարող մոռանալ մեր անձը, որպեսզի մեր հոգին այսքան չպղտորվի»։

«Գող—սիրտը գող»,— ասում է իմաստուն առածը։

Նար-Դոսը գեղարվեստորեն չէ պատկերացրել ջերմոցում սրնված ընթերցասերի հասարակական գործչուհի դառնալու պարագաները։ Նա մեզ հավատացնում է, որ Աշխենը մի իդեալական բան դուրս եկավ։ Բայց կարող ենք չհավատալ, չէ՞։ Եվ մեր այս անհավատության դեմ Նար-Դոսը ոչինչ առարկելիք չունի՝ ո՛չ հոգեբանորեն և ոչ գեղարվեստորեն։ Նրա Աշխենը շինծու մի սխեմա է, մարդամեքենա...

Այդ տիպի վերլուծությունը մեզ համար միայն այն օգուտն ունեցավ, որ վերջնականապես համոզվեցինք մի բանում. այն է, որ Աննա Սարոյանի և Մանեի հոգեկիցը հանրական սիրո բնագավառում ևս չի կարող գերազանցել ինքն իրեն, չի կարող հաղթահարել իր ինքնասիրությունը և ինքն իրեն կորցնել հանրական սի-

բողջի մեջ։ Նա կարող է միայն ինքնասպանություն գործել, ինչպես Աննան և Մաննեն։ Եվ նրա հանրական գործը իրոք մի ինքնասպանություն է։

Սառա և Հեղինե Սոլիկյաններ

Նար-Դոսին ընդհանրապես հաջողվեց, ինչպես տեսանք, գծագրել կին-Շահյանի պատկերը։

Այդ նույնը չենք կարող ասել կին-Բազենյանի մասին։ Կամքի ուժով օժտված նրա կանայք բույլ տպավորություն են անում և ներշնչման արդյունք չեն։

Սառան և Հեղինե Սոլիկյանը հակադրություն են կազմում Աննային ու Մաննեին։ Բայց այդ հակադրությունը ցայտուն կերպով մենք չենք տեսնում։ Երբ Շահյանի տիպին մեր գեղագետը հակադրեց Բազենյանի տիպը, մենք ասացինք, որ վերջինս էլ տաղանդով է գծված։ Նույնը չենք կարող ասել դժբախտաբար, կին-Բազենյանի մասին։

Սառան («Սպանված աղավնի» վիպակի հերոսուհին) կենդանի, իրական կնոջ տպավորություն չի գործում։ Այդ տեսակ կին նրա պայմաններում և ներկա իրականության մեջ գոյություն ունենալ չի կարող։ Նար-Դոսի ֆանտազիայի ծնունդն է նա։

Մեր գեղագետը Սառայի մասին իր ասելիքը վերջացնելուց հետո, գրում է. «Այստեղ վերջացնում եմ, որովհետև այն, ինչ որ հետո պատահեց, վերաբերում է հոգեկան հիվանդությունների պատճառները ուսումնասիրող բժշկական մատենագրության»։

Զարմանալի է, որ Նար-Դոսը չի նկատում, որ Սառան հիվանդ է եղել հենց էն գլխից. գրվածքի սկզբում իսկ՝ նա հանդես է գալիս հոգեբանորեն աննորմալ վիճակում։ Մի՞թե մի առողջ աղջիկ կարող է իրեն այնպես պահել, այնպես խոսել, այնպես վերաբերվել իր ծանոթներին, ինչպես Սառան։ Նրա քայլվածքը, խոսակցությունը, շարժումները բնական չեն և հոգեկան կաթված ստացած մարդու են հիշեցնում։

Դուցե ընթերցողի համար անհետաքրքրական չի լինի հետևյալ հանգամանքը։ Նար-Դոսը դրամատիկական երկի է վերածել իր հիշյալ վիպակը։ Երբ առաջին անգամ մենք տեսանք պիեսը բեմի վրա, զարմանքով նկատեցինք, որ Սառան ոչ մի տպավորություն չի գործում և փոխանակ կարեկցություն շարժելու դեպի ինքը, ետ մղող ազդեցություն է անում և մի տեսակ ատելություն զարթեց-

նում։ Եվ պատմողը դերասանուհու քույլ խաղը չէր, ո՛չ. միակ պատճառն այն էր, որ չինծու, հոգեբանորեն արվեստակյալ պատկերից ոչ մի դերասանուհի, որքան էլ նա տաղանդավոր լինի, ոչինչ չի կարող դուրս բերել։ Ընդհակառակը, այդօրինակ պարագայում դերասանուհու լավ խաղը ավելի է մերկացնում պատկերի անբովանդակությունը։

Սառան 20—22 տարեկան մի աղջիկ է։ Նրա համար ծնողները փենսա են օրոնում և ահա հարվել է մեկը — Սիսակյանը, որն ուզում է իր կինը դարձնել նրան։ Նա վերցնում է իր ընկերոջը և գնում է հարսնացուին՝ տեսության։

Տարօրինակ է պահում իրեն այդ հարսնացուն։ Նրա քայլվածքը չղայլին է և արագ։ Տգամարդի պես ամուր, չո՞ր ամուր է անդամում նոր ծանոթի ձեռքը, ոչինչ. ոչինչ չի խոսում և պինդ-պինդ նայում է նոր ծանոթի աչքերին ու «հիպնոսահարում» լուռ կնրպով։ Նրա աչքերը համառ են, կարծես զայրացած, և նրա սուր, անթարթ հայացքը ակնապիշ նայում են քնզ և ստիպված ես ինդդ պատկառել և ընկճվել նրա ներկայությունից։ Լա՛վ, շատ լավ «ծախու ձի էր եղել այդ Սառան, որի արտաքինն այնպես է նկարագրում Նար-Դոսը, որ մեզ համոզի թե նրա պահվածքը հոգեբանական է և չի հակասում դեղարվեստական ճշմարտին։ Բայց հենց այդ ճիգը մերկացնում է Սառայի չինծու և արվեստակյալ կերպարանքը։

Սառան վիշտ ունի, նրան դժբախտացրել են. այդ բոլորը գիղեցիկ, հասկացանք։ Բայց ո՞ր խորունկ վիշտը մարդուն վայրենացնում է, նրան կոշտացնում. ո՞ր ծանր տառապանքը մի կնոջ կարող է զրկել կանացիական բնույթից, իր քնքշությունից և բովչանքից։ Մեզ հակառակն է թվում. վիշտը առավել ևս մարդկայնացնում է կուլտուրական մարդուն, մանավանդ սիրո վիշտը կնոջը դարձնում է աստվածային և հոյակապ, նրա հոգուն պարգևում է նուրբ բրիխներ։

Սառան, ընդհակառակը, սիրո վշտի ազդեցության տակ կերպարանափոխվել է դեպի վատը և դարձել անտանելի։ Ձնա խիստ համառ և, որ գլխավորն է, չարահոգի աղջիկ է, այնքան չարահոգի, որ ամենևին չի կարողանում զսպել իրեն դեռևս լոկ բաղաքավարության համար։ Վիպակի մեջ ոչ մի տեղեկություն չկա այն մասին, թե Սառան նախքան սիրո դժբախտությունն էլ այդպես է եղել։ Հավանական է ենթադրել, որ նա սիրո վիշտը կրելուց հետո է դարձել չարահոգի և կոպիտ։ Եվ հենց այդ հանգամանքն է, որ

մեզ անհավանական և անբնական է թվում։ Սառան քմահաճ, համառ ու հպարտ աղջիկ է, խիստ կոպիտ, ուղղակի կուլարար և նրա այդ հատկությունից տուժում են ոչ միայն օտարներն, այլև իր հարազատները։ Հայրն էլ նրանից գժգոհ է. «Անցյալ օրը,— պատմում է Սառայի հայրը,— երեսիս ուղղակի այնպիսի կոպիտ խոսքեր ասաց, որ դուք լինեիք նրա հայրը, դուրս կանեիք տանից։ Պահանջեցի, որ ներողություն խնդրի։ Ջնդրեց և ավելի մեծ կոպտություն ցույց տվեց։ Հետևյալ օրը, երբ ես այդ դեպքը մոռացել էի, մտավ ինձ մոտ և ասաց... Ի՞նչ եք կարծում, ի՞նչ ասի, որ լավ լինի. «Ինչո՞ւ ինձ չծեծեցիր» ասաց։ — Ինչի՞ համար,— հարցնում եմ զարմացած, «Նրա համար, ասում է, որ երեկ քեզ վիրավորեցի»։

Դժվար է համոզվել, թե այդ աղջիկը հոգեկան հիվանդություն չունի։ Հոր մյուս ասածը, թե նա «շատ խելոք աղջիկ է»— ոչ մի քննադատության չի դիմանում. գրքի սկզբից մինչև վերջը Սառան խելքի ու խոհականության ոչ մի նշույլ ցույց չի տալիս։ Նա ոչ իր շրջապատողներին է հասկանում և ճանաչում, ոչ իրեն։ Նրա բոլոր արածներն ու ասածները դլխովին աննպատակ են և զուրկ բանական հիմունքից։ Նա կամենում է վրեժխնդիր լինել իրեն դժբախտացնողից և այդ գործը հանձնարարում է մի փալասի, որ վախկոտ է նապաստակի չափ... Հետո ինքն է հանձն առնում վրեժի գործը՝ միշտ համոզված, որ դա իր դժերից վեր է։

Խելքից և խոհականությունից զուրկ այդ աղջիկը պատկերացված է իբրև մի «հավերժահարս, որի առաջ պետք է ծունկ խոնարհել և սքանչացման, սրբազան երկյուղածության և պաշտելիության խոսքեր արտասանել»։

Մի րոպե հաշտվենք այդ բնորոշման հետ և թույլ տանք, որ այդ բոլորը ասված է Սառայի արտաքին. ֆիզիկական գեղեցկության տպավորության տակ, իսկ որ նա կարող է ֆիզիկապես գեղեցիկ լինել— դրա դեմ մենք ոչինչ չունենք։

Բայց ի՞նչպես հաշտվել հետևյալ որակման հետ. Սառայի «կենտրոնացած հայացքի մեջ մի ինչ որ խորը, անթափանցելի թախիծ էր նշմարվում, որը տրագիկական կերպարանք էր տալիս նրա դեմքի զարմանալի խիստ-կանոնավոր գծերին»։

Այդ թախծոտ աղջիկը, այդ տրագիկական կերպարանքը իր ամուսնու ուսերին այնպիսի ուժգնությամբ է ձեռքերը դնում, որ քիչ է մնում խեղճը «վայր ընկնի մեջքի վրա», այդ խեղճի կրծքին

ստրով «պինդ խփում է» և ապա պառկած տեղից ոտները «գիծգիծ շարժում է և ուզում է... գարձյալ խփել ամուսնու կրծքին...»:

Չէ, ներեցեք, «բժշկական մասնագրություն» են գլխից Սառային պիտի ուսումնասիրության օբյեկտ գարձնի և չսպասի մինչև այն ժամանակ, երբ Նար-Դոսը նրան կուղարկի հիվանդանոց...

Մի խոսքով՝ Սառան լավ չմտածված գնմք է: Նրա հոգեբանությունը պարզ չէ Նար-Դոսի համար, ուստի և ներքին հակասություններով լեցուն մի շինծու հղացման տպավորություն է թողնում նրա, իբրև թե, կամքի ուժով օժտված կին-հազվագյուտ:

* * *

Մյուս կին-հազվագյուտն էլ բարերար տպավորություն չի գործում: Եթե շատ բան ներելի է Սառային իբրև տանու աղջիկ, սրան ամենևին սաղ չի գալիս. որովհետև Եվրոպայում ուսում առած, մի քանի լեզուներ իմացող և զարգացած աղջիկ է Հեղինե Սուքիասյանը («Պայքար» վեպի հերոսուհիներից մեկն է):

Ինքն իրեն հավատարիմ չի մնում այդ աղջիկը. խոսքի և գործի մեջ ներդաշնակություն չի հաստատում այնպիսի պարագաներում, երբ ամեն մի հնարավորություն թվում է, թե պիտի առձեռն լինի: Ուստի և ընթերցողը գրգռվում է նրա դեմ և Հեղինեի դեմ, որ գեղարվեստորեն ու հոգեբանորեն չի պատճառաբանում իր հերոսուհու գործերն ու ընթացքը, հոգին ու կենցաղավարությունը:

Սառայի պես Հեղինեն էլ տանջվում է իր ֆիզիկական թուլության, իր կին լինելու պատճառով: Բայց այդ ֆիզիկական ուժը ի՞նչի համար է ուզում կրթված, լուսավորված և մանկավարժուհի Հեղինեն.— վայրենություններ անելու համար, ուրիշին ֆիզիկապես տանջելու նպատակով՝ ժխտելով իր բա՞րձր, բա՞րձր գաղափարներն ամեն տեսակ ազատությունների մասին: «Ինչո՞ւ ֆիզիկապես այդքան թույլ եմ,— տրտնջում է «գարավերջիկ աղջիկը»,— ինչո՞ւ ձեռքերիս մեջ այնպիսի մի ուժ չունեմ, որ բռնեմ կոկորդից և խեղդե՞մ... խեղդե՞մ...»: Եվ որովհետև դա անհնարին է, զայրույթից և անկարությունից նա ուզում է իր «մատը կոծկել»:

Ճիշտ այնպես, ինչպես Սառան, Հեղինեն ևս ոչ իրեն է հասկանում ու ճանաչում, ոչ շրջապատողներին: Նա շրջանկատ չէ, կնոջ նուրբ ըմբռնողություն, սրատեսություն ու թեքշություն բացակայում են նրա մեջ: Նա «կուլտուրական վայրենի» է բառի բուն նշանակությամբ և տիպ լինելու գեղարվեստական ու հոգե-

բանական ամեն հնարավորությունից զուրկ։ Նա խոտակցության է բռնվում մի նախապաշարված, ժամասեր և աստվածապաշտ ծերունու հետ և կոպտորեն վիրավորում ու ոտնահարում է նրա հավատալիքները, նրա «սրբություն սրբոցը»։

Ինչո՞ւ համար, ի՞նչ կարևորություն կա։ Նար-Դոսը բացատրում է, թե Հեղինեն անկեղծ աղջիկ է, նա չի կարող կեղծել, ինչ որ մտածեց— պիտի ասի շեշտակի։ Այս բացատրության հետ մենք չենք կարող հաշտվել։ Անկեղծությունը կոպտության և անտաշության հետ ոչ մի կապ չունի։ Ավելի լավ կլինի ասել, որ նա... հիմար է։ Նա ասում և անում է այն, ինչ որ կարիք չկա ո՛չ ասելու, ո՛չ անելու։ Հետաքրքրական է մի հանգամանք ևս. մի ծանր հիվանդի համար բժիշկները հավաքվում են կոնսիլյում անելու Հեղինեի ներկայությամբ, ներկա է և հիվանդին սիրող մի կին, որ Հեղինեի ընկերուհին է։ Բժիշկները խոսում են գերմաներեն։ Վերջինս ոչինչ չի հասկանում, իսկ Հեղինեն գիտե գերմաներեն։ Երբ բժիշկները դուրս են գնում հաստատ համոզված, որ հիվանդը պիտի մեռնի, Հեղինեն ուզում է ծածկել իր ընկերուհուց ճշմարտությունը, բայց չի կարողանում, որովհետև նա մարդավարությունից և նրբամտությունից զուրկ մեկն է։ Նրա բառարանը հարուստ է ամեն տեսակ հիշոցաբանություններով, անտեղի և վիրավորական մակդիրներով, որ նա շպրտում է սրա ու նրա երեսին, հաճախ իր մտերիմներին և սիրելիներին։ Եվ այդ բոլոր տարօրինակությունները Նար-Դոսը կարծում է փրկած կլինի՝ եթե ասի թե Հեղինեն «շատ քնքուշ զգացումներ չունեցող» մի աղջիկ է։ Համոզիչ բացատրություն չէ, համոզիչ չէ և մի ուրիշ բացատրություն, թե Հեղինեն «եսասեր է», թե մեկը և թե մյուսը մարդուն չեն զրկում մարդավարությունից, ո՞ւր մնաց թե մի կնոջ իր անկապտելի կանացիությունից... Եվ գերազանցորեն կինը՝ տիկին Մանեն «նողկանքի պես մի բան» է զգում Հեղինեի դեմ, զրգռվում է նրա ցինիկական արտահայտություններից։ Եվ իրավունք ունի։

Հեղինեն ծիծաղ է շարժում և մենք նրան չենք համագգում, ճիշտ այնպես, ինչպես Սառան, որովհետև թե մեկը և թե մյուսը անհաջող հղացումներ են։ Նրանց մեջ բացակայում են մարդը և կինը, որ գեղարվեստական գործի մեջ ամենից կարևորն են։

Հեղինեն կոչ է անում դեպի բնականություն, մինչդեռ նրա մեջ բնական ոչինչ չկա։ «Բնության ձայնով եմ ես առաջնորդվել միշտ, և տես՝ ինձնից էլ աղատ, անկախ, կենսուրախ և անհոգ արարած»։

Ինչ վերաբերում է կենսուրախության և անհոգության, գուցե այդ այդպես է. բնգեր նա առավելապես մի զարմքդր և քնքնաշխիկ մարդու տպավորության է թողնում, քան լուրջ արարածի, բայց ազատության և ինքնանկախության մասին խոսք լինել չի կարող, որովհետև նա ամեն մի քայլափոխում կաշկանդվում է իր անմշտած և անհեռատես քայլերի շնորհիվ։

Թվում է, թե Նար-Դոսը մի անշնորհակալ նպատակ է ունեցել նոր սերունդին պատկանող աղջիկներին մի լավ... գաս տալու։ պարզ է, որ նրան դուր չի գալիս Հեղինեն և նրան կամենում է ծաղրելի դարձնել ընթերցողի աչքում։ Այն բոլորը, ինչ որ ասում է Հեղինեն ամուսնական ինստիտուտի մասին՝ շատ խելոք բաներ են և ըմում է թե Հեղինեն սոցիալիստական գրականության ազդեցության տակ է գտնվում։ Հեղինեն միևնույն ժամանակ և անհավատ է, նա ժամ չի գնում, պաս չի պահում, չի հաղորդվում, պապիրոս է ծխում։ Հետաքրքրական է նրա արտաքինը. ոԴնո շատ ջահել մի աղջիկ ասկե պենսնեով, մինչև ուսերը խուզած գանգուր մազերով, առանց կորսետի, գիրուկ, կլորիկ, ցածրահասակ, տեղնուտեղը նստող, կրակ ու ծիծաղ, կարծես չարաճճի մի տղա լիներ աղջկա շոր հագած։

Այդ բոլորը— լավ, սակայն Հեղինեի միտումը թույլ չի տվել նրան գեղագիտական բարձրության վրա մնալ և նա փոխանակ մի կենդանի կին գծագրելու՝ հենց դիցուք ծայրահեղ հայացքներով,— նա տվել է նոր սերնդին պատկանող կնոջ կարիկատուրան, ծաղրանկարը։

Մենք չենք մեղադրում Նար-Դոսին։ նա իսկական Հեղինեներին հասկանալու և պատկերացնելու ուժ չի էլ կարող ունենալ, որովհետև նրանց չի կարող համագգալ իր մտավոր պաշարով և կեցության պայմաններով։

Նար-Դոսը կենցաղագիր-հոգեբան է. սոցիալիստ աղջկա պատկերը գեղարվեստորեն և հոգեբանորեն ճիշտ գծագրելու համար նրանից կպահանջվեր՝ լայն մտավոր զարգացում, կենսական փորձ և լավ ծանոթություն այն շրջանին և ապրումներին, որոնք առեղծում են ներկա սերնդի ներկայացուցիչներին։ Իսկ ծաղրելն ավելի հեշտ է. դրա համար հարկավոր էլ չէ երկար վիպ. գրել, լրագրական ֆելիետոններն էլ բավականաչափ ընդարձակ ասպարեզ են գրչի հանճարների և բևեռ խաղերի համար։

Ջէ, Նար-Դոսին չի հաջողվում կամքի ուժի տեր կնոջ պատկե-

րը գծագրել։ Եվ ի վերջո նրա Հեղինեն գալիս ու կանգնում է Անանանների և Մանեների կողքին։ Դուրս է գալիս, որ բոլո՞րը, բոլորը ինչ որ նա խոսում և ասում է, քամու բերած են և քամին էլ տանում է նրանց։

Վերջ ի վերջո Հեղինեն համոզվում է, որ ինքը իզուր էր կարծում, թե ազատ է երկնքի թռչունի և օդի պես, վերջ ի վերջո իր բոլոր քննադատությունները նա ժխտում է, ցույց տալով, որ նրանք ներքին աշխարհի ծնունդ չեն, այլ լեզվական արտահայտություններ են։ Ազատության և ինքնանկախության, ճշմարտության և անկեղծության կողմնակից Հեղինեն սարսափում է, երբ իր ընկերուհին ասում է, թե ես մի ուրիշին եմ սիրում և ամուսնուս այդ մասին պիտի հայտնեմ... Բայց հետաքրքրական է Նար-Դոսի վերաբերմունքը, կարծելով որ ընթերցողը չի կարող ինքն անձամբ ըմբռնել Հեղինեի այդ ինքնահակասությունը՝ մի երկար բացատրություն է տալիս, որ մերկացնում է հենց իր՝ հեղինակի, ոչ լավ մտադրությունը հերոսուհու նկատմամբ։

ՆԱՐ-ԴՈՍԻ ՊԱՏՄՎԱԾՔՆԵՐԸ

Նար-Դոսի այս պատմվածքները նրա գրական ստեղծագործության սկզբնական, բայց ոչ ամենանախնական գործերից են։ Դրանք գրված են «Աննա Սարոյանը» վիպակից հետո, այսինքն այն ժամանակ, երբ հեղինակը ձեռք էր բերել որոշ գրական վարպետություն, հստակել իր աշխարհայացքը և ամուր կանգնել գեղարվեստական ռեալիզմի հողի վրա, Բողնելով իր ամենանախնական երկերի շատ նայիվ ռոմանտիկական ուսումնառությունը (օրինակ, «Նունե», «Ճշմարիտ բարեկամ» և այլն)։

Աշխարհայացքի հստակությունը և հեղինակի հասարակական համակրանքներն ու հակակրանքները երևում են Նար-Դոսի պատմվածքների յուրաքանչյուր էջից։ Մեզ թվում է, որ հայ լիբերալ քննադատության կիսաբերան գովասանքը Նար-Դոսի նկատմամբ և այդպիսի գովասանքով նրա գրական արժեքի թերագնահատումը՝ պայմանավորված է մեր հեղինակի գրվածքների մեջ սիրող բարոյախոսական բողոքով բուրժուական հասարակարգի որոշ հիմքերի դեմ։

Նախ՝ տեսնենք այդ բողոքը, ապա՝ քննադատության վերաբերմունքը։

Ասացինք, որ պատմվածքները գրված են «Աննա Սարոյանից» հետո։ Աննայի կյանքի ողբերգության պատճառների և այս պատմվածքների հասարակական բազայի միջև այն ընդհանուրը կա, որ թե վիպակում և թե նովելներում հեղինակն իր հերոսների վրա կյանքը համարում է սոսկալի։ Աննան ինքնասպանությունից առաջ գրում է ընկերուհուն. «Ի՞նչ սոսկալի բան է թույնը. բայց կյանքն ավելի սոսկալի է...»։

Ինչի՞ց է առաջ գալիս կյանքի սարսափը։ — Պատմվածքների մեջ դրա հիմնական պատճառը կարիքն է, անձայրածիր աղքատությունը, տնտեսական քայքայումը։ Երբ Գերմանիայում առաջին անգամ բեմադրվեց Հաուպտմանի «Ջուլհակները», քննադատները հեղինակին մեղադրեցին, թե նրա պիեսում հերոս չկա։ Այդ քննադատներին պատասխանեց Շպիլհագենը, ասելով. «Դուք հերոս եք որոնում։ Ես գնել եմ նրան։ Այդ հերոսը— կարիքն է»։ Նարոդոսի պատմվածքների մեջ ևս, իսկապես, «հերոս» չկա։ Բայց կա մի հերոս, որ կենտրոնական տեղ է բռնում.— դա կարիքն է։

Պատմվածքների նյութն առնված է անցյալ դարի ութսունական թվականների հասարակական պայմաններից։ Ճիշտ է, գործողությունը կատարվում է «մեծ քաղաքում», բայց իրոք այդ մեծ քաղաքը չէ, որ հեղինակը տալիս է, խոշոր բուրժուազիայի կյանքը չէ, որ նա պատկերում է, այլ այդ բուրժուազիայի շահագործած «փոքր մարդկանց»— մանր-բուրժուական, քաղքենիական միջավայրը։

Մանր բուրժուազիայի քայքայումը, որ այդ պատմվածքների մեխն է կազմում, հեղինակը փիլիսոփայական խորհրդածությունների նյութ չի դարձնում, այլ բավականանում է ֆշվաուրյան փաստերի գեղարվեստական հաշվառումով։ Դուք տեսնում եք օրն ի բուն աշխատող մարդկանց, որոնք նստում են քեյֆ՝ լոկ «ցամաք հացով»։ Դուք տեսնում եք, որ այդ կիսաքաղց ապրուստը ծերության տարիքում նրանց չի տալիս կյանքի ապահովություն, այլ ընդհակառակը.— ինչպես վիճակագրական գիտությունից էլ հայտնի է՝ ինքնասպանությունների խոշոր տոկոսը «մեծ քաղաքում» ընկնում է ծերունիներին, որոնք ապրելու միջոց չունեն։ Հիվանդանալու դեպքում էլ՝ հիսուն կոպեկ անգամ չունեն քաղաքային հիվանդանոցին վճարելու, ինչպես Թոքախտավոր դուրգար Սարոյը։ Վեր-

չինս քաղված է պարտքերի մեջ, ամեն ինչ գրավ դրած «աղաների» մոտ։ Նրա մասին հեղինակը գրում է. «Տոմը՝ սրբած, կինն ու երեխաները՝ տկլոր, ինքը՝ դառ ու դատարկ»։

Նար-Դոսն իր հերոսների տնտեսական քայքայումը շատ մանրամասն է նկարագրում. բայց մենք քայքայման պրոցեսը չենք տեսնում ամբողջական ծավալով։ Ճիշտ է, նա տալիս է սոցիալական հակադրության ցայտուն վիճակներ. մի կողմը կանգնած են աղա Սերգոններ, տերտերներ, ոստիկանատուն, իսկ մյուս կողմը՝ քաղցած և հիվանդ, աշխատող և տկլոր մարդիկ. քայքայվողների մեջ նա տեսնում է նույնիսկ բուլյակային տիպեր, ինչպես, օրինակ՝ Արտեմը։ Բայց Նար-Դոսի պատմվածքների մեջ «մեծ քաղաքի» առանձնահատուկ հակադրության պարտնյորները— խոշոր բուրժուազիան և պրոլետարիատը— չկան։ Քայքայվող մանր բուրժուազիայի բնորոշ ելքը— գործարանային բանվոր դառնալու պրոցեսը— Նար-Դոսի աչքովը չի ընկել։ Նրա մոտ «մշակները» լոկ սիլուետներ են, որոնք ավելի դեկորատիվ նշանակություն ունեն, քան գործող անձեր։ Դրանք նոր շինվող տան ատաղձի մասեր են ավելի շուտ, քան կենդանի մարդիկ (տե՛ս «Սաքուլն ուխտ գնաց» պատմվածքը)։

Նար-Դոսի նովելների գլխավոր հերոսները արհեստավորներն են։ Եթե մանր առևտրականներ էլ կան՝ դրանք իրենց տնտեսական դրությամբ շատ են տարբերվում հիմնական մասսայից. նրանց խանութը «հավաքուն» է անվանում Նար-Դոսը։ Իր այդ հերոսներին հեղինակը նկարագրել է ավելի շատ «ներսը», քան «դուրսը», ավելի շատ նրանց տունն ու տեղը, քան նրանց շահագործման պրակտիկան։ Նա գծագրում է ավելի շատ հետևանքները, քան պատճառները։ Տալիս է, օրինակ «քնձռուտ» տների, խարխուլ պատերի, լվաններով լցված անկողինների, ցեխոտ հատակների և այդպիսի ծանր պայմաններում ապրող հիվանդ մարդկանց նկարագիրը։ Նույնիսկ մի շարք հիվանդություններ է հիշում, որոնք այդ հակասանիտարական պայմաններից են ծագում։ Բայց այդ բոլորն, այնուամենայնիվ, որոշ տնտեսական շահագործման հետևվոր կամ մոտավոր արձագանքներ են։ Իսկ այդ շահագործումը Նար-Դոսը մոտիկից չի ցույց տալիս։ Նույնիսկ դուրգար Սաքուլի և աղա Սերգոյի հանդիպումն էպիզոդիկ բնույթ ունի և սովորական, տիպիկ շահագործման ոչ նմուշ է, ոչ էլ պատկերացում։

Նար-Դոսին հետաքրքրում է ոչ թե շահագործման պրոցեսն

ինքնին, այլ այդ երևույթի առաջ բերած բարոյական փլուզումը։ Դրա պերճախոս ապացույցն է ալկոհոլիզմի այն ընթացը, որ տալիս է Հեղինակն իր պատմվածքներում։ Եվում են ամենքը՝ ամեն սեռի և հասակի՝ կին թե տղամարդ, պառավ թե չահել։ Ալկոհոլիզմի հետ միասին, նար-Դոսը ուսումնասիրում է մի ուրիշ օպյումի՝ կրոնական միստիցիզմի առկայությունը։ Սա անժայռածիր թշվառության կցորդն է։ Հեղինակը ցույց է տալիս իր հերոսների առելությունը «փորը ցցած» տերտերների հանդեպ, նրանց հեգնությունը այդ քնքուշ ուտող, «աչքերը քաղցած գայլերի պես տրնկած», «խոզ կտրած» հոգևորականների նկատմամբ։ Բայց միաժամանակ նրանք վախենում են իրենց «հոգու վրա մեղք ծանրացնելուց»։ Եթե մեկ-մեկ— հիվանդ կամ հարբած ժամանակ— բողոքում են կամ ծաղրում կրոնը, բայց զարհով նրանք իրենց հետզհետե են պահում եկեղեցու պատվիրաններին և առհասարակ ծեսերին. ուխտ են գնում, մատաղ են մորթում, պաս և ծոմ են պահում, և այլն։

Նույն կերպ հեղինակը ցույց է տալիս իր հերոսների առելությունը կառավարության պաշտոնյաների, պետական հիմնարկների նկատմամբ։ «Սև գրողը տեսնի պոլիցի երեսը»։ Այդ պոլիցն «մեծ-մեծ մկներով լի մի նկուղ» ունի, որից վախենում են։ Վախենում են մանավանդ պրիստավից, որ «սեփական ձեռքով արյունլվիկ անել, քիթ ու պռունկը ջարդել գիտե։

Նար-Դոսի մոտ թե պոլիցն, թե հոգևորականությունը մենք այնպես ենովից եմ տեսնում, ինչպես «մշակներին» և նույնիսկ «հարուստներին»։ Օրինակ. կապալառու Սերգոն, որ մետորի պես գալիս ու անցնում է արագ՝ հիշողության մեջ թողնելով սոսկ իր «խոշոր արտաքինը», «ոսկե շղթան», «սև ատլասե արխալուղը» և անխուսափելի «տերտղորմյանն»։ Անխուսափելի ենք ասում, որովհետև այդ տերտղորմյան (համբիչ) դուք կտեսնեք քիչ թե շատ ուներ, այսինքն քիչ թե շատ պարապ՝ անաշխատ բոլոր հերոսների ձեռքին։

Դրսի կյանքի պատկերներից խուսափելով և ընտանեկան կյանքի ոլորտի մեջ խորանալով՝ նար-Դոսը, հարկավ, ավելի մանրամասն պիտի տար կանանց և երեխաների վիճակի նկարագիրը։ Եվ իսկապես, մեր հեղինակի պատմվածքների ամենից ցայտուն էջերը, տպավորիչ տողերը սրանք են— սոցիալական ճնշման դեմ ավելի սուր ճիչերը լսվում են կանանց բերանից և դրա հետ միա-

սին ընդում են սոված մանուկների լացի ձայները (տե՛ս «Հոգուն վրա հասավ» պատմվածքը)։

Կանանց աշխատանքն ավելի ծանր է, քրտնաթոր և բազմակողմանի, քան նրանց ամուսինների դրսի պրակտիկան։ Սովորական է կանանց աշխատանքի մասին հետևյալ դարձվածքը.— ամբողջ օրն աշխատում է, աշխատում է առանց դադար առնելու։ Այդ ծանր, կարելի է ասել՝ տաժանակիր աշխատանքին ավելանում է հարբեցող ամուսինների կապրիզների անտանելի բեռը, որ նրանք տանում են լուռ համբերությամբ, որպես կատարյալ գրաստ։ Մաքսիմ Գորկին նման կանանց համեմատել է խեղդվողի հետ, որ բռնում է ամեն ծեղից՝ չխորասուզվելու համար։ Անճար, տգետ, անօգնական կինը ստրկանում է տղամարդուն, որովհետև այսպես թե այնպես նա «իր պահողն ու պահպանողն է»։ Ստրկություն հանդիսացող ամուսնության լրացուցիչն է պոռնկությունը, որ շատ թեթևակի կերպով զգալ է տալիս Նար-Դոսը. քաղքենի կնոջ համար իր արհեստավոր ալկոհոլիկ ամուսնուց երբեմնապես գերադասելի է աստիճանավոր «սիրեկանը»։ Բայց պարզ չէ մի բան. դա խանդոտ ամուսնու երևակայությո՞ւնն է, թե իրականությունը։ Հոգեբանորեն հնարավոր է թե մեկը, թե մյուսը (տե՛ս «Հոպոպ» պատմվածքը)։

Իր նկարագրած կանանց ընդհանուր վիճակը Նար-Դոսը կոնկրետացրել է երկու դիմանկարով. մեկը Մային է, մյուսը՝ Անանը։ Առաջինն անմռունչ գրաստի պես ողջ օրն աշխատում է թե տանը և թե դուրսը։ Ի՞նչ բան է հանդիստը, նա մոռացել էր և միայն մի իրողություն գիտե. «երեխաները քաղցած են՝ պետք է աշխատել, երեխաները տկլոր են՝ պետք է աշխատել. տանտերը պահանջում է վարձը՝ պետք է աշխատել»։

Այդ կնոջ պատկերը լրացնում է Անանը, որն իր ամուսնու ծեծից սպանվում է։ Նրա արտաքինը հեղինակն այնպես է տալիս, որ կարծես թե մարմնացած սարսափ է նկարագրում և ոչ թե կենդանի մի անձն։ Նրան սարսափի մարմնացում են դարձրել կյանքի պայմանները.— ծանր աշխատանքը, քաղցը, ծեծը, հայհոյանքը, և մշտական ճիգը՝ այդ բոլորի պատճառն իմանալու, և անկարողությունը՝ իր դրած «ինչու»-ներին պատասխան գտնելու։ «Սարսափը քարացած էր նրա դեմքի և աչքերի մեջ»։ Ինչո՞ւ է Անանը հանդուրժում այդ վիճակը։ — Որովհետև մայրենի տանն իր հարազատները տնքում են «ճարատև չքավորության» և «բախտի ծա-

նրը հարվածների տակ։ Այդ բոլորից հետո զարմանալի չէ, երբ Անանը իր դրությունը շատ վիճակի հետ է համեմատում և պնդում, որ շատ վիճակն ավելի լավ է, քան իր ապրած կյանքը։ Եվ ոչ միայն սա, այլև մյուս կանայք իրենց դրությունը սովորաբար շատ վիճակի հետ են համեմատում։

Բնորոշ է Նար-Դոսի մի պատմվածքը, որում մայրն սպանում է իր նորածին երեխային, որովհետև չի հավատացած, թե կարող է նրան մեծացնել տնտեսական անասելի կարիքի շնորհիվ։

Այդ բոլորից հետո միանգամայն հասկանալի է, որ Նար-Դոսի կանայք հասարակական հիշված պայմաններից մտրակված՝ մեծ մասամբ նախապաշարված են, սնոտիապաշտ, երազների և տեր-տերների հավատացող։ Իրենց դժբախտ վիճակից իրական ելք չգտնելով՝ նրանք բռնում են միստիցիզմի ուղին, ավելի շուտ՝ նրանց հրում են բռնելու այդ ուղին։

Երեխաների վիճակը ևս անմխիթար է։ Նրանք ևս աշխատանքի ծանր լուծ են տանում, չնայած տակավին շափահաս չեն դարձել։ Նրանք մշտապես քաղցած են, տկլոր, տատրորիկ, ծեծից ու հայհոյանքից վախեցած։ Իր նկարագրած երեխաների ընդհանուր վիճակի պատկերը Նար-Դոսը գծագրել է հետևյալ բնորոշ տողերով. «Աղջիկը սովալլուկ հայացքով աչքի տակից նայեց հոր դատարկ ձեռքերին և այն միջոցին, երբ փակում էր դուռը, մի ծանր հարված զգաց գլխին»։ Սրա հեղինակն է Ակոբը, ուր տարեկան մի երեխա, որ աշխատում է պղնձագործի մոտ։ «Մտավ Ակոբը գզգըզված հագուստով, մրից սևացած դեմքով, ձեռքերով և մինչև արմունկները մերկ ոտներով։ Նա ցրտից սրսփում էր ամբողջ մարմնով...»։

Նար-Դոսն իր բոլոր պատմվածքներն անխտիր վերջացնում է հուսահատական, կարելի է ասել՝ սարսափելի պեսիմիզմով։ Լույսի ոչ մի ճառագայթ, փրկության ոչ մի նշույլ, ազատվելու ոչ մի հեռանկար։ Բոլոր պատմվածքների վերջաբանը ողբերգական է։ Հերոսները մեռնում են կամ թոքախտից, կամ ծեծից, կամ «վախից»։ Շատ բնորոշ են նրա այս վեց պատմվածքի (վերջին խոսուն տողերը.— 1) Մարթան մեռավ, իսկ «գրաց Գրիգորը մինչև օրս էլ շարունակում է իր արհեստն առաջվա պես ժպտուն աչքերով և կարմիր այտերով»։ — 2) Սարուլը մեռնում է, իսկ նրա աղջիկը ճանճ է որսում և փողոցի կինոտին նմանվելով՝ կանչում է. «Բութա, ախալի բութա»։ — 3) Հարրեցող Դավիթը ծեծելով խլում է

զավակի ձեռքից նրա աշխատած քսան կոպեկանոցը և ծլկում դեպի գինետուն, իսկ այդ միջոցին նրա կինն «աչքերը փակում է ինչ որ սուր ցավից և երկար ու ձիգ թառանչ քաշում»։ — 4) Հարբած Աստատուրը խանդից մղված՝ վրա է պրծնում, որ կնոջը ծեծի. սա փախչում է, իսկ ամուսինը հետևից քար է արձակում. «Քարը շեշտակի գնաց դիպավ կնոջ մեջքին։ Կինը սաստիկ ճչաց... և փռվեց գետնին երեսի վրա...»։ — 5) «Կնոջն սպանելու համար մեղադրվող դրոգապան Յագորը նախնական քննության ժամանակ դատական քննչի հարցուփորձերին պատասխանելով՝ ասաց. «Մի մուշտի ավի, էլի, ուրիշ բան խո չե՞մ արել»։ — 6) Ջիբգիր տղան գողանում է պառավ մոր ապրուստի միակ միջոցը՝ երկու հավը։ Մայրը վազում է հետևից, որ բռնի, բայց չի կարողանում և նստում է «հենց այնտեղ՝ փողոցի մեջտեղը, սկսում է ծնկները թակել և լաց լինել առանց արտասուքների...»։

2.

Նար-Դոսի գեղարվեստական կարողության մասին մեր լիբերալ քննադատությունն այն կարծիքն է հայտնել, թե դա ավելի լուսանկարչական, արձանագրական բնույթ ունի. հեղինակն ավելի շուտ «նկարող վիպասան էր», լուսանկարչական ճշտությամբ գծագրող, իսկ նրա հերոսները «անմիջապես իրականից կորզած մարդիկ են»։ «Նար-Դոսը,— ասում է Լեոն,— բավականանում է միայն դրությունն արձանագրելով... առանց երևույթի պատմության և հոգեբանության մեջ մտնելու»։ «Նա միայն պատմում է իրողությունը»։ «Տալիս է պարզապես կյանքի տեսարաններ» (ընդգծումները մերն են.— Ա. Տ.)։

Մեր լիբերալ քննադատության մեջ արտահայտված այդ կարծիքները միակողմանի են։ Եթե ընդունենք, որ Նար-Դոսը «երևույթի պատմության և հոգեբանության» մեջ շատ չի խորանում, այնուամենայնիվ նա կյանքի փաստը հում-եփ, առանց գեղարվեստորեն մշակելու չի դնում ընթերցողի առաջ, չի արձանագրում սոսկ եղելությունը, չի լուսանկարում գեթ անձն ու անցքը։ Լիբերալ քննադատության այդ հայացքը, որ արտահայտված է Նար-Դոսի «Աննա Սարոյան» և «Տանտիրոջս աղջիկը» վիպակների մասին՝ հիմնականում ճիշտ չէ։ Սխալ է նույնիսկ, եթե կիրառելու լինենք պատմվածքների նկատմամբ, որոնք իրոք կյանքի տեսա-

բաններ են, բայց ոչ արձանագրություն են, ոչ էլ լուսանկարչություն։

Վերցնենք մի անպատասխ նկարագիր.

«... Քաղաքի ծայրամասերից մեկի թաղը։ Հավիտենական աղբով ծածկված ծուռումուռ փողոցներ, որոնք նեղլիկ անցքերով գնում խաչաձևում են իրար կամ դեմ առնում մի պատի՝ կույր մուրացկանի պես։ Իրար վրա քաշված, իրարու հենված տնակներ... Հոգածածկ տափակ կտուրներ, որոնք ձմեռը տնքում են ձյունի ծանրության տակ, գարնանը... կաթում, կաթում, կաթում...»։

Մի՞թե այս փոքրիկ նկարագիրն արձանագրություն կամ լուսանկարչություն է։ Ուշագրություն դարձրեք «երևույթներին» բնորոշումներին՝ հավիտենական աղբ, կույր մուրացկանի պես պատին դեմ ընկած փողոց, իրար հենված տնակներ, կտուրը տնքում է, կաթում է, կաթում, կաթում։ Սա «միայն» պատմել չէ, այլ բանաստեղծություն։

Նար-Դոսն իրրև նովելիստ, ռեալիստական արվեստի ներկայացուցիչ է։ Նա հասկանում է այն հայտնի ճշմարտությունը, թե՝ իսկական ռեալիզմը միամիտ կերպով իրականության ճիշտ պատճենը տալը չէ, այլ այդ իրականության բոլոր էլեմենտների այնպիսի ստեղծագործական կոմբինացիա, որ առաջ բերի կյանքի զգացում։

Նար-Դոսն իր ամենաշնչին դիտողության մեջ անգամ դնում է որոշ ստեղծագործական շեշտ։ Օրինակ. պարապ մնացած դազդահը.— «դազդահը կարծես խոր քուն էր մտած, կանգնած էր իր ցից-ցից սյուներով, առանց հինածի, որպես մի կմախք»։ Ո՛չ միայն այդ, այլև այն պետք է շեշտել, որ մեր հեղինակն իր վերաբերմունքն է ցույց տալիս կյանքի որոշ երևույթների դեմ, ժխտական, բացասական դիրք է բռնում. օրինակ, հարուստների, հոգևորականության, կառավարության, պաշտոնյաների և նախապաշարումների հանդեպ։ Սա արդեն լուսանկարում չէ, այլ արվեստի սրումը հեղինակի չսիրած անձերի և «երևույթների» դեմ։

Նար-Դոսն իրրև նովելիստ, ճիշտ է, կենցաղագիր է, բայց նրա կենցաղագրությունն իրականության մերկ պատճենը չէ, այլ այդ իրականության արժևորումը. ոչ թե տկլոր իրեր, այլ սրբանց դինամիկան, ո՛չ թե սոսկ դրություններ, այլ վերջիններիս մեջ ծագող դրամատիզմը։

Նար-Դոսը սիրում է հակադրություններ տալ. օրինակ. մեռնող թոքախտավորը սենյակում պառկած, նրա կրծքից ձայնն այնպես էր դուրս գալիս, ասես, «հորից էր դուրս գալիս», իսկ դուրսը մրգավաճառ կինտոն աղաղակում է «իր առողջ թոքերի ամբողջ թափով»։ Մենք արդեն վերև հիշեցինք մեռնող հոր և ճանճ որսացող զավակին։

Ինչպես տեսնում եք, Նար-Դոսի կենցաղագրությունը գեղարվեստական արժեք ունի, որովհետև հեղինակին նկարագրելու և պատմելու ձիրք է տված՝ բավական ուժեղ իշխանություն խոսքի վրա։ Չնայած նա հանգիստ է պատմում, բայց այդ հանգստությունը երևութական է. հեղինակն իր նկարագրածը շատ մոտ է առնում սրտին։

Եթե Մ. Նալբանդյանն իր ֆելիետոնների մեջ կապալառուների դեմ գրում է կատաղի հարձակումներով և նրանց դիմակները պատռում մեծագույն պաթոսով, Նար-Դոսն այդ նույն կապալառուների դեմ գրում է ավելի զուսպ, ավելի հանդարտ տոնով, բայց միևնույն բացասական և ժխտական դիրքավորումով։ Նալբանդյանը գրում է մի կապալառուի մասին. «Նրա անասնական անհոգությունից ուռած թշերը կարմրում էին նրա անխորհուրդ երեսի վրա... մարդկային պատկերի տակ անասնություն... կղկղանք մարդկության»[1]։ Նար-Դոսն իր կապալառուներին այդպես բացարձակ չի հայհոյում, թքում ու մրում, բայց ցույց է տալիս շատ որոշ հակակրանք նրանց անձի և գործի նկատմամբ։

Նար-Դոսի ռեալիզմի այս վերջին հատկությունը չի փոխում նրա տված նյութի պատմականորեն— վավերաթղթային ճշտությունը։ Պատմում են, որ ռուս նովելիստ Չեխովը հուշատետր է պահելիս եղել։ Չեխովի այդ հուշատետրում մենք գտնում ենք բազմաթիվ նոր թեմաներ և դիտված երևույթների գրանցում։ Երբեմն նա տալիս է սոսկ մի բառ, երբեմն բնավորության մի գիծ, երբեմն բնորոշ հագուստ, և այլն։ Նա շարունակ դիտել է կյանքը և գեղարվեստական ընդհանրացումներ արել։ Շատ հաճախ անշան մանրուքը նրան խոշոր ծառայություն է մատուցել[2]։

Մենք չգիտենք՝ Նար-Դոսը նման տետր պահել է թե չէ, բայց

---

[1] Մ. Նալբանդյան, «Երկերը», հատոր I, 1903—1906 թթ., Ռոստով-Դոն, էջ 110։

[2] «Работа над художественным словом», том IV, стр. 35, изд. Рабпрос.

մի բան պարզ է, որ Հեղինակը տալիս է որոշ մանրուքների այնպիսի առույգ, անզին և սպառիչ նկարագիր, որ դուք կարծում եք, թե նա լսած ու տեսած բան է վերարտադրում, առանց ստեղծագործական քրտնքի մեջ թրծելու։ Բայց դա, իհարկե, այդպես չէ. հենց դրանումն է Նար-Դոսի ուժը, որ նրա գրականության մեջ չկա գրականություն. դուք չեք տեսնում նրա մանրակրկիտ աշխատանքը— սա է կարևորը։ Եվ Նար-Դոսի այդ գեղարվեստական արժանիքը սխալմամբ համարվել է պարզ լուսանկարում կամ արձանագրություն։ Բավական է հիշել երեք նկարագիր. 1) հավերի քառից իջնելը («Սև փողերի տոկոսը»).— 2) ծեծից մեռնողի «շունչ փչելը» («Երբ շաքարամանից երկու կտոր շաքար պակասեց»).— 3) ալկոհոլիկի «օգնելից խմիչքի ծարավը» («Հոգուն գրա հատավ»).— դուք տեսնում եք այդ նկարագիրների մեջ մանրամասների զարմանալի ստուգություն և միաժամանակ ստեղծագործական քրտնքի չերմություն։

Այդպես շեշտակի է նաև բնության նկարագիրը Նար-Դոսի մոտ։ Տոլստոյը գրել է, թե գրույցի ժամանակ, երբ ասելու բան չի մնում, սկսում են խոսել եղանակից, այդպես էլ կան հեղինակներ, որոնք բնություն են նկարագրում գրական ծես կատարած լինելու համար։ Նար-Դոսի մոտ գրեթե բնություն չկա։ Ինչո՞ւ։ Նախ՝ որովհետև նրա մեծ քաղաքի բաղը բավուր է և բնությունից, և երկրորդ՝ որովհետև «նա ասելու բան շատ ունի»։ Երբ Նար-Դոսը բնություն է տալիս՝ նշանակում է այդ բնությունը խիստ անհրաժեշտ է և ոչ թե գրական ծեսի պահանջ է։ Այնուհետև՝ նրա բնության նկարագիրը շատ հակիրճ է, ամփոփիչ, տեղ-տեղ լիրիկական գունավորում ունի։ Օրինակ՝ փոթորկի սառն շունչը և Սաթուլի չերմությունը, ասես, ինչ որ սրտամաշ սիմֆոնիա են կազմում...

Նար-Դոսի ռեալիզմի ուժն արտացոլվում է նաև նրա ոճի մեջ։ Մեր հեղինակն իր հերոսներին ոչ միայն տեսնում է, այլև շարունակ լսում է։ Նրա ոճն իրականություն անդրադարձնող մի նուրբ գործիք է։ Նովելիստն իր տիպերի արտաքին նկարագրի ողորկությանն ընկերակցում է մի բնորոշ լեզու, բառերի հատուկ դասավորություն և արտաբանելու առանձին եղանակ։ Նրա հերոսները բեև դասակարգայնորեն իրար շատ նման են, բայց տարբերվում են խոսվածքով և պահվածքով։ Մեկը մյուսի հետ դժվար է շփոթել։

Նար-Դոսի ոճը խիստ խնամված է։ Երկար տարիների աշխատանք է երևում դրա վրա։ Այն խոսքը թե՝ տաղանդը երկարատև համբերություն է— տվյալ դեպքին սազական է։ Մեր հեղինակը շատ երկար է դիտել այն, ինչ որ դրել է ընթերցողի առաջ։ Երկար դիտելով՝ նա, վերջապես, կարողացել է դիտածին պարզ և ճիշտ պատկերացում տալ, ցույց տալ նրա մեջ այն «նորությունը», որ գտել է ինքը։ Ասել են՝ ամեն մի իր պետք է ունենա իր մակդիրը, որոնիր և գտիր։ Նար-Դոսը որոնում է և մեծ մասամբ գտնում. հաճախ նրա բառը, խոսքը տեղին են գործածվում, այսինքն նրա ամեն ֆրազն առանձին վերցրած՝ պարունակում է գրվածքի գլխավոր տրամադրության այս կամ այն արձագանքը։ Սա մի վարպետություն է, որ ձեռք է բերվում անպայման երկարատև ուսումնառությամբ։ Նար-Դոսն իր ոճի վրա այնպես է աշխատում, ինչպես արձանագործն իր արձանի վրա։

Նար-Դոսն անհատականացնում է իր հերոսների ոճը։ Բավական է լսել պառավ մոր և լոթի որդու զրույցը՝ նկատելու համար, թե որքան մեկի և մյուսի խոսվածքը համապատասխանում է աշխատանքի տարբեր բնագավառին, տարիքին, ծնողի և այլասերված որդու հակադիր զգացմունքներին, դիտավորություններին և այլն։

Նար-Դոսն իր համեմատությունների ներկապնակում գործ է ածում այնպիսի ներկեր, որոնք հենց վերցված են այն շրջապատի գույներից, որ նա նկարում է։ Օրինակ. փողոցը՝ կույր մուրացկանի պես.— կենտրոնացած մարդ՝ շարունակ որոնում է և չի գտնում.— ծեծը՝ կարծես, ճիպոտով կարպետ են թափ տալիս.— հարբեցողի համար ջուրը՝ լուծողական, և այլն։ Բացի այդ՝ Նար-Դոսն իր լեզվի մեջ պահում է ժողովրդական խոսվածքի, զրույցի համն ու հոտը, մեծ չափով օգտագործում է գավառաբարբառների բանաստեղծական արժեքները, օրինակ՝ ասացվածքները, հեքնության ձևերը։

— Բա շուն ու կատու չի ըլե՞լ։

— Ի, շուն ու կատու, չէ մի ոտներ։ Աչքին ա երևացել։

Նար-Դոսը գիտե մի քանի գծերով բնորոշել իր ներկայացրած անձի հիմնական բնութագիրը։ Օրինակ՝ գրքաց Գրիգորը։ — Քառասուն տարեկան մսեղ մարդ էր նա՝ պստիկ ժպտուն աչքերով, կլորիկ սափրած կարմիր դեմքով, ոսկեզօծ նեղ քամարով, դեղին

չնայնչ արխալուղով, շարունակ ձեռքին մի կարճ համրիչ գնդին հասիկներով, որ նա ափից-ափ էր նետում։

Ասես, դերասան ավելին է նկարում «Յաստում» դրամայում։ Դրացի բազարականությունն ու պրիմմները, նրա խաբեության տխրնիկան սազում են այդ բնութագրին.— նախ մնչ է բերում «Սոզոմոնի գիրքը», երբ դա չի օգնում՝ քաշ մոմերով, հետո ծեծ։ Սկզբում նա մարդահամ է և ժպտուն, բայց երբ անհաջողության է հանդիպում՝ դառնում է կրքոտ և գաժան։

Նար-Դոսի ոճը ծաղկուն, երփներանգ, շպարված չէ. նա չի ձգտում անպայման բազմապատ լինել,— համախ միևնույն բանը կրկնում է, եթե հոգեբանորեն անհրաժեշտ է։ Օրինակ. գրույցի ժամանակ միևնույն համեմատությունը մի քանի անգամ կրկնում է խոսողը, որ ցույց է տալիս իր մտավոր հորիզոնի որոշ նեղություն կամ հուզմունք։ Հեղինակի արվեստը հասնում է իր բարձրակետին, երբ նա աշխատում է ստեղծել տրամադրություններ որոշ սիմֆոնիա. օրինակ. մոր ձեռքերը դողում են ուրախությունից, իսկ միաժամանակ որդու չուխայի ծանր փեշերը ծափ են տալիս...

Այդ բոլոր առավելություններով հանդերձ՝ նար-Դոսի պատմվածքները զերծ չեն մի շարք թերություններից։ Նախ՝ գծելով բուրժուազիայի ստեղծած վատթար հասարակարգի և դրանից տուժող «փոքր մարդկանց» տնտեսական և բարոյական տանջանքները, Նար-Դոսը ոչ մի ելք ցույց չի տալիս փրկվելու համար և բանձր հոռետեսությամբ կանգնեցնում է իր դասակարգը փակուղու առաջ։ Երկրորդ՝ մարտական ուղիներ չնշելով չարիքի խափանման համար և բավականանալով միայն բարոյախոսական բողոքով, մեր հեղինակն արժանացել է լիբերալ քննադատության որոշ խրախուսանքին։ Յուրիյ Վեսելովսկին Նար-Դոսի նովելների մասին գրում է. «դրանք արտասովոր մարդասեր, մեղմ կարեկցությամբ լցնող գործեր են»[1]։ Երրորդ՝ Նար-Դոսն իր պատմվածքների շարքը բաց է անում հետևյալ առաջաբանով. «Մեծ ու փարթամ քաղաքի ծայրամասերից մեկի բաղը»։ Այդ հակադրության սոսկ մի մասն է նա գեղարվեստորեն պատկերացրել— բաղը, իսկ մյուս մասը— մեծ քաղաքը՝ թողել է առանց ուշադրության։ Եթե

---

[1] **Ю. Веселовский,** Очерки армянской литературы и жизни. Армавир, 1906, стр. 37.

հեղինակը գեթ հարևանցիորեն փարթամ քաղաքը նկարագրեր, այն ժամանակ ընթերցողն ինքը կզգար հակադրությունը ծայրամասի հետ։ Մեծ և փարթամ քաղաքն անտեսելով՝ հեղինակը միաժամանակ անտեսել է իր քայքայվող արհեստավորների պրոլետարացման ուղին, ինչպես ասել ենք այս հոդվածի սկզբում։ Եվ վերջապես, չորրորդ՝ չնայած Նար-Դոսի լեզուն առավելություններ շատ ունի, այնուամենայնիվ ժամանակակից ընթերցողը երբեմն դեմ է ընկնում այնպիսի դարձվածքների, որոնց հասկանալու համար պետք է անպայման «սրբազան պատմության» հետ ծանոթ լինել։ Օրինակ. «Դուրսն ամբոխված կանանց և երեխաների ղժվժոցը մի կատարյալ Սոդոմ-Գոմոր էին դարձրել փողոցը»։

Չնայած այդ բոլոր թերություններին՝ Նար-Դոսի պատմվածքները նույնիսկ մի քանի անգամ կարդալուց հետո չեն ձանձրացնում։ Դա նրանց գեղարվեստական արժեքի պարզ ցուցանիշն է։

1934 թ.

ԲԱՖՖՈՒ «ՍԱՄՎԵԼ» ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՎԵՊԸ

Բաֆֆին իր վերջին պատմական վեպը գրել է մահվանից քիչ առաջ։ «Սամվելը» առանձին գրքով լույս տեսնելուց մի քանի ամիս հետո հեղինակը մեռավ։ Դա անցյալ դարի ութսունական թվականների վերջն էր, այսինքն այն տարիները, երբ ողջ Հուսաստանի վրա իր սև թևերն էր փռել պորեդոնոսցևյան մահաշունչ ռեակցիան։

Մի քանի կողմերով այդ ռեակցիան առանձնապես սուր արտահայտություններ էր ստանում Ծայրերկրներում, ցարիզմի գաղութների մեջ, որոնցից մեկն էր Կովկասը։ Հալածվում էր ամեն ինչ, որ կյանքի, կենդանության, բարմության կնիք էր կրում։ Կասկածի տակ էր առնվում ինքնուրույնը, տեղայինը, ժողովրդականը և ազգայինը։ Մեծապետական բթու նացիոնալիզմը չէր հանդուրժում ազգային փոքրամասնությունների լեզվի և գրականության, թատրոնի և դպրոցների ծաղկումը։ Ցեղուրան հախուռն թափով հետապնդում էր պատմական անցյալի և ժողովրդի կենցաղի ուսումնասիրությունը, ազգային արժանապատվության զգացմունքի հրահրումն ու ամրապնդումը հպատակների մեջ։ Այդ իմաստով ցարական անգղը խոշտանգում էր անխտիր բոլորին՝ թե վելիկոռուսին, թե ուկրաինացուն, թե բելոռուսին, թե կովկասցուն...

Ցարիզմը, ճորտատերերի այդ դիկտատուրան, իր գաղութային քաղաքականությամբ նպատակ ուներ ժողովուրդների բանտի դռները ավելի ևս ամուր փակելու՝ մասսաներին տգիտության և ստրկության մեջ պահելու համար։ Այդ նպատակին էին ծառայում նաև ազգամիջյան հարաբերությունների գրգռումը, Ծայրերկրների լավագույն հողերի հափշտակումը, ժողովրդական խավերի իրավազրկումը, խավեր, որոնք ենթարկվում էին անլուր ըրր-

կանքների, ստորացման և վիրավորանքների։ Ռազմաֆեոդալական իմպերիալիզմը, ավատական-բյուրոկրատական միապետությունը այդպես էր ո՛չ միայն իր ներքին, այլ և արտաքին քաղաքականության մեջ. նա արդեն դարձել էր եվրոպական ռեակցիայի հենարան։

Այդ բոլորը մի կողմից ստեղծում էր ութսունական թվականների ծանր, անտանելի մթնոլորտը, ազատ շնչելու անհնարինությունը, բամբակը բերանը խրած լռությունը։ Ռեակցիան ծնել էր մի տաղտկալի և մռայլ հոգեվիճակ, անզորության մի որոշ զգացմունք, անհուսությունն և վշտի շրջապատ։ Բուրժուական ինտելիգենցիան ուժեղացնում էր համակերպման իր տխրահռչակ քաղաքականությունը։

Բայց մյուս կողմից պատմության խլուրդը իր քանդողական աշխատանքն էր առաջ տանում, ու արդեն նա զարթնել էր և իր պայքարն սկսել տիրող կարգերի դեմ։ Համատարած դժգոհությունը պոռթկում է մերթ իբրև բացահայտ քաղաքական-տնտեսական ընդվզումի ձևնարկ, մերթ իբրև գործադուլ, մերթ նա հագնում էր գրական-գեղարվեստական զգեստ։

Բաֆֆու «Սամվել» պատմական վեպը այս վերջին տիպի արտահայտության նշան էր։

Հեղինակը ծանր հիասթափության, խեղդող հուսահատության այդ սպանիչ մթնոլորտի մեջ հնչեցնում է ոգևորության, կենսատու լավատեսության ձայներ, հրավիրելով չհամակերպվել ցարիզմի ոգեսպան, դիմազրկող քաղաքականությանը, դեմ կանգնել հայ լուսավորական հիմնարկների ոչնչացման նկրտումներին։

Շիրվանզադեն պատմում է հետևյալը. «Նրա (Բաֆֆու) գլխում հղացավ «Սամվելի» գաղափարը, որ ներշնչում էր նրան հայոց դպրոցների փակման խնդիրը։ Նա (այսինքն՝ Բաֆֆին) ասում էր թե՝ պատմական անցյալի ու ժամանակակից դեպքերի մեջ կա մի զարմանալի նմանություն։ «Սամվելի» կարդացողը,— ասում էր Բաֆֆին,— կմտածի և անշուշտ կգտնի այդ նմանությունը, այն ժամանակ իմ գաղափարը հասկանալի կլինի նրան։ Ես պատմական վեպը պատմական փաստերի համար չեմ գրում, այլ ինձ գրավող ժամանակակից շարժման համար»։

Շիրվանզադեի այս վկայությունը մեզ համար երկու առումով ուշադրության արժանի է։

Նախ՝ Բաֆֆին ցանկանում է մասնակցել ժամանակակից

շարժման այն գրոհին, որ իր սուր ծայրն ուղղել էր ցարիզմի դեմ, այլ նա անհնարին համարելով հանգուրժել ճորտատերերի դիկտատուրան։ Այն հնդինակը, որ կռվել էր հայրենի, այսինքն՝ պարսկական ֆեոդալիզմի դեմ և վերջինիս կողմից հալածվել ու տարագրվել դեպի Անդրկովկաս, այժմ ձեռք էր բերում ցարական կարգերի դեմ և իրեն գիտակցաբար նետում ժամանակակից շարժման մեջ։ Դրանով Րաֆֆին վերջին վեպով արձագանք է տալիս իր անդրանիկ վեպի— «Սալբուս»— հակացարական տրամադրություններին։ Այդ վեպը գրված էր ռուս-պարսկական պատերազմի դարաշրջանից։ Եվ ահա հեղինակը ցարական բյուրոկրատիայի և հայ կղերի խորամանկ քաղաքականության դեմ է խոսում այդ վեպում, հետևելով Մխիթար Նալբանդյանին, որին ներբողում է հենց իր գրվածքի բնծայականի մեջ։ Րաֆֆին իր վերջին վեպով, «Սամվելով», գալիս միանում է իր նրախայրերի, իր դրի անդրանիկ փորձի ներշնչումներին և տրամադրություններին։ «Սամվելի» մեջ ծայր առած լավատեսություն բխում էր Րաֆֆու այն ջերմ հավատից, որ ժամանակակից շարժումը պետք է վերջանա ցարիզմի տապալումով և դրա հետևանքով հայ, ինչպես և մյուս այլ ազգերի ազատագրության ժամը պետք է հնչի անպայման։ Իր այդ բուռն լավատեսությունը մեր մեծ վիպասանը արտահայտել է հետևյալ մարգարեական տողերի մեջ. «Մեզ թվում է,— ասում է Րաֆֆին,— թե՝ մոտ է այն բարեբախտ ժամանակը, երբ ազգային խնդիրը կընդունի իր վճռական լուծումը, և ազատությունը, արդար օրենքն ու իրավունքը, որ կրոններից չկարողացան աշխարհ բերել, պիտի նորա մտնեն մարդկային կյանքի մեջ քաղաքակրթության և լուսավորության ձեռքով»։

Այսպիսով՝ Շիրվանզադեի վկայության առաջին մասը լիուլի արդարանում է. «Սամվելը» ուղղված է ցարիզմի ազգապահպան քաղաքականության դեմ։

Շիրվանզադեի վկայության երկրորդ մասը սուրակուսական է։ Նա Րաֆֆու բերանն է դնում այն միտքը, թե «Սամվելը» գրված է ոչ թե պատմական փաստերի, այլ ժամանակակից շարժման համար։ Դրանից կարելի է այն սխալ եզրակացությունը դուրս բերել, թե Րաֆֆու վեպի պատմական կողմը հետին պլանի վրա է գրված և հեղինակը՝ երկրորդական գրողների նման՝ անցյալի կեղծ բողոք տակ իր ժամանակի փաստերի մասին է խոսում։ Դա միանգամայն բյուրոկրատիայի է։ Եվ հենց առաջինը Րաֆֆին է եղել, որ բողո-

քել է այդ պնդումի դեմ, ասելով թե՝ ինքը «վերաստեղծել է հայ պատմական անցյալը»։ Վերաստեղծել ասելով՝ պատմավիպասանը շեշտել է այն ակնհայտ ճշմարտությունը, որ նա խորապես ուսումնասիրել է հայ պատմությունը և իբրև արվեստագետ կենդանացրել է այն իր տիպական կողմերով։ Նա ղանց չի արել պատմական փաստերը, չի աղավաղել նրանց, զոհ չի բերել պատմական իրականությունը՝ ժամանակակից որևէ քաղաքական թեզ փաստարկելու համար։ Հայ կլասիկական գրականության խոշոր ներկայացուցիչներից մեկին մի այդպիսի բան վերագրել՝ նշանակում է չըմբռնել նրա մեծությունը և նույնիսկ մեր օրերի համար նրա երկի ուսուցողական արժեքը թերագնահատել։

Բայց, ի հարկե, մի բան ճիշտ է, որ քաղաքական պայմանները հաճախ ստիպում էին պատմական անցյալին դիմելու՝ ցենզուրական ճնշումներից խուսափելու համար։ Ֆ. Մերինգը խոստովանում է, որ գերմանական ռոմանտիկները նապոլեոնական բռնապետության օրերում դիմում էին միջնադարին, որովհետև նույնքան աղատությամբ չէին կարող խոսել ներկայի մասին, որ հնծում էր բռնապարտիզմի կրունկների տակ։

Ոչ միայն գեղարվեստական գրականության, այլ և հենց ռուս հրապարակախոսության մեջ հայտնի են դեպքեր, երբ առաջավոր մտածողները՝ ցենզուրական արգելքները նկատի առնելով, դիմել են օտար ազգերի պատմությանը և այնտեղից անցքեր ու իրադարձություններ բերել, ցույց տալով իրենց բացասական վերաբերմունքը դեպի ցարական կառավարության այս կամ այն քայլը։ Օրինակ՝ Չերնիշևսկու «Կուսակցությունների պայքարը Ֆրանսիայում Լյուդովիկ XVIII-ի և Կարլ X-ի օրոք» հոդվածն ամբողջովին ուղղված է բռնակալ Ալեքսանդր II-ի կողմից հողային հարցի հակագյուղացիական լուծման դեմ։

Բաֆֆին ևս ո՛չ միայն գեղագետի, այլ և հրապարակախոսի, քննադատի և պատմագետի գրչով երբեմն ելույթներ է ունեցել ցարական հակահայ քաղաքականության դեմ։ Օրինակ. «Խամսայի մելիքություններին» մեջ Բաֆֆին հարձակվում է կառավարության վրա, նկատի առնելով այն, որ նա հովանավորում է կալվածատերերին, «ննջեցավոր խաներին»։ Եթե առաջ Բաֆֆին դեմ է եղել պարսկահայերի գաղթին, չի ուզեցել, ինչպես ինքն է ասում, որ «հազարավոր գերդաստաններ ընկնեն ռուսաց խորամանկ քաղաքականության շղթաներին» մեջ, «Խամսայի մելիքություններին» մեջ

ցույց է տալիս կոնկրետ պատմական նյութի վրա այդ «հոգևոր քաղաքականության» գաղափարգային ստատը, այն հանգամանքը, որ հոգևորական իրավափարդի կողմից պաշտպանություն են գտնում ժայրագավառի կալվածատերերը...

Մ՚չ միայն խոշոր վեպի և պատմագիտական ուսումնասիրության մեջ, այլ և հենց Բաֆֆու պատմվածքների մեջ կան նյութներ թե պարսկական և թե ցարական բյուրոկրատիայի դեմ։ Ուշադրության արժանի է այն հանգամանքը, որ հեղինակը շատ մասլլ գույներով է ներկայացնում մի բռնակալ հոր պատկեր «Լուխտյալ միամնուհի» նովելի մեջ։ Այդ բռնակալը ոստիկանական պաշտոնյա է։ Բաֆֆու կենսագրության շատ կողմերը մեզ համար պարզ չեն։ Օրինակ. հենց այդ փաստը. նրա հանգստարական մի քանի նյութերը։ Ապա՝ դրանց հետևանքով նրա հալածվելը կառավարության կողմից, ոստիկանական հսկողության տակ առնվելը, տունը խուզարկության ենթարկելը և այլն։ Այդ բոլորից անմիջապես հետո Բաֆֆին նամակ է գրում իր բարեկամներից մեկին և աշխատում է ցույց տալ, որ կառավարությունը թյուրիմացության մեջ է իր նկատմամբ։ Բայց հենց այդ օրերում նա անգլիական մի թերթի կարծիքն է հերքում այն մասին, թե տաճկահայերը ցարական քաղաքականության կողմնակից են...

Նույնպես և շատ խնդիրներ պարզ չեն Բաֆֆու Պարսկաստանում ունեցած գործունեության մեջ։ Այդտեղ նա նյութեր է ունեցել հարեմական կյանքի դեմ, ազատել է բռնությունից մի փախցրած աղջկա, ազգերի համերաշխության պրոպագանդա է մղել, մի նեղ բնկերական շրջան է կազմել և աշխատել է քաղաքական լրագիր հրատարակել։ Բայց այդ բոլորը չի հաջողվել, որովհետև մի հայ քահանա նրան մատնել է կառավարության ձեռքը իբրև «Հաբնմի» հեղինակի, և վերջինս փախել է դեպի Ռուսաստան, հազիվ ազատվելով բանտարկությունից և նույնիսկ մահից։ Նկատի առնելով այդ շրջանի գրական արդասիքը, պետք է նկատենք, որ Բաֆֆու հալածվելը Պարսկաստանում ավելի խոր պատճառներ ուներ. նա բմբռնացել է կալվածատիրության և կղերի դեմ, գրել է պամֆլետ ֆեոդալական իր հայրենիքի անշարժության դեմ, իսկ հիշված հայ քահանայի գայթյունն է շարժել վանքերը քամբալխանաներ անվանելով, պահի խորհուրդը, Քրիստոսի ուսմունքները ծրիտելով և Ժորժ Զանդի մի քանի գաղափարները բարոզելով։ Այդ բոլորը Բաֆֆուն դրել են Պարսկաստանում այն վիճակի մեջ, ինչ-

պես Միք. Նալբանդյանի դրությունն էր Նոր Նախիջևանում և ապա փախուստը դեպի Մոսկվա՝ կառավարության և կղերի հետապնդումներից ազատվելու համար։

Բաֆֆու հակաֆեոդալականությունը շատ ցայտուն կերպով երևում է հենց իր անդրանիկ վեպում. «Պարսկաստանի հողը,— ասում է Բաֆֆին «Սալբու» մեջ,— որ արդար իրավունքով պիտի բաժանված լիներ ժողովրդի մեջ, պատկանում է բեկերին և մոլլաներին»։ Այդ կարծիքը Բաֆֆին պահեց մինչև իր կյանքի վերջը։ Հետագա իր վեպերի մեջ ևս նա կռվում է կալվածատիրության դեմ, գրելով «Կայծերի» նշանավոր տողերը. «Երբ կալվածատերերի հարստությունը կոչնչանա, կգա մշակ մարդու արքայությունը»։ Ո՛չ միայն խոշոր վեպերի, այլ և պատմվածքների մեջ նա մերկում է պարսկական ռեժիմի թշնամի։ Օրինակ. «Խեսփուշների» մեջ Բաֆֆին տալիս է չքավորության մի ելույթը անիրավության վրա հիմնված ապարանքների դեմ։ Այսպիսով, ո՛չ միայն պարսկական խեսփուշների, այլ և կովկասահայ գյուղացիական զանգվածների դժգոհությունը արտահայտություն է գտել Բաֆֆու գրչի տակ։ «Մրոտայլ դասակարգի» և «մեծամեծ վամպիրների» դեմ խիստ են արտահայտվում մեր վիպասանի նկարագրած չքավոր գյուղացիները, օրինակ՝ Ավետ ապերը...

«Հարեմի» մեջ կնոջ ստրկության դեմ ծառանալով, Բաֆֆին կողմնակից չէր կնոջ ստորադիր վիճակին, նա կոչ էր անում՝ ներգրավելու կնոջը հասարակական աշխատանքի մեջ, ըմբոստանում էր դպրոցների հոգևոր ղեկավարության դեմ, մեծ թափով պաշտպանելով երկսեռ կրթությունը։ Նրա սոցիալական ուտոպիայի մեջ դպրոցը պատրաստում է սոսկ լավ զինվոր և լավ երկրագործ։

Խոշոր տաղանդ ունենալով, Բաֆֆին բավական հարազատ կերպով արտացոլել է իր ժամանակի իրականության մի քանի առաջավոր կողմերը։ Բայց դրանց հետ միասին նրա ստեղծագործության որակի վրա ազդել են նաև բուրժուա-դեմոկրատական աշխարհայացքի մի քանի տարրեր, որոնք որոշ նացիոնալիստական շեղումներ են մտցնում և աղարտում վիպասանի ընդհանուր առումով ընդունելի գրական պրոդուկցիան։

Լենինը ասում է՝ չի կարելի մոռանալ անցյալի այն հեղինակներին, որոնք կռվել են ֆեոդալիզմի մնացուկների դեմ, հրահրել են եվրոպական կյանքի իդեալներ և այս կամ այն չափով պաշտպանել են աշխատավոր խավերին։ Այդ իմաստով շատ բնորոշ է

Լենինի վերաբերմունքը Տուրգենևի նկատմամբ նա կռվում է խոշոր վիպասանի լիբերալիզմի դեմ, բայց գովում է նրա արվեստը, օգտագործում է նրա տիպերը մենշևիկների դեմ բանակռիվ մղելիս։ Կրուպսկայան վկայում է, որ Լենինը այնքան լավ գիտեր Տուրգենևի երկերը, որ նրանց թարգմանության միջոցով սովորում էր օտար լեզուները։

Շատ բնորոշ է նաև Մաքսիմ Գորկու վերաբերմունքը Դոստոևսկու նկատմամբ։ Սոցիալիստական ռեալիզմի մեծ կլասիկը իր ամբողջ կյանքում կռվել է նրա հետագիմ քաղաքական հայացքների դեմ։ Բայց գրողների համամիութենական առաջին համագումարում Գորկին Դոստոևսկուն անվանեց ռուս գրականության Շեքսպիր...

Բաֆֆու «Սամվելը» նրա գրական ստեղծագործության բարձրակետն է, դրա մեջ արտահայտվում են նրա մեծ տաղանդի աշն ու ակյակը։ Այժմ տեսնենք հայ գրականության այդ գլուխ գործոցի գիտական և գրական արժեքը։

II

«Սամվելի» գիտական արժեքի խնդիրը դնելով, մենք պետք է տեսնենք, թե որ չափով հեղինակը կարողացել է իր այդ վեպում տալ պատմական անցյալի հարազատ նկարագիրը։ Այդ իմաստով մեզ համար մեծ նշանակություն են ստանում Բաֆֆու երկու խիստ կարևոր խոստովանությունը։

Նախ՝ հեղինակը խոստովանում է, որ «Սամվելը» վաղուց իր մտածության առարկան է եղել, և երկրորդ՝ նա ձգտել է մի վեպ գրել, որ ճիշտ պատմական նշանակություն ունենա։ Բաֆֆին կարողացել է շրջապատել իրեն պատմական հարցերով, ամեն կերպ աշխատել է տեղափոխվել այն դարաշրջանը, որ նա նկարագրում է։ Դրա ապացույցներից մեկն էլ այն բազմաթեական ծանոթություններն են, որ նա ձեռնարկել է գրել՝ դրանցով իր վեպի տեղագրության արժեքը հաստատելու համար։ Այս բոլորը նկատի առնելով՝ մենք քիչ վերևում առարկեցինք Շիրվանզադեին, որ Բաֆֆին չէր կարող ասել թե՝ «Սամվելը» պատմական փաստերի համար չեմ գրել»... Մինչդեռ պատմավիպասանը ցույց է տալիս մեծ բարեխղճություն այդ փաստերի ուսումնասիրության համար և իր վեպի «Փակագծի մեջ» գլուխը դարձնում է զուտ պատմագիտա-

կան հետազոտություն, որի մեջ երևում է նրա պատմա-փիլիսոփայական ընդհանրացումներ անելու կարողությունը։

«Սամվելի» գիտական արժեքը որոշելիս՝ կարևոր է նշել նախ՝ հեղինակի պատմական վեպի տեսությունը, ապա՝ նրա վերաբերմունքը պատմագրության հանդեպ։ Բաֆֆին պատմական վեպը համարում է մի ժողովրդի պատմական կյանքի նկարագրություն։ Այդ ասելով՝ նա շեշտում է «կյանք» բառը. ուզում է հասկացնել, որ մեզ փաստերը պետք է շարժվեն, խլրտեն, առաջ բերեն հանրային եռ ու զեռ, մեջտեղից վերացնելով չոր ու ցամաք տարեգրություն մնալու վտանգը։ Շարժուն կյանքի տեսակետից մոտենալով հայ պատմագիրներին, նա դժգոհում է նրանցից, ամենից առաջ այն բանի համար, որ նրանց մոտ բացակայում են ժողովուրդը, կենցաղը և առհա են պալատը, վերնախավը, աշխարհիկ և կղերական ազնվականությունը։

Բաֆֆու դժգոհությունը հայ հին գրականությունից շատ նման է Ս. Աբովյանի դժգոհությանը նույն գրականության հանդեպ։ «... Եվրոպիումն էլ,— գրում է Աբովյանը,— որ չէի կարդում բազի գրքերում թե հայ ազգը պետք է, որ սիրտ չի՛ ունեցած լըլի, որ էնքան բաները գլխովը անց են կացել, մեկ մարդ էլա չի՛ դուս էկել, որ մեկ սրտի բան գրի, ինչ կա՝ եկեղեցու վրա յա, աստծու ու սրբերի, բայց հեթանոս Հոմերի, Հորացի, Վերգիլի, Սոֆոկլեսի գրքերը՝ երեխեքն էլ գլխատակներին ունեին, չունքի բոլոր աշխարհի բաներ ենն։

Նույն միտքը, գրեթե միևնույն բառերով արտահայտում է Բաֆֆին. «... Բայց մենք չունենք ոչ Էսքիլեսի ու Սոֆոկլեսի ողբերգություննները, և ոչ Հոմերոսի և Վերգիլիոսի դյուցազնական հագներգություննները։ Մեր հին գրականությունը դուրս չեկավ եկեղեցական շրջանակից... ոչ մի վեպ, ոչ մի դրամա կամ կոմեդիա չտվեցին մեզ»։

Հարձակվելով պաշտոնական գրականության վրա, Աբովյանն իր հովանավորության տակ է առնում ժողովրդական բանաստեղծությունը, ֆոլկլորը, որի մեջ նա տեսնում է իր պահանջած «աշխարհի բաները», «սրտի բանը»։ Այդ բաները հավաքելու համար Աբովյանը տեսնում է մի կտոր հացի ապահովություն ունենալ, որ «գիշեր ցերեկ ընկնեն գեղէ գեղ և մեր ազգի արած բաները հավաքէ, գրէ»։

Պատմագիրներից դժգոհ լինելով՝ Բաֆֆին դժգոհ էր նաև հայ

հնախոսությունից, որ չէր զրազվում մեր անցյալ կյանքը վերարտադրելու կամ պատմագիտական ուսումնասիրություններով, կամ բանգարաններով։ Այդ իմաստով հայ հեղինակը նախանձում է եվրոպացի պատմավիպասաններին, Վալտեր Սկոտին, էբերսին և մյուսներին։

Ի՞նչ է մնում հայ հեղինակին, որ ուզում է գրել պատմական վեպ։ Նախ՝ իր ստեղծագործական երևակայությունը, ապա՝ այն տվյալները, որ նա գտնում է անցյալի գրական և կուլտուրական հուշարձաններում, նաև մեր հարևան ժողովուրդների գրականության և ներկա կյանքի մեջ։

Ինչպե՞ս վերաբերվել այդ աղբյուրներին։ Պատմագեղարվեստական ստեղծագործության կարևոր խնդիրներից մեկն է դա։ Շատ անգամ Րաֆֆուն մեղադրել են, որ նա հավատարիմ չի մնում պատմական աղբյուրներին, որ նա փոխում է այս կամ այն պատմական անձի ավանդական բնութագիրը։ Այս նույն խնդիրը դրված է նաև ուրիշ գրականությունների պատմության մեջ. հենց այսօր մեր սովետական գրականության ակտուալ պրոբլեմներից մեկն է դա— ինչպե՞ս վերաբերվել պատմական աղբյուրներին, դոկումենտներին։

Տվյալ խնդրում Րաֆֆին ընդհանուր առումով ճիշտ տեսակետի վրա է կանգնած։ Նախ՝ հարցի սկզբունքային կողմը.— ԵՔՆ պատմավիպասանը դժգոհ է հայ պատմագրությունից, ինչո՞ւ պետք է նա բառացի կերպով հետևի այս կամ այն պատմագրին։ Եվ երկրորդ՝ պատմավիպասանը իր գրվածքին տալիս է որոշ զեկավար դաղափար, որի տեսանկյունից նա մոտենում է առանձին փաստերին և երևույթներին, դրանցից հանելով ստեղծագործական եզրակացություններ։ Հարցը կոնկրետացնելու համար երկու օրինակ բերենք։

Նախ՝ Լեոն դժգոհ է Րաֆֆուց, որ նա «աղճատել է Հայր Մարդպետի դեմքը»։ Ինչո՞վ է աղճատել պատմավիպասանը այդ բաղաքական գործչի բնութագիրը։ Նրանով, որ պատմագիրը դրան համարում է «հայրենիքի շահերի պաշտպան», իսկ Րաֆֆին նրան դարձնում է առաջնակարգ դավաճան։ Ո՞ւմ կողմն է ճշմարտությունը առաջադիր վեճի մեջ։ Իհարկե, Րաֆֆու։

Պետք է նկատի առնել «Սամվելի» զեկավար իդեան։ Րաֆֆին գտնում էր, որ արքայական միահեծանությունը հայ ազգային միասնույլ պետություն ստեղծելու նախապայմանն էր՝ հակառակ ֆեո-

դալների քայքայիչ ուժերին։ Տվյալ պատմական դարաշրջանում դա առաջավոր երևույթ էր։ Շեքսպիրն ևս նման մոտեցում է ունեցել անգլիական պատմության հանդեպ։

Հիմա ընդհանուր գաղափարից անցնենք կոնկրետ փաստին։ Բոլոր ֆեոդալական տարրերի մեջ ամենից ուժեղը Հայր Մարդպետն էր, հետևապես իբրև կենտրոնախույս ուժ, իբրև արքայական միահեծանության դեմ մրցորդ, նա ամենավտանգավոր ուժն էր և միշտ պատրաստ դավաճանելու՝ իր պատենցիալ հզորության վրա կռթնած։ Բաֆֆին վերցրել է վերջին հնարավորությունը, որ շատ ավելի պատմության ոգուն հավատարիմ է, քան պատմագրի որևէ առանձնակի, ոչ բնորոշ փաստարկումը։

Երկրորդ փաստական առարկությունը Բաֆֆու դեմ անում է Վրթանես Փափազյանը։ Նախ նա կրկնում է Լեոյին և գտնում, որ Բաֆֆին սխալվել է Հայր Մարդպետի նկատմամբ, և ապա՝ ինքը իր կողմից մի «սխալ» է ցույց տալիս, որ իբր թե կատարել է Բաֆֆին։ Պատմագիրը հիշատակում է, որ Սամվելը սպանել է ոչ թե իր հարազատ մորը, այլ մորացուին, այսինքն խորթ մորը, պարսկուհի Որմիզդուխտին։ Բաֆֆին տվյալ խնդրում դեմ է գնացել պատմագրին, Սամվելը սպանում է ոչ թե պարսկուհուն, այլ հայուհուն, իր հարազատ մորը։ Ի՞նչն է ղեկավարել Բաֆֆուն մի այդպիսի «սխալ» կատարելիս։ Ամենից առաջ այն, որ Տաճատուհին, Սամվելի մայրը, ամենախոշոր դեմքերից մեկն էր Մամիկոնյան իշխանության մեջ։ Հայաստանի քաղաքական օրիենտացիայի խնդրում նա մի հետևողական քաղաքական գիծ ուներ. ի՛նչ գնով ուզում է պետք է խորտակել հայկական ինքնուրույն թագավորությունը և Հայաստանը դարձնել մի վասալական պետություն, որի մեջ իր ամուսինը— Վահան Մամիկոնյանը լինի զորքերի ընդհանուր հրամանատար։ Սամվելը, երբ սկսում է իր հայրենասիրական գործունեությունը, առաջին մարդը, որ խոչընդոտներ է հարուցանում, արգելակներ է դնում նրա առաջ, ամեն կերպ աշխատում է խափանել որդու ձեռնարկները— դա նրա հարազատ մայրն է, մի ուժեղ, ամուր բնավորություն, մի դաժան, միջոցների մեջ խտրություն չդրնող գործչուհի, իսկական ֆուրիա։

Իսկ մյուս կողմից Որմիզդուխտը թե իր տարիքով և թե իր քաղաքական պատրաստությամբ մի կատարյալ երեխա է, որ չէր կարող շարժում ղեկավարել, եթե նույնիսկ ցանկանար։ Այստեղ կարևոր է մի հանգամանք։ Բաֆֆին հաստատում է, որ պարսկական

արքունիքը իր կանանց չէր տալիս այնպիսի դիվլոմատիկական դատիարակություն, որ նրանք կարողանային գառնալ գիտակից դիվանագետներ։ Նրանց, այդ աղջիկներին պարսկական արքունիքը ուզարկում էր հարևան պետերին, խնամիական կապերով բարեկամական մթնոլորտ ստեղծելու համար։

Սամվելի առաջ կանգնած են երկու մայր։ Մեկը սկզբունքային թշնամի, հայրենիքի կատարյալ դավաճան, իսկ մյուսը— պարսկական արքունիքի անգիտակից գործիքը։ Սամվելը սպանում է գիտակից թշնամուն, և դա շատ տրամաբանական է, պատմության ընդհանուր օգուն սպրական, մանավանդ մենք մեր ոչ պատմության մեջ չենք կարող ցույց տալ որևէ պարսկուհու, որ մեր քաղաքական կյանքի վրա հզոր ազդեցություն գործած լինի, մինչդեռ շատ կան նման տիպի հայուհիներ։

Վրթ. Փափազյանը կարծում է, որ Բաֆֆին էֆեկտի, ազդու լինելու, տենդենցիոզ վեպի համար է Սամվելին դարձրել հարազատ մոր սպանող։ Դա միանգամայն սխալ տեսակետ է։ Բաֆֆուն ավյալ խնդրում ղեկավարել է ոչ թե էֆեկտի զգացմունքը, այլ պատմափիլիսոփայական ստույգ խոհականությունը։

Այդ երկու փաստը, որ մենք առաջ բերինք, չենք կարող համարել պատմության «աղճատում». դեմ գնալով պատմագրին, Բաֆֆին ավելի խորն է թափանցել պատմության առաջմղիչ ուժերի մեջ իր ստեղծագործական ունակությունների հետևանքով։ Բաֆֆին մյուս կողմից խուսափել է պատմական դեպքերը լուսաբանել զուտ այսօրվա տեսակետից, այն մոդեռնիզացիան, որ միանգամայն սխալ կերպով պահանջում էին Պոկրովսկին և նրա «դպրոցիկը»։ Այդ «դպրոցիկի» հետևողներից մեկն էլ Պերնվերդեն էր, որ պահանջում էր պատմությունը մի շիրմա դարձնել և տալ միայն և նր այսօրվա իրականությունը, ուրիշ խոսքով՝ ինչպես ասել է Վ. Հյուգոն՝ պատմությունը դարձնել մի մեխ և դրանից կախել իր վերարկուն։

Այդ սխալ կոնցեպցիային (որին, ինչպես երևում է, կողմնակից է եղել նաև Շիրվանզադեն) դեմ է բռնացել Բաֆֆին։ Նա պատմական վեպ գրելու ժամանակ լուսաբանել է անցյալը իր այսօրվա հասկացողությամբ, բայց միաժամանակ նա իրեն նպատակ է դրել հասկանալ և բացատրել անցյալը։ Եվ երբ վեպի գիտական արժեքը հենց այդ վերջին նպատակի իրագործման, հաջող կատարման մեջ պետք է փնտրել։

Հայկունու դեմ վիճելիս Բաֆֆին պաշտպանել է պատմական վեպի իր թեորիան, փաստարկել է պատմավիպասանի ազատ ստեղծագործությունը և ըմբռոստացել է այն տեսակետի դեմ, որ բանաստեղծին դարձնում է պատմագրության ստրուկ։ Այդ տեսակետը հիմնականում բխում է Բելինսկու էսթետիկայից, որ այնքան տաղանդով պաշտպանել է նաև Մուրացանը Լեոյի դեմ մղած իր բանակռվի մեջ, 1901 թվին...

Ո՞րն է Բաֆֆու պատմական վեպի թեորիայի գիտական-փիլիսոփայական արժեքը։

Նախ՝ հեռավոր անցյալը պետք է դարձնել մեզ համար մոտիկ և հասկանալի։ Այսինքն պետք է մերկացնել փաստերը ծածկող ժամանակի քողը, պետք է դիմազուրկ անել իրականությունը և տեսնել կյանքը ինչպես որ է։ Այդ նպատակի համար հեղինակը անպայման պիտի ցույց տա ստեղծագործական ազատ վերաբերմունք պատմագիտական նյութի հանդեպ, ճիշտ այնպես, ինչպես ներկա կյանքից վեպ գրողը ազատ է վարվում ժամանակակից մատերիալի հանդեպ, նույնիսկ երբեմն կռիվ է մղում իր նյութի հետ, ինչպես ասում է Շիլլերը. Kampf mit dem fe.

Երկրորդ՝ որովհետև պատմագիրների մոտ առհասարակ կենցաղի լուսաբանությունը բացակայում է, պատմավիպասանը պետք է ունենա մարքի մի վիշկա, որի բարձրությունից նա կարողանա տալ ոչ միայն նշածը, այլ և լինելիքը, կարողանա տեսնել դինամիկան, պատմության առաջընթացը։

Այժմ մեզ հարկավոր է տեսնել այն բարձրակետը, որի վրայից նայում է Բաֆֆին պատմական պրոցեսին. հարկավոր է քննել նրա պատմահայեցողությունը, նրա դեկավար աշխարհայացքը, նրա կրեդոն։

III

Բաֆֆին «Սամվելի» նյութը վերցրել է հայ պատմության չորրորդ դարի անցքերից։ Հեղինակը այդ դարի հիմնական պրոբլեմը համարում է քաղաքական ինքնուրույնության խնդիրը, Պարսկաստանի և Հունաստանի միջև ընկած մի փոքրիկ պետության անկախության և, ինչպես ինքն է ասում, ինքնակայության ձգտումը։ Այս վերջին խնդիրը պատահել էր ամբողջ մտածող հայությունը, առաջ բերելով հակադիր բանակներ, քաղաքական տարբեր օրիեն-

տացիանը, միմյանց նկատմամբ թշնամի կուսակցություններ։ Ինքնակալության սիմվոլն էր գարձել Արշակունյաց գինաստիան, որի հանդեպ հնդինակը կանգնեցնում է հարևան խոշոր պետություններին իրրև երկու տանհավ վիշապներ, որոնք ձգտում են վերացնել հայկական ինքնուրույն պետականությունը։

Բաֆֆու ամբողջ համակրանքը վերջինիս կողմն է. գրա գեմ կռվողներին, թշնամու կողմն անցողներին նա իրավամբ անվանում է դավաճաններ։ Հնդինակի պատմահայեցողության մեջ մի կետ խիստ ուսանելի է. նա անկախության իդեալի հիմնական գրավիճը համարում է ժողովրդական խավերին, դավաճանների օջախը հատատում է նախարարական կազմակերպության մեջ, իսկ վերջինիցս դուրս բերում մի քանի ժողովրդասեր անձեր (որոնց մեջ, ի միջի այլոց, դնում է նաև հայ գրականության հիմնադիր Մեսրոպ Մաշտոցին), որոնք պաշտպանում են ինքնուրուհության գաղափարը։ Առանձնապես Մեսրոպը գտնում է, որ պարսից թագավոր Շապուհը, ձեռնարկելով ատրուշաններ հիմնել Հայաստանում, ո՛չ թե ձգտում է կրոնական, այլ միանգամայն քաղաքական մի ծանր խնդիր լուծելուն, հայկական կուլտուրայի ոչնչացմանը։ Չորրորդ դարի այդ քաղաքական պայքարի մեջ Մեսրոպի հոգում հաստատանում է հայ անկախության ամենահզոր հիմքը դնել, հայ գրերի գյուտն անելով, հայ դպրոցներ բաց անելով, հայ գրականությունը սկզբնավորելով։

Ժողովրդի հետ միասին առաջին հերթին շատ ջերմ կերպով անկախ հայ պետականության խնդիրը պաշտպանում են այն փորրիկ ազնվականները, որոնք, ինչպես Բաֆֆին է ասում, իրենց անշուք ամրոցի կտուրից կարող էին տեսնել իրենց կալվածքների բոլոր սահմանները։

Մայր է առնում քաղաքացիական կռիվը, ստեղծվում է ռազմաճակատ, բախվում են տարբեր շահեր, տարբեր տեսակետներ և այդ բոլորի մեջեն էր քաղաքական այն ծանր խնդիրը, որի վրա իր մատը դրեց հայ գրականության հիմնադիր, մեծ երախտավորը— Մեսրոպը։ «Ստուգն խնդ աչքով էր նայում իր տիրոջ վրա,— ասում է Բաֆֆին,— իսկ տերը վստահություն չուներ ծառայի վրա»։

Սկզբունքային այդ պայքարը ավելի ևս ծանր կերպարանք է ստանում, որովհետև պարսիկներն իրենց քաղաքականությունը իրրև ինտերվենտներ առաջ են տանում արյունով և երկաթով, ոչնչացնելով, ավերելով, խորտակելով ամեն ինչ, որ հիշեցնում էր

հայկական քաղաքակրթության ինքնուրույնությունը։ Ինչպես աբարների նման քաղաքականության նկատմամբ հակակրանք է տածում Մուրացանը իր «Գևորգ Մարզպետունու» մեջ, այդպես էլ պարսկական ինտերվենտների գործելակերպը բարբարոսական է համարում Րաֆֆին, տածելով խորին գարշանք դրա դեմ։

Շապուհի այդ քաղաքականության դեմ ծառանալով՝ Րաֆֆին տվյալ խնդրում որևէ ազգայնական նախապաշարմունք հանդես չի բերում։ Նա հիշում է Պարսկաստանի պատմության մեջ մի քանի նշանավոր մարդկանց անունները, որոնք շատ արժեքավոր գործեր են կատարել, ցույց են տվել մեծահոգություն ուրիշ ազգերի նկատմամբ, պատմության մեջ մտնելով իբրև դրական քաղաքագետներ։

Հին Պարսկաստանի մասին խոսելիս Րաֆֆին հիշատակում է որոշ ժողովրդական ավանդություններ, որոնց մեջ մեծարվում են մի քանի աշխարհաշեն քաղաքական դեմքեր։ Հայոց պատմության ուսումնասիրության մեջ ևս նա մեծ արժեք է տալիս ժողովրդական ավանդություններին և մեծ սիրով օգտվում է դրանցից։ Ոչ միայն իբրև պատմավիպասան, այլ և իբրև պատմագետ, երբ ինքը իր կողմից ինքնուրույն հետազոտություն է կատարում, Րաֆֆին մեծապես օգտվում է ժողովրդական բառ ու բանից։ Այսպես օրինակ. իր «Խամսայի մելիքությունները» գրելիս նա օգտագործում է ժողովրդական ավանդությունները, մեծ տեղ տալով ժողովրդի միջից դուրս եկած հերոսներին, ինչպիսիք են Դալի Մահրասան, Թուլի Արզումանը, Ջալազան Յուղբաշին, Մելիք Վանին, և այլն։ Ժողովրդի միջից դուրս եկած այդ հերոսներին Րաֆֆին ներկայացնում է, չթաքցնելով իր համակրանքը նրանց նկատմամբ։ Նույնպես է վարվել նաև «Սամվելի» վիպական այն հերոսների նկատմամբ, որոնք դուրս են եկել ժողովրդի միջից և լծվել են քաղաքացիական կռվին. այդպես են Մալխասը, Արբակը, Հուսիկը, Նվարդը, Սուրենը և այլն։

«Սամվելը» գրելու ժամանակ Րաֆֆին օգտագործում է Փավստոս Բյուզանդին, որ խորապես ժողովրդական-ավանդական աղբյուրներից է հյուսել իր պատմագրությունը։ Քերովբե Պատկանյանը նրան անվանում է «արդարախոս Փավստոս»։ Նա մնում է արդարախոս, չնայած իր բազմաթիվ չափազանցություններին, որոնք հենց մատնում են ժողովրդական ստեղծագործության էական հատկանիշները— հիպերբոլան և լիրիզմը։ Ինչ որ պատմագիրը հիշատակում է Արշակի, Փառանձեմի, Շավասպի և Մերուժանի մասին,

գլխովին տոգորված է ավանդությունների ոգով։ Եվ այդ ավանդական, այսինքն ժողովրդական պատմության մեջ էականը հենց նույն ժողովրդի ազատասիրական ոգին է, ինքնուրույնության, անկախ պետականության գաղափարը, որով ծայրեծայր տոգորված է մեր շնորհալի Փավստոսի պատմությունը։ Երբ հույները և պարսիկները բաժանում են Հայաստանը, հայրենասեր պատմիչը դառնությամբ նկատում է. «Նուաղեաց, բաժանեցաւ, ցրուեցաւ թագաւորութիւնն հայոց. պակասեաց յիւրմէ մեծութենէն յայնմ ժամանակի և յապաց»։

Բաֆֆու պատմահայեցողության մեջ մի բաց կա, որ անպայման պետք է շեշտել։ Դա նրա «Հառաջաբանի» և բուն վեպի մի հակասությունն է։ Հառաջաբանի մեջ վիպասանը դժգոհում է ավանդական պատմագրության դեմ, որ չի տվել, թե ինչպես է ապրել հայ շինականը, ինչ տեսակ հարաբերությունների մեջ է եղել իր տերերի հետ, ինչ էր ուտում, ինչ էր հագնում և ինչ տեսակ զվարճություններ ուներ։ Ինքը Բաֆֆին այդ բացը ամբողջովին չի կարողացել լցնել։ Ասում ենք՝ ամբողջովին, որովհետև նա խոսում է որոշ չափով հայ շինական կյանքի առաքելի մի քանի հանգամանքների մասին, բայց մենք չենք տեսնում հայ շինականի շահագործումը տերերի կողմից։ Կա արտաքին թշնամին, բայց չկա ներքին պարազիտը, պորտաբույծը, հպատակի աշխատանքը թալանողը։ Ինչպես և Մուրացանը. Բաֆֆին տվել է մի լարված մոմենտի նկարագիր, երբ, ասես, ներքին տարաձայնություններն առայժմ լռում են՝ ծառանալով արտաքին վտանգի դեմ, որ ավելի հարկադրական է, քան ներքին հակամարտությունը, դասակարգային ներհակություններն ու պայքարը...

Այնպես որ Բաֆֆին, դժգոհելով հին պատմագրությունից, որ ժողովրդի կյանք չի տալիս, հիմնականում գնացել է ավանդական ուղիով, իր վեպի մեջ գլխավորապես դուրս բերելով իշխանական դասի կյանքն ու կենցաղը։

Այդտեղ դեր է կատարել նրա պատմահայեցողության մի քերությունը, որ մի հայտնի չափով պայմանավորված է լիբերալիզմի ազդեցությամբ՝ պատմավիպասանի մտածողության և աշխարհայեցքի վրա։

Ակնհայտ է մի հակասություն ևս Բաֆֆու պատմահայեցողության մեջ։ Ջնայած նրա ջերմ համակրանքին ժողովրդի նկատմամբ, այնուամենայնիվ նրա մոտ ժողովուրդը հանդես է գալիս իբրև

պատմության կառքի հինգերորդ անիվ։ Երբ ինքնուրույն հանդես է գալիս ժողովրդական զանգվածը, դա մի տարերային հոսանք է, անկերպարան, նույնիսկ անգիտակից։ Այդ մոմը կերպարանք է ստանում դեկավարների առաջնորդության շնորհիվ, նրանց ձեռքում։ Այստեղ Բաֆֆու աշխարհայացքի վրա նկատելի է լիբերալ նարոդնիկության շունչը՝ անհատներն են պատմություն ստեղծում նշանաբանով։ «Անզեն գյուղացիք,— ասում է Բաֆֆին,— իրենց խրճիթները թողած, հավաքվել էին լեռների բարձրությունների վրա, և ճանապարհից անցնողների վրա քարեր էին գլորում։ Քարերը գլորվում էին որպես փուլ եկած լեռան մի մասը, և իրենց կուլտերի ներքո ծածկում էին ամբողջ կարավաններ։ Բայց ո՞ւմ վրա էին գլորում,— իրենք ևս չգիտեին։ Ամեն ոք նրանց համար ուրացող էր»։

Թե այդ տարերայնությունը և թե այն հանգամանքը, որ Բաֆֆին ներքին տերերի դեմ ըմբոստացող ժողովուրդ չի տեսել, այլ տվել է արտաքին թշնամու դեմ ըմբոստացողներ— դա հայ լիբերալիզմի հայտնի վերաբերմունքն է դեպի հայ պատմությունը, որ այնքան ցայտուն արտահայտություն է ստացել բուրժուական պատմագրության մեջ։ Այսպես, օրինակ, հայ պատմությունը աղավաղելով՝ Լեոն գրում է, թե մեր ամբողջ պատմության ընթացքում հայ հասարակ ժողովուրդը երբե՛ք չի ըմբոստացել իր իշխանների դեմ. «Այդպիսի փորձ մեզ հայտնի չէ,— պնդում է Լեոն,— հասարակ ժողովուրդը երբեք չկանգնեց ազնվականության դեմ իր իրավունքները պաշտպանելու համար, ո՛չ մի ժամանակ խռովության, ապստամբության կամ մի այլ միջոցով չհայտնեց իր անբավականությունը, իր բողոքները» (ընդգծումները մերն են՝ Ա. Տ.)։

Թե հայ և թե օտար պատմությունից հայտնի են մի շարք հասարակական շարժումներ, որոնք ուղղված են եղել տիրապետող իշխանության դեմ և դարի ոգին նկատի առնելով՝ կրել են որոշ կրոնական երանգավորում. այդպես են ռեֆորմացիան, ռուսական աղանդները, բոնդրակեցիները, և այլն։

Վերև մենք ասացինք, որ Բաֆֆին մի քանի ժողովրդական տիպարներ է տվել իր վեպի մեջ։ Դրանք բոլորն էլ հլության, տիրասիրության և հնազանդության մարմնացումներ են։ Եթե Սամվելը նրանց ասի՝ գնացեք կրակի մեջ ընկեք, դա ինձ որևէ նպատակով հարկավոր է— նրանք անխոս կկատարեն նրա հրամանը։ Եթե ժողովուրդը ներքին թշնամու դեմ կռվում է, նրան համարում

է սոսկ արտաքին թշնամու գործակից և ըմբոստանում է՝ որոշ ղեկավարություն ստանալով բարձր խավերից. այդպես է, երբ Մերուժանի հպատակները ելնում են նրա դեմ՝ այդ դավաճանի մոր ղեկավարությամբ և ներշնչումով...

Բաֆֆին, իհարկե, չի ժխտում դասակարգերի գոյությունը կամ դասակարգային կռվի առկայությունը նրանց մեջ։ Նա իր մի շարք վեպերի և պատմվածքների մեջ, մանավանդ պարսկահայ կյանքից նյութ վերցրած մի շարք երկերի մեջ, ինչպես են «Մի օրավար հողդ», «Գեղեցիկ Վարթիկը», «Անբախտ Հռիփսիմեն», և այլն՝ տվել է տղաների և աղքատների շահերի հակամարտությունը, պարտքերի ծանրության շնորհիվ պանդխտության երևույթի առաջ գալը, տնտեսական դրության ազդեցությունը բարք ու վարքի վրա, մարմնավաճառությունը և այլն։ Բայց խնդիրն այն է, որ Բաֆֆին, արձանագրելով գյուղի և քաղաքի չքավոր խավերի թշվառ կյանքը, շատ մռայլ գույներով նկարագրելով նրանց կենցաղը, նա տուրք է տալիս որոշ կարեկցական մորալի, և այդ խավերի մեջ չի տեսնում այն ուժը, որ պետք է առաջ բերի հասարակական տեղաշարժ։ Հենց դա է այն կարեկցության «սոցիալիզմը», Mitleidsozialismus-ը, որից լիբերալիզմի հոտ է փչում և որին տուրք է տվել այս կամ այն չափով մեր մեծ վիպասանը։ Մի բնորոշ նմուշ. մենք գիտենք հին պատմությունից հայ գուսաններին, իսկ նոր պատմությունից գիտենք հայ աշուղներին. դրանք հաճախ հանդիսացել են իրրև իրենց ժամանակի ժուռնալիստներ և երբեմն ակնածություն և վախ են առաջ բերել տիրապետողների մեջ։ Բաֆֆին «Սամվելի» մեջ տալիս է մի իշխանական խնճույքի նկարագիր— «Երգիչներին, — ասում է Բաֆֆին,— տեղ էին տվել սեղանատան դռան մոտ. նրանք անլուռելի ձայնով երգում էին և ածում։ Մեկը երկու աչքերից կա Հոմերոսի նման կույր էր, իսկ մյուսը՝ մեկ ոտքից կաղ։ Հագնված էին աղքատ կերպով։ Ժողովրդի սիրելիները ժողովրդի անշուք կերպարանք էին կրում իշխանների սեղանի մոտ». — Օվ, վերջ. այդ կաղ, կույր, աղքատ հագնված մարդիկ, իրոք, խղճալի են...

Այդ լիբերալիզմը երևում է վեպի նաև այն մասերում, ուր Բաֆֆին տալիս է ժամանակի հոգևորականության գրեթե դրական բնութագիրը և չի կարողանում, կամ չի կամենում մերկացնել նախապարսկական եկեղեցու շահագործական բնույթը։ Այս բաժնում կա մի հակասություն կա. տվյալ դեպքում հակասությունը գտնվում է

«Փակագծի» և պատկերացման մեջ. առաջինում Բաֆֆին նկեղեցու հզորությունը դիտում է իբրև հայ պետականության թուլության աղբյուր, իսկ պատկերացման մեջ, վեպի իրադարձությունների մեջ հոգևորականությունը իր այդ հայրենադավ գործունեությամբ հանդես չի գալիս։ Ներսեսը, կաթողիկոսը, Բաֆֆու մոտ հանդես է գալիս իբրև «նեղյալների հայր», «թշվառների արտասուքը սրբող», նույնիսկ իբրև «խաղաղության հրեշտակ»։ Մինչդեռ Բաֆֆին այդ խաղաղության հրեշտակին կամ դրա նմաններին «Փակագծի» մեջ ներկայացնում է իբրև իրենց շահերի համար արյան հեղեղներ թափողների...

Ժողովրդի տիրասիրության և կղերի այդ գրեթե դրական դերի հետ միասին Բաֆֆին փառաբանում է բարեգործությունը իբրև սոցիալական չարիքը մեղմացնող միջոց։ Մերուժանի մորը ժողովուրդը սիրում է, որովհետև ամեն օր նրա տնտեսը բաժանում է չքավորներին «սովարական պարենը»։ Եվ այդ բարեգործությունը, ասես, մեղմում է շահագործվողների զայրույթը. նրանք կարող են զայրանալ, բայց երբե՛ք ապստանել իրենց տերերին։ Վերջիններս, երբ իրենց ծառաներին անունով են կոչում, դա լցնում է նրանց սիրտը ախորժելի զգացմունքով։ Բարեգործությունը հավատարմություն է ծնում, հավատարմությունը գնահատվում է. Մերուժանի մայրը հպատակներին սիրում էր «հարազատ զավակների նման»։

Բայց, ի հարկե, Բաֆֆին խոշոր վիպասան լինելով, արտացոլել է նաև իրական ճշմարտությունը։ Այժմ տեսնենք նրա պատմահայեցողության մի քանի արժեքավոր առանձնահատկությունները։

IV

Ինչպես իր ժամանակակից թեմայով գրած վեպերի մեջ Բաֆֆին խիստ քննադատել է ավատական կուլտուրայի մնացուկները, այդպես էլ «Սամվելի» մեջ նա մնում է սկզբունքով ֆեոդալիզմի թշնամին։ Դա նրա վեպի մեջ այն կարևոր հատկանիշն է, ըստ որում հեղինակը ժամանակակից առաջավոր մարդու տեսանկյունից է նայում պատմության վրա և այն գնահատում, խիստ դատավճիռ կարդում նրա որոշ կողմերի դեմ։

Բաֆֆին քննադատում է ֆեոդալական կուլտուրայի սեփականատիրական մորալը, այն հիմքը, որ դա ժառանգություն է թողել

նաև բուրժուական հասարակարգին. եսասիրություն, մի ուրիշին սանդուխք շինել և նրան կոխ տալով բարձրանալ, չտեսնել մարդու մեջ անհատին, այլ նրան համարել մի թվաբանական միավոր: «Նա (Սամվելի հայրը),— ասում է Րաֆֆին,— նայում էր իր որդու վրա՝ ո՛չ թե իբրև մի ազատ, ինքնակամ անհատի վրա, այլ որպես մի հաջողակ միջոցի վրա, որով միայն ինքը պիտի փառավորվեր... Երբ մի նժույգ ձիարշավի ժամանակ տանում է մրցանակը, տերն է պարծենում և ոչ թե նժույգը: Այս եսական կետից էր նայում նա որդու վրա: Մի այսպիսի հայացք կազմվել էր նրա մեջ ավանդաբար, որ ստացել էր նա իր ազնվապետական ժառանգության հետ»:

Երբ ազնվականը որդուն սանդուխք է համարում, նա, ի հարկե, հպատակին ո՛չ միայն սանդուխք կհամարի, այլ և կոխ տալու արժանի հող: Թեև լիբերալ աշխարհայացքի տեսակետից Րաֆֆին տիրոջ և ծառայի մեջ հաճախ համերաշխություն է ցուցնում, բայց երբեմն էլ նրա խոշոր տաղանդը մերկացնում է ճշմարտությունը, անդունդ փորում նրանց մեջ, անդունդ, որ կարելի է վերացնել միայն և միայն սոցիալական տեղաշարժի միջոցով: Սամվելի հպատակները նրա անձնական մեղմությունը բացառիկ երևույթ են համարում. զարմանում են, որ նա մյուս իշխանների պես ո՛չ ծեծում է, ո՛չ հայհոյում...

Հակադրվելով միջնադարյան բռունցքի իրավունքին, Րաֆֆին մի այսպիսի պերճախոս դիալոգ է դրել Մուշեղի և իր կնոջ՝ Սաթենիկի միջև. «Դու միշտ քո նետերով ես սրբել քո ճակատի քրտինքը... Միշտ կռիվ... միշտ արյուն... միշտ կոտորած... Ե՞րբ պետք է վերջ դրվի այդ արյունհեղություններին»,— հարցնում է ամուսնուն կինը: Մուշեղը պատասխանում է. «Երբե՛ք, քանի ո՛ր մարդկային իրավունքը միայն սրով կչափվի»:

Այդ կռվի մեջ Րաֆֆու համակրանքը «մարդկային իրավունքի» համար աշխատողների, այդ իրավունքին պայքարով տիրանալու ձգտողների կողմն է: Եվ հենց այդ պատճառով նա ֆիզիկական զզվանք է զգում բռնության դեմ, դավաճանության դեմ և, ընդհակառակը, նվիրագործում է ազատությունը, խնկարկում է հայրենասերներին, ներբողում է հայ զինվորի հերոսությունը նույն խանդավառությամբ, ինչպես իր հիմնական պատմագրական աղբյուրի հեղինակը— Փավստոսը: Այս վերջինի պես Րաֆֆին էլ ծառանում է պարսկական աշխարհակալության դեմ, երբ վերջինս

իրեն նպատակ է դնում հայերին ձուլել պարսիկների հետ, հայ ազգությյան անունը ջնջելով աշխարհի երեսից։

Պարսկական աշխարհակալության այդ ձգտումը Հայաստանում առաջ է բերում մի ամբողջ ժողովրդական շարժում, որի նպատակն էր ի չիք դարձնել այդ վտանգը։ Ժողովրդական խավերի այդ ոգևորությունը մի տաք հասարակական մթնոլորտ է ստեղծում, որի մեջ անձնականը տեղի է տալիս ընդհանրականին, մասնավորը զոհվում է հայրենիքի ընդհանուր բարօրությանը։ Այդ կողմից մի պերճախոս փաստ է բերում Րաֆֆին, որ բառացի կերպով նույնն է, ինչ որ շեշտում է նաև Մուրացանը իր «Գևորգ Մարզպետունի» պատմական վեպի մեջ։ Րաֆֆու վեպում ժողովրդի ծոցից դուրս եկած մի շինական երդվում է իր տան, իր կնոջ, իր զավակների երեսը չտեսնել, մինչև որ վերջին թշնամին երկրի երեսից վռնդված չլինի։ Մուրացանի պատմավեպում նման երդում տալիս և կատարում է նրա գլխավոր հերոսը— Գևորգը...

Հայրենիքի համար զոհաբերությունը թե Րաֆֆին և թե Մուրացանը համարում են այն գերագույն առաքինությունը, որ պետք է ոգևորի դարեդար։ Այդ առաքինության համար թափված արյունը ուռճացնում է հողը և ծնում նորանոր հերոսական ծիլեր։ Հայրենասերի մահը— անմահություն է, մինչդեռ դավաճանի կյանքը— բարոյական մահ։ Հայրենասիրությունը, ասես, Րաֆֆին համարում է մարդու վեհագույն զգայարանը. նույնիսկ անփորձ պատանուն դա տալիս է ունակություն՝ փորձի և հմտության պակասը լրացնելու։ Մինչդեռ դավաճանը մի կույր է, որ աչքերը փակում է արևի դեմ, ճշմարտության դեմ։ Րաֆֆուն և Մուրացանին կարդալով՝ դուք լցվում եք բուռն ատելությամբ ոչ միայն բռնակալության դեմ, այլ և նրանց ձեռքին գործիք դավաճանության դեմ։

Թե Մուրացանը և թե Րաֆֆին հայրենասիրությունը նեղ ազգայնական հիմքի վրա չեն խարսխում։ Մուրացանը ատում է արաբական բռնակալությունը, բայց համակրանքով է խոսում Հայաստանում ապրող և արդեն բնիկներ դարձած արաբների մասին։ Մեծ համակրանքով է խոսում Րաֆֆին հրեա ազգի և Հայաստանում ապրող հրեաների մասին, որոնք մեր երկիրը համարում են նաև իրենց համար հարազատ, մի նոր Սիոն, նոր Պաղեստին։ Այդ գործունյա և խելացի ժողովուրդը, ասում է Րաֆֆին, իրեն օտար չէր զգում Հայաստանում, որովհետև այդտեղ նա վայելում էր հավասար իրավունքներ հայերի հետ միասին։

Թե Բաֆֆին և թե Մուրացանը հայրենասիրության հիմքը դնում են ժողովրդական շահերի վրա, իսկ դավաճանությունը սեպում են հակաժողովրդական երևույթ։ Դրանով էլ նրանք գնահատում են բարձր խավերին, թագավորներին և իշխաններին։ Մուրացանի իշխան Գևորգը— երևելի հայրենասեր է, նաև մեծապես ժողովրդասեր։ Այդպես են նաև Բաֆֆու սիրած հերոսները— Սամվելը, Մուշեղը, Մեսրոպը և այլն։ Նույնիսկ Արշակ II թագավորին Բաֆֆին հանճարեղ է համարում, որովհետև նա նախարարներից դժգոհ ժողովրդին իր հովանավորության տակ է առել. գովում է նրա որդի Պապի հակակղերական գործունեությունը և այլն։ Նույնիսկ հայ գրականության, հայ արվեստի արժեքը թե Բաֆֆին և թե Մուրացանը պայմանավորում են նրանով, թե ո՛րչափով նրանց մեջ ազգային կյանքն է արտացոլված։ Օտարները ձգտելով այդ կյանքը խորտակել, նրանք ձեռք են բարձրացնում հայ լեզվի և հայ գրականության դեմ։ Դեռ այն ժամանակ, երբ հայերը գիր չունեին, նրանք իրենց ազգային ինքնուրույնությունը պահում էին լեզվի միջոցով. «Հայոց լեզուն,— ասում է Բաֆֆին,— մնացել էր նույնիսկ ժողովրդի բերանում, որ հալածում էր օտարազգի կղերը»։ Այդ ժողովրդի լեզվի մեջ Բաֆֆին ամփոփված է տեսնում նույն ժողովրդի մտավոր կյանքը, նրա հոգու ստեղծագործական թռիչքները։ Ո՛չ միայն հայ, այլև պարսկական ժողովրդի լեզվի մեջ նա տեսնում է նրա դարավոր փորձի և ստեղծագործական ջանքերի արգասիքը։ Այդ նույն ժողովուրդը իր բանավոր գրականության մեջ դրել է մի բուռն հերոսական ոգի, որ վառում է երևակայությունը անձնազոհության զգացմունքներով, սխրագործության մղող գաղափարներով։

Հայրենասիրության հիմքը ժողովրդական շահերից բխեցնելով, դավաճանությունը հայրենադավ գործունեություն սեպելով՝ Բաֆֆին հայ գրականության մեջ դարձել է ֆաղաքացիական պաթեթազմի լավագույն երգիչը։ Թե «Սամվելի» և թե «Դավիթ Բեկի» մեջ նա տվել է վերին աստիճանի դիտող մարդու ճշմարտապատում գրչով միևնույն հայ անունը կրող մարդկանց մեջ պայքարի և շահերի հակամարտության առկայությունը, որ հասնում է նույնիսկ դաժանության, անողոքության, կրքերի լարման աստիճանին։ Նրա այդ վեպերի մեջ իշխում է նեղիշե պատմագրի այնքան ճշտությամբ ներկայացրած պայքարը հարազատների միջև, որոնք կռվում են տարբեր դաղափարական դրոշակների տակ, որոնք գտնվում են

բարիկադի հակադիր կողմերում։ «Ձեռն եղբօր հարազատի ի մերձաւոր իւր լիցի» ասում է Եղիշեն։ Նույն անողոքությունը. կռվի մեջ անհաշտվողականությունը ցույց է տալիս Րաֆֆին, գրելով թե կյանքի մեջ լինում են պայմաններ, որոնք եղբորը բաժանում են քրոջից, մորը որդուց։

Նվ որ գլխավորն է՝ Րաֆֆին կռվի մեջ շիտակ միջոցների դործադրման կողմնակից է և միշտ խարանում է կեղծավորությունը, ստորաքարշությունը, դարանակալությունը։ Սասունցի Դավիթը Մսրա Մելիքի վրա է հարձակվում, առաջուց կանչելով թե՝ ով քնած եք, ոտքի ելեք, գալիս եմ։ Րաֆֆու մոտ Մեսրոպ Մաշտոցը, հայ դրականության մեծ հիմնադիրը, որ մասնակցում է կռվին, հայտնում է այն միտքը, թե՝ «վավ բան չէ քնած մարդու վրա հարձակվելը, թող զարթնեն»։

Դավաճանին՝ Րաֆֆին իրավամբ «ընտանի օձ» է անվանում, որի թույնը ավերանք է առաջ բերում։ Դավաճաններից բաղկացած բանակը նա ներկայացնում է իբրև բորոտների մի հավաքույթ, որից փախչում է ամեն մի կենդանի շունչ։ Մինչդեռ հայրենասերների բանակը ժողովրդի սիրո և փայփայանքի առարկան է։ Ժողովրդական բանակը գործի է ելնում, իր շուրջը տեսնելով համակրական մթնոլորտ, այն ուրախ և զվարճալի կենդանությունը, որով նա իր ներքին վայելչությունը խառնում է հասարակաց բավականության հետ։ «Գյուղացի աղջիկը, գյուղացի կինը,— ասում է Րաֆֆին,— վստահ, համարձակ, բերում են իրենց այդինների ամենաընտիր պտուղները այնտեղ վաճառելու։ Շինականը իր տնտեսության ամենալավ բերքերը այնտեղ է տանում։ Քաղաքացին իր բազմատեսակ վաճառքների մթերքը այնտեղ է բաց անում, և բանակը մի կենդանի տոնավաճառի կերպարանք է ստանում։ Խմբվում է հարցասեր ամբոխը և լսում է ղինվորների քաղցր երաժշտությունը»։

Ժողովրդական բանակի գործունեության հետ Րաֆֆին կապում է հաղթանակի լավատեսությունը, այն ջերմ հավատը, թե ժողովուրդը անմահ է, դրա հետ միասին անմահ է նաև ժողովրդական գործը։ Այդ լավատեսությունը և հաղթանակի պինդ համոզումը նույնիսկ այսօր վարակիչ, ոգևորող և կենսախինդ են դարձնում Րաֆֆու շատ էջերը, որոնք հայ գրականության հավերժական կապիտալն են ներկայացնում։

Ժողովրդական բանակի հետ Րաֆֆին կապում է նաև սեփա-

կան միջոցներով ազատվելու խնդիրը։ Նա դեմ արտահայտվելով Մուշեղին Բյուզանդիա ուղարկելուն, դրանով ուզում էր իր ժամանակակից լիբերալների, հատկապես Արծրունու այն միտքը հերքել, որ հայկական խնդրի լուծումը ամբողջովին կապում էր եվրոպական իմպերիալիզմի հետ, նա հիմնականում դեմ էր արտահայտվում հետագա ավանտյուրիստական շատ քայլերին, որոնցով հայ բուրժուազիան վաճառքի էր հանում ժողովրդի թե շահերը, թե կյանքը...

Եվ իզուր չէ, որ Րաֆֆին «Սամվելը» գրեց «Մշակից» և Արծրունուց հեռանալուց հետո, վերաքննության և վերանայման ենթարկելով իր մի քանի նախապաշարումները, որ նա արտահայտել էր անցյալներում տաճկահայ խնդրի կապակցությամբ։

«Մշակի» ազդեցությամբ եկեղեցական որոշ գործիչների, հատկապես Մկրտիչ Խրիմյանին մեծարող Րաֆֆին՝ ճշմարտախոս գեղագետի գրչով մերկացրել է կղերականությունը իբրև դասակարգ, դրա հակաժողովրդական դեմքը ցույց տվել և պատռել կեղծ ժողովրդասիրության դիմակը։ Րաֆֆու գործերի մեջ հակակղերական էջեր կան, որոնք հիշեցնում են էմ. Զոլայի «Լուրդը»։ Հայ վիպասանը մի ուխտագնացության նկարագրի մեջ ցույց է տալիս Խրիմյանների գլխավորած կղերի խաբեբայական, շարլատանական գործունեությունը։ «Սամվելի» մեջ ևս Րաֆֆու աշխարհայացքի մեջ այդ ճեղքվածքը նկատելի է. տվյալ դեպքում Խրիմյանի դերը կատարում է Ներսեսը, իսկ առհասարակ նախարարական եկեղեցին ներկայանում է իբրև հայ ինքնուրույն պետականության թշնամին։ «Հայրապետական հարուստ տունը,— ասում է Րաֆֆին,— այնքան շատ կալվածներ, գյուղեր և ավաններ ուներ, որքան չուներ մի մեծ նախարար»։ Րաֆֆին «Կայծերի» մեջ քրիստոնյա կրոնավորների առուտուրն է նկարագրում։ Հեթանոս կրոնավորների առուտուր անելը հին Հայաստանում նշել է Էնգելսը, ապացուցելով, որ այդ կրոնավորները կուսությամբ են առուտուր արել. օրինակ՝ Անահիտի տաճարում գալիս էին կույսերը անձնատրվում, իսկ դրամը մտնում էր տաճարի գանձարկղը հօգուտ կղերի...

Ընդհանուր առումով պետք է նկատել, որ Րաֆֆու վիպագրությունը զերծ է միստիցիզմից, կրոնական էկզալտացիայից։ Հայ մեծ վիպասանը տվյալ խնդրում գնացել է մեր ժողովրդի հետևից, որ հայտնի է իր հակակղերական անթիվ անեկդոտներով և խայթիչ ծաղրի փաստերով, որոնց մեջ մերկացվում է կղերի հակաժողո-

վերդական վարքն ու բարքը, խոսքի և գործի աղաղակող հակասությունները։ Գոգոլին գրած նամակի մեջ Բելինսկին ռուս ժողովրդին աշնխատ է անվանում։ Չենք սխալվի, եթե մենք մեր ժողովրդին նման բարձր կոչում ընծայելու լինենք։

Բաֆֆին «Սամվելի» մեջ վերանայել է նաև իր աշխարհայացքի որոշ նացիոնալիստական տարրերը։ Որմիզդուխտի շատ համակրելի տիպը գծագրելով, պարսկական ժողովրդական բանաստեղծությունը գովելով, Պարսկաստանի անցյալ պատմության մեջ հիշատակության և գովասանքի արժանի մեծագործություններ ցույց տալով, Բաֆֆին, անտարակույս, կանդնել է ուղիղ ճանապարհի վրա և իրարից անջատել Շապուհի քաղաքականությունը բուն պարսիկ ժողովրդի շահերից, որոնք հիմնականում դեմ չեն հայ ժողովրդի շահերին, ինչպես այդ ցույց է տալիս նաև հայ ժողովրդական հանճարեղ էպոսը... Բաֆֆին միանգամայն դեմ է գրնում «Սամվելի» մեջ Դամառ-Քաթիպայի որոշ օտարատյաց հայացքներին և հայ հայրենասերների գործունեության լծակից է դարձնում նաև Հայաստանում ապրող օտարներին, հրեաներին, հույներին և ասորիներին։ Նա շատ համակրանքով հիշատակում է Զվիթային, Եալիփանին և Շալիտային։

Բաֆֆու նախկին գործերի մեջ, ի հարկե, երևում են նացիոնալիզմի որոշ տարրեր, պայմանավորված այն դարաժոր ճնշումներով, որոնց ենթարկվել է հայ ժողովուրդը և երբեմն ճնշող դասակարգի դեմ դժգոհությանը տվել ազգային գունավորում։ Բայց վերջ ի վերջո Բաֆֆին իբրև խոշոր գրող եկավ այն եզրակացության, որ ամեն մի ժամանակակից ազգի մեջ երկու ազգ գոյություն ունի։ Եթե ասում ենք շահագործողների ազգը, Լենինի խոսքով ասենք՝ Պուրիշկևիչների ազգը, բայց սիրում և պաշտում ենք Չերնիշևսկիների ազգը։ Բաֆֆին իբրև պարսկահայ՝ զարմանալի հայրենասեր էր. նա պարծենում էր Պարսկաստանի հերոսական անցյալով, բայց ծաղանում էր Շապուհների կատաղի և մարդատյաց աշխարհակալության դեմ։

Մաքսիմ Գորկին պատմական վեպի ամենամեծ արժանիքը համարում է այն, որ այդտեղ հեղինակը կարողանա տալ պատմական անցյալի վճռական գնահատումը։ Բաֆֆու «Սամվելը» այդ իմաստով պետք է դնենք հայ գրականության լավագույն պատմական վեպերի շարքում, որովհետև նրա մեջ հայ անցյալը ոչ միայն

վերարտադրված է, այլ և գնահատված է։ Հենց դրանումն է Բաֆֆու պատմավեպի գիտական արժեքը, որ ունի մեծ իմացական, ուսուցողական նշանակություն և հայ չորրորդ դարու պատմության մի էնցիկլոպեդիա է։ Այդ դարաշրջանը ուսումնասիրողների համար նա կարող է ծառայել իբրև մի գերազանց պատմական օժանդակ աղբյուր, ինչպես Մուրացանի հայտնի պատմավեպը արաբական շրջանի հայ պատմության համար։

«Սամվելի» գիտական-փիլիսոփայական արժեքի հետ միասին շատ մեծ է նաև նրա գրական-գեղարվեստական արժեքը, որի քննարկմանը կանցնենք հենց հիմա։

V

Պատմական վեպի գրական-գեղարվեստական արժեքը որոշելիս ամենակարևոր հարցն այն է, թե հեղինակը կարողանո՞ւմ է մեզ տեղափոխել իր նկարագրած դարաշխարհը, ստեղծագործական երևակայության ուժով տոգորո՞ւմ է մեզ իր պատկերացրած պատմաշրջանի ոգով, վերջապես, նրա տվածից բուրո՞ւմ է դարի արոմատը, անցյալը հանդե՞ս է գալիս իր առանձնահատուկ կոլորիտով։

Ո՞րն էր Բաֆֆու նկարագրած դարաշրջանի մեխը։ Կալվածատիրությունը։ Հասարակական հարաբերությունների հիմքը հողն էր կազմում. ով շատ հող ուներ, նա և շատ ուժ ուներ թե տնտեսական և թե քաղաքական իմաստով։ Որևէ մեկը կշիռ էր ստանում ամենից առաջ իր ունեցած հողի ծավալի հետևանքով։ Շատ ունես— մեծ մարդ ես, քիչ ունես— արհամարհանքի արժանի ես։ Հյուրեր ընդունելիս, դահլիճում նստելիս, իշխանի կամ արքայի ապարանքում՝ կշռաչափը մեկ է. եթե հող ունես, եթե շատ է հողդ — գլխիս վրա, նստիր վերին բարձին, նույնիսկ նախ քան գալդ շեփորով ու թմբուկով գալդ են ազդարարում։

Բաֆֆին այդ հանգամանքը շատ բնորոշ գծերով է տալիս. չնայած Մեսրոպ Մաշտոցի մեծ խելքին, քաջությանը և ձեռներեցությանը, ամեն անգամ նրան զգալ են տալիս միշտ, նույնիսկ փոքր հողատիրության փաստը։ Պատմավիպասանը խոսում է Տաճատուհու բարձրահայեցության մասին. «Նրա արյան մեջ,— ասում է Բաֆֆին,— խաղում էր Արծրունյաց մեծանուն տոհմի բարձրահայաց գոռոզությունը. նա արգահատանքով էր նայում դեպի

ամեն մի ոչ-հողաշատ ազնվական, որ իր անշուք ամրոցի կտուրից կարող էր տեսնել իր կալվածների բոլոր սահմանները»։

Հողը ուժ լինելով՝ հողատիրության համար կռիվները սովորական երևույթ էին։ Թե դաստիարակությունը, թե կրթությունը նպատակ ունեին պատրաստել լավ ռազմիկներ։ Որսորդությունը շատ տարածված մի զվարճություն էր ամենից առաջ հենց այն պատճառով, որ այդ ժամանակի զենքի բոլոր տեսակները կարելի էր պետք ածել երևներ, դազաններ հետապնդելիս։ Պատերազմ և որս— ահա՛ դարաշրջանի համար բնորոշ հատկությունները։ Այդպես լինելով՝ մի շարք ընտանի կենդանիներ դառնում են այդ դարի երիտասարդության սիրելիները։ Ձին, շունը— մեկը պատերազմի, մյուսը՝ որսի ընկեր էր։ Եվ որքա՜ն խելոք են դրանք, ինչպե՜ս հասկանում են իրենց տերերին. դարերի ընկերությունը նրանց դարձրել է համախոհներ։ Հայ հեքիաթների մեջ այդ բանը խորապես նկատված է։ Բաֆֆին գնում է ժողովրդական բանահյուսության հետևից։ Աղայանի մոտ ևս Արեգի ձին միայն մի պակասություն ունի՝ լեզու չունի, որ խոսի, բայց ամեն բան հասկանում է։ Երբ տերը ուրախ է, այդ ուրախությունը հաղորդվում է կենդանուն, երբ տխուր է, տխրում է նաև նա։

Եթե դրսում, պատերազմող և որսացող տղամարդին նժույգները և բարակները են ուղեկցում, հարեմական կնոջ համար, նրա փակ կյանքին իբրև մխիթար հանդես է գալիս կատուն։ «Լինում են րոպեներ,— ասում է Բաֆֆին, Որմիզդուխտի վշտի մասին խոսելիս,— դա՛ռն, հուսահատական րոպեներ, երբ մարդ իր տխուր միայնության ժամանակ՝ սփոփանք է գտնում մինչև անգամ կատվի մեջ, երբ հանկարծ ներս է մտնում սենյակը և կարեկցաբար քսքսվում է տառապյալի փեշերին»։ Որմիզդուխտի և Հումայիի, տիրուհու և դայակի զրույցը, որ շատ է հիշեցնում Տատյանայի և իր դայակի զրույցը, գալիս է այդ փակ կյանքի ինտիմ խորշերը բաց անելու. խորշեր, որտեղ սերն է երբեմն տակնուվրայություն առաջ բերում։

Բաֆֆին սերը նկարագրել է այնպիսի մի էպոխայում, երբ հայ ժողովրդի լինել թե չլինելու խնդիրն էր դրված. ուստի և այդ զգացմունքը կամ հետին պլանի վրա է քշված, կամ ոգևորում է ոչ իր զուտ անձնական երջանկության բնույթով, որքան հայրենասիրության հետ կցորդվելով իբրև մի անբաժան և համայնապարփակ զգացմունք։ Այդպես է Սամվելի և Աշխենի սերը. «... այդ օրհասա-

կան րոպեում քո սերը, նազելի Աշխեն,— ասում է Սամվելը իր սիրածին,— որպես մի պահապան հրեշտակ, վառում է իմ սիրտը անձնազոհության հրով, մղում է ինձ դեպի վտանգը... դեպի կոտորածը... դեպի արյունը... Կանցնի՞ փոթորիկը, կլուծ՞ զենքի շառաչյունը, կգա՞ երջանիկ օրը, և վաստակած ղինվորը կհանգչի սիրած կուրծքի վրա»։

Այդպես է նաև հայ ժողովրդական էպոսի մեջ. թշնամուն հետ են մղում, և ապա սկսվում է հարսանիք ու տոնախմբություն։ Ասես թե Խանդութ Խանումն է խոսում Դավթի հետ. Աշխենը ասում է Սամվելին. «Դու արժանի չես լինի, Սամվել, եթե քո արյունը չխառնես մեր անբավ արյան հեղեղների հետ, որ պիտի թափվին մեր աշխարհի ազատության համար։ Եվ ոչ արժանի կլինեմ քեզ, եթե նույնը չանեմ»։

Այսպես էին սիրում մեր հերոսական նախնիք. և այդ սերը վարակիչ է...

Բայց սիրո ուժգնության հետ միասին, կար նաև ատելության ուժգնությունը։ Գամառ-Քաթիպայի այն խոսքը թե՝ սիրել գիտես, գիտցի՛ր, գիտցի՛ր և ատել— մի խոսք, որ նա փոխադրել է գերմանացի բանաստեղծ Հերվեգից, Ihr habet lang genug geliebt, o՛ lernet endlich hassen, լի ու լի գործադրվում է Րաֆֆու պատմավեպում նկարագրած տագնապալի ժամանակամիջոցում։ Ատելությունը հաճախ հասնում է ծայրահեղության, որովհետև մի ամբողջ ժողովրդի կյանքի և մահվան, ներկայի և ապագայի խընդիր էր դրված։ Մուշեղը Շապուհի վայրագ քայլին պատասխանում է նույնչափ վայրագությամբ. թշնամուն մորթել, կաշին տիկ հանել, խոտով լցնել և ցուցադրել...

Այդ տագնապալի ժամանակի մյուս զենքն էլ քաղաքական լրտեսությունն էր. թե հայրենասերները և թե դավաճանները օգտվում էին այդ զենքից մեծ ճարպկությամբ։ Փոխադարձ կասկածն այն աստիճանի է հասնում, որ անդունդ է փորվում նույնիսկ հարազատների, մտերիմների միջև, որովհետև պետք էր կողմնորոշվել և այդպիսի մի ժամանակ չէր կարելի անտարբեր և դիտող լինել. կամ բարեկամ ես, կամ թշնամի— չկար երրորդ հնարավորություն։ Այդ լարված մոմենտը Րաֆֆին կարողանում է տալ մեծ վարպետությամբ և այդտեղ է, որ փայլում է նրա քաղաքագիտական կռվի երգչի տաղանդը, որ այդ առումով մրցում է հանճարեղ Շիլլերի հետ։

Քաղաքական մթնոլորտի հետ միասին պատմավիպասանը գիտեն ստեղծել նաև կենցաղական ոլորտ։ Տերերի և հպատակների փոխհարաբերությունը պատկերացնելու տեսակետից շատ բնորոշ է Բաֆֆու այն նկարագիրը, որի մեջ նա տալիս է դրանց հանդիպումը մեծ ճանապարհների վրա. «... ձիանների կամ ջորիների վրա նստածները (հպատակները.— Ա. Տ.) ցած էին իջնում երիվարներից, նույնպես դուրս էին գալիս ճանապարհից և խոնարհ դեմքով կանգնում էին իրենց գրաստների կողքին, երբ նա (տերը.— Ա. Տ.) մոտենում էր, գլուխ էին տալիս»։

Նույնպես դարաշրջանի համար բնորոշ է այն հյուրասիրությունը, որի նկարագիրը հիշեցնում է բիբլիական հին պատմությունը, որ կապված է նահապետների էպոխայի հետ։ Բնորոշ է նաև իշխանների փոխադարձ այցելությունների, համհարզների և փիանդազների նկարագիրը, տղամարդկանց և կանանց արդուզարդը, թալիսմանը, հմայիլները, և այլն։ Այդ բոլորը ստեղծում են ոչ միայն դարի, այլ և արևելյան աշխարհի մի առանձնահատուկ կոլորիտ, որ կենդանի է, խոսուն, որովհետև շատ դեպքերում զուգադիպում է Բաֆֆու նոր պատմությունից առած նյութերին, որոնց մեջ երևում են հնօրյա կյանքի հետքերը, թե տան, կահկարասիի և թե վարք ու բարքի բնութագրման մեջ։

Այստեղ դրվում է Բաֆֆու ստեղծագործական մեթոդի խընդիրը։

Բաֆֆու «Սամվելը» գեղարվեստական գլուխ գործոց է հենց այն պատճառով, որ դրա մեջ հեղինակը կարողացել է արտացոլել իրական կյանքի բնորոշ հատկանիշները։ Պատմավիպասանի դիտողականությունը այստեղ հաղթանակ է տարել։ Նախ քան հանրային կյանքի փաստերին անցնելը, պետք է ասել, որ Բաֆֆու այդ հատկությունը փայլել է մանավանդ բնության նկարագրության մեջ։ Դյոթեն գտել է, որ Վիկտոր Հյուգոյի գիշերային նկարագրները ճիշտ չեն։ Մինչդեռ Բաֆֆին տվյալ բաժնում վարպետ է. նա դիտում է այնպիսի մանրամասներ, որոնք սուր աչք են պահանջում։ Այդ իմաստով շատ հաջող է Արածանին փոթորկոտ գիշերը. կարելի է նույնիսկ նկարել կտավի վրա, այնքա՜ն մանրամասները որոշ են և կոնկրետ։

Բաֆֆին հայ գրականության ամենախոշոր պեյզաժիստն է, և ո՛չ միայն հայ գրականության... Նրա բնության նկարագիրները հավասարվում են, երբեմն գերազանցում են Աբովյանին,

որի բաց արած ճանապարհով ընթացել է պատմավիպասանը։ Րաֆֆու մոտ պեյզաժը նշանավոր ֆունկցիա ունի. ինչպես որ նշանավոր պեյզաժիստների մոտ, այնպես էլ Րաֆֆու նկարագիրների մեջ դա հաճախ արտահայտում է կամ որևէ բարոյական մոտեցում, կամ գրվածքի հիմնական միտքը. դա դեկորացիա չէ, այլ կենդանի, շարժուն, դինամիկ կյանք։

«Սամվելը» գրելու ժամանակ Րաֆֆուն օգնել է այն հանգամանքը, որ նա շրջել է այն աշխարհագրական տեղամասերը, ուր կատարվել են վեպի անցքերը։ Բայց, ի հարկե, դա խնդրի մի կողմն է. ոչ թե տեղին ծանոթ լինելն է էականը, այլ այդ տեղի բանաստեղծությունը, որի մեջն է պատմավիպասանի ուժը, այն հանգամանքը, որ նա բնությունը դարձնում է իր ինտիմ գաղափարների թարգմանը։ Հայ բնության պոեզիան մեծ թափով արտահայտություն է գտել մեր նշանավոր կլասիկի այս չգերազանցված գործում։ Այդ բաժնում իսկապես խոսքի վարպետը դառնում է «խոսքի սանձահարողը»։ Գեղարվեստական ունիկումներ են Տարոնի առավոտը, Ռշտունիք, Արարատյան դաշտի առավոտը, հին Արաքսը և այլն։

Վերև մենք խոսեցինք որսորդության մասին։ «Սամվելի» մեջ «Արաքսի որոգայթները» գլխում որսորդության մի շատ հաջող նկարագրություն կա, որ հիշեցնում է Տոլստոյի վեպերի համապատասխան նկարագիրները։ Այդտեղ կենդանի են դուրս բերված ոչ միայն որսորդության պրոցեսի հետ կապված մարդկային գործողությունները, այլ և դրան զուգընթաց ֆլորան և ֆաունան։ Րաֆֆու աչքից ոչինչ չի փախչում. ոչ ուշիմ եղջերուն իր ճապուկ պարանոցով, ոչ ամեհի վարազը իր տղմային անկողնում, ոչ երկչոտ նապաստակը, ոչ վրդովված այծյամը... Չի փախչում նրա աչքից նաև ֆլորան. ո՛չ ֆեխտաբույսը իր փնջաձև կատարով, ո՛չ ջրածաղիկը իր թրաձև տերևներով, ոչ քյաֆուր վարդը իր ծիրանագույն թերթիկներով...

Եվ երբ հեղինակը ասում է. այո՛, գեղեցիկ էր կախարդական կղզին, դուք համաձայնում եք խոսքի կախարդ վարպետի հետ։

Վայրենի բնության նկարագրի հետ մրցում է կուլտուրական մարդու մշակած բնության պատկերացումը։ Հայ մարդու ստեղծագործական աշխատանքը, նրա կռիվը հողի, ջրի և քարի հետ՝ հանձին Րաֆֆու գտել է իր լավագույն պատկերացնողին։ Այդ վեպի մեջ դուք տեսնում եք մեր սքանչելի հայրենիքի նույնքան

սքանչելի ընտիր խաղողը իր ծանր հյութալի ողկույզներով, տեսնում եք կարմիր խնձորը դեռահաս աղջկա թշերի նման, տեսնում եք ծանրաբարո տանձը, որ գլուխը ծռած ձեզ է ողջունում, տեսնում եք համեստ դեղձենին, որ թաքնվել է հսկա ծիրանիների հետևում... Նույնիսկ ո՛չ միայն տեսնում, այլ և խմում եք նրանց հյութն ու բուրմունքը, այն նեկտարն եք վայելում, որ ոգևորել են մեր պապերին, մեր հոյակապ Գողթան երգիչներին... Ամեն ինչ խոսում է, ամեն ինչ լեզու ունի Բաֆֆու մոտ։ Նույնիսկ մեր խաղողի այգիների կավեղեն ցած պատերը, որոնք բաժանում են մեկ այգին մյուսից. դա էլ այս պատմական վեպի մեջ գործող անձն է դարձել և արժանացել դրվատիքի. «Շատ անգամ,— ասում է Բաֆֆին,— հայոց այգիների այդ ահարկու լաբիրինթոսը կլանել էր թշնամիների ահագին զունդեր»։

Թշնամու համար ահռելի մեր բնությունը իր հարազատ որդիների համար գթոտ մի մայր է. բարձրագմբեթ սարերի կատարները, որոնք մրցում են ամպերի հետ, հաճախ կովի զենք են դառնում հովտում սողոսկող ինտերվենտների համար։ Գեղեցիկ է մեր բնությունը, բայց թշնամին չի թույլ տալիս վայելել նրա քաղցրությունը։ Բաֆֆին իր վեպի գործողությունը բաց է անում լեռնային Հայաստանի գարնան հոյակապ նկարագրությամբ. և իբրև հակադրություն (ինչպես Աբովյանը իր ուրախ բարեկենդանով) քաղաքական տխուր իրականությունն է ավելի շեշտում։ «Վուռ և տխուր հոսանքով վազում էր Արածանին,— գրում է Բաֆֆին,— կարծես չտեսնելու համար այն գաղանային անգթությունները, որ այս առավոտ պետք է կատարվեին նրա ափերի մոտ»։

Բաֆֆու մոտ դիտողականությունը փաստամոլություն չէ. նա դիտած երևույթը միշտ կապում է իրեն ծնող պատճառի կամ պատճառների հետ։ Այդտեղ արտահայտվում է նրա ընդհանրացնելու տաղանդը, փաստից բարձրանալու և այն մի բարձր գեղարվեստական դիտակետից նայելու ընդունակությունը։ Ռեալ դիտողականությունը տարբերվում է նատուրալիզմից իր այդ ընդհանրացնելու ուժով կամ, ինչպես Մաքսիմ Գորկին է ասում՝ «փակտի մեջ թաղված սոցիալական կյանքի իմաստը» պատկերացնելով։ Այդ հատկությամբ էլ տոգորված է Բաֆֆու պատկերավորությունը, խոսքի կոնկրետացումը։

Բաֆֆու մոտ, ինչպես և Մուրացանի մոտ, խիստ զարգացած է տեսողությունը, այդ զգայարանի արտակարգ հղորությունը

լցրել է նրա երկերը խոսուն պատկերներով։ Նա կարողանում է ցույց տալ իր նկարագրած առարկան, կարողանում է այդ առարկայի տեսիլքը ստեղծել, նրան հանելով սովորական վիճակից և որոշ չափով արտակարգ դրության մեջ դնելով։ Այդ միջոցով նա կարողանում է ստեղծել ուժեղ տպավորություն, որը հենց պատկերավորության հիմնական նպատակն է։

Երևանի բերդի նկարագրության մեջ Աբովյանը տալիս է այն դարավոր սաբսափը, որ կրել է հայ շինականը, հայ մարդը սարդարների իշխանության օրոք։ Դա ո՛չ միայն տեղի, բնության սոսկ պատկերացում է, այլև այդ տեղի, այդ բնության հետ կապված հանրային ըմբռնումները։ Այդպես է վարվում նաև Րաֆֆին։ Նրա հետևյալ կարճ խոսքը շատ երկա՛ր բովանդակություն ունի. «Այդ խոսում էր ամրոցը իր երկաթյա, ահարկու լեզվով»։ Այսպես խոսել կարող էր միայն այն հեղինակը, որի ոչ միայն պատմական գիտությունը, այլ և առօրյա փորձը խանական Պարսկաստանում և պոմեշչիկական Ռուսաստանում բավական պաշար էր ժողովել գծագրելու համար ճորտերի տրագեդիան։

Այժմ անցնենք Րաֆֆու ստեղծագործության պոետիկայի այն կողմերը տեսնելու, որոնց հետ կապվում են գրական ժառանգության մի քանի կարևոր խնդիրներ։

VI

Հայ նորագույն գրականության պատմությունը, անտարակույս, ժառանգում է Րաֆֆու ստեղծագործության ուժեղ և առողջ կողմերը։ Հայ կլասիկ գրականության այդ ամենախոշոր դեմքերից մեկը միշտ ուշադրություն է գրավում իր պոետիկայի երկու առանձնահատկություններով. նախ՝ վեպը հետաքրքրական դարձնելու իր չգերազանցված պրիոմներով, և ապա՝ արվեստի նպատակասլաց ակտուալության այն համոզումով, որ իր հերթին Մայակովսկին ևս դավանել է.

...Чтоб к штыку
Прировняли перо.

... Դարաշրջանի մեծագույն պոետը հարձակվում է նրանց վրա, ովքեր ուզում են գեղագետին անջատել իր ժամանակի հրատապ քաղաքական խնդիրներից։ «Ասում են,— գրում է նա,— Մայակովսկին բանաստեղծ է, թո՛ղ բանաստեղծ մնա, նստի իր

բանաստեղծական խանութում... Թքել եմ իմ բանաստեղծ լինելու վրա։ Ես բանաստեղծ չեմ, այլ ամենից առաջ մեկը, որ իր գրիչը ծառայության է դրել, լսեցե՛ք, ծառայության է դրել այսօրվա պահին, ներկա իրականության...»։

Րաֆֆու ստեղծագործական ուժի ժառանգորդներ լինելով, մենք պետք է ամենից առաջ ուսումնասիրենք պատմական վեպը հետաքրքրական դարձնելու նրա արվեստը։

«Սամվելը» մի հետաքրքրական, բովանդակալից վեպ է։ Էպոխան այդտեղ վերցված է բավական ընդարձակությամբ, իր թե քաղաքական և թե փիլիսոփայական հոսանքներով։ Հեղինակը ստեղծել է մի բարդ իրադրություն, բայց նա կարողանում է ընթերցողին շահագրգռել դրանով, սիրելի դարձնել կռվող հոսանքներից մեկը։ Հայ ազգային գիտակցության ամենավառ էպոխան նկարագրելով, հեղինակը կարողացել է լարում ստեղծել, դեպքերի դրամատիզմը ուժեղացնել, ընթերցողին դնել սպասողական վիճակում։ Րաֆֆին կարողանում է կազմակերպել իր պատմավեպի գործողությունը, կարողանում է դա դարձնել հրապուրիչ և ուշագրավ։

Գործողությունը— դեպքերի շղթայակցում է անվանում Արիստոտելը։ Րաֆֆին կարողանում է շղթայակցել իր վեպի դեպքերը՝ հենց առաջին գլխից սկսելով իր աշխատանքը։ Վեպի առաջին գլուխը վերնագրված է՝ «Երկու սուրհանդակներ», բայց այդ գլխի մեջ նա խոսում է միայն մեկ սուրհանդակի մասին, դրանով վառելով ձեր հետաքրքրությունը՝ երկրորդին որոնելու համար։ Այդպիսի հետաքրքրություն վառելու սովորություն ունի նաև Դոստոևսկին. «Եղբարք Կարամազովներիր» մեջ ընթերցողը գրեթե համոզված է, որ հայրասպանը Դմիտրին է, բայց կասկածում է, և այդ կասկածը վառում է նրա ուշադրությունը և բավարարվում իսկական սպանողին գտնելով։

Այդ կետում մոտ լինելով Դոստոևսկուն, Րաֆֆին նրանից տարբերվում է իր պատմավեպի կոմպոզիցիայի համեմատաբար պարզությամբ. նա դեպքերը իրար վրա չի կուտակում. հասարակ սյուժետի միջոցով է տալիս պատմական մատերիալի հարստությունը։ Հայ ժողովրդական զորքի մի շարք հաղթանակները նկարագրելով, Րաֆֆին կարողացել է հաղթանակը արդարացնել կռվի դրդիչ գաղափարները մերկացնելով. այդպես են վարվել նշանա-

վոր օտարազգի պատմավիպասանները, օրինակ, Տոլստոյը իր «Պատերազմ և խաղաղություն» էպոպեայում։

Բաֆֆու մոտ շատ կարևոր է նաև կենցաղագրությունը. նա չի նկարագրում կենցաղը— կենցաղի համար. նրա երկում կենցաղը անքակտելիորեն կապվում է գործողության հետ. օրինակ, ոշտունիների կենցաղի նկարագիրը նա կապում է պատերազմական անցքերի հետ և նրանց կռվելու մեթոդների հետ։ Կենցաղը և գործողությունը միացնելով, հեղինակը կարողանում է ստեղծել ամփոփ դրվագներ. նրա վեպի յուրաքանչյուր գլուխը մի միաձույլ կերտվածք է. ճիշտ է, մյուս գլուխների հետ կապված է, բայց դրա հետ միասին ունի իր հատուկ ներքին միությունը և ամբողջությունը իբրև մի ամփոփ նկարագիր կամ պատմվածք։ Այդպես են, օրինակ, հռչակավոր «Անուշ բերդ» և «Պատմոս» գլուխները։

Իր պատմավեպի առանձին, ամփոփ գլուխները իրար հետ կապելու մի սովորություն ունի Բաֆֆին, որ նա փոխ է առել արկածային վեպի ժանրից. դա հատվածը որևէ հարցով կամ խորհրդավոր հանդիպումով վերջացնելն է, որ ընթերցողի մեջ հետաքրքրություն է առաջ բերում՝ ընթերցանությունը լարված կերպով շարունակելու։ Օրինակ. Սամվելը մորը խաբում է, թե որսի եմ գնում, վեպի այդ գլուխն էլ վերնագրված է «Որսորդություն», բայց ո՛չ մի որսորդություն տեղի չի ունենում. փոխանակ որսի հանդիպելու, Սամվելը հանդիպում է Մալխասին։ Եվ ահա՛ Բաֆֆին այսպես է վերջացնում այդ տարօրինակ գլուխը. «Որսորդության պատրվակով դուրս գալով ամրոցից, այսօր թեև Սամվելը ոչինչ չորսաց, բայց նա պատահմամբ որսաց մի մարդ, որ իրեն հարկավոր էր»։

Այդպիսի խորհրդավոր ակնարկներ շատ է անում Բաֆֆին, որոնք այնուհետև պարզվում են և ընթերցողը միանգամայն բավարարվում է։ Մի երկու օրինակ ևս բերենք. «Երեք երիտասարդներ» գլխի մեջ հեղինակը դիտում է. «Նրանք նստած էին այն սենյակում, որի կից սենյակը մի շատ տխուր հիշատակով կապված էր Սահակի (Պարթևի. Ա. Տ.) տոհմային պատմության հետ»։ Բաֆֆին անմիջապես չի պարզում, թե դա ինչ «տխուր հիշատակ» է. այնուհետև մի քանի էջերից հետո պարզվում է, որ այդ սենյակում եղեռնագործություն է կատարվել. «Հուսիկի երկու որդիները՝ Պապ և Աթանագինես՝ սպանվեցան մեր սենյակին կից դահ-

լիճում»։ Խնդիրը պարզվում է տասներկու էջից հետո։ — Այդպիսի մի ակնարկ կա նաև «Երկու չարյաց փոքրագույնը» գլխի վերջում։ Մուշեղը չի ուզում Բյուզանդիա գնալ, բայց Փառանձեմը պնդում է և հարկադրում նրան, որ գնա. «Նա ընդունեց թագուհու առաջարկությունը և գնաց։ Բայց թագուհին տուժեց»։ Չի ասում ինչո՞ւ. դա պարզում է հետագայում...

Հետաքրքրություն շարժելու իր այդ պրիմներով Րաֆֆին շատ է նպաստել և ղարկ տվել մեզանում ընթերցանության գործին։ Բայց դա նրա վաստակի մի մասն է, մյուսը— վեպը ակտուալ հասարակական բովանդակությամբ լցնելն է, որի նշանաբանը տվել է հենց ինքը մեր պատմավիպասանը՝ գրելով. «Հանճարեղը ստեղծում է բարձր հանրամարդկային գաղափարներ»։

Բանաստեղծին այդպիսի նշանակալից կոչում տալով, Րաֆֆին իր պատմավեպի մեջ իրագործել է իր այդ թեզը, ատելի դարձնելով բռնությունը, պաշտպանելով ազատ հայ հայրենիքի գաղափարը։ Նա իր այդ վեպի մեջ հասել է իր ստեղծագործության ֆինիշին, օտար աշխարհակալությունից հայ ժողովրդի ստացած բոլոր վերքերին անմոռաց լեզու տալով։ Հուլիոս Կեսարի դիակի առաջ Մարկոս Անտոնիոսն ասում է. «Ես հռետոր չեմ, — եթե ես Բրուտոսի խոսքի ուժն ունենայի, Կեսարի բոլոր վերքերին լեզու կտայի, և այն ժամանակ նույնիսկ Հռոմի քարերը ոտքի կկանգնեին, կապստամբեին»։ Րաֆֆին ուներ Բրուտոսի խոսքի ուժը. և նա կարողանում է ոտքի կանգնեցնել քարաշատ Հայաստանի բոլոր քարերը դաժան ինտերվենտների դեմ։

Հայ գրական քննադատությանը մի մասը աշխատել է Րաֆֆուն ամբողջապես տալ բուրժուազիային, նրան միանգամայն կտրելով հայ ժողովրդական գրականությունից։ Մի այնպիսի մեծ վիպասանի նկատմամբ, որպիսին Րաֆֆին է, դա, ի հարկե, սըխալ մոտեցում է. նրա ստեղծագործության մեջ բուրժուական տարրերի հետ միասին կան նաև իրականության ժուժկալ ուսումնասիրություն և խորապես արտացոլում։ Իր այս վերջին հատկությամբ Րաֆֆին անջատվում է հայ ռեակցիոն բուրժուազիայի սահմանափակությունից և բարձրանում մինչև արվեստի համաժողովրդային խնդիրները։ Այդ իմաստով շատ նշելի է Րաֆֆու բուն համակրանքը Աբովյանի, Նալբանդյանի և Դուրյանի նկատմամբ, նշելի է նաև, որ նրա պատմավեպի լավագույն տրադի-

ցիաները յուրացրել է մեր դեմոկրատ վիպասան Վրթ. Փափազյանը, առանձնապես, իր «Ալեմգիր» և «Ասիա» պատմավեպերում։

Նման մի առիթով շատ լավ է նկատել Մաքսիմ Գորկին, գրելով. «Դիտողությունների լայնությունը, կենսափորձի հարստությունը հաճախ զինում են գեղագետին այնպիսի ուժով, որ հաղթահարում է նրա անձնական վերաբերմունքը ֆակտերին, նրա սուբեկտիվիզմը։ Բալզաքը սուբեկտիվորեն կողմնակից էր բուրժուական կարգին, բայց իր վեպերի մեջ նա պատկերացրել է մեշչանության գռեհկությունը և ստորությունը ապշեցուցիչ անողոք պարզությամբ։ Նրա գործերը չեն կորցրել իրենց դաստիարակչական նշանակությունը. գրական երիտասարդությունը կարող է այդ հեղինակից լավագույն սովորել դիտելու ունակությունը և իրականության իմացության լայնությունը»։ Բալզաքին և նմաններին Մ. Գորկին անվանում է բուրժուազիայի անառակ որդիներ։ «Բուրժուազիայի այդ որդիների գրականությունը,— շարունակում է Մ. Գորկին,— արժեքավոր է իր քննադատական մոտեցումով դեպի իրականությունը, սակայն նրանք ելք չեն ցույց տվել այդ կեղտոտ անարխիայի միջից, որ ստեղծում էին ճարպոտ և հղփացած մեշչանները»։

Ռուս ռեակցիոն պրոֆեսորներից մեկը՝ Շախովը իր արևմտաեվրոպական գրականության պատմության մեջ զգուշացնում է իր ուսանողներին, որ նրանք չկարդան Բալզաքին, որովհետև նա ուսանելի ոչինչ չունի։ Այդպես էլ մեզանում... գրականագետներից մեկը հայտարարել է թե՝ ժամանակակից գրական սերունդը Բաֆֆուց ոչինչ սովորելիք չունի...

Բաֆֆին միշտ դեմ է եղել արվեստը արվեստի համար նշանաբանին։ Ութսունական թվականները, որ արևմտաեվրոպական բուրժուական գրականության դեկադանսի շրջանն է, Բաֆֆու համար հանդիսացել է գրական վերելքի ժամանակամիջոց, որի ընթացքում նա ստեղծել է իր շատ արժեքավոր գլուխ գործոցը՝ «Սամվել» պատմավեպը։ Քննադատ Բաֆֆին միշտ արհամարհել է այն գրողներին, որոնք գրում են աննպատակ. նա չէր սիրում փիլիսոփայական սկեպտիցիզմը և արտիստական անտարբերությունը։ Նրա ստեղծագործության մեջ բարձր լիրիզմը միշտ գիրկընդխառն է սառն, ժուժկալ խոհականության հետ։ Նա իր պատմավեպին տալիս է ո՛չ միայն երևակայության և զգացմունքի մեծ ուժ, այլ և աշխարհածանոթ մարդու հզոր խոհականություն՝ միա-

ցած հանգիստ և սառն դիտողության հետ։ Բաֆֆին իր «Սամվելի» մեջ հանդես է բերել իր մտքի ողջախոհությունը, մտածողության ժուժկալությունը, սկսած իր բովանդակալից «Հառաջաբանից», որ կարծես թե երեկ է գրվել թե լեզվով և թե մտքերը շարադրելու ռեալիզմով, այն հատկությամբ, որ պրոզայի մեխն էր համարում Պուշկինը։ — Մտքեր և մտքեր՝ ահա ինչ է պահանջում պրոզան, առանց դրանց փայլուն արտահայտությունները ոչ մի բանի պետք չեն... Մի նմուշ բերենք, թե ինչպես մեր պատմավիպասանը լիրիզմը կապում է դիտողության ռեալիզմի հետ. «Այդ մի լեռնական երգ էր... լեռնցի օրիորդը երգում էր իր լեռների, իր ձորերի երգը։ Նրա անուշիկ ձայնը հնչում էր ինչպես լեռնային զեփյուռը, որ զարկվում է ապառաժներին, զարկվում է դարավոր եղևնիներին, սաստկանում է, սաստկանում է և ապա փոքր առ փոքր՝ մեղմանալով, վերջը խուլ-տխրաձայն հնչյուններով հանգչում է ձորերի հեռավոր խորության մեջ...»։

Այդպես է Բաֆֆու ոճը. զգացմունքը և մխրքը գրկում են իրար, ստեղծելով մնայուն խոսքի ձևեր։ Լեզվական տեսակետից նա տալիս է հայ լեզվի պոտենցիալ ուժը, նրա գեղեցկությունը և պոեզիան։ Նա նման էր մեր այն նշանավոր դերասանուհիներին, որոնք ոչ միայն իրենց դերն են խաղում, այլ և, ասես, ափի վրա ցույց են տալիս հայ լեզվի հրապույրը, ոգևորում են հայերեն խոսելու և հայերեն մտածելու. այդպես էր անցյալում Սիրանույշը, այդպես է— Արուս Ոսկանյանը, որոնց լեզվի մեջ լսվում է հայերենի նվագալսնությունը, երբեմն՝ շառաչը։

Բարձր ոգևորությունը, որ տիրում է ամբողջ վեպում, ամենուրեք բնորոշում է նաև հեղինակի ոճը, նրա համեմատություններն ու պատկերները, որոնք ուրիշ պայմանների մեջ կհամարվեին, թերևս, սեթևեթ, զարդարուն, ճոճուն։

Լոմնաչարսկին ասել է՝ գեղեցիկ խոսելու համար կա՛մ պետք է պատկերավոր խոսել, կա՛մ կրքով։ Բաֆֆու մոտ կամ-կամ չկա, նա խոսում է միաժամանակ և՛ պատկերավոր և՛ կրքով։ Ի հարկե, մենք չենք ժխտում նրա ոճի մեջ ռոմանտիզմի առկայությունը։ Ոճի ռոմանտիզմը Բաֆֆու մոտ երևում է բոլոր այն դեպքերում, երբ բարձր տրամադրությունը և ոգևորությունը չեն արդարանում իրադրության համապատասխան դրամատիզմով. այդպիսի դեպքերում նրա ոճը միօրինակ է, չէ անհատականացված։ Ջի անհատականանում հեղինակի ոճը այն դեպքում, երբ խոսողը կենդա-

նի և ոչալ մարդ չէ, ուստի և նրա ճառախոսությունը համոզիչ չէ դառնում։ Օրինակ. գերի բռնված մի դահիճ ճամարտակում է այն մասին, թե ինչպես մեծ վարպետությամբ իրեն գերողի ճորը մորթեզերծ է արել. դա ծայրեծայր շինծու մի տեսարան է, հոգեբանորեն անհամոզիչ, ուստի և ոճի մեջ դուք զգում եք ինչ-որ ռոմանտիկական արհեստականություն...

Հոգեբանորեն համոզիչ է դառնում Բաֆֆու ոճը, երբ վերջինս բխում է իրադրությունից։ Երբ Սամվելը հանդիպում է իր հորը, հայրը չգիտե նրա կուսակցական պատկանելիությունը. զգուշությամբ է մոտենում առաջադիր խնդրին և նրա ոճն էլ համապատասխան երանգավորում է ստանում։ Այդ վիճակին Բաֆֆին տվել է մեծ գրողին վայել պատկերացում. «Նա (Սամվելի հայրը Ա. Տ.) գտնվում էր այն ծանր երկբայական դրության մեջ, որպես մի մարդ, որ սպասում է մահամերձ որդու մասին մի լուր։ Ստանում է նամակը, բայց չի համարձակվում բաց անել։ Նամակը կամ պիտի ավետեր որդու առողջությունը, կամ պիտի գուժեր նրա մահը...»։

Դժբախտաբար մինչև այժմ չի ուսումնասիրված Բաֆֆու լեզուն, չեն ցույց տրված դրա բաղկացուցիչ տարրերը, բարբառների, գրաբարի, եվրոպական լեզուների առկայությունը այդտեղ։ Շիրվանզադեն Բաֆֆու լեզուն համարել է օրինակելի իր ժամանակի համար, բայց հետագայում գտնում է փոքր ինչ հնացած։

Պետք է ասել, որ այդ լեզուն օրինակելի է, որչափով հեղինակն աշխատել է իր կապը ամուր պահել ժողովրդական ստեղծագործության հետ, իսկ այն դեպքերում, երբ նա մեծ չափով գրաբարի ազդեցության տակ է ընկնում— լեզվից փչում է արխայիզմի հոտ։ Երբեմն Բաֆֆին գրաբար հայտնի դարձվածքը չի բանեցնում, այլ վերցնում է ժողովրդականը. օրինակ՝ ակն ընդ ական, և ատամն ընդ ատաման ասելու փոխարեն, գործ է ածում «խոտորնակին խոտորնակ» սիրուն ժողովրդական ասացվածքը։

Բաֆֆին ինքը խոստովանել է, որ դեռ մանկությունից սիրել է ֆոլկլորը։ Նրա տատը, ինչպես և Մ. Գորկու տատը, սովորեցրել է ժողովրդական բանահյուսությունը ճանաչել։ Իր «Սառա» պոեմի մեջ հեղինակը խոսել է այդ մասին։ Բաֆֆին հավաքել է ժողովրդական բառ ու բանը, օգտագործել է և մշակել. օրինակ՝ Դյուլուլլուրանի ավանդությունը օգտագործել է «Փունջի» մեջ։ Այդ բոլորը անհետ չի անցել նրա լեզվի համար։ Կենսագիր Ավագ

Ալիշանդրյանը խոստովանում է, որ Բաֆֆին մոտը հիշատակարան էր պահում և լսած երգերն ու պատմվածքները գրի անց կացնում՝ ապագայում օգտագործելու համար։ Մի սովորություն, որ ուներ նաև Չեխովը... Ժողովրդական բառարանից Բաֆֆին հանել է բազմաթիվ բառեր և գրական գործադրություն տվել դրանց. օրինակներ.— սրկել, ծմակ, չափռաստ, ավետչեք, թուխպ, թաժա, և այլն։ Ժողովրդական ասացվածքների բառարանն ևս օգտագործել է մեր պատմավիպասանը. օրինակներ. փորացավ ունեննալ (հետին միտք), բերանը փակ (չխոսկան), մճիկ անել (չանչ), ծեփի նման թխվել (տափակել), խամից հանել, գլխի վրա նստեցնել, բարի ոտք ունեննալ, և այլն։ Բաֆֆին պահել է նաև ժողովրդական բանաստեղծության հիպերբոլիզմը. օրինակներ՝ «Վասպուրականի լեռների հովիվները դարերով են ապրում և հաղիվ են ծերանում»։ «Երկնքի աստղերը թիվ և համբարբ ունեն, բայց նրա (Մերուժանի) անասունները չունեն», և այլն։

Բայց դրա հետ միասին կա նաև որոշ գրաբարիզմ։ Գրաբարի մի հայտնի չափով առկայությունը Բաֆֆու պատմավեպի մեջ — բնականոն երևույթ է, դա հենց այն հատկություններից մեկն է, որ ստեղծում է դարի կոլորիտը, երանգավորումը։ Խոսողների լեզվի մեջ գրաբարի որոշ հետքեր ընդունելի են, բայց Բաֆֆին երբեմն իր կողմից ասածների մեջ ավելորդ գրաբարամոլություն է մտցնում։ Օրինակներ. անվերծանելի, լանջաց (լանջերի), սփածանված, տարակա, հեղած (թափած), սկսյալ, մի ըստ միոջե, գաղտակուր, ստրջացավ, սորամուտ, արտաքսյալ, հարց (հայրերի), համեցողություն (դանդաղկոտություն), կորուսյալ, հանդերձյալ (ապագա), ապաշավություն, վառ (դրոշակ), և այլն։ Բաֆֆին ունի այժմ մեր օրերում այլ ևս անգործածական լեզվական արտահայտություններ. օրինակներ՝ երևնալ մոր աչքին, մասներ (մասեր), վարանմանց մեջ էր, ամեն մարդկան (մարդու) մոտ, տարերք գործ է ածում տարրերի իմաստով, մինչդեռ այսօր տարերքը ստիխիա իմաստն ունի մեզ մոտ, մտանել (մտնել), և այլն։

Ի հարկե, այդ բոլորը չեն վերացնում Բաֆֆու աշխարհիկ, ժողովրդական մտածողությունը, նրա մտքի պարզությունը, շոշափելիությունը, որ նրա լեզուն դարձնում են միանգամայն մատչելի։ Առանց մատչելիության, ինչպես հայտնի է, չկա ժողովրդական գրականություն։ Այդ մատչելիությունը ավելի ևս երևում է

Բաֆֆու տիպական արվեստի վրա, որի մասին մի քանի խոսք պիտի ասենք։

VII

Նախ քան «Սամվելի» լույս ընծայելը՝ Բաֆֆին հայ գրականությանը տվել էր մի շարք տիպեր, որոնք մեծ ժողովրդականություն էին վայելում։ Որո՞նք էին այդ տիպերը. Տեր Թոդիկ, Մասիսյան, Թովմաս Էֆենդի, Քավոր Պետրոս, և այլն։ Այդ տիպերի գծագրության մեջ հեղինակը ցույց էր տվել սոցիալական ընդգրկման լայնություն, դրա հետ միասին կոնկրետ, պատկերավոր մտածողություն։ Բացասական տիպերը նկարագրելիս նա անձերը կապել էր վատ, հետադեմ միջավայրի հետ և դրանով նպաստել կյանքի լավապես ճանաչողությանը։

Բաֆֆու տիպերի ընդգրկման լայնության և ունիվերսալիզմի նշաններից մեկն էլ այն է, որ նրա մի շարք դեմքերը չնայած իրենց տեղայնության, հայ միջավայրի ծնունդ լինելուն, եվրոպական գրականության մեջ ունեն իրենց համատիպարները. օրինակ. Տեր Թոդիկը. այդ մանկասպան մանկավարժի պես Դիկկենսը մի շարք դեմքեր ունի. դրան համապատասխանում է «Դավիթ Կոպերֆիլդի» մեջ Կրիկլը, «Նիկոլայ Նիկիլբիի» մեջ Սկվիրսը, «Դոմբի և որդուց» մեջ Բլիմբերը...

Բաֆֆու Մասիսյանը ևս լայն դիապազոն ունեցող տիպ է։ Ժլատության մարմնացում լինելով, նա միևնույն ժամանակ բնորոշ է իր դարաշրջանի համար։ Մոլիերի Հարպագոնին Լանսոնը համարում է ժլատի վերացական տիպ. դա սխալ է. Մարքսը ցույց է տվել, որ կապիտալիստական հարաբերությունների սկզբում ժլատությունը հասնում է ուժեղ կրքի աստիճանին։ Այդ կիրքը կա նաև այստեղ, բայց ժամանակի որոշ կնիքով։ Նույնը կարելի է ասել Մասիսյանի մասին, որին Գոգոլի Պլյուշկինի հետ էլ են համեմատել։ Բաֆֆին շատ երկար ժամանակ զբաղվել է այդ տիպով, տալով դրա մի քանի նախատիպերը իր մյուս երկերի մեջ— Աղապարոնով, Ճանճուր Իվանիչ, և այլն։

Այդ բոլորը նկատի առնելով՝ մենք կարծում ենք, որ սխալվում է Լևոն Մանվելյանը Բաֆֆուն սուբեկտիվ գրող համարելով։ Բաֆֆու մեջ կա մեծ չափով օբեկտիվ կյանքը արտացոլելու կարողություն։ Եվ հենց այդ հատկության պատճառով նա ութսու-

նական թվականներին գրականությունը ընդհուպ մոտեցնում է ժողովրդին այն ժամանակ, երբ եվրոպական միջավայրում վիպագրությունը սկսում է իր վայրէջքը, դեկադանսը։ Հենց այդ դեկադանսի մեջ է երևում գրողների անհող սուբեկտիվիզմը, որ արտահայտել է Ստ. Ցվայգը հետևյալ տողերով. «Իսկական արվեստը նամժիրական է, նա իրենից և իր կատարելությունից զատ ոչինչ չի ուզում. իսկական գեղագետը պետք է մտածի սոսկ իր երկի մասին և ոչ թե այն մարդկության մասին, որին առաջադրում է իր երկը»։ Այդ տեսակետը հենց մի դիպգնող է այն բանի, որ գրականությունը արդեն հեռանում է ժողովրդից, sich abkapsulen, այսինքն իրեն կապսուլի մեջ է դնում, ինչպես ասում են գերմանացիք։

Այդ հեռացումը շատ որոշ կերպով երևում է կանանց հարցում։ Դեկադանսը կնոջը համարում է սոսկ հաճույքի առարկա, մինչդեռ Բաֆֆին նրան կանչում է արիության գործերի համար։ Այդ իմաստով շատ բնորոշ է նաև Մ. Գորկու վերաբերմունքը կնոջ նկատմամբ. դա պասսիվ, կրավորական կինը չէ, Գյոթեի հավերժ կանացիականի— Ewig-weiblich-ի ներկայացուցիչը. ո՛չ. նրա իդեալը ակտիվ կռվող կինն է։ Այդպես է նաև Բաֆֆու մտայնությունը։ Սաթենիկը Մուշեղին առաջարկում է միասին կռվի գընալու, որպեսզի դարմանի ամուսնու վերքերը։ Բայց գիտության քրոջ հետ միասին Բաֆֆին տվել է նաև ռազմիկ կնոջը— Աշխենին և նրա պահանջկոտ սերը։ Ոչ միայն պատերազմի դաշտում, այլ և աշխատանքի ֆրոնտում Բաֆֆին նկատում է և երգում է հայ աշխատավոր կնոջը։ Նա հատկապես խոսում է շինական աղջիկների աշխատանքի մասին, որ խափանվում է ինտերվենցիայի հետևանքով. «Ամեն առավոտ, երբ ծագում էր տվնջյան լուսատուն, նրա առաջին ճառագայթները ողջունում էին շինական աղջիկների աշխատանքը։ Կարմիր, դեղին, կապույտ հագուստներով, որպես կարմիր, դեղին կապույտ ծաղիկներ, սփռված էին լինում նրանք այգիներում, բանջարանոցներում և ագարակներում։ Երգում էին և գործում էին։ Եվ նրանց ուրախությանը ձայնակից էր լինում երգասեր սոխակը։ Իսկ այս առավոտ չէին երևում անխոնջ մշակուհիների այդ գեղեցիկ զարդերը։ Այգիները մնացել էին անխնամ, ագարակները կորցրել էին իրենց սիրելի բանվորներին»։

Մինչև «Սամվելը» լույս ընծայելը Բաֆֆին ցույց էր տվել իր ստեղծագործության մեջ օբեկտիվ կյանքի ճանաչողության բազ-

մաթիվ փաստեր։ Նրա տիպական արվեստը— իրականության դիմակները պատռելու մի միջոց էր. դրա միջոցով նա կռվում էր իր ժամանակի խավար կողմերի դեմ։ Նրա ժողովրդականացած տիպերը հիմնականում ուղղված են կղերա-ֆեոդալական, բուրժուա-վաշխառուական կուլտուրայի դեմ։ Այդ տիպերը մի կատարյալ հարձակում էին հետամնացության դեմ, հետևապես առաջավոր մի քայլ էին իր ժամանակի համար։ Այդ տիպերի միջոցով Րաֆֆին ցույց է տվել, թե ինչպես մասնավոր սեփականության և անձնական շահի աշխարհը այլանդակում է մարդուն, նրա մեջ առաջ բերելով հրեշավոր գծեր։ Այդ աշխարհի դեմ նա բանեցրել է նաև երգիծողի գրիչը։

Դժբախտաբար մինչև այսօր Րաֆֆին դեռ չի ուսումնասիրվել իբրև ֆելիետոնիստ։ Բայց այդ ժանրի մեջ նա մի շարք մերկացումներ է արել, բանեցրել է հումոր և սարկազմ։ Այդ իմաստով շատ բնորոշ է «Սպանդանոց» վերնագրով նրա մի ֆելիետոնը։ Սպանդանոցը— դա Թիֆլիզի հիվանդանոցներից մեկն է։ Երգիծական ֆելիետոնների մեջ նա կռվել է իր հակառակորդների դեմ, նրանց խոսուն անուններ տալով.— Բաքոսյան, Կապիկյան, Լաբլաբով, Մատակյան, Քավքաոյան և այլն։ Հետաքրքրական է նկատել, որ Րաֆֆին իր երգիծական գործերի մեջ մեծ հաջողությամբ բանեցրել է թիֆլիզեցոց բարբառը...

«Սամվելի» մեջ էլ փայլում է Րաֆֆու երգիծական տաղանդը։ Թե հումորական երգիծանքով է տալիս ծերունի Արբակի մի քանի սովորությունները, Մեսրոպի տաքարյունությունը, դրա հակառակ այրող սարկազմ է բանեցնում, երբ Տաճատուհու պարսկամոլությունն է ծաղրում, մանավանդ այն դեպքը, երբ կատուն ուտում է «սրբազան» թռչունին...

Րաֆֆու տիպավորման ուժեղ կողմերից մեկն էլ այն է, որ նա երբեմն ընթերցողի աչքի առաջ հասունացնում է որևէ հերոսի. այդպես է մանուկ Արտավազդը։ Վեպի սկզբում այդ անհոգ մանուկը վեպի վերջում արդեն դառնում է քաղաքական հասուն կռվող՝ իրադարձություններ մեջ կերպարանափոխվելով։ Սա արդեն Շեքսպիրյան պրիմ է. ոչ թե պատրաստի ռեցեպտ տալ, այլ գործի ընթացքում համոզել։ Արտավազդի պես շատ կենդանի են դուրս եկել նաև «Սամվելի» մյուս «փոքր մարդիկը»— Արբակը, Հուսիկը, Մալխասը։ Առաջինի զինվորական պարզությունն ու շիտակությունը, երկրորդի կենսախնդությունը, երրորդի «մտքի պես արագությունը

և դևի պես ճարպկությունը» կենդանություն և պատկերացում են ստացել։ Նախ քան «Սամվելը», իր տիպական գործերի մեջ ևս Բաֆֆին կարողացել էր տալ «փոքր մարդկանց» մի ամբողջ գալերեա.— Մհեն, Ջավոն, Մատոն, Սիմոն պատվելին, Հաջի Խաղին, հրեա ոսկերիչը, և այլն։ Բաֆֆու ժողովրդասիրությունը բուռն թափով երևում է բոլոր այն դեպքերում, երբ նա ժողովրդի միջից դուրս եկած հերոսներին— ո՛ր ազգից ուզում է լինեն— ներկայացնում է արժանավոր և առաքինի. առանձնապես քուրդ աշխատավորության ներկայացուցիչների մասին նա խոսում է մեծ համակրանքով...

Տիպական արվեստի կողմից «Սամվելի» դրական արժանիքն այն է, որ այդտեղ առկա է մտքի միությունը, որ վեպի բոլոր առանձին մասերն է թափանցվում։ Դա հայրենասիրության պայքարն է դավաճանության դեմ։ Թե մեկը— հայրենասերը, և թե մյուսը— դավաճանը Բաֆֆու մոտ հանդես են գալիս իբրև պատմական հոսանքի արտահայտիչ։ Մարքսը Լասսալի «Ցրանց ֆոն Զիկինգենն» պատմական տրագեդիայի մասին նկատել է, թե այդտեղ ճիշտ են գծված գործող անձերը. դրանք որոշ դասակարգի ներկայացուցիչներ են, նրանց գործերի մղիչն է պատմական հոսանքը. մի տեսակ տարերային բան կա նրանց գործի մեջ. բայց դրա հետ միասին դրանք պիտի անհատներ լինեն, դեմք ունենան։ Ո՛չ թե միայն կարևոր է, թե ինչ են անում, այլ թե ինչպես են անում. վերջինիս մեջ է անհատականությունը, որ հարկավոր է գեղարվեստական գործի մեջ։

Նթե Մարքսի այդ ցուցմունքով մոտենում ենք «Սամվելին», նկատում ենք, որ դա մեր լավագույն պատմա-գեղարվեստական ստեղծագործությունն է։

Նախ՝ վերցնենք դավաճանների տիպերը, ապա՝ կտեսնենք հայրենասերներին։

Տաճատուհին, Վահան Մամիկոնյանը և Մերուժանը դավաճաններ են։ Բաֆֆին կարողացել է նրանց դավաճանության հիմքում դնել որոշ սոցիալ-քաղաքական գաղափարախոսություն։ Բայց դրա հետ միասին ամեն մեկն ունի իր առանձին դեմքը։

Նախ՝ Տաճատուհին։ Ամենքը Սամվելի մոր մասին այն կարծիքն ունեն, որ նա չար կին է, մինչև անգամ հրեշ է։ Թեև նրա տարիքը հիսունի մոտ է, բայց ամեն կերպ ձգտում է մանկահասակ հարսի տպավորություն գործել։ Այդ կինը միշտ կամակից,

միշտ համերաշխ էր իր ամուսնու հետ, որովհետև ինքն էլ նրա պես փառասեր և պարսկամոլ էր։ Բաֆֆին հաջող է գծում կնոջ մանրակրկիտ հոգին այն հոգածության ժամանակ, երբ Տաճատուհին պետք է պարսիկ բարձրաստիճան հյուրեր ունենար։ Նրանց բավականություն պատճառելու համար որսալ է տալիս մի սոխակ, որովհետև վերջինս պարսիկների մոտ սրբազան թռչուն լինելու համբավն ուներ. հետո նրա ցավը, երբ կատուն խեղդում է սոխակին։ Փառասիրության հետ միասին Տաճատուհու մեջ կար և՛ նախանձ դեպի սիրուն, քաղցրաբարո Որմիզդուխտը. նա երեխայի պես ուրախանում է, երբ այդ պարսկուհին դուրս չի գալիս հյուրերի առաջ, որովհետև ինքը ստվերի մեջ չի մնա, կգրավի ամենքի ուշադրությունը։ Նա ամուր բնավորություն ուներ, ուստի և գիտեր ամենամեծ տակնուվրայության ժամանակ պահել իրեն զուսպ և սառնասիրտ։ Դրա հետ միասին նա կին էր և որոշ կանանց զենքը— լացը՝ ուզած ժամանակ պատրաստ էր ծառայելու նրան...

Երկրորդ դավաճանը— Վահան Մամիկոնյանն է։ Սա պարսկասիրական պարտիայի ո՛չ միայն պրակտիկ գործիչն է, այլ և իդեոլոգը։ Նրա մեջ շատ վառ գիտակցություն կա ո՛չ միայն իր անելիքի, նպատակների, այլ և այդ բոլորին առաջնորդող սկզբունքների մասին։ Նրա անգթությունը իր հարազատների նկատմամբ, Մերուժանին պաշտպանելը, Արշակունիներին հոգով ատելը, պարսիկներին խրախուսելը,— այդ բոլորը նրա մեջ գերազանցորեն գիտակցական են, կշռադատված են։ Նրա բնավորության մեջ հանդես չեն գալիս այն տատանումները, ինչ որ հատկանշական են Մերուժանի համար։ Բաֆֆին նրա արտաքինը հարմարեցրել է ներքինին. «Նրա փոքր ինչ խիստ դեմքը արտահայտում էր հաստատամիտ մարդու թե համառությունը, և թե անգթությունը, երբ այդ պետք էր»։ Բնական մարդը, իսկական հայրը հանդես է գալիս, երբ Սամվելը հայտնվում է նրա բանակում։ Երկար ժամանակ հայրը որդուն չէր տեսել և այժմ հիանում էր նրանով. տեսնում էր, թե ինչպես նա մեծացել, գեղեցկացել, առուգացել էր, և մտքի մեջ հորինում է մի փայլուն ապագա իր որդու համար. ազնվական հոր փառքի մշտնջենական տենչն էր խոսում նրա մեջ, երբ նա հավատացնում էր ինքն իրեն, թե Շապուհը Սամվելին տեսնելով՝ հզոր ձեռքով կկերտի նրա համար մի հրապուրիչ, արժանավոր ապագա, որով Մամիկոնյանների տոհմը կփառավորվի։

Երրորդ դավաճանը և միևնույն ժամանակ դավաճանական ամ-

բողջ շարժման դեկավարը Մերուժան Արծրունին է։ Անձնավստահ, փառասեր, անգութ և անվախ մարդ է։ Նրա այդ բոլոր հատկությունները վեպի մեջ ստացել են պատկերացում։ Այդ մարդու մեջ, սակայն, Բաֆֆին դրել է և՛ սիրո թուլություն, որ սազ չի գալիս նրան։ Մի երկար մենախոսության մեջ Մերուժանը խոստովանում է, որ ինքը դավաճան է դարձել ո՛չ թե սկզբունքով, այլ Որմիզդուխտի սիրո պատճառով։ Նա իր բոլոր արածներն ու անելիքները դատապարտում է. սկսում է լաց լինել, դժգոհել իր սիրուհուց, որ այդքան ծանր զոհողությունների պատճառ դարձավ։ Այդ բոլորը միանգամայն անհամոզիչ է։ Այնպես, ինչպես որ նա հանդես է գալիս վեպում, որքան իրեն ցույց է տալիս գործողություններով, այն կարծիքը, որ ամենքը ունեն նրա մասին— այդ բոլորը ոչ մի հիմք չեն տալիս Մերուժանի ամբողջ գործը մի սիրային ճղճիմ արկած համարելու։ Մենք չենք ժխտում, որ սերը կարող էր, հարկավ, նրան ոգևորել, նրա նպատակներից մեկն էլ կարող էր լինել գեղանի Որմիզդուխտին տիրանալը, բայց դա իբրև եզակի հիմք, անպայման խախուտ ու շինծու է։ Եթե այդպես լիներ, Որմիզդուխտի մերժումից հետո, երբ վերջինս չի ուզում Մերուժանի երեսն անգամ տեսնել, վերջինս պետք է տատանվեր, մինչդեռ այդպիսի բան չենք տեսնում։ Նա հարևանցիորեն է մտածում և խորհում այդ դեպքի մասին... Սիրային տարրը վեպի մեջ կարող էր բոլորովին ուրիշ բնույթ ստանալ, եթե Մերուժանը Որմիզդուխտի հետ ծանոթ լիներ, եթե մեջտեղ փոխադարձ սեր գոյություն ունենար, եթե Որմիզդուխտը մի հասուն աղջիկ լիներ և բարձրահայաց, պայման դներ իր սերը ամուսնության փոխելու, երբ Մերուժանը թագի տիրանար։ Այդ բոլոր հնարավորություններից ո՛չ մեկը գոյություն չունի. Մերուժանը Որմիզդուխտին անծանոթ մեկն է. նա հայոց նախարարին չի տեսել, չի էլ ճանաչում. ինքը՝ պարսկուհին մի միամիտ արարած է, կատարյալ երեխա. ոչ մի փառքի տենչ, ո՛չ մի բարձրահայեցություն չունի... Այդ սիրային ռոմանտիզմը եթե մի կողմ դնենք, պետք է ասենք, որ Մերուժանը հիմնականում հաջողված տիպ է. անմոռաց է մնում ընթերցողի հիշողության մեջ նրա դառն ծիծաղը ամեն տեսակ տագնապի րոպեներում։

Պետք է նկատի առնել մի հանգամանք. Բաֆֆու պատմավեպի մեջ դավաճանները պարտվում են. պարտվում են ոչ թե իրենց անձնական թուլության կամ անշնորհքության պատճառով, ո՛չ. այլ, որովհետև նրանց սև գործի դեմ է բուն ժողովուրդը, որ ու-

զում է պահել իր ազգային պետությունը։ Դավաճանների թուլությունը նրանց հասարակական անկովանության մեջ պետք է որոնել...

Այդպես չեն հայրենասերները։ Սրանց ուժը իրենց գործի ժողովրդականությամբ է պայմանավորված։ Այստեղ էլ վերցնենք երեք տիպ— Սամվել, Մուշեղ, Փառանձեմ։

Սամվելը քաջության մի տիպար է։ Դեռ պատանեկության տարիներին աչքի է ընկել որպես հմուտ և անվախ որսորդ։ Նա ջերմորեն սիրում է զեն ու զրահ։ Այնուհետև իր հորեղբոր՝ Վասակի օգնականներից մեկը լինելով, շատ անգամ մասնակցել է նրա հայրենասիրական կռիվներին։ Այդ կռիվները նրա մեջ ամրապնդել են հաստատուն համոզմունք ինքնուրույն հայ պետականության օգտին։ Նա հակառակում է մոր և հոր պարսկամոլության դեմ, մնալով ջերմ հայրենասեր։ Այդ ջերմ հայրենասիրությունը լրացնում էր նրա մեջ փորձի և հմտության թերին։ Երբ խորթ մայրը մտածում է նրա ապահովության մասին, Սամվելը պատասխանում է. «Ինու վամենում ես ինձ վատություն սովրեցնել, և մի երկչոտ զինվորի նման կռվի միջոցին փախչել պատերազմի դաշտից»։ «Ժամանակավոր կառավարության» իդեան հղացել է Սամվելը, պաշտպանելով նրան ա՛յն գաղտնի ժողովում, որ գումարված էր Տարոնում։ Այդտեղ գործունեության ծրագիր է մշակվում։ Սամվելն շտապում է հորն ընդառաջ գնալ և նրա հետ հաշիվներն օր առաջ մաքրել։ Ճանապարհին նրան հանդիպում է իր սիրած աղջիկը— Աշխենը։ Վերջինիս կողմից էլ Սամվելը ոգևորիչ խրախույս է ստանում։ Նվ մինչդուք սպասում եք, որ Սամվելը կշտապի սահմանագլխին հորը հանդիպել, բայց և այնպես ձեր հույսը մնում է ապարդյուն։ Իաֆֆին դանդաղեցնում է նրա ընթացքը. մի տարի նրան սպասել է տալիս, այդ դանդաղկոտությունը բացատրելով այն հանգամանքով, որ իր հերոսի հոգու մեջ կռիվ տեղի ուներ, մի կռիվ, որ նրան հիվանդացրեց, մահիճ ձգեց մի ինչ-որ պատահական վանքում, ուր նա սկսեց ապաքինվել։ Այդ բացատրության հոգեբանական հիմքը սխալ է. Աշխենի հետ տեսակցության միջոցին Սամվելը հաստատ խոսք է տալիս գնալ իր հոր մոտ. բաժանվելիս ասում է. «Ես գնում եմ Բշնամու բանակը»։ Թվում է, թե ներքին կռիվը, եթե եղել է, այսպես թե այնպես լուծվել, որոշ ելք է ունեցել... Մի բան պարզ է, որ Սամվելի ներքին կռիվը և հիվանդությունը պատմավիպասանը որոշ չափով ձգձգել է կոմպոզիցիոն

հանգամանքներից ստիպված, որ կարողանա վեպի մյուս իրադարձությունները հանդես բերել...

Սամվելի հետ համեմատած Մուշեղ Մամիկոնյանն ավելի հավասարակշիռ բնավորություն ունի։ Նա Սամվելից 6—7 տարով մեծ է։ Հայտնի Վասակ զորավարի որդին է. ինքն ևս արժանավոր հրամանատար է։ Թե տանը և թե դուրսը սիրում է պահել ընտանեկան կյանքի խստակեցությունը։ Սամվելի հետ համեմատած ավելի ամուր սիրտ ունի. կտրուկ է և վճռական։ Առաջին անգամ նա է Սամվելին տատանմունքից հանում և վերջնական խոսք առնում Վահանի դեմ գործելու համար։ Պարսիկները նրա մասին այն կարծիքն ունեն, որ ջերմ հայրենասեր է, փորձված և հմուտ պատերազմի գործերում. բացի այդ՝ նա ուներ ահագին հեղինակություն թե ժողովրդի և թե ազնվականության մեջ։ Նա անփառասեր էր և համեստ, միևնույն ժամանակ կամքի ուժ ուներ, համոզմունք և իր վճիռները անխափան կերպով կենսագործելու պատրաստակամություն։ Այդպես է նա, երբ պարսից թագավորի կանանոցն իր ձեռքն ընկնելուց հետո իր զորավարների կամքի հակառակ ուղարկում է Պարսկաստան։ Բայց Բաֆֆին Մուշեղի հաստատակամությունը մինչև վերջը չի պահել։ Մուշեղի խորին համոզմունքն էր, որ արտաքին թշնամին այնքան վտանգ չի սպառնում, որքան ներքին թշնամին— դավաճանը։ Երբ Փառանձեմ թագուհին պատվիրում է նրան Պոլիս գնալ իր որդու համար խնդրամատույց լինելու կայսրի մոտ, Մուշեղը վաղաժամ է համարում այդ միջոցառումը, քանի դեռ թշնամին երկրից իսպառ չի վտարված. նա հեռատեսորեն գուշակում է թագուհու և յուրայինների խորտակումը. բայց այնուամենայնիվ ենթարկվում է թագուհուն և գնում կատարելու նրա պատվերը։ Ի վերջո նրա գուշակությունը իրականանում է։ Բաֆֆին հանգամանորեն չի պատճառաբանել գլխավոր հրամանատարի անհամոզիչ թուլությունը Փառանձեմի առաջ։

Փառանձեմին թեև մեծ դեր է հատկացված վեպի մեջ, սակայն նա ավելի քան դժգույն կերպով է պատկերացված։ Ամենքի բերանից լսվում է, որ նա մի դաժան, անգութ կին է։ Բայց թագուհին իրականության մեջ հանդես է գալիս որպես մի շատ սովորական կին, չարդարացնելով այն կարծիքները, որ իր մասին աջ ու ձախ հայտնվում են։ Մի դեպք է ներկայանում, որով նա իրոք կարող էր հաստատել իր մասին արտահայտվող որակումները. դա Որմիզդուխտին վնասելու մտադրությունն էր, մանավանդ որ ինքը պարս-

կուհուն համարում էր բոլոր չարիքների սկզբնապատճառը։ Բայց Փառանձեմը իր մտադրությունը չի իրագործում. ո՛չ միայն այդ, այլև ջերմ գթություն է ցույց տալիս դեպի պարսկուհին։ Փառանձեմի բնութագրման երկրորդ բերին հետևյալն է. նրան ամենքը վերագրում են խելք և հեռատեսություն, բայց ո՛չ մեկն է երևում, ո՛չ մյուսը. իր ոտքով նա ինքն իրեն ծուղակն է ձգում, թեպետև պաշարված բերդից կարող էր խուսափել և Մերուժանի ձեռքը չընկնել։ Փառանձեմն իր արարքը բացատրում է նրանով, որ իր որդուն է սպասում, բայց սպասել այնքա՜ն, որ բերդում ինքը մենակ մնա իր երկու նաժիշտների հետ. ժանտախտը կատարյալ deus ex machina է...

Ինչպես տեսնում ենք, Րաֆֆու տիպական արվեստի մեջ ևս, ինչպես և նրա աշխարհայացքի մեջ, կան խոշոր հակասություններ։ Մեծ լույսը— մեծ ստվեր ունի։ Մի կողմից նրա մոտ արտահայտվում է խորը, տարերային իստորիզմ, մյուս կողմից նա տալիս է իդեալիստական կոնցեպցիա, մի կողմից ռեալիզմի ուժեղ հակում, մյուս կողմից ռոմանտիզմի ակնհայտ ներխուժում։ Այս վերջին առանձնահատկության վրա արժե փոքր ինչ կանգ առնել։

VIII

Շատ հասկանալի է, որ «Սամվելին» չի կարելի մոտենալ դեղագիտական տրաֆարետով— ինչ որ արտակարգ է, բացառիկ է, խիստ գունավորված է, չափազանցություն է՝ առանց այլ և այլի ռոմանտիզմ անվանելու։ Պատճառը շատ պարզ է. եթե հեղինակի ընտրած նյութը վիթխարի է, հարկավոր են նաև էսթետիկական արտասովոր միջոցներ, գույներ, բառեր, տիպարներ։ Րաֆֆու նյութը հենց այդպիսին է և էպիկական լայն կտավը դրան շատ սազական է։ Խնդիրը դա չէ, սակայն։ Սովետական պատմական վեպի հետ համեմատած բուրժուական պատմական վեպի ամենախոշոր թերությունն այն է, որ այդտեղ անհատական սերին տրվում է վճռական նշանակություն նույնիսկ հասարակական, քաղաքական ամենաբուռն հեղաշրջումների ժամանակ։ Սամվելը կանգնած է երկընտրանքի առաջ. նրա առաջ դրված է երկու սեր՝ անհատականը և հայրենականը, որի՞ն առաջնությունը տալ։ «Այժմ դեպի ո՞րը դիմել,— ասում է Րաֆֆին,— դեպի սիրած օրիո՞րդը, թե դեպի ուխտած նպատակը։ Երկուսն էլ թանկ էին նրա համար, եր-

կան էլ սուրբ էին նրա համար։ Բայց սիրո կրակը ավելի վառ էր երիտասարդի սրտի մեջ։ Նա թեև չժխտեց իր ուխտը, բայց— հետաձգեց նրանց։ Այդ հետաձգումը դարձավ ճակատագրական. Սամվելը իր «ուխտը» կատարեց այն ժամանակ, երբ իր հայրը Մերուժանի հետ միացած՝ արդեն ավերել էին Հայաստանի մեծ մասը...

Սովետական պատմական վեպի հետ համեմատած բուրժուական պատմավեպի երկրորդ հիմնական թերին նացիոնալիզմի առկայությունն է։ Մերուժան Արծրունին պարսկասեր է. պարսիկների հետ բարեկամ լինելը, Պարսկաստանին ենթարկվելը նա համարում է հայերի միակ փրկությունը։ Նա այդ համոզման է եկել՝ համեմատելով հույներին և պարսիկներին և գերադասությունը վերջիններին վերապահելով բոլոր կողմերից։ Բայց Րաֆֆու պատմավեպը ըստ էության պարսիկների դեմ մի մեղադրական ակտ է, և վիպական գործողությունների մեջ այդ նույն պարսիկների ամենամեծ քննադատը հանդիսանում է հենց նրանց քաղաքական դաշնակից Մերուժանը. պարսից զորքը վախկոտ է, նրանց զորավարը, նույնիսկ ամենանշանավոր զորավարը՝ Կարենը ստախոս է, պարծենկոտ է, մի խոսքով վերջին հայը բարձր է ամենաառաջավոր պարսկից... Նա պարսիկներին քաջ է համարում այն ժամանակ միայն, երբ Բշնամին նրանց առջևից փախչում է։ Մերուժանի հետ միասին պարսիկների մասին այդ կարծիքն ունի նաև ամբողջ դավաճանական շարժման իդեոլոգը՝ Վահան Մամիկոնյանը։ «Մամիկոնյան իշխանը,— ասում է Րաֆֆին,— վաղուց հասկացած լինելով այն ճշմարտությունը, թե վտանգի ժամանակ պարսիկ զինվորի վրա հույս չի կարելի դնել,— նրանց թողել էր իրենց կամքին»։

Սովետական պատմական վեպի հետ համեմատած բուրժուական պատմավեպի երրորդ թերին ռեզոնյորի առկայությունն է, այսինքն իր նկարագրած անց ու դարձի, հերոսների մասին հեղինակի կարծիքը, որ չի բխում իրերի ընթացքից, այլ մեջ է բերվում շինծու և անհամոզիչ կերպով։ Րաֆֆին սովորական բուրժուական պատմավիպասաններից երբեմն տարբերվում է նրանով, որ իր չսիրած հերոսի մեջ դնում է ռեզոնյորական հատկություններ՝ խղճի տանջանքի փաստարկումով։ Այսպես, օրինակ, նրա մոտ ամենամեծ դավաճանը իր գործը համարում է «ամոթալի», «բարբարոսություն», «ամենավատ ցանկություն», և այլն։ Կռվի ամենատաք պահին այդպիսի կարծիք ունենալ իր գործի մասին, դա նշանակում է այն տանուլ տալ նախապես հոգեբանորեն, այնուհետև կգա

իրական փլուզումը։ Բայց այդ բոլորի մեջ հեղինակի շտապ միջամտությունը շատ ավելի առկա է, քան դեպքերի օբեկտիվ և իրական ընթացքը. առանց ներքին խղճի տանջանքի էլ դավաճանությունը առարկայական հող չուներ. փոխանակ այս վերջինի վրա շեշտը դնելու՝ Բաֆֆին սարքել է մի հոգեբանական ինքնադատաստան ռոմանտիկական տպավորություն ստեղծելու համար։

Մենք վերև ասացինք, որ Բաֆֆին արտասովոր ժամանակաշրջան է վերցրել։ Այդ պահին մարդկային հոգեբանության մեջ էլ կարող են արտակարգ վիճակներ ստեղծվել. օրինակ, մահվան երկյուղ չունենալ։ Այդ բանը տալիս է հեղինակը։ Բայց նրա մոտ երբեմն դուք կարծում եք, թե գործողները ոչ թե մահկանացուներ են, այլ գերբնական արարածներ։ Կախաղանի դատապարտվածները մոտենում են կախաղանին, «սոսկալի մեքենային» «զվարթությամբ»։ Զվարթ մոտեցողները կանայք են... Այդպիսի հրաշապատում էլեմենտ է նաև Սամվելի գթասրտությունը Մերուժանի նկատմամբ. հորը սպանում է, իսկ քեռուն փրկում, որ ավելի կատաղի թշնամի էր, քան հայրը։ Ինչո՞ւ Հայտնի չէ։

Այդ բոլորը որոշ մելոդրամատիկ շտրիխներ են մտցնում «Սամվելի» մեջ։ Հենց մելոդրամատիզմի էական հատկանիշն էլ այն է, ինչ որ երբեմն բանեցնում է Բաֆֆին. ընթերցողին ապշեցնել և ապա գրավել նրա ուշադրությունը։ Մելոդրամայի դաշնակիցն է նատուրալիզմը. բորոտության նկարագիրը պատմավիպասանը տալիս է հիվանդանոցային մանրամասներով...

Բաֆֆու մոտ երբեմն հաղթանակ է տանում հերոսի բնածին հատկությունը և վերացնում միջավայրի բոլոր ազդեցությունները։ Իր անդրանիկ գործերից մեկում— «Հարեմ»— երկու հավլաբարցի երիտասարդներ երկար տարիներ մնում են Պարսկաստանում. մեկը՝ տղան դառնում է նշանավոր զորավար Քերիմ բեկ անունով, մյուսը՝ աղջիկը նշանավոր հարեմական կին Զեյնաբ խանում անունով։ Բայց նրանք որոշում են վերադառնալ իրենց ծննդավայրը. ասես, թե ոչինչ չի պատահել— տղան մնացել է նախկին Մեխակը, աղջիկը— Ալմաստը... Իր կյանքի վերջում գրած «Սամվելի» մեջ ևս նման մոտեցում կա։ Մամիկոնյան նախարարական տունը— պարսկասիրական պարտիայի օջախն է. բայց այդ օջախը ոչ մի ազդեցություն չի թողել նրանց որդիների վրա, նույնիսկ ծառաներն էլ մնացել են հիմնականում պարսկատյաց...

Հենց դրա մեջ էլ որոշ չափով երևում է Բաֆֆու ռոմանտիզմի

առկայությունը։ Նա դժգոհ էր պատմական Հայաստանում տիրող դրությունից և դրան հակադրում է իր իդեալները. նրա դրական հերոսների մեծամասնությունը իդեալական տիպարներ են. ի հարկե, չդադարելով միաժամանակ իրականության որոշ կողմերի գեղարվեստական արտահայտությունը լինելուց։ Հենց այս վերջին հատկությունը Րաֆֆու ռոմանտիզմը դարձնում է ակտիվ. քաղաքացիական և ոչ այնպես ներհայաց և ուտոպիական, ինչպես Շատորրիանի ռոմանտիզմն էր։

* * *

Րաֆֆու ռոմանտիզմի ուսուցիչը Վիկտոր Հյուգոն է եղել։ Վերջինս, ի միջի այլոց, ռոմանտիզմի տարրեր էր համարում հիպերբոլիզմը, կոնտրաստները, ֆանտաստիկան։ Այդ հատկությունների գործադրության մեջ Րաֆֆին գնում է Հյուգոյի հետ միասին և բաժանվում Ալեքսանդր Դյումայից, այսինքն նա ավելի շուտ յուրացնում է ռոմանտիզմի ներքին հատկությունները և ոչ թե դրա արտաքին էֆեկտները։ Րաֆֆու մոտ, ինչպես և Վիկտոր Հյուգոյի մոտ, շեշտված է ռոմանտիզմի լիրիկական և իդեական պաֆոսը, քան նրա նկարագրամոլությունը, էֆֆեկտները, երևակայության անսանձությունը... Հերոսների հանկարծական կերպարանափոխությունը ևս երկու հեղինակների մոտ ընթանում է ռուսսոյական այն կոնցեպցիայի հիման վրա, թե մարդը ի բնե լավ է, և ինչքան էլ նա վատանա, լավը պիտի երևան գա մի օր և հաղթանակի։ Վիկտոր Հյուգոյի պես Րաֆֆին էլ իր վեպը երբեմն դարձնում է պատմագիտական դիսերտացիա՝ իր այս կամ այն թեզը ապացուցելու համար։ Այդպես է «Սամվելի» մեջ հայտնի «Փակագիծը», որը, թերևս, մեջտեղից կվերանար, եթե Արշակն ու Ներսեսը ոչ թե աքսորվեին, այլ ներկա լինեին և պայքարեին... Թե Վիկտոր Հյուգոն և թե Րաֆֆին սիրում են կրկնություններ անել, սիրում են իրենց պատկերները բացատրել, ասես, վախենալով, թե ընթերցողը կմոռանա կամ չի հասկանա։ Մինչդեռ հայտնի է, որ ընթերցողը համաշխատակցում է գրողի հետ, իր երևակայությամբ լրացնում է նրա պատմածը, երբեմն չափազանցնում։ Ուստի և Լեսսինգը պահանջում էր, որ հեղինակը ամեն բան չասի ընթերցողին և թույլ տա, որ վերջինս ևս ստեղծագործի...

Րաֆֆու մոտ կրկնությունը կամ երբեմն ավելորդ բացատրու-

բյունը ոչ թե ծագում էր նրա պոետիկայից, այլ վեպի մշակման հանգամանքներից։

Բացի ռոմանտիզմի պոետիկայից՝ Բաֆֆու «Սամվելի» մեջ երևում է նաև հայ ժողովրդական բանահյուսության ազդեցությունը այն չափով, որքան հեղինակը հետևում է Փավստոսին։ Ընդհանրապես հայ անցյալ քննադատությունը աշխատել է անջրպետ փորել Բաֆֆու և Փավստոսի միջև, պնդելով, թե պատմավիպասանը չի հետևել նրան՝ մի երկու պատմական անձերի բնութագրման ժամանակ։ Այդ մասին մենք վերևում խոսել ենք։ Այժմ պետք է նկատենք, որ Բաֆֆին օգտագործել է Փավստոսի պատմագրության ընդհանուր ոգին, նրա սերը ժողովրդական ավանդությունների և վիպասանությունների նկատմամբ. հրաշական մի քանի տարրերը անմիջապես պատմագրից են անցել պատմավիպասանին։ Բաֆֆու պատմագիտության մեխը— ազգային պետականության մեծարումը և ապակենտրոնացնող ուժերի դեմ ատելությունը— դա ևս առկա է Փավստոսի մոտ, այսինքն՝ ուրիշ խոսքով՝ մեր ժողովրդական երգիչները, աշուղները, գուսանները իր ժամանակի առաջավոր հայացքների կրողներ են եղել։ Փավստոսը, ժողովրդական պոեզիային հետևելով, ինքը տոգորվել է նրա տենդենցիայով. դա է դարձնում նրա պատմագրությունը այսօր մեզ համար շատ կարևոր մի վավերաթուղթ։ Եվ զարմանալի չէ, որ Մովսես Խորենացու պես մի խոշոր մտածող իր ժամանակին գնահատել է Փավստոսի այդ արժանիքը և նրան մեծապես օգտագործել իր հանճարեղ «Հայոց պատմության» III գրքում։ Նույնիսկ Փավստոսի ոճի մի քանի առանձնահատկությունների արձագանքն ենք տեսնում Բաֆֆու «Սամվելի» մեջ.— հակադրություններ, կրկնություններ, բառերի կուտակումներ, չափազանցություններ, հայրենասիրական պաթետիկա, ճառամոլություն և նկարագեղություն։ Ավելորդ չլինի նկատել, որ Բաֆֆին իր «Փունջի» (Ա. հատոր) մեջ «Արտավազդ» վերնագրով բալլադա է գրել, օգտվելով Մ. Խորենացու «Պատմության» մեջ առաջ բերված ժողովրդական առասպելից...

Ժողովրդական բանահյուսության պոետիկայի մի այլ առանձնահատկությունն ևս շատ տաղանդավոր կերպով օգտագործել է Բաֆֆին իր պատմավեպի մեջ։ Դա պտուտիեի ժանրն է։ Հայ ժողովրդական ստեղծագործության մեջ նկատելի է, որ մեր ժողովուրդ-բանաստեղծը երբեմն տալիս է գործող անձի արտաքինը այնպես, որ այդ կերպով դյուրավ պատկերացնի նրա ներքինը։

Դա գեղարվեստական բնորոշման մի պրիսմ է, որի միջոցով ստեղծագործողը ցույց է տալիս իր կոնկրետ վերաբերմունքը հերոսի նկատմամբ։ Մի երկու նմուշ բերենք «Սամվելից»։ Նախ՝ Հայր Մարդպետի, ապա՝ Ներքինի Բագոսի բնութագիրը։ Հայր Մարդպետին Բաֆֆին ներկայացնում է ահռելի, ծաղկահար դեմքով, որի աղյուսագույն կաշին սպունգի նմանություն ուներ։ Նա քոսակ է, սաստիկ ղարգացած ծնոտների վրա դուրս են ցցված մի քանի մազեր միայն։ Նրա ուռած շրթունքները միշտ հեգնոտ են, դիվական աչքերը կատաղությամբ լի։ Այդպիսի դժխեմ արտաքին ունի նաև ներքինի Բագոսը, որ Տաճատուհու լրտեսն է. «... ներս մտավ ներքինապետ Բագոսը,— պատմում է Բաֆֆին,— իր խորշոմած, լերկ դեմքով, իր առանց թերթերունքների կարմիր կոպերով, որոնք իրենց նեղ շրջանակի մեջ հազիվ կարողանում էին սեղմել նրա՝ գորտի աչքերի նման դուրս ընկած՝ անհանգիստ բիբերը։ Նա քսությամբ մոտեցավ տիկնոջ (Տաճատուհու) գահավորակին, այնքա՜ն ուշիկ քայլերով, կարծես վախենում էր, մի գուցե ոտները մատնեին իրեն, և կռանալով խռպոտ ձայնով մրմնջաց...»։

Պորտրետի ժանրը մեծ վարպետությամբ բանեցրել է նաև Հակոբ Պարոնյանը իր «Ազգային ջոջերի» մեջ։ Ինչպես հայտնի է, հերոսների արտաքին նկարագրությունը նմանողության օրենքի վրա է հիմնված. ինչպես հորանջը, լացը և ծիծաղն է վարակիչ, այնպես էլ մեր մարմնով համազգում ենք...

Հայ անցյալ քննադատությունը աշխատել է ցույց տալ «Սամվելի» վրա Հոմերոսի «Իլիականի» և Շեքսպիրի «Համլետի» ազդեցությունը։ Այս խնդրի մեջ երկու կողմ կա, որ պետք է իրարից տարբերել։ Եթե քննադատությունը մասնակի դեպքեր է նշել և պընդել, որ իբր թե Բաֆֆին դրանք հում-եփ իր պատմավեպի մեջ է դրել— այդ մոտեցումը ճիշտ չէ։ Իսկ եթե խնդրին մոտենանք սկզբունքով, Բաֆֆին գրել է մի պատմավեպ, որ ողջ հայ գրավոր բանահյուսության մեջ «Իլիականին» գրեթե համազոր մի գործ է, ուստի և հայ վիպասանը քննադատորեն օգտագործել է հունական կլասիկական գրականության գլուխ գործոցը։ Նա մի դարաշրջանի կյանքից է իր պատմավեպի նյութը վերցրել, որ շատ մոտ էր մի կողմից հայ հեթանոսական կուլտուրային, մյուս կողմից՝ մոտալուտ գրական ոսկեդարին։ Եվ հասկանալի է այդ պատճառով Բաֆֆու ոճի մեջ անտիկ դարի և դիցաբանության բողած հետքերը. օրինակ. Կիկլոպներ, Արտեմիսներ, Արալեզ, Ահրիման, Արամազդ

և այլն։ Այդ բոլորով, ինչպես ասել ենք, Բաֆֆին նպատակ ուներ դարաշրջանի կոլորիտը հարազատությամբ վերարտադրել։

Գալով փաստական պնդումներին, երկու օրինակ պիտի բերենք, ցույց տալով Բաֆֆու ինքնուրույնությունը։ Լևոն Մանվելյանը ասում է, թե նախ՝ Մուշեղի և Սաթենիկի հրաժեշտը «համարյա նույն տեսարանն է, ինչ որ Հոմերոսի պոեմում, և նույն խոսքերը, ինչ որ ասում է Հեկտորը իր կնոջը, միայն հայ հեղինակը Մուշեղի խոսքերին հաղորդել է արևելյան գույներ»։ Երկրորդ՝ «... Սամվելը, որ երկար ժամանակ տատանվում էր— սպանել հորը թե ոչ,— անկասկած Շեքսպիրի Համլետի պատճենն էր»։

Նախ՝ խոսենք Հոմերոսի, ապա՝ Շեքսպիրի մասին։

Հեկտորն իր կնոջը հրաժեշտ է տալիս անմիջապես կռվի մեկնելուց առաջ, իսկ Մուշեղը Սաթենիկի հետ խորհրդակցում է, թե որտեղ պետք է պատսպարվեն կինն ու զավակը, եթե ինքը ռազմի դաշտը գնալու լինի։ Ընտանեկան այդ ժողովում նա հետևում է կնոջ խորհրդին։ Հեկտորի և Մուշեղի, ինչպես և Անդրոմաքի և Սաթենիկի միջև հիմնական նմանություն չենք գտնում։ Մինչդեռ Հեկտորը կռվի է գնում յուրայինների հարկադրանքով, թե ինչո՞ւ պետք է նա պայքարի բաց ճակատ չելնե, այլ պատսպարվի քաղաքի մեջ, ու նա գնում է անսիրտ կերպով իր ողջ հույսը կապած ճակատագրին՝ ինչ լինելու է, պիտի լինի հավատքով,— Մուշեղը ռազմիկ լինելուց առաջ քաղաքական գործիչ է։ Մինչդեռ Անդրոմաքը աշխատում է հետ կանգնել ամուսնուն կռվին անմիջապես բաց դաշտում մասնակցելուց,— Սաթենիկն ինքն առաջարկում է ամուսնուն իրեն էլ հետը վերցնել՝ վիրավոր ռազմիկներին սպեղանի դընելու պաշտոնով։ Մինչդեռ Հեկտորը հրաժեշտի ժամանակ փայփայում է իր զավակին՝ վերջինիս համարելով իրեն արժանի հաջորդ, որ ապագայում հոր պես կռվի մասնակցելով՝ վիրավոր տուն պիտի բերվի մորը սիրտը լցնելով փառքի հուզմունքով,— Մուշեղին ծանր մտահոգություն է պատճառում առավելապես իր զավակի ներկա անվտանգ կացությունը, քան նրա ապագա փառքը, և այլն։ Ըստ էության նմանություն չունենալով՝ Հոմերոսի և Բաֆֆու հատվածները մի ձևական մոտիկություն ունեն. Հեկտորին և Մուշեղին պատերազմի դաշտն է մղում այն սարսափն ու հեռապատկերը, որ թշնամին կարող է հաղթանակի դեպքում գերի վարել իրենց ամուսիններին և գերավարության վայրում տանջել ու անարգել։ Բայց, եթե դա ազդեցություն է, զարմանալի է, որ մոռա-

ցել են հիշեցնել և մի ուրիշ «ազդեցություն».— ինչո՞ւ չկնդել, որ Մերուժան Արծրունու իր հովիվների մոտ ապաստանելը նման է նույն Հոմերոսի Ոդիսևսի և նրա խողապան նվմեոսի հանդիպմանը։ Այստեղ էլ ձևական նմանություն կա... կամ նույն Մերուժանի մոր նախատինքն իր որդուն ուղղած՝ նման է Շեքսպիրի Կորիոլանի մոր նախատինքին, ուղղված որդուն, որ կռվում էր հայրենիքի դեմ... Կամ, հայ հեղինակներին էլ հիշելու համար՝ ասել, որ Րաֆֆին Անուշ բերդի նկարագրությունը տալիս է գրեթե նույն պաֆոսով, ինչ որ Աբովյանը Երևանի բերդի նկարագիրը. «Որպես մի այլանդակ հրեշ, լի ամենայն զարհուրանքով, կանգնած էր Անուշ բերդը իր բարձր, քարեղեն սորոտի վրա։ Նա տարածում էր իր շուրջը մահ և սարսափ...» և այլ այսպիսի շատ օրինակներ կարելի է բերել, որոնք որևէ լուրջ գրականագիտական արժեք չունեն... Նման օրինակներ կարելի է բերել նաև Րաֆֆու ոճի պատկերավորության բնագավառից։ Երկու օրինակ բերենք. նախ՝ շատ հավանական է, օրինակ, որ Րաֆֆին ծանոթ չի եղել Շեքսպիրի «Տիտ Անդրոնիկ» ողբերգության հետ։ Սակայն հայ հեղինակը մի նմանություն ունի, որ քաշքշելով կարելի է անգլիացի դրամատուրգի ողբերգության ռուսերեն թարգմանությունից առնված համարել։ Րաֆֆին գրում է. «Բոլորը քարացածի նման մնացին իրենց տեղում... նրանց դրությունը նման էր այն տեսարանին, երբ... ճնճղուկների հազարավոր բազմությունը... հավաքված ծառերի ոստերի վրա ճլվլում են, շշկում են և ամբողջ անտառը լցնում են կենդանի աղմուկով։ Հանկարծ նրանց մոտից սլանում է բազեն և ամբողջ խորը միանգամից լռում է»։

Спокойно внемлет пенью малых птичек
Орел, что гордо вьется к небесам,
И знает он — от взмаха мощных крыльев
Замолкнет хор пернатых болтунов.

Երկրորդ օրինակ. Դոստոևսկին իր «Подросток» վեպում ասում է մի այսպիսի նմանություն. «Այն ժամանակ նա նման էր մի մարդու, որ ստանում է թանկագին, հետաքրքրական և երկար իրեն սպասել տվող մի նամակ, բայց դիտմամբ չի շտապում բաց անել, այլ դնում է առաջը, ձեռքերում շուռ ու մուռ է տալիս, նայում է ծրարին, կնիքին, և ապա նամակը թողնում, անցնում է մյուս սենյակը ինչ-որ կարգադրություններ անելու, մի խոսքով՝ հետաձգում է նամակի ընթերցումը, լավ իմանալով, որ ի վերջո պետք է վա-

յելի հաճույք»։ Րաֆֆին «Սամվելի» մեջ մի նմանություն է անում, որտեղ ստացված նամակը հանդիսանում է ոչ թե բավականության աղբյուր, այլ տանջանքի խթան. սակայն երկու նմանությունների գեղարվեստական առաղձը նույնն է. նամակի պատճառած հուզմունքը՝ ուրախություն կամ տխրություն։ Անցնենք Համլետին։

Արևմտաեվրոպական քննադատական գրականությունը՝ Գյոթեից սկսած՝ Համլետի ողբերգական վիճակը բացատրել է հետևյալ հանգամանքներով։ Ամենից առաջ նա ընկել էր մի խորապես փչացած միջավայրի մեջ, ուր ինքզինքը զգում էր բացարձակապես մենակ. ոչ ոք չուներ, որի առաջ սիրտը բաց անել կարողանար։ Երկրորդ՝ նա մի դատող, փիլիսոփայող հոգի էր... սակայն ստիպված էր վրեժի գործ կատարել, որ կատարելապես խորթ էր իր մտածելակերպին. սպանել մեկին, երբ ամբողջ հասարակությունն էր փտած։ Գյոթեն ասում է՝ նա մի հաստաբուն կաղնի էր դրված փոքրիկ ծաղկամանի մեջ... Եվ վերջապես, «մահվան հրեշտակի պես խարազանը ձեռքին նա վերագնահատում է այն բոլոր արժեքները, ինչ որ շրջապատի համար սրբություն սրբոց էր» (Գ. Բրանդես)։ Այս երեք առումներով եթե համեմատելու լինենք Սամվելին Համլետի հետ, կտեսնենք, որ Րաֆֆու հերոսը ոչ մի նմանություն չունի Դանիայի արքայազնի հետ։ Ամենից առաջ՝ Սամվելի միջավայրը հայրենասիրական մի բարձր մթնոլորտ էր հանդիսանում, ուր նա բազմաթիվ համախոհներ ուներ, որոնց հետ համամիտ ու համազգաց էր։ Երկրորդ՝ նրա ձեռնարկությունը խորթ չէր իր հոգուն, այլ բխում էր սեփական համոզմունքներից և աշխարհայացքից։ Եվ, վերջապես, Սամվելը ոչ թե իր միջավայրից բարձր մի հերոս էր, այլ, ընդհակառակը, այդտեղ կային մարդիկ, որոնք մի գլուխ բարձր էին նրանից իրենց պատրաստությամբ և հասունությամբ. օրինակ՝ Մուշեղը և հայ գրականության հիմնադիրը՝ Մեսրոպը...

Մի խոսքով՝ ճիշտն այն է, որ ասել են խոշոր գրողների կրած ազդեցությունների մասին ընդհանրապես. աղբյուրը զանազան հանքերի միջով հոսելով՝ նրանց գույնն ու համն է ստանում, բայց հիմնականում ջուրը իրենն է։ Այս նմանությունը սիրով գործ են ածել թե Լունաչարսկին և թե Թումանյանը... Րաֆֆու մասին կարելի է ասել նույնը, ինչ որ Կիրպոտինը իր «Классики» քննադատական աշխատության մեջ ասում է Պուշկինի մասին. «Պուշկինը

երբեք չի եղել արտասահմանյան օրինակների հասարակ պատճենող. առաջավոր լուսավորության բարեբաստիկ աղղեցությունը նրա մոտ միշտ օրգանապես կապված է եղել ռուս ազգային գծերի հետ, որոնք ամրացել և զարգացել են ժողովրդական բանաստեղծության և ռուս պատմության ուսումնասիրությամբ»։

«Սամվելի» մեջ առաջավոր լուսավորությունը արտահայտվել է նրանով, որ Րաֆֆին փոխանակ պատմական վեպի միջոցով ներկայից փախչելու և անցյալի գիրկն ընկնելու, ընդհակառակը, իր էպոպեան դարձրել է մի զենք ցարիզմի դաղութային քաղաքականության դեմ կռվելու համար, դրա հետ միասին պահելով պատմության ինքնահատկությունը, կոլորիտը և առհասարակ խստորիզմը։ Հենց այս վերջին թեքման մեջ են երևացել պատմավիպասանի խորապես ըմբռնված հայ ազգային գծերը, որոնց նա վերարտադրել է հայ ժողովրդական ստեղծագործությունը ուսումնասիրելով և թափանցելով հայ ժողովրդի ձգտումների մեջ իր ազգային ինքնուրույն պետականությունը պաշտպանելու ուղղությամբ։

Այդպես լինելով՝ «Սամվելը» դառնում է իր գեղարվեստական արժեքով ոչ միայն պատմական արժեք ունեցող մի գործ, այլ և նույնիսկ խիստ այժմեական մի երկ բոլոր գաղութային և կիսագաղութային այն ժողովուրդների համար, որոնք այսօր տնքում են եվրոպական գիշատիչ իմպերիալիզմի անարգ լծի տակ։

Հասարակական և գրական այդ բարձր արժեքներն ունեցող վեպը Րաֆֆին գրել է իր ստեղծագործական ուժերի փթթման շրջանում. գրել է մի վեպ, որի մեջ ոչ միայն պլաստիկական նկարագիրներ է տվել, որոնք երկար ժամանակ հայ դասագրքերի զարդը էին կազմում, այլ և թարմացրել է հայ լեզուն, հանդիսանալով հայ գեղարվեստական պրոզայի հիմնադիրներից մեկը։ Հայ վեպի նշանավոր վարպետներից մեկը Րաֆֆուն նույնիսկ համարել է «իսկական հիմնադիր արևելյան աշխարհաբար գրական լեզվի» (Շիրվանզադե)։ Եվ զուր չէ, որ Յու. Վեսելովսկին Րաֆֆուն անվանել է հայ ազգի պարծանքը։

Սովետական հայ գրականությունը շատ նվաճումներ ունի, բայց նրա մի ժանրը— պատմական վեպը դեռ սպասում է իր այն վիպագրին, որ կարողանար... դարաշրջանի հոյակապ լույսերի տակ մեր անցյալին նայել, հասկանալ և պատկերացնել։

Ո՞վ է այն գերմանացի բանաստեղծը, որ չի ձգտում «Ֆաուստ» գրել։ Սովետական վիպասանը պետք է հասնի և անցնի Բաֆֆուց, հասնի նրա արվեստին և հաղթահարի նրա այն թերությունը, որի մասին խոսել է ռուս նշանավոր վարպետը. «Անցյալ դարի հայ բուրժուազիայի խոշորագույն ռոմանտիկ Բաֆֆուն իրոք հատուկ են եղել նացիոնալիստական հայացքներ, բայց նա քննադատության է ենթարկել ֆեոդալական մնացուկները և եղել է խոսքի հոյակապ վարպետ» (Ա. Ֆադեև)։

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ՊԱՏՄԱՎԵՊԸ

Հայաստանում Սովետական իշխանության հաստատվելը հայ գրականության զարգացման նոր դարաշրջանի սկիզբն է։ Ինչպես գրականության մյուս ժանրերը, այնպես էլ սովետահայ պատմավեպը իր վրա կրում է կուլտուրական ռևոլյուցիայի կնիքը։ Թե հասարակական և թե քաղաքական կյանքի մեջ, այնպես էլ գրականության բնագավառում ժողովուրդը գործոն հերոս է հանդիսանում։ Սովետական քնարերգության և թատերագրության հետ միասին այդ գաղափարը կենսագործում է նաև հայ վիպագրությունը, առանձնապես պատմավեպը, որ հատուկ թափ ստացավ մեր Հայրենական մեծ պատերազմի օրոք։

Սովետական հայ պատմավեպը անշուշտ օգտագործել է նախահոկտեմբերյան հայ վիպասանների ստեղծագործությունը, բայց դրա հետ միասին նա հանդես է բերել նաև նոր որակ, որովհետև մինչդեռ նախորդ գրողների համար հայ անկախ պետականության խնդիրը սոսկ երազ էր, սովետական հայ հեղինակները և՛ ականատես, և՛ մասնակից են եղել այդ երազի իրագործմանը։ Ձևով ազգային և բովանդակությամբ սոցիալիստական կուլտուրան ոչ այլ ինչ է, բայց եթե մասսաների ստեղծագործական վերելքը անցյալի կուլտուրական ժառանգության հողի վրա կերտելու նոր արժեքներ, առանձնապես գնահատելու պատմական անցյալը նոր սոցիալիստական փորձի հիման վրա։

Սովետական հայ պատմավեպը նախքան ինքնուրույն ձևով հանդես գալը, ուներ ոչ միայն պատմական վեպերով հարուստ հայ գրական ժառանգությունը, այլև եղբայրակից ռուս սովետական գրականության պատմական վիպասանությունը, որի մեջ ժողովրդական հերոսության գաղափարը ցցուն կերպով պատկերացում էր ստացել և կենսագործվել էր սոցիալիստական ռեալիզմն իբրև գրական նոր ուղղություն։ Հայ սովետական գրականության մյուս ժանրերի հետ համեմատած՝ պատմավեպը համեմատաբար ավելի

ուշ հանդես եկավ։ Այդ դանդաղկոտությունը, բնական, մի արդարացում ունի, ուշ հանդես գալով, նա ոչ միայն յուրացրել է մեր քսան և հինգամյա գեղարվեստական զարգացման նվաճումները՝ գրական ուղղությամբ, տիպերի կերտման, լեզվական պատկերացման իմաստով, այլև սովետական պատմագիտության էպոխաշեն հայտնագործությունները։ Եվ դրանց հետ միասին ի վիճակի է եղել խուսափելու այն սխալ պատմափիլիսոփայական. ըմբռնումներից, որ քարոզում էր Պոկրովսկու դպրոցը, առանձնապես ներարդնահատելով առաջավոր գաղափարների արժեքը պատմական զարգացման մեջ։ Հիշենք երկու պատմավեպ, որ ամենահաջող նմուշներն են տվյալ ժանրի սահմաններում։ Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքը» և Ստ. Զորյանի «Պապ թագավորը» գաղափարների դերը և նշանակությունն են պարզում հայոց պատմության մեջ, հայ ժողովրդի պատմական հերոսությունը լուսավորելով դարաշրջանի պրոգրեսիվ մտահայեցողությամբ և փիլիսոփայությամբ։ Եվ դա համահնչուն է մեր ժամանակին, երբ առաջավոր մարդկությունը կռվեց և ապաջախջախեց հիտլերյան բարբարոսությանը. հայ ժողովուրդը և պատմական անցյալում պաշտպանել է իր պետական ինքնուրույնությունը և արտաքին վտանգի դեմ հանդես է բերել միաբան ոգու և ոգեվորության խանդավառություն։

Նախահոկտեմբերյան հայ պատմավեպերի հետ համեմատած սովետական հիշված պատմավեպերը առավել չափով են հանդես բերել սոցիալական պայքարն իրենց նկարագրած դարաշրջանի մեջ։ Ինչպես և սովետական ռուս պատմավիպասաններն, այնպես էլ Դեմիրճյանն ու Զորյանը հանդես են եկել ոչ թե նեղ մտքով, իբրև գեղագետներ, այլ իբրև պատմության ինքնուրույն հետազոտողներ և տվել են վեպեր, որոնք ոչ միայն գեղարվեստական հաճույք են պատճառում, այլև լայն մասսաների մեջ տարածում են հասարակական զարգացման օրենքների ճշգրիտ իմացությունը։ Երկուսն էլ ընդհանուր առումով, վեպի գործողությունը հանել են պալատներից և ամրոցներից, տեղափոխել ժողովրդական լայն հրապարակները, կենսագործելով այն ճիշտ սկզբունքը, թե՝ ժողովուրդն է պատմություն կերտում։

Թե «Վարդանանք», թե «Պապ թագավոր» վեպերում ժողովրդայնությունը այն առանցքն է, որի շուրջը պտտում են բոլոր իրադարձությունները։ Երկուսն էլ պատմում են, թե ինչպես է ծնվում ժողովրդական հերոսը, թե Վարդանը և թե Պապը լիցք են ստանում

ժողովրդի տառապանքից և ոգևորությունից։ Նրանք իրենց պատմական որոշումը—պաշտպանել ժողովրդի շահերը—ընդունում են ներքևից, ժողովրդական ընդերքից մղում ստանալով։ Ժողովրդական մի համախմբման մեջ Վարդանը հայտնում է պարսկական արքունիքի հայտնի պահանջը. բոլորը միաբերան բացականչում են՝ «Կմնանենք, չենք տա»։ Այդ ժողովրդական միահամուռ կամքը ըստեղծում է իր հերոսին, որ գլխավորում է շարժումը։ Արհամարհելով մահը, ժողովուրդը դառնում է մի հզոր ուժ, որ հավատ է ներշնչում հաղթանակի համար։ Այդ լավատեսությունը կա նաև Պապի կոչից ղեկավարված հայ զինված ժողովրդի մեջ։ Նույնիսկ պատանիներն արհամարհում են մահը, պատրաստ են մեռնել, քան ապրել անպատիվ։ Ոչ միայն պատերազմի դաշտում, այլև խաղաղ շինարարության բնագավառում Պապը լիցք է ստանում ժողովրդական ցասումից,— որ ուղղված է ոչ միայն արտաքին թշնամու, այլև ներքին ցեցերի դեմ. օրինակ եկեղեցական լծի դեմ։ Զորյանը տալիս է մի քանի ցայտուն փաստեր, թե ինչպես են գյուղացիները բողոքում այդ լծի դեմ՝ առանց վախենալու կալանքից և ճնշումներից։ Այդ հանգամանքի հետևանքով Պապի գործունեությունը և նրա հռչակավոր դեկրետները չեն դառնում անհող, այլ միանգամայն հիմնավոր։ Անտառը դիմանում է փոթորկին, բայց մենավոր ծառը եղակոտոր է լինում. ահա Վարդանի և Պապի ժողովրդայնության սկզբունքի խորհրդանշանը։

Ժողովրդայնության այդ սկզբունքը օտար ազգերի դեմ թշնամական ոչ մի զգացմունք չի հրահրում և, հիմնականում, պաշտպանում է մարդկայնության և միջազգայնության գաղափարները։ Ինչպես սովետահայ գրականության մեջ ընդհանրապես, այնպես էլ պատմավեպերի մեջ տիրապետում է ինտերնացիոնալիզմը, իբրև առաջատար սկզբունք։ Բռնության դեմ կռիվ հայտարարելով, հայ ժողովուրդը ուզում էր համերաշխ ապրել իր հարևանների հետ։ Այդ մտայնությունը Դեմիրճյանը արտահայտել է գուսանական մի երգի միջոցով, որի հիմնական միտքն այն է, թե հայերը կռվում են «աշխարհն անշղթա» տեսնելու նպատակով։ Զորյանի մոտ ևս ազգերի համերաշխության գաղափարը շեշտուն է. «ամեն երկիր կանգուն է իր շինականով»,— ահա այդ ըմբռնման ցուցանիշը։

Ժողովրդայնության և ինտերնացիոնալիզմի դիրքերից ելնելով, թե Դեմիրճյանը, և թե Զորյանը գնահատում են պատմական անցյալը, դատավճիռ են կարդում դեպքերի և դեմքերի նկատմամբ.

հենց դա էլ նրանց վեպերի էական արժանիքներից մեկն է։ Պատմահնագիտական և կուլտուր-պատմական վեպերի կասկածելի օբեկտիվիզմը նրանց մոտ առկա չէ. նրանք սովետական կրքոտ պատմագետներ են և որոշ վերաբերմունք են ցույց տալիս անցյալի հանդեպ՝ զատում են իրարից անցյալի մոխիրը անցյալի կրակից։ Դեմիրճյանը, օրինակ հակադրվում է այն զորավարներին, որոնք նախքան պատերազմն սկսվելը՝ զինական վարժության հետ միասին՝ չեն նախապատրաստում իրենց զորքը թշնամական ոգու և մտայնության դեմ։ Այդ վերաբերմունքը զորքի հանդեպ նոր մոտեցում է. ժողովրդական բանակը գիտակից դարձնելով, Վարդանը դառնում էր հիմնականում անպարտելի. «Աշխարհն ինքն է վեր կենում, մեր գործն արդար է»,— ասում է նա։ Այդ աֆորիզմի մեջ կա նաև նոր մոտեցում «հերոսներ և մասսա» ըմբռնման իմաստով. Վարդանի նման աշքի ընկնող անհատներն այնչափ մեծ են որքան ճիշտ են ըմբռնում տվյալ մոմենտի օրինաչափությունն ու զարգացման ընթացքը։ Դա ուղղված է հերոսապաշտության դեմ, որ պնդում է թե հերոսները պատմություն են կերտում առանց ժողովրդի։ Զորքը թշնամու ոգու և մտայնության դեմ զինելու գաղափարն առկա է նաև Զորյանի մոտ։ «Դիմագրավում են ոչ միայն զենքով ու զորքով, այլև խաստությամբ»,— ասում է նա իր հերոսներից մեկի բերանով։

Այդ պատմական իմաստության ըմբռնումը թե Դեմիրճյանը և թե Զորյանը կոնկրետացրել են, ցույց տալով, որ տվյալ պատմական շրջանում հայ ինքնուրույն պետականությունը ժողովրդի համար բարիք էր, իսկ պարսկական և բյուզանդական ինտերվենցիան՝ միանգամայն չարիք։ Դեմիրճյանը պարսկական տիրապետությունը ներկայացրել է ոչ թե որպես մի սոսկ տնտեսական լուծ, որ ժողովուրդը կրում էր նախարարական լծի հետ միասին, այլև իբրև ազգային ինքնուրույնության, լեզվի և կուլտուրայի դեմ ուղղված մի չարաննենգ քաղաքականություն։ Այդ տիրապետությունը վտանգում էր հայության ոչ միայն ֆիզիկական, այլև կուլտուրական ինքնուրույն գոյությունը։ Զորյանը նույն պարսկական բռնությունն անվանում է «հայոց աշխարհի մեծ թշնամին», մի թշնամի, որ ոչ մի անարդ քայլի առաջ կանգ չի առնում՝ ժողովրդին սարսափահար պահելու համար։ Տիրապետության նման պրիմիտիվներով փայլում են նաև բյուզանդական բռնակալները, որոնք բարեկամության քողի տակ զավթում էին հայ երկրամասերը և նեղում ժողովրդին ոչ պա-

կաս դաժանությամբ, քան պարսկական ինտերվենտները։ Կռիվը դրանց դեմ—արդարացի կռիվ էր։

Ինչպես տեսնում եք, թե Դեմիրճյանը և թե Զորյանը իրենց պատմական վեպերը գրել են առաջավոր պատմափիլիսոփայությամբ։ Հիմա տեսնենք այդ պատմափիլիսոփայությունը ինչպես են գեղարվեստորեն արժեքավորել, կոնկրետացրել։ Այստեղ մենք պետք է հաշվի առնենք մի հանգամանք. այդ այն է, որ նախահոկտեմբերյան հայ պատմավիպասաններն ևս ծառացել են պարսկական և բյուզանդական բռնության դեմ։ Սովետական և նախասովետական վիպասանների տարբերությունն ինչո՞ւմն է։ Ամենից առաջ նրանում, որ նախորդների մոտ առաջին պլանի վրա դրված են հերոսները, իսկ հետին պլանի վրա ժողովուրդը։ Ժողովուրդը, ճիշտ է, բացակա չէ, սակայն առաջին ջութակը նա չի նվագում։ Մինչդեռ սովետական պատմավիպասանության մեջ ժողովուրդը գործող անձնավորություն է և գեղարվեստորեն տիպավորված է։ Երկրորդ տարբերությունն այն է, որ սովետական պատմավեպը դրամատիզմով է հագեցված, դեպքերի ավելի արագ ընթացք ունի և նա չի ծանրաբեռնված այնպիսի էպիկական երկար նկարագրություններով, որոնք դանդաղեցնում են վիպական գործողությունը, անշուշտ սովետական պատմավեպի մեջ անդրադարձել է մեր կյանքի արագ տեմպը, սակայն դա չի նշանակում, որ դրանից տուժել է պատմական կոլորիտը, հնամենի կյանքի բուրմունքը։ Երրորդ տարբերությունն այն է, որ նախորդ վիպասանները ցույց տալով եկեղեցու և պետության հակամարտությունը, շեշտը դրել են գլխավորապես տնտեսական կողմի վրա, մինչդեռ սովետական պատմավեպը ավելի է խորացնում անդունդը, ցույց տալով ոչ միայն տնտեսական, այլև հանուր կուլտուրական հակամարտություն։ Օրինակ Զորյանը շեշտում է կղերականության բշնամությունը ժողովրդական ոգու դեմ, գուսաններին հալածելը, երիտասարդության հանդեպ քամահրանքը, նորության զգացմունք ծաղրելը, և այլն։ Եվ այդ հակամարտությունը ոչ թե սոսկ մի պնդում է, այլ հագել է գեղարվեստական հագուստ, օրինակ՝ Պապի ջահելությունը պարսավանքի առարկա է եկեղեցականների մոտ, որոնք նրա դեմ ուղղում են՝ «վայ քեզ, աշխարհ, դի թագավորդ մանուկ է» բիբլիական մաքսիմը։

Սովետական պատմավեպի գեղարվեստական հիմնական արժանիքներից մեկն էլ այն է, որ դա տվել է պատմական իրականության հարազատ վերարտադրությունը, խուսափել է զուտ հին

դեռնիզացիայից։ «Վարդանանքի» մեջ պատմական կոլորիտը ցայտուն կերպով երևում է բոլոր այն դեպքերում, երբ հեղինակը տալիս է նախնական քրիստոնեության բարերար ազդեցությունը հայ վարք ու բարքի վրա, որ չէր սմքեցնում ռազմական կորովը, այլ ընդհակառակը, հրահրում էր։ Խոսք ու զրույցի ձևերի մեջ ևս պատմական հուշերը իշխում են, հուշեր, որոնք զարթեցնում են հավատ հայ ժողովրդի լավագույն ապագայի նկատմամբ, կռվել ենք Շապուհի դեմ, և հաղթել ենք, կկռվենք Հազկերտի դեմ ևս և դարձյալ կհաղթենք, ահա այդ լավատես համոզումը։ Այդ համոզումը պահպանվում է նաև հայ առասպելական հերոսների վերնահուշերով, որոնք հայոց նախնական պատմության դրվագներն են կազմում։ Քրիստոնեության հետ մրցում է հայ հեթանոսական հավատքը, որ դեռ չի կորցրել իր որոշ ազդեցությունը հայ ժողովրդի մտքի և սովորույթների վրա. դեռ կան մարդիկ, որոնք հաճախ խառնում են «ակրակն ու սուրբ խաչը»։ Պատմական կոլորիտը ստեղծելուն նպաստում է նաև հայ դավաճանների անունների ստելությամբ ու զայրագին հիշատակումները։ Օրինակ Մերուժանի անունն ու գործը հիշատակվում է իբրև հայհոյանք։ «Պապ թագավորի» մեջ ևս պատմական կոլորիտը, հիմնականում, պահպանված է անվթար։ Շեքսպիրը իր պատմական դրամաների մեջ տալիս է վրեժխնդրության զարհուրելի ձևեր. օրինակ թշնամուն կիսովի թաղել հողի մեջ և թույլ տալ, որ այդպես կամաց-կամաց մեռնի տանջանքով։ Զորյանն ևս իր նկարագրած դատը բնորոշում է բարբարոսական վրեժխնդրության միջոցներով, սակայն կարելի է ասել, որ դրանք խուսնանում են հիտլերյան դաժանությունների հանդեպ։ Զորյանը խոսում է թշնամու գլուխը կտրելու և խուրջինի մեջ դրած տանելու մասին, հիշատակում է հակառակորդի ընտանիքը զոհ անելուց հնարավորությունը և այլն։ Պատմական կոլորիտը վերարտադրելու հանգամանքներն են նաև թագավորի ծպտյալ մանելու դեպքերը, ինչպես և նախարարների ու թագավորի հակամարտության փաստերը, որոնք տալիս են ֆեոդալական իրավակարգի պատկերը։ Հայ բարձր ինտելիգենցիայի շրջաններում հումանիստական և պարսկապարթևական կուլտուրայի հետ լավապես ծանոթ լինելն ևս նշան էր, որ չորրորդ և հինգերորդ դարերում Հայաստանն ի վիճակի էր ծնելու այնպիսի լուսավոր մարդիկ, ինչպես Պապը և Վարդան Մամիկոնյանը։

Այդ երկու տիպերի պատկերացումն ևս սովետական հայ պատ-

մավեպի նվաճումներից է։ Պիտի խոստովանենք, որ նախահոկտեմբերյան այդ վիպագրության նեղ տեղերից մեկն էր՝ դրական հերոսի պատկերացումը։ Համեմատաբար բացասական հերոսն էր հաջող գծագրվում, քան դրականը, նույնիսկ այնպիսի խոշոր գրողների մոտ, ինչպես Բաֆֆին և Շիրվանզադեն։ Դեմիրճյանի Վարդանը դրական տիպի մի օրինակելի նմուշ է. նա իսկական ժողովրդական հերոս է. նա պետք է դրվի հայ ժողովրդի կերտած Սասունցի Դավթի կողքին իր հետևողական ժողովրդասիրությամբ։ Հենց վեպի առաջին էջերից երևում է Վարդանի վստահությունը ժողովրդական հերոսության նկատմամբ։ Այնուհետև շատ ցայտուն է նրա մեջ քաղաքական գործի հեռատեսությունը. մի քանի աննշան փաստերից նա կարողանում է կռահել ապագան և իր քայլերը համապատասխանեցնել դեպքերի զարգացման ընթացքին։ Նա գիտի զատել անհատականը հասարակականից. նրան դուր չի գալիս իր մի քանի կողմնակիցների միտումը՝ հանուր ազգային գործի մեջ իրենց անձնական հաշիվներով առաջնորդվելու։ Բացի քաղաքական գործիչ լինելուց, նա խոշոր զորավար է, որ բանակի յուրաքանչյուր զինվորին խնայում է իր աչքի լույսի պես և հեռու ավանտյուրիզմից։ Դրա հետ միասին նա Ֆաբիոս Կունկտատոր չէ. արագ վճիռներ է ընդունում և արագ էլ իրագործում։ Իսկ վճիռներ ընդունելուց առաջ նա սիրով ուսումնասիրում է մեր աշխարհը և դյուրազգաց կերպով լսում նրա ձայնը։ Իր մեծությամբ հանդերձ՝ նա փոքրի հետ փոքր է, իսկ մեծի հետ մեծ. նրա պարզությունը ոչ թե ժեստ է, այլ տարերք։ Այդ բոլոր դրական գծերը վեպի մեջ պատկերացում են ստացել, նա կենդանի մարդ է, նույնիսկ իր թուլություններով, որոնց արտահայտությունը չի ժխտում հեղինակը։ Ջորյանի՝ Պապը ևս հաջող դրական տիպ է։ Առաջին հայացքից այդ տիպը ասես պատմության մոդեռնիզացիայի որոշ կնիք ունի վրան. նրա գործունեության մի շարք կետերը առնչակից և համահնչյուն են մեր ժամանակին, մանավանդ նրա քաղաքականությունը, որով հնամենի պատմության արժեքների դեմ է ուղղած։ Բայց այդ մոդեռնիզացիան տվյալ դեպքում չի վնասում տիպի գեղարվեստական արժեքին. Պապի գործերն արդարացվում են իր ապրած միջավայրի փաստերով։ Հեղինակը՝ Պապին, ինչպես և Շեքսպիրը իր Համլետին տեսական ուսումնասիրության շրջանից բերում է և դատավոր դարձնում տիրող հետամնաց իրականության հանդեպ։ Երկուսն էլ կրթվում են և երկուսն էլ ընկնում կռվի մեջ։ Կոնկրետ պատկերացում

է ստացել Պապի սկզբնական անգործնականությունը, նրա գրքի մարդ լինելու, ապա հետզհետե իրականությունը ճանաչելու և դրա դեմ պայքարելու պատրաստականությունը։ Համոզիչ է նաև Պապի երիտասարդական ավյունը, նրա դյուրաբորբոք բնավորությունը, բայց և դրա հետ միասին կամքի ղեկավար դերը նրա պրակտիկ քայլերի մեջ, ինչպես և Վարդանը։ Պապն ևս մտնում է հայ ժողովրդական հերոսների շարքը և երբ նա մեռնում է, ինչպես ասված է Մ. Նալբանդյանի համար, նա ևս ժողովրդի հավատի հիման վրա պիտի մի օր ելներ և փրկեր մեր աշխարհը։

Թե Պապի և թե Վարդանի գործունեության առաջ դավաճանությունը ծառանում է իբրև մեծագույն խոչընդոտ։ Դավաճանության սոցիալական հիմքը ավատականությունն է, այն ցաք ու ցրիվ իշխանական ուժերը, որոնք արգելակում են համազգային կառավարության կենտրոնացման ջանքերին։ Դեմիրճյանը Վասակի անձնավորության մեջ մի հոգեբանական գիծ է շեշտել. նա խորշում է մասսայից և ղզվում է աշխատող մարդկանց քրտինքի հոտից։ Ջորյանի մոտ ևս դավաճանները շարունակ խախտում են ազգային միաբանության ճակատը, անցնելով կամ պարսից, կամ բյուզանդացոց կողմը։ Դավաճանները սակայն ներքին թշնամի լինելով, շատ անգամ ավելի վտանգավոր էին, քան դրսի թշնամին, որովհետև նրանք գիտեին երկրի գաղտնիքները և դրանով է բացատրվում հայ ժողովրդի դժբանությունը նրանց պատժելու ժամանակ։ Թե Դեմիրճյանը և թե Ջորյանը տվել են նաև կղերական դավաճանների տիպեր, որոնք աշխարհականների հետ համեմատած, ավելի վտանգավոր էին, որովհետև նրանց սև սքեմը հաճախ ծածկում էր նրանց կատարած ոճիրը։

Տիպական արվեստի հետ միասին սովետական հայ պատմավեպի նվաճումներից մեկն էլ հոգեբանական այն ներքնատեսությունն է, որի միջոցով հերոսները դառնում են ոչ միայն այս կամ այն պատմական հոսանքի ներկայացուցիչներ, այլև իբրև անհատներ, հոգեբանական որոշ ինքնահատկությամբ օժտված մարդիկ։ Օրինակ, մահվան գաղափարը։ Հայրենասեր և դավաճան հայերը տարբեր մոտեցում են ցույց տալիս դրա հանդեպ։ Ընդհանուր ոգևորության մեջ հայրենասերների համար «մահը ընկերով հարսանիք էր», մինչդեռ դավաճանների էգոիզմը անասնական երկյուղ է զգում մահվան հանդեպ։ Ինչպես Բաֆֆին իր «Սամվել» պատմավեպում, այնպես էլ Ջորյանը «Պապ թագավորի» մեջ տալիս է փաս-

տեր, քե ինչպես «Պարսից պատերազմի» ժամանակ նույնիսկ պատանիները պատրաստակամություն են հայտնում զինվորագրվելու և պայքարելու հայրենիքի դարավոր թշնամու դեմ։ Այդ հայրենասիրական ոգևորությունը մի պատանու ասել է տալիս հետևյալ թեվավոր խոսքը. «տարիքը չի որոշում հերոսությունը»։ Սովետական պատմավեպի մոտ նոր երանգավորում է ստացել նաև սիրո զգացմունքը, հերոսը ջերմորեն սիրելով մի կնոջ՝ դառնում է բոլոր կանանց ազատագրության ռահվիրա. անհատական երջանկությունը խթանում է հանրային բախտավորությանը։ Նշելի է նաև հայ կնոջ ակտիվությունը հայ կյանքի քաղաքական վերելքի պահերին։ Հատուկ կերպով պետք է շեշտենք նաև սովետահայ պատմավեպի լեզվական կուլտուրան։ Դա ոչ միայն առանձին հեղինակների երախտիք պիտի համարենք, այլ նաև մեր ողջ հասարակական կյանքի, մեր ողջ ժողովրդական ղանգվածների աշխուժացման հետևանք հայ ինքնուրույն պետականության շնորհիվ։ Գրաբարի, ժողովրդական բարբառների և ֆոլկլորի հմուտ գործածությամբ, նաև թևավոր աֆորիզմների առատությամբ փայլում է հայ սովետական պատմավեպը։ Բնության նկարագրներն ևս հաջող արվեստի գործեր լինելուց բացի, ցույց են տալիս նաև հայ ժողովրդի հայրենասիրությունը, որ օտարերկրյա բռնակալության դեմ կռվի մեջ իր բնությունն ևս դարձնում է զորավիգ։ Մի խոսքով՝ ամեն բանից երևում է, որ սովետական հայ պատմավեպը գրված է խանդավառության մթնոլորտում, մի խանդավառություն, որ ծայր էր առել մեր մեծ Միության մեջ, ընդդեմ ֆաշիզմի, մեր Հայրենական մեծ պատերազմի ժամանակ։

Այժմ մի քանի դիտողություններ սովետահայ պատմավեպի հետագա զարգացման նկատառումով։

Նախ՝ հայ պատմավեպը մի տրադիցիա ունի, որ շարունակվում է մինչև մեր օրերը։ Այդ տրադիցիան այն է, որ ամեն մի հայ վիպասան պատմավեպ գրելու համար գրեթե միշտ վերցրել է հայ պատմության պարսկական և բյուզանդական շրջանները, երբեմն էլ արաբական տիրապետության էպոխան։ Բայց հայ բազմադարյան պատմությունը շատ ավելի հարուստ և ընդարձակ է, քան այդ տրադիցիոն մոտեցումն է ցույց տալիս։ Մի այլ հանգամանք էլ պիտի նկատի առնել, հարկավ, արդարացի են հայ պատմավիպասանները պարսկական, բյուզանդական և արաբական բռնությունները նկարագրելու ժամանակ։ Բայց դրա հետ միասին պիտի նկատել,

որ հայ ժողովուրդը պահել է այդ դարերում իր ֆիզիկական գոյությունը և քաղաքակրթությունը, իր պատմական հուշարձանները։ Մինչդեռ հայ պատմությունն ունի այնպիսի տխուր էպոխա, երբ ոչ միայն մեր քաղաքներն ու գյուղերն են քիմիապես մաքրվել ազգաբնակությունից, այլև հողին են հավասարեցրել մեր կուլտուրական ստեղծագործության աննախընթաց արժեքները։ Երկրորդ՝ անշուշտ նվաճում է այն, որ սովետահայ պատմավեպը հմտորեն գործադրելով սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը, տվել է մնայուն գրական տիպեր։ Սակայն, պետք է խոստովանենք, որ թե՛ «Վարդանանք» և թե՛ «Պապ Թագավոր» վեպերում բացասական հերոսները դրականներին չեն հավասարվում իրենց գեղարվեստական համոզկոտությամբ։ Այսպես, օրինակ, «Պապ Թագավորի» մեջ գրեթե սովերայլին դեմք է Մերուժանը, մինչդեռ Զորյանը սկսում է իր պատմավեպը այն մոմենտից, երբ երկրի վրա միահեծան տերն էր Արծրունի դավաճան իշխանը։ Նույնը պիտի ասել նաև Դեմիրճյանի պատկերացրած Վասակի մասին։ Նրա կռվին տրված է մեծավոր հերոսի ձգտման կերպարանք։ Իսկ ընտանիքի մեջ նրա վայրի պահվածքը շատ ավելի անհատական, քան տիպական երևույթ է...

Երրորդ՝ սովետահայ պատմավեպը քաղաքական կռվին զուգընթաց, ցույց է տվել նաև տիրապետող իդեոլոգիաների պայքարը։ Հարկավ, «Պարսկական պատերազմի» ժամանակ քրիստոնեությունը առաջավոր երևույթ էր կրակապաշտության հետ համեմատած։ Սակայն այդ սխեմատիկ հակադրությունը դեռ բավական չէ. տրագիկական պայքար ստեղծելու համար հարկավոր էր ուժերը հավասարակշռել։ Միլտոնի «Դրախտ կորուսյալի» մեջ սատանան միշտ շատ ուժեղ կռվողի դիմագիծ ունի, որովհետև նա կռվում է աստծու դեմ։ Մինչդեռ հայ պատմավեպի մեջ պարսկական իդեոլոգիան շատ թույլ և անճարակ վիճակում է հանդես բերված։ Հովնան Մամիկոնյանի «Պատմության» մեջ մի փաստ կա. պարսիկները քրիստոնյաներին արհամարհանքով անվանում են «քարապաշտ», դրանով անշուշտ ապացուցվում է, որ պարսիկ կրոնական առաջնորդները խիստ քննադատել են քրիստոնեական հավատքի ծխական անհեթեթությունները։

Եվ վերջապես, չորրորդ՝ մի քանի խոսք էլ սովետահայ վեպի կոմպոզիցիայի և լեզվի մասին ասենք։ Թե՛ Դեմիրճյանը և թե՛ Զորյանը հայտնի են իբրև կոմպոզիցիայի վարպետներ։ «Վարդա-

նանքը» տակավին անավարտ վեպ է, իսկ «Պապ թագավորը» արդեն ավարտված է, ուստի և տեղին է մի դիտողություն անել։

Ընթերցողը ոչ միայն ուշադրությամբ հետևում է Պապի ռեֆորմներին, այլև հետաքրքիր է իմանալ նրա մահվանից հետո ո՞ւմ ձեռքն է ընկնում նրա գործի շարունակությունը։ Եվ ահա ընթերցողի այս լարված մոմենտին, անսպասելի կերպով Զորյանը հայտնում է, թե Պապի մահից հետո նրան հաջորդեց Վարազդատը։ Ո՞վ է, որտեղից եկավ, հայտնի չէ։ Վեպի մեջ նրա մասին ոչ մի խոսք կամ ակնարկ չի եղել, ուստի և ընթերցողի համար առանց որևէ կոնկրետ հեռանկար ցուցանելու վերջանում է վեպը, այնդելով միայն, թե ժողովուրդը հավատում է, թե Պապը նորից պիտի գա փրկելու նրան օտար կեղեքիչներից։ Լավ է ասել Զեխովը, թե՝ եթե հրացանը չի տրաքելու, հարկավոր չէ պատից կախել։ Տվյալ դեպքում, եթե Վարազդատը վեպի մեջ մի անհայտ ոմն է, հարկավոր չէր, որ նա մուտք գործեր իր անորոշությամբ։

Գալով լեզվի խնդրին, մի ցանկություն կուզենք հայտնել։ Իհարկե հեղինակներն ազատ են իրենց անհատական ոճն ունենալու, բայց դրա հետ միասին կան լեզվի գործածության որոշ քերականական ձևեր, որոնք պետք է հանրապարտադիր լինեն։ Հանգուցյալ Մ. Աբեղյանը չնայած անհատորեն վաղուց պատրաստել էր իր ուղղագրական ռեֆորմը, բայց ոչ ինքն էր գործածում, ոչ էլ ատիպում էր իր աշակերտներին տարածելու այդ նորությունը, ասելով թե մի ազգային մարմին պետք է սանկցիա տա հիշված ռեֆորմին։ Այդպես էլ եղավ։ Այժմ մեր գիտական մարմինների առաջ խնդիր է դրված միօրինակություն մտցնել մեր գրական լեզվի գործածության մեջ, որպեսզի խառնաշփոթ չառաջանա։ Գրական լեզվի նորմավորումն առաջնահերթ խնդիր է։

Այդ բոլորով հանդերձ, մեր նորագույն պատմավեպը սովետահայ գրականության նվաճումներից մեկն է։ Դա ոչ միայն հայ կլասիկ գրականության լավագույն տրադիցիաների շարունակողն է, այլև հայ սովետական գեղարվեստական պրոզայի զարգացման խթաններից մեկը, որ գրական արժեքի հետ միասին ունի խոշոր իմացական, պատմագիտական նշանակություն։

1945

ՋՈՀՐԱՊԻ ԱՐՎԵՍՏԸ

Գրիգոր Զոհրապը հայ կլասիկական գրականության նշանավոր դեմքերից մեկն է, իսկ նովելի ժանրի սահմաններում—մի չգերազանցված վարպետ։ Արևմտահայ գրականությունը, որ այնքան հարուստ է նովելներով, ունի մի տասնյակից ավելի տաղանդավոր նովելիստներ, այնուամենայնիվ նույնիսկ այդտեղ, այդ առատության մեջ Զոհրապը բարձրագույն երևում է բոլորի մեջ, և նրա արվեստն այդ բնագավառում դեռ չի դադարել ուսանելի լինելուց։

Ուսանելի է Զոհրապը, որովհետև նրա նովելը դուք մեկից ավելի անգամ կարող եք կարդալ, և ամեն անգամ մի նորություն գըտնել, մի գյուտ անել, տեսնել այնպիսի կողմեր, որ առաջին, երկրորդ անգամ ձեր ուշադրությունից վրիպել է։ Նվ նկատի առեք, որ երբեմն մի քանի էջանոց երկի հետ գործ. ունեք. փոքր ծավալի մեջ հեղինակը գիտե դնել խիտ բովանդակություն։

Այդ բովանդակությունը ձևավորելու գործի մեջ ևս նա բազմակողմանի է։ Նա բանեցրել է նովելի բոլոր տեսակները, սկսած թեթև մի անեկդոտից, որ նույնիսկ վեճ կարող է լինել, թե դա գեղարվեստական երկ է, մինչև լայն փիլիսոփայական ընդհանրացումներ ընդգրկող կտավները։ Երբեմն անձնական մի հուշ կամ օչերկային մի նկարագիր նրա մոտ բարձրանում է պրոբլեմ-նովել դառնալու աստիճանին։ Տեսակների շատությունը կյանքի ընդգրկման լայնության նշան է նրա մոտ, մի լայնություն, որ երբեմնապես ստանում է սիմվոլիկ նշանակություն, շատ հեռանալով իր հիմքում գտնվող կենսական մանրուքներից։

Ընդգրկման լայնությունը երևում է ոչ միայն ժանրի, այլև Զոհրապի գործադրած գրական ուղղության սահմաններում։ Անշուշտ նա սինթետիկական ռեալիզմի ներկայացուցիչ է, մի ռեալիզմ, որ չի խորշում մյուս գրական ուղղությունների առողջ, մնայուն, արժեքավոր տարրերը յուրացնելուց։ Ո՛չ միայն հեղինակի անդրանիկ վեպիկի—«Անհետացած սերունդ մը»-ի մեջ կան ռոման-

տիզմի և նատուրալիզմի տարրեր շատ շեշտված ռեալիզմի հետ միասին, այլև հատուն նովելիստի հետագա գործերի մեջ ևս։ Տարբերությունն այն է, որ երախայրիքի մեջ ուղղությունները չէին միաձուլված և կարկատած հագուստի տպավորություն էին գործում, մինչդեռ հետագա երկերում նա վարպետ է և իշխում է գրական միաձույլ ուղղության վրա։ Հենց այդ պատճառով Զոհրապը շատ խիստ է եղել դեպի իր առաջին աշխատությունը, մի խստություն, որ հիշեցնում է Շիլլերի քամահրանքը «Ավազակների» նկատմամբ։ Զոհրապը գրում է իր «Անհետացած սերունդ մը» վեպիկի մասին. «ողորմելի նախափորձ մը»։

Բայց հենց այդ նախափորձի մեջ երևում էր Զոհրապի տիպական արվեստը, նրա սուր դիտողականությունը՝ մարդկային հոգեբանության մեջ խոր պեղումներ անելու, տեսած և ուսումնասիրած դեմքերը հմտորեն ընդհանրացնելու, հոգեբանական ներքնատեսությամբ սինթեզավորելու համար։ Երախայրիքի մեջ երևում էր նաև կանանց աշխարհի լավագես ծանոթությունը, որ այնուհետև դառնում է Զոհրապի սիրած մարզը, ուր նրա գրիչը բավական վաստակ է ցույց տվել։

Այդ գրչի մի առանձնահատկությունը ևս պետք է շեշտվի։ Դա մեր նովելիստի նկարագրելու և պատմելու տաղանդն է։ Հենց վերջնիս շնորհիվ նա երբեմն անհավատալին հավատալի է դարձնում։ Տոլստոյի համար ասել են. եթե նա ցանկանա, կարող է ապացուցել, թե սատանան գոյություն ունի։ Մի այդպիսի բան էլ կարելի է Զոհրապի մասին պնդել։ Նա խոսքի վրա մեծ ուժ ունի, ընթերցողի երևակայությունը վառելու ընդունակություն։ Նրա խոսքը երաժշտական է և պատկերավոր։ Եթե բարձր ձայնով կարդում եք նրա որևէ երկը, լավագույն տաղաչափական գրվածքից ստացած հաճույքն եք վերապրում։ Նա շնչավորում է ամեն ինչ, և նրա համար չկա անկենդան ոչինչ։ Զոհրապը հայ պոռզայի բանաստեղծն է։

Մի բանաստեղծ է նա, որ երբեք հանգիստ չի թողնում իր ընթերցողին. շարունակ նրան առաջ է մղում, երբեմն դրդում է իր գեղարվեստական ռեբուսները լուծելու, երբեմն ստիպում է ստվերագծերով նշմարված իր դեմքերը երևակայությամբ ամբողջացնելու, իր կիսատ թողածը լրացնելու։ Նա ակտիվ և ոչ թե քնած ընթերցող է պահանջում. ինչ որ ինքը բազմակետերի մեջ է թողել, ուզում է, որ լույս աշխարհ հանի համաշխատակիցը՝ իր անձնական

փորձը միացնելով, կուտակելով հեղինակի տվածին, առաջադրածին։

Եվ, վերջապես, Զոհրապի այդ առաջավոր արվեստը ոչ թե մի ինքնանպատակ, ինքնաբավ արժեք է, ոչ թե նա իր համար մի փղոսկրե աշտարակ է շինել, մեջը նստել և այդտեղից դիտել կյանքը՝ անտարբեր մի հովկուլի նման,— ո՛չ. Նա գարվեստը արվեստի համարձ ուսմունքի կողմնակիցը չէ, և նա գրել է ո՛չ միայն անձնական հաճույքի, այլև, որ ավելի կարևոր է, հանրային պարտականության կատարելու համար։ Զոհրապը Պետրոս Դուրյանին ժողովրդային հանճարն է անվանել։ Նրա համակրանքը «Իսկյուտարի սոխակի» հանդեպ բացահայտում է նովելիստի դեմոկրատական աշխարհայացքը, նրա հաստատ համոզումը ամեն ինչ ժողովրդի համար և ժողովրդի միջոցով կատարելու հասարակական միտումը, որ նա պաշտպանել է իր հրապարակախոսական և քննադատական գործունեության ողջ ընթացքում, մինչև իր եղեռնական մահը մարդանման գաղանների ձեռքով։

I

Զոհրապի բոլոր գրական վաստակների մեջ ամենամեծ վաստակը—գրական ռեալիզմն է, մի սուր, հատու, ամուր գործիք, որ ձեռքն առած նա մտել է կյանքի անտառը՝ ո՛չ միայն կտրելու, այլև շինելու համար։ Եվ շինելուց հետո էլ հեղինակը սիրում էր ո՛չ միայն հիանալ իր շինածով, այլև ուրիշներին ցույց տալ, բացատրել։ Այդպիսի բացատրություն տալիս է նա, երբ դասավորում է իր երկերը, խմբավորումներ է կատարում, այդ խմբավորումներին հատուկ վերնագրիներ է դնում, խոսուն անուններ է տալիս, ամեն կերպ աշխատելով ընթերցողին գլխի գցել իր փիլիսոփայական և գեղարվեստական ընդհանրացումները։ Չի կարելի Զոհրապի երկերը վերահրատարակել՝ առանց հեղինակի այդ խմբավորումները, անվանակոչումները հաշվի առնելու. ինչպես որ լիրիկները դասավորում են իրենց ոտանավորները որոշ իմաստով և չպիտք է խախտել այդ դասավորությունը, այդ իմաստը,—այնպես էլ չի կարելի խառնել Զոհրապի երկերը իրարու և ընթերցողին դեղօրիենտացիայի ենթարկել։

Զոհրապը իր նովելներից երեք հիմնական ժողովածու է կազմել և հրատարակել հետևյալ բազմախոստում խորագիրներով.

«Կյանքը ինչպես որ է», «Լուռ ցավերը» և «Հղճմտանքի ձայները»։ Այդ խոսուն վերնագրերը և դրանց տակ համախմբված նովելները մեզ համար պարզապես ցուցնում են Զոհրապի ռեալիստական ըմբռնումները, և, որ ավելի կարևոր է տվյալ դեպքում, նրա բացահայտ ձգտումը՝ ռեալիզմի սահմաններն ընդարձակելու, այդ գրական ուղղության մեջ ավելի շատ կենսական բովանդակություն մտցնելու, քան դա եղել է մինչև հեղինակի հանդես գալը իբրև նովելիստ և արվեստագետ։

Առաջին ժողովածուի վերնագիրը դնելով «Կյանքը ինչպես որ է», ի՞նչ է ուզեցել ասել մեր հեղինակը։— Ամենից առաջ այն, որ կյանք ասածդ շատ ավելի լայն մի հասկացողություն է, քան մերկ փաստերը։ Եվ, բացի այդ, ո՛չ թե փաստն ինքնին հարազատ վերարտադրելն է արվեստը, այլ փաստի բանաստեղծությունն ապրելը և դա ընթերցողին ապրել տալը։ Ապրել տալու գաղափարի մեջ պետք է շեշտվի հեղինակի միտումը՝ ընթերցողի կամքը ուժեղացնելու, նրան զգոնելու, որ ծառանա տիրող իրականության և ճնշման դեմ։ Հենց այդ միտումը ցույց է տալիս, որ նովելիստը ոչ թե լուսանկարում է կյանքի փաստերը, այլ դրանք անց է կացնում իր ստեղծագործական քուրայի մեջ և որոշ սոցիալական ապերցեպցիա կատարում։ Ըստ Լենինի՝ նույնիսկ սովորական մահկանացուն—ուր մնաց թե գեղագետը—իրը արտացոլելիս ֆանտազիա է բանեցնում. այդ արտացոլումը, ուրեմն, ուղղակի լուսանկարչություն չէ։

Տեսե՛ք, թե Զոհրապը «Կյանքը ինչպես որ է» ժողովածուի մեջ ըստ երևույթին ի՜նչ անհարիր, նույնիսկ իրարից շատ տարբերվող նովելներ է զետեղում։ Նախ՝ առաջին խումբը. «Ճիտին պարտքը», «Ժամին բակը» և «Փոքուրլընց»։ Ապա՝ երկրորդ խումբը. «Կարծեմ թե», «Արմենիա» և «Երջանիկ մահը»։ Եվ, վերջապես, երրորդ խումբը՝ «Այինկա» և «Ճոկո»։

Մենք չենք թվում բոլոր նովելները, որոնք զետեղված են «Կյանքը ինչպես որ է» վերնագրի տակ, այլ տալիս ենք նմուշներ՝ ցույց տալու համար, թե որքա՜ն լայն է հեղինակի կյանքի ճանաչողության մասշտաբը, և թե որքա՜ն հարուստ է նրա գեղարվեստական ներկապնակը։ Կյանքի ռեալ, տիպական և առօրյա դիտողություններ տալով մի կողմից, ինչպես վաճառականի սնանկանալու, եկեղեցու բուրժուականացման, կնոջ ապրանք դառնալու փաստերն են, մյուս կողմից՝ Զոհրապը գծագրում է դեմքեր և դեպքեր, որոնց

առօրյա և ընդհանուր լինելը խիստ վիճելի է և որոնք առաջին հայացքից հակասում են կյանքը ինչպես որ է մաքսիմին, ցույց տալով որ դրանք կամ բացառիկ երևույթներ են, կամ հոգեբանական էքսպերիմենտներ, և, վերջապես, կամ տկլոր անեկդոտներ։

Բայց հենց Զոհրապի ցանկությունն էլ դա է. նա ևս Համլետի պես ասում է, թե՝ շատ բան կա աշխարհի երեսին, որ փիլիսոփաներն անգամ գլխի չեն ընկել. կյանքը ավելի խորն է, քան երևում է առաջին հայացքից և մարդիկ ու դեպքերը երկու երես ունեն—մեկը դրսից, հեշտ նկատելի, մյուսը՝ ներսն է, և պեղումների կարիք կա, շատ անգամ դիմակներ պոկելու անհրաժեշտություն կա։

Զոհրապը մի կնոջ աչքերը նկարագրելու ժամանակ այսպիսի խորունկ բնորոշում է տալիս. «Աչքին կապույտը այն կապույտն էր, որ անուն չունի»։ Եվ, իսկապես, կյանքի մեջ էլ շատ բան կա, որ դժվար է որոշ շրջանակների մեջ առնել, անուն դնել, զատել, բնորոշել։ Այդ արտասովորը, արտակարգը, արտակենտրոնը—գործյալ կյանք է և, գուցե, ավելի հետաքրքրական, քան սովորականը, առօրյան, ծամծմվածը։ Ընդհանրապես հիվանդ մարդիկ զգուշավոր են լինում, Զոհրապը շեշտում է մի անզգույշ դեպք և դա արդարացնում սիրո արբեցողությամբ։ Կրոնական մոլեռանդությունը անասելի նախճիրներ է տվել, Սվիֆտը նույնիսկ կարծում է, որ այրված մարդկանց մոխիրներից կարելի է մի նոր Մոնբլան շինել։ Զոհրապը մի դեպք է հիշում, երբ ֆանատիզմը հաղթահարվում է։ Վերջապես, հաճախ է պատահում, որ մի կին երկու սիրահարների միջև տատանվելուց հետո նավահանգիստ է հասնում, նրանցից մեկին ընտրում։ Զոհրապը տալիս է մի տարօրինակ դեպք—խակական անեկդոտ—երբ աղջիկը ստանց պատճառը հասկցվելուց մնում է չամուսնացած վիճակում։

Այդ բոլորը, թե՛ տիպականը և թե՛ արտասովորը—կյանք է, և այն էլ—«կյանքը ինչպես որ էր»։

Իր ռեալիզմի առանձնահատկություններից մեկը տալուց հետո, Զոհրապը մի փորձ էլ անում է այդ գրական ուղղությունը լուսաբանելու մի այլ կողմից ևս։ Դա «Լուս ցավերը» ժողովածուն է, որի մեջ նա աշխատում է կյանքի փիլիսոփայությունը գերագույն բանաստեղծության աստիճանին հասցնել։ Ինչպե՞ս է դա հաջողվում հեղինակին։ Այս անգամ էլ որոշ խմբավորումներ անենք «Լուս ցավերը»-ում ընդգրկված նովելների մեջ։ Առաջին խումբ. «Լուսահոգին», «Կատակ» և «Ծորթունա»։ Երկրորդ խումբ. «Մյու-

սը», «Զաբուղոն» և «Մարապետ»։ Եվ, վերջապես, երրորդ խումբ. «Ռեհան», «Կապիկը» և «Խնդուքը»։

Թեև տարբեր բովանդակությամբ երկեր են դրանք, բայց մի կետում բոլորը միանում են իրար։ Դա այն է, որ Զոհրապը մարդու ցավը ո՛չ այնքան դրսից, որքան ներսից ստացված վերքի մեջ է տեսնում։ Այդ ներքին դրաման, այդ ներքին տվայտանքը շատ ավելի անտանելի է, քան որևէ սրի հարված։ Ժողովրդական առածի մեջ արդարանում է այդ համոզումը՝ «Թրի կտրածը կսաղանա, լեզվի կծածը չի սաղանա»։ Լուռ ցավ է ապրում «բիջ» երեխաների տեր կինը, նույն տվայտանքը կրում է նաև աղքատ ուսուցիչը՝ հարուստ աղջիկ սիրելու համար։ Սիրած առարկան կորցնողն ևս երբեմն անասելի վիշտ է ապրում, ինչպես և այն կինը, որ նախկին ամուսնուն թողնելուց հետո՝ անսպասելի կերպով դարձ է կատարում դեպի նա։ Էլ չենք խոսում այն շատ անգամ երգված ցավը, որ առաջ է գալիս կամ խանդի հողի վրա կամ «տարած բերած» աղջկա հոգեբանության մեջ։ Խանդի հետ միասին լուռ ցավի աղբյուր է դառնում նաև սիրո երազանքը. անարտահայտելի այն ապրումները, որոնք մեզ օրորել են օդային ամրոցներ շինելու համար, բայց շուտով ցնդել են շամանդաղի պես։ Երբեմն երկարատև վիշտը պոռթկում է ոչ թե սովորական լացի, այլ վշտի ծիծաղի միջոցով։

Ժողովուրդը ասում է. ցավը ուրիշին հայտնելը թեթևացնում է մարդուն։ Բայց կան ցավեր, որոնք անասելի են, անարտահայտելի։ Ռոմինացի նշանավոր վիպասանուհի Կարմեն Սիլվան մի ցընցող վեպ ունի «Աստրա» վերնագրով։ Աստրան մի աղջիկ է, որ սիրահարվում է իր քրոջ ամուսնուն։ Նախազգալով գալիք տրագեդիան, նա առանց սիրո ձեռքը տալիս է մի աննշան մարդու, ամուսնանում է։ Եվ երբ գնացք է նստում մեղրամսի ճամփորդության համար, «գնացքը աղաղակելով տանում է Աստրայի լուռ ցավը»։

Այդ լուռ, անասելի ու անարտահայտելի ցավի համար մի խոսուն անուն է ստեղծել Զոհրապը—«Խավարային պատմություն»։ Այդ խավարի վրա չի կարելի լույս սփռել. այդ լույսը ավելի է տանջում, քան խավարը, ինչպես աչքի ծիածանային թաղանթի բորբոքման ժամանակ։ Սրի և մենամարտության դրաման տեղի է տալիս ներքին հոգեկան դրամային, ստեղծելով Զոհրապի նովելների շարքում մի նոր սեռ։

Հեղինակի երրորդ ժողովածուն ևս ունի խոսուն վերնագիր՝ «Խղճմտանքի ձայներ»։ Այստեղ ևս բովանդակությունը պայմանորեն երեք խմբերի կարելի է բաժանել, նախ՝ սոցիալական հարցի առումով ընդհանրապես, ապա՝ կնոջ դրությունը բուրժուական հասարակության մեջ մասնավորապես, և, վերջապես, կյանքի մեջ բնականոն երևույթների կողքին արտասովորի առկայությունը, որ աննկղոտալին բնույթ ունի, երբեմն զարմանահրաշ վերջաբան։ «Խղճմտանքի ձայներն» այսպես ենք խմբավորում։ Առաջին խումբ. «Փոսթալ», «Թեֆարիկ» և «Մագդաղինե». երկրորդ խումբ. «Սառա» և «Այրին» և, վերջապես, երրորդ խումբ. «Տալիլա» և «Խարիսխը»։

«Խղճմտանքի ձայներ» ասելով ի՞նչ է ուզում ասել հեղինակը։— Նույնը, ինչ որ Հովհ. Թումանյանը իր բովանդակալից քառյակի մեջ.

Մի նավ զարկի ես մի օր.
Թռա՜վ, գնաց վիրավոր։
Թռչում է միշտ իմ մտքում
Թևը արնոտ ու մոլոր։

Մի դեպքի առթիվ Զոհրապը գրում է. «Խիղճս կրմբոստանար վերջապես»։ Խիղճը, ըստ հեղինակի, դա հանրային «ես» արձագանքն է մարդու մեջ։ Մի բամբասված կնոջ կերելով, դուք տեսնում եք նրա դեմքը այլ լույսի տակ, քան կտեսնեիր մի խիստ բարոյամոլ դատավոր։ «Խղճմտանքի ձայներիս» մեջ կա ո՛չ միայն խղճի տանջանքը, այլև խղճի անտարբերությունը, քարսրտությունը։ Սուրբիկ հանրամը փողոց է նետում իր զոհին առանց խղճահարության, մինչդեռ Աշխենի անսպասելի մահը իր տիրոջը հուզում է, «խղճի խայթ» է առաջ բերում նրա մեջ, որ տևում է տարիներ։ Մանկամարդ աղջիկը իր պատիվը զոհում է առանց խղճահարության իր եղբորն ու քրոջը՝ նրանց նյութապես ապահովելու համար։ Հիվանդ ամուսնու առկայությունը կնոջը կաշկանդում է ընթացք տալու իր կրքերին, մինչդեռ պանդուխտ ամուսինը՝ լքելով իր կնոջը՝ Պոլսում շրջապատվում է հմայուհիներով, «խղճի խայթ» չզգալով իրեն սպասող կնոջ հանդեպ։ Արտասովոր դեպքեր են մի կողմից պրոֆեսիոնալ վարժության մոռացումը՝ կրքի ազդեցության տակ և ապա դրանից հետո՝ զղջումը և պրոֆեսիան թողնելը, նույնպես և անսովոր կրոնամոլությունը բացառիկ երևույթ, մանավանդ

իր անսպառելի վերջաբանով, որ հիշեցնում է Լեոնիդ Անդրեևի «Жизнь Василия Фивейского» նովելը։

Արտակենտրոնին տեղ-տեղ ասպարեզ տալով, այնուամենայնիվ տիպական է Զոհրապի ռեալիզմի միջուկը։ Հանդես գալով հայ կյանքի կարևոր մոմենտում, երբ տեղի ուներ արժեքների վերագնահատում, երբ ազգային «քաղաքական ռոմանտիզմը» վերանայվում էր և նոր ուղիների որոնումներ էին կատարվում, հեղինակը, իբրև դյուրազգաց մի ջերմաչափ ցույց է տալիս այդ վայրիվերումները և իր գրիչն ի սպաս դնում հանրային պետքերին, դեմոկրատիայի շահերին։

Ամենից առաջ նա դիմակներ է պատռում, հասարակական սյունների վարկաբեկում։ Նրա ռեալիզմը ըստ էության ձգտում է դեպի սոցիալական պրոբլեմատիկան, դնում է կարևորագույն հասարակական խնդիրներ, որոնք պահանջում են հեղինակից որոշ հասարակական դեմք ունենալ։ Նա ճշմարտացի կերպով ցույց է տալիս, թե ինչպես մասնավոր սեփականության և անձնական շահի աշխարհը այլանդակում է մարդուն, զարգացնում է նրա մեջ հրեշավոր գծեր։ Իր բացասական հերոսներից մեկի մասին Զոհրապը գրում է. «Ահագին դեղ մը կըըարձրանար հիմակ ու հազար տեսակ խարդախություններու աշտարակ մը կը սպառնար մինչև երկինք հասնիլ»։ Սա, կարելի է ասել, ո՛չ թե մեկի, այլ հաղարավորների մասին է ասված։ Զոհրապը դրանցից հաշիվ ու համար է պահանջում անպատված և վռնդված կույսերի, ընդունված և չըվերադարձված ավանդների, սուտ երդումների համար։ «Հռչակավոր ավազակները» կանգնում են գրական դատաստանի առաջ, մերկացվում է նրանց «կարծեցյալ պարկեշտությունը» և հեղինակը, Մանտեզացցայի պես, «կեղծավոր դարն» է բնութագրում։

Կեղծավորության դիմակը ամենից շուտ նա պոկում է ամուսնության ինստիտուտի երեսից։ Դրամի ավերիչ դերն է ցույց տալիս, որ ստեղծում է «անհնարին ամուսնություններ», որոնք իրենց գոյությունը պահում են «կեղծիքով միայն ոտքի վրա կեցող սկըզբունքներով»։ «Կիներու շուկան» ինչպես և «վաճառիկ հրապույրները», ստեղծում են, մանավանդ կանանց համար, այն «չըզրթայական դատապարտությունը», որ հանդում է ամուսնական անհավատարմության բնականոն եզրակացության։

Փողով և անսեր ամուսնությունը մի կողմից՝ ընտանիքում դրամա է ստեղծում, մյուս կողմից՝ շատ ծանր է նստում աղքատ

աղջիկների վրա, որոնք զոհ են գնում՝ իրենց կանանց չսիրող տոհմամոլներին։ Ժողովրդական խավերի տրագեդիան Զոհրապը միշտ համակրանքով է տվել. նա ևս, Մուրացանի նման, ցույց է տվել, թե շնորհքով գրողը ի՞նչ ծանր ապրումներ է ունենում, երբ ստիպված է ծառայել առևտրական աշխարհում։ Նա ևս, Նար-Դոսի նման, ցույց է տվել, թե ալկոհոլիզմը ի՞նչ հասարակական պատճառներից է առաջ գալիս. տնտեսապես և բարոյապես քայքայվող մարդիկ դիմում են էժանագին մոռացոնքին—ոգելից խմիչքին։ Տոլստոյը Մոպասանին մեղադրում էր այն բանի համար, որ նա «օբյեկտիվ գրող» է, անտարբերություն է ցույց տալիս դեպի նկարագրված չարիքը։ Զոհրապը, ոմանց կողմից «հայ Մոպասան» անվանված հեղինակը, ընդհակառակը. դրա ապացույց նրա «Ուսահոգին» վերնագրով նովելը, որի մեջ նա, Դիկկենսի նման, խստորեն պատժում է իր չսիրած հերոսին՝ նույնիսկ որոշ չափով կորցնելով իր գեղագիտական տակտն ու հավատարակշռությունը։

Այդպես խիստ է Զոհրապը ոչ միայն բուրժուազիայի, այլև դեմոկրատական այն խավերի նկատմամբ, որոնք «փչանում են» ապականված մայրաքաղաքում։ Հայ պանդխտության նկարագիրը նա տվել է մռայլ գույներով, ինչպես արևելահայերի մոտ Ագապյանը և Փափազյանը։ Իհարկե, դա միակողմանիություն է. պանդխտությունը ոչ միայն բացասական, այլև դրական գծեր է ունեցել, Պոլսում ստեղծելով, ինչպես կասեր Արփիարյանը՝ «Փոքր Հայաստանը», մասնակցելով հասարակական շարժումներին իբրև դրական ազդակ. բայց այդ միակողմանիությունը բխում է ոչ միայն Զոհրապի հասարակական աշխարհայացքից, այլ և նրա ռեալիստական էսթետիկայից։

Հեղինակը իր ռեալիզմը հարստացրել է, մի կողմից՝ ռոմանտիզմի, մյուս կողմից՝ նատուրալիզմի տարրերով։ Սակայն սխալվում է Վ. Փափազյանը Զոհրապին նատուրալիստ անվանելով. նատուրալիզմը, նրա մոտ որակ չէ։ Նույնպես և սխալվում է նույն հեղինակը՝ գրելով, թե Զոհրապը «ազատվեց ռոմանտիզմի որևէ նշույլից»։ Ռոմանտիզմը այս կամ այն չափով միշտ առկա է եղել Զոհրապի մոտ։ «Զաքուղոնը», «Ծորբունան», «Գողտակը» զերծ չեն ռոմանտիկական նկատելի տարրերից։ Զոհրապն ևս, ինչպես և Գոնկուր եղբայրներն ու Դոստոևսկին, «ֆանտաստիկական իրականությունը» ևս ռեալ են համարել, գրելով, թե իրենք այլ կերպ են հասկանում ռեալիզմը, քան մյուսները։ Մինչդեռ Մոպասանը

իր գրվածքների համար բնորոշ է համարել այն, որ ինքը կյանքը վերարտադրում է իր առօրյա «աննկատելիության» մեջ, «հայ Մոպասանի», այսինքն Զոհրապի մոտ, երբեմն, առօրյայի ֆոնի վրա, հեռվից նկատելի, պոռացող և ցցուն «դեմքեր ու դեպքեր» են երեվում, ինչպես կասեր Ստ. Նազարյանը։ Այդ ճչուն երևույթներն էլ տրվում են ռոմանտիզմի միջոցով.—բացառիկ, արտասովոր դեմքեր, որոնք մատով պիտի ցույց տրվին հազարավորների մեջ, օրինակ՝ Զմարաղտան և նրա մեղադրական ճառը։

Ռոմանտիկական հոգեբանական աբստրակցիայի հետ միասին Զոհրապի մոտ կա նաև նատուրալիստական բիոլոգիզմը. օրինակ՝ ժառանգականության գերագնահատում, ասես, Զոլայի «էքսպերիմենտալ ռոմանի» ոգեկոչով գրված։ Նման դեպքերում Զոհրապի մոտ բացակայում է ռեալիզմի ընդհանրացնելու ուժը, մանանակի ֆակտի մեջ սոցիալական իմաստը նշելու կարողությունը։

Բայց, հարկավ, դա որակ չէ նրա մոտ. որակը ինդիվիդուալ ռեալիզմն է, որ, ճիշտ է, օգտագործել է մյուս ուղղությունները, բայց հիմնականում մնացել է իրապաշտ։ Օրինակ, վերցնենք սերը, որի մասին այնքա՜ն շատ է խոսել մեր հեղինակը։ Զոհրապը Սայաթ-Նովայի նման սիրո իմաստուն է։ Նոր սկսված սիրո զգացմունքից մինչև բաժանումը, սիրո արբեցումը և խանդը, վերջապես, սիրո հափրությունը և անջատման անհրաժեշտությունը—բոլորն էլ նրա գրչի տակ համոզիչ են դուրս գալիս։ «Հարափոփոխ սերերու պատմությունը» նրա մասնագիտությունն է, բայց դրա հետ միասին նրա ռեալիստական գրիչը հնարագետ է, բազմակողմանի և չի ձանձրացնում։ Մեկ դեպքում—սեր, որ վաղանցիկ է, մյուս դեպքում—սեր, որ «մշտնջենական» է. Զոհրապը գիտե հիմնավորել թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը։

Հոգեբանական ներքնատեսությունը Զոհրապի ռեալիզմի նվաճումներից մեկն է։ Շարունակ դրամի կարիք զգացող մարդը նույնիսկ ծովի մեջ խեղդվելու ժամանակ արծաթե դրամի նմանողությամբ է տեսնում լուսինը։ Քառասնամյա պայքար մղելով մահվան դեմ, բժիշկը, ի վերջո, մտերմանում է մահվան հետ։ Պրոֆեսիոնալ մի միրահար, որ միշտ թռել է ծաղկից ծաղիկ, այժմ ճշմարիտ սիրահարվելով՝ կորցնում է հավասարակշռությունը, նույնիսկ աղջկան մը հետ խոսելու կերպը։ Առաջին անգամ սեր. «կուլտի մը աչքերը բացվելուն պես բան մը զգացի»։

Զոհրապի ռեալիզմը տվել է նաև հոյակապ արձակ բանաս-

տեղծություններ, որոնք իրենց բարձր փիլիսոփայական գաղափարով հանդերձ՝ շոշափելի են և նույնիսկ մատչելի պատանեկան ընթերցանության նյութ։ Այդպես են նաև Տուրգենևի մի քանի արձակ բանաստեղծությունները. օրինակ՝ «Ճնճղուկը», «Աղավնիները» և այլն։ «Ռեհանը», «Կապիկը», «Թիթեռնիկները» լիրիկական նուրբ նմուշներ են, սիրո և կյանքի փիլիսոփայության հոյակապ մեկնություններ։ Այդ փիլիսոփայելու հակման մասին Զոհրապը գրել է. «Այս կյանքի բոլոր հորինվածքները կքայքայեմ մեկիկ, մեկիկ, շիղերը կզննեմ, երակները կբանամ ու ինչ որ անհնար կթվի ձեզի, իր ճոգին կգտնեմ ու կվերլուծեմ»։

Հոգու այդ գյուտը դանադանում է Զոհրապի ռեալիզմը էմպիրիկ փաստագրություններից։ Շեքսպիրի համար ասվել է, թե՝ նա ֆանտաստիկականի նկարագրության մեջ մնում է ռեալիստ, հեքիաթ պատմելիս՝ սրտագետ, իսկ ծաղրելիս՝ ասպետական։ Մի նման բան կարելի է ասել նաև Զոհրապի մասին, առանձնապես նրա երգիծանքը նկատի առնելով։

Զոհրապի հեգնաբանության նյութը բուրժուական մորալն է։ Մի ֆրազ ունի նա, որ շատ դիպուկ է. նա առևտրական բիրժան դարավերջիկ մեհյան է անվանում։ Մի հարուստ պարծենում է իր հարստությամբ, հեղինակը զարմանում է. ինչպե՞ս կարելի է գողությամբ պարծենալ։ Դիմակավոր դեմքեր տեսնելով իր շուրջը՝ նա զարմանում է հաճախ նրանց դատողության վրա. աղքատ տղային ուղարկում են մարդ դառնալու, այսինքն հարստանալու, Զոհրապը հեգնում է. «Իբր թե աղքատ ըլլալուն համար մարդ եղած չըլլար մինչև այդ ժամուն»։

Զոհրապի ռեալիզմի արժեքավոր կողմերից մեկն է նրա տիպական արվեստը։

II

Զոհրապը վարպետ է իր տիպերը տիպական հանգամանքների մեջ դրսևորելու, կոնկրետացնելու կարողությամբ։ Հենց հեղինակի այդ ընդհանրության պատճառով քննադատներից ոմանք նրա ամեն մի տիպի հետևում թաքնված են տեսնում որևէ կենսական, իրական էկզեմպլյար կամ նախատիպ։ Զոհրապը ո՛չ միայն մարդկանց, այլև իրերն է տիպականացնում. օրինակ՝ «Ճիտին պարտքը» նովելի մեջ գրեթե կենդանի արարածի բնույթ է ստացել

պարկը, երբ քարերով լցված ընկղմվել է ծովը իբրև «հագեցած ու կշտացած մի փոր», որ այլևս քաղցի դատարկության կարիք չունեք է զգա, ինչպես առաջներում։ Ո՛չ միայն իրերը, այլև Տաճկաստանի կամ Տաճկահայքի որևէ գավառը, ինչպես և Հակոբ Պարոնյանի մոտ, տիպական անձնավորում է ստանում, օրինակ՝ «իշմիրցիները համառ կըլլան»։ «Ակնեն եկող սերունդին վրա» նկատվում է «վես ու տոհմիկ բան մը», և այլն։

Զոհրապը գրողի մտքերը՝ նախքան ստեղծագործությունը և ապա՝ դրանից հետո, մետալուրգիական մի նմանությամբ է բացահայտել. սկզբում դրանք հալված և հոսուն մետաղի տեսք ունեն, իսկ հետո ամիաձուլլ, անխառն» կաղապարման բնույթ։ Գյոթեն ջրի և սառույցի համեմատություն է տալիս։

Դա շատ սաղական է Զոհրապի տիպական արվեստին, որ բարդ վերացական ըմբռնումները կոնկրետացնում է՝ ափի վրա ցույց տալու չափ։ Օրինակ՝ մանկան հիշողության թուլությունը նա տվել է մի սքանչելի նովելի մեջ, որի վերնագիրն է «Առաջին զրկանք»։ Փոքրիկ Արամը, մեկ և կես տարեկան, զարթնում է և կարոտով կանչում իր տնտվին, Նենեին, որն արդեն վերջնահաշիվը ստացել է և վերադարձել իր գյուղը։ Երեխան լալիս է, մի ամբողջ ամիս տանջվում, բայց, վերջ ի վերջո, մոռանում է նրան։ Հինգ տարի անց, երբ Նենեն վերադառնում է, նրան չի ճանաչում։ Շատ հաջող նովել է. հեղինակը նուրբ կերպով ցույց է տվել մանկան հիշողության մեջ Նենեի պատկերի հետզհետե եղծվելը, և ապա՝ նրա վերադարձից հետո՝ իր հոգու մեջ եղածի և իրական Նենեի հակադրությունը, և, իբրև եզրահանգում, հիասթափությունը։

Զոհրապի տիպական արվեստի առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ տիպական ասելով՝ նա շաբլոն չի հասկանում, այլև, հաճախ, տալիս է որոշ առասպելներ, որոնք եզակի լինելուց ազատվելով, դարձել են բնորոշ և հատկանշական տվյալ հասարակակարգի մեջ։ Մեկը ալկոհոլիզմի, մյուսը կրոնի մեջ մխիթարություն գտնող հերոսները ինքնին ցույց են տալիս, որ սոցիալական բողոքն է նրանց ստեղծել, բայց այդ բողոքը նրանց մեջ այնպես ակտիվ չէ, ինչպես, օրինակ, Տիգրանի և Սեդրակի կամ, ավելի ուշ, Հակոբիկի և Զաբուղոյի մոտ։ Երբեմն էլ Զոհրապը իր ընդհանրացումները չի կարողանում տիպականության հասցնել՝ կյանքի վրա, ավելի որոշ՝ կանանց վրա իր ունեցած հայացքի միակողմանիության հետևանքով։ Ո՛չ մի կնոջ նա չի ներկայացրել հա-

սարակական աշխատանքի բնագավառում. կնոջ տիպը նա տվել է անձնական սիրո և հաճույքի հոգեբանական մտահոգություններից և նկատառումներից ելնելով։ «Կնոջ բնավորության» խորությունների մեջ տուզվելով, նա երբեմն հանգում է որոշ ռեթուաների, որ չի լուծում, խորհրդավորության քողով է ծածկում իբր նրա «ինտիմ եսի» առանձնահատկություն։ Անմիկի դերասանական ճկուն տաղանդը, իր անձի վրա իշխելու մեծ կարողությունը հանկարծակիի է բերում ընթերցողին, որովհետև երկու էջ դրանից առաջ հեղինակը նրա մասին գրել է. «Ինծի թափած սիրո լեզուն գեղջուկ, գրեթե շինական բան մըն էր» («Կարծեմ թե»)։ Նույնը պիտի ասել նաև Էմմայի մասին. բաժանվելով իր «նիհար ու հիվանդկախ մարդուց, որ ժանգոտած պղնձի դեմք ուներ», նորից ձգտում է դեպի նա, խաբելով նոր ամուսնուն։ Ընթերցողը հանկարծակիի է գալիս, երբ հեղինակը սկսում է պատմել հերոսուհու նոր սերը դեպի ճիճ ամուսինը. «Էմման մտամոլոր ու շվարած բան մը ունի. շատ հեղ խոսակցության մեջ մտքով բացակա է...» («Մյուսը»)։ Մի երրորդ կին—Աշխենը։ Զնայած Ջամարաղտան խուսափում է հարուստ տանտիրոջ սիրուց, Աշխենը, ընդհակառակը, «հրաբուխի բոլոր սաստկությունն ունեցող» սեր է տածում դեպի նա։ Վերջինս ճնշվում է այդ սիրուց, իրեն զգում է խանձարուրի մեջ կապկապված փիճակում կամ ամառվա տաք օրվան խեղդուկի մեջ («Թեֆարիկը»)։ Արտասովոր է նաև Սառան։ Դեռ իր ամուսնու դիակը չսառած, «մահվան սենյակին» մեջ նրա աչքերը սկսում են վառվել սեռական կրքով։ «Կտեսնեմ, որ աչքերը անսովոր փայլով մը կցոլան, մութի մեջ կատվի աչքերու վառվելուն պես, դեղնորակ լուսով մը» («Սառան»)։ Ասես, այդ անտեղի և անվայելուչ սիրո հակապատկերը տալու համար Զոհրապը գծագրում է լուռ սիրո մի նկարագիր, որ քառասնամյա հնություն ունենալով հանդերձ՝ միշտ նոր է ու նոր։ Դա Թագուհի սերն է դեպի իր բարերարի տղան, որ նա խեղդել է իր մեջ՝ մեծ անձնազոհություն հանդես բերելով։ Իր սիրածի գլխից նա կտրել է մի փոքր փունջ մազ և երկար տարիներ պահել իբրև իր չիրագործված սիրո անմեռ հիշատակ։ Երբ հարևան երեխաները խառնում են նրա սնդուկը և գաղտնիքը հայտնաբերում, ասելով «Թագուհի տուտու, բռնեցինք քեզի», ահա թե ինչ հոգեկան վիճակի մեջ է նա ընկնում.—«Պառավը պատասխանելու ատեն չուներ, բայց իր սովորական անարյուն երեսը կգունավորվեր ահա, փոքրիկ խաժուկ աչքերը արտասովոր փայլով կճառագայթեին՝ սևեռած

այդ մազի փունջին վրա, չկրնալով զսպել այդ անխոսուն հիշատակեն. ու տակով աս տակավ կթրջեին, ծիրանի գոտիի մը տակ տեղացող անձրևի մը նմանությունը բերելով։ Աահս, Մուրացանի քույր Աննան է, որ տարիներ հետո վերհիշում է իր սերը և հուզվում։

Այս կամ այն չափով արտասովոր բնութագիր ունեն, ինչպես տեսնում եք, այդ բոլոր կանայք. Աննիկը, Էմման, Աշխենը, Սառան ու Թագուկը։ Սակայն Զոհրապի տիպական արվեստի ուժն այն է, որ ինքը նույնիսկ ոչբուս տալով՝ հանգիստ չի թողնում ընթերցողին՝ ստիպելով, որ վերջինս արդարացնի հեղինակի միակողմանիությունը, փաստարկի և հիմնավորի եզակի երևույթի բնորոշ լինելը տվյալ հասարակարգի մեջ։ Այսպես, օրինակ, կնոջ ստորադիր վիճակը նրան ստիպում է բազմաթիվ ամպլուա ունեցող դերասան դառնալ բուրժուական հասարակակարգում։ Եթե այդ դերասանությունը ձեռքից տա—նա կորած է։ Րաֆֆին իր Քավոր Պետրոսի ճկունությունը, բազմաթիվ դերեր խաղալու հմտությունը բացատրում է ռայայի ընկճված վիճակով մահմեդական արևելքում... Նույնպես և ամուսնացած կնոջ տրագեդիան արդարացուցիչ շատ տարրեր ունի իր մեջ. կինը ստիպված է թաֆուն սեր ունենալ, որովհետև ապահարզանի պայմաններն անտանելի էին։ Այդ բանը ցընցող կերպով պատկերացրել է Տոլստոյը իր «Կենդանի դիակ» պիեսում, ուր ապահարզանի խայտառակ դժվարությունները ծաղրված են և մերկացված։ Նույնպես և արդարացում է ստանում սիրո տրագեդիան՝ սոցիալական անջրպետի հետևանքով. ավելի ծանր է այդ տրագեդիան սոցիալական սանդուխքի ներքևում կանգնածի համար։ Զոհրապն ասում է, որ հարուստ երիտասարդը ներվում էր աղքատ կնոջ ջերմ սիրո պատճառով։ Ինչպես հայտնի է, մի այդպիսի սեր է ապրել Պետրոս Դուրյանը. հարուստ աղջիկը նրա երեսին նետել է այս ծակող խոսքը. «դիս կնեղնիս»... Ամուսնու դիակի մոտ կիրք զգացող կնոջ պատկերն ևս, որքան էլ դա բացառիկ լինի, որպես հոգեբանական երևույթ, այնուամենայնիվ, բազմաթիվ օտար գեղագետներ ևս արձանագրել են իբրև փաստ։ Բուրժուական հասարակությունը կնոջը հալածում է իր բամբասանքներով, նրա շուրջը ստեղծում է կրակից շինված մի օղակ, որից նա դուրս գալ չի կարող, մանավանդ եթե նա ապահարզանավոր է կամ հիվանդ ամուսին ունի։ Կնոջ մեջ կուտակված էներգիան դուրս գալու արտահայտություն է փնտրում և, երբեմն, պատշաճության կա-

նոն չի հարցնում... Բայց կա նաև սիրո ճգնությունը, ինչպես որ կա դրա ծայրահեղ հակադրությունը—դոնժուանությունը։ Երբ Դոն Ժուանը ոչ մի կնոջ կանչին «չէ» չի ասում, սիրո ճգնավորն էլ մի անգամ սիրելով՝ իր այդ զգացմունքը գրկած մտնում է գերեզման։ Բացառիկ է, ճիշտ է, բայց մտածելի է, անհնարին չէ. Մուրացանի քույր Աննան ևս մի անգամ է սիրել և այդ սիրո հետ միասին կյանքը թողել է մշտապես։

Բացառություններից հետ միասին Զոհրապը տվել է նաև կանացի այնպիսի տիպեր, որոնք ընդհանրացված երևույթներ են և որոնց անվիճելի լինելը կասկածից դուրս է։ Դրանք տվյալ հասարակարգի ընդերքից են բխում և դրանց նմաններին կարելի է հանդիպել ամեն քայլափոխում։ Այդ տիպերն են «Փոսթալ» նովելի Սուրբիկ հանըմը և «Մագդաղինեն»-ի համանուն հերոսուհին։ Թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը մեծ շնչով գծագրված դեմքեր են։

Սուրբիկը բուրժուական էգոիզմի մարմնացումն է։ Մասնավոր սեփականության կարգը միայն կարող է ծնել այդպիսի մի հրեշուհի։ Նա հարուստ կին է, ունի մի տղա։ Վախենում է, որ այդ տղան, պառնիկ կանանց ձեռքն ընկնելով՝ «փչանա», նրա համար ստեղծում է դյուրին հաճույք, իր աղախնին համոզում է և նեռում տղայի գիրկը, իսկ երբ նա հղիանում է, քշում է փողոց հայհոյանքներով։ Մելքոն Կյուրճյանը իր «Պանդուխտին կյանքեն» նովելների ժողովածուի մեջ, պատմում է, թե ինչպես մի անգամ մի հարուստ կին իր որդու դագաղի հետևից գնալու ժամանակ ողբում է և ասում. «Ա՜հ, տղաս, խաներուն մեջ բնքիա՞ր կպակասեր, որ դուն մեռար»։ Այդպիսի մի պանդուխտ (բեքիար) կնոջ շահագործում է Սուրբիկ հանըմը և յուրայիններից ծպտահարվում։ Երբ նա տանից դուրս է անում իր «անառակ» աղախնին, որ համարձակվել էր «պղծել» իր օջախը, «հասարակաց կարծիքը» գովում է այդ դժխտին. «Սուրբիկ հանըմին բարեպաշտությանը վրա այս առիթով ավելի շատ խոսվեցավ. անոր տան բարոյականին համբավը քիչ մըն ալ ավելցավ կարծես։ Տղուն աղջիկ տալ ուզող կիները միաբերան գովեցին մայրն ալ, զավակն ալ»։

Ուրիշին սանդուխք շինել և իր «երջանկության» համար կոխ տալով՝ բարձրանալ—ահա բուրժուական մորալը, ահա այն «հումանիզմը», որի անունից ճամարտակել գիտեն Սուրբիկները։ Շատ բնորոշ է Զոհրապի վերաբերմունքը։ Նա ոչ միայն դատափետում է ընտանեկան ոլորտում կատարված մի տգեղ փաստ, մի տմարդի

վերաբերմունք, մի անխիղճ դեմք, այլ և ցույց է տալիս, որ նրա ձեռքին է գտնվում հասարակության ղեկավարությունը, որ սա հանրային սյուներից մեկն է, որին կառչում է տվյալ իրավակարգը։ Սուրբիկ հանրամը Ազգային հիվանդանոցի խնամակալուհի էր և եկեղեցու հովանավորներից մեկը իբր «սրբասեր և աստվածավախ կին»։ Շատ սուր է վերջին բնորոշումը—աստվածավա՞խ։ Սուրբիկը վախենում է աստծուց իբրև մի տարտյուֆուհի, ուրիշների աչքի առաջ, հրապարակային փարիսեցիական աղոթքների միջոցին, կուրծք ծեծելով և աղաղակելով, ինչպես «Մեղա տեր»-ի զղվելի շահագործողը—Մարտիրոս աղան։ Բայց նա երբեք աստվածավախ չէ, երբ խնդիրը վերաբերում է իր շահերին, իր որդուն կամ ամուսնուն։ Այդտեղ նա կծախե նույնիսկ իր ամուսնուն կամ որդուն, եթե դա որևէ նպատակով իրեն հարկավոր է։ Այսօր նա որդուն հովանավորում է, որովհետև ուզում է թոռ ունենալ։ Տիգրանուհուն զոհում է այդ թոռան ակնկալությամբ։ Վաղը, հոր մահից հետո, որդու դեմ պիտի կանգնի իբրև տան մեջ իշխանության մրցորդ...

Սուրբիկ հանրամի տարտյուֆությունը Զոհրապն արտահայտել է մի շատ դիպուկ խոսքով. «Մեղր ու կաթ կվազեր բերնեն»։ Այդ մարդահաճության արտաքին քողի տակ ծվարած էր մեծագույն մարդատեցությունը, անասնական այն էգոիզմը, որ ձևակերպված է այսպես՝ մարդը մարդուն գայլ։ Եվ այդ գայլությունը հանդես է գալիս կարծեցյալ պարկեշտության դիմակով, այն ղզվելի դիմանաթափությունը, որ ավելի շուտ մտքեր ծածկելու, քան մտքեր արտահայտելու համար է ստեղծված։ Պարզ է, որ հենց էն գլխից Սուրբիկն ուզում էր իր տղայի համար տանու հովանուհի ճարել։ Միջնորդ կնոջ հետ խոսելու ժամանակ նա կարուկ կերպով հայտնում է, թե կույս աղախին չի ուզում. դրա հետ գլխացավանք շատ է կապված։ Դիտմամբ տղայի անունը չի տալիս, չի ասում, որ աղախինը իր տղայի սենյակը շտկելու, զգեստները մաքրելու համար է սահմանված. եթե այդ ասեր, միջնորդ կինը ոչ միայն կըհասկանար Սուրբիկի դիտավորությունը, այլև բանդ գնով կծախեր իր «ապրանքը»։

Մի միամիտ կին էր հարկավոր, մի չբացված ապաստուհի։ Միջնորդուհին այդպիսի մեկին չի կարողանում գտնել Պոլսի մեջ և հաջողում է գյուղից բերել ղոհին։ Այդ ղոհը Տիգրանուհին էր, որ հենց առաջին օրվանից զգում է իր համեստության պաշարված

վիճակը թե Սուրբիկի տանը և թե եկող-գնացողների հետապնդությամբ։ «Այս Պոլսո մարդիկը,— մտածում էր սպասուհին,— իրենց բոլոր քաղաքավար վարմուքին հակառակ, կնկա նայելու ձևեր մը ունին, որ համբուրելու պես կդիպչի երեսիդ և կվիրավորե իր նոր հարսի, գրեթե կույսի ամաչկոտությունը ամեն վայրկյան։ Սուրբիկի տղայի, Օննիկի հետապնդության ենթարկվելով, Տիգրանուհին զգում է վերահաս վտանգը և օգնության է դիմում, նրա մորից սպասելով իր վիճակի համար թեթևություն։ Եվ բնորոշ է մի բան. Տիգրանուհին իր տիրուհուն սուրբ և առաքինի կին էր համարում, լսել էր նրա գովեստը շատերի բերանից, նույնիսկ քարոզիչ եպիսկոպոսը շատ անգամ եկեղեցու բեմից գովել էր նրան։ Եվ ահա այդ սրբուհին իր ծուղակն է գցում անմեղ զոհին և խորհուրդ տալիս՝ որդու ցանկությանը չհակառակել, նրան ամենևին չդիմադրել։ Բայց այդ միտքը նա արտահայտում է դիպլոմատիաբար, մեղքը բարդելով սպասուհու գեղեցկության վրա. «Աղեկ սիրտ ունի տըղաս,— ասում է Սուրբիկ հանըմը,— բայց էրիկմարդ է. դուն ալ այնքա՜ն աղվոր ես, որ չեմ զարմանար զքեզ սիրելուն։ Մարդ քեզի չի կրնար դիմանար»։

Վճռական մոմենտին, այն մոմենտին, երբ Օննիկը վերջին հարձակումն է գործում Տիգրանուհուն տիրելու համար, վերջինս ուզում է նրա մոր պաշտպանության դիմել, տղան ծիծաղում է սպասուհու միամտության վրա, ասելով. «Խե՜նթ, մայրս ըսավ ինծի որ սենյակդ ես ու եկա քեզ գտա. մորմես բնավ մի՛ վախնար»։

Սուրբիկը հասավ իր նպատակին. տղան ազատվեց «գեղ տեղվանք» հաճախելու վտանգից։ Որդուն սերտորեն կապելու համար սպասուհու հետ, Սուրբիկը սկսում է նրան ավելի լավ հագցնել, շարունակ գովում է նրան՝ անառականոց պահող կավատուհու ետանդով և անամոթությամբ։ Եվ երբ Տիգրանուհին հղիանում է, Սուրբիկը իր առուտուրը վերջացած է համարում։ Նա հիմա պետք է մի նոր զոհ փնտրի, իսկ Տիգրանուհուն տանից վռնդի, մեղադրելով թե իր ծառաներից մեկն է նրան զգլխից հանելու։ Եվ վռնդում է նրան, նախատելով ոչ միայն սոսկ Տիգրանուհուն, այլև բոլոր աղքատներին, որոնք երախտամոռ են և անպատվում են բարոյական տների վարկը։

Սուրբիկի տիպը գծելու ժամանակ շատ ցայտուն կերպով է երևում Զոհրապի արվեստի առանձնահատկությունը. նա դիմակ-

ները պատռում է կենսական պրակտիկայի փաստերով, ցույց է տալիս դրսի երևույթի և ներսի էության հակադրությունը, այն մարմարե գերեզմանը, որ արտաքուստ փայլում է, բայց ներսը լի է ղեռուններով պաշարված ոսկորներով։ Իր նպատակին Ջոհրապը հասնում է Տոլստոյի արվեստի մի պրյոմը օգտագործելով։ Այդ այն է, որ նա փչացած կյանքի դեմ կանգնեցնում է գրեթե նահապետական պարզության մարմնացումը և վերջինիս միջոցով պոկում առաջնի դիմակը։ Որքան կեղծ է, երեսպաշտ, խարդախ Սուրբիկ հանըմը, այնքան անկեղծ, պարզունակ և աննենգ է Տիգրանուհին։ Իր միամտությամբ հանդերձ՝ վերջինս ազնվության մի տիպար է. նկատելով, որ իր գեղեցկությունը հետապնդվում է, նա ուրախ կլիներ, եթե ինքը տգեղ լիներ և աննշմար մնար։ Սուրբիկ հանըմի դատարկ և պարապ-սարապ կյանքն ևս հակադրված է Տիգրանուհու չարքաշ կյանքին, սրա օրնիբուն աշխատանքին։ Երբ նա «ապօրինի զավակ» է ունենում, մի զավակ, որ «հայր չուներ», նա սկսում է նրան կրկնապատիկ սիրել։ Զավակի մահից հետո իր թաղման և զավակի կողքին ապագայում վերջին հանգիստ գտնելու մտահոգությունը շատ հուզիչ են։ Այդ կերպ Ջոհրապը սրտագին կյանքը հակադրում է անսիրտ կյանքին, ճշմարտությունը՝ կեղծիքին, աշխատավորը՝ շահագործողին։

Բայց Սուրբիկ հանըմի զոհերը հաճախ բռնում են պոռնկության ուղին և բազմացնում մարմնավաճառ կանանց շարքերը։

Ջոհրապը պրոստիտուցիայի խնդրով զբաղվել է՝ իր «Մագդաղինեն» նվիրելը լույս ընծայելով։ Այդ գրվածքի մեջ նա ծառացել է Լոմբրոզոյի տեսության դեմ, որ ճգնում էր ցույց տալ, թե անառակությունը ոչ թե հասարակական, այլ բիոլոգիական երևույթ է, բնածին է, ինչպես որ առհասարակ ոճրագործությունը։ Իտալացի գիտնականի այդ վուլգար ֆատալիզմը, նրա սահմանափակ անթրոպոլոգիական ըմբռնումները հերքվում են ոչ միայն պրակտիկ կյանքի ամենօրյա փաստերով, այլև այնպիսի գեղարվեստական երկերով, ինչպես Տոլստոյի «Հարություն» վեպը և Ջոհրապի «Մագդաղինեն»-ն։ Ո՛չ Մասլովան, ոչ էլ Մագդաղինեն «ի բնե» չեն նախորոշված պոռնկության համար։ Նրանց մոտ չկա Լոմբրոզոյի պաշտպանած «բիոլոգիական անոմալիան»։ Ընդհակառակը, ի բնե նրանք ստեղծված են լավ մայր, լավ ամուսին, լավ բաղաքացի լինելու համար, բայց դժխեմ կյանքի պայմանները նրանց զրկում են թե՛ մեկը, թե՛ երկրորդը և թե՛ երրորդը լինելու։

Մագդաղինեին «զրկված արարած» է անվանում Զոհրապը։ Նա իր հորը չի տեսել, իսկ մայրը մեռել է երկու տարի առաջ։ Այժմ նա իր աշխատանքով ստիպված է պահել տատիկին, նաև քրոջն ու եղբորը, որոնք ավելի դեռատի են, քան ինքը։ Իսկ ինքն էլ գրեթե պատանուհի է, բայց հարկադրված է մարմինը վաճառել, ինչպես Դոստոևսկու Սոնյա Մարմելադովան, որ դարձյալ աղքատ ընտանիք պահելու համար է տվայտում և ոչ թե «ներքին հաճույքի համար», շարունակ զգալով գարշանք և ամոթ իր պրոֆեսիայի հանդեպ։

Մագդաղինեի ներքին մաքրության և ազնվության լավագույն փաստն այն է, որ նա գիտատար մոր պես է վարվում իր քույր-եղբոր հետ և զգալով իր արհեստի վատշվերությունը, նույնիսկ դժվարությամբ է նրանց անունն արտասանում, ասես, վախենալով թե կպղծի մանուկներին։ Զոհրապը գրում է. «Անհուն խնամքով ու գորովով մը իր պզտիկ քրոջ ու եղբորը վրա կշարունակեր հսկել հեռվեն, ծախելով շարունակ իր մարմնին ճոխությունները, առանց զոհողություն մը ըրած ըլլալու գաղափարը մտքեն մազի չափ անցնելուն։

Զոհրապի արվեստը «Մագդաղինեի» նովելի մեջ ևս բանեցնում է հակադրության մեթոդը։ Մինչդեռ Սուրբիկ հանրմին եկեղեցին գովում է և ներբողում, դրա հակառակ, երբ Մագդաղինեն մեռնում է, կղերը զլանում է նրան կրոնական կարգով հուղարկավորել։ Մինչդեռ Սուրբիկները, երբ ուրիշին մի չնչին բարեգործություն են անում, բարձրանում են կատուների վրա և այդտեղից պոռում ի լուր աշխարհի, դրա հակառակ՝ Մագդաղինեն իր մեծ զոհաբերությունը, իր անձնվեր քայլը երբեք չի հիշում, դա համարելով իր պարտքը աշխատանքի անընդունակ հարազատների հանդեպ...

Այդ հակադրությունը Զոհրապը պահում է ո՛չ միայն կանանց, այլև տղամարդկանց պատկերացման ժամանակ։ Մեծ մասամբ նա «տոտորին խավերը» հակադրում է «վերին խավերին», այդ եղանակով պոկում վերջիններիս դիմակը և մերկապարանոց ցուցադրում արտաքին փայլը և ներքին գարշելիությունը։ Զոհրապի երկերում շատ է խոսված հայ ուսուցիչների թշվառության մասին և վերջինս հակադրված է հոգաբարձական կազմի զոլոգիական էգոիզմին։ Առանձին հոգաբարձուների վրիժառությունը այն ուսուցիչների նկատմամբ, որոնք մինչև գետին նրանց չեն երկրպագում, շեշտված է Զոհրապի, ինչպես և նրանից առաջ Պարոնյանի երկե-

րում. «Սրամտութեան մի վայրկեանում» նրանք ընդունակ են փողոց նետելու ընտանիքով ծանրաբեռնված ուսուցչին, որպեսզի հետո հաճույք ստանան՝ նրա աղերսներն ու լալագին հառաչները լսելու մամենտին։ Ո՞վքեր էին այդ հոգաբարձուները։ «Բարեպաշտ հայեր», որոնք եկեղեցում բարձր ձայնով աղոթում են և սեղանի փշրանքներով կաշառում իրենց աստծուն։ Մի ուսուցչի մասին Զոհրապը գրում է. «Զրկված, անիրավված դասատուի, ազգային աշխատավորի դերը ուրից վարել, ապերախտ դեր, որ եթե իր հայրտութիւնը կգգվեր, բնավ դրական օգուտ մը չէր ընծայեր»։ Փողոց նետվելուց հետո այդ ուսուցիչը սկսում է ծախել իր ամենաանհրաժեշտ իրերը՝ ապրուստ ունենալու համար։

Մուրացանը գրում է. «Ես գլուխ չունեի հոգաբարձուների առաջ ծռելու համար, ուստի և ուսուցիչ չեղա։ Թումանյանը ուրախ էր, որ դիպլոմ չուներ, ուստի և ազատվեց ուսուցիչ լինելու պատուհասից։ Պարոնյանի մոտ մեկը մյուսին հայհոյում կամ անիծում է այսպես. «Ուսուցիչ ըլլաս, ուսուցչեն ավելի վատթար բան ըլլաս՝ ուսուցչացու ըլլաս»։ Զոհրապը հավանություն է տալիս իր գրչի ընկերներին, նկարագրելով մի ուսուցչի արձակման պատմությունը հետևյալ հուզիչ տողերով. «Հաջորդ դասին ավանդական ու մահաբույր բանաձևը հասավ ուսուցչին.— դադարյալ եք։—Դադարյա՜լ. դասատուները գիտեն միայն այս անցյալ դերբային ահարկու նշանակությունը. այս բառը կնշանակե նախ որ ամսական թոշակ մը դրկված են, և մինչև որ նոր գործ մը գտնեն, պետք է որ ալ ավելի չափավորին իրենց արդեն խնայող կյանքը...»։

Ոչ միայն Թշվառության և հարստության այդ հակադրությունը, այլև նահապետական կյանքի պարզությունը դրված է քաղաքային կյանքի «ապականության» դեմ, ինչպես որ Տոլստոյի, Թումանյանի և Մուրացանի երկերում։ Օրինակ. «Սերը լեռներու վայրենության ու սրբության մեջ, հուժկու կատաղի կիրքը՝ քաղքին ռամիկ, տափակ ու կանացի ցանկություններուն հանդեպ, հողի այն ահագին զանգվածներուն ու կուլտուրուն պես, որոնք իրենց արհամարհանքին տակ քաղաքին հարթ ցածուկ միօրինակությունը կընկճեն, կճնշեն»։

Զոհրապի համար «հարթ ցածուկ» արտահայտությունը միայն ֆիզիկական իմաստ չունի, այլև, որ ավելի կարևոր է՝ բարոյական խորհրդանշան է ինքնին։ Նա ծաղրում է բուրժուական ընկերության գաղափարը. հարուստ ես, ընկեր ես։ Անանկացար—կորած ես։

Ահա՛ Հուսեփ աղայի տրագեդիան։ Սնանկացել է—և՛ ոչ ոք իրեն բարև չի տալիս, ձեռքը չի բռնում և չի բարձրացնում, ուստի և անվերջ խորասուզվում է... մինչև ծովի հատակը։ Նրան ծովի հատակն են ուղարկում այն «խոժոռ ու դաժան դեմքերը, որոնք իր երեկվան բարեկամներն էին, իր սեղանի մշտական հյուրերը։ Շեքսպիրի Տիմոն Աթենացու «ընկերները» ևս ճանճերի պես հավաքվում են քաղցրի վրա, և երբ նա սնանկանում է, բոլոր ճանճերը սատկում են, ասես, մի ձմեռվա օրվա պահուն։ «Հարստությունն այլևս նրան հավատարիմ չէր», ասում է Շեքսպիրը իր հերոսի սնանկության առիթով։

Մի ուրիշ վաճառական սնանկանալով, ոչ թե ինքնասպանություն է գործում, այլ իրեն ծախում է՝ «տուն-փեսա գնալով»։ Բայց դա էլ ինքնասպանության ձևերից մեկն է. նա կնոջը չի սիրում և ծանր ու անտանելի դեղի պես կլլում է «անհրաժեշտ հարաբերությունը» մի անձի հետ, որ զուրկ է ամեն պչրանքից և միայն ևթ զղվանք է ազդում։ Երբ նրան հարցնում են, թե ինչպես ես, նա պատասխանում է անկեղծորեն.—Մեռնում եմ...

Այդ զոհերի դիմաց Զոհրապը կանգնեցրել է դահիճներին, այն շահագործող դեմքերին, որոնք աշխարհը դամակ են համարում, իրենց՝ դանակ և կտրում են այնքան, որքան ուզում են։ Այդպիսիներից մեկն է Մարտիրոս աղան, որ իր շահագործումները քողարկում է կրոնամոլության դիմակի տակ, ամեն օր եկեղեցի է գնում և քահանաների սխալներն ուղղում նույնիսկ՝ Թութակելով շարականները։ Նա ամեն կերպ աշխատում է իր դրամասիրությունը դաշնակից դարձնել աստվածասիրության հետ «ժառանգական վաշխառուի բոլոր ճարտարությամբ»։

Երբ Աբելյան-Արմենյան դերասանական խումբը Պոլիս գնաց և սկսեց ներկայացումներ տալ, Զոհրապը հետաքրքրությամբ այցելում էր թատրոն և գրեց մի ռեցենզիա հատկապես Շիրվանզադեի «Պատվի համար» պիեսի ներկայացման առիթով։ Այդ ռեցենզիայի մեջ նա արտահայտեց հետևյալ բնորոշ միտքը, թե՝ էլիզբարյանը, ասես, Պոլիս է ապրել։ Եվ իրոք, Զոհրապի հարուստ վաճառականը ևս թալանում է իր ընկերոջ հարստությունը, փշրանքներ շպրտում նրա այրուն, բարեգործ մարդու հռչակ վայելելով։ Մեռած ընկերոջ այրին չքավորության մեջ տվայտում է, իսկ իր ամուսնու կարողությունը կլլում է նրա ընկերը՝ միշտ ատածուն աղոթելով, որ իր գործերը հաջող են ընթանում։

Հակադրության մեթոդի հետ միասին Գրիգոր Զոհրապը մեծ համարձակությամբ բանեցնում է նաև մի այլ պրիոմ. գրվածքի վերջում մի անսպասելի լույս վառել և լուսավորել ամբողջ ընթացքը, ընթերցողի համար մենտոր հանդիսանալով։ Դա հենց նովելի ժանրի առանձնահատկությունն է։

III

Գրիգոր Զոհրապը ո՛չ միայն հայ նովելիստիկայի ամենակարկառուն դեմքն է եղել, տվել է դարագլուխ կազմող նովելներ, կանգնել է այնպիսի նշանավոր նովելիստների շարքում, ինչպես են Մոպասանը և Չեխովը, այլ և իր գրվածքներով խորացրել է նովելի ժանրի տեսական ըմբռնումը։

Իր գրական պրոդուկցիայով Զոհրապը հայտագործել է նովելի ժանրային առանձնահատկությունների մեջ հետևյալ բնորոշ գծերը։

Նախ՝ նովելն իր մեջ պարունակում է ինչ որ անսպասելի, արտասովոր մի բան։ Ասես թե դա անեկդոտի բնորոշումն է։ Բայց նովելը անեկդոտից տարբերվում է նրանով, որ տալիս է գործող անձերի խարակտերիստիկան։ Բնավորությունների որոշակի պատկերացումով նա գրվածքի անսպասելի վերջաբանը այս կամ այն չափով գեղարվեստորեն արդարացնում է։ Օրինակ՝ Զաբուղոն. դուք սպասում եք, որ նա սիրո իր հակառակորդին սպանե, բայց այդպես չի վարվում։ Այդ անսպասելի վերջը պայմանավորված է նրա բնավորության մի գծով. նա սովոր է ուժեղ հակառակորդի դեմ կռվել, թուլներին նա գեթ կարեկցում է։ Այդպիսի թուլ մեկն է իր տոհմը, որ սոսկ արժանի է արգահատանքի։ Զոհրապը իր հերոսի մասին գրում է. «Կբավեր որ իր ճարտարության փորձը տար ամենեն անմատչելի կարծված տուները կողոպտելով, ու հոժարությամբ ետ պիտի տար գողոնը, թե որ բռնվելու վախը չըլլար»։

Նովելի երկրորդ առանձնահատկությունը գործողության արագ զարգացումն է։ Դրա պատճառով գրվածքի կոնստրուկցիան դառնում է մերկանդամ, հոգեբանական խոր անալիզը հետին պլանի վրա է քաշվում, դեպքերի պատճառաբանությունն ստանում է միանգամայն անպաճույճ բնույթ։ Ասես թե սա ևս անեկդոտի բնորոշումն է, բայց այստեղ ևս մեկը մյուսից տարբերվում է նրանով, որ նովելն անձի պատմություն է, այս կամ այն չափով այդ պատ-

մությունը համոզիչ կերպով պատմվում է, մինչդեռ անեկդոտի մեջ ավելի շատ պնդում կա, քան հաստատում։ Իբրև գեղարվեստական երկ՝ նովելի մեջ պատմվածը հեղինակը բանաստեղծորեն համապատում է, մինչդեռ անեկդոտը տկլոր փաստագրություն է։

Պատմական այսպիսի մի անեկդոտ կա. Հռոմի կայսր Վեսպասյանը մեզի վրա տուրք է նշանակում. որդին առարկում է։ Երբ հայրը առաջին գումարն ստանում է, որդու քթին դեմ է անում և հարցնում. «մեզի հո՞տ ես առնում»։ Կարելի է այս անեկդոտը բարձրացնել նովելի աստիճանին, հակադիր բնավորություններ ըստեղծելով և արագ կերպով մեկ կամ մյուս կողմը հաղթական դարձնելով։ Այդտեղ կա անեկդոտային կողմը. եզակի դեպք (մեզի վրա տուրք նշանակել) և այդ հիման վրա «պետական իմաստության» մերկացում։ Որքան արագ, այնպես ավելի նովելանըման։

Այդ արագության բնորոշ օրինակն է Զոհրապի «Խնդուքը»։ Մի կին, որ երբեք չի ծիծաղում և հանկարծ դառնում է ամենածիծաղկոտ մեկը։ Ասես թե մի ժլատ, որ անսպասելի կերպով դառնում է շռայլող։ Հեղինակը համապրում է նրա այդ փոփոխությունը, գրելով. «Խորհեցա մանավանդ տարօրինակ ճակատագիրը այս կընկանը, որ իր մեկ ժպիտը այնքա՜ն ժլատ, ագահ համառությամբ ամենուն ղլանալե ետքը, ահա՛ զուր ու փուչ տեղը իր անապատ խընդուքը կթափեր իր շուրջը, առանց որ մեկը գոնվեր ու ծռեր զանոնք գետնեն ժողովելու համար»։

Նովելի երրորդ առանձնահատկությունը Գյոթեն համարում է այն «զարմանալի դարձը», որ ասես «հրաշապատում բնույթ» է տալիս պատմվածքին։ Այդ զարմանալի դարձի համար հիշվում է Բոկաչիոյի նովելներից մեկում պատմված այսպիսի մի դեպք. Մի հարուստ ասպետ կորցնում է իր ամբողջ հարստությունը՝ մի ասպետուհու տիրանալու համար։ Ամեն ինչ կորցնելուց հետո, երբ հյուր է գալիս այդ կինը, նրան հյուրասիրում է վերջին բաղեմով, որ մնացել էր իր հարստությունից. դա գթաշարժում է ասպետուհուն, և նա սկսում է սիրել ասպետին։ Նովելի տեսաբանները, դրանց թվում նաև Գյոթեն, պնդել են, որ «բախտի զարմանալի շրջադարձը» անհրաժեշտ մոմենտ է։

Զոհրապի մոտ զարմանալի դարձի բնորոշ օրինակ է «Ծորթունա» նովելը, որում նավակի խորտակումը դառնում է նավավարի բարոյական կյանքի խորտակման սկիզբ։ Այդտեղ կա նաև

Գյոթեի շեշտած «հրաշապատում» մոմենտը. մի իր դառնում է մի անձի ոչնչացման ցուցանիշ, որ ինքնին արտասովոր երևույթ է, իսկական հոգեբանական էքսպերիմենտ։ Մուրացանի «Հայ բողոքականի ընտանիքը» պատմվածքի մեջ ոսկերիչ Գրիգորն ինքը և իր ողջ ընտանիքը խորտակվում են, երբ նա իր հավատքի մեջ մի դարձ է կատարում...

Բացի բովանդակության առանձնահատկություններից՝ նովելը ունի նաև սպեցիֆիկ կառուցման պոետիկա։ Այդ իմաստով նովելը «դրամայի քույրն» է հանդիսանում. դրամայի պես նրա կենտրոնն է կազմում որևէ կոնֆլիկտ, որն ինքնին կազմակերպում է ամբողջ երկը։ Այդտեղ շեշտը միշտ էականի վրա է դրված, և հեղինակը ա-նողոք է անէականի նկատմամբ։ Նովելիստ Շտորմը նովելն անվանել է գեղարվեստական ստեղծագործության «ամենախիստ ձևը»։

Ջոհրապի նովելն անշուշտ այդ կենտրոնն ունի, այսինքն նա մի էական կոնֆլիկտի շուրջն է համախմբում ամբողջ գործողությունը։ Օրինակ՝ «Այինկայի» մեջ երկու եղբայրների մրցությունը մի աղջկա սիրո համար, «Ժամին բակի» մեջ հարստի թաղման շուրջն է բորբոքվում պայքարը։ «Ծորթունայի» խորտակումն իր հետևից հետևողականորեն քաշում է մի մարդու ողջ կյանքը դեպի կործանում։ «Տալիկայի» մեջ վիրահատական մի վիրպում բժշկի բախտի վրա ունենում է, կարելի է ասել, ճակատագրի պես խիստ մի ներգործություն։

Ջոհրապի նովելն ունի մի շատ բնորոշ յուրահատկություն։ Նա ինքնակենսագրական տարրեր է զոդում հասարակական կենսագրության հետ։ Լեսսինգը ասել է, որ որևէ ֆակտ գրողը կարող է վերցնել և դնել իր գրվածքի մեջ, եթե այդ ֆակտը ինքնին տիպական է. հենց այդպես է վարվում օշերկիստը։ Օշերկային տարրեր կան Ջոհրապի նովելիստիկայի մեջ։ Այսպես, օրինակ, նա մի շարք նովելների մեջ հիշատակում է իր փաստաբանական պրակտիկան, իր հանդիպումները, հետաքրքրական դեպվածներ։ Մի շարք նովելների մեջ խոսում է առաջին դեմքով, ասես հուշեր է պատմում իր կյանքից. նույնիսկ որոշ դեպքում նրան դիմում են իր անունով, ինչպես, օրինակ, Արփիարյանին, Ագապյանին են դիմում այս կամ այն հարցով իրենց գրած նովելների մեջ։ Հիշեցեք Ջոհրապի «Վերադարձի» մեջ հետևյալ դիմումը. «Ինծի նայէ, Գիգորս, կըսեր ինծի...»։ Բայց այնուհանդերձ՝ ամեն դեպքում, երբ առաջին դեմքով է խոսում հեղինակը, չպետք է վերագրենք իր անձնական կյանքին.

դա գրական պրիոմ է։ Ինչպես որ լիրիկական բանաստեղծության մեջ կա լիրիկական հերոս, որ բոլոր դեպքերում չի նույնանում հեղինակի հետ, այնպես էլ կա նովելիստական հերոս, որ շատ անգամ նույնիսկ հեղինակի հակապատկերն է, չնայած հեղինակի կողմից է խոսում, առաջին դեմքով («ես») է արտահայտվում։ Օրինակ. «Արմենիասայի» մեջ հեղինակի նովելիստական հերոսը ամեն կողմ սկսում է չարախոսել մի կնոջ վրա, պարզապես հայտնում է, որ ինքը զբաղվում է աստախոսությամբ։ «Մյուսը» նովելի մեջ նույն նովելիստական հերոսը պնդում է, թե ինքը «երբեք սիրած չէ»։ Մի այդպիսի պնդում վերագրել անձնապես հեղինակին—հարկավ, անտեղի է։ Մի այլ տեղ էլ՝ «Մարապետ» նովելի մեջ, առաջին դեմքով խոսողը իրեն մեղադրում է «թուլբերանության» համար, ծաղրում է իր «տափակ նկարագիրը», «անառակ որդի» լինելը և այլն։

Մյուս կողմից, ինչպես վերև էլ շեշտեցինք, ինքնակենսագրական մոմենտները չեն բացառվում Զոհրապի նովելների մեջ. օրինակ, երբ խոսում է գրող մարդու հոգեբանության մասին, դիտելու իր հակումներն է շեշտում։ Մի ակնարկ ևս կա, որ հիշեցնում է հեղինակի «Անհետացած սերունդ մը» վիպակի առաջ բերած դիսկուսիան, թե այդ գրությունը բարոյականի դեմ է (տե՛ս «Պարահանդիսի վաղորդայնը» նովելը)։ Բայց այնուամենայնիվ Զոհրապի նովելները Ֆերդինանդ Զաարի «Ես նովելը» (Ich-Novelle) չէ, որի նյութը բացառապես առնված է հեղինակի հանդիպումներից, հիշողություններից, անձնական փորձից։ Ուր հեղինակը առկա չէ, նովելը մնում է աղոտ, ոչ փայլուն։ Այդպես չէ Զոհրապը։ Նա ունի մի շարք գլուխ-գործոցներ, ուր նեղ իմաստով հեղինակի սեփական փորձի մասին խոսք չի կարող լինել, և չնայած դրան, հայ նովելիստիկայի լավագույն երկերն են։ Օրինակ՝ «Ժամին բակը», «Ճիտին պարտքը» և այլն։

Զոհրապի տիպական նովելն իր ռեալիստական թեորիան կենսագործելուն հատկացված ժանր է. բուրժուական աշխարհին տոն են տալիս դիմակավոր մարդիկ, պետք է պատռել նրանց դիմակը։ Եվ, ահա, այդ դիմակազերծումը հենց կազմում է նրա նովելի պերճախոս կանցռվկան։ Մի կողմից անիրավ աշխարհ, մյուս կողմից իրավական պատասխանատվություն։ Այդ անիրավ բուրժուական աշխարհի մասին Զոհրապը գրել է. «աշխարհքը, այն անիրավ ու ապուշ աշխարհքը, որ հաջողողներուն դարպաս կընե

միայնա։ Այդ աշխարհի հրամայականներից մեկն է—վախ նորութեան հանդեպ, տրադիցիաների տիրակալություն։ Սպանացի հայտնի վիպագիր Բլասկո Իբանիեսը մի վեպ ունի այդ թեմայով. «Մեռելները հրամայում են»։ Այդպես է նաև Զոհրապի Նիկողոս աղան, որին հրամայում է իր մեռած հայրը և կաշկանդում նրա ինքնուրույնությունը, ազատությունը. «Այս հայրը,— գրում է Զոհրապը,— հիմա գերեզմանին անդիեն, տասը տարվան անցյալի մը անջրպետեն դեռ կիշխեր իր վրա, ամեն խնդրի մեջ իր կարծիքը, լավ ևս է ըսել, իր հրամանը կարձակեր և Նիկողոս աղան կենազանդեր անոր»։

Այդ՝ ամուր ռեալիստական բազա ունեցող նովելների հետ միասին Զոհրապը տվել է նաև հոգեբանական, փիլիսոփայական պրոբլեմ նովել, որի մեջ այս կամ այն չափով արտահայտություն է ստացել նրա այն հատկությունը, որ ինքը բնորոշել է այսպես. «Իմ՝ աշխարհի սրդոզած իմաստասերի խոկումներս»։ Այդ խոկումներն ընդգրկող նովելները, մանավանդ նրա արձակ բանաստեղծության բնույթ ունեցող երկերը—տրամադրության նովելներ կարող են կոչվել. տրամադրությունը առաջին պլանի վրա քաշելով, Զոհրապը գործողությունը և բնութագրումը հետին շարքն է տանում։

Որոշ հեղինակների կողմից նկարագրված «մահվան զարհուրանքը» Զոհրապի մոտ երբեմն դառնում է քաղցր մահ, հեշտ ու երջանիկ անէացում։ Այդտեղ, ասես, ռեալիզմը բարձրանում է մինչև ոգեշնչված սիմվոլի աստիճանը, իրողությունից թռչում է մինչև իդեալի կատարը։ Հաճույքով մեռնում է «երջանիկ մահի» կինը։ «Ալինկայի» հերոսը ասում է. «Մեռնի՛լ, վախցա՞ծ էր երբեք մեռնելե, և եղբորմեն եկող այս հարվածները, փրկության մահ մը կխոստանային իրեն. անոր ձեռքեն մեռնիլ. ի՜նչ հաճույք»։

Մահից հետո՝ սերը. ոմանց մոտ դա համակ հաճույքի խորհրդանշան է։ Իսկ Զոհրապի երկերում, երբեմն ոչ թե սոսկ հաճույքի, այլ տառապանքի սիմվոլ է դառնում այն. «Սերը,— ասում է Զոհրապն Արշակի մասին—իր աչքին տառապանքի մեջ էր միայն, այնպես որ դժբախտ ըլլալով, կարծես երջանիկ պիտի ըլլար»։ Այդպես է նաև Դոստոևսկու մի շարք հերոսների մոտ։

Այժմ մի քանի խոսք, թե իր գրական ուսումնասիրության շրջանում ինչպես է Զոհրապը օգտագործել հայ ժողովրդական գրականությունը, արևմտահայ ու եվրոպական նովելիստիկան։

Նովելի ուժը վերջն է. լավ է ասել էյխենբաումը՝ սավառնակից արձակված գնդակի պես նա պետք է խփի մի կետի։ Զոհրապը ևս հաճախ իր երկի աղը պահում է վերջի համար։ Հիմնականում այսպես է նաև առակի ժանրը։ Նովելն ու առակը կառուցվածքային որոշ մնայուն տարրեր ունեն, որոնք հատուկ են տարբեր դարաշրջաններին։ Բայց յուրաքանչյուր սոցիալական միջավայր տալիս է այդ կառուցվածքին հատուկ ուղղություն։ Օրինակ. հայ առակները, ինչպես և Զոհրապի նովելներից շատերը «բարոյախոսությունը» պահում են երկի վերջի համար։ Առակը այլաբանական բանաստեղծություն է. Զոհրապի արձակ բանաստեղծությունների մի մասն ևս, անշուշտ, այլաբանական իմաստ ունի։ Նրա անեկդոտային նովելներից մի քանիսն ևս մորալիզացիայի են ենթարկված հեղինակի կողմից։ Ինչպես հայտնի է գրական ժանրերի պատմությունից, նոր նովելն առաջացել է առակներից և անեկդոտներից։

Երբ աչքի ենք անց կացնում Զոհրապի բոլոր երկերը՝ նկատում ենք, որ նա թեմատիկայի իմաստով ամեն ինչ կյանքից չի վերցնում, այլև հաշվի է առնում գրական որոշ տրադիցիաներ։ Օրինակ, Արփիարյանի նորավեպիկների թեմաները նա հաշվի է առել, բայց ոչ թե սոսկ նմանվելու, այլ իր անձնական ստեղծագործության կնիքը նրանց վրա դնելու համար։ «Փոսթալը» հիշեցնում է Արփիարյանի «Կատակ մը» պատմվածքը. երկուսի մեջ տրված է հայ աղախինների տրագեդիան։ Զոհրապի «Կատակ» նովելն հեռավոր նմանություն ունի «Երազի մը գինը» երկին, ուր դարձյալ հեղհեղվում է մի այլ տրագեդիա՝ այս անգամ ամուսնության մեջ սոցիալական տարբերություն շեշտելու միտումը։ Սաթենիկի և Էմմայի—ապահարզանավոր այդ կանանց վիճակի մեջ ևս որոշ եզրեր կարելի է գտնել, որ շփվում են իրար։ Նույնիսկ եթե դիպվածների նմանություն չլինի, հատկանշական է թեմաների ընտրությունը. աղախինների վիճակը, ստորին խավից ծագած հայ ինտելիգենտների տվայտանքը, ապահարզանի հետևանքով առաջ եկած փափուկ դրությունը հայ կնոջ համար։ Զոհրապից առաջ այդ թեմաներով զբաղվել է Արփիարյանի նովելիստիկան, որ ժառանգել է Զոհրապը, խորացրել և գեղարվեստական բարձրության հասցրել՝ նոր որակ ստեղծելով իր նախորդի երբեմնապես նայիվ ռեալիզմի համեմատությամբ։

Անշուշտ, բացի հայ գրականությունից, Զոհրապն օգտագործել է նաև եվրոպական նովելիստիկան։ Զոհրապին «հայ Մոպա-

սան» են անվանել. դժվար չէ ցույց տալ, որ «Փոսթալը» այս կամ այն չափով հիշեցնում է «Ճարպագունդը»։ Բացի թեմատիկայից, հարկավ, հայ հեղինակը քննադատորեն յուրացրել է նաև նրա պատկերացման արվեստը, ռեալիզմը, հակադրության մեթոդը։ Բացի «Փոսթալից» պիտի շեշտել նաև «Անդրշիրմի սերը», որ դարձյալ այս կամ այն չափով հիշեցնում է Մոպասանի «Հանգուցյալը» նովելը...

Այնուհետև շատ բնորոշ են մի քանի զուգադիպություններ, որոշ մանրամասներ։ Այսպես, օրինակ, Օկտավ Միրբոյի «Աղախնի հուշատետրը» վեպի մեջ կա մի տանտեր, որ Սուրբիկ հանըմի պես, իր վարձած աղախինների անունը փոխում է։ Բոլորին կոչում է Մարիամ։ Ֆերդինանդ Ջաարի «Մարիաննա» նովելի մեջ սիրածը պարելով մեռնում է սիրողի գրկում, ինչպես «Երջանիկի մահի» մեջ։ Օտտո Լյուդվիգի «Երկնքի և երկրի միջև» վեպում երկու եղբայրների հակամարտ սերն է նկարագրում դեպի մի աղջիկ, ինչպես այդ անում է նաև Շիլլերն իր «Մեսսինական հարսի» և «Ավազակների» մեջ, իսկ Ջոհրապը «Այինկայում»։ Շիլլերը բացի դրամաներից մի պատմվածք ունի նման թեմայով՝ «Eine grossmütige Handlung aus den neuesten Ceschichte».

Ի՞նչ են ապացուցում այդ հատ ու կենտ փաստերը։ Հիմնականում ոչինչ։ Գյոթեն ասել է. ես օգտվում եմ կյանքից և գրքերից. բայց ինձանից պահանջեցեք, որ իմ գրվածքի վրա անձնական կնիք դնեմ։ Ահա՛ հենց այս վերջին կետում Ջոհրապը ցույց է տվել իր ինքնուրույնությունը, օգտվելով թե՛ կյանքից և թե՛ իր կարդացած գրքերից համարձակորեն։ Մեզ համար, օրինակ, շատ տարօրինակ է թվում «Տալիլա» նովելի բժիշկը, որ հրաժարվում է իր արհեստից՝ մի վրիպումից հետո։ Բայց այդ գեղարվեստական երկից հետո լսում եք Ֆրանց Մերինգի մի վկայությունը, որ նույքան տարօրինակ է։ Նա պատմում է, թե երբ Լաֆարգը իր երկու երեխային չի կարողանում մահվանից փրկել, թողնում է իր բժշկական պրակտիկան, երես թեքելով «այդ շառլատանությունից»։

Ամփոփելով մեր խոսքը, Ջոհրապի նովելի ժանրային առանձնահատկության մասին, պետք է ասենք, որ նա կարողացել է արևմըտահայ գրականության մեջ վավերաթղթային օչերկից բարձրանալ մինչև իսկական արվեստի աստիճանը։ Այդ բանն առանձնապես երևում է նրա ոճի և պատկերավորության արվեստի մեջ ևս, որի նկարագրին կանցնենք հենց հիմա։

IV

Արփիարյանը Զոհրապի լեզվի և ոճի մասին գրել է հետևյալը. «Զոհրապին ոճը ախորժելի է։ Խրթին չի գրեր. պարզ է, առանց ռամկականացման. փոխաբերությունները, պատկերացումները կը-աիրե, բայց ուշագրավ նորություններու հաճախ չենք հանդիպեր։ Իր հայերենը պերճ չէ, բայց հստակ ու ճշգրիտ է»։

Այս գնահատականը հիմնականում ճիշտ է, բայց մի երկու մանրամասի մեջ արդարացի չէ։ Դժվար է համաձայնել քննադատի հետ, թե «ուշագրավ նորություններ» քիչ կան Զոհրապի պատկերների մեջ, կամ այն պնդումն ընդունել, թե՝ Զոհրապի հայերենը պերճ չէ։ Արփիարյանի միակ արդարացումն այն է, թերևս, որ նա իր քննադատությունը գրել է Զոհրապի մահից տասնհինգ տարի առաջ, տարիներ, որոնց ընթացքում մեր նովելիստը իր համար նվաճեց հայ կլասիկ լինելու իրավունքը։ Երբ մարդ բարձր գնահատում է Զոհրապի գրվածքը, զարմանում է նրա պրոզայի երաժշտության վրա, նրա պլաստիկական նկարչական տաղանդի վրա։ Լեզվական-պատմողական արվեստը իր ուժը ցույց է տվել նույնիսկ նրա երախայրիքի մեջ, «Անհետացած սերունդ մը» վեպիկում։ Մի երկու նմուշ՝ «Ճպուռի մը պես շատախոս» «իրանը ափի մեջ ամփոփվելու չափ նեղ», «Խուժանը շրջապատել էր նրան (Տիգրանին), ինչպես փոթորկահույզ կոհակները ընկղմելու մոտ նավը»։ Գեղեցիկ կնոջ շրջապատել են տարփածուները «իբրև արբանյակներ, որոնց այս շողշողուն աստղը ձգողության ընդհանուր կենտրոն էր» և այլն։

Հետագայում Զոհրապի ստեղծագործության մեջ ոճի և պատկերավորության ուժը շատ է զարգանում. բնության մեջ այլևս նրա համար ո՛չ մի անկենդան բան չի մնում։ Բայց բնությունը նա նկարագրում է ոչ թե բնության համար, այլ դա տալիս է մարդկային տրամադրության նյութանսները կենդանացնելու և պարզելու համար։ Օրինակ՝ մեռելի դագաղը գերեզման իջեցնելու մոմենտը. «բահերով նետված հողերուն տակ ճեղճեղող դագաղը»։ Առկայծ ու պըլ-պըլացող լույսը. «հանցանք մը գործելե առաջ վարանող խղճմտանքի կնմանիր»։ Դեղին մազերը. «իր պարանոցին ճերմակությունը կայ-ծեր ու երկու կողմեն վար կթափեր»։ Իզմիրի ծովածոցը վաղ առավոտյան. «անշարժ կտարածվեր, կանուխ արթննալ չուզող աղվոր ու ծույլ կնկա մը պես»։

Ի՞նչ դեր է կատարում պեյզաժը Զոհրապի երկերում։ Երբեմն դա պարզապես ծառայական դեր է կատարում. դա այն արտաքին ֆոնն է, որի վրա տեղի ունի գործողությունը։ Բայց հաճախ դա պատմվածքի սերտ մասն է կազմում և ոչ թե նպատակ ունի գեթ գաղափար տալու ընթերցողին գործողության տեղի և ժամանակի մասին։ Նրա պատմած դեպքի և պեյզաժի մեջ ամուր կապ է ըստեղծվում, որ իր հերթին նովելին լիրիկական գունավորում է տալիս, ջերմացնում և ընթերցողին համակում։ Օրինակ՝ «Այինկա» նովելից մի պեյզաժ. «Սա դեմի ելևէջավոր գիծը, որ հորիզոնը կկտրե կկտրտե, որ իր ատամներով կխածնե երկինքը անսահման կապույտին մեջ՝ լեռներու շղթա մը է դեպի հյուսիս վազող. իր ափափա կողերուն վրա տարածվող խիտ մթությունը, անթափանց անտառներունն է, աղջամղջային կանաչությունը, որ գիշեր ատեն և լուսնի լուսով՝ քանձր հեղուկե լճի մը պես կփայլփըլե»։ «Ժամին բակը» նովելի մեջ գրում է. «Այս կանաչության վրա մերթ պզտիկ սարսուռ մը կվազեր, ու իսկույն կանանչ ու ճամր կոհակներու ծփացում մը կտեսնվեր»։ Շատ հայտնի է նաև Զոհրապի այն պատկերը, որ ծովի փրփուրը կոնկրետացնում է այսպես. «Ծովի կանանչ երեսը կուռի շարունակ, կփշրե ամեն կողմեն, անհամար պալարներով, որոնք մի առ մի կպայթեն, իրենց վերին ճերմակ թարախը ցուցնելով»։

Բնության հետ միասին կենդանի են Զոհրապի մոտ հանրային և տարիքային վիճակները. օրինակ՝ աղքատություն. «Երևակայեցե՛ք ուշևորություն մը որուն էն գեղեցիկ տեսարանը թյունելի մը անցքը ըլլա, մութ ու քարակոփ պատեր, և որուն մյուս ծայրեն սպասված լույսի շառավիղը չտեսնես երբեք»։—Մերություն. «Տեսակ մը անդրիացում է ասիկա»։ Համակրելի պառավ կին. «այն չքաղված խաղողի հատիկը, որ կեցած տեղը բիրտ հպումներե հեռու, թոռմելով ավելի ևս կքաղցրանա, չամիչի կվերածվի»։—Մարդ երազելով՝ ուզում է փոխել իր վիճակը. «Ի՞նչ դյուրին և ի՞նչ դժվար երջանկություն»։ «Իր ոսկեզօծ երազները, խուսափող ստվերներու պես, միշտ մոտ, բայց միշտ անմատչելի կմնային»։

Զոհրապը տվել է իր ոճի պատկերավորության տեսությունը, որ շատ նման է Հեգելի տեսությանը. գաղափարը շարժման մեջ դնել։ Օրինակ, հուսահատ մարդ. ի՞նչ անել. «այս հարցումը... իր դեմ կելլեր, խոշոր, հսկա տառերով կգրվեր օդի մեջ, ու իր առջևեն կքալեր՝ իր նայվածքին փակչելով ամեն տեղ»։

Զոհրապի ոճին կենդանություն են տալիս նաև նրա խոսուն էպիտետները, որոնք հեղինակի միտքը կոնկրետացնում են ավելի ցայտուն, ավելի շոշափելի կերպով։ Ասես, էքսպրեսիոնիզմի պահանջը նկատի առնելով՝ Զոհրապը աշխատել է տալ իրերի բանաստեղծություն. «Ճիտին պարտքը» նովելի մեջ մթնշային պարկը այնպիսի մի գործող անձ է, ինչպես Հյուգոյի Պարիզի Տիրամոր տաճարը։ Երկու դեպքում ևս ողջ գործողությունը պտտում է այդ առանցքի շուրջը. մեկը «միջնադարյան ոգուն», մյուսը՝ «նորդարյան ոգուն» սիմվոլացումն է։ Պարկը անհատակ տակառի պես և խոսմնալից է, և՛ անզգա։ Նա աղքատ մարդու «հավիտենական թշնամին է»։ Այդպիսի մի թշնամի է երևում դիշերային անտառը՝ թաքուն սեր վայելող զույգի համար. «Ծառերու երկար շարքը՝ իրենց պոչերուն վրա հանկարծ կանգնած անհամար օձերու բանակ մը կներկայացներ... մեր սերը դիտող նախանձոտ աչքերու պես, պաշարելով մեզ չորս դիեն»։

Ուշադրության արժանի է նաև Զոհրապի գրական լեզվի կուլտուրան. նա հմտությամբ գործ է ածում գրաբարը, բարբառը և օտար լեզուն լեզվաշինարարական պրոցեսի մեջ։ Իր հատուկ հոգացությունը լեզվի նկատմամբ Զոհրապը բազմիցս շեշտել է։ Մի անգամ նա հայտարարել է հետևյալը. «Ձեմ ներեր, որ մեկը դեմս ելլե և գրած լեզվիս չհավնիմ»։ Տուրգենևն ևս շատ փափկանկատ էր իր լեզվի համար։ Զոհրապի հայոց լեզուն, իրոք, օրինակելի շատ կողմեր ունի։ Նա չէր կարող Տուրգենևի պես ասել, թե «ինձ շատ խիստ են քննադատել, բայց երբեք ձեռք չեն բարձրացրել իմ լեզվի վրա»։ Զոհրապի ողջ ստեղծագործությունը խիստ քննադատող, ժխտող դրեթե չի եղել, բայց եղել են ասողներ, թե՝ նրա լեզուն պերճ չէ, «պարկեշտ լեզու մը ունի», այդ նույն բանը ասվել է նաև Շիրվանզադեի մասին։ Հայ ռեալիզմի լեզուն դժվարությամբ է իր համար ճամբա բաց արել։ Զոհրապն իրեն մոլի աշխատասիրական է անվանել. և հիրավի, նրա լեզուն հայ աշխարհիկ գրականության նվաճումներից մեկն է։ Ուժեղ է նրա լեզվաշինարարական ստեղծագործությունը։

Շատ մեծ դեր է կատարել Զոհրապի լեզվի մշակման գործում նրա ոտանավորներ գրելու սկզբնական հակումը։ Ինչպես Մաքսիմ Գորկին, այնպես էլ Բաֆֆին և Զոհրապը գեղարվեստական արձակը նվաճել են՝ տաղաչափության, լեզվի նվագայնության գաղտնիքները յուրացնելով։ Իր մտքի նյուանսները կոնկրետացնելու հա-

մար Զոհրապը բազմաթիվ բառեր և արտահայտություններ կա՛մ ստեղծել է, կա՛մ սկսել է յուրովի գործ ածել. օրինակ. դիմալլակ, անցախոս, մարմնակործան, ճշմարտազանցություն (պարադոքս), պատրաստաբանություն (էքսպրոմտ), և այլն։

Նմանապես շատ ճաշակով օգտագործել է բարբառը։ Մի քանի նմուշ՝ ծոցվոր ըլլալ, պահծու կնիկ, տոտիկ տոտիկ քալել (հանդիսավորություն), խոսքկապ տանել, բերնին ջուրը վազեց, շատ զրուցված կնիկ, միս կապեց (գիրացավ), դարբաս ընել մեկին, մարդ ու մարդասանք չունի, ուզան բերան, և այլն։ Ֆրանսերենի ու տաճկերենի դիպուկ գործածությունն ևս աշխուժացնում է Զոհրապի գրական հայերենը։

Որքան որ առաջին հայացքից տարօրինակ թվի ասելը, բայց փաստ է, որ Զոհրապի ոճի և պատկերավորության վրա պարզապես երևում է հայ ժողովրդական բանաստեղծության մի սրիմի ազդեցությունը. մի վերացական միտք բացահայտել բնության կամ մարդկային կյանքի հանրահայտ մի երևույթով։ Ժողովուրդն ասում է. «գարնան արև եմ ուզում, յարիս տեսնել եմ ուզում» կամ, մի այլ օրինակ, «գարուն ա, ձուն ա արել»։ Մի դեպքում ուրախության ցուցանիշը արևն է, մյուս դեպքում տխրության սիմվոլը— ձյունը։ Զոհրապը գրում է. հայացքը վրաս սևեռեց՝ «մարելու մը մոտ կանթեղի մը մեջ յուղ թափելու պես»։ Կնոջ բարոյականը աղոտովում է հետզհետե. «ձյունը իր սպիտակ կուրծքը հանձնեց անցորդներու գարշապարին»։ Կինը չի սիրում իր աֆիոնավաճառ ամուսնուն, որի տան ներքնահարկը լեցուն է քնաբեր այդ դեղով, և տառապում է հենց անքնությամբ. բժիշկը զարմանում է. «Այս չափ աֆիոնի մոտ մարդու մը կինը քնատուբեննե գանգատե՞...»։

Այս բոլոր առավելություններն ունենալով հանդերձ՝ Զոհրապի ոճը զերծ չէ թերություններից։ Հիմնական արատը կրկնություններն են։ Մի քանի տեղ գաղտնիքի բացվելը համեմատում է քիմիական այն բաղադրության հետ, որ «ի հայտ կբերե լուսանկարի փոքրիկ տախտակին վրա դրոշմված աներևույթ պատկերը»։ Կյանքը չի կարողանում փշացնել մարդուն. այս միտքը հաճախակի կրկնում է հետևյալ կոնկրետությամբ. «Հոգին աննեղծանելի ու ազնվական մետաղը չէր ավրված ճղճիմ ու ողորմելի կյանքի տագնապներեն»։—Ծովի հետ կապված պատկերներն ևս, ինչպես և Սրբուհի Տյուսաբի մոտ, հաճախակի կրկնվում են։ Օրինակ. «Հոգնած, հուլացած, դեռ կշարժեին՝ հանդարտելու մոտ եղող ծովի մը վերջին

կոհակներուն պես։ Հիշատակի անմոռաց մնալը. «գրքի մը էջերուն մէջ մոռցած տերևի մը պես քիչ մը ժժգունած»։ Կնոջ կուրծքը. «բարձերուն հարստութիւնը»։ Նախազգացում. «ինչպես սենյակի մը մէջ ինքնիրենն նստած մեկը, նույն իսկ աչքը գոց պահին, կըզգա ուրիշի ներկայությունը»։

Ճիշտ է, Զոհրապը հետագայում թողեց իր սկզբնական քայլերում օգտագործած գրական նատուրալիզմը, բայց վերջինս, այնուամենայնիվ, մեկ-մեկ խցկվում է նրա երկերի մեջ, թերևս, երբեմն անգիտակցաբար։ Որոշ բիոլոգիզմ, ֆատալիզմ—իրենց զգալ են տալիս։ Զոհրապը գրում է իր «Անդրշիրմի սերը» նովելում. «Ամեն չքնաղ առարկայի բախտն է ձեռքե ձեռք խլվիլ. գիտակցությունը չէ որ կմղե զայն, այլ իրմե անկախ բան մը՝ ճակատագիրը. զինքը պատասխանատու բռնելուն մեջ արդարություն չի կրնար ըլլալ»։

Գրական նատուրալիզմի մի պրիոմը, որ գործ են ածում Գոնկուր եղբայրները, հաճախակի բանեցնում է Զոհրապը։ Նա ներքին վախ ունի, որ իրեն չեն կարող հասկանալ, և շատ անգամ դիմում է որոշ տառերի ընդգծումներին, գլխատառերին։ Այսպես, օրինակ, Զոհրապը երբեմն գլխատառով է գրում հետևյալ բառերը. մեղք, առաքինություն, կուռք, պատասխան, ավել (ցախավել), և այլն։ Գրականագետ Մ.Եյերը մի սուր դիտողություն ունի այդ առիթով գրած։ Նա այդ սովորությունն անվանում է «գեղարվեստական մեղավոր խղճի» արգասիք. ինչ որ անկարող են շոշափելի պատկերով ասել, ասում են տպագրական ձանձրալի միջոցով։ Նրա՝ սովորություն ունեին նաև ռուս սիմվոլիստներից ոմանք, օրինակ, Բալմոնտը, որ չարաչար կերպով էր գործ ածում այդ պրիոմը։

Երբեմն Զոհրապը աշխատում է բառերի սովորական գործածությունից խուսափել. օրինակ՝ փոխանակ ասելու մաքսանենգություն, որ ընդունված է, գրում է—մաքսախուսություն, փոխանակ գրելու խանդ, գրում է—նախանձ և այլն։

Բայց ավելի զարմանալի է Զոհրապի մի պնդումը. «Ես կկարծեմ,— գրում է Զոհրապը,— որ կարդացված գիրք մը մոռցվելու է... ասոր համա՞ր է արդյոք որ այն սուղ վայրկյաններուս մեջ զոր ընթերցանության կհատկացնեմ, ակնարկ մը կնետեմ ու կանցնեմ գրքի էջերուն վրայեն, զանոնք ավելի աչքի անցուցած ըլլալու, քան թե ուղեցմե բան մը ինձելու նպատակով»։

Զարմանալի է այս պնդումը, որովհետև դա չի համապատասխանում իրականությանը. Զոհրապի երկերի մեջ իր կարդացած գրքերի անթիվ ու անհամար հիշատակություններ կան: Ոչ միայն հայ, այլև օտար գրականությունից կարդացած երկերի, հեղինակների, հայտնի տիպերի, միջազգային թևավոր անեկդոտների վերհուշներ կան Զոհրապի գրեթե բոլոր նովելների մեջ անխտիր: Օրինակներ՝ Ֆարիայի գանձը, Քոբեի մանուշակ ծախող աղջիկը, Պեշիկթաշլյանի երգած ձյունաթույր թաթիկը, Շեքսպիրի Պանքոյի ստվերը, Ոդիսևսի խորամանկության միջոցները, Սենկևիչը Բիզայի աշտարակին կնմանեցնեն դա, Ռյուի Պլասի ասածին պես, Ֆաուստի այլափոխումը՝ «Որ աչքն ի դարան և քիթն ի քամի», ինչպես կըսե Ռուսինյանը, Դանայան տակառ, տան հարկերի բարձրությունը. կհիշեցնեն Ս. Փափազյանի «Վերելքն յԱրարատ» և այլն:

Չնայած այդ մի քանի թերություններին՝ Զոհրապի արվեստը օրինակելի շատ կողմեր ունի թե՛ ռեալիզմի, թե՛ տիպականացման, թե՛ նովելի ժանրերի և թե՛ ոճի ու պատկերավորության բաժիններում: Այդ առաջավոր արվեստը ի՞նչ աշխարհայացքով է լուսավորված:

V

Թեև մակերեսային հայացքով նայողի համար Զոհրապի նովելները կյանքից հեռու ստեղծագործության տպավորություն են թողնում, բայց ուշադիր ընթերցողը նրանց մեջ նկատում է հեղհեղվող կյանքի հրատապ խնդիրները և վերջիններիս մեջ էական խնդիրը—հեղինակի կողմնորոշումը տիրող կարգի նկատմամբ: Հիմնականում այդ վերաբերմունքը բացասական է ո՛չ միայն հայ կյանքի ներքին խնդիրների, այլև առհասարակ կապիտալիստական հասարակակարգի հանդեպ:

Նախ՝ սկսենք ներքին, ազգային խնդիրներից: Օրինակ. հայ կղերի և եկեղեցու նկատմամբ, ընդհանուր առումով: Զոհրապը դիմակներ պատռողի իր դիրքը պահել է անվեհեր: Եկեղեցու բուրժուականացման փաստն արձանագրելով, Զոհրապը մի եպիսկոպոսի ասել է տալիս հետևյալ բնորոշ խոստովանությունը. «Մեր հասարակության մեջ ունևորը զատ դասակարգ մը կազմած է և պիտի կազմե. այն ալ մեր հոտին մեկ մասն է, և էն կարևոր մասը, զայն ալ սիրաշահինք...»: Որոշ ասույթներ ունի Զոհրապը, որ հի-

շեղնում են Պեշիկթաշլյանի «Ընդբայր եմք մեք»-ը, և դրանցով նապայքարում է դավանական տարբերություններով իրար բզկտող հայերի դեմ. «քանի որ միևնույն աստվածը կպաշտեինք, կրոնքի տեսակետով հիմնական տարբերություններ չկային, այլ լոկ նախապաշարումներ։ Ոչ միայն «ժամին բակի», այլ և «Լուսահոգին» նովելի մեջ Զոհրապը պատռում է կրոնավորների դիմակը, ցույց տալիս, որ նրանք ծախված են կապիտալին։ Պարոնյանը Նարպեյի «քանի վաճառականությունն» է ծաղրում, իսկ Զոհրապը խփում է այն հոգևորականներին, որոնք ակնհայտնի ավազակներին առաջնորդում են դեպի արքայություն։ «Ժամուն բոլոր շահերը և մոմերը վառեցին, վարդապետներն ու տերտերները հրավիրվեցան ու եպիսկոպոս մը գտնվեցավ որ պատվավոր մարդու իբրև տիպար մը ներկայացուց ննջեցյալը», գրում է Զոհրապը բացահայտ հեգնությամբ։ Այդ նույն եպիսկոպոսը կամ դրա նման մեկը գովաբանում է եկեղեցու բեմից այնպիսի մի կավատուհու, ինչպես Սուրբիկ հանրմն է, և, անշուշտ, այդ գովասանքի համար նա չաղ «աջահամբույր» է ստանում։ Մխիթարյանների նկատմամբ ևս, ինչպես և կղերի լուսավորչական հատվածի հանդեպ, Զոհրապը պահում է Պարոնյանի դիրքը՝ պնդելով, որ նրանք ևս «հետախաղացությանն» դրոշակիրներ են։ Նրանց ղեկավարած դպրոցական սիստեմն ևս Զոհրապի համակրանքը չի գրավում. նա առհասարակ «մեռյալ գիտությանն» դեմ է. հակադրում է երկու տեսակ գիտնական և գիտություն. «գիտության ֆորմուլներուն, կամ իր արհեստին մեքենական կիրառությանն մեջ տափակացած ու չքացած միտք մը է։ Իր հմտության մեծությունը՝ չոր ու ցամաք ապառաժի գանգվածին չի նմանիր բլնավ, այլ դալար դաշտավայրի մը ծիծաղուն երեսույթը ունի»։ Բարձր գեղարվեստականությամբ հանդերձ՝ Զոհրապի գրիչը չէր խուսափում օրվա այրվող խնդիրները իր նովելների նյութը դարձնելու. օրինակ՝ նրա «Ներսես» վերնագրով երկը պատմում է այն մասին, թե ազգային հիվանդանոցի դպրոցում մի պատանու այնքան են ծեծում, որ նա մեռնում է։ Ահա՛ «Ներսես» վերջաբանը. «Թշվառ կինը աչքը բանալուն, պաշտոնյաները տեսավ միայն իր շուրջը. բերանը շարժեց, բայց առանց կարենալու ձայն մը հանել. այն ատեն արցունքներ միայն խառնվեցան իր աղերսարկու նայվածքին. հասկացան որ զավակը կհարցներ։ Պատասխան չունեին տալու։ Ներսես երկնից հրեշտակներու քովն էր»։

Եկեղեցու հետ դաշնակից է լիբերալ մամուլը, որ «ազգային

բարերար» է հռչակում ամեն մի շահագործողի, եթե միայն այդ գումարի համար առաջուց մեծկակ վարձագին է ստանում։ Ջոհրապը քաց է անում շողոքորթության ստատուը՝ ասելով, թե «ամեն ինչ դրամով կըլլա»։ Նույնիսկ հույսի հետևից երթալն ևս ծախքով է լինում, հեգնում է հեղինակը։ Վերջինս, Պարոնյանի նման, վաճառականի գործի մեջ «գողութենեն զատ բան մը չեմ գտներ»։ Իր հերոսներից մեկին այսպես է բնորոշում. «քաշվելու մարդ չէր, հլու ու հնազանդ կերևար միշտ. այն ոսկեբարձ ավանակներեն մեկը որոնց ամեն կողմը կհանդիպենք»։

Առևտրականների ցիտադելը «ախտացյալ մայրաքաղաք» է անվանում Ջոհրապը և մեկիկ մեկիկ ցույց է տալիս ախտանիշները։ Ո՞րն է նրա քննադատության չափանիշը։—«Վճիտ խղճմտանքը», որ նա հատկանշական է համարում իր աշխատանքով ապրող մարդու համար, այն «բնական իրավունքը», որ ծառանում է «կնճռծավոր դարին» դեմ։ Իր գեղջուկներից մեկին այսպես է բնութագրում Ջոհրապը. «...ղույդ մը եզի ու աղվոր արտի տեր, պարզ բենճպերութեամբ առաջ եկած, բանվորության մաքուր ու թարմ հոտը, պարզությունը, քիչ մըն ալ ռամկությունը պահելով իր վրա և հրպարտանալով այդ ռամկությունովը որ կվայելեր իրենց»։

Հասարակական այդ խավի մեջ Ջոհրապը տեսնում է կյանքի առողջ զգացումը, մի զգացում, որի սուր ծայրն ուղղված է ապրանքային հասարակության դեմ։ Ոչ միայն կյանքի, այլև մահվան հանդեպ ոչ մի միստիկական փիլիսոփայություն չի հորինել Ջոհրապը, այլ թե կյանք և թե մահ դիտել է իբրև միևնույն երևույթի երկու կողմերը. «Մեռավ,— ասում է Ջոհրապը իր հերոսներից մեկի մասին,— և ես գլխիկոր ու ապշած՝ առջի հեղ կտեսնեմ մահը հոս աչքիս առջև, հանդարտ, շքեղ, գրեթե հրապուրիչ։ Սավանի պես բացվող ծովի երեսն է ան, մաքուր ու միօրինակ հանդարտությամբ մը ծածկելով պարապությունը»։

Չպետք է մոռանալ նաև Ջոհրապի ելույթները Դրեյֆուսի դատի առիթով, որի սուր ծայրն ուղղված էր ռասայական թեորիայի դեմ, որ հետագայում դարձավ գերմանական ֆաշիզմի հակամարդկային տեսությունը։

Ինչպես տեսնում ենք, հեղինակի անձնական պատկերացումն աշխարհի մասին այնպես է, որ նա ցույց է տալիս դրա մեջ եղած սոցիալական հակադրությունները։ Եվ ապա, իր դերն այդ հակադրությունների հանդեպ այնպես է պարզում, որ երևում է համա-

կըրանքն ու հակակրանքը։ Սակայն որոշ բացեր ունի այդ աշխարհայացքը։

Ամենից առաջ՝ կապիտալի քայքայիչ դերը ցույց տալով, նա իր հերոսներին ելք չի ցույց տալիս։ Իսկ այդ հերոսներին ընդհանրապես խոշոր պայքարների ոլորտի մեջ չի ձգել, այլ հաճախ խորասուզվել է կենսական մանրուքների մեջ, կորցնելով սոցիալական հեռանկարները։ Արհամարհանք տածելով դեպի բուրժուազիան, նա երբեմն չի կարողանում բարձրանալ բուրժուական հայեցողության սահմանափակությունից։ Զոհրապի աշխարհայացքի այդ հակասությունը նկատել է նաև Երվանդ Օտյանը՝ գրելով իր «Մանանայի» մեջ. «Զոհրապը իբրև խելացի և անկաշկանդ մտքի տեր անձ մը սկեպտիկ մըն է, և իբրև սկեպտիկ՝ շատ մը ճշմարտություններ հավասարապես կընդունի, որքան ալ ընդդիմամարտ ըլլան անոնք։ Ինչ վերաբերում է սկեպտիցիզմին, դա վիճելի է. բայց հակասությունները—շատ ճիշտ է դիտված։

Այդ հակասություններից մեկն է կնոջ պրոբլեմը։ Զոհրապը գրում է. «Ֆեմինիզմին դեմ կմաքառեմ, համոզված, որ ատով կինը կկորանցնե քան կշահի իր շնորհին մեջ, որ յուր կոչումն է, ասասերի, կնասերի համոզում պիտի ըսեք ինծի և իրավունք պիտի ունենաք»։ Զոհրապի գրական ստեղծագործության մեջ այս թեզը մերթ քարոզվել է, և մերթ էլ գեղարվեստորեն ժխտվել։ Եվ այս վերջին կետը ավելի համոզիչ է, քան առաջինը։ Այդպես էլ Մոպասանը։ Սրա ստեղծագործության մեջ իրոնիկ վերաբերմունք կա դեպի կինը, բայց դրա հետ միասին մի անդիմադրելի հակում կնոջ լավագույն էության հանդեպ. 1883 թվին Զոհրապը գրել է Սրբուհի Տյուսաբի «Մայտայիի» դեմ։ Նա պնդել է. նախ՝ կինը չի կարող այլ բան լինել, քան սիրուհի, մայր և ամուսին։ Երկրորդ՝ նա տղամարդու թշվառության աղբյուրն է, նրա թուլքը կաշկանդողը։ Երրորդ՝ միլիոնավոր տարիների հաջորդության մեջ կինը ոչինչ չի ավելացրել իր ունեցածի վրա։ Պատմությունն առաջ է տարել տղամարդը։ Եվ, վերջապես, չորրորդ՝ կնոջ համար բարոյակրթություն է հարկավոր և ոչ կրթություն։ Դիմելով իր հակառակորդներին, առանձնապես Ռ. Պերպերյանին, Զոհրապը պնդում է. «Ես կնոջ համար երկինք ցույց տվի, իսկ դուք նրա հողեղեն կողմն եք շեշտում»։ Իր անդրանիկ երկի մեջ («Անհետացած սերունդ մը») այս տեսակետը այս կամ այն չափով արտահայտություն է գտել. «պա-

ռավ կինը կբողոքե անհավասարության դեմ. չահելը գերության մասին չի խոսիր», գրում է Զոհրապը 1887 թվին։

Հետագա երկերի մեջ ևս, ինչպես նկատեցինք, մեկ մեկ ռեցիդիվներ կան. օրինակ՝ «Երջանիկ մահը» նովելում պնդում է, թե կինը իր հրապույրներով միայն կին է, եթե կորցրեց՝ վերջացավ. ձայնը կտրած երգիչը՝ պետք է բեմը թողնի։ Բայց եթե այդ հրապույրներն ի չարն է գործադրում բուրժուական աշխարհը, Զոհրապը ցասումով է խոսում և պաշտպանում է կնոջ իրավունքները։ Այդ հակասությունը նրա ռեալիզմի հաղթանակն է, արտացոլման տեսության ճշմարտացի լինելու փաստերից մեկը, որ տվել է Զոհրապը իր «Լուսահոգին» նովելի մեջ, պաշտպանելով «անմեղ մեղավորներին» իրավունքը։ Ջմարաղտան, իբրև կին, իր հարուստ տիրոջ երեսին է շպրտում հետևյալ մեղադրականը. «Բախտը քեզի ամեն վայելքը լիուլի շռայլեր է անիրավ առատաձեռնությամբ, և ատիկա՝ ուրիշներու զրկանքովը շինված է»։ Ինչպես տեսնում եք, Զոհրապը հակասում է իր անդրանիկ պնդումին. չնայած Ջմարաղտան ջահել կին է, բայց նա բողոքում է տիրող կացության դեմ...

Կնոջ պրոբլեմը փակելուց առաջ պետք է հերքել հայ գրականության դասագրքերից մեկի մեջ սպրդած մի սխալ. իբր թե Զոհրապի տեսակետից «կինը անդեմ բայ է»։ Ընդհակառակը, կնոջ համար տղամարդն է անդեմ բայը։ «Ճոկո» նովելի մեջ կինը ասում է տղամարդուն. «Քերականություն կարդացեր եք, այնպես չէ՞. գիտեք ինչ է անդեմ բայ մը. ճիշտ այդ բայն եք դուք (այսինքն տղամարդիկդ)»։

Չնայած Զոհրապի աշխարհայացքի հիշված սայթաքումներին, պետք է խոստովանենք, որ ընդհանուր առումով նրա առաջավոր արվեստն ընդգրկվում է նույնքան առաջավոր մի մտահայեցողությամբ։

1891 թվին սկսելով «Մասիս» ժուռնալի հրատարակությունը՝ Զոհրապը գրել է այդ առիթով. «Մասիս» գրականությունը ժողովրդյան կյանքեն պիտի քաշվի, ժողովրդյան կյանքին ծառայելու համար»։ Իր այս թեզին Զոհրապը հիմնականում հավատարիմ է մնացել թե իբրև հրապարակախոս և թե իբրև արվեստի աշխատավոր։ Նրա արվեստը ռեալիզմի տեսությունը պաշտպանելով՝ հեռու է եղել տկլոր օբեկտիվիզմից։ Նա, իբրև հետևողական հումանիստ, մոտյալ կյանքին հակադրել է իր հույսերը, իր երազները մարդկային կյանքի երջանկության մասին։ Բացի այդ հումանիզ-

մից՝ օրինակելի է նաև Զոհրապի վարպետությունը, նրա գրելակերպը, նրա ողջ էսթետիկան։ Նա ասել է. նույնիսկ հեքիաթն այնպես պիտի պատմել, որ նրա մեջ երևա իրական կյանքը։ Իր այդ համոզումին նա հավատարիմ է մնացել ուսումնական թվերից սկսած մինչև իր եղերական մահը։ Նրա էսթետիկայի ուսանելի կողմերից է նաև այն, որ նա միշտ պաշտպանել է գրողների անհատական մաներները, կռվել է շտամպի և գրական գորշության դեմ, եղել է պահանջկոտ իր և մյուսների նկատմամբ անխտիր։

Զոհրապն օրինակելի է նաև իբրև վիպասանի տիպ։ Եթե ընդունենք, որ վիպասանի կարողության մեխը ոչ այլ ինչ է, բայց եթե մարդիկ և իրերը իր ափի վրա թանձրացյալ կերպով ցույց տալը, ապա պիտի ասենք, որ մեր հեղինակն այդ կարողությունն ունեցել է, և ոչ միայն ցույց է տվել, այլև մեզ դարձրել է շահագրգիռ նրանց վիճակի նկատմամբ։

Մի ժամանակ կարծիք կար, թե մեր սովետական գրականության մեջ պետք է նովելն իբր ժանր կամաց կամաց մեռնի։ Իբր թե մեր կյանքի բարդության համար սեղմ կտավը անբավարար է։ Այդ տեսությունը, նովելի մահացման սպասելիքը, բարեբախտաբար, չճշտվեց։ Եվ Զոհրապի նման գրողներն իրենց արվեստով կարող են շարունակել ուսանելի լինել նաև մեր գրական երիտասարդության համար, ինչպես որ ուսանելի են եղել առաջներում։

1946

ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ԽՈՀԸ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

1

Փիլիսոփայելու հակումը Հովհ. Հովհաննիսյանի քնարերգության անկապտելի հատկություններից մեկն է։ Բանաստեղծը հակված է իր ամեն մի տրամադրությունը, ապրումն ու զգացումը հաստ ընդելու տրամաբանական վախճանի։ Երբեմն այն տպավորությունն ևք ստանում, որ նրա, ինչպես Սենկևիչի Պլոշովսկու մեջ, երկու մարդ գոյություն ունի. մեկը զգում է, իսկ մյուսը՝ դրա շուրջը փիլիսոփայում։ Մեկը տաք է, անմիջական, զգայուն. դա իսկական բանաստեղծ է։ Իսկ մյուսը սառն է, խոհական, ասես իմաստակ. դա փիլիսոփան է։ Բայց դա առաջին և սխալ տպավորությունն է, որ մի քանի քննադատների սխալանքի մեջ է գցել, նրանց ասել տալով, թե խոհականությունը Հովհաննիսյանի ստեղծագործության թերությունն է։

Ընդհակառակը. նույնիսկ այն դեպքում, երբ բանաստեղծը «ծրագրայինն» գործ է գրում, նրա երկը փայլում է ներքին անհրաժեշտությամբ, նրա զգայնությունը ստանում է պլաստիկ կերպարանք, այսինքն նա կարողանում է իր անձնական ապրումին տալ սիմվոլիկ նշանակություն, միտքը պայծառացնում է, ուստի և կարողանում է դա հավերժացնել։ Հավերժացնում է՝ իր անձնականը դարձնելով ժողովրդական. ավելի շուտ՝ նա ինքը դառնում է ժողովրդի լեզուն և արտահայտում ժողովրդի ազգային գիտակցությունը՝ ստեղծելով էպոխա հայ բանաստեղծության պատմության մեջ։

Ազգային հասունացած գիտակցությունը Հովհաննիսյանն արտահայտել է հենց իր բանաստեղծությունների նախերգանքի մեջ՝ գրելով իր հռչակավոր մոտտոն։

Վեճ միմոր ազատ կենդանի կը մնա
Ու սերն անձնազոհ՝ խեղճ եղբոր համար։

Անցյալ դարի ութսունական թվականներին ժողովրդի և ազատության պաշտամունքը առաջավոր դեմոկրատիայի հիմնական լոզունգն էր։ Նվ զարմանալի չէ, որ այդ մոտտոն ընդունելով՝ մեր ոտքից մինչև գլուխ զտարյուն բանաստեղծը դառնում է իր դարաշրջանի գոված տրիբունը՝ նախ քաղաքացի և ապա պոետ։ Առաջավոր բանաստեղծ է դառնում նաև իր լեզվի կուլտուրայով. նա հարստացնում է վերջինս ոչ միայն ռազմի շեփոր լինելու, այլև փիլիսոփայական բարձր մտածողություն արտահայտելու չափով։

Նրա անձնական կյանքի մեջ ի՞նչ կենսապատմական տվյալներ կային մի այդպիսի միսիա կատարելու համար։ Հայ գյուղացու այդ զավակը, հենց իր խոստովանությամբ, երբ գտնվում էր Մոսկվայում և հաղորդակից էր դառնում ռուս մեծ կուլտուրային և գրականությանը, երբեք իր կապը չէր կտրում հայրենի միջավայրից, Նիրանի և Շիրին աշուղների ծննդավայրից, ժողովրդական և աշուղական պոեզիայից։ Մեմուարիստները պատմում են նրա ուսանողական տարիների մասին, երբ նա ոչ միայն յուրացնում էր արևմտաեվրոպական գրականության կլասիկների՝ Բայրոնի և Հայնեի ստեղծագործական ժառանգությունը, այլև արձագանք էր տալիս հայ կյանքի և կուլտուրայի խնդիրներին, առանձնապես հայ ազգային-ազատագրական կռվին. ցենզուրայի կողմից հալածված մի քանի ոտանավորները հենց դա են ցույց տալիս։ Նա յուրացնում է հայ հին գրականության առաջավոր փիլիսոփայության գաղափարները և դրանց արձագանքում այնպիսի ստեղծագործական գլուխ գործոցների մեջ, ինչպես Արտավազդի և Վահագնի առասպելները։

Այդ բոլորի հետ միասին Հովհաննիսյանը ժառանգել է նաև ռուս և հայ վաթսունականների առաջավոր փիլիսոփայական գաղափարները։ Նրա մոտ փիլիսոփայական խոհը դեմոկրատական պայքարի հոգևոր զենքն է։ Թեև դա երբեմն հանդես է գալիս խղճալիստական կրոնա-բարոյական կեղևի տակ, բայց դրա միջուկը իրական կյանքի հրատապ հարցերի արտացոլումն է՝ հիմնականում տրված ռեալիստական մեթոդով։ Նրա փիլիսոփայական խոհը գլխավորապես ուղղված է հոգևոր ստրկության դեմ։ Նրա մոտ երբեք չկա «հերոսների» պաշտամունք, որոնք պատմությունը կերտում են առանց ժողովրդի։ Ռ. Պատկանյանը կարծում էր, որ եթե հայ պատմական հերոսներից գեթ մեկը գերեզմանից դուրս գար՝ «մեր տանջանքին վերջ կը դներ»։ Հովհաննիսյանը նույնիսկ

այն դեպքում, երբ երգում է հերոսներին, աշխատում է ցույց տալ, որ նրանք պատմություն չեն կերտում առանց ժողովրդի. օրինակ, Վահագնը գործում է Բյուրվիշապ Հայաստան աշխարհում, Վարդանը կռվում է իր նման հազարավոր դյուցազունների հետ, նույնիսկ Արտավազդի վիճակը կախված է ոչ թե իրենից, այլ գլխավորապես դարբիններից: Հերոսն ու մասսան հանդես են գալիս մի ընդհանուր հումանիստական աշխարհայացքի ոլորտում. ընդհանուր գաղափարը իշխում է մասնավորի վրա, մարդասիրությունը վտարում է էգոիզմը՝ արվեստին տալով խիստ դատավորի կոչում հանրային և անհատական արատների դեմ: Այդ փիլիսոփայական մոտեցումը հիմնականում մի գաղափարական զենք էր, որ Հովհաննիսյանը ժառանգում էր ռուս և հայ առաջավոր, ժողովրդասեր մտավորականությունից:

Հանդես գալով ուիսունական թվականների ծանրատար ռեակցիայի շրջանում՝ Հովհաննիսյանը իր խոհականության հիմքում դնում է լավատեսությունը իբրև ղեկավար սկզբունք: Իհարկե, նա իրատես է. չի ժխտում դաժան քաղաքական ստրկության առկայությունը: Երբեմն տխուր է հնչում նրա երգը. բանաստեղծն ասում է. «Ես իմ լացն եմ խառնում ընդհանուր ողբին»: Բայց դրա հետ միասին նա հանգիստ է գտնում երգի մեջ, բանաստեղծության մեջ՝ ոգևորություն քաղելով իր առաջավոր հասարակահայեցողությունից, թե չարությունը անցողիկ է, իսկ սոսկ կոպիտ ուժով չես կարող աշխարհին տիրել: Դեռ պատանեկան տարիքում բանաստեղծը հարցնում է ինքն իրեն. «Ինչո՞ւ եմ ապրում»: Այդ հարցին նա պատասխանեց հրիտասարդական տարիքում՝ իր կոչումը ձևակերպելով այսպես. «ազնիվ պայքարի համար»: Նա իր՝ ազգային բանաստեղծ լինելը տվել է մի սքանչելի պատկերով,— ձյունի պես հալվել և մեր մարգերը ջրել: Ահա դա է նրա կյանքի փիլիսոփայական խորհուրդը. ինքն իրեն կորցնել շատերի մեջ: Դա և ցավ է, և հաճույք. բանաստեղծը միշտ խորհում է տանջվելով, «եսը» զոհելով՝ նա անմահանում է. բայց զոհաբերումը ինքնին ցավագին է:

Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ փիլիսոփայական խոհը բարձր գեղարվեստական արժեք է նվաճել գլխավորապես նրա ժողովրդական, հայրենասիրական, ապա սիրո և բնության երգերի մեջ: Նախ տեսնենք առաջինը:

Հովհաննիսյանի ստեղծագործության միջուկը ժողովրդասիրությունն է. նրա իդեալն է ժողովրդական հայրենիքը։ Նա սիրում է սեղմել կոշտերով ծածկված ձեռքը։ Հարգում է Պռոշյանին, որովհետև նա երգել է շինականի չարն ու բարին։ Բանաստեղծը ինքը իրեն ևս համարում է բեռան տակ վիզը ճկած աշխատավոր. այդ բեռը թուլլ չտվեց նրան շատ կարևոր գրական գործեր գլուխ բերելու և ավարտելու։ Նա իր պոեզիայի հիմնական միսիան համարում է վաստակավորի քրտինքը սրբելու առաքինությունը։ Նրան շատ է զբաղեցրել ժողովրդի դերը պատմության մեջ։ Հիշելով հայ պանդխտական երգերի հոչակավոր ավետաբերին՝ կռունկին, բանաստեղծը նրանից սպասում է մի վերջին ավետիք՝ հայ հայրենիքի ֆաղաֆական վերածնությունը։

Հեռավոր իդեալը աչքի առաջ պահելով՝ Հովհաննիսյանը աչքը չի փակում տխուր իրականության հանդեպ։ Ի՞նչ փիլիսոփայական ընդհանրացումներով է տալիս այդ դժխեմ իրականության պատկերը։ Իր ապրած իրականության մեջ մեկի երջանկության ծառը բուսնում է տասի ավերակներից, մեկի ժպիտը ծաղկում է հարյուրավորի աղի արցունքից։ Նվ այդ վիճակը տիրել է երկար։ Ժանգ է պատել մեր շղթաներին, ասում է երգիչը։ Արցունք, շղթա և ավեր. ահա տիրապետող կյանքի գրական դիագնոզը։ Բանաստեղծը «կատաղում էր» այդ իրականության դեմ և վրդովվում, որ իր խոսքը շուտ չի տեղ հասնում, չարիքը դիմակը չի նետում, որ բոլորի համար այնպես պարզ տեսանելի լիներ, ինչպես բանաստեղծի համար։ Նա տեսնում և լսում է Կասպից ծովը ողբալիս. «Ում համար ես ողբում, անժպի՛տ ծերուկ, հարցնում է նրան։ Նա տեսնում է իր հոչակավոր ժայռը անժպիտ, ի՞նչ է խորհում նա։ Լուսավորչի կանթեղը տեսնում է կախված Արագածի կատարին։ Ծով, ժայռ, կանթեղ, և այդ բոլորի հետ միասին հայ գութանի ամենօրյա լացի ձայները։

Բայց տխուր պատկերների հետ միասին, գիշերի մեջ նա լույս էլ է նշմարում, քարասիրտ աշխարհի մեջ խլրտում է նկատում, և այդ խլրտումը պայմանավորում է աշխատավորության զարթոնքով, մշակ մարդկանց ձեռք ձեռքի տալու և մյուսներին առաջ գնալու իրականությամբ։ Այդ իրականության հանդեպ նա պահանջում է լուռ չմնալ և առաջարկում է երգչին նոր շունչ տալ։

կրակ վառել սրտերում։ Նա պահանջում է ավարի մատնված արդար աշխատանքով մշակած գետինը ուժով խլել հափշտակողի ձեռքից, այսինքն նա հիմնականում կանգնում է դեմոկրատական ռևոլյուցիայի դիրքերում՝ մեծարելով ազատությունը և «քրտնաթոր աշխատանքի վեհությունը»։ Երգելով Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիան՝ Հովհաննիսյանը գրել է.

Բռնության շղթաներ խորտակում,
Ազատ կյանք է կոփում կուռ բազկով,
Ախոյան ազգերին նմանակում
Սերտ սերով, ոգեշունչ նոր խոսքով։

Ինքը բանաստեղծն ևս նախահոկտեմբերյան իր երգերի մեջ ներբողել է ազատ կյանքը, առաջարկել է շղթաները փշրել և ազգամիջյան վեճերը լուծել դեմոկրատական տեսանկյունով։ 1905 թվին հետևած ռեակցիայի տարիներում Հովհաննիսյանը հավատում էր, որ պիտի կործանվի Ոլիմպոսը և պետք է վերջապես սավառնի ազատության վեհ ոգին։ Հայտնի է, որ ուկրաինական բանաստեղծ Շևչենկոն Պրոմեթեոսի սիմվոլը բանեցրել է իբրև բողոք ցարիզմի դեմ, ինչպես և մեր Հովհաննիսյանը։ Ոչ միայն ցարական, այլև ընդհանրապես բուրժուական ռեժիմի կատեգորիաները վերջինս չէր համարում հավերժական, դա նրա փիլիսոփայական խոհականության առաջավոր կողմն է և այսօր մեզ համար շատ արժեքավոր մի գրական ժառանգություն։ Նա հումանիստորեն է մտածել և ծառայել իր ազգին, բայց դրա հետ միասին աշխատավորն ու զրկվածը, ո՛վ ուզում է լինի, միշտ վայելել է նրա սերը, ստացել նրանից հավատ և վստահություն, թե դրությունը պետք է փոխվի դեպի լավը։

Ընդհանուր այդ ժողովրդայնության տեսակետից Հովհաննիսյանը մոտենում է հայրենիքի գաղափարին, տալիս է հայրենասիրության փիլիսոփայական խոհերին հումանիստական երանգավորում, երբեք իր ազգի մի շամփուր խորովածի համար ձեռք չբարձրացնելով ուրիշ ազգի եզան վրա։ Նա կարողացել է հայ պատմության, հայ անցյալի բոցը, կրակը վերցնել, իսկ մոխիրը թողնել։ Եթե նա գովում է հայ պատմական անցյալը, եթե նա հայ վաղեմի իրականությունը «մեծաշուք կյանք» բառերով է դրվատում, ապա նա ելնում է հայ առաջավոր պատմագիրների տեսանկյունից՝ հայ քաղաքական անկախությունը բարիք համարելով մեր երկրի համար, իսկ դրա կորուստը՝ մեծագույն դժբախտություն։

Հայ պատմիչի այն խոսքը, թե տրեխավորը սկսում է մետաքս հագնել հայ անկախության շրջանում, Հովհաննիսյանն ընդունում է և այդ խմաստով հինը հակադրում նորին, այսինքն իր ժամանակ տիրող տխուր իրականությանը, երբ ցարիզմի և սուլթանիզմի կրոնկի տակ սմքած էին հայ ժողովրդի ազատությունը և կուլտուրան։ Դիմելով ստրկահոգի բուրժուական օպորտունիստներին՝ Հովհաննիսյանը նրանց խարանում է, թե դուք ձեր նախնիքներին նըման չեք.

Նոքա գլուխ չտվեցին բռնության,
Ձնախեցին նոքա խիղճը և ամոթ—
Դուք ի՞նչ արիք, դուք փառավոր նախորդաց
Ստոուկ ծնած, անփառք սնած զավակներ։

Հայ բուրժուազիայի կաշառված լինելը ցարիզմից՝ նկատել է մեր բանաստեղծը և իր այդ նկատողությանը տվել թունավոր, ծակող հեգնանքի ձև։ Շահագործողներն իրենց անզգա կուրծքը զարդարում են պատվո բժժներով, իրենք նենգ գգվանքի առարկա են դառնում և սկսում են քարոզել ժողովրդին, որ նա սիրե անարգ ստրկության թունոտ շղթաները։ Մինչդեռ բանաստեղծը ոչ թե համակերպություն, այլ կռիվ է հրահրում քաղաքական բռնության դեմ, օրինակ ցույց տալով հայ հերոսական անցյալը, այն դյուզացիներին, որոնք գիտեին պայքարել և փառքով մեռնել։

Հայ պատմական պրոցեսի փիլիսոփայությունը տալով՝ Հովհաննիսյանը հակադրության մեթոդն է բանեցնում, անցյալ և ներկա հանդիպադրում է, պատմական իրականության դիմելը դարձնելով իր ապրած բուրժուական-ցարական կյանքի մանրության, ճղճիմության մերկացում։

Բնորոշ է այն հանգամանքը, որ Հովհաննիսյանը միշտ դիմել է պատմությանը հայ կյանքի շրջադարձային մոմենտին. Վահագնին նա հիշեց 1905 թվի ռևոլյուցիայի նախօրյակին՝ «ցավերի ծով» Հայաստանին ավետիք տալով, թե ցնծա՛, գալիս է «փրկության արևդ», այսինքն ազատությունը, ցարական ռեժիմի խախտումը։ «Հայոց հարցի» ճգնաժամային դժխեմ տարիներում ևս «մեր խեղճ աշխարհին» նա զարթոնք էր խոստանում, գուշակում էր, թե մեր երկիրը պետք է ոտքի կանգնի ավերակների մեջ, որպես մի փյունիկ, մի խոսքով՝ մարգարեանում էր քաղաքական անկախությունը։ Նա գիտեր, որ այդ անկախությունը մեզ ոչ ոք չի տա առանց կռվի, առանց արյան։ Ի պատիվ մեր բանաստեղծի՝ նա

երբեք եվրոպական խմպերիալիզմի վրա հույս չի դրել և արհամարհել է բիսմարկների «բարյացակամությունը»։ «Իմ ազգին» բանաստեղծության մեջ նա առաջարկում է գորդյան հանգույցը լուծել ալեքսանդրաբար՝ ահեղ կռվի մեջ վաստակել դափնին։

Իր ստրուկ հայրենիքը «տխրագին մայր» անվանելով՝ նա տեսնում է նրա կուռ շղթաները, զայրանում է, որ նա դեռ համբերում է տիրող վիճակին։ Դրությունը նա նկարագրում է ցրտերից խամրած գարնան պատկերով։ Հայկական հերթական կոտորածի ժամանակ նա հայտնում է, որ «Բոշնեցավ սրտիս կոկոն վարդը» սառցով կապկապվեց կարկաչուն վտակը։ Իսկ ինքը թերև աշուղ ի՞նչ ուրախ երգ կարող է ունենալ. նրա սիրտը առանց կրակի այրվում է, իսկ սազն ու քյամանչեն փակի տակ է դրված։ Բայց այնուամենայնիվ նա չի լռում և «խայտառակ լծի» դեմ բողոքում է, իր աշուղին խրատելով, թե «լռությունն էլ նշան հո չի՞ մի գովելի հատկության»։

Եվ աշուղը խոսում է ու լավատեսությամբ լցնում իր մասսայի հոգին։ Նա իր երգը դարձնում է վերածնության օրհներգ. հայրենի ավերակների մոխրի մեջ նա տեսնում է ոսկեջող հուրը և դա ցույց է տալիս բոլորին։ Հուշերդի պատկերը գործ ածելով՝ նա կյանքի հեղեղի մեջ փրկված է տեսնում միայն քաջերին։ Սրանք դուրս գալով մյուս ափը՝ ողջունում են ծագող նոր օրը-շնորհաբեր մայիսը։ Շնորհաբեր մայիսը Հովհաննիսյանի աղատության սիմվոլն է և դրա հետ միասին՝ հայրենասիրության և սոցիալական արդարության միասնական նշանաբանը։ Շնորհաբեր մայիս նվաճող հերոսներին դիմելով՝ մեր բանաստեղծն ևս, Վիկտոր Հյուգոյի պես, «սերը՝ գործել է» համարում։

Վասակին ինքնապաշտպանություն գործել տալով՝ նա տալիս է մի նոր պատգամ. չի կարելի հերոս դառնալ հայրենիքի դեմ։ Դավաճանին նա ղրալ է տալիս իր գործած հանցանքի թունավոր օձ լինելը։ Սխալ է ասել, թե Վասակը կարեկցություն է զարթեցնում ընթերցողի մեջ։ «Անարգ Վասակը մատնեց հայրենիքը»—այսպես է վերջացնում Հովհաննիսյանն իր պատմական մենախոսությունը։ Ինչո՞ւ պիտի կարեկցել մատնիչին. անհասկանալի է։ Բանաստեղծը երբեք չի ձգտել «հոգեբանորեն արդարացնել Վասակ Սյունու վարքագիծը»։ Եթե Վասակը տանջվում է իր գործած հանցանքի համար, դա նշանակում է՝ նա մարդ է, ոչ անասուն։ Բայց ինչպիսի՞ մարդ։ Անարգ մարդ, պատասխանում է բանաստեղծը։

Սխալ է նույնպես ասել, թե Հովհաննիսյանին մտահոգում էր միայն իր ժողովրդի վիճակը, նրա հայրենասիրությունը ազգային շրջանակներից այն կողմ չի թևածում։ Եթե բանաստեղծը աչքը Ալագյազին հառած՝ մտմտում է ապագան և չի տեսնում տիրող օտարին, եթե նա ողջ մարդկության դրությունն է հոռետեսորեն նշում «անզարդ, անշուք, ցուրտ երկիր» պատկերով, եթե նա իր ազգի առաջ օտար ազգերի օրինակն է դնում, որոնք «սուրբ ազատության արմավենին» նվաճել են կռվով, եթե վերջապես նա իր քնարի հիմնական միտումը համարում է աղքատություն և քրտնաթոր աշխատանք, ազատություն և արև երգելը, մի՞թե, ասում ենք, այդ բոլորից կարելի է եզրակացնել, թե մեր նշանավոր բանաստեղծը մի տնաբուլս, սահմանափակ մարդ է, որ իրենց գյուղի եկեղեցու զանգակատնից է նայել աշխարհին և ոչինչ չի տեսել, բացի նեղ «ազգային շրջանակից»։ Ջմռռանանք Հովհաննիսյանի բազմաթիվ հոյակապ թարգմանությունները, որոնք մրցում են իր սեփական ստեղծագործության հետ և ցույց են տալիս, որ մեր բանաստեղծի լայն հետաքրքրության վրա դրված է միջազգային կուլտուրական կնիք և ոչ թե «ծխական մտայնություն», ինչպես կասեր Պուշկինը։ Հենց այդ իմաստով է, որ Հովհաննիսյանը սիրել է վերջինիս, հենց այդ իմաստով է, որ նա նվիրել է Վ. Բրյուսովին իր նշանավոր ներբողը, որի մեջ ռուս բանաստեղծի մեծությունը տեսնում է այն բանում, որ նա ցույց է տվել, որ հայ հեղինակները, ուրեմն և դրանց թվում Հովհաննիսյանը՝ աշխարհի համար, այսինքն ողջ մարդկության համար երգ են ասել.

Ցույց տվիր, որ աշխարհին
Մենք երգ ունենք երգելու,
Մենք որ ստուկ ենք տակավին...

Ո՞ն, այն ճիշն է մեր ճոգու—
Շիրիմներից դեպի կյանք
Լուսավոր ու անկապանք։

Այդ լուսավոր կյանքի երազը Հովհաննիսյանի փիլիսոփայական լավատեսության մեխն է։ Աղքատության և երգի համար իր դրոշակը պարզելով՝ բանաստեղծը «պայծառ հավատի» սիմվոլն է գործածում, «աշքեղ ցնորք» է անվանում իր երջանկության հույսը, գրում է իր «Սարն ի վեր» հոյակապ բանաստեղծությունը, որի մեջ հարկավ ոչ մի «ազգային սահմանափակություն» չկա և հե-

ղինակը խոսքն ուղղել է բոլորին, բոլորին, բոլորին։ Կռվողը պետք է հաղթի, եթե ոչ այսօր, վաղը՝ անպայման։ 1905 թվի ժամանակ գրած մի պատմվածքի մեջ («Խորտակված ժայռ») Մաքսիմ Գորկին ցարիզմը համարեց մի ժայռ, որի դեմ կռվի ելած ալիքները երկարատև պայքար են մղում և վերջապես «իններորդ ալիքը» հաղթում է։ Մեզանում Վ. Փափազյանը ևս «ժայռ»-ը համարել է միապետության սիմվոլ. սխալ է Գրիգոր Աղային «ժայռ» համարել, ինչպես անհիմն կերպով պնդում են ոմանք. «սև ժայռ» սիմվոլը բանեցրել է նաև Հովհաննիսյանը գորկիական իմաստով։

Սև ժայռի ստվերի տակ թաքնված ճովտից բարձրանալ դեպի նրա կատարը, հաղթահարել դժվարությունը և բարձունքից ողջունել արևն ու գարունը, ինչպես հետագայում Վ. Տերյանը և նրանից առաջ Հովհաննիսյանը դա համարել են լավատեսության սիմվոլ, խավարը հաղթահարելու ուղիղ ճանապարհ։ Խորտակել ժայռը, թե նրան ոտքի տակ թողնել—հոգեբանորեն և փիլիսոփայորեն միևնույն զգացողությունն ու մտահայեցողությունն է։

Ութսունական թվականների վերջում, երբ Ռուսաստանի վրա իջել էր պոբեդանոսցևյան խավարը, Հովհաննիսյանը պատմական առասպելների միջից ընտրում է Արտավազդի առասպելը և այդ առթիվ, ցենզուրայի դլխի վրայով, ազատության, փրկության հավատ ներշնչում, մի լուսավոր վիճակ գովերգում տիրող աղջամուղջի մեջ։ Այդ ազատությունը Հովհաննիսյանն սպասում է ստանալ երիտասարդ, ժողովրդասեր նոր սերնդի գործունեության հետևանքով։ Այդ նոր սերունդը նա անվանում է «լուսածին որդիք սուրբ ազատության» և հույս է հայտնում, որ վաղը պատկանում է նրանց.

ժամը կը գա, կը դադարի փոթորիկ,
Նվ ճաղրություն կը վաստակեն մեր որդիք։

Երբ 1901 թվին Վ. Փափազյանի խմբագրած «Վտակ» ալմանախի մեջ լույս տեսավ «Մենք միասին գնում էինք ճանապարհ» անվերնագիր ոտանավորը, իսկույն ուշադրություն գրավեց և դարձավ «էստրադային բանաստեղծություն», բեմերից արտասանվում էր։ Վերջին երկտողի նկատմամբ մի վեճ ծագեց, ավելի շուտ՝ վերջին տողն էր դիսկուսիան. արտասանելիս շեշտը ո՞ր բառի վրա դնել՝ «հաղթությանն», թե՞ «որդիքի» վրա։ Կային մեկ և մյուս ձևով արտասանողներ։

Հիշված ոտանավորի և մյուս ոտանավորների մեջ ի՞նչ ընդ-

հանուր եզր կա։ Այդ այն է, որ Հովհաննիսյանը Պուշկինի նման իր ապրած իրականությունն առհասարակ վշտագին է նկարագրում, սակայն երբեք չի հուսահատվում, ապագայի նկատմամբ լավատեսությամբ է լեցուն և առօրյա մղձավանջին հակադրում է մարդկային զգացմունքի պարզությունը, ազատ ստեղծագործությունը և պատմական սխրագործությունը։ Այդ ճշմարտությունը մեզ համար ավելի ևս ակներև է դառնում, երբ դիմում ենք նրա սիրո և բնության երգերին, սրանց մեջ արտահայտված փիլիսոփայական խոհականությանը։

3

Փիլիսոփայական բարձունքից դիտելով սերը՝ բանաստեղծը դա համարում է կյանքի, ստեղծագործության մեծագույն խթան։ Քուչակի և Սայաթ-Նովայի պես նա իր սիրածին երգի աղբյուր է համարում, ոգևորության ազդակ, ներշնչման մուսա։ Նրա մոտ ևս, ինչպես և հիշված բանաստեղծների մոտ, մեծ հարգանք կա կնոջ հանդեպ։ Նա սիրում է և հարգում։ Սիրում է կնոջը, որովհետև նա իր համար՝ սիրածին անձնական, հոգեկան մի անհրաժեշտություն է համարում. իրեն լրացնում է նրա գոյությամբ։ Բայց դրա հետ միասին նա հարգում է կնոջը, նրան համարում է իրենից անկախ մի օբեկտիվ արժեք, մի ինքնուրույն մեծություն։

Հովհաննիսյանի նախորդների մոտ կինը և սերը շատ հարեվանցիորեն էին գծագրված։ Թե՛ Ռ. Պատկանյանը և թե՛ Նալբանդյանը, Ս. Շահազիզը, որին շատ բան է պարտական Հովհաննիսյանը, ռեալիստորեն չտեսան և չերգեցին կնոջը։ Շահազիզի մոտ տեղ-տեղ ջերմություն զգացվում է, բայց նույնիսկ կնոջ գրկում գտնված պահուն նրան հանգիստ չեն տալիս ոչ իր պարտքը հայրենիքի հանդեպ, ոչ էլ իր կարդացած գրքերը։ Ասելով «Ես ուզում եմ քեզ սեր, ուզում եմ քեզ սեր», «Ես սիրում եմ հայրենիքը», միևնույն ժամանակ սիրո կրքի մոմենտին խոստովանում է.

Ես կարող էի այն սիրուհային
Համարել դարան խոսքերը լարդի,
Որ ես տալիս է Աղի Յաներային
Նախերզանճի մեջ պանդուխտ Հառոլդի։

Հովհաննիսյանը գիտե անվերապահ կերպով սիրել և տեղ-տեղ սերը ինքնանպատակ դարձնել։ Ճիշտ է, նա էլ է Շահազիզի նման

ասել, թե ամբողջապես չի կարող իրեն սիրուն նվիրել, կա նաև հասարակական պարտքը. բայց երբ նա սիրում է, սիրում է ամբողջովին, առանց համլետականության։ Ուստի և սիրո կրքի մոմենտը նա հոյակապ է տալիս և դա բարձրացնում է մինչև փիլիսոփայական խոհի աստիճանը։ Ժողովրդական երգերի ոգին օգտագործելով՝ նա պնդում է, որ կնոջ գեղեցկությանը զոհ կբերի իր անձը։ Բայց այդ զոհաբերության մեջ երևում է Հովհաննիսյանի փիլիսոփայական խոհի պոետիկան. եզակի երևույթը տանել դեպի անհունություն և հավերժություն։ Նա տվյալ մոմենտին իրեն զոհում է, բայց այդ մահին կարող են նախանձել երկնքի անմահները։ Սիրել՝ նշանակում է անհունորեն և հավերժորեն ապրել։ Ասելով թե սիրուց ստացած մահին «բնավ մի կյանք էլ չի հասնի», բանաստեղծը ցույց է տալիս սիրո կենարար ուժը, ստեղծագործական շունչը և իր համար կնոջ «երգի դավթար» լինելը։

Ռեալիստորեն նայելով աշխարհին՝ բանաստեղծը տվել է նաև սիրո վշտի իրական շարժառիթների մի շարք պատճառներ։ Օրինակ՝ տարիքի տրագեդիան, տարիքավորի սերը դեպի ջահելը և դրանից ծագող տվայտանքը։ Մոսպասանը «Մահվան պես հզոր» ցնցող վեպի մեջ տալիս է ինքնասպանության մի դեպք հիշված հոդի վրա։ Հովհաննիսյանի լիրիկական հերոսը ինքնասպանություն չի գործում, այլ անհունորեն տանջվում է.

Աշխ, ոսկի շողը մի նոր զգացմունքի
Ինձ մի նոր վշտի աղբյուր պիտ լինի։

Ո՛չ միայն տարիքի տրագեդիան, այլև վանդակում, ոսկե բանտում փակված կնոջն է տեսել մեր բանաստեղծը՝ խարանելով բուրժուական դարաշրջանի սիրո վաճառքը։ Գր. Զոհրապի մոտ ափիոնամաճառ հարստի կինը տանջվում է անքնությունից, թեև քնում է մի տան մեջ, որի ողջ ներքնահարկը լցված է այդ քնաբեր դեղի պարկերով։ Հովհաննիսյանի հերոսուհին ևս ոսկեզօծ վանդակի մեջ նստած՝ մոռանում է իր երգերը բանտարկված սոխակի նման, հալվում, մաշվում է, կամաց-կամաց զգում, որ թևերը խուզվում են և ինքը կորցնում է թռչելու և՛ հնարավորությունը, և՛ կարողությունը։

Սիրո թռիչք ասելով՝ ի՞նչ է հասկանում բանաստեղծը։—Դա մարդու սիրտը բորբոքում է ապրել անվհատ, անվախճան հուսով։ Սիրածի զգայուն հոգին դառնում է վառ երջանկության աղբյուր, կյանքի խավարի մեջ նա նոր բախտի գարնան արշալույսն է բաց

անում։ Եվ նույնիսկ այն պահում, երբ բանաստեղծը անձնատուր է լինում մաշող մտքերի, սիրածի ներկայությունը նրա համար աղբյուր է դառնում ուրախ ու զվարթ ժամերի։ Սխալ է այն արտառոց պնդումը, թե Հովհաննիսյանի մոտ ցավագին տրագիզմով է կատարվում անցումը մտքից զգացմունքին, հանրայինից անձնականին։ Նրա փիլիսոփայական խոհի մեջ սինթեզված է այդ երկուսը՝ սիրո անձնականը նա հասցնում է հանրային արժեքի աստիճանին, սերը համարելով անձնական և հանրային սխրագործության աղբյուր։

Բլբուլ դառա ձեզ համար—
Քեզ եմ կանչում, մոտ արի։

Նույնիսկ այն պահին, երբ նա զգում է իրեն գերեզմանի մեջ, երազում է, որ կենդանություն կստանա, եթե կինը կանգնի նրա կողքին լուրջ ու սգավոր, ջերմ արցունքն աչքին։ Պնդում է, թե ծերացող բանաստեղծը մոռանում է իր տարիքը սիրածի կողքին. այդ «մոռացողը» նա թռվչական վիճակ է համարում, վերելքի ներշնչում։ Նա կյանքի «հառաչանքի հովիտը» տանում է, հանդուրժում է անբիծ սիրո աջակցությամբ, որ նրան հնարավորություն է տալիս ցաված աչքերից արցունք, մաշված ճակատից թախիծ խլելու։ Հենց այդ խոստովանությունից էլ երևում է, որ շինծու է այն բացատրությունը, թե Հովհաննիսյանի սիրո և հասարակական երգերի միջ կա ինչ-որ «տրագիկականն» անցման առկայություն։

Բայց Հովհաննիսյանը կնոջը չի գտել միայն անձնական սիրո ոլորտում, ոչ. նա բաց է արել կնոջ առաջ նաև հերոսական սխրագործության ուղին և Միք. Նալբանդյանի նման ժամանակակից կանանց ոգևորել է հինգերորդ դարու հայ հերոսուհիների առաքինությամբ։ Եղիշեի շունչը դնելով իր ստեղծագործության մեջ՝ բանաստեղծը ներբողում է այն փափկասուն տիկիններին, այն նազելի կույսերին, որոնք իրենց շքեղ մազերից վիրակապ են հյուսել և կապել Ավարայրի վիրավորներին։ Նրանք, այդ հերոս կանայք ռազմի դաշտ են շտապել վեհ սիրո նշանը իրենց հեզ ճակատներին, մոռացել են կանացի փափկությունն ու պաճուճանքը և մեռել են՝ իրենց մահը օրհնելով։ Նրանք երգելով են մեռել, ինչպես Ալիշանի և Սիամանթոյի հերոսները։ Այսպես են մեռել, որովհետև մահացել են իբրև մեծ գործի նահատակ, տեսել են սուրբ

ազատության լուսաբացը և իրենք ստացել են անմահության անթառամ պսակը։

Հենց այս կետում իրար լրացնում և բացատրում են Հովհաննիսյանի սիրո և բնության երգերը։ Երկուսն էլ տանում են դեպի անմահություն—սիրո հետ և բնության հետ միացիր՝ և դու անմահ ես. ահա՛ բանաստեղծի փիլիսոփայական խոհերի լեյտմոտիվը։ Մեռնելով՝ մեկի կամ շատերի հիշողության մեջ մնալ. դա հենց այն իդեալն է, որ փայփայում էր նաև Դուրյանը «Իմ մահը» բանաստեղծության մեջ։ Հովհաննիսյանն ևս անթառամ ճիշտակը ըմբռնում է նման տեսանկյունով։ Բայց հոգեկան անմահության հետ միասին կա նյութական անմահությունը. նա ձգտում է դեպի բնության ծոցը, հաղորդվում է մայր բնության հետ, միանում է իր լուռ հանգստությամբ նրա վսեմ խորհրդի հետ, և

Ձգում եմ բերկրած գառուդ ճիշելով,
Որ այդ ցնորք չէ, կա անմահություն...
Եվ գիրկդ եմ ընկնում, ճոգիս անխոով,
Քեզ կամիմ միանալ, ո՜վ մայր— բնություն։

Անգլիացի հռչակավոր բնապաշտ Շելլիի նման հայ բանաստեղծն ևս սերը և բնությունը սինթեզում է, բնության միավորությունը իր հումանիստական աշխարհայացքի քարոզած՝ մարդկային միության իդեալը սեպելով։ Այդպիսի աշխարհըմբռնման և աշխարհազգացման հետևանքով է միայն հնարավոր եղել, որ բանաստեղծը հորինի իր նշանավոր «Բախտը դարբին» փիլիսոփայական խոհը։ Այդտեղ բանաստեղծը պաշտպանում է այն նշանավոր մատերիալիստական թեզը, թե կյանքից մահ է ծագում, մահից՝ կյանք։ Նա տալիս է մարդկային հսկա դարբնոցի փիլիսոփայական պատկերը։ Այդ դարբնոցում լսվում է աննկարագրելի աղմուկ. մի կողմից՝ շռինդ ու շառաչ, մյուս կողմից՝ վիթխարի կայծեր, ծիրանեգույն բոցեր։ 1917 թիվն է, որ բանաստեղծը տալիս է բախտի սիմվոլով. աշխարհը իբր մի դարբնոց, ուր բախտը կռում է նոր կյանքը՝ հին կյանքի մահվան ֆոնի վրա։ Բախտը, այսինքն ռևոլյուցիան ջախջախում է և ստեղծագործում. ճմլվում է մի իմբաակցություն, իսկ նրա ավերակների վրա նոր կյանքի ծիլն է կանչում։ Ռևոլյուցիայի առաջին շրջանի հզոր, տարերային և անողոք ուժը բանաստեղծը տվել է աչքերը փակ հսկայի կերպարանքով. հարկավ վիճելի է նրա «Կույր բախտ» որակումը, բայց դրա ստեղծագործական աշխատանքի պրոցեսը ճիշտ է գծված.

Կույր բախտը դարբին՝ կռածը ճակա
Անխոտոտակելի բազկովը բռնած
Ջարկում է, զարկում,
Կյանքիս է կոփում,

Արյամբ ողողված երկիր ու երկին,
Մառում են կյանքիս, վա՜յ տկարներիս,—
Մանու եռանդով, ճարված ատ ճարված,
Իր մուրճն է զարկում կույր բախտը դարբին:

Ողջ ստեղծագործության մեջ իշխում է փիլիսոփայական օպտիմիզմը: Ծոնվիզինի այն խոսքը, թե «նա՝ ով ծնվում է, ավելի բախտավոր է, քան նա, ով մեռնում է», իշխում է իբրև սկզբունք Հովհաննիսյանի տրամադրության վրա ուղղյուցիայի դարաշրջանում:

Ինչպես Թումանյանի, այնպես էլ Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ բնությունն և հայրենիք գնում են գիրկընդխառն: Հայրենիքի կարոտ և հոյակապ բնության մոտ լինելու իղձ. ահա երկուսի պոեզիայի առաջատար մտայնությունը: Երբ Հովհաննիսյանի հոգին սև դարդն է մաշում, երբ նրա սիրտը տխրորեն լալիս է, դա նշան է, որ նա ինչ-որ մի կարոտ ունի. նա տենչում է իր մշտական երազների վայրը, իր հայրենի հողն ու ջուրը, որոնք նրա խոհերի պաշտելի տիրուհին են: Թե բնությունը և թե հայրենիքը նրա մոտ հանդես են գալիս իբրև հավերժության սիմվոլներ: Մահիկը և հայրենիքը կան ու կմնան: Հովհաննիսյանը ևս կարծում է, որ դարեր անցնում են վայրկյանների նման թե՛ մեկի և թե՛ մյուսի գլխով:

Ոչ միայն հայրենիքի, այլև սիրո սիմվոլ է նրա համար մայր բնությունը: Շելլի նման, նաև մեր ժողովրդական բանաստեղծության պոետիկայի թելադրությամբ, նա իր սիրո մտքերը թարգմանում է բնության լեզվով: Թումանյանը «Երկու սև ամպ» ոտանավորի մեջ տվել է փոթորկի սիմվոլը և սիրահարների կապի նկարագիրը. նրանից առաջ, 1884 թվին, նույն պատկերը բանեցրել է Հովհաննիսյանը «Երկու վիրավոր սիրտ» անունով:

Սակայն, ինչպես և Պուշկինը, մեկ-մեկ Հովհաննիսյանը ևս նախանձում է բնության հավերժությանը և մարդուս անցողիկ գիտակցական կյանքին: Ռուս բանաստեղծը ասում է, թե անտառի կաղնին իր պապերի մահվան է ներկա եղել, իրեն՝ բանաստեղծին թաղելուց հետո էլ՝ «էլի կապրի շատ տարիներ»: Բայց երկուսն էլ վեր-

չապես հաշտվում են մահվան հետ, միայն խնդրում են հայրենի բնության մեջ հանգստանալ և ամեն գարնան նրա հետ միասին ծաղկել և զվարթանալ, «փայլել և շողալ»։

Հովհաննիսյանն ևս, ինչպես Դ. Վարուժանը, հայրենի երկրի փարթամ բնության գեղեցկությունը հակադրել է նույն հայրենիքի քաղաքական ստրկությանը. «Գեղեցիկ է Հայաստան աշխարհը,— ասում է Վարուժանը,— բայց ստրկությունը կապականե անոր մըթնոլորտը»։

Աչ եմ դարձնում ամենևս ակամա
Դեպի տխուր նովիան առտավաց,
Ուր հայ գութաճի երգն ամենօրյա
Դարձել է ավեր, ողբացող մի լաց։

Հետու հյուսիսում գտնված ժամանակ, հայրենիքի կարոտը նույնիսկ ճայրենի փուշը սիրելի էր դարձրել, և բանաստեղծը գրել է իր շատ անգամ ամբաստանված «Իմ հայրենիքը տեսե՞լ ես, ասա՜», հովվերգական ներբողը։ Մոտիկից տեսնելով աջն ու ահյակը՝ բանաստեղծը նզովում է տիրող կարգը և իրեն որդեգրում «վիշտ երգելու ու տանջանք» քաղաքացիական քնարին՝ իր հիմնական ապրումները բարձրացնելով փիլիսոփայական խոհի գագաթը։

Ո՞րն է այդ խոհի գեղարվեստական առանձնահատկությունը։

4

Հովհաննիսյանի փիլիսոփայորեն խորհելու հակումը ոմանք համարել են գովելի, իսկ ոմանք էլ դա դիտել են իբրև նրա ստեղծագործության հիմնական թերությունը։ Ով պետք է խոստովանել, որ ո՛չ գովաբանողները, ոչ էլ չգովողները չեն պատճառաբանել իրենց պնդումները և ընթերցողին են թողել ընդունելու կամ մերժելու իրենց մտքերը։ Գովաբանողների շարքումն է գտնվում նաև ռուս նշանավոր բանաստեղծ Վ. Բրյուսովը, որ Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ առկա փիլիսոփայական խոհականությունն առնում է իր հովանավորության տակ իբրև բանաստեղծի նվաճումներից մեկը։ Վ. Բրյուսովը գրում է. «Հովհաննիսյանը, ասես, նպատակ է ունեցել նշելու լիրիկայի բոլոր ուղիները և տալու նրա բոլոր օրինակները։ Երգ, ներբող, էլեգիա, պատմական առասպելի մշակում, փիլիսոփայական խոհ. լիրիկայի այս և մյուս

այլ հիմնական ձևերը Հովհաննիսյանը զարգացրել է սիրով և մանրակրկիտ ձևով»։

Ինչպես տեսնում եք, տվյալ պարբերության մեջ Բրյուսովը դրական վերաբերմունք է ցույց տալիս փիլիսոփայական խոհին, լիրիկական այդ օրինակը կամ նմուշը դնելով նրա լավագույն և ամենքից ընդունված և գովաբանված երգերի, էլեգիաների և բալլադների (=պատմական առասպելների մշակումների) կողքին՝ առանց որևէ վերապահում անելու։ Դժբախտաբար Վ. Բրյուսովը իր նշանավոր պատմագրական ուրվագծի մեջ ոչ մի ցուցում չի տվել, թե ի՞նչ է հասկանում փիլիսոփայական խոհ ասելով և որո՞նք են Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ այդ ժանրին պատկանող նմուշները։ Ասել է ու անցել, բայց կրկնում ենք, պարզ երեվում է քննադատի դրական վերաբերմունքը։

Կա նաև հակառակ կարծիքը։ Կան մարդիկ, որոնք Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ փիլիսոփայական խորհրդածության առկայությունը, ինչպես ասացինք վերևում, համարում են արատ։ Այդպես մտածողների բերան է հանդիսացել մի քննադատ՝ Գ. Ենգիբարյան անունով։ Նա ևս պնդումներ է արել՝ առանց փաստարկումների։

Ենգիբարյանը ֆրանսիացի քննադատ Իպոլիտ Տենի հայ աշակերտներից է։ Ինչպես հայտնի է, Տենը բնական գիտությունների հետևողությամբ է հորինել իր գրականագիտական թեորիան։ Նրա բույսի աճելության համար հարկավոր են հող, լույս, խոնավություն, այդպես էլ որևէ գրական երկի արտադրությունը պայմանավորված է ցեղով, դարով և բարոյական չերմաստիճանով։ Ցեղի հետ նա կապում էր նաև հեղինակի ֆիզիկական հայրենիքի գաղափարը։ Նկատված է, որ Տենը և իր հետևողները, երբ սկսում են մի հեղինակ ուսումնասիրել, առաջին գլուխը նվիրում են նրա ֆիզիկական հայրենիքի նկարագրությանը և դրանից դուրս են բերում հեղինակի անձնավորության և նրա հերոսների բնութագիրը։ Օրինակ՝ Բաեհնի ուսումնասիրությունը սկսում են նորվեգական Ֆիորդերից և Բրանդի դաժանությունը կապում են հյուսիսի դաժան բնության հետ։ Մի այդպիսի ուսումնասիրություն կա մեր քննադատության մեջ, դա գրել է Վահան Նալբանդյանը «Մուրճ» ամսագրի մեջ։ Ըստ այդ և մյուս իպոլիտ-տենականների՝ հեղինակը կարող է ստեղծագործել միայն իր այդ ֆիզիկական հայրենի եզեր-

ում. երբ նա այդտեղից դուրս է գալիս, միանգամայն սայթաքում է։

Այդ նույն տեսանկյունով է մոտենում նաև ենգիբարյանը թե՛ Ս. Շահազիզին և թե՛ Հ. Հովհաննիսյանին, որոնք «դժբախտություն» են ունեցել իրենց երկերը գրելու և հրատարակելու Մոսկվայում, այսինքն իրենց հայրենիքից հեռու մի տեղում։ Այդ հեռավորության պատճառով նրանք հաճախ «խորհում» են, քան «զգում», և դա թերություն է, որովհետև դատողությունը սպանում է արվեստը։ «Երկուսն էլ վերացական են,— գրում է ենգիբարյանը Շահազիզի և Հովհաննիսյանի մասին,— երկուսի էլ ոտանավորները բխել են ոչ կյանքի կենդանի հոսանքի ազդեցության տակ, այլ դատողության... արգասիք են... Առհասարակ նոցա գրվածները մտքի դատողության և երևակայության պոեզիան է և ոչ մեր հասարակական կենդանի կյանքից ներշնչված... Այս հատկությունն էլ մի անխուսափելի հետևանք է այն հանգամանքի, որ երկուսն էլ հայրենիքից հեռու...»։

Այս ցնդաբանությունը մի ժամանակ համարվում էր «խորհրդավոր քննադատություն»։ Նկատեցեք, որ այս սպանիչ եղրակացությամբ իր ուսումնասիրությունն ավարտելով՝ քննադատը ոչ մի փաստ չի բերում իր արտառոց պնդումը հիմնավորելու համար։ Մինչդեռ գրականության պատմությունը լեցուն է պերճախոս փաստերով, որոնք այդ դրույթի դեմ են աղաղակում։ Օրինակ՝ Բայրոնի և Հայնեի լավագույն երկերը գրվել են իրենց «հայրենիքից հեռու»։ Բայց այդ հեռավորությունը «դատողական», այսինքն անարվեստ չի դարձրել նրանց ստեղծագործությունը, որովհետև նախ՝ նրանց տրված էր ուժեղ տաղանդ, և երկրորդ՝ հայրենիքից ստացած երբեմնի տպավորությունները նոր միջավայրի մեջ զտելու, հոգևոր աչքով նորից վերապրելու կարողություն՝ մի անգամ ապրածը բարձրացնելով համայնապարփակ պատկերի, սիմվոլի կամ, տվյալ դեպքում, փիլիսոփայական խոհի աստիճանին։ Այս հանգամանքն են նկատի առել Ֆիրդուսին և Պոլ Լաֆարգը. առաջինն ասել է. «Իսկական բանաստեղծությունը ամենից առաջ փիլիսոփայական մարդն է», իսկ երկրորդը իրավամբ պնդում է, թե «բանաստեղծը եթե փիլիսոփա չէ, ապա արհեստավոր է»։

Ինչպե՞ս է արտահայտվում Հովհաննիսյանի մոտ փիլիսոփայական խոհի պոետիկան։ Այս բաժնում նա սովորել է մեր բանաստեղծ-ժողովրդից՝ քննադատորեն յուրացնելով ժողովրդական

բանաստեղծության արվեստը, առանձնապես ոտանավորի կամ քառյակի կոմպոզիցիան։ Որևէ իրական դեպք կամ բնության որևէ երևույթ գրավում է բանաստեղծի ուշադրությունը. այդ մասնակի փաստը դարձնում է նա մտորումների առարկա և լայն փիլիսոփայական ընդհանրացումներով փաստին տալիս սիմվոլիկ, համամարդկային նշակություն։ Դա շատ պարզ կերպով երևում է, օրինակ, Հովհաննիսյանի «Ավերակ» ոտանավորի մեջ, ուր հայրենի անցյալի մի բեկոր բանաստեղծին առիթ է տալիս փիլիսոփայական մի հակադրություն, հորինելու մարդկային կյանքը, մարդու ձեռքով ստեղծածը դիտելով իբրև վաղանցիկ մի արժեք՝ բանաստեղծը դրանց կողքին դնում է բնության հավերժությունն ու անհունությունը։ Նույն հակադրությունը մենք տեսում ենք նաև «26 ապրիլի» ոտանավորի մեջ։ Իր ծննդյան տարեդարձը բանաստեղծին առիթ է տալիս իր անցյալը, ապրածը հակադրելու սպասելիքին։ Այդպիսի հակադրության մեթոդով է հորինված նաև ժայռի և ալիքների հակադրությունը, ուր պարզապես նա ծերության, անշարժության և պատանեկության, աշխուժության փաստերն է սիմվոլացնում։ Բայց միշտ հակադրությունը չէ, որ նրա պոետիկային շունչ ու ավյուն է տալիս, երբեմն իր դիտողությանը նա տալիս է համադրության ձևավորում. օրինակ, իր եղերքին խփելով առաջ վազող գետի ջուրը նրա մոտ համադրվում է մի դարդոտ մարդու հետ, որ ցավի ազդեցության տակ «գլուխը քարին է տալիս»։ Ինքը Հովհաննիսյանը խոստովանել է, որ իր այդ պատկերացումը տվել է ժողովրդական բանաստեղծության ազդեցության տակ։

Իր պոետիկայով փիլիսոփայական ի՞նչ գաղափարներ էր կոնկրետացնում մեր երգիչը։ Ինչպես հայտնի է, փիլիսոփայությունը համարվում է մի գիտություն բնության, մարդկային հասարակության և մտածողության ամենի ընդհանուր օրենքների մասին։ Հովհաննիսյանը սկսել է վերջին կետից, այսինքն մտածողությունից. նրա մոտ մարդկային հոգու շարժիչ ուժը, ընդհանուր արյունատար անոթը համարվում է անձնազոհության գաղափարը։ Նման մի ուժ կամ անոթ հասարակության մեջ ժողովրդայնության գաղափարն է։ Իսկ բնության նրա ըմբռնումը տանում է դեպի մարդու և բնության հավերժ միության, այսինքն դեպի անմահության գաղափարը։ Անձնազոհություն, ժողովրդայնություն և անմահություն — ահա՛ Հովհաննիսյանի փիլիսոփայական խոհի իդեական

բովանդակությունը, որ նրա մոտ ստացել է բարձր գեղարվեստական կոնկրետացում և արժևքավորում։

Այդ կոնկրետացման և արժևքավորման միջոցներից մեկն էլ այն է, որ բանաստեղծն իր մի շարք զգացմունքները դրսևորում է երազահույզ պատկերացումով, ինչպես անում էր նաև Հայնեն։ Բայց մի տարբերությամբ. ոչ միայն սերը, այլև իր հասարակական-քաղաքական մտայնությունը մեր բանաստեղծը երբեմն տալիս է անրջային բացատրության ձևով։ Իր ապրած օրերում Վարդանանց անձնազոհությունը իրագործված փաստի նման նկարագրելով՝ հանկարծ բանաստեղծը գլխի է ընկնում, որ դա երազ է։

Բայց ավա՜ղ ցնորիս, դեռ մոտ չէ գարուն,
Ոչ ժանգն է ջնջվել մեր շղթաներից,
Ոչ մեր կուրծքն է վարդով զարդարուն,
Ոչ այգն է ջոկվում խավար գիշերից։

Պետք է նկատի առնել, որ Հովհաննիսյանն իր պատմական քնարի մեջ մեծ չափով օգտագործում է պերճախոսության արվեստը՝ դասական ոճի նմուշներով հանդիսավորություն տալով իր խոսքին։ Բայց հանդիսավորության հետ միասին բանաստեղծն ուզում է լսողի կամ ընթերցողի վրա հզոր էմոցիոնալ-կամեցողական ներգործություն անել իր հռետորական հնարներով։ Իր պատմական քնարով նա գեղեցիկ խոսելու նմուշներ է տվել, այսինքն նա ոչ միայն կրքով է խոսել, այլև վերին աստիճանի պատկերավոր կերպով։ Անտիկ առածն ասում է. բանաստեղծը ծնվում է, իսկ հռետորությունը ձևոք է բերվում։ Հովհաննիսյանի մոտ այդ ձևոք բերվին ևս բարձրանում է արվեստի գագաթը։ Նա ինքը կյանքի մեջ, մանկավարժական պրակտիկայի մեջ բեռանացի խոսքի վարպետ էր։ Այդ վարպետությունը նա փոխադրել է իր պատմական քնարի մեջ ավելի մեծ թռիչքներով, ավելի խոշոր նվաճումներով։ Դեմոսթենեսի պերճախոսությունը համարել են կրքով տոգորված տրամաբանություն։ Հովհաննիսյանի տրամաբանությունն ևս կրքոտ է պատմական քնարի մեջ. Արտավազդը, Տղմուտը, Վարդանանքը, Վահագնը դրա հոյակապ նմուշներն են։ Իր այդ գործերով նա կարողանում է ընթերցողին խանդավառել, հափշտակել, նույնիսկ լարել և իր եզրահանգումներով հանկարծակիի բերել։ Դա հենց բարձր արվեստի գլխավոր հատկանիշն է։

Եվ որ կարևորն է նշել՝ նրա տաղաչափությունը մեծ նվաճումներ է արել պատմական քնարի մարզում։ Հովհաննիսյանը Արսեն

Բագրատունուն հանճարեղ վարպետ է անվանել, Ներսես Շնորհալուն՝ չափական խոսքի ամենապատվական ներկայացուցիչ։ Երկուսին էլ նա քննադատորեն օգտագործել է։

Ներբողի ժանրի սահմաններում ևս Հովհաննիսյանը ժառանգել է մեր անցյալ դասական կուլտուրան, բայց դրա հետ միասին նոր մոտեցում է հանդես բերել։ Հին ներբողի մեջ միստիկական և հնազանդական շատ տարրեր կային։ Հովհաննիսյանը ներբողը դարձրել է սոցիալական բողոքի միջոց։ Ներբողելով Պերճ Պռոշյանին՝ նա գրում է, որ վիպասանին թև են տվել շինականի չարն ու բարին, դարդն ու ցավը։ Հայտնի է, որ մի պալատական երգիչ ներբողել է նույնիսկ տիրողի մահճակալը, որ «փայլում է, ինչպես հազար ու մի արեգակ»...

Հայ անցյալ կուլտուրայի հետ միասին մեծ է եղել նաև ռուս կուլտուրայի և գրականության ազդեցությունը Հովհաննիսյանի վրա։ Շատ է խոսվել Պուշկինի մասին։ Բայց նույնիսկ անդրանիկ ռուս սիմվոլիստներից ոմանք լիքը են տվել Հովհաննիսյանին, երբ նա ապրում էր իր գրական ուսումնառության առաջին շրջանը։

Լիքը ստանալով ռուս գրականության մեծերից և փոքրերից, հայ գրականության կլասիկներից և ամենից շատ հայ ժողովրդական բանաստեղծությունից՝ Հովհաննիսյանը դարձել է մեր գրականության խոշոր կլասիկներից մեկը, ամենաօրիգինալ և լիովին ազգային-ժողովրդական հեղինակ, որ օժտված է բանաստեղծական մեծագույն կուլտուրայով։

Դժբախտաբար հայ սովետական քննադատության մեջ մի քըշնամական ձայն է լսվել Հովհաննիսյանի գրական ժառանգության նկատմամբ, թե դա ամբողջապես անցյալին է պատկանում, մեր օրերին նա ոչինչ չի տալիս։

Անցյալում էլ գտնվել է մի քննադատ, որ կղերական «Հովիտ» ժուռնալի մեջ գրել է, թե Հովհաննիսյանը «անդեմ հեղինակ է». նա արձագանքում է ամենքին և ամեն ինչի, բայց ղեկավարող սկըզբունք չունի։

Մենք տվյալ հոդվածի մեջ աշխատել ենք այդ երկու արտառոց կարծիքը ջրել. Հովհաննիսյանը մեր օրերին ևս մնում է ուսանելի հեղինակ սովետական գրական երիտասարդության համար իր գրվածքների նորությամբ, պարզությամբ և անկեղծությամբ, առավել ևս՝ իբրև խոսքի մեծ վարպետ և տաղաչափության ուսուցիչ։

Իսկ ինչ վերաբերում է այն անհիմն հայհոյանքին, թե նա դիմազուրկ գրող է, բավական է ասել, որ նրա հիշատակը մեծ երախտագիտությամբ հիշել է և հիշում է մեր սովետական հասարակայնությունը՝ նրան համարելով հայ ժողովրդական բանաստեղծ:

Միշտ վառ է եղել Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ հավատը ապագայի նկատմամբ, հուսահատվողին նա ոգևորել է՝ գրելով.

... Հանգի՛ստ մնա, կը գա ժամանակ—
Կաեցնի խավարը մոլեռանդության,
Կը գա նոր սերունդ, զգալու ընդունակ,
Լուսածին որդիք սուրբ ազատության...

Հովհաննիսյանը չի մտածել այդ ազատությունը՝ տիրողներից իբրև շնորհ կամ ողորմություն ստանալու, այլ դրդել է դա ձեռք բերել պայքարի, մաքառումների, զոհաբերության միջոցով: Այդ ձևով նվաճած մեր հայրենիքը, մեր պետականությունը նա անվանել է արյամբ փրկված աշխարհ: Եվ ահա ցարիզմից և բուրժուազիայից փրկված մեր սովետական աշխարհը երբե՛ք չի մոռանա իր հարազատ երգչին:

1946

ՎԱԼԵՐԻ ԲՐՅՈՒՍՈՎԸ ԵՎ ՀԱՅ ԿՈՒԼՏՈՒՐԱՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Վալերի Բրյուսովն իր անունը ամուր կերպով կապել է հայ կուլտուրայի հետ ոչ միայն իր բուռն ու անկեղծ հայասիրությամբ, այլև իր գիտական աշխատանքներով, իր գրական և պատմական հետազոտություններով, իր նշանավոր թարգմանություններով, ինչպես և էպոխաշեն դասախոսություններով։ Հայ ժողովրդի նկատմամբ նրա սերը բխում էր հենց այդ ուսումնասիրություններից, որոնք հիմք էին տալիս զգացմունքը դարձնելու գիտակցական ու անսասան։

Ցարիզմի ստեղծած «ժողովուրդների բանտի» մեջ սեր տածելով փոքր ազգերի, հայերի և մյուսների նկատմամբ՝ Բրյուսովը քաղաքական գործ էր կատարում, և Մաքսիմ Գորկու առաջնորդությամբ ո՛չ միայն վեր էր հանում ճնշված ժողովուրդների կուլտուրական արժեքները, այլև հող էր նախապատրաստում նրանց ինքնուրույն անբռնադատ զարգացման համար։

Բրյուսովի ձեռնարկած գործի մեծ արժեքը ցույց է տվել Ն. Մառը 1923 թվին կարդացած մի դասախոսության մեջ՝ շեշտելով նրա կատարած թարգմանության կուլտուրական-քաղաքական արժեքը։ Այդ թարգմանությունը ո՛չ միայն ռուս ժողովրդին ծանոթացրել է հայերի գեղարվեստական ճաշակը, այլև նպաստել է կառուցելու այն գաղափարական հիմքը, որի վրա պիտի հաստատվեն գիտակցական բարեկամությունը և սերը։ Հայ ժողովրդին «բանաստեղծ-ժողովուրդ» անվանելով, և ո՛չ միայն անվանելով, այլև այդ պնդումը փաստորեն ապացուցելով՝ Բրյուսովը ակներև է դարձրել, որ մարդկային ստեղծագործության բարձրագույն մարզում առաջ եկած հետաքրքրությունը պետք է արգասավոր լինի նաև հասարակական-քաղաքական այլ մարզերի համար։

Նույն 1923 թվին, Բրյուսովի ծննդյան հիսնամյակի առիթով,

ռուս և հայ ազատագրված ժողովուրդները մեծարել են բանաստեղծին ոչ միայն հետհոկտեմբերյան, այլև նախահեղափոխական նրա գործունեության համար։ Ազատ հայրենիքը նրան տվել է ժողովրդական բանաստեղծի բարձր կոչումը, իսկ Համամիութենական կենտրոնական իշխանությունը հայտնել է իր շնորհակալությունը նրա կատարած օգտավետ աշխատանքի համար։

Առանձնապես այդ աշխատանքն օգտակար էր հայերիս համար։ Ոչ միայն իբրև բանաստեղծ, այլև իբրև գիտնական՝ նա հանդիսացել է հայ կուլտուրայի գնահատողներից մեկը, որ խոր հետքեր է թողել և հետևողներ ունեցել։ Նա դրա հետ միասին նպաստել է հայ կուլտուրայի մասսայականացման գործին՝ Մաքսիմ Գորկու հետ միասին հրապարակ հանելով հայ գրականության երկու նշանավոր ժողովածուները։ Մասսայականացնելով՝ նրանք սեր են զարթեցրել դեպի այն ժողովուրդը, որ իր կուլտուրական արժեքները ստեղծել է մեծ մասամբ աննպաստ պայմաններում, ցույց տալով ոգու մեծ ուժ՝ քաղաքական և այլ հալածանքներին դիմադրելու համար։

Մաքսիմ Գորկու հետ միասին Բրյուսովը հայ ժողովրդին ձեռք է մեկնել նրա պատմության կրիտիկական մոմենտներից մեկում՝ խրախուսանքի և քաջալերության խոսք ասելով։ Ն. Մառին ձայնակցելով՝ ռուս մեծ բանաստեղծը գովել է հայ ժողովրդի «շինարարական ոգին», որ փյունիկի պես միշտ հառնում է մոխիրների միջից և ստեղծագործում։

Այդ ստեղծագործության հանդեպ Բրյուսովը ցույց է տվել ոչ միայն մեծ սեր, այլև մեծ բարեխղճություն, հետազոտական անսովոր լարում։ Հենց այդ պատճառով նրա կարծիքները հայ կուլտուրայի, հայ պատմության և գրականության մասին մեզ համար մեծ արժեք են ստանում։ Այդ կարծիքները հայտնել է մի բազմակողմանիորեն զարգացած մեծ մարդ, մեծ քե իբրև բանաստեղծ և քե իբրև գիտնական, որ ամեն մի խոսքը ասել է երկար ու բարակ կշռադատելուց հետո։ Եվ այդ խոսքը նա ասել է ոչ քե սառնասիրտ դիտողի պես, այլ ասել է իբրև ի ծնե գրող, այսինքն մի մարդ, որ ապրում է իր քննելիք նյութը, սրտին մոտ է առնում հետազոտվող ժողովրդի ցավերն ու խինդերը։

Բրյուսովի մոտ մարդը և բանաստեղծը հավասար բարձրության վրա են գտնվում։ Առաջին իմպերիալիստական պատերազմի ժամանակ իբրև բանաստեղծ նա զբաղված էր մանր ժողովուրդ-

ների կուլտուրական արժեքների ցուցադրությամբ, իսկ իբրև մարդ և քաղաքացի ամեն կերպ աշխատում էր նպաստել գերմանական իմպերիալիզմի խորտակմանը՝ կոչ անելով փշրելու «գերմանական բռունցքը», պաշտպանելու մարդասիրական սկզբունքները, կուլտուրան, ժողովուրդների ազատությունը:

Առանձնապես հայ ժողովրդի ազատությանը նա նպաստում էր ո՛չ միայն իբրև բանաստեղծ, պատմագետ, այլև իբրև ասույթի վարպետ, որ բեմերից հնչեցնում էր հայ խոսքը՝ լսելի դարձնելով ոչ թե նրա բառերը, այլ մտքերը, մտքեր, որոնք տոգորված են բարձր մարդասիրությամբ ու հայրենասիրությամբ:

Ռուս ուսանելի, արժեքավոր ու լայն գրականությունից գալով դեպի մեզ՝ Բրյուսովը այդ բարձրությունից գնահատում էր հայ կուլտուրան: Մենք պետք է տեսնենք, թե որքան ճիշտ է այդ գնահատությունը: Բայց դրանից առաջ, հարկավոր է ծանոթանալ գնահատողի անձին և գրական կյանքին՝ նրա գնահատության կշիռը ըմբռնելու համար:

ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԳՐԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

Նախքան հայ գրականության և քննադատության, հայ պատմության և դիցաբանության, ինչպես և տաղաչափության ու թարգմանության խնդիրներով զբաղվելը, Վալերի Բրյուսովն արդեն ռուս կյանքի մեջ հայտնի էր իբրև մի մեծակշիռ բանաստեղծ և գիտնական, ուստի և Մաքսիմ Գորկու ընտրությունը նրա վրա կանգ առավ, երբ ուզում էր հայ գրականությունը դնել ռուս ժողովրդի դատաստանի առաջ:

Ի՞նչն էր շատ գնահատում Մաքսիմ Գորկին Բրյուսովի կյանքի և ստեղծագործության մեջ:

Ամենից առաջ նրա բարձր հումանիզմը. այս վերջինի համար մղած նրա պայքարը Մ. Գորկին բնորոշում է «մարտիրոսական կյանք» տերմինով: Պրոլետարական մեծ գրողին գրավել է նաև Բրյուսովի կուլտուրական աշխատանքը, ռուս ժողովրդին աշխարհի գրեթե բոլոր ժողովուրդների հոգևոր արժեքներին ծանոթացնելու ճիգերը: Այդ ամենը նկատի առնելով՝ Գորկին նրան անվանում է «ամենից կուլտուրական գրողը Ռուսաստանում»:

Այդ բոլորն ասելով՝ հարկավ Մ. Գորկին գիտեր, որ Բրյուսովի և իր հասարակական դիրքորոշման մեջ տարբերություններ շատ

կան։ Բայց այդ տարբերությունները նա չէր համարում անհաղթահարելի։ Եվ իսկապես, Գորկու այդ հավատը իրականացավ, և Բրյուսովն անցավ ամբողջապես Մաքսիմ Գորկու հետ միասին բարրիկադի մի կողմը՝ ընդդեմ ողջ բուրժուա-կապիտալիստական աշխարհի։

1911 թվին Մաքսիմ Գորկուն պաշտպանելով ռեակցիայի ճանկերի դեմ՝ Ստ. Շահումյանը գրել է, թե «ոուս գրականության մեջ, գոնե արդի իրականության՝ մենք չգիտենք մի այլ գրողի այդ աստիճանի բարոյականորեն նրբազգաց ու մաքուր, ինչպիսին Գորկին»[1]։

Այդ նրբազգաց գրողը Բրյուսովին նկատել է շատերի մեջ և նրա հետ միասին գործելը համարել է իր համար հաճելի։ Այդ միևնույն ժամանակ Գորկին մոտ էր նաև Լեոնիդ Անդրեևի հետ, բայց նրա տաղանդն ընդունելով հանդերձ՝ նրան չէր համարում կուլտուրական գրող։ Ի՞նչ թերություններ ուներ Անդրեևը, որոնցից զերծ էր Բրյուսովը։ Ամենից առաջ ինչպես նկատել է Գորկին, նա ընթերցանությամբ զբաղվելու օրգանապես ոչ մի հակում չի ունեցել։ Լեոնիդ Անդրեևն այդ բանը բացատրում էր նրանով, որ ինքը չի ուզում ուրիշների ազդեցության տակ ընկնել. հաճախ նա զարմանում էր Մ. Գորկու ընթերցասիրության վրա՝ մանավանդ այն ժամանակ, երբ նա կարդում էր այնպիսի նյութերի մասին, որոնք գրականության հետ անմիջական շփում չունեին։

Ընթերցասիրության, գրասիրության խնդրում Բրյուսովը գրնում էր Մ. Գորկու և ո՛չ թե Լ. Անդրեևի հետ։ Ջուկովսկին Բրյուսովի գծերից մեկն է համարել գրականամոլությունը—одержимость литературой։ Սակայն պետք է նկատի առնել, որ դա տվյալ դեպքում ոչ թե թերություն է, այլ առաջավոր մարդու առանձնահատկություն. մի մարդ, որ կանգնած է իր դարի գիտության բարձրության վրա։ Այդպես էր իր ժամանակ Գյոթեն, ինչպես և Պուշկինը։ Դա երևում է Բրյուսովի թողած գրադարանից, որի մեջ կան գիտության բոլոր ճյուղերից գրքեր։ Եվ այդ գրքերն այնտեղ դրված են ոչ թե զարդարանքի համար, ինչպես ոմանց քով, այլ ուսումնասիրված են, և լուսանցքների վրա արված դիտողություններից կարելի է կազմել հատորներ։ Այդպես էր կարդում նաև Տոլստոյը, որի

[1] Ստ. Շահումյան, «Երկերի ժողովածու», II հատոր, Մոսկվա, 1928, էջ 69։

մարգինալիաներից (լուսանցքում արված դիտողություն) նույնպես հատորներ դուրս կգան։

Բրյուսովն ունեցել է սովորելու տաղանդ։ Բնորոշ է նրա մի խոստովանությունը։ Նա ասել է. «Ես որևէ աղետի հետևանքով ոչնչանային Պուշկինի և Տյուտչևի բանաստեղծությունները, ինքը կվերականգներ դրանք իր հիշողությամբ։

Սովորելու հետ միասին իբրև աշխատողի նմուշ՝ Բրյուսովը պետք է դրվի աշխատանքի հերոսների շարքում։ Աշխատանքի հերոս էր նա ամենից առաջ իր այն առանձնահատկությամբ, որ չէր ընկրկում որևէ դժվարությունից, եթե կարևոր էր համարում տվյալ աշխատանքը։ Հենց, օրինակ, «Հայաստանի պոեզիա» ժողովածուն հրատարակելու համար նա ի՜նչ դժվարություններ է հաղթահարել։ Ո՛չ միայն գիտական աշխատավորին, այլև բանաստեղծին՝ Բրյուսովը պատկերացնում է արտում աշխատող երկրագործի, իսկ մուսան՝ եղան պատկերով։ Մոտավորապես մի նման պատկերով Մաքսիմ Գորկին բնորոշել է Լեոնիդ Անդրեևին. «Նա (Լ. Անդրեևը),— ասում է Գորկին,— իր տաղանդի հետ վարվում է այնպես, ինչպես մի վատ հեծվոր իր գեղեցիկ ձիու հետ, անխնա արշավել է տալիս, բայց չի խնամում նրանց։

Այդպես չէր Բրյուսովը։ Չնայած նրա բազմաթիվ և բազմակողմանի վաստակներին, այնուամենայնիվ դուք չեք գտնի դրանց վրա շտապողականության կնիքը, քրտինքի հետքերը, ջրդողության հիվանդությունը։ Քննադատ Այխենվալդը սխալմամբ «եղան» պատկերից դուրս է բերել արտառոց եզրակացություն. իբր թե Բրյուսովը բնությունից տաղանդ չի ստացել և ամեն ինչ ձեռք է բերել... միայն աշխատանքով. իբր թե նրա երկերը ոչ թե տաղանդին են, այլ միանգամայն... բանածին. իբր թե նա ոչ թե Պուշկինի Մոցարտն է, այլ Սալիերին, ուրիշ խոսքով՝ նա ոչ թե անարվեստ գեղարվեստի, այլ արվեստակյալ արվեստի ներկայացուցիչ է, այսինքն «ցրտության երգիչն» է[1]։

Այդ թշնամական քննադատությունը ցույց է տալիս, որ նույնիսկ ռեակցիայի տարիներին, ռեակցիայի գրականությունը և նրա շեֆերը իրենց շարքում չեն դրել Բրյուսովին, զգալով նրա այլածին առանձնահատկությունը։ Կարծես Այխենվալդներին ապտակե-

---

[1] Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей, т. III, Москва, 1913, стр. 185—186.

լու համար Մաքսիմ Գորկին ձեռք է մեկնում Բրյուսովին, գովում նրա տաղանդը և այդ տաղանդի օգտաշատ բովանդակությունը։

Այդ տաղանդի առանձնահատկություններից մեկն էր որոնումների հակումը։ Հենց այդ հակման շնորհիվ նա դյուտեր էր անում՝ հարստացնելով իր ստեղծագործական ներկապնակը։ Մահվանից հետո թողած բազմաթիվ ձեռագրերը ցույց են տալիս, որ Բրյուսովը խստապահանջ է եղել իր նկատմամբ, ամեն բան, ինչ որ գրել է՝ հասարակության առաջ չի դրել. շատ բան դրել է իր դատունակությունը և գրելու վարժությունը անվթար և պատրաստ պահելու համար։

Մաքսիմ Գորկուն հենց դուր էր գալիս Բրյուսովի այդ աշխատունակությունը, իր ստանձնած գործի պատասխանատվության խոր զգացումը։ «Հայաստանի պոեզիան» ժողովածուն լույս ընծայելուց հետո Բրյուսովը Մաքսիմ Գորկուց ստանում է մի չերմ նամակ, որի մեջ հետևյալ տողերն են գրված. «Աստիճ ցանկանում եմ ձեզ հետ աշխատել շա՜տ և երկա՜ր, և—սա կոմպլիմենտ չէ, հավատացեք,—ես չեմ ճանաչում ոուս գրականության մեջ մի այլ մարդ, որ ավելի գործունյա լինի, քան դուք։ Դուք գերազա՜նց աշխատավոր եք»[1]։

Ինչպես տեսնում եք, Բրյուսովը ոչ միայն բանաստեղծ էր, գիտնական, այլև գործի մարդ։ Նրա գրական նվաճումների ճնշող մասը պայմանավորված է հենց այդ հատկությամբ. նա կաբինետային գրողի տիպ չէր. նրա մտահղացումների մեծ մասը գործի բովից էր ծագում։ Գործ ասելով՝ նա հասկանում էր ոգևորություն. անգործությունը նա համարում է Պուշկինի բանաստեղծի այն վիճակը, երբ դեռ սերովբեն չի մոտեցել նրան, ճեղքել կուրծքը և սրտի փոխարեն դրել «բոցոտ կրակ վառվռուն»։

Այդպես չէր գրում Լեոնիդ Անդրեևը, ինչպես խոստովանում է Մաքսիմ Գորկին։ Անդրեևը շարունակ վեճեր էր ունենում Մ. Գորկու հետ զանազան փիլիսոփայական և հասարակական խնդիրների շուրջը, ապա այդ վեճերը նյութ առնելով՝ նա գրում էր իր պատմվածքները, որոնց մեջ աշխատում էր հերքել Մ. Գորկու լավատեսական համոզումները. նա ժխտում էր միտքը, սերը, հավատը, հասարակական գործունեությունը և այլն, ժխտում էր ի հեճուկս Գորկու։ Երբ Անդրեևը հրատարակեց իր երկերի առաջին

[1] Печать и революция, 1928, № 5, стр. 60.

ժողովածուն, նա ուղարկեց Մաքսիմ Գորկուն, վրան մակագրելով՝ «Քե՝ բովանդակության մեծ մասը վերաբերում է... իրենց վեճերին»։

Ինքնատիրապետության խմաստով Անդրեևն ու Բրյուսովը հակապատկերներ են։ Նույնիսկ իր կյանքի այն էպոխայում, երբ Բրյուսովը ապրել է հուսալքում, հոռետեսություն, փարել ինդիվիդուալիզմին, երբեք Անդրեևի պես ինքն իրեն ոչ միայն չի կորցրել, այլև իր համախոհների նկատմամբ միշտ պահել է ղեկավարողի դիրք՝ ցույց տալով կազմակերպչական տաղանդ։ Դա երևում է նրա խմբագրական աշխատանքից։ Կենսագիրները պատմում են, որ նույնիսկ աշակերտական նստարանի վրա նստած տասներեքամյա Բրյուսովը ձեռագիր ժուռնալ է խմբագրել և զարմացրել իր բեղուն աշխատանքով։ Այնուհետև մեծ չափով խոհուն աշխատանք, կազմակերպչական տաղանդ, ղեկավարելու ընդունակություն նա ցույց է տվել իր հասուն տարիներում, երբ խմբագրել է մի շարք պարբերաթերթեր, ինչպես և ռուս կլասիկներից ամենց ակադեմիկական հրատարակությունը։ Ռուս ընթերցող հասարակության համար նա հայտնագործեց Տյուտչևին, իսկ Պուշկինի վերարհրատարակության օրիգինալ փորձը՝ Պուշկինի կխստատ թողած երկերի լրացման ճիգերը՝ ստեղծագործական հետաքրքիր մի նմուշ է։

Այդ խմբագրական աշխատանքի մեջ ևս նա պահել է գրողի իր տիպը, այսինքն այն մարդուն, որի գլխավոր առանձնահատկությունը մտածողությունն է և որ դադարում է մտածել լոկ այն ժամանակ, երբ դադարում է ապրել։ Այդ պատճառով էլ նա աննշանակ խոսքեր չէր գրում. և լռում էր այն ժամանակ, երբ առհասարակ ասելիք չուներ. նա գրիչ էր վերցնում ձեռքը, երբ մի նոր բան պիտի ասեր։

Հենց այդ պատճառով Մ. Գորկին ուշադիր հետևում էր նրան՝ գնահատելով նրա մեջ ոչ միայն բանաստեղծին, գրողին, այլև նրա հասարակական չիղը, նրա կազմակերպչական ընդունակությունը։ Հետաքրքրական է նկատել, որ Մ. Գորկին Բրյուսովին ոչ միայն վստահում էր գրական ժողովածուների խմբագրությունը, այլև առաջարկում էր աշխատակցել իր ձեռքով լույս տեսնող պարբերաթերթերին։ Իր կողմից Բրյուսովը համակրանք էր տածում Մաքսիմ Գորկու նկատմամբ։ Եվ նույնիսկ այն ժամանակ, երբ Բրյուսովը գտնվում էր Մերեժկովսկիների շրջապատում և համարվում էր գրական սիմվոլիզմի գլխավոր շեֆը, նա պաշտպանել է Գորկուն

Մերեժկովսկու հարձակումների դեմ։ Այդ բանը նա առանձնապես շեշտել է իր հիշատակարանում՝ գրելով, թե «Մերեժկովսկին սատիկ հայհոյում էր նրան, իսկ ես պաշտպանում էի ո՛չ առանց հաջողության»[1]։

Այդ համակրանքը նշան էր այն բանի, որ 900-ական թվականների սկզբում Ռուսաստանում ծավալվող հասարակական վերելքը, քաղաքական եռուզեռը անտարբեր չի թողնում Բրյուսովին և նրա մեջ առաջ է բերում որոշ բնկում, մի բնկում, որ կոնկրետ բնույթ է ստանում 1905 թվի ռևոլյուցիայի ժամանակ։ Այդ պահուն Բրյուսովը, հենց իր խոստովանությամբ, ապրել է իր կյանքի եռուն, հետաքրքրական շրջանը։ Իր հիշատակարանում (էջ 136) նա գրում է հետևյալը 1905 թվի մասին. «Ինձ համար դա փոթորկի, հորձանուտի տարի էր։ Երբեք ես չեմ ապրել այդպիսի կրքեր, այդպիսի տանջանք և ուրախություն... Երբեմն ես պատրաստ էի անկեղծորեն ու լիովին թողնել իմ կյանքի բոլոր նախկին ուղիները և սկսել նորը, կյանքս սկսել նորից...»։

Ճիշտ է, ռեակցիայի հետագա տարիներում իջնում է Բրյուսովի ոգևորության այդ ալիքը, նա վերանայում է իր այդ տրամադրությունը, բայց, այնուամենայնիվ, չի այրում բոլոր կամուրջները և վաստակում է Մաքսիմ Գորկու համակրանքը նույնիսկ ռեակցիայի տարիներում։

Հետագայում, արդեն Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայից հետո, Բրյուսովը հիշում էր իր կյանքի պայծառ էջերը և հպարտությամբ դա կապում է իր սոցիալական ծագման, իր ընտանեկան դաստիարակության հետ։ Նրա պապն ու հայրը ճորտ գյուղացիներ են եղել։ Իր մանկության օրերում նա կրթվել է վաճառականական թվականների տրադիցիաներով։ «Հորս գրասեղանի վրա,— ասում է Բրյուսովը իր հոբելյանական ճառի մեջ,— մշտապես կախված էին Չերնիշևսկու և Պիսարևի լուսանկարները։ Ես դաստիարակվել եմ, այսպես ասած՝ «դեռ խանձարուրում» մատերիալիզմի և աթեիզմի սկզբունքներով»[2]։

Այս վերջին դիտողության ճիշտ լինելը Բրյուսովն ապացուցել է իր ստեղծագործությամբ. նույնիսկ սիմվոլիզմի երկրպագու Բրյուսովը երբեք միստիկ կամ կրոնամոլ չի եղել ինչպես իր

---

[1] В. Брюсов, «Дневники», 1891—1910 гг.», стр. 96.

[2] Сборник, посвященный 50-летию Брюсова, 1924 г., стр. 13.

գրեթե բոլոր համհարզները։ Նույնպես ռեակցիայի շրջանում ծագած ակմեիզմի նատուրալիստական մեթոդը չի վայելել նրա համակրանքը. սեր երգող Բրյուսովը երբեք սեռամոլ չի դարձել, ինչպես ակմեիստները. նա Բլոկի և իր ուսուցիչ Ֆետի պես սերը միշտ կապում էր փիլիսոփայական լուրջ պրոբլեմների հետ։

Բրյուսովը իբրև սիմվոլիստ հիմնականում չի գռվերգել ճահճացող կապիտալիզմը. նա, ընդհակառակը, անցել է մանր բուրժուական փնտելիգենցիայի այն հատվածի շարքը, որ բուրժուական քայքայվող կուլտուրայից իր փախուստը ապահովում էր սիմվոլիզմի միջոցով։ Բրյուսովի հոբելյանի ժամանակ ասողներ կային, որ սիմվոլիզմը նրա գրչի տակ որոշ պրոգրեսիվ արժեք է ունեցել. այդ արժեքն այն է, որ բանաստեղծության թեորիայի մեջ նրա պահանջները՝ ֆորմալ նվաճումները, գիտության ու գեղարվեստական ստեղծագործության մեթոդների ճշտումը, և այլն, իր ժամանակի համար առաջավոր երևույթներ էին ոչ միայն գեղարվեստական, այլև հասարակական իմաստով։

Սիմվոլիզմի այն պահանջը թե ո՛չ միայն բանաստեղծության մտքերը, այլև բառերը պետք է ընթերցողին «գլխով աներ», «իմաց տար»,— դա գրական վարպետության պահանջ էր, որ դուրս էր գալիս զուտ պոեզիայի սահմաններից և հրահանգում լիարյուն խոսքի պրակտիկան, կռվում դատարկաբանության դեմ։ Գրականության բարձր որակի համար կռիվ մղելով, հալածելով դրականը էպիգոնությունը, ծաղրելով թափթփված, անդեմ, անկազմակերպ խոսքի ներկայացուցիչներին՝ Բրյուսովը նկատում է Մաքսիմ Գորկուն շատերի մեջ և երբեք չի մասնակցում նրա դեմ եղած հալածանքների ոչ մի շրջանին։ Ընդհակառակը, նա նույնիսկ նրան պաշտպանում է իր նիզակակիցների կարծիքների ընդդեմ, ինչպես տեսանք քիչ առաջ։

Մաքսիմ Գորկուց հետո երկրորդ խոշոր դեմքը, որ պաշտպանել է Վալերի Բրյուսովի գրական ժառանգության բարձր արժեքը՝ Լունաչարսկին է։ Պետք է խոստովանել, որ նախահոկտեմբերյան Բրյուսովը իր ստեղծագործությամբ ու տեսական մի քանի հայացքներով ավելի մոտ էր Լունաչարսկուն, քան Գորկուն։ Հոբելյանական իր ճառի մեջ Բրյուսովին նա անվանում է «մեր ժամանակի համար մեծապես նշանակալից դեմք»։ Իսկ նրա անցած կյանքին ու ստեղծագործությանը Լունաչարսկին տալիս է բարձր

արժեք՝ հիշեցնելով երիտասարդ Բրյուսովի այն միտքը, թե նա իր խոսքն ուղղում է ոչ թե ժամանակակիցներին, այլ հավերժությանը։

Գովելով արդեն կոմունիստ Բրյուսովին՝ Լունաչարսկին չէր մոռանում նրա անցյալը, նրա սիմվոլիզմը, ինչպես և մի քանի հեռադեմ հայացքները, նրա մի կարճ միջոցում բուրժուազիայից և նրա կառավարությունից սպասելիքներ ունենալու սխալները։ Այդ ամենը գիտեր Լունաչարսկին, բայց դրա հետ միասին նա պնդում էր, որ այդ բոլորը Բրյուսովի ստեղծագործության համար որակ չեն կազմել և մնացել են հետին պլանի վրա։ Որակը, Բրյուսովի ստեղծագործության միջուկը կազմում է ոչ թե անցյալը, այլ ապագան, նա իրեն կապել է ոչ թե կործանվող Ռուսաստանի, այլ զարթնող և ստեղծագործող Ռուսաստանի, նրա առաջավոր ավանդարդի հետ։

Արվեստի թեորիայի մի քանի խնդիրներում Լունաչարսկին համամիտ էր Բրյուսովին։ Նրա հետ միասին պնդում էր, թե արվեստի մեջ հաճույքը գնում է իմացության հետ զուգընթաց։ Սիմվոլիստ եղած ժամանակ անգամ՝ Բրյուսովը «իմացության» դեմ չի պայքարել, ինչպես իր իռացիոնալիստ ընկերներից ոմանք, և միշտ շեշտը դրել է մտքի բովանդակության վրա։ Լունաչարսկին համամիտ էր Բրյուսովի հետ նաև գրականության պատմության մի քանի խնդիրներում. երկուսն էլ պնդում էին, որ ժողովուրդների կյանքի մեջ գրական վերելքը կապված է եղել տնտեսական բարգավաճության, քաղաքական եռուզեռի հետ։ Բուրժուազիայի պատմության մեջ երկու հակադիր ծայրեր կան. բարձրացման շրջան իր լավատեսությամբ, նախաձեռնությամբ, աթեիզմով, և ճահճացման շրջան իր հոռետեսությամբ, համակերպությամբ և սիրտ խառնող կղերամոլությամբ։ Երկուսն էլ ինտելիգենցիան «վեր դասակարգային» մի կատեգորիա չէին համարում։ Բրյուսովի պայքարը Մերեժկովսկիների դեմ՝ ցույց է տալիս, որ նա գրականությունը չէր կտրում կյանքից. նա չմասնակցեց այդ սիմվոլիստի ժուռնալին՝ հակադրվելով նրա կրոնական քաղաքականությանը, որ ջուր էր ածում ռեակցիայի ջրաղացին։ Իր արևմտաեվրոպական գրականության պատմության մեջ Լունաչարսկին վերթերների տըրագեդիան բացատրում էր ինտելիգենցիայի առաջ ծառացած քաղաքական դժվարություններով։ Գրական ուղղությունների բացատրության մեջ ևս Լունաչարսկին Բրյուսովին ձայնակցում է՝ ձևի խնդիրը կապելով իրականության նկատմամբ այս կամ այն

դիրքորոշման հետ։ Օրինակ. երկուսն էլ ռոմանտիկ են համարում այն գրողին, որ իրականությունից դժգոհ լինելով՝ ստեղծում է մի երևակայական աշխարհ։ Համընկնում է նրանց կարծիքը նաև այն խնդրում, որ զտարյուն ռոմանտիկներ և ռեալիստներ չկան, և հաճախ որևէ հեղինակի նկատմամբ դժվար է լինում ասել՝ սոսկ ռոմանտի՞կ է, թե սոսկ ռեալիստ։ Լունաչարսկին պնդում է Ժորժ Սանդի և Ֆլոբերի, ինչպես և Հայնեի նկատմամբ, թե նրանք եղել են միաժամանակ թե ռոմանտիկ և թե ռեալիստ։ Նման մի հայացք պաշտպանել է նաև Մ. Գորկին ռուս մի քանի վիպագիրների նկատմամբ։ Այսպես, ուրեմն, Գորկին, Լունաչարսկին և Բրյուսովը հակադրվել են գերմանացի քննադատ դոկտ. պրոֆ. Հայնեմանին, որ պնդել է, թե գրողը չի կարող միաժամանակ նատուրալիստ և ռոմանտիկ լինել։

Այդ երեք նշանավոր ռուս գրողների համար բնորոշ է նաև մի հանգամանք. գրականությունը դիտել պատմական ֆոնի վրա, մյուս արվեստների փոխհարաբերության մեջ։ Բացի դրանից երեքն էլ հակադրվել են Շոպենհաուերին, որ էսթետիկական էմոցիան համարել է կյանքի վայրէջքի, նիրվանայի արտահայտություն։ Երեքն էլ պաշտպանել են արվեստի ակտիվ նպատակը—կյանքի ինքնապահպանություն և անձնական կատարելություն։

Այդ բոլոր նմանություններով հանդերձ՝ Լունաչարսկին Բրյուսովի հետ տարակարծիք է եղել արվեստի քաղաքական դերի և նշանակության խնդրում։ Սիմվոլիստ Բրյուսովը պաշտպանել է արվեստը արվեստի համար սկզբունքը։ Բայց չնայած դրան՝ Լունաչարսկին համաձայն չէր Բրյուսովի այն քննադատների հետ, որոնք ուռճնում էին նրա քաղաքական սխալները և ոտով գլխով նրան տալիս կամ բուրժուազիային, կամ միապետությանը։ Նրանք, ովքեր պնդում են թե Բրյուսովի վրա հին կուլտուրայի բեռը շատ է ծանրացած, թե նա ամբողջ կյանքում սերտ կապված է եղել այդ բեռան հետ,— դրանց Լունաչարսկին պատասխանում էր հետևյալ ճիշտ դատողությամբ. «Նա (Բրյուսովը) կարող էր քաղաքականորեն մոլորվել, երբ մութ էր, բայց նա հենց իսկույն երեսը դարձրեց դեպի լույսը, երբ լույսն սկսեց հուրհրատել...»[1]։

Եվ իսկապես, Բրյուսովի մոտ շատ ուժեղ կերպով զարգացած

---

[1] Избранные произведения В. Брюсова, 1926 г., т. I, предисловие Луначарского, стр. 7.

էր ստեղծագործական ինտուիցիան, այսինքն այն պայծառատեսությունը, որ հասարակական վերելքների ժամանակ բանաստեղծին տարել է ոչ թե դեպի վար կամ դեպի ետ, այլ դեպի վեր և դեպ առաջ։ Այդ իմաստով իր զարգացման բոլոր զիգզագներով հանդերձ՝ Բրյուսովի ստեղծագործությունը մնացել է որոշ հետևողականություն—լույսի ձգտում և խավարից փախուստ, ուստի և նա իր արվեստը և գիտությունը հիմնականում դարձրել է կյանքն իմանալու և նրա վրա ազդելու գործիք, չնայած իր մի քանի էսթետիկական ձեռնպահումներին։ Չպետք է մոռանանք, որ թունդ սիմվոլիստ եղած ժամանակ Բրյուսովը հայտնագործել է Պուշկինի «Գավրիլիադան» և այդ հակակղերական դինամիտը դարձրել ընթերցող հասարակության սեփականություն։ Իբրև գիտության և արվեստի մարդ՝ Բրյուսովը կանգնած է եղել միշտ իր դարաշրջանի տեխնիկական նվաճումների գագաթնակետին, իսկ իր գրական դյուտերը նա ապացուցել է՝ հանդես բերելով մտքի թարմություն և ճկունություն, ինչպես և գիտական ճշտություն և բազմակողմանիություն։

Սիմվոլիզմի այդ կլասիկը գալով դեպի ռևոլուցիան՝ ճանապարհին շարունակ կռիվներ է ունեցել մի կողմից իր ընկերական շրջապատի, մյուս կողմից՝ իր ինտելիգենտական որոշ մտայնության դեմ։ Նա պատմում է, թե ինչպես ինքը իր սիմվոլիստ ընկերների շրջանում ռեալիստ և ուտիլիտարիստ է համարվել, նա միևնույն ժամանակ խոստովանում է, որ ռևոլուցիայից վախեցել է և «հոնական արշավանքի» պատկերն առաջադրել։ Բայց այդ բոլորից հետո նա եկել է իր «հայրենի տունը», այդ տունը պրոլետարական պետությունն է։

Զարմանալի չէ, որ Բրյուսովի ամենից շատ սիրած հեղինակներից մեկն էր Էմիլ Վերհարնը, որին նա ժողովրդականացրել է Ռուսաստանում։ Նա այդ բելգիացի հեղինակին անվանում է «Իմ Վերհարնը»։ Մյուս կողմից նա իր համար օրինակելի է համարում բազմակողմանի Պուշկինին, որի մասին հարյուրից ավելի հետազոտություններ է գրել և պուշկինագիտության մեջ իր համար նվաճել ամուր տեղ։ Բրյուսովին միշտ զարմացրել է Պուշկինի բազմակողմանիությունը, նրա խստապահանջությունը, բազմաթիվ վերջացրած աշխատություններ անտիպ թողնելու սովորությունը, նրա ուսումնասիրած գրքերի գիտական բազմազանությունը։ Նա շատ անգամ է իր ուժերը փորձել՝ Պուշկինի հետևից գնալու հա-

մար և եթե շատ դեպքերում այդ չի հաջողվել, ապա, այնուամենայնիվ, արգասաբեր է եղել նրա ստեղծագործության համար իր այդ ներելի պուշկինամոլությունը։

Բալլմոնտը մեղադրել է Բրյուսովին, թե նա շատ է մշակում իր ոտանավորները, տարբեր հրատարակությունների ժամանակ հիմնական փոփոխություններ է մտցնում։ Հենց իր այդ հատկությամբ Բրյուսովը պուշկինյան բանաստեղծ էր։ Այդպես էր նաև Թումանյանը, որի երկու «Անուշը» ասես տարբեր ստեղծագործություններ են։ Այլ տիպ էր Բալլմոնտը. նա սևագրել կամ վրիանտներ ունենալ չէր սիրում. առյուծը որսը պիտի ճանկի մի հարվածով—ահա՛ նրա աշխատանքի մեթոդը։ Բրյուսովը «խոսքի սանձահարող» է դարձել միանգամայն հակառակ մեթոդով. նա ոտանավորի մշակումը «կարկատել» չէր համարում, ինչպես մտածում էր Բալլմոնտը, այլ վերաստեղծում, ստեղծագործական քուրայի մեջ վերաթրծում։

Շատերին զարմացրել է Բրյուսովի լեզուն. նա ավելորդ բառեր չունի, մթին, երկդիմի արտահայտությունները, ճոռոմ, ջրիկ ֆրազները, արտաքին փայլ ու շուք, գեղեցիկ երևալու ճիգերը նրա մոտ բացակայում են։ Լեզվի այդ օրինակով մոտենալով իր ընկերներին՝ շատերին չի հավանել և իրեն նվիրած նրանց գրքերի վրա բազմաթիվ քննադատական նշումներ է արել, որոնք ապացուցում են նրա անողոք խստապահանջությունը գրական խոսքի կուլտուրայի նկատմամբ։

Լեզվից հետո զարմանք է պատճառել Բրյուսովի բանեցրած ժանրերի բազմազանությունը։ Դա նրա դիտողության դաշտի ընդարձակության նշանն էր։ Շատ թեմաները նրա ներկապնակի հարստությունը ցույց տալով՝ միաժամանակ նշում էին նրա գյուտի շնորհիվ հին տարեցիկոն ժանրերը նոր կյանքի պայմաններին հարմարեցնելու ուղղությամբ։

Մաքսիմ Գորկուց և Լունաչարսկուց հետո հետաքրքրական է ծանոթանալ մեր երկու նշանավոր բանաստեղծների՝ Թումանյանի և Հովհաննիսյանի կարծիքներին, որ նրանք արտահայտել են Բրյուսովի անձի և գրական կյանքի մասին։

Նախքան իր «Հայաստանի պոեզիան» հրատարակելը՝ Վալերի Բրյուսովը շփվել է այդ երկու հայ բանաստեղծների հետ, և վերջիններս իրենց կարծիքներն արտահայտել են նրան լավ ճանաչելուց հետո։ Բայց այդ ծանոթությունը մի ուրիշ կողմ էլ ուներ։ Հայտնի

է, որ Բրյուսովը ո՛չ միայն լավ էր խոսում, այլև լավ էր լսում. այդ առանձնահատկությունն ունեցել է և՛ Գյոթեն, ինչպես վկայում է Վիլհելմ Հաուֆը։ Լավ լսելու ընդունակությունն ունենալով՝ Վ. Բրյուսովը սպունգի պես ծծել է այն ամենը, ինչ լսել է մեր նշանավոր բանաստեղծներից հայ գրականության, հայ պատմության, հայ դիցաբանության խնդիրների վերաբերմամբ։ Եվ այդ բոլոր լսածները, ո՛չ միայն Թումանյանի և Հովհաննիսյանի հաղորդումները, այլև շատ ուրիշ հայ գործիչների հետ ունեցած շփումները իզուր չեն անցել Բրյուսովի համար։ Նրա քննադատական կարծիքների մեջ կան շատ տեղեր, որոնք ցույց են տալիս, որ ռուս բանաստեղծը աշխատել է հանրագումարի բերել հայ առաջավոր հասարակության մեջ իշխող որոշ տեսակետները։ Հենց այդպես էլ պիտի լինի ամեն մի լուրջ քննադատություն։ Իր նախորդ Յուրի Վեսելովսկու պես Վալերի Բրյուսովը սիրում էր սերտ կապեր պահել հայ գրական և հասարակական շրջանների հետ, և ապա այդ կապերն օգտագործել իր քննադատական, թարգմանչական, պատմագիտական աշխատանքների համար։ Կասկածից դուրս է, որ հայ միջնադարյան բանաստեղծության նկատմամբ Բրյուսովի տածած ջերմ սերը, այնուհետև Սայաթ-Նովայի կուլտը որոշ չափով ներշնչված են մեր հիշված նշանավոր հայ բանաստեղծներից, որ հարկավ չի արժեքազրկում ռուս բանաստեղծի վիթխարի էրուդիցիան, մի էրուդիցիա, որ ողջ աշխարհի միջնադարը գիտեր իր հինգ մատերի պես։ Առաջավոր գերմանացի գրողներից ոմանց տանը՝ երեկոները մերթ ընդ մերթ տեղի էին ունենում թեյասեղանի շուրջը էսթետիկական զրույցներ, երբեմն էլ լսում էին երգ ու արտասանություն։ Այդ asthelishe Tee-ն Բրյուսովը խմել է նաև մի շարք առաջավոր հայ գրողների մոտ, որոնք անհետ չեն կորել նրա ծավալավալ հիշողության մեջ, և այնուհետև օգտագործվել են իր հայագիտական աշխատանքների համար։

Բրյուսովը համեստորեն նկատում է, թե իրեն չի կարելի հայագետ համարել, որովհետև կարճ միջոցում է նա ծանոթացել հայ կյանքին և գրականությանը։ Բայց այն, ինչ որ ուրիշի համար անհնար է, հնարավոր է դառնում Բրյուսովի համար, որ ուներ մի նախանձելի պատմագիտական նախապատրաստություն, նախքան մեզանով, մեր կյանքով, մեր պատմությամբ և գրականությամբ զբաղվելը։ Ապպերցեպցիայի միջոցով—ունեցածի վրա նորը ավելացնելով—նա հասնում է նախանձելի արդյունքի, դառնում հայ

կյանքի և գրականության գիտակներից մեկը և արդեն համարվում է հեղինակություն հետագա աշխատողների համար, որոնք հաշվի են առնում նրա վաստակը իրենց նոր հետազոտությունների ժամանակ. օրինակ՝ Կիրպոտինը, և այլք։

Իր հայագիտական աշխատանքների մասին Վ. Բրյուսովը գրում է. «Ես կարդացել եմ ինձ մատչելի լեզուներով (ռուսերեն, ֆրանսերեն, գերմաներեն, անգլերեն, լատիներեն, իտալերեն) մի ամբողջ գրադարան գիրք, և ինձ հաջողվեց ծանոթանալ որոշ չափով թե հայ լեզվին և թե այն գրականությանը, ինչ որ ես գտա թարգմանված։ Այդ տեսական ուսումնասիրումը ես ավարտեցի դեպի Ռուսահայք, Կովկաս և Անդրկովկաս ճամփորդելով,— ճամփորդություն, որի ընթացքում ես հնար ունեցա անձամբ ծանոթանալու ժամանակակից հայ ինտելիգենցիայի բազմաթիվ ներկայացուցիչների՝ բանաստեղծների, գիտնականների, ժուռնալիստների, հասարակական գործիչների հետ... Իմ փոքրիկ ճամփորդությունը այսպես թե այնպես պսակեց Հայաստանի վերաբերյալ իմ աշխատանքների առաջին շրջանը, հնար տվեց ինձ կենդանի տպավորություններով հաստատելու իմ կաբինետային կշռադատումները և հեղինակավոր անձանց քննադատության կամ քաջալերության միջոցով ստուգելու այն եզրակացությունները, որոնց ես հանգել էի՝ ինքնուրույն կերպով աշխատելով...»[1]։

Այդ հեղինակավոր դեմքերից էին առաջին հերթին Թումանյանը և Հովհաննիսյանը, որոնք ո՛չ միայն քաջալերել են նրա աշխատանքը, այլև որոշ չափով քննադատել են։

Թումանյանը Բրյուսովի կատարած աշխատանքի առաջին մեծ քննադատը և քաջալերողն է եղել։

Ո՞րն է այդ աշխատանքի արժեքը։

Ամենից առաջ այն, որ հայ կուլտուրան դրվում է մի անվանի ռուս գրողի դատաստանի առաջ։ Մեր ժողովուրդն արդեն ծանոթ է ու հարգում է մեծագույն բանաստեղծին, բայց մեծապես փափագում է տեսնել ու լսել նրան։ Տեսնել մի մարդու, որ ռուս մեծ գրականության ներկայացուցիչն է, որի հարգանքն ու սերը շոյում է հայ ժողովրդի ազգային ինքնասիրությունը։

Թումանյանի այդ խոսքի մեջ առանձնապես նշելի է նրա հար-

---

[1] «Поэзия Армении. От редактора к читателям», Москва, 1916 г., стр. 5.

գալից վերաբերմունքը Վալերի Բրյուսովի բանաստեղծական տաղանդի հանդեպ։ Նա ևս Մաքսիմ Գորկու պես ապտակում է բոլոր Ալխենվալդներին և մեկդի վանում նրանց բոլոր բամբասանքները ռուս նշանավոր բանաստեղծի «քրտինքոտ» ձիրքի նկատմամբ։

Թումանյանի վերաբերմունքի մեջ կա նաև մի այլ կողմ.—դա Բրյուսովի սկսած գործի ինտերնացիոնալիստական նշանակությունն է։ Մաքսիմ Գորկու ղեկավարությամբ ռուսական առաջավոր միտքն սկսում է գնահատել այնպիսի փոքր ժողովուրդների կուլտուրան, ինչպես են վրացիները, հայերը, լատիշները և այլն։ Գորկին և Բրյուսովը անմոռաց աշխատանք են կատարում. «Հանում են,— գրում է Թումանյանը,— թեև փոքր, բայց հին կուլտուրական ժողովուրդների հոգևոր գանձերը, հիացմունքով ցուցադրում՝ սեր ու հարգանք առաջ բերելով ո՛չ միայն ռուս հասարակության մեջ, այլ հենց էդ փոքր ժողովուրդների միջև միջնորդ հանդիսանալով, իրար հետ ծանոթացնում ու կապում փոխադարձ սիրո կապերով»[1]։

Թումանյանի մոտեցման մեջ մի շատ կարևոր մոմենտ կա, որ իր ժամանակի համար ուներ քաղաքական մեծ նշանակություն։ Դա այն է, որ նա սրամտորեն համադրում է ասես թե արտաքուստ անհարիր երկու գաղափար—փոքր ժողովուրդ մեծ կուլտուրայով, բանաստեղծությունը համարելով մի ժողովրդի բարոյական-հոգեկան ուժի և մեծության նշան։

Ողջույնի խոսքը, որ ուղղում է Թումանյանը Բրյուսովին, պարունակում է նաև հայ միջնադարյան գրականության բարձր արժեքավորումը՝ Գրիգոր Նարեկացուն ցույց տալով իբրև իր էպոխայի մեծագույն դեմքը, որի գլուխը «բարձրացել է մինչև երկինք»... Դրա հետ միասին Թումանյանը նշում է, որ հայ հանճարը երբեք չի դադարում ստեղծագործել պատմական ամեն տեսակ զրկանքների ընթացքում։ «Եվ նույնիսկ այսօր էլ, (առաջին համաշխարհային պատերազմի արհավիրքների պահուն. Ա. Տ.),— ասում է Թումանյանը,— թեպետև իր հայրենիքի մի ծայրից մինչև մյուսը հողոտված ու արյունաթաթախ՝ միայն խորապես խոցված ու ծանր վշտացած է հայը և ո՛չ թե խորտակված ու հուսահատ, և չի դադարել ստեղծագործության ո՛չ մի ասպարեզում»։

Թումանյանի այդ միտքը Բրյուսովը գիտականորեն հիմնա-

---

[1] «Թումանյանը քննադատ», Երևան, 1939, էջ 334։

վորել է իր հայտնի «Հայ ժողովրդի պատմական բախտի տարեգրությունը» աշխատության մեջ։

Այնուհետև Թումանյանը թափանցիկ ակնարկ է անում, որ հայ ժողովրդի քաղաքական ստրկությունը, պետական ինքնուրույնությունից զուրկ լինելը հնար չի տալիս իր կուլտուրական արժեքները ցուցադրելու։ Հենց այդ պատճառով էլ շատ բան մնում է «ընդգրվանատ», և հազվագյուտ մարդկանց է հաջողվում տեսնել և շոշափել հայ կուլտուրան, ցույց տալ նրան «աշխարհքի առջև», հենց դրանով էլ շաղկապել հայ ժողովրդին մյուս ժողովուրդների հետ փոխադարձ հարգանքի և սիրո կապերով։

Այդ հազվագյուտ մարդկանցից մեկն էլ մեծանուն բանաստեղծ Վալերի Բրյուսովն է։ Նրա ոչ միայն թարգմանական աշխատանքն է գնահատել Թումանյանը, այլև նրա հոչակավոր դասախոսությունը, որից կազմվել է «Հայաստանի պոեզիայի» հայտնի «Առաջաբանը»։ Թումանյանը իրավամբ կարծում է, որ Բրյուսովը թե իր դասախոսությամբ և թե իր «Առաջաբանով» հանրագումարի է բերել ռուս առաջավոր մտածողների «հրճվալից վերաբերմունքը» հայ պոեզիայի նկատմամբ։

Հայ բանաստեղծը Բրյուսովի և իր ընկերների ողջ աշխատանքը հիմնականում գովելի է համարում, թեև ինչ ինչ դիտողություններ է անում որոշ թերություններ նկատմամբ։ «Սակայն,— նկատում է Թումանյանը,— չեմ կարող իմ բուռն ու անկեղծ հիացումը չհայտնել հրապարակով մեր լավագույն բարեկամների ու ընկերների էն շնորհքի ու սիրո հանդեպ, որ նրանք հանդես են բերում էս գեղեցիկ գործի մեջ, հաճախ անհաղթելի դժվարությունները հաղթահարելով»։

Նման դրվատական վերաբերմունք ուներ Վալերի Բրյուսովի անձի և գրական կյանքի մասին Հովհաննես Հովհաննիսյանը ևս, որ ոչ միայն խոշոր բանաստեղծ էր, այլև պոետիկայի և գեղարվեստական թարգմանության լավագույն գիտակ, ինքն էլ մի գերազանց թարգմանիչ։

Այս երկու բանաստեղծների՝ Բրյուսովի և Հովհաննիսյանի փոխհարաբերության մեջ մի ինտիմ մոմենտ կա, որ պետք է առանձնապես շեշտվի։ Մեզ թվում է, որ Բրյուսովը հայ բոլոր բանաստեղծների մեջ ամենից շատ իրեն ճառագատ է զգացել Հովհաննես Հովհաննիսյանի հետ։ Հարազատ է զգացել Հովհաննիսյանի ժանրային ստեղծագործությանը, պատմական հերոսիկային,

տաղաչափական վարպետությանը և լեզվական օրինակելի կուլտուրային։ Ինքը Բրյուսովն էլ ռուս պոեզիայի մարզում առանձնապես աչքի է ընկել հենց այդ չորս առանձնահատկությամբ։ Բրյուսովը իր մի գրքույկը Հովհաննիսյանին նվիրելով՝ նրա վրա գրել է Թե հայ բանաստեղծի ստեղծագործությունը իրեն ճաճույք է պատճառել։

Այդ հաճույքի մեջ զգացականի հետ միասին կար նաև գիտակցական մոմենտ. խիստ հավանելով հայ միջնադարյան բանաստեղծությունը՝ Բրյուսովը նկատում էր, որ իր համարձակ վերաբերմունքով դեպի սերը Հովհաննիսյանը նմանվել է մեր միջնադարյան երգիչներին. նրա կատարած ռևոլյուցիան այս դեպքում պատմական հագուստ է հագել։

Հովհաննիսյանի անձի մեջ ևս Բրյուսովը համակրելի է համարում նրա համբերատար վերաբերմունքը նոր գրողների հանդեպ, նրա մեծահոգությունը իր քննադատանների նկատմամբ, այն հանգամանքը, որ նա նեղ հոգի չէր ոմանց պես և գիտեր բարձրից նայել Թե գովասանքին և Թե պարսավանքին։ Այդպիսի մի մեծահոգության տիպար և երիտասարդության բարեկամ էր հենց ինքը Բրյուսովը։

Մինչդեռ բուրժուական քննադատությունը Հովհաննիսյանի «պատմամոլությունը» համարում էր կյանքից փախչելու նշան, Բրյուսովն ընդհակառակը դա պասիվիզմ չէր անվանում, այլ գտնում էր, որ այդ միջոցով բանաստեղծը հակադրվում է իր ապրած կյանքի մանրությանը, պատմական հերոսների միջոցով քննադատում է տիրող կյանքի տաղտուկը։ Այդպես է եղել նաև հենց ինքը Բրյուսովը, որ անցյալ դարերի միջոցով վերանայում էր իր շրջապատի հասարակական արժեքները։

Բրյուսովին դուր է եկել նաև Հովհաննիսյանի գրական նովատորությունը, այն հանգամանքը, որ նա իր ժամանակին գրական ռևոլուցիա է առաջ բերել հայ պոեզիայի մարզում՝ իր նախորդների ձեռքով կուտակված քանակը որակի փոխելով։ Այդպիսի մի դեր էլ Լունաչարսկին հատկացրել է Բրյուսովին՝ նրան վերագրելով իր էպոխայի համար անմեռ հուշարձան կանգնեցնելու երախտիքը, այսինքն ստեղծագործական այն «անթառամ գեղեցկությունը», որ խոսում է դարեդար։

Հովհաննիսյանի երգած սերը և մարդասիրության գաղափարը հավասար բարձրության վրա են գտնվում։ Կան քննադատներ,

որոնք նրա գովերգած սերը հեշտասիրություն են համարում՝ պընդելով թե արժանի է ուշադրության գեթ նրա երգած մարդասիրությունը, որ նրա ստեղծագործության մեջ առաջնակարգ տեղ է բռնում»։ Բրյուսովը այդ քննադատների հետ համաձայն չէ։ Ինչպես որ ինքը՝ Բրյուսովը իր ստեղծագործության մեջ սերը պոռնոգրաֆիայի աստիճանի չի հասցրել և մնացել է միշտ կնոջ նկատմամբ հարգողի դիրքում, այդպես էլ ռեակցիայի շրջանում ապրող Հովհաննիսյանը երբեք չի եղել պագշոտության երգիչ։

Ոմանք աշխատել են շեշտել Հովհաննիսյանի պոեզիայի ապոլիտիկ, ապաքաղաքական բնույթը։ Դա սխալ է։ Սխալ է հենց այն ակնբախ փաստի նկատառումով, որ Հովհաննիսյանը հայ պոեզիայի նոր փուլը հիմնադրել է ժողովրդական պոեզիայի հաստատմատ հիմքի վրա, իսկ ժողովրդական պոեզիա չկա առանց քաղաքական լիցքի, ինչ թեմա էլ ուզում է բանեցնի ժողովուրդը։ Լացի հետ միասին կան ծիծաղը և հուսը—ամենն էլ պայմանավորված տիրող դրությամբ։ Բրյուսովն էլ ժողովրդական պոեզիայի մեծ գիտակներից է, և միշտ համակրանքով է վերաբերվում այն բանաստեղծներին, որոնք խոսում են ժողովրդական կաթնաղբյուրից։ Հովհաննիսյանը ոչ միայն օգտագործել է ժողովրդական ստեղծագործության գանձարանը, այլև հարստացրել է այդ գանձարանը նրանով, որ իր երգերից մի քանիսը անցել է ժողովրդի մեջ՝ կորցնելով նրա անունը։ Նման մի բան էլ պատահել է Պուշկինի հետ։ Նվ զարմանալի չէ, որ Հովհաննիսյանը իր գրական ուսումնասիրության մասին գրել է հետևյալը. «Չնայած այն բանին, որ ինձ վրա ուժեղ տպավորություն թողնող բանաստեղծները եղել են Բայրոնը և Հայնեն, սակայն հետագայում ևս շատ սիրեցի Պուշկինին»։

Հայտնի է, որ Հոկտեմբերյան ռևոլուցիայից հետո Բրյուսովը դարձավ կոմունիստ և սկսեց մասնակցել սովետական շինարարության աշխատանքներին թե իբրև գրող և թե իբրև մանկավարժ։ Հետաքրքրական է նկատել, որ Հովհաննիսյանն ևս հին ինտելիգենցիայի այն ներկայացուցիչներից մեկն էր, որ սովետացումից հետո մասնակցեց սոցիալիստական կյանքի խնդիրներին՝ դրանց ի սպաս դնելով բանաստեղծի, թարգմանչի, լեզվագետի իր ակնբախ ընդունակությունները։

Հովհաննիսյանի, ինչպես և Բրյուսովի անցյալի մեջ կային որոշ մոմենտներ, որոնք նախապատրաստել էին նրանց «դարձը».

Մի փաստ բնորոշ է. Հովհաննիսյանը թարգմանել է Նեկրասովի «Նոր տարին», որի մեջ նկատում եք բանաստեղծի երազը իր հայրենիքը ազատ տեսնել ցարիզմի ճիրաններից։ Այդ բանաստեղծության մեջ նաև տեսնում ենք գյուղացու համար պայծառ ու երազող քաղաքացի-բանաստեղծին։ Ցեները թույլ չի տալիս Հովհաննիսյանի այդ թարգմանության հրատարակությունը։ «Ապոլիտիկ» (?) Հովհաննիսյանն ուղարկում է այդ թարգմանությունը Մարսել և լույս ընծայում Փորթուգալյանի պարբերաթերթերի մեջ... 1905 թվի ռևոլյուցիայի ժամանակ նա գրել է իր նշանավոր «Վահագնի ծննունդը», ինչպես և «Պրոմեթևսը»։ Հետաքրքրական է նկատել, որ նշանավոր ուկրաինական բանաստեղծ Շևչենկոն ևս Պրոմեթևսի սխմվոլը բաննցրել է, իբր բողոք ցարիզմի դեմ իր «Կովկաս» պոեմի մեջ։

Այժմ տեսննենք թե Հովհաննիսյանը ինչպես է վերաբերվում Բրյուսովի անձին և գրական կյանքին։

Հովհաննիսյանը, Թումանյանի նման, խոսել է Բրյուսովի մասին, նրա Կովկաս գալու և դասախոսություններ կարդալու առթիվ։ Բայց, ինչպես երևում է, երկու բանաստեղծներն էլ ծանոթ են եղել նրա գրական վաստակներին և ունեցած նշանակությունը ռուս գրականության պատմության մեջ։ Հովհաննիսյանը նրան համարում է ռուս գրականության «պանծալի ներկայացուցիչներից» մեկը։ Մենք գիտենք, որ Հովհաննիսյանը անտեղի կերպով ոչ ոքի չէր գովի, պանծալի բանաստեղծ համարելով Բրյուսովին՝ նա ևս դեմ է արտահայտվում Այխենվալդին և նման քննադատներին։

Բայց Հովհաննիսյանին միայն բանաստեղծ-Բրյուսովը չի հետաքրքրում, այլև մարդ-Բրյուսովը։ Եվ ահա նա հավասարապես սքանչանում է թե բանաստեղծի և թե քաղաքացու վրա։ Բանաստեղծի վրա սքանչանում է, որովհետև նա ռուս այն մեծ գրականության աշխատավորներից է, որով մնվել և սնվում է հայ գրական երիտասարդությունը։ Իսկ Բրյուսով-քաղաքացու վրա Հովհաննիսյանն սքանչանում է, որովհետև նա ցարիզմի ազգահալած քաղաքականությանը հակադրվում է և համակրանք է արտահայտում փոքր ազգերին և նրանց «համեստ մուսային»։ Որևէ ժողովրդի ծանոթանալու լավագույն միջոցներից մեկը Հովհաննիսյանը համարում է «ազգային ստեղծագործությունը, որի մեջ արտա-

հայտվում է ամեն մի ազգի ամբողջ բարոյական կերպարանքը, ամբողջ հոգևոր կյանքը»[1]։

Հովհաննիսյանը ևս դրական գնահատական է տալիս Բրյուսովի կատարած աշխատանքին, այն մեծ ծառայությանը, որ նա մատուցել է հայ ժողովրդին նրա պատմական «ծանր նեղսադրության պահուն»։ Այդ խոշոր գրողի և մեծ մարդու առաջ դնելով հայ ժողովրդի գրականությունը՝ Հովհաննիսյանը հավատում է նրա ուղղամիտ դատաստանին, «մաքուր աղբյուրից բղխած» նրա եզրակացություններին։

Բրյուսովի գործը Հովհաննիսյանը գնահատել է ոչ միայն արձակ, այլև չափածո խոսքով։ Ռուս բանաստեղծին նա նվիրել է մի ոտանավոր՝ սոնետի ժանրով գրված մի բանաստեղծություն։ Իրեն հատուկ սեղմությամբ այդտեղ Հովհաննիսյանը իրար հակադրում է հայ ժողովրդին ճանաչելու երկու ուղի։ Մեկ ուղին տանում է դեպի ավերակ Հայաստանը, նրա պատմական հիշատակարանները, արձանագրությունները, մի խոսքով՝ դեպի հնագիտությունը, նյութական կուլտուրայի մնացորդները.

Այնտեղ ուր ցաղ դարավոր
Տեսնում էին ավերակ
Ու բաւերի սգավոր
Լսում ողբերգը մենակ...

Բրյուսովը խոսեցնում է այդ ավերակները, կարդում է նրանց լեզուն, զգում է նրանց տաք շոշնչը, և այդ կենդանությունը հաղորդում ուրիշներին՝ կատարելով բանաստեղծ-գիտնականի դեր, ինչպես մեր անմոռաց Ալիշանը։

Բանաստեղծ-գիտնականին Հովհաննիսյանը «վշտալի քերթող» է անվանում։ Այդ վիշտը կրկնակի վիշտ էր. Բրյուսովը տեսնում էր ոչ միայն ավերակ Հայաստանը, այլև գերմանական իմպերիալիզմի առաջ բերած ավերմունքները հայրենի երկրում, ցարիզմի անճարակությունը ժողովրդական ցասումը լավապես ղեկավարելու ուղղությամբ։ Հեռավոր հյուսիսից գալով՝ Բրյուսովը տեսնում է կենդանի ժողովուրդը և ծանոթանում նրա «հնադարյան թախիծին», որ առաջ է եկել քաղաքական անկախության կորստից հետո.

---

[1] Հ. Հովհաննիսյան, «Երկերի ժողովածու», I հատոր, Երևան, 1397, էջ 129։

Դու, ո՛վ ներթող վշտալի,
Քո նեռավոր հյուսիսից
Նունչ զգացիր կենդանի
Եվ նճաղարյան մեր բախիծ...

1915 թվին այդ տողերը գրելով՝ Հովհաննիսյանը քաղաքական համարձակ մտածողություն է հանդես բերում, հայ ժողովրդի վիճակը սորուկների վիճակի հետ է համեմատում, դրա հետ միասին անշուշտ դժգոհելով ցարիզմից և նրա կովկասյան սատրապներից՝ Վարանցով-Դաշկովներից, որոնց առաջ գետնատարած՝ ներքողներ էին կարդում հայ մեծ ու փոքր լիբերալները։ Քաղաքական այդ սորկությանը Հովհաննիսյանը հակադրում է հայ ժողովրդական ստեղծագործությունը, որ իրավունք է տալիս նրա հեղինակին աշխարհի մեջ ինքնուրույն տեղ գրավելու, արևի տակ իր ազատ երգը երգելու։ Բրյուսովն ևս այդ ճշմարտությունն ապացուցել է.

Ցույց տվիր, որ աշխարհին
Մենք երգ ունինք երգելու,
Մենք որ սառուկ ենք տակավին...

Հայ գրականությունը Բրյուսովը հայ ժողովրդի «աղնվականության» նշանն է համարել։ Առայժմ տերմինի համար չվիճենք։ Դրանով ռուս բանաստեղծը հասկացրել է, թե՝ ոգու բարձր թռիչքներ ունեցող ժողովուրդը արժանի էր մի ավելի լավ քաղաքական բախտի, քան ուներ։ Այդ գրականությունը նա համարել է հայ ժողովրդի ոգու ճիչը, նրա երազը մի ավելի բարեբաստիկ ու երջանիկ քաղաքական կյանքի համար՝ բարձր լուսավորության ու անկաշկանդ զարգացման ուղղությամբ։ Հովհաննիսյանը ձայնակցելով Բրյուսովին՝ հայ գրականության հիմնական միտումը, պրոֆ. Վենգերովի տերմինով ասենք՝ հայ գրականության հերոսականը համարում է այն, որ այդ գրականությունը շիրիմից դեպի կյանք, խավարից դեպի լույս, անազատ կյանքից դեպի անկապանք կյանք է կոչել։ Հայ գրականությունն ուրեմն՝

Ո՞ն, այն ճիչն է մեր ոգու—
Շիրիմներից դեպի կյանք
Լուսավոր ու անկապանք։

Այժմ տեսնենք այդ գրականության գիտական գնահատությունն այն ուղղամիտ դատավորի կողմից, ինչպիսին էր Վալերի Բրյուսովը։

Բրյուսովն ասել է, որ ո՛չ մի պատվեր իրեն չէր կարող կաշկանդել հայ գրականությամբ զբաղվելու համար. նա սիրել է և ապա անձնատուր եղել դրա ուսումնասիրության և թարգմանության գործին։

Ինչո՞ւ է գրավել հայ գրականությունը Բրյուսովին։

Նա այդ գրականության մեջ հիմնականում գտել է այն ամենը, ինչ որ համարում էր իսկական պոեզիայի պատկանելիքները։ Ամենից առաջ այն, որ դա իբրև ճշմարիտ բանաստեղծություն՝ տոգորված է փիլիսոփայական ոգով։ Դրա մեջ չկան այն պրոֆեսիոնալ արցունքները, որոնք հատկանշական են անկումային գրականությանը. եթե արցունք կա՝ դա ապրված արցունք է, և անհատական լինելով՝ ժողովրդական արցունքի աղբյուր ունի։ Բացի դրանից Բրյուսովը հայ պոեզիայի մեջ տեսնում էր զգայնության և երևակայության ներդաշնակ միություն։ Նա հարազատ էր գրտնում այդ պոեզիան իրեն հենց այն իմաստով, որ ինքն էլ ավելի շատ տեսնող էր, քան երաժիշտ, ավելի արձանագործ էր, նկարիչ, քան սրնգահար։ Ինչպես Բրյուսովը, այնպես էլ հայ կլասիկները տեսողության կլասիկներ են, նրանց պատկերները պլաստիկ են, շոշափելի և ամփոփաց։ Խոհականությունը երկուսի մոտ էլ առաջին պլանի վրա է դրված։ Դա մտքի բանաստեղծություն է, դա միտքը տեսանելի դարձնող ստեղծագործություն է։ Երկուսն էլ խոսքի կոողներ են։

Զգալով այդ հարազատությունը՝ Բրյուսովի համար քաղցր է եղել հայ գրականությամբ զբաղվելը։ Հայ գրականությամբ զբաղվելով՝ նա ի վիճակի էր մեր գրականությունը դիտելու համաշխարհային գրականության տեսադաշտի վրա, համեմատություններ անելու, նմանություններ և տարբերություններ ցույց տալու։ IV դարի հռոմեական գրականության ամենամեծ թերությունը Բրյուսովը համարում էր այն, որ դա ավելի շուտ ձգտում էր խոսքի կուլտուրան բարձրացնել՝ ուշադրություն չդարձնելով բովանդակությանը, քիչ էր խոսում շրջապատող կյանքի մասին։ Ռուս բանաստեղծը չորրորդ դարը համարում էր հռոմեական գրականության անկումի շրջանը և հայ գրականության նույն շրջանին մոտավոր դարերը հակադրում էր դրան՝ բովանդակության հարստության կողմից, մտքի և ձևի ներդաշնակության առումով։

Բրյուսովը լավագույն բանաստեղծությունը համարում է այն, որի մեջ անդրադառնում է ժողովրդի ձայնը։ Лирика, как голос народной души, ասում է նա իր նշանավոր «Առաջաբանի» մեջ, դրանով հայ պոեզիայի տեսակարար կշիռը շեշտելով։ Հատկապես հայ գրականության ոսկեդարը նա կապում է ոչ թե հումանական անկումայնության, այլ հունական կլասիցիզմի հետ՝ խորհնացու վրա նշելով Հոմերոսի ազդեցությունը։ Հինգերորդ դարի գրաբարը ևս, գրականության հետ միասին, նշան էր մեր երկրի ապրած բարձր վերելքին, որ ի վիճակի էր հելլենիզմը օգտագործելու և հավասարարժեք երկեր ստեղծելու։

Հայ գրականությունը գիտակցորեն սիրելով՝ Բրյուսովը մեծ հաճույք է զգացել այն ուսումնասիրելով։ Այդ ինտելեկտուալ բավականությունը նրան հնար է տվել գիշերը ցերեկ դարձնելու և, ինչպես ինքը խոստովանել է, մի ամբողջ գրադարան գիրք կարդալու՝ շուրջ երկու տարվա ընթացքում։

Այդ ոգևորությունը անձնականի հետ միասին ուներ նաև հասարակական պատճառ։ Բրյուսովը ռուս մտածողներից ոմանց պես առաջին իմպերիալիստական պատերազմը համարում էր «վերջին պատերազմ» և գուշակում էր, որ դրանից հետո պետք է սկսվի ժողովուրդների կյանքի մի նոր ոսկեդար։ Այդ նոր ոսկեդարի մեջ իր տեղը պիտի ունենար և հայ ժողովուրդը, որի մուտքի տոմսը հենց իր պոեզիան է։ Այդ պոեզիան էլ ամբողջ աշխարհին ցույց է տալիս Վալերի Բրյուսովը։ Վերջինս հայ գրականությամբ զբաղվելու նախօրյակին ապրում էր իր գրական ստեղծագործական կրիզիսներից մեկը, որից նա պատվով դուրս եկավ։ Պատվով դուրս գալու պատճառը նրա հումանիստական աշխարհայացքն էր և նրա անձնական անկախությունը տիրող բուրժուական, իմպերիալիստական մորալի հանդեպ։ Բրյուսովը ծաղրում է այն բանաստեղծներին, որոնք կանանց ձեռնոց են երգում՝ պոեզիան իջեցնելով տկլոր գաստրոնոմիայի աստիճանին։

Բրյուսովն ասել է, թե 1917 թվից առաջ տեղի ունեցած մեծ դեպքերը բարերար ազդեցություն են թողել իր աշխարհայացքի վրա. այդ դեպքերն էին 1910-ական թվականներից սկսած հասարակական վերելքի շրջանը, Եվրոպական պատերազմը և դրա հետ կապված հույսերը, փոքր ժողովուրդների ազատագրության խընդիրը, և այլն։ Հայ գրականությամբ զբաղվելը ևս Բրյուսովի համար մի ազդակ էր. այն իմաստով, որ նա փաստորեն հերքեց մեծապե-

տական շովինիզմի գոռոզ հայացքը նախ՝ փոքր ժողովուրդների դուշնաքյա թվի վրա, ապա նրանց հոգեկան կուլտուրան այդ թվով պայմանավորելու մտայնությունը։ Եթե դու փոքր ժողովուրդ ես, իմ գրողը մեծ է քեզանից այն չափով, որքան ես մեծ եմ քեզանից թվով։ Բրյուսովը հերքեց այդ թվաբանության տրամաբանական անհեթեթությունը՝ ասելով թե ինքը հայ գրականությունից այն հաճույքն է ստացել, ինչ որ մեծ գրականություններից, թեև հայերը ճածու փոքր են»։ Մի քանի հայ գրողների մեծերի շարքում դնելով՝ նա իր էպոխայում ոչ միայն գրական, այլև քաղաքական դեր էր կատարում և բանաստեղծ Հովհաննիսյանին իրավունք տալիս ասելու, թե Բրյուսովը օգնության եկավ հայերին իրենց պատմության ճգնաժամային նեղսագրության պահուն»։

Բրյուսովի բազմակողմանիությունը և կուլտուրական ունիվերսալիզմը նրան իրավունք էր տալիս անկախ լինելու և վճռական կարծիքներ արտահայտելու։ Իբրև գիտնական նա շատ զգուշավոր էր, բայց իբրև բանաստեղծ իր անդրանիկ տպավորությունների ազդեցությունը երբեմն ձևակերպում էր առաջին սիրո ուժգնությամբ։ «Իբրև բանաստեղծ, իբրև արվեստագետ հայ պոեզիայի մեջ ես տեսել եմ,— գրում է Բրյուսովը,— ինքնօրինակ, նոր, առաջներում ինձ անհայտ մի գեղեցկության աշխարհ, տիեզերք, որի մեջ փայլում էին և շողշողում իսկական գեղարվեստական ստեղծագործության բարձր հորինվածքները»։ Հայերը ողջ աշխարհի ուշադրության արժանի են, ըստ Բրյուսովի, երկու պատճառով. նախ «այն բարձր կուլտուրայի, որ հայ ժողովուրդը ստեղծել է իր ինքնուրույն գոյության երկար դարերում»։ Եվ ապա «այն բացառապես հարուստ գրականության, որ կազմում է մարդկության ողջ գանձարանում Հայաստանի քանկարժեք ներդրումը»։

Հետաքրքրական է այս ներբողը զուգադրել բանաստեղծ Հովհաննիսյանի ասածին հայերի ճամե՛ստ մուսայի մասին։

Վալերի Բրյուսովին զարմացրել է ռուս հասարակության անծանոթ լինելը իր հետ միևնույն քաղաքական կյանքով ապրող հայերի գրականությանը։ Եթե Մաքսիմ Գորկու նախաձեռնությունը չլիներ՝ երևի նախքան Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիան չէր իրականանա այն գործը, որի գլուխ կանգնեց այնքան կարող, ձեռներեց, կազմակերպչական տաղանդի տեր Բրյուսովը։ Նա չվախեցավ գործի մեծությունից և դժվարություններից, ծանոթացավ հայ լեզվի ու տաղաչափության առանձնահատկություններին և իր մեծ խնտուի-

ցիայի և թարգմանչական տաղանդի շնորհիվ գլուխ բերեց պատմական արժեք ունեցող մի երկ։

Բրյուսովն անցյալներում սովորություն ուներ, ինչպես ասում է նրա ուսումնասիրողներից մեկը, ճամփորդել կուլտուրաների դաշտում և մի տեղ երկար չնստել։ Նա համեմատաբար շատ երկար նստեց հայ կուլտուրայի դաշտում և դրա պատճառն ինքը բանաստեղծը բացատրել է նրանով, թե իբրև բանաստեղծ և թե իբրև գիտնական շատ նոր բաներ է գտել, որ աշխատել է հասկանալ և հաղորդել մյուսներին։ Հայ գրականության վրա հիացողը իր ժամանակի ամենակրթված, ամենազարգացած դեմքերից մեկն էր, մի մարդ, որ երկար տարիներ ղեկավարել է մի ամբողջ գրական ուղղություն, մի բանաստեղծ, որ եվրոպական անուն ուներ և որի գրվածքները թարգմանված էին գրեթե բոլոր օտար լեզուներով։ Եվ ահա՛ նա հայ բանաստեղծությանը տալիս է կարևոր նշանակություն՝ համարելով եղածների մեջ լավագույններից մեկը։

Ո՞ւր էր այդ բանաստեղծության մեխը։

Իբրև գիտնական Վալերի Բրյուսովը աշխատում է այդ մեխը որոնել և գտնել հայոց պատմության խորքերում, այն ժամանակներում, երբ հայ ժողովուրդը կազմակերպվում էր և պատրաստվում դառնալու ինքնուրույն ազգություն։ Այդ ինքնուրույնությունը առաջ է եկել իր ունեցածի և օտարից ստացածի սինթեզից։ Դեռ Տիգրան Երկրորդի օրերում, երբ նրա որդի Արտավազդը պատրաստվում էր առաջին հայ գրողը լինելու, հայ ժողովուրդը իր կուլտուրան հորինում էր՝ սինթեզավորելով արևելքը արևմուտքի հետ։ Արտավազդը դաստիարակվում էր հելլենիստական ոգով, բայց դրա հետ միասին նա լսում էր նաև հայ բամբռահարներին, գուսաններին, յուրացնում էր մեր ժողովրդական բանաստեղծության ոգին։ «Արևմուտքի ազդեցության և ազգային տրադիցիայի՝ այդ երկու սկզբունքների փոխազդեցությամբ էլ հորինվել է,— գրում է Բրյուսովը,— այն ինքնօրինակ բնույթը, որով հատկանշվում է հետագա հայ պոեզիան և նույնիսկ ողջ հայ գրականությունը»։ Եվ ո՛չ միայն արձակ և չափածո հայ խոսքը, այլև ողջ արվեստը արտացոլում է արևմտյան և տեղական, այսինքն հայկական գծերի ներդաշնակ միաձուլումը։ Նույնիսկ հայ կուլտուրայի մյուս բնագավառներում ևս, հայ քաղաքական և հասարակական կյանքի այլ և այլ մարզերում Բրյուսովը ցույց է տալիս հիշված երկու սկզբունքի մերթ պայքարը, մերթ հաշտությունը։ Ուշադրության ար-

ժանի է, որ այդ սինթեզավորումը կատարող ժողովրդի ստեղծագործական ինքնուրույնությունը Բրյուսովը համարում է անկասկածելի։ Ինչպես և լեզվի մարզում, այնպես էլ արվեստի բոլոր ճյուղերում հայ ժողովրդի ստեղծագործական քուրան օտար և հայրենի տարրերը միաձուլել է և դրա վրա դրել օրիգինալության կնիքը, անգամ օրինակելի դարձել։ Բրյուսովը ցույց է տալիս «հայ ազգային կուլտուրայի» որոշ օջախներ, որոնք ոչ թե ունեցել են տեղական նշանակություն, այլ եղել են «ողջ մարդկության հոգեկան կյանքի կենտրոններից մեկը»։ Հայ կուլտուրայի, հայ պոեզիայի համար վերածնության շրջան ասել՝ նշանակում է խափանել հիշված երկու սկզբունքների միաձուլման խախտումը, արևելյան ներանձնացումը վերացնել և ընդգրկել արևմտյան նվաճումները։ Հատկապես այդպիսի մի շրջան էր հայ նոր գրականության սկիզբը, երբ երկար ընդհատումներից հետո հարկավոր էր վերականգնել կապերը և յուրացնել ինչ որ բաց էր թողնվել երկարամյա դադարից, կուլտուրական մեկուսացումից հետո։

Այժմ մի կողմ թողնենք թե որքան հիմնավոր է Բրյուսովի այս կոնցեպցիան, առայժմ չվիճենք նրա հետ և նրան հարց չտանք, թե ո՞ր ժողովրդի մոտ այդ երկու սկզբունքները—տեղականը և օտարը—բացակա են, և դա ի՞նչ առանձնահատուկ բան է միայն հայ ժողովրդին։ Առայժմ նկատենք, որ հայ բանաստեղծության մեխը նա համարում է տեղայինը հանրամարդկային արժեք դարձնելու ստեղծագործական ուժը, մի ճիշտ գաղափար, որ նա փաստաբանում է... փոքր ինչ ստատիկ, բոլոր դարերի համար դեմիուրգ հանդիսացող անշարժ փիլիսոփայությամբ։ Հիմնական ճիշտ գաղափարը շատ սազ է գալիս Բրյուսովի ողջ կոնցեպցիային. հայ ժողովուրդը մուտքի տոմս ունի համամարդկային կուլտուրայի մրցահանդեսում, որովհետև նա ևս կուլտուրաստեղծ ուժ է։

Հատկապես՝ պոեզիայի մարզում որո՞նք են այդ ուժի ապացույցները։

Իր նշանավոր առաջաբանը Բրյուսովը վերնագրել է. «Հայաստանի բանաստեղծությունը և նրա միությունը դարերի ընթացքում, պատմագրական տեսություն»։ Այդ միությունը հեղինակը տեսել է նախ իր հիշված երկու սկզբունքների անվիճար կիրառության մեջ «դարերի ընթացքում», և երկրորդ՝ այն ակներև իրողության մեջ, որ հայ բանաստեղծությունը միշտ լիցք ու թռիչք է ստացել, երբ կանգնել է ժողովրդական հողի վրա և Անթեյի պես

ուժ ստացել նրանից։ Այդ ժողովրդական հողը միաժամանակ և ռեալիզմի պահանջ է, ժողովրդական կյանքին մոտ լինելու պարտականություն և դրա հետ միասին ֆոլկլորային գերազանց ստեղծագործությունը, որի ավյունով սնվել է գրավոր բանաստեղծությունը։ Բրյուսովը շատ բարձր կարծիք ունի հայ ժողովրդական բանաստեղծության մասին. «Հայ ժողովրդական պոեզիան,— ասում է նա,— պատկանում է ինձ հայտնի ամենանշանավոր ժողովրդական ստեղծագործությունների թվին. քիչ ժողովուրդներ կարող են պարծենալ, թե՝ իրենց ժողովրդական երգերը հասնում են այնպիսի գեղարվեստական բարձրության, այնպես ներքորեն գրավիչ են, այնպես օրիգինալ-ինքնատիպ, չնայած իրենց անմիջական պարզության և անարվեստ անկեղծության»։

Հայ միջնադարյան բանաստեղծության մասին ևս Բրյուսովը մեծ կարծիք ունի, և այդ կարծիքը հիմնավորում է ցույց տալով միջնադարյան տաղերգուների ժողովրդայնությունը, նրանց ստեղծագործության մեջ եղած տեղայինը համամարդկային արժեք դարձնելու բանաստեղծական թռիչքը։ Իր ընդարձակ էրուդիցիայի մեջ Բրյուսովի գիտությունը ամենից շատ փայլում է առհասարակ համաշխարհային միջնադարի հիմնավոր իմացությամբ։ Նա ինքը ռուս պատմափիլիսոփաներից մեկն էր, որ շատ էր ուսումնասիրել մարդկության անցյալ կուլտուրական էպոխաները՝ չանք թափելով ըմբռնելու անհետացած պատմական սերունդների ոչ միայն նյութական, այլև հոգևոր կուլտուրան, դրսևորելու «միջնադարի ոգին» իր առանձնահատուկ մտածողությամբ և լեզվով։ Իրեն հատուկ չանասիրությամբ նա ուսումնասիրել է միջնադարյան համաշխարհային պոեզիան ո՛չ թե երկրորդական ձեռքերից, այլ բնագրերով։ Եվ ահա նա այդ ամենը համեմատության մեջ է դրնում հայերի միջնադարյան ստեղծագործության հետ և վերջինիս տալիս է շատ բարձր գնահատություն։ «Հայ միջնադարյան քնարերգությունը,— գրում է Վալերի Բրյուսովը,— մարդկային ոգու ամենանշանավոր հաղթանակներից մեկն է, որ երբևէ գիտե ողջ աշխարհի տարեգրությունը։ Դա լիովին ինքնատիպ պոեզիա է, որ մեզ համար նորություն է իր ձևերով, խոր բովանդակությամբ, փայլուն տեխնիկական վարպետությամբ։ Հայ միջնադարյան բանաստեղծությունը իր լավագույն նմուշներով կարող է և պետք է շատ բան սովորեցնի ժամանակակից բանաստեղծներին. դեռ

հարկավոր կլինի դաս առնել և գեղարվեստական հայտնություններ քաղել նրանից»։

Այդ դիֆիրամբը դուր չի եկել Վալերի Բրյուսովի հայ քննադատներից ոմանց։ Կան մարդիկ, որոնք միջնադար ասելով՝ միշտ հասկանում են մեռելության, հետամնացության, բարբարոսության շրջան։ Ինչպե՞ս կարող է այդ շրջանից դաս առնել «առաջադեմ», մանավանդ լիբերալ գրողը։ Պետք է թույլ տալ, որ մեռելները թաղեն իրենց մեռելներին, իսկ կենդանի մարդիկ ուսանեն կենդանի աղբյուրներից և ոչ թե միջնադարյան խավարից։ Այդ խավարի ամենամեծ նշանն այն է, որ միջնադարում իշխում էր եկեղեցին և բոլոր գիտությունները աստվածաբանության աղախնի դերի մեջ էին գտնվում։ Դրականությունը ևս հիմնականում կղերամոլ էր, առանձնապես հայ միջնադարյան գրողները բացառապես հոգևորականներն էին։ Լեոն Բրյուսովից նեղացել է, որ նա գործադրում է «միջնադարյան հայ բանաստեղծություն» տերմինը. ինչպե՞ս կարելի է կրոնամոլ Նարեկացուն, որ իրոք միջնադարյան հեղինակ է, դնել Կոստանդին Երզնկացու կողքին, որ Պետրարքայի պես մի բան է։ «Երբ ասում են,— գրում է Լեոն,— թե Գ. Նարեկացին միջնադարյան երգիչ է, ես այդ հավանում եմ և ընդունում.— միստիկ, կրոնական վերացման գագաթնակետին հասած, մեղքի ահով լցված, ինքն իրեն տանջող, աշխարհքից ու վայելքից փախչող հանուն երկնքի արքայության։ Բայց կարելի՞ է արդյոք նրա կողքին դնել Կոստանդին Երզնկացուն։ Երբե՛ք։ Ես Երզնկացուն կդնեի Պետրարքայի կողքին, որ թեև ապրում էր միջին դարերում, բայց նոր մարդկության առհավիրաններից մեկն էր»։

Լեոի այդ ասածների մեջ ոչ միայն աչքի է ընկնում միջնադարի մասին ունեցած նրա սխալ կոնցեպցիան, որոշ հեղինակների, օրինակ՝ Նարեկացու թերագնահատումը, այլև նրա տրամաբանական անհետևողականությունը։ Ինչո՞ւ կարող է իտալական միջնադարում Պետրարքա լինել, իսկ հայ միջնադարում չլինել. չի հասկացվում։ Նույնպես և «միամիտ» Գրիգոր Աղթամարցու սիրո ազատությունն ևս Լեոն միջնադարյան երևույթ չի համարում, ինչպես և Թլկուրանցու «աղատամտությունը»։ «Այսպիսի ազատություն,— գրում է Լեոն,— սիրային կրակի այսքան հեթանոս արտահայտություն չի կարելի «միջնադարյան» հասկացողության տակ դնտեղել»[1]։

[1] «Հորիզոն», 1917 թ., № 24։

Լեոին համաձայն չէ ո՛չ միայն Վալերի Բրյուսովը, այլև Նիկ. Մառը, որ իր դասախոսություններից մեկում շատ բարձր արժեք է տալիս հայ միջնադարին և ցուցնում նրա միջազգային նշանակությունը. «Հայերը,— ասում է Մառը,— առաջիններից էին, որ դեռ միջին դարերում հասկացան միջազգայնության շահերը՝ և ընդհանուր պատմության ապերցեպցիան»։ Նիկ. Մառը շատ մեծ նշանակություն է տալիս նաև միջնադարյան երգիչների սիրո տաղերին, նրանցից «մանց երգած համաշխարհային վշտին»։ Բացի բովանդակությունից, միջնադարյան բանաստեղծության ձևն ևս փայլում է իր նրբությամբ, երաժշտական արվեստի բարձր գիտությամբ։

Լեոի կոնցեպցիայի մեջ երկու սխալ կա. նախ միջնադարի և ապա միջնադարյան որոշ գրողների, հատկապես Նարեկացու, Աղթամարցու, ինչպես և Թլկուրանցու թերագնահատություն։ Հետագայում ինքը Լեոն ուղղեց իր սխալը և ընկավ հակառակ ծայրահեղության մեջ՝ գրելով իր «Կոմունիզմը հին Հայաստանում» հոդվածը։ Բայց առհասարակ չփոխվեց նրա հայացքը Նարեկացու մասին, որի «կրոնամոլությունը» նրան շատ էր վախեցնում. նա գլխի չընկավ, որ այդ կրոնամոլի միստիցիզմի մեջ իր ժամանակի համար շատ առաջավոր կողմեր ևս կային. ոչ միայն այդ՝ այլև նրա բանաստեղծությունները ստեղծել են նոր էպոխա՝ ժխտելով վանական սխոլաստիկան և մոտենալով ժողովրդական ստեղծագործությանը։ Նա չհասկացավ նաև «կաթողիկոս բանաստեղծներին» ազատամտությունն արժեքավորելու մեթոդը, չհասկացավ, որ միջնադարում ևս մարդիկ են ապրել և նրանց խորթ չի եղել ոչինչ մարդկային, «գերազանցորեն մարդկայինը»։

Բրյուսովը միջնադարյան բանաստեղծության վերելքը համարում է երկարամյա պատմական զարգացման հետևանք. նա Լեոի պես չի խորանում միայն մի սահմանափակ շրջանում, այլ վերջինս կապում է նախորդ փուլերի հետ և ցույց տալիս դրա ազդեցությունը հետագայի վրա։ Հենց այդպես է ճիշտ մոտեցումը. ամեն մի գրական վերելք ժառանգում է անցյալի կուլտուրական կուտակումները, դրա վրա ավելացնում է իր բաժինը և հանձնում ապագային։ Ո՞րն էր միջնադարյան հայ բանաստեղծության նվաճումը։ Դա «հայ ոգու իսկական հաղթանակն էր համաշխարհային պատմության մեջ»։ Այդ անորոշ տերմինը—հայ ոգի—Բրյուսովը գործ է ածում միջնադարյան բանաստեղծության ինքնուրույնությունը,

տեղայնությունը, ազգային պատկանելությունը շեշտելու համար՝ հակադրվելով այն ուսումնասիրողներին, որոնք հակամետ են միջնադարյան հայ կուլտուրան դրսի ազդեցության արգասիք նկատելու։

Այդ ինքնուրույնության գագաթներից մեկն էր Նարեկացին։ Լեոի հակառակ՝ Բրյուսովը վերջինիս արժեքը չի սահմանափակում նրա ստեղծագործության «կրոնական զգեստավորումով»։ Նա ասում է, որ այդ բանաստեղծի երկերն արժեքավոր են «անկախ դրանց աստվածաբանական մեկնությունից»։ Նա այդ բանաստեղծին հայ աշխարհիկ պոեզիայի նախակարապետն է համարում, կուլտուրական վերածնության ռահվիրա նկատում։ Բանաստեղծական արվեստի մեջ մտցրած իր նորություններով ևս նա մնում է օրինակելի վարպետ հետագա դարերի համար։ Այդ նորություններն էպոխաշեն երևույթ էին իր ժամանակի համար և ցույց են տալիս հայ մտքի անկախությունը արևելյան ժողովուրդների մրցահանդեսում։

Բրյուսովը խոսում է նաև Ներսես Շնորհալու ստեղծագործության մեջ աչքի ընկնող տաղաչափական նվաճումների մասին։ Շնորհալու խոսքի վրա իշխելու վարպետությունն է ցույց տալիս և ապա պնդում թե նրա մոտ բարձր տեխնիկան երբեք չի խանգարում մտքերի ազատ թռիչքին։

Բրյուսովը նկատել է նաև Թրիկի օրիգինալ դեմքը։ Այդ օրիգինալությունը նա ամփոփում է երկու կետում. նախ՝ նրա երկերի բարձր սատիրական արժեքը, կյանքի բացասական կողմերի դատնությամբ խարանումը և ապա՝ որ ավելի կարևորն է, հին տրադիցիաների խախտումը նրա ստեղծագործության մեջ և նոր աշխարհայացքի հորինումը, որ դառնում է օրինակելի հետագայի համար։ Վալերի Բրյուսովը Թրիկին անվանում է «XIV դարի հայ ազատախոհ», որ ըմբոստ կերպով կռվի է ելնում քրիստոնեական աշխարհայացքի դեմ և կասկած հայտնում աստծու արդարադատության վերաբերյալ։

Թրիկը, ուրեմն բեկում է մտցնում հայ պոեզիայի մարզում՝ հակադրվելով «հոգևոր բանաստեղծության» հիմնական տենդենցիային, որ իր կատարյալ արտահայտությունն ստացել է «Շարականի» մեջ։ Վերջ ի վերջո Թրիկն իր ստեղծագործությամբ ավելի շատ շփվում է ոչ այնքան գրավոր բանաստեղծության, որքան հայ ֆոլկլորի և սրա պսակը կազմող ժողովրդական էպոսի հետ, որի

մեջ առկա է թե Վ. Բրյուսովի նկատած բարձր սատիրան և թե նրան զարմացք պատճառող միջնադարյան հայ աղատախոհությունը։

«Սասունցի Դավիթ» էպոսի մեջ Վ. Բրյուսովը տեսնում է հայ ժողովրդական իդեալների մարմնացումը։ Դավթի կերպարը հայ ժողովրդի լավագույն ստեղծագործություններից մեկն է։ Նա այն ուժեղ, անվախ, քաջ, աղնիվ ու արդարադատ հերոսն է, որի մեջ հայ ժողովուրդը դրել է կատարյալ մարդու մասին ունեցած իր հասկացողությունները։ Դավթի պարզությունն ու նայիվ շիտակությունը ավելի ևս համոզիչ են դարձնում նրա գեղարվեստական տիպը, նրա կենսական ճշմարտացիությունը։ Էպոսի ռեալիզմը, պատմական միջավայրի պատկերացումը, մյուս հերոսների խարակտերիստիկան «Սասունցի Դավիթը» դարձնում են մի գերազանց ստեղծագործություն, որ մյուս արևելյան պոեմների հետ համեմատած՝ աչքի է ընկնում իր գեղարվեստական տակտով, արևելյան դույների չափավորությամբ։

Քննադատներից մեկը Բրյուսովին համարում է ռուս գրականության առնական սկզբունք հենց այն պատճառով, որ նրա սեռը էպոսն է։ Վալերի Բրյուսովը սիրում է վերջինս ոչ միայն իբրև բանաստեղծ, որին դուր է գալիս առհասարակ բանաստեղծական երկը, այլև ուսումնասիրում է իբրև գիտնական, ցույց է տալիս դրա անմահության սկզբունքները։ Հայ ժողովրդի հիշողության մեջ դարերով մնացող այդ երկի «Սասունցի Դավիթը» ո՛չ թե պատահականության պիտի վերագրել, այլ «ժողովրդական ոգու ընդհանուր արտահայտությանը»։ Բնական ընտրության միջոցով ժողովուրդը պահել է այն, ինչ հատկանշական է իր խառնվածքին, մտայնությանը, հասարակական աշխարհայացքին։

Ինչպես Ֆրիկը, այնպես էլ հռչակավոր հայ արուեստագիտությունը իր ուժը քաղել է ժողովրդական ակունքներից։ Միջնադարյան պոեզիայի լավագույն տրադիցիաներն անցել են հայ տաղանդավոր աշուղներին, որոնց մեջ Սայաթ-Նովան, Վ. Բրյուսովի կարծիքով, համամարդկային արվեստագետներից մեկը կարելի է համարել իբրև խոսքի վարպետ, իբր նուրբ երանգների նկարիչ։ Սայաթ-Նովան այն դեմքերից է, որով պետք է պարծենա ողջ ժողովուրդը։

Ինչպես տեսնում եք, հայ գրականության միասլար սկզբունքը, տարբեր դարերը իրար հետ կապող դուռը Բրյուսովը համարում է ստեղծագործական այն լիցքը, որ նախ տեղական բարձրացնում է

մինչև հանրամարդկայինը, և ապա անձնականը տանում է դեպի ժողովրդայնություն։ Հենց այդ ստեղծագործական լիցքի պատճառով գրական ռեալիզմը դառնում է այդ պոեզիայի ուղիղ ճանապարհը և դրան մուտքի տոմս տալիս ողջ մարդկության մտավոր գանձարանի համար։

Իր նամակներից մեկում Մաքսիմ Գորկին Վալերի Բրյուսովի գիտական դեմքի մեծագույն արժանիքը համարել է այն, որ նա «անցյալի մեջ խոր թափանցելու նուրբ և հազվագյուտ շնորհք ունի»։

Իր այդ հազվագյուտ շնորհքը Բրյուսովը գործադրել է ոչ միայն հայ գրականության, այլև հայ պատմական նյութի գնահատության համար։

ԲՐՅՈՒՍՈՎԸ ԵՎ ՀԱՅ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հետաքրքրական է առաջին հերթին իմանալ, թե ինչո՞ւ է հայ պատմությամբ զբաղվել Վալերի Բրյուսովը։

Նա խոստովանել է, որ Հայաստանի ուսումնասիրությունը իրեն պարգևել է մեծագույն հոգեկան բավականություն, որովհետև իբրև պատմագետ, իբրև գիտության մարդ ինքն այդտեղ գտել է մի ամբողջ ինքնուրույն աշխարհ, որի մեջ բազմաթիվ հետաքրքրական, բարդ հարցեր արթնացրել են իր գիտական ուշադրությունը։ Բայց գիտնականի հետ միասին կար նաև հայրենասեր Բրյուսովը, այն մարդը, որ ուզում էր ճանաչել իր դրացիներին, որոնց հետ միասին պաշտպանում էր մեծ հայրենիքը գերմանական իմպերիալիզմի դեմ։ 1917 թվականին գրած «Ռուս նոր հիմնը» հոդվածի մեջ նա պաշտպանում է ժողովուրդների եղբայրությունը, նրանց միասնական աշխատանքը։ Նկատել են, որ Բրյուսովը այդ հոդվածի մեջ բարձրացել է «իսկական ժողովրդական հայրենասիրության» աստիճանին։

1916 թվին հայ պատմությամբ զբաղվելով՝ Բրյուսովն արդեն բոլոր նախադրյալներն ուներ հայ ժողովրդին հասկանալու, և նրա դարավոր քաղաքական կուլտուրական աշխատանքը գնահատելու համար։ Հայ պատմությամբ զբաղվելն ուներ նաև ուղղակի գրական նպատակ. Բրյուսովն իր նշանավոր «Առաջաբանի» մեջ խոստովանում է, թե Թուղիկ կերպով է տվել հայ գրականությունը պայմանավորող պատմական հանգամանքների նկարագիրը և խոստանում է այդ մասին խոսել մի այլ տեղ։ Այդ խոստումը

կատարել է հեղինակը՝ գրելով իր «Հայ ժողովրդի պատմական բախտի տարեգրությունը» աշխատությունը։

Բրյուսովի կարծիքով հայ աշխարհը մեծ նշանակություն ունի մարդկության կուլտուրական պատմության համար իր անցյալի դրամատիկ մոմենտներով և իր մեծ հերոսների, հայրենասերների հոյակապ կերպարներով։ Ինչպես հայ գրականության, այնպես էլ հայ պատմության ճերոսականը Բրյուսովը տեսնում էր այն բանում, որ հայ ժողովուրդը իր երկիրը և ազատությունը միշտ ամուր ձեռքով պաշտպանել է հափշտակողական ներարշավների դեմ։

Գյոթեն ասել է՝ պատմության արժանիքն այն է, որ նա ոգևորության առաջ բերի. Բրյուսովը ո՛չ միայն ինքն է ոգևորվում հայ պատմության հերոսական էջերից, այլև կարողանում է այդ ոգևորությունը հաղորդել ընթերցողին։ Եվ այդ ոգևորության մեջ նա միշտ պատմական տակտ է հանդես բերում, իր եզրակացությունները հանելով ակներև փաստերից, հրաժարվելով կռահումներից և անհող ցանկություններից։ Բրյուսովի պատմական տակտը բխում է որոշ պատմափիլիսոփայական աշխարհայացքից։ Նրա մոտ պատմական իդեալիզմը ծայրահեղության չի հասնում. նա պատմությունը միայն անձերի գործունեության չի համարում, այլև հաշվի է առնում որոշ հասարակական բարքեր, սովորություններ, դաղափարներ։

Հայ պատմագիտական աղբյուրներին ևս Բրյուսովը նայել է այսօրվա գիտնականի բարձրությունից՝ մի շարք երկերի նկատմամբ ցույց տալով խիստ վերաբերմունք։ Այսպես օրինակ՝ էմինի և Շոպենի հայտնի աշխատությունները ժամանակակից գիտության տեսակետից համարում է հնացած և անընդունելի։ Մի շարք օտար պատմիչների երկերն ևս որակում է՝ միտումնավոր և կողմնապահությամբ դրված։ Առանձնապես չի հավանում հռոմեական պատմիչներից ոմանց, որոնք տվել են Տիգրան II-ի և Հռոմի կռիվների նկարագիրը, ծիծաղելի է դարձնում մի շարք պատմական գործիչների պոռոտախոսությունը, ինչպես օրինակ՝ Լուկուլլոսի զեկույցը սենատին, թե կռվի մեջ հայերից սպանվել են 100,000, իսկ հռոմայեցիներից՝ մի հոգի...

Մի քանի աղբյուրների նկատմամբ խիստ վարվելով՝ այնուամենայնիվ, Բրյուսովը մեծ հաճույքով ուսումնասիրել է հայ պատմության հիշատակարանները, հենց իր խոստովանությամբ,

«Ամի ամբողջ գրադարան գիրք» կարդալով՝ Ուշագրության արժանի է գրադարանի ուժին նվիրված նրա ներբողը.

Власть, времени сильней, затаена
В рядах страниц, на полках библиотек...

Իր պատմագեղարվեստական երկերից մեկի առաջաբանի մեջ Բրյուսովը գրել է, թե ինքը աշխատել է ոչ թե հետևել բանաստեղծի «ազատ թռիչքին», այլ տալ պատմական ստուգապատում փաստերը, «որքան որ առհասարակ կարող են ստուգապատում լինել մեր գիտելիքները անցյալի մասին»։

Նա այդպես է վարվել նաև հայոց պատմության նկատմամբ։ Բրյուսովն աշխատել է հայ պատմության բոցը վեր հանել, իսկ մոխիրը թողնել անցյալին։ Մեծ հափշտակությամբ են կարդացվում նրա աշխատության այն էջերը, որոնց մեջ ցույց է տալիս հայերի ֆաղաքական անկախության դարաշրջանները և դրա հետևանքով արվեստի, գրականության և գիտության ծաղկումը։ Հայ ազգային կուլտուրայի զարգացման էտապները կապելով ազատության հետ՝ Բրյուսովը գիտնականից բացի քաղաքական ագիտատորի իր ջիղն է հանդես բերել՝ ցույց տալով, որ պատմության դասերն իզուր չպետք է կորչեն։ Հայ ժողովրդի ստեղծագործության մի շարք փաստեր արձանագրելով՝ Բրյուսովը ցույց է տալիս, որ միջնադարյան Հայաստանը իր մի շարք քաղաքներով կարող էր մրցել Եվրոպայի և Ասիայի փառաբանված կենտրոնների հետ։ Իսկ իր ժողովրդի լուսավորության միջին մակարդակով հայկական խոր միջնադարը բավականաչափ բարձր է եղել իր ժամանակի եվրոպական որոշ երկրներից։

Քաղաքական անկախությունը և կուլտուրական օջախի գոյացումը զուգահեռաբար նկարագրելով՝ Բրյուսովը ցույց է տալիս, թե ինչպես դարերի ընթացքում հայ կուլտուրան քոչվորի պես երկրի մի ծայրից մյուսն է տեղափոխվել. երբ մի տեղ հանգցրել են լույսը՝ մի այլ տեղ է այն վառել և բորբոքել։ Քաղաքական կյանքի հետ միասին գրականության վիճակը պատկերացնելով՝ Բրյուսովը ցույց է տվել, որ լավագույն հայ գրողները միշտ էլ գտնվել են իրենց ժամանակի պոետական ստեղծագործության բարձունքին։ Բրյուսովը հիացմունքով է խոսում հայ գրականության ընդհանուր միտումի՝ այն լավատեսության մասին, որ երկրի նույնիսկ թշվառ դրության ժամանակ հայ ժողովուրդն ու իր գրողը ոչ թե հիասթափվել են, այլ անխորտակ

կամք և հույս են արտահայտել անկախության վերադարձի նկատմամբ։ Բայց ճշմարտության տուրք տալով՝ թե Բրյուսովը և թե իր նախորդ ռուս հայասերները, օրինակ Վեսելովսկին, նկատում էին, թե անկախությունը կորցրած հայությունը ունեցել է ժողովրդական ստեղծագործության ամլության շրջաններ, երբ իր ֆիզիկական գոյության հոգսերով զբաղված մասսան ապրելով պատմական ցնցող դրամա՝ հնար չի ունեցել կուլտուրաստեղծ շինարարության։

Նախքան հայոց պատմությամբ զբաղվելը՝ Բրյուսովն առհասարակ հայտնի էր նրանով, որ իր ստեղծագործության մեջ իստորիզմին ամուր բազա էր տվել։ Նա ապացուցել է մի շարք երկերով, թե ինքը զգում է պատմության շունչը, կարողանում է կենդանի կապ ստեղծել անցյալի հետ և որոշել տարբեր դարերի կոլորիտը։ Գրականությունից գնալով դեպի պատմություն՝ Բրյուսովը Շիլլերի պես կարողանում էր օտար պատմության փորձը դնել իր հայրենակիցների առաջ. նրա պես պնդելով՝ թե «նման առիթները նման գործեր առաջ կբերեն»։ Դովելով հայ պատմության հերոսական էջերը՝ անշուշտ Բրյուսովը հանդես էր գալիս մեծ չափով իբրև ռուս հայրենասեր, որ խղճի խայթ էր զգում այն բանի համար, թե՝ ցայժմ չի իմացել իր հարևան ժողովրդի պատմությունը և հետևապես չի գնահատել պատշաճ կերպով այդ պատմությունն ստեղծող ժողովրդին։ «Արդեն վաղուց,—գրում է Բրյուսովը,— հին Հայաստանի բախտը կապված է մեծ Ռուսաստանի բախտին. արդեն մի դար է, որ հայ ժողովրդի մի զգալի մասը ապրում է ռուս կայսրության սահմաններում. հայերը մեր համաքաղաքացիներն են... Եվ չնայած այդ ամենին՝ մենք—շատերը մեզնից— ոչինչ կամ գրեթե ոչինչ չգիտենք հայերի կամ Հայաստանի մասին»։

Հայ գրականությանը և հայ պատմությանը ծանոթացնելով՝ Բրյուսովն ահա այդ հայրենասիրական քայլն էր անում, ցույց տալով դրա հետ միասին Գերցենի այն մտքի ճշմարտությունը, թե քաղաքական ազատություն չունեցող ժողովրդի համար գրականությունը միակ տրիբունան է, որից հնչում է անկախության հույսի խոսքը։ Քաղաքական անկախությունը կորցրած հայ ժողովրդի տվայտանքները պատմելով՝ Բրյուսովը միաժամանակ պնդում է, թե նա «ազատ ստեղծագործության» մի մարզ է ունեցել, և դա նրա գրականությունն է։ Այդ հանգամանքի մեջ ռուս

նշանավոր բանաստեղծը տեսել է հայ ժողովրդի կենսունակության մեծ ապացույցը՝ հիշատակելով Ֆետի նշանավոր աֆորիզմը. «Այն, ինչ որ մեզ չի կարելի արգելել, այն, ինչ որ համատեղելի չէ արգելքի հետ—դա երգն է»։

Հայ ժողովրդի կուլտուրան համաշխարհային ֆոնի վրա հանդես բերելով՝ Վալերի Բրյուսովը մի մեծ ուսուցիչ է ունեցել—դա նշանավոր հայագետ Մառն է, որի ծառայությունները հայ ժողովրդական գիտության համար անգին են։ Հովհ. Թումանյանը երազում էր Հայ Ակադեմիա ունենալ Մառի գլխավորությամբ։ Մառի սիրելի անձնավորության հետ նա մեծ հույսեր է կապում՝ հայագիտության համար արած նրա ծառայությունները անգնահատելի համարելով։

Մառը հայ ուսանողների առաջ կարդացած մի դասախոսության մեջ ասել է, թե իր ունկնդիրները հայասեր են իրենց ազգային ծագումով, իսկ ինքը՝ Մառը «իր գիտական, զուտ թեորետիկ-գիտական ձգտումներով»։ Այդպիսի մի հայասեր էր նաև Վալերի Բրյուսովը։ Նա ևս, Մառի պես, ո՛չ միայն ցույց է տվել հայ ժողովրդի կրած կուլտուրական ազդեցությունները, այլև շեշտել է նրա արած ծառայությունները եվրոպական կուլտուրայի, մի ժողովուրդ, որ կուլտուրական կամուրջի դեր է կատարել Արևմուտքի ու Արևելքի միջև։ «Հայերը,— գրում է Բրյուսովը,— միջնադարի երկրորդ կիսում ի վիճակի եղան արևելքում ստեղծելու իսկական կուլտուրայի օջախը՝ մեն մենակ իրենց վրա առնելով «կռիվը ողջ Ասիայի հետ»։

Այդ կռվի մեջ ոգևորության ամենաազդու աղբյուրը Նայրենիքի գաղափարն է։ Այդ գաղափարը լոկ խոսք չի մնացել հայ կյանքի մեջ, դա իրագործվել է, մարմին ու արյուն է դարձել հայ գրականության ու պատմության մեջ։ Գրականության մեջ նույնիսկ պատմասական բնույթ կրող շատ ստեղծագործություններ չերմություն են ստացել այդ գաղափարի շնորհիվ, մի գաղափար, որ կույր չէ, այլ տեսնում է իր Հայրենիքի վիճակն ու դրությունը, զգում հայ ժողովրդի վարքի թերն ու դեմը։ Հայրենիքի գաղափարը մեծ ժողովրդայնություն է ստացել հայ պոեզիայի պատմության մեջ, որովհետև այդտեղ անդրադարձել է ժողովրդական ակնկալությունների, հույսերի և երազների, մի խոսքով ինքնապահպանության գաղափարախոսությունը, օտարի հողի վրա աչք չունենալու, բայց սեփականը ամուր ձեռքով պաշտպանելու

վճռականությունը։ Խոսելով հայ լավագույն բանաստեղծների ժողովրդայնության, նրանց հայրենասիրական կրեդոյի մասին՝ Վալերի Բրյուսովը նկատում է. «Հայրենիքի դրությունը հարկադրում էր նրանց լինել տրիբուններ, կիսամոռացված ճշմարտությունների քարոզիչներ, արթնացնել ժողովրդի գիտակցությունը, կենդանացնել և ոգեշնչել հայրենի երկրի նկատմամբ տածած սերը, ազգի դարավոր վերքերն ըստ հնարավորին բուժել, նրա մեջ կռվի համար ուժ ամրապնդել և հավատ պաշտպանել լավագույն ապագայի համար»։ Հայ ժողովրդի պոեզիան իր ժողովրդի ոգու ճշմարիտ արտահայտության հայելին է եղել. նրա մեջ անդրադարձել են նույնիսկ «անհատական վշտերի» քողի տակ հայության պատմական բախտի ելևէջները, հայրենիքի ուրախության և տրխրության փաստերը։

Գրականությունից պատմության անցնելով՝ Վալերի Բրյուսովը ցույց է տալիս հայ գրականության պատմականությունը, այսինքն այն, որ հերոսությունը իշխող գաղափար է գրականության մեջ, նույն հերոսությունը տիրապետող գործ է պատմության մեջ։

Մոռանալով Դավիթբեկներին, Աղասիներին և զեյթունցիներին՝ Ռ. Պատկանյանը հետևյալ սխալ միտքն է արտահայտել.

Ով որմա՜ն, որմա՜ն հայերս և դու
Պիտի կարմրինք միշտ ատ ամոթու,
Որ վնց դառու մեջ հայ կնոջ արգանդն
Դեռ չի եղացել հայ Գարիբալդին։

Նման սխալ միտք արտահայտել է Ստ. Նազարյանը Միք. Նալբանդյանի գործունեության նկատմամբ։ Նազարյանն ևս Նալբանդյանին զլանում է «հայ Գարիբալդի» ճանաչել, որովհետև նա մեռել է ոչ թե զուտ «հայկական», այլ օտար շահերի համար, «70 միլիոն ժողովրդի առաջքը առնելով»։ Նալբանդյանի հետ Պետրոպավլովսկի բանտում տեսակցելուց հետո՝ Ստ. Նազարյանը գրում է իր նամակներից մեկում. «Ո՜հ, անտանելի ցավ, անբժշկելի վերք, մեր հայկական ցավերը մեզ բավական չէին, և այսպիսի ցավեր հավելցրեց մեզ վրա մեր անխոհեմ սիրելին, գետին զարկելով իր անձը և մեզ խոնարհեցնելով մեր թշնամիների առջև»։

Հայ պատմության այն էջերն առաջ քաշելով, որոնց մեջ հայ ժողովուրդն աչքի է ընկել իր ռազմական ընդունակություններով, դրա հետ միասին Վալերի Բրյուսովը ցույց է տալիս, թե տիրապե-

տող գիծը հայ ժողովրդի պայքարն է ֆաղաֆական ինֆնուրույնության համար։ «Հայ ժողովրդին հատուկ է ինքնուրույնության ոգին», ասում է Բրյուսովը իր պատմագիտական աշխատության մեջ, և այդ ճշմարտությունն ապացուցում է բազմաթիվ փաստերով՝ սկսած հայերի կռվից Հռոմի դեմ, մինչև սուլթանիզմի խուր դարաշրջանը։ Խոսելով արաբական տիրապետության դեմ հայ ժողովրդի մղած ազատագրական կռիվների մասին՝ Բրյուսովը դրա հետ միասին ցույց է տալիս, որ հենց այդ կռիվներով էլ պայմանավորվում էին հայերի ազատ շունչ քաշելու պատմական մոմենտները։ Արաբների դեմ կռվող հայ զեկավարների թևավոր խոսքերից մեկը պահել է Ղևոնդ պատմագիրը, որ սիրով կրկնում է Վալերի Բրյուսովը. «Ավելի լավ է քաջաբար մեռնել հայրենիքի համար, քան քարշ տալ ամոթալի կյանք և տեսնել հայրենի սրբությունները ոտնակոխ»։

1916 թվին Վալերի Բրյուսովը հայ ժողովրդին մի ներբող է նվիրել, որի մեջ հետևյալ բնորոշ տողերն է գրել՝ ոգևորություն քաղելով հայ պատմության հերոսական էջերից.

...Воин стойкий, под ударом
Ваш дух не уступал судьбе...
Гранился он, как твердь алмаза...
В себе все отсветы храня...
Носить вы вправе горделиво
Свой многовековой венок.

Իր այդ տողերով ռուս նշանավոր բանաստեղծը ասես պատասխանել է Ռ. Պատկանյանի քառատողին։

Հայի դարավոր պսակը արդարացի պատերազմի դրոշն է, որ միշտ ծածանվել է հայ պատմության շրջադարձային մոմենտներում, երբ մեր ժողովուրդը «հպարտորեն» փակել է իր անցած ուղու մի հանգրվանը և «տղամարդի ամրությամբ» քայլափոխել դեպի մյուսը՝ չընկճվելով բախտի դժխեմ հարվածներից։ Այդ քայլափոխը անդրադարձել է հայ ժողովրդական պոեզիայի, առանձնապես հայ էպոսի մեջ։ Այդտեղ գովերգված է արդարացի կռիվը՝ հայրենի տունը ներխուժած թշնամու դեմ պաշտպանության գաղափարը։ Վալերի Բրյուսովի ասելով՝ հայ ժողովրդական երգի մեջ չի հնչում Մահմեդի հրամանը— «գերի վերցրե՛ք մատաղ տարեհինները», այլ այդ երգի մեջ լսվում է արդարացի կռվի գնացող որդուն օրհնող մոր ձայնը...

Իր անձնական բանաստեղծության և ողջ մարդկության պատմության մեջ Բրյուսովը որոնել և գտել է հերոսականը։ Նրա մոտ պագշոտ Կլեոպատրան հանդես է գալիս իբրև մահը արհամարհող հերոսուհի, որ անվախ ինքնասպանություն է գործում՝ ստրկուհի չդառնալու, իր ազատությունը չկորցնելու համար։

Վալերի Բրյուսովի համար միշտ այն մահն է գեղեցիկ եղել, որից առաջ մեռնողը փայլել է ապա շոմպը փշել.

Но прекрасен явный жребий—
Просиять и умереть!

Հերոսական այդ նշանաբանը ոուս նշանավոր բանաստեղծը իրագործված է տեսնում հայ պատմության կարևոր մոմենտներում, երբ մեր ժողովուրդը կյանքի և մահվան կռիվ է մղել իր երկիրը ներխուժած բռնակալական ուժերի դեմ։

«Մեծ կրքերի և երկաթե կամքի երգիչը» հայ պատմության մեջ իրեն զգում է իր հայրենի ափերում։ Ոուս ժողովրդի պատմության մեջ ևս նա ոգևորությամբ երգել է նրա սխրագործությունները։ Վերհարնի հետ զրուցելիս նա մեծ հաճույքով նկատել է այդ նշանավոր բանաստեղծի հայրենասիրությունը։ Այդ զրույցից Բրյուսովի հիշողության մեջ մնացել է բելգիական ժողովրդի գովքը, որ արել է նրա նշանավոր որդին։ Բելգիայի մասին խոսելիս Վերհարնը նկատել է. «Դա գեղեցիկ երկիր է, Բրյուսով։ Մի՛ ասեք, թե նա փոքր է։ Պատմությունը նրան մեծ է դարձրել։ Յուրաքանչյուր թիզ հողը նրա մեջ տասն անգամ ավելի մեծ է, որովհետև լեցուն է պատմական հուշերով...»։

Այսօր էլ բելգիական ժողովուրդը անարգ հիտլերիզմի դեմ պայքարելով, հարստացնում է իր երկիրը Վերհարնի գովերգած հուշերով։ Նման հուշերով հարուստ է համարում Բրյուսովը հայ պատմությունը ևս։ Ոուս, բելգացի, հայ և մյուս ժողովուրդների պատմության և գրականության մեջ ի՞նչ է Բրյուսովի համար ամենակարևորը, նշելին և մնայունը։— Այն, որ տեղականը և միջազգայինը իրար համրնկնում են։ Տոլստոյը և ոուս է, և համամարդկային դեմք. «Տոլստոյը,— գրում է Բրյուսովը նրա մահվան առթիվ,— ամբողջ աշխարհի համար է։ Նրա խոսքը հնչում էր թե անգլիացու, թե ֆրանսիացու, թե ճապոնացու, թե բուրյաթի համար... Նրան

մոտ էր ողջ մարդկությունը։ Բայց նա սիրում էր, անզուսպ կերպով սիրում էր իր Ռուսաստանը։ Վերջինիս ոգին նա ավելի լավ էր հասկանում, քան մի ուրիշը. նրա բնության գեղեցկությունը նկարագրում էր անմատչելի կատարելությամբ։ Եվ ի՛նչպես լավ է, որ նրա գերեզմանը ռուս անտառի մեջ է, հայրենի ծառերի տակ և այդ գերեզմանի թումբը միահյուսվում է նրա սրտին հարազատ, բանկագին բնաձկարի հետ»։

Ռուս գրականության մեծերի հետ միասին Բրյուսովը գովերգել է նաև այդ մեծերին ծնող ռուս ժողովրդին, փառաբանելով սրա ռազմական ընդունակությունները, գովելով ռուս զինվորի հայրենասիրությունը։ Առաջին իմպերիալիստական պատերազմի ժամանակ Բրյուսովը հափշտակությամբ ծափահարել է այդ զինվորին, երբ վերջինս խափանել է ռուս մեծ երկիրը ստրկացնելու վիլհելմյան ծրագիրը։ 1915 թվին նա ասել է՝ թող մեռնի հին բանաստեղծը և ծնվի նորը՝ նոր հայրենիքը երգելու համար։ Նոր հայրենիքը ազատ Ռուսաստանն է, ժողովուրդների երջանիկ հայրենիքը, որի հիմնադիրներից մեկին՝ Մաքսիմ Գորկուն Վալերի Բրյուսովը աշխատակցել է իր թե ինքնուրույն և թե թարգմանական աշխատություններով։ Այս վերջինների մեջ առաջնակարգ տեղ է գրավում «Հայաստանի պոեզիան», որի խմբագիրը և գլխավոր թարգմանիչը հենց ինքը Վալերի Բրյուսովն է։ Իր թարգմանություններով ի՞նչ ներդրում էր անում նա հայ և ռուս գրականության մեջ։

ԲՐՅՈՒՍՈՎԸ ԻԲՐԵՎ ԹԱՐԳՄԱՆԻՉ

Իբրև թարգմանիչ Բրյուսովը մի ուսանելի տաղանդ է։ Ուսանելի է այդ տաղանդը ոչ միայն իր թարգմանական արվեստով, այլև նրանով, որ նա նույնիսկ թարգմանությամբ քաղաքական գործ էր կատարում՝ հակադրվելով ցարիզմի հակազգային քաղաքականությանը։

Հայ պոեզիայի թարգմանությունը ըստ էության ուղղված էր ժողովուրդների բանտի դեմ, այն մտայնության դեմ, թե պետության մեջ ապրող այլազգինները «ստորին ռասայինն» են պատկանում և զուրկ են ուսանելի կուլտուրական արժեքներից։

Իր նշանավոր «Առաջաբանի» մեջ Վալերի Բրյուսովը հերքում է այդ միտքը և ցույց տալիս հայ գրականության միջազգային

արժեքը, որոշ հայ գրողների վարպետությունը և այդ վարպետության ուսանելի լինելու հանգամանքը։

Արվեստի հետ միասին այդ կուլտուրական մակարդակի մի այլ ապացույցը հայ ժողովրդի ստեղծած լեզուն է, որ Ն. Մառի կարծիքով իրավունք է տալիս նրան քաղաքակիրթ ազգերի մեջ իր տեղն ունենալու։ Մառի թեորիային հետևելով՝ Բրյուսովն ուսումնասիրում է կովկասյան ժողովուրդների կուլտուրան, նրանց միֆոլոգիան և ցույց տալիս, թե Կովկասը համամարդկային կուլտուրայի օջախ է եղել այն պահուն, երբ ժամանակակից եվրոպական ազգերից շատերը իրենց կուլտուրական առաջին քայլերն էին անում։ «Մի քանի գծեր հնագույն Կովկասի քաղաքականության»ից» (Սֆինքսներ և վիշապներ) խորագրով հոդվածի եզրակացության մեջ Վալերի Բրյուսովը նկատում է. «Այդպիսի փաստեր ավելորդ ապացույց են այն հայացքին, որ հնագույն քաղաքակիրթ Կովկասը շատ ավելի առաջավոր էր, քան իր ժամանակակից կիսավայրենի հույն ցեղերը, և կապված էր ընդհանուր կյանքով փարավոնների և բաբելոնյան տերությունների դարաշրջանի, վերին աստիճանի լուսավորված Արևելքի հետ... Հրեա պատմիչները, որոնք այնպես կերպարանափոխել են քաղդեական ավանդությունը ջրհեղեղի մասին, պիտի որ հիշեին, որ մի ժամանակ Արարատի կողմերից էր սփռվում իրենց երկրում գիտության լույսը, այնտեղից էին սպասում իմաստասիրության ու գեղարվեստի հայտնություններ և նրբացած կյանքի դասեր։ Մասսի շուրջը բնակված ազգերը հինավուրց հրեաների աչքում ամենից լուսավորյալներն էին բոլոր ազգերի մեջ»[1]։

Իր այս հայացքներով Վալերի Բրյուսովը Մաքսիմ Գորկու և Նիկ. Մառի հետ միասին հակադրվում էր մեծապետական շովինիզմին և ցույց տալիս իր խոսքի ճշմարտությունը գրական-պատմական ուսումնասիրությամբ և թարգմանությամբ։ Հայերը ևս սկսում են թարգմանել հատկապես այն ոտանավորները, որոնց մեջ Բրյուսովը իր ատելությունն է ցույց տալիս ցարական ճահճի հանդեպ.

Մեր խոցերի մեջ շառավ է լցված,
Մեր մարմինն ասես լեշ է աշկարա—

---

[1] «Գործ» ամսագիր, 1917 թ., № № 5—6, էջ 125—126։

Օ՜, սիրէ՛ր վերչին ծածկույթդ, ասպված,
Գերեզմանական անդորրի վրա...

(Թարգմ. Ո. Աճեմյան)

Թե ինչ հոգեկան բարձր հափշտակության մեջ է գտնվել Վալերի Բրյուսովը «Հայաստանի պոեզիան» խմբագրելու և իր թարգմանությունները կատարելու միջոցին, այդ մասին մենք ունենք մի քանի խոստովանություններ նրա նամակների մեջ. Հովհ. Թումանյանին գրած մի նամակում առանձնապես նա շեշտում է, թե ինքը ամիսներ շարունակ գտնվում է հայ պոեզիայի մթնոլորտում և «ապրում է» դրանով։ Վալերի Բրյուսովին ոգևորում է նաև «Հայ պոեզիայի» առաջ բերած հետաքրքրությունը ռուս ընթերցողների լայն շրջաններում. ռուս կոմպոզիտորներից մեկը ծանոթանալով «Անուշի» թարգմանությանը՝ պատրաստակամություն է հայտնում օպերա գրելու։

Երբ 1893 թվին Յու. Վեսելովսկու խմբագրությամբ լույս տեսավ «Армянские беллетристы» ժողովածուի առաջին հատորը, ռուս առաջավոր միտքը ողջունեց այդ նախաձեռնությունը, և հույս հայտնեց, որ կշարունակվի այդ ձեռնարկությունը և ընթերցող մեծամասնությունը ի վիճակի կլինի ոչ միայն ծանոթանալու հայ արձակագիրներին, այլ և հայ բանաստեղծներին, հայ պատմության և հայ կուլտուրական կյանքին։ Յու. Վեսելովսկու սկսած գործը ավելի մեծ հմտությամբ և տաղանդով շարունակեց Վալերի Բրյուսովը ոչ միայն իբրև թարգմանիչ, այլև իբրև պատմագետ և քննադատ։

Հենց միայն թարգմանության բնագավառում խոշոր է նրա դերը, որովհետև նա ոչ միայն սոսկ թարգմանություն է տվել, այլև դրա հետ միասին հիմնավորել է գեղարվեստական թարգմանության մի ողջ թեորիա։

Արժե ծանոթանալ դրան։

Իր նամակներից մեկում Վահան Տերյանը գրել է. «... Եվ սխալ եք, եթե կարծում եք, որ Բրյուսովը կամ մյուս ռուս պոետները թարգմանիչ մեքենաներ են, որ կթարգմանեն, ինչ որ տաք. չպետք է ենթադրել, Թե ինչ որ տաք՝ ռուս պոետը մեքենայի նման կթարգմանի. այդպիսի մի ենթադրություն նույնիսկ վիրավորական է պոետի համար։ Պոետը մեքենա չէ»։

Բանաստեղծի այս միտքը նախ բնորոշ է իր համար, իր թարգմանությունների գնահատության համար, ապա անշուշտ

նաև Վալերի Բրյուսովի համար, որին նա ճանաչում էր ոչ միայն իբրև բանաստեղծ, այլև իբր թարգմանիչ, հենց գործի մեջ, հենց պրակտիկայում։

Այո՛, Բրյուսովը մեքենայորեն չէր թարգմանում. նա ստեղծագործող էր իբր թարգմանիչ և նպատակ ուներ ռուս գրականության համար նվաճումներ անել իր թարգմանությամբ։ Դեռ XIX դարի ֆրանսիական լիրիկներին թարգմանելիս, Բրյուսովն ուներ արդեն իր թարգմանական կոնցեպցիան, որ նա ձևակերպել է այսպես. «Իմ թարգմանությունները կատարելիս ես առաջնորդվել եմ այն կանոնով, թե պետք է փոխադրել ոչ միայն ուսանավորի բովանդակությունը, այլև ձևը։ Սրբե՛ք ես չեմ բավականացել բովանդակությունը պարզապես պատմելով, այլ աշխատել եմ միշտ պահպանել բնագրի ռիթմը, որոնել համապատասխան ալիտերացիա և համահնչունություն, եթե բնագրում հնչյունների խաղ կա, հարուստ հանգը հարուստ հանգով փոխարինել, ընտիր բառերին համադրել նույնպես ընտիր բառեր, և այլն։ Սակայն, ինչպես և բոլոր չափածո թարգմանությունները, իմ գիրքն ի հարկե բնագրի տեղ բռնելու հավակնություն չունի և ընդառաջ է գնում ոչ թե ֆրանսերեն լեզուն քիչ իմացողներին, այլ ֆրանսիական պոեզիայի քիչ ծանոթներին»[1]։

Այս կոնցեպցիային Վ. Բրյուսովը հավատարիմ է մնացել նաև հայ պոեզիան թարգմանելիս։ Այստեղ կարևոր է հաշվի առնել երկու մոմենտ. նախ՝ բանաստեղծության թարգմանիչը պետք է շնորհք ունենա, բանաստեղծ լինի, կարողանա բովանդակությունը շարժման մեջ դնել, այսինքն երկի ձևը ցույց տալ։ Բայց դրա հետ միասին կա նաև մի այլ հանգամանք, այդ սուբեկտիվ մոմենտը—բանաստեղծ լինելը դեռ բավական չէ, թարգմանիչը պետք է թարգմանչի տաղանդ ունենա, կարողանա որևէ պոեզիա հարազատորեն ցուցադրել և ոչ թե սեփական «գեղեցիկը» փաթաթել օտար հեղինակի վզին։ Այս վերջին ձևով էր թարգմանում Վյաչեսլավ Իվանովը, ուստի և նրան չի հավանում Բրյուսովը, թեև նրան համարում էր աչքի ընկնող բանաստեղծ։

---

[1] «Французские лирики XIX века», пер. В. Брюсова, СПб, стр. 5.

Վալերի Բրյուսովը թարգմանությունը բարդ ստեղծագործական աշխատանք էր համարում։ Եթե թարգմանիչը ոտանավորի իմաստի հետ միասին պետք է վերարտադրի նրա չափը, հնչյունագիրը, ապա ուրեմն պարտավոր է նաև վերարտադրել ոտանավորի շարահյուսական կառուցվածքը, պատկերների ներքին դինամիկան։ Այդ բոլորը նա կարող է անել որոշ օբյեկտիվ մոտեցում ցույց տալով աշխատանքին, ջանալով հասկանալ օտար հեղինակին իբրև գիտնական, իբրև քննադատ։

Հենց այդպիսի մի թարգմանիչ էր Վ. Բրյուսովը, որ ամենից առաջ ձգտում էր ըմբռնել տվյալ երկի «ներքին էությունը» և ստեղծել մոտավորապես համարժեք մի գործ։ Մոտավորապես ենք ասում, որովհետև այդտեղ ոչ այնքան բովանդակության ճշտությունն է կարևոր, որքան բանաստեղծության տոնը և տրամադրությունը պահպանելու հանգամանքը։ Այս վերջին արվեստին տիրելու պատճառով էլ Բրյուսովը ստեղծել է անգերազանցելի թարգմանական գործեր, որոնք պատիվ են բերում թարգմանչի գրականագիտական հոտառությանը։ Մենք տեսանք, որ ֆրանսիական պոեզիայից թարգմանություններ անելով՝ Վ. Բրյուսովը իր գիրքը առաջարկում էր այդ գրականությանը «քիչ ծանոթներին», մինչդեռ իր «Հայաստանի պոեզիան» բանաստեղծը առաջարկում է նաև հայ գրականության իրազեկներին. «...նույնիսկ,— գրում է Բրյուսովը,—հայ պոեզիայի բնագրներին ծանոթ մարդկանց համար թերևս անհետաքրքիր չի լինի կարդալ նույն ոտանավորները այն մեկնությամբ, որ աշխատել ենք տալ դրանց մենք՝ ռուս պոետներս, որ մեր առաջ դրված խնդրին մոտեցել ենք ամենայն լրջությամբ, ամենայն ուշադրությամբ, ամենայն սիրով»։

Տեսե՛ք թարգմանչի խստապահանջությունը— լրջություն, ուշադրություն, սեր։ Դա բնորոշ է Բրյուսովի ողջ աշխատանքի մեթոդի համար. հափշտակությունը, սերը նրա մոտ եզրակացություն է և ոչ թե նախադրյալ։ Նախադրյալը աշխատանքի նկատմամբ լուրջ, ուշադիր վերաբերմունքն է, այն օբյեկտիվիզմը, որ ամեն մի գիտության, ինչպես և քննադատության նախապայմանն է։ Բրյուսովի կարծիքով այդպիսի լրջությամբ, ուշադրությամբ և սիրով է թարգմանվել Աստվածաշունչը հայերեն, ուստի և նա դարձել է «քրագուհի ամենայն թարգմանությանց»։ Լավա-

գույն թարգմանությունն այն է,երբ բնագիրը և թարգմանությունը կոնգենիալ են։ Բրյուսովի նախորդներ պիտի համարել այնպիս թարգմանիչներ, ինչպես Ֆոսսը, Ուլանդը, Վիլհելմ Շլեգելը, Ժուկովսկին, մարդիկ, որոնք օտար գրականությունը յուրացրել են, դարձրել գրեթե հարազատ, հայրենի գրականություն։

Բրյուսովն, ինչպես տեսանք, այն կարծիքն ուներ, թե թարգմանությունը բնագրի տեղը չի կարող բռնել։ Բայց դրանից նա չէր հետևցնում, թե թարգմանիչը չպետք է ձգտի համարժեք գործ տալ։ Այդ ստեղծագործական ձգտումը լավագույն թարգմանության նախապայմանն է։ Ժուկովսկին ավելին է ասել. «Ես մրցում եմ բնագրի հետ,— գրում է նա,— և աշխատում եմ տալ առավել բարձր բանաստեղծական գործ, քան բնագիրը»։

Թումանյանն էլ այն կարծիքն ուներ, թե բնագրին համարժեք թարգմանություն առհասարակ գոյություն չունի։ Բայց նա իր թարգմանական պրակտիկայով մի քանի համարժեք, կամ գրեթե համարժեք գործեր է ստեղծել և ցույց տվել, որ թարգմանական ֆաթալիզմը գիտականորեն անհիմն է։ Ճիշտ է, Պուշկինի «Ջրահեղձը» կամ «Զմրան երեկոն» բնագրի մեջ գերազանց ստեղծագործություններ են, բայց նրանց հայերեն թարգմանությունն էլ գրական ստորոտ չէ, այլ բարձունքին մոտեցող երկեր։ Նույնը կարելի է ասել Հովհաննիսյանի «Անգրագետի» և «Երգչի աննեծքը» թարգմանական ստեղծագործությունների մասին, որոնք որոշ դասագրքերի մեջ մտել են իբրև հայ պոեզիայի ինքնուրույն գործեր։ Խոսելով Հովհաննիսյանի և Թումանյանի թարգմանությունների մասին՝ Բրյուսովը նկատում է, թե նրանք իրենց մայրենի գրականությանը տվել են մի քանի գերազանց թարգմանություններ։ Առանձնապես Թումանյանի թարգմանությունները Պուշկինից՝ Վալերի Բրյուսովը շատ է գովում, նկատելով թե այդ թարգմանությունների մեջ «Գովում է բնագրի ոգուն զարմանալի ներթափանցումը, թարգմանելի երկի էությունը գուշակելու ընդունակությունը»։

Այսինքն այս դեպքում ևս Բրյուսովը պնդում է գեղարվեստական թարգմանության իր տեսության հիմնական սկզբունքը— թարգմանիչը ոչ միայն բանաստեղծ պետք է լինի, այլև պիտի ունենա թարգմանական ձիրք՝ օտար երկին գրեթե համարժեք երկ ստեղծելու համար։ Իր նամակներից մեկում Բրյուսովը հայտնում է այն միտքը, թե նույնիսկ բառացի, կոպիտ թարգմանության

ժամանակ զգում ես բնագրի ուժը։ Այդ զգացողությամբ նա աշխատել է վարակել իր ընթերցողին։ Եվ դա նրան հաջողվել է. բայց դա միայն թարգմանչի աշխատանք չէ, այլև քննադատի, մեծ կուլտուրա ունեցող գրականագետի նվաճում։

Կիրպոտինը և մյուսները պնդելով, թե Վ. Բրյուսովը գերազանցորեն թարգմանել է հայ պոեզիայի երկերից շատերը, անշուշտ զգացել են, թե նա ինչ դժվարություններ է հաղթահարել։ Ի հարկե, որոշ անհաղթահարելի դժվարություն էլ կա. այդ մասին խոսել է Ստ. Շահումյանը՝ գտնելով, որ շատ դժվար է օտար լեզվով արտահայտել հայ բարբառների կոլորիտը, օրինակ, «Թումանյանի գրչի տակ այնքան ճկուն ու արտահայտիչ լոռու բարբառը»։

Ինքը Հովհ. Թումանյանն էս շատ է զբաղվել գեղարվեստական թարգմանության խնդիրներով։ Նա դժգոհ է եղել այն բանից, որ մենք լավ թարգմանիչ չունենք։ Նույնիսկ Սադաթյանի «Դևին» թարգմանությունը անբավարար է համարել. «Նա (Սադաթյանը) երկի ոգին ու շունչը տվել է,— ասում է Թումանյանը,— բայց եթե բառացի հետևելու լիներ, կտեսնենք, որ էն չի. սխալ թարգմանած տեղեր ունի»։ Այս տեսակետը ընդհանուր առումով համընկնում է Վ. Բրյուսովի թարգմանական հայացքներին.— երկի բովանդակությունը չաղավաղել, պահել դրա շունչն ու ոգին։ Թարգմանությունը ապակու տակ դրված վարդ համարելով՝ երկուսն էլ գտել են, թե «գրեթե անկարելի» է բնագրի «հարազատ բույրը» տալը. թարգմանչին մնում է հարազատ մնալ մտքին, էությանը և բանեցնել հասկանալի լեզու։

Չնայած Թումանյանի թեորիական ռիգորիզմին՝ այնուամենայնիվ նա հավանում է Բրյուսովի թարգմանությունները և այնպես է գովում նրան, որ ընթերցողը համոզված է, թե թարգմանիչը որոշ չափով վարդի հոտը զգացել է. «...առաջին անգամն է,— գրում է Հովհաննես Թումանյանը,— որ պարոն Բրյուսովը թարգմանում է վարպետի ձեռքով՝ աշխատելով հաղթել գրեթե անհաղթելի դժվարություններ՝ և ինչպես Սայաթ-Նովայի, էնպես էլ Նահապետ Քուչակի երգերը տալ ռուսերեն, խորապես ճանաչելով նրանց մեծությունը և ինքնուրույն շունչն ու երանգը...»։

Վալերի Բրյուսովի թարգմանական գործը գովել է նաև մի այնպիսի մեծ հեղինակություն, ինչպես Նիկ. Մառը։ «Մենք չպետք է զարմանանք,— ասում է նա,— որ Վալերի Բրյուսովի թարգ-

մանուքյունը ոչ միայն ռուս հասարակուքյանը նպաստել է հայ ժողովրդի գեղարվեստական ճաշակը գնահատելուն, այլև մարդկուքյան բարձրագույն ստեղծագործուքյան մարզում բարեկամուքյան իդեական հիմքն է դրել»։

Ինչպես հայտնի է, Բրյուսովը ցանկացել է մի մոնումենտալ գործ ստեղծել «Մարդկուքյան անուրջները» խորագրով։ Դա պիտի լիներ մի բանաստեղծական էնցիկլոպեդիա, ուր պետք է անդրադառնային բոլոր ազգերն ու դարերը իրենց յուրահատուկ պոեզիայով։ Այդ լիրագործված երկը պիտի ունենար խոշոր իմացողական նշանակուքյուն. նա պիտի լիներ, ինչպես ասում է Բրյուսովը, «համաշխարհային պատմուքյան լիրիկական արտացոլումը»։ Մի այլ տեղ այդ երկը հեղինակն անվանել է «Դարերի հայելին» կամ «Մարդկուքյան երգերը»։ Պատմագիտական այս պոեզիան ցույց է տալիս, թե որքա՜ն իրեն պատրաստ էր զգում Բրյուսովը տալու ոչ այնքան օտար լիրիկայի արտաքինը, ինչքան ոգին, բնորոշ առանձնահատկուքյունը, այսինքն «ճաշակին» և «իդեային» բավարարող կողմերը, եթե խոսելու լինենք Ն. Մառի տերմիններով։

Նշանավոր թարգմանիչ Վալերի Բրյուսովը օգտագործել է տողացի թարգմանուքյունը։ Երբեմն տողացի թարգմանիչները նրան սխալանքի մեջ են գցել. դժբախտաբար նա չկարողացավ վերահրատարակել իր «Հայաստանի պոեզիան» և ուղղել մի շարք սխալներ, որ նշված էին հայ մամուլում լույս տեսած գրախոսուքյունների մեջ։ 1915 թվականին, նախքան «Հայաստանի պոեզիան» լույս ընծայելը, Բրյուսովը ռուս ժուռնալներից մեկում հրատարակեց Քուչակ Նահապետի և Սայաթ Նովայի երգերից մի քանիսի թարգմանուքյունը։ Այդ թարգմանուքյան առթիվ մի քանի դիտողուքյուններ արավ Հովհ. Թումանյանը և ցույց տվեց տողացի թարգմանուքյան մի քանի սխալներ, որոնք մոլորուքյան մեջ են ձգել Վալերի Բրյուսովին. «Ի հարկե,—նկատում է Թումանյանը,— սրանք իմ կարծիքն ու բացատրուքյունն են և կարող են նույնպես սխալ դուրս գալ, սակայն եթե ոչ բոլորը՝ գոնե էս կամ էն նկատողուքյունը կարող են ճշմարիտ լինել և դրժայալ ես հասած կլինեմ իմ առաջադրած նպատակին, որ է— թե Քուչակ Նահապետի, թե Սայաթ Նովայի և թե նրանց նմանների գործերի բառացի թարգմանուքյունը ռուս բանաստեղծներին տալիս՝ տալ շատ զգուշավոր և ստուգված, քանի որ հարգելի թարգմանիչները

իսկի ժամանակակից հայերեն լեզուն չգիտեն, ուր մնաց նրա միջնադարյան բարբառները և դրաբարը...»:

Բրյուսովի թարգմանական աշխատանքի մեջ թերության աղբյուրներից մեկն էլ տողացի թարգմանությունից հետո թարգմանելի հեղինակների ընտրության գործն էր: Մաքսիմ Գորկին ևս իր «Հայ գրականության ժողովածուն» հրատարակելիս հեղինակների ընտրության գործում կաշկանդված է եղել և օգնության է դիմել այնպիսի մարդկանց, որոնք ի չարն են գործադրել նրա վստահությունը: Հակոբ Հակոբյանի բացակայությունը, ինչպես ժամանակին ցույց է տվել Ստ. Շահումյանը, ամենամեծ թերությունն է, որ սակայն ո՛չ Մաքսիմ Գորկու, ոչ էլ Բրյուսովի անձնական հանցանքը չէ: Կարեն Միքայելյանը և դրանց նմանները աշխատել են մտնել պատմության մեջ՝ օգտագործելով ուս մեծ մարդկանց հեղինակությունը. «այդ նշանակում է,— գրում է Ստ. Շահումյանը,— որ մարդիկ այրվում են ռեկլամի և ինքնագովության ախտով և շտապում են մտնել պատմության մեջ: Որքան անախորժ և ցավալի է տեսնել այդ փոքրիկությունը՝ կապված այնքան մեծ ու ազնիվ հոգու տեր Մաքսիմ Գորկու անվան հետ: Ի դեպ, կապ չունի՞ արդյոք այդ փոքրիկության հետ Հակոբ Հակոբյանի բացակայությունը ժողովածուի մեջ...»:

Թումանյանից և Շահումյանից հետո Վ. Բրյուսովի գործը քննադատել է նաև Մ. Գորկին: Նա հատկապես չի խոսել «Հայաստանի պոեզիայի» մասին, այլ դրա հաջորդ «Հայ պոեզիայի անթոլոգիայի» մասին: Սակայն Մ. Գորկու դիտողությունները շոշափում են նաև Վ. Բրյուսովի խմբագրական աշխատանքը: Ընդհանուր առումով նա հավանել է «Անթոլոգիան», որ հնար է տալիս հասկանալու հայ պոեզիայի զարգացման պատմությունը և գաղափար է տալիս նրա օրիգինալության մասին: Բայց դրա հետ միասին երկու թերություն է նշում. նախ «Անթոլոգիայի» բիբլիական ընդարձակությունը, 700-ից ավելի՜ էջ բանաստեղծություն, և ապա հարկավոր է համարում հայկական տաղաչափության մասին ծանոթություն տալ, որ պակասում է թե «Հայաստանի պոեզիայից» և թե «Անթոլոգիայից»:

Ընդհանուր առումով Բրյուսովը այն թարգմանիչներից է, որ իր ամբողջ օբյեկտիվիզմով հանդերձ՝ որոշ անհատական, այսպես ասենք՝ բրյուսովական կնիք է դնում իր թարգմանությունների վրա: Երբ առաջին անգամ Մաքսիմ Գորկին կարդացել է

Տուրգենևի «Որսորդի հիշատակարանը», զգացել է, որ եթե այդ գիրքը ինքը գրեր, բոլորովին այլ կերպ կգրեր։ Մեզ թվում է, որ հայ բանաստեղծներին կարդալիս, մի նման բան անցել է Վալերի Բրյուսովի մտքով և տեղ տեղ նա ընթացք է տվել իր այդ զգացմունքին։ Բայց դա այն անխուսափելի թթխմորն է, առանց որի գրական-ստեղծագործական աշխատանք չի կարող լինել։ Թարգմանիչն էլ կարող է դիմազուրկ լինել և դեմք ունենալ։ Բրյուսովը պատկանում է վերջինին։

Այդ իմաստով նրան շատ է օգնում իր ստիլիզատորական տաղանդը։ Ստիլիզացիան, որպես գրական պրիոմ, շունչ և կենդանություն է ստանում այդ հմուտ թարգմանչի գրչի տակ, երբ նա աշխատում է վերարտադրել որևէ դարի առանձնահատկությունը կամ այս ու այն գրական հոսանքի, այս ու այն գրողի մաներները։ Իր թարգմանությամբ նա նպատակ է դնում ոչ միայն դաղափար տալ այս կամ այն ժողովրդի ստեղծագործության օրիգինալության մասին, այլև խթան հանդիսանալ բնագիրը կարդալու և տվյալ հաճույքը կրկնապատկելու կամ եռապատկելու։ Հայ բանաստեղծների թարգմանության իր կոնկրետ նպատակը ավելի ևս որոշակի նա շեշտել է, երբ «Հայաստանի պոեզիայի» առաջաբանի մեջ գրել է, թե «մեր վերջնական իդեալական նպատակն այն է, որ ռուս լեզվով ձեռք բերենք բնագրի ճիշտ վերարտադրությունն այնպես, որ ընթերցողը վստահանա թարգմանություններին և հավատա, թե դրանցով նա ծանոթանում է հայ բանաստեղծների և ոչ թե ռուս թարգմանիչների հետ» (ընդգծումները Բրյուսովինն են)։

Ընդգծումները արդեն ցույց են տալիս Վալերի Բրյուսովի թարգմանական մեթոդի գիտական արժեքը և խստապահանջությունը։ Թարգմանչից նա պահանջում էր ստեղծագործական մրցություն բնագրի հետ. թարգմանչի ստեղծագործական պաֆոսը պետք է համընկնի բարգմանելի հեղինակի ոգևորության թափին։ Այս դեպքում ահա կստացվեն համահանճար՝ կոնգենիալ երկեր և տվյալ դեպքում հայ երգը կդառնա ռուս գրականության սեփականություն։

Ստիլիզացիայի իր իրավունքները հիմնավորելով՝ Բրյուսովը աշխատում է դրանց հիմքում դնել որոշ գրականագիտական, փիլիսոփայական հայեցողություն։ Որքան էլ այս կամ այն տեղային, ազգային ստեղծագործությունը օրիգինալություն ունենա, այնու-

ամենայնիվ բոլոր ժողովուրդների պոեզիայի մեջ կան որոշ սկզբունքներ, որոշ գեղարվեստական կուլտուրա, որ համամարդկային բնույթ ունեն և հնար են տալիս օտարին հասկանալ և որոշ հարազատությամբ վերարտադրել։ «Ազգությունը,— գրում է Բրյուսովը,— որքան էլ տիրաբար դնի իր կնիքը բանաստեղծի երկի վրա, այնուամենայնիվ բոլոր ժողովուրդների և էպոխաների «արվեստական» պոեզիայի մեջ կա ինչ-որ ընդհանուր, ինչ որ համաշխարհային գեղարվեստական կուլտուրա, որ հնար է տալիս ոտանավորները վերարտադրել այլ լեզվով»։

Վերջ ի վերջո ոտանավոր ստեղծելն ու հասկանալը ինչ ինչ ընդհանուր եզրեր ունին, որոնց առկայությունն արդարացնում է թարգմանության գոյությունը և դրա հետ միասին՝ արվեստը։ Թումանյանը պատասխանել է, ասելով «Չէ՞ որ բանաստեղծության թարգմանությունը, էն էլ առանձին համ ու հոտ, շունչ ու ոճ ունեցող բանաստեղծության թարգմանությունը շատ է դժար ու հազվագյուտ բան։ Բանաստեղծության նույն իսկ լավ թարգմանության համար ասված է, թե նա մի վարդ է, որ ապակու տակ է դրված։ Այսինքն թե ձևը կտեսնես, բայց բուրմունքը չես զգալ։ Ինչքա՜ն շնորհք է հարկավոր, որ ո՛չ միայն հարազատ ձևը ցույց տա, այլև ինքնուրույն բուրմունքը հաղորդի։ Ով շնորհքի հետ ի՜նչքան սեր...»։

Վ. Բրյուսովի մահից հետո լույս տեսան նրա անձնական գրադարանի մասին մի շարք ուսումնասիրություններ։ Բանից դուրս եկավ, որ նրա գրադարանի մի հարուստ բաժինը գրավում էր «Հայ գրականությունը», որ երկու պատկառելի մասերից է բաղկացած. նախ՝ գրականության պատմության, ապա՝ հայ գրողների երկերը— ինքնուրույն և թարգմանված։ Թումանյանի այն պահանջը, թե թարգմանիչը շնորհքի հետ միասին սեր պիտի ունենա— դա ասես Բրյուսովի համար է շեշտված կամ թե այդ մաքսիմը դուրս է բերված նրա թարգմանական պրակտիկայից։

Այլևևնվալդը մեղադրել է Բրյուսովին, թե նրա երկերից գրքի հոտ է գալիս. նրան համարել է սոսկ մի Büchermensch։ *Այդ պնդումը հերքվում է, թողած ինքնուրույն ստեղծագործությունը, Բրյուսովի հենց թարգմանություններով, որոնց մեջ ճիշտ է, երևում է նրա գրակարդացական կուլտուրան, բայց վերջինս չի խեղդում ստեղծագործական թռիչքը։ Բրյուսովը գրի՛ մարդ է լա-*

վագույն իմաստով, այն իմաստով, ինչպես որ ինքը Բրյուսովը մեր Նահապետ Քուչակին գրքի մարդ է համարում, ժխտելով ոմանց կարծիքը, թե նրա ստեղծագործությունը անհատական չէ, այլ ժողովրդական է։ «Միջնադարյան բոլոր քնարերգուների մեջ,— գրում է Բրյուսովը,— Քուչակը աչքի է ընկնում իր ոգևորության անմիջականությամբ և անպատճառությամբ։ Դա ի միջի այլոց, առիթ է տվել պնդելու, թե Քուչակը միայն ժողովրդական երգերի ժողովարար է, մանավանդ որ նրա բանաստեղծությունների մեջ մենք հանդիպում ենք մոտիվների և ամբողջ ոտանավորների, որոնք անպայման պատկանում են ժողովրդական պոեզիային։ Սակայն նման հայացքը հերքվում է Քուչակի մյուս ոտանավորների վրա ակներև կերպով նկատելի որոշ գրականրդացական (ոչ բառի վատ իմաստով) դրոշմից. նա կարող էր օգտվել ժողովրդական պոեզիայից, իբրև նյութից, սակայն շատ բան էլ ինքնուրույն և ինքնօրինակ կերպով է մշակել»։

Այդ ինքնուրույնությունն ու յուրատիպությունը Վալերի Բրյուսովն էս պահել է համաշխարհային գրական ժառանգությունն օգտագործելիս՝ թե իբրև օրիգինալ ստեղծագործող և թե իբրև թարգմանիչ։ Վերջինս իր «Հայաստանի պոեզիան» դարձրել է մի աչքի ընկնող հրատարակություն ռուս գրականության համար ոչ միայն իր գրականրդացական (ոչ բառի վատ իմաստով) ունիվերսալիզմի, այլև թարգմանական տաղանդի շնորհիվ։ Իսկ թարգմանիչը պետք է շատ կարդացած, իրազեկ մարդ լինի, տեղյակ ո՛չ միայն տվյալ հեղինակին, այլև նրա դիրքին ո՛չ սոսկ հայրենի, այլև ընդհանուր գրականության մեջ։

Հայ գրականության թարգմանությունից առաջ Վալերի Բրյուսովը ցույց էր տվել իր թարգմանական տաղանդը՝ էմիլ Վերհարնի ստեղծագործությունը նվաճելով ռուս գրականության համար։ Եվ կան ուսումնասիրողներ, որոնք պնդում են թե հենց միայն այդ թարգմանությամբ Բրյուսովը իրավունք ուներ ռուս գրականության ղեկավար ուժերի մեջ մտնելու՝ անկախ իր ինքնուրույն ստեղծագործությունից։ Դեռ աշակերտական նստարանից նա զգացել է իր թարգմանական տաղանդը և ոչ միայն վարժություններ է արել այդ ուղղությամբ, այլև աշխատել է գեղարվեստական թարգմանության բնորիա ստեղծել, ինչպես մեր բանաստեղծ Հովհ. Հովհաննիսյանը։

Իբրև թարգմանությունների քննադատ՝ Բրյուսովը առաջնորդ-

վում է իր այդ թեորիայով։ Ինչպես ասել ենք, նա չէր հավանում Վ. Իվանովի թարգմանությունները։ Իվանովի թարգմանությունը կարդալիս ավելի շուտ ծանոթանում ենք թարգմանչին, քան այն հեղինակին, որից նա թարգմանություն է անում։ Դրա հակառակ Բրյուսովը հավանում է, ինչպես ասել ենք, Աստվածաշնչի հայ թարգմանությունը, որովհետև այդտեղ կատարված է այն ստեղծագործական աշխատանքը, որ ցույց է տվել Նիկ. Մառը. այսինքքն հայ թարգմանիչները իրենց ազգային հեթանոսական գաղափարները զուգակցել են նորամուտ քրիստոնեական աշխարհայացքին։

Ռուս հրատարակչական աշխարհում Վ. Բրյուսովը սենսացիա առաջ բերեց իր «Հայաստանի պոեզիայով»։ «Պարուս» հրատարակչությունը, որին մոտ էր կանգնած Մաքսիմ Գորկին, Բրյուսովի գիրքը համարեց գրական գլուխ գործոց։ «Ձեր հրյակապ «Հայաստանի պոեզիան»,— գրում է «Պարուսի» խմբագրությունը,— նախանձի զգացմունք է շարժել և մեզ դրդել մեր ժողովածուներին տալու նման գեղարվեստական բարձրություն»։

Այդ գեղարվեստական բարձրությանը Բրյուսովը հասել է ոչ միայն «քրտնաջան աշխատանքով», այլև իր թարգմանական տաղանդով, որ փայլում է այնպիսի երկերի թարգմանության մեջ, ինչպես «Սասունցի Դավիթը», «Ողբ Եդեսիո»-ն, կամ այնպիսի հեղինակի ռուս գրականության համար նվաճելիս, ինչպես անմահ Սայաթ Նովան է։ Հայ էպոսի թարգմանության մեջ Վ. Բրյուսովի նվաճումն այն է, որ նա կարողացել է պահպանել պերսոնաժների լեզվի յուրահատկությունը. բոլորին չի խոսեցնում նման տրաֆարետով, ինչպես թույլ թարգմանիչներն են անում։ Հայ էպոսի թարգմանության մեջ օրինակելի է նաև այն, որ Վ. Բրյուսովը կռահել է ամբողջ երկի ոգին. նա չի տվել տող առ տող թարգմանություն՝ առանց նախապես թափանցելու էպոխայի և հայ բանավոր գրականության պոետիկայի մեջ, ո՛չ. նա ճանապարհ է բաց արել հետագա բոլոր թարգմանիչների առաջ ցույց տալով «ուղիղ ճանապարհը»—տեղայինը և հանրամարդկայինը սինթեզ անելու ստեղծագործական ջանքը։

Նշելի գործ է նաև Շնորհալու «Ողբ Եդեսիո»-ի թարգմանությունը։ Այդ թարգմանության մեջ փայլում է Բրյուսովի գեղարվեստական թարգմանության տեսության ճիշտ գործադրությունը։ Նա չի բավականացել պատմական երկի բովանդակության ստույգ

վերարտադրությամբ։ Դա խնդրի մի կողմն է։ Նա ձգտել է նաև շատ շնորհալի Ներսեսի երկի ձևական կոլորիտը պահպանել. նույն իսկ բնագրի մեջ առկա հանգերի միանմանությունը—որի համար այնքա՜ն քեր ու դեմ կարծիքներ են եղել հայ քննադատության մեջ—ռուս թարգմանիչը անխախտ է թողել, առանց ձանձրացնելու XX դարի նրբաճաշակ ընթերցողին միջնադարյան այդ պրիոմով։

Բայց ի հարկե Վ. Բրյուսովի թարգմանական նվաճումը Սայաթ Նովան է՝ «երգերի արքան», որի մեծ տաղանդը, խորունկ սիրտը և արևելյան փայլը նա կարողացել է հաղորդել ռուս ընթերցողին, սիրելի դարձնել նրան, ինչպես որ սիրելի է կովկասյան բոլոր ժողովուրդներին։ Թարգմանիչը կարողացել է ցույց տալ Սայաթ Նովայի օրիգինալությունը, բաց անել նրա «իմ գիրը ուրիշ գրեն է» պնդումի գեղարվեստական խորունկ իմաստը։ Ինչպես Քուչակի, այնպես էլ Սայաթ Նովայի մեջ թարգմանիչը բանաստեղծի «երկնատուր ձիրքի» հետ միասին շեշտը դրել է նաև նրա գրակարդացական զարգացման վրա՝ նրան համարելով միջնադարյան գրականության գագաթնակետ և նոր հայ գրականության հիմնադիրներից մեկը, որ հայ գրական արժեքները տեղայինից տանում է դեպի հանրամարդկայինը։ Տեղայինը կրոնի և ֆեոդալիզմի ճնշման ռեալիստական պատկերացումն է, հանրամարդկայինը՝ մարդ արարածի ազատության դրվատումը, ամեն տեսակ կաշկանդումների վտարումը։ Այդ իդեոլոգիական արժեքից բացի, Վ. Բրյուսովը բաց է արել նաև Սայաթ Նովայի գեղարվեստական ներկապնակի օրիգինալությունը։ Սայաթ Նովայի արվեստը բարձր է, որովհետև նա յուրացրել է արևելյան ժողովրդական բանաստեղծության ոգին և իր երգերը տոգորել է բարձր ժողովրդայնությամբ։ Բրյուսովը Սայաթ Նովային անվանել է «ներբերանդների երգիչ», ցույց տալով որ նրա երգերի արտաքին միանմանության տակ թաքնված է մանրամասների այնպիսի օրիգինալություն, որ նրան դարձնում է գեղարվեստական դաստիարակ ո՛չ միայն հայ, այլև ընդհանուր գրականության պատմության մեջ։

Ինչպես տեսնում ենք, Վ. Բրյուսովը իբրև թարգմանիչ ղեկավարվում է որոշ ճենադատական կոնցեպցիայով։ Այժմ տեսնենք այդ կոնցեպցիայի առանձնահատկությունները, որոնց թելադրությամբ նա մոտեցել է հայ կուլտուրայի գնահատությանը։

Հատկապես մեծ է նրա երախտիքը Պուշկինի գրական ժառանգության ո՛չ միայն մեկնության, այլև լայն ժողովրդականացման մեջ։ Լայն ժողովրդականացմանը նպաստում էր քննադատի չերմ վերաբերմունքը դեպի քննելիք նյութը, հստակ կողմնորոշումը տվյալ խնդրի նկատմամբ և իր տրամադրությամբ ընթերցողին վարակելու ուժեղ կամքը։ Տոլստոյի թաղման հանդեսին նա նկատում է, որ ցարական պաշտոնեությունը աշխատում է շուքից զրկել ռուս երկրի մեծ գրողի հուղարկավորությունը,— այդ ճշմիմ դիտավորությանը Բրյուսովը հակադրում է Տոլստոյի մեծությունը՝ հետևյալ դիֆիրամբը գրելով. «Դա Տոլստոյն է, այն մարդը, որ իր խոսքի, իր մտքի, իր կամքի մոգական ուժով իր դարի ոգու վրա իշխել է։ Դա ո՛չ միայն մի սերունդի, ո՛չ միայն մի երկրի, նույնիսկ ոչ միայն մի կուլտուրայի, այլ մեր ժամանակի ողջ մարդկության մտքերի և կասկածների արտահայտիչն է։ Պառկած է նա այստեղ իր սխրագործությունը կատարելուց հետո, կտակելով մարդկանց դեռ երկար դարեր խոր թափանցելու իր թողած խոսքերի մեջ, բայց աննելու նրանց գաղտնախորհուրդ իմաստը, որ ինքը հաղիվ է կարողացել ակնարկելը։

Այդպես է միշտ քննադատ Բրյուսովը. որևէ նյութ նա իր տեսողության դաշտի մեջ է առնում ժամանակի և տարածության լայն մասշտաբներով, հակադրելով, զուտ մանկավարժական իմաստով, մեծությունը փոքրության, անմահությունը մահկանացության, շնորհքը անշնորհքության հետ։ Տոլստոյի մեծությունը դեմ առ դեմ կանգնեցնելով «համառուսական հարբեցողի» (=ցարի) կառավարության հանդեպ, Բրյուսովը ցույց էր տալիս ռուս երկրի և իր գրողի տեսակարար կշռի վիթխարիությունը և անշնորհք պաշտոնեության չնչինությունը։ Այդ հակադրությունից ընթերցողի մտքի մեջ առաջ էր գալիս մի սպանիչ եզրակացություն, որ գրական քննադատության ժանրը սերտ կապում էր քաղաքական հրապարակախոսության հետ։

Այխենվալդը Բրյուսովին մեղադրել է պառնասյան սառնության համար, մինչդեռ ռուս քննադատական գրականության մեջ նա հանդիսացել է հիշված շկոլայի ամենախիստ քննադատը, որ ցույց է տվել «կյանքի զգացմունքի բացակայությունը» և գրականայնության տիրակալությունը, «գրքերի գերիշխանությունը»

դրա մեջ։ Իբրև բանաստեղծ՝ պատնասյան արվեստին նա հակադրել է բարձր քաղաքացիական պոեզիան, դրսևորել է նոր քաղաքի եռ ու զեռը, կենդանացնելով մի քանի հնամենի ժանրեր, նրանց մեջ նոր շունչ մտցնելով։ Նույն իսկ անցյալի մասին գրելով՝ Բրյուսովը ելնում է ներկայից։ Այդ ամբողջ վերելքը նրա ստեղծագործության մեջ՝ առաջին հերթին պայմանավորված էր այն հասարակական վերելքով, որ ծավալվել էր Ռուսաստանում 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակում։

Այդ երկու տասնամյակում էլ նա գրել է իր լավագույն քննադատական գործերը, միշտ խոսելով այն գրողների և երկերի մասին, որոնք ապրելու իրավունք ունեն։ Հասարակական վերելքի պահն էլ ռուս բանաստեղծը խոսել է հայ գրականության մասին, տալով մի շարք գնահատականներ, վճիռներ, որոնք մինչ օրս էլ հիմնականում չեն կորցրել իրենց արժեքը։ Այդ արժեքը ավելի լավ հասկանալու համար մենք պետք է տեսնենք այն քննադատական կոնցեպցիան, որ դրա համար հիմք է ծառայել։

Բրյուսովը իբրև մտածող այն առանձնահատկությունն է ունեցել, որ ինչ բանի ձեռք է տվել, աշխատել է այդտեղ ճշտություն մտցնել, թեորիական ընդհանրացումներ անել։ Նույնպես է վարվել նաև ֆենադատությունը իբրև գրական ժանր դիտելով, և այդ ժանրի նյութը և սահմանները որոշելով։

Քննադատության նյութի և սահմանների մասին մի թևավոր աֆորիզմ ունի Վալերի Բրյուսովը.— «Քննադատն այն Ահարոնն է, որ Մովսեսի աստվածային խոսքն է փոխադրում մյուսներինս։ Այստեղ կարևորը քննադատի հասարակական դերի շեշտումն է, արվեստի մասսայականացման ուղղությամբ նրա աշխատանքը։ Արվեստը նա մասսայականացնում է՝ ավելի շուտ, քան մյուսները, գտնելով գրական երկի «գեղարվեստական ֆոկուսը» (Տոլստոյ), այսինքն ոչ միայն դրա իդեան, այլև արտահայտության յուրահատկությունը։ Ֆոկուսը գտնել—նշանակում է ո՛չ միայն մանրուքներ նշել և մանրամասներ սրբագրել, այլև հեռանկարներ տալ և ուղիղ ճանապարհ ցուցնել։ Այս վերջին բաժինում փայլել է Բրյուսովի ընդհանրացումներ անելու ընդունակությունը։ Մովսեսի խոսքը փոխադրող Ահարոնը, անշուշտ, թարգմանչի տաղանդ ունի. նա ձգտում է բնագրի—Մովսեսի խոսքը հարազատությամբ վերարտադրել։ Կան շատ թարգմանություններ—կան շատ

քննադատություններ. լավագույնը—Մովսիսի խոսքը հարազատ վերարտադրողն է։

Բայց դա չի նշանակում, որ Բրյուսովն ընդունում է, թե քննադատը գեղագետի սոսկ արձագանքն է։ Ոչ։ Քննադատը ոչ միայն գտնում է գրողի անհատականությունը և տոգորվում նրա անմեռ հատկություններով, այլև նա կարողանում է դա հաղորդել մյուսներին, նրանց մեջ էլ առաջ բերել մտքեր, ապրումներ, կամ արտահայտություններ։ Տվյալ դեպքում կարևորը վեցինս է. հենց դրանով էլ նա տարբերվում է «խորհրդատու ընթերցողից», որ իմանում է, բայց չի հաղորդում. մյուսներին չի տանում իր ետևից, չի վարակում։ Որոշ ժուռնալների քննադատական բաժինը վարելով, Բրյուսովը կարողանում էր այդտեղ աշխույժ առաջ բերել, ուշադրություն գրավել։ Զարմանալի չէ, որ Մաքսիմ Գորկին նրան հրավիրում է նման աշխատանքի համար իր խմբագրությամբ հրատարակվող մի հակաիմպերիալիստական ժուռնալում։

Մաքսիմ Գորկին Բրյուսովին հրավիրելով իր ժուռնալին («Летопись») աշխատակցելու, նախ գիտեր, որ նա որոշ քննադատական մեթոդ ունի, և ապա՝ շատ լավ զգալ էր տալիս, որ այդ մեթոդի մի քանի կողմերի հետ ինքը համաձայն չէ։ Բայց այնուամենայնիվ Գորկին օգտակար էր համարում Բրյուսովի աշխատակցությունը, որովհետև նախ՝ ռուս բանաստեղծը հիմնականում կողմնակից էր արվեստը առաջավոր գաղափարների բերան դարձնելուն, երկրորդ՝ նա թևքում էր ցույց տալիս դեպի գրական ռեալիզմի պաշտպանությունը և, վերջապես, երրորդ՝ նա շնորհք ուներ ստեղծագործական քննադատության մեջ, շնորհք ուներ նույն իսկ որևէ ուշադրությունից վրիպած հեղինակ և երկ՝ ուշադրության կենտրոն դարձնել։ Վալերի Բրյուսովի հոբելյանի առթիվ եղած տոնակատարության ժամանակ շեշտվեց այն հանգամանքը, որ նա նպաստել է Տյուտչևի բանաստեղծական դեմքը պարզելուն, որից հետո միայն ընթերցող հասարակության լայն շրջանների համար նա դարձել է ուշագրավ բանաստեղծ։

Բրյուսովը բանաստեղծներից պահանջում էր, որ նրանք իրենց «արհեստը» իմանան, ինչպես որ երաժիշտներն ու նկարիչները իրենց «արհեստի այբուբենը» գիտեն և առանց դրան անհնարին է որևէ ստեղծագործություն։ Բրյուսովը՝ Պիսարևի հակառակ՝ շարունակ հաշվի էր առնում «ստեղծագործության մեխանիկան», աշ-

խաստում էր գիտակցական վերաբերմունք ստեղծել դրա նկատմամբ թե հեղինակների և թե ընթերցողների մեջ։

Քննադատական դպրոցների միջև կողմնորոշվելու համար Բրյուսովը ունի էսթետիկական որոշ կշռաչափ։ Որո՞նք էին դրա հիմքերը։ Նախ՝ արվեստի և իրականության փոխհարաբերության մեջ նա շեշտը դնում էր վերջինիս վրա։ Ապա՝ իրականության ցուցադրության մեջ նա կողմնորոշվում էր դեպի տիպական վերարտադրությունը՝ բացառիկը համարելով երբեմն ցանկալի, բայց ոչ նորմատիվ անհրաժեշտություն։

Գրական ուղղությունների խնդրում Բրյուսովը նեղմտություն չուներ. նրա իդեալն էր ռեալիզմի և ռոմանտիզմի այնպիսի մի սինթեզ, որ այդ երկու ուղղությունների դրական առանձնահատկություններն ընդգրկեր՝ խուսափելով մի կողմից նատուրալիզմից, մյուս կողմից՝ տկլոր ֆանտազիայից։ «Հենց որ արվեստը կտրվում է իրականությունից,— ասել է Բրյուսովը 1911 թվին,— նրա երկերը զրկվում են մարմնից և արյունից, թոշնում են և մեռնում»։ Թռչել դեպի երկինք, մոռանալով դիտելն ու կշռադատելը՝ նշանակում է տալ երկեր, որոնք և՛ անկենդան են, և՛ նմանողական։

Արվեստի այդ երկու թերությունների—անկենդանության և նմանության դեմ իր ամբողջ կյանքում կռվել է Բրյուսովը իբրև քննադատ և խմբագիր։ «Գեղեցիկը» և «տրամաբանականը» նրա մոտ ոչ թե հակոտնյաներ էին, այլ իրար լրացնող դաղափարներ։ Թռիչքը պետք է կատարվի որևէ ամուր հողի վրայից. «Բանաստեղծը միշտ,—ասում է Բրյուսովը,— իբր Անթեյ, ուժեր է քաղում գեթ երկրին հպվելով» (В. Брюсов. «Далекие и близкие», стр. 177)։ Երկրին հպվելը, իրականության մոտ լինելը երբեք չի կաշկանդում տաղանդավոր գեղագետին նրա ստեղծագործական թռիչքի մեջ, չի կաշկանդում նոր, անսպասելի պոստից դիտելու այդ նույն իրականությունը, երբեմն նույնիսկ ֆանտաստիկական կոմբինացիաներ անելով փորձի սահմաններում։ Այդ իմաստով օրինակելի արձակագիրներ են, ըստ Բրյուսովի, Բալզակն ու Ստենդալը, մանավանդ վերջինս, որ «իր ստեղծագործության շատ կողմերով հարում էր ռոմանտիկներին»։

Չնայած այն բանին, որ ինքը Բրյուսովը սիմվոլիզմի կողմնակից է եղել տարիներ շարունակ, սակայն այդ ուղղության ծայրահեղությունների հետ նա երբեք համաձայն չի եղել։ Նույնիսկ

ֆրանսիական սիմվոլիզմի ներկայացուցիչներին ռուս հասարակությանը թարգմանորեն ծանոթացնելու ժամանակ նա չի դադարում մի քանի քննական դիտողություններ անել, որոնց սուր ծայրն ուղղված էր սիմվոլիզմի հակառեալիստական մի քանի առանձնահատկությունների դեմ։ Բրյուսովը ֆրանսիական մի երկու սիմվոլիստից նեղանում է այն բանի համար, որ նրանք ռոմանտիզմի «սուբյեկտիվ լեզուն» բանեցնելով խրթնաբան են դարձել անհասկանալի լինելու չափ։ Ոմանք էլ ընկել են մի այլ ծայրահեղության մեջ, փոխանակ արվեստի «աղգային տրադիցիաներից» ելնելու, նրանք ստեղծել են ինչ որ անհող կոսմոպոլիտիզմ։ Ֆրանսիական սիմվոլիզմի երրորդ թերությունը Բրյուսովը համարում էր ստեղծագործական քմահաճույքը, որի դեմ հենց բողոքում էին նույն Ֆրանսիայում այսպես կոչված «ռոմանական դպրոցի» ներկայացուցիչները, քմահաճույքին հակադրելով անտիկ արվեստի օրինաչափությունը։

Ո՛չ միայն ֆրանսիական սիմվոլիստների, այլև իր հայրենի, ռուսական սիմվոլիստների մի քանի ստեղծագործական միտումները Բրյուսովի սրտովը չէին։ Նա չէր հավանում ոչ միայն Վ. Իվանովի թարգմանական մեթոդը, այլև նրա սիմվոլիզմի կրոնական թեքումը։ 1910 թվի մարտ ամսին Վալերի Բրյուսովը գրում է իր հիշատակարանում. «Մոսկվա էր եկել Վյաչ. Իվանովը։ Սկզբում մենք շատ բարեկամացանք։ Հետո նա «էսթետիկայում» մի զեկուցում տվեց սիմվոլիզմի մասին։ Նրա հիմնական միտքը այս էր, թե՝ արվեստը պետք է ծառայի կրոնին։ Ես խիստ առարկեցի։ Այստեղից էլ գժտություն առաջացավ։ Վյաչ. Իվանովի կողմն անցան Բելին և Էլլիսը...»։ Ավելի խիստ է եղել Վ. Բրյուսովի վերաբերմունքը սիմվոլիստների նկատմամբ Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիայից հետո։ Նրանց սուբեկտիվիստական լիրիկան, հասարակական և քաղաքական խնդիրներից փախուստը, ֆորմալիզմն ու արհեստականությունը, մի խոսքով՝ նրանց «գրականությունը գրականության համար» սկզբունքը Բրյուսովը խիստ մտրակել է։

Ինչպես տեսնում եք, սիմվոլիզմը իբրև կապիտալիզմի ճահճացման շրջանի գրական արտահայտություն իր մի քանի թերություններով չի գրավել Վ. Բրյուսովի համակ սիրտը։ Ճիշտ է, նա տուրք է տվել այդ ուղղությանը, որոշ ժամանակ դեկավարել է նրա ընթացքը, խմբագրել է սիմվոլիստական ժուռնալներ, բայց

միշտ Մերեժկովսկիները նրան համարել են խորթ տարր, որ չի ծափահարում անվերապահ կերպով իրենց պաշտպանած ինտուիտիզմը, կրոնը, անգիտակցականի կուլտը, ինդիվիդուալիզմը, պեսսիմիզմը և ֆորմալիզմը։

Սիմվոլիստների հետ միասին Վ. Բրյուսովը ֆորմալիստների դեմ ևս առարկություններ է ունեցել. նա համաձայն չէր սրանց հետ, թե գրական երկի մեջ սոսկ պրիոմներ պետք է տեսնել, պրիոմներ, որոնց միջոցով մշակվում է «բառական մատերիալը»։ Նա չէր ընդունում նրանց պես, թե գրականությունը գեթ մի «արհեստ» է, տեխնիկական հնարների մի հավաքույթ։ Իր լավագույն քննադատական գործերի մեջ Վ. Բրյուսովը, իհարկե, զբաղվել է արվեստի տեխնոլոգիայով, բայց դա նպատակ չի դարձրել, այլ միջոց արվեստի սոցիալական, պատմական և լեզվագրական արժեքը ցույց տալու համար։ Ֆորմալիստների պես արվեստի տեխնոլոգիան նա «հավերժական կատեգորիաների» համագումար չի դարձրել, այլ պնդել է, թե՝ արվեստի տեխնիկային վերաբերյալ «ուսմունքները պատրաստի տված-վերջացած չեն, այլ դրանք զարգանում են մշտապես և յուրաքանչյուր սերնդի առաջ կանգնած են հերթական տեխնիկական խնդիրներ, որոնք պետք է լուծվեն» («Пушкин». Сборник первый, стр. 101):

Վերջ ի վերջո քննադատ Բրյուսովը, ինչպես և բանաստեղծ Բրյուսովը ժառանգել է ռուս կլասիկական գրականության, հատկապես Բելինսկու և Պուշկինի ժառանգությունը, և այն ժամանակ, երբ նա գրում էր «Հայաստանի պոեզիայի» իր նշանավոր «Առաջաբանը», մեր գրականությանը մոտեցել է ռեալիզմի դիրքերից։ Ամենամեծ գովասանքը, որ նա անում է որևէ հայ բանաստեղծի, դա այն է, թե նա հայ կյանքը ճիշտ է վերարտադրել։ Թումանյանի մեծագույն արժանիքը Բրյուսովը համարում է նրա ստեղծագործության ռեալիզմը, այն հանգամանքը, որ նրա երկերը հարազատորեն տալիս են հայ կյանքը, մարմնացնելով վերջինս անմոռաց տիպերի և կերպարների մեջ։

Վ. Բրյուսովը առանց կեղծ համեստության Ալ. Բլոկին գրել է, թե՝ ես ձեր լավագույն ընթերցողն եմ, աշխատում եմ լրացնել ձեր կիսատ թողածը։ Դրանով հենց Բրյուսովը տվել է քննադատի ճիշտ բնորոշումը. հայ բանաստեղծներին նա լավապես է կարդացել և աշխատել է նրանց կիսատ թողածը լրացնել քննադատի ստեղծագործական երևակայությամբ։ Նույնիսկ ամենաբարձր

ոգևորության ժամանակ, իր հիացման պահերին, Բրյուսովը ձեռքից չի տալիս քննադատելու իր իրավունքը, դատելու, կշռադատելու իր հակումները։ Այդ բանը նա ցույց է տվել Պուշկինի նկատմամբ ևս. սերը և գիտնականի ժուժկալությունը նրա մոտ գնում են գիրկընդխառն։

Այն ժամանակ, երբ ռուս լիբերալ ինտելիգենցիան գնում էր դեպի կոնտրռևոլուցիան, այն ժամանակ, երբ Լենինի ասելով, «ռուս լիբերալիզմը վերասերվում էր նացիոնալ-լիբերալիզմի», երբ նա «մրցում էր սև հարյուրակի «հայրենասիրության» հետ». (В. Ленин. «Собр. соч.», т. XVIII, стр. 207), հենց այդ ժամանակ Վալերի Բրյուսովը իր երեսը դարձնում է դեպի «փոքր ժողովուրդներին» ազգային հարստությունը, նրանց գրականությունը և պատմությունը, այդտեղից քաղելով նրանց քաղաքական ինքնուրույն գոյության երաշխիքները։

Իր այդ աշխատանքի մեջ նա չի հետևել «հայակեր» ռուս իմպերիալիստական բուրժուազիայի գաղափարախոսներին, «Новое время»-ին և Պուրիշկևիչներին, այլ հետևել է Մաքսիմ Գորկու ցուցմունքներին, իսկ առանձնապես հայ գրականության ուսումնասիրության մեջ քննադատորեն օգտագործել է ռուս դեմոկրատական մտքի պրպտումները հայ պատմության և գրականության մեջ։

Այդ իմաստով նշանակալի մի փաստ է այն, որ Վալերի Բրյուսովը հայ կյանքի, պատմության և գրականության նկատմամբ արտահայտած մի քանի հայացքներով կրել է Ցուրի Վեսելովսկու և նրա կուլտուր-պատմական գրականագիտական ուղղության որոշ ազդեցությունը։

Ինչպես Յու. Վեսելովսկին, այնպես էլ Վալերի Բրյուսովը հայ գրականությունը դիտում են համաշխարհային ֆոնի վրա. երկուսն էլ հանդես են բերում լայն շրջահայացք և զուրկ են այն թերությունից, որ նկատել է Պուշկինը ոմանց մոտ—ծխական մտահորիզոն։ Յու. Վեսելովսկին գովում է ռուս գրականագետ Պիպինին այն բանի համար, որ նա հայ գրականությունը դրել է լայն, համամարդկային հողի վրա, համեմատել է հայ նոր գրականության ծագումը սլավոնական ժողովուրդների «ազգային վերածնության» հետ և համապատասխան եզրակացություններ հանել։

Վալերի Բրյուսովի նշանավոր «Առաջաբանի» հիմնական

իդեան—արևելքի և արևմուտքի սինթեզը—Յուրի Վեսելովսկին իր ժամանակին շոշափել է, բայց ինչ որ սրա մոտ մնացել է սոսկ ակնարկի սահմաններում, Բրյուսովը հանդես է բերել փիլիսոփայական լայն ընդհանրացումներով։ Առաջին անգամ Յու. Վեսելովսկին է Պեշիկեաշլյանի պոեզիայի մեջ ցույց տվել «արևելքի և արևմուտքի» այն սինթեզը, որ ապա կրկնել է Բրյուսովը, ցիտատա բերելով իր նախորդի մի հոդվածից։

Սակայն պետք է նկատի առնել, որ Վալերի Բրյուսովը իբրև քննադատի և գրականագետի տիպ ավելի մեծ մասշտաբի մի դեմք է, քան Յու. Վեսելովսկին, որի գրեթե բոլոր թարգմանությունների և ուսումնասիրությունների նպատակը մեծ մասամբ ինֆորմացիոն բնույթ է կրում—ծանոթացնել հայ գրողների այս կամ այն գաղափարի հետ, ծանոթացնել հայ ժողովրդի այս կամ այն տրամադրության հետ։ Վալերի Բրյուսովի նպատակը ավելի լայն բնույթ ունի—ծանոթացնել հայ ժողովրդի գեղարվեստական ստեղծագործության բարձր մակարդակի հետ և ցույց տալ դրա գրական դաստիարակչական մեծ արժեքը։ Հայ ժողովրդական պոեզիայի խնդրում ևս երկու ուսումնասիրողների հայացքները հիմնականում չեն համընկնում. լեռներից ազդվելով՝ Յու. Վեսելովսկին հայ ժողովրդական բանաստեղծությունը տրամադիր է մի «անարվեստ», «նախնական» բան համարելու, մինչդեռ Վալերի Բրյուսովը ասում է, թե «Հայ ժողովրդական բանաստեղծությունը ապշեցնում է լեզվական արտահայտության առանձին նրբությամբ, որ, օրինակ, հատուկ չէ սլավոնական երգին։ Հայ երգերին ծանոթանալով, երբեմն ուզում ես հավատալ թե դա ոտանավորի տեխնիկային հմուտ, նուրբ, մտածված որևէ նորագույն բանաստեղծի ստեղծագործություն է, հետո գլխի ես ընկնում, թե այդ բոլոր երգերը մինչև այժմ էլ երգում է ժողովուրդը...»։

Վալերի Բրյուսովը ոչ միայն նախորդ է ունեցել, այլև ունեցել է հաջորդներ, որոնք այս կամ այն չափով շարունակել են նրա գործը։ Այդ հաջորդների մեջ առանձնապես պետք է հիշատակել Վ. Կիրպոտինին, որ մեր սովետական դարաշրջանում «Հայ պոեզիայի անթոլոգիայի» խմբագիրներից մեկն է հանդիսացել և Բրյուսովի նման «Հայ ժողովրդի պոեզիայի» ընդհանուր տեսական արժեքավորումն է տվել։

Կիրպոտինի վերաբերմունքը հայ ժողովրդի ստեղծագործու-

քյան նկատմամբ միանգամայն դրական է։ Նա ցույց է տալիս, որ հայ ժողովուրդը ո՛չ միայն ընդունել է, որոշ ազդեցություններ է կրել, այլ և իր կողմից ազդել է, ունեցածից տվել է ուրիշներին։ Հայ ժողովուրդը սահմանափակ կյանք չի վարել, այլ եղել է միջազգային ջրապտույտի մեջ. այդպես լինելով նա կարողացել է ստեղծել իր միջազգային արժեք ունեցող լավագույն երկը—հայ էպոսը։ Եվրոպական ժողովրդական բանաստեղծության հետ համեմատած՝ հայ ժողովրդական բանաստեղծությունն ունի հետևյալ առավելությունը։ Հայ ժողովրդական բանաստեղծության լեզուն,—ասում է Վ. Կիրպոտինը,—«ավելի պատկերավոր է, ավելի է հագեցված փոխաբերություններով, հաճախ շատ ավելի ծաղկուն և նուրբ, բայց և այնպես երբեք չի կորցնում բովանդակության պարզությունը և պայծառությունը։ Հայ ժողովրդական բանաստեղծության կարևոր արժանիքն այն է, որ մի երկի մեջ կարողանում է գերազանցորեն միացնել ընդհանուրը և անձնականը, կենցաղայինը և պատմականը»[1]։ Հայ լավագույն բանաստեղծները յուրացրել են ժողովրդական բանաստեղծության այդ բարձր արժանիքը և դարձել են իրենց բանաստեղծ-ժողովրդին համահանճար։ Այդպես է Ֆրիկը, որ միջնադարյան հայ բանաստեղծության մեջ իր հատուկ դպրոցն է ստեղծել։ Այդպես է Սայաթ Նովան, որ միջազգային գրականության «ամենանշանավոր», ամենահետաքրքրական և անկրկնելի երևույթներից մեկն է հանդիսանում»։ Հայ նոր բանաստեղծության մեջ ևս ժողովրդայնությունը մնացել է հիմնական տոն տվող ազդակը։ Կիրպոտինը ցույց է տալիս, որ 19-րդ դարի հայ գրականության հաջողության գլխավոր պայմանն այն է, որ այդ գրականությունը ամուր կերպով իր հիմքը դրել է ժողովրդական ստեղծագործության վրա, սերտորեն կապվել է ժողովրդի կյանքի հետ, ղեկավարվելով առաջավոր դեմոկրատական և սոցիալիստական գաղափարներով։ Օրինակ՝ Հովհ. Թումանյանի պոեմները «հայ կյանքի իսկական էնցիկլոպեդիա են հանդիսանում». իսկ Հակոբ Հակոբյանը «համարձ է հանդիսանում նախահեղափոխական հայ գրականության լավագույն ավանդների և սովետական պոեզիայի միջև»։ Այդ երկու բանաստեղծների, Թումանյանի և Հակոբյանի ստեղծագործության բարձր ժողովրդայնությունը, ինչպես և առաջավոր գաղա-

[1] В. Кирпотин. «Поэзия армянского народа», Москва, 1938, стр. 25.

փարների արտահայտիչ հանդիսանալը սիմվոլացնում է հայ նոր գրականության լավագույն դեմքերի արժեքը։

Վ. Կիրպոտինի աշխատությունը, անշուշտ, լավագույն սովետական ուսումնասիրությունն է, որ հայ պոեզիայի պատմական զարգացումը տալիս է հիմնականում հաջողությամբ։

Սակայն մի երկու դիտողություն այդ աշխատության նկատմամբ, կարծում ենք, ավելորդ չէր լինի։

Շատ մեծ կարծիք հայտնելով հայ ժողովրդական բանաստեղծության մասին, Կիրպոտինը, այնուամենայնիվ, չի կարողանում հավատալ, որ այդ բանաստեղծությունը իր բոլոր ժանրերով, իր բոլոր նրբերանգներով պատկանում է հասարակ ժողովրդին. «Ղարիբի երգերի մեջ երբեմն զգացվող կուլտուրական տրադիցիաները,— ասում է Կիրպոտինը,— կապված են այն բանի հետ, որ դրանց հորինելուն ըստ երևույթին մասնակցել են տիրապետող դասակարգերի ներկայացուցիչները, թերևս, պրոֆեսիոնալ գրողներ, բայց ոչ միայն նեք ժողովրդական երգիչներ և ասացողներ»։

Նույնպես մեծ կարծիք արտահայտելով միջնադարյան հայ պոեզիայի մասին, Կիրպոտինը այնուամենայնիվ հայ վերածնությունը եվրոպականի հետ համեմատած՝ իդեապես ավելի հետամնաց է համարում։ Եվրոպական միջնադարը փայլում է փիլիսոփայական մի շարք գաղափարներով, որոնք տանում են դեպի մատերիալիստական աշխարհայացք։ Այդ շրջանում եվրոպան մասսաների քաղաքական խլրտման նախօրյակն էր ապրում։ Մինչդեռ հայ միջնադարյան պոեզիայի մեջ չի արտահայտված լրիվ չափով ոչ այդ մատերիալիզմը, ոչ էլ այդ քաղաքական զարթոնքը։ Եթե Ֆրիկի և Կոստանդին Երզնկացու ստեղծագործության մեջ այդ ուղղությամբ մի քանի տարրեր կան, բայց դրանք դժբախտաբար չեն զարգացել տիրող ծանր քաղաքական պայմանների պատճառով։ Այնպես որ վերջ ի վերջո նրանց իդեական հորիզոնը նեղ է մնացել, քաղաքական կողմը գրեթե աննշմար։ «Իսկ հայ միջնադարյան պոեզիայի հեդոնիստական և էրոտիկական հոսանքը,— ասում է Վ. Կիրպոտինը,— չնայած իր մեջ պարունակվող հակակղերական միջուկին, չէր կանչում դեպի սոցիալական և քաղաքական կռվի աշխարհը, դա մնում էր հարուստների և տիրապետողների ապաստանը՝ չափազանց անհանգիստ, չափազանց ողբերգական հասարակական կյանքից խուսափելու հա-

մար»։ Նույնպես և «կնոջ կուլտը», սիրո և գեղեցկության փառաբանությունը ընդհանուր առումով առաջավոր մի բան չէր, որովհետև այդտեղ «աստորացուցիչ շատ բան կար կնոջ համար», պնդում է Վ. Կիրպոտինը։

Ո՞րն է Կիրպոտինի այդ տեսության թերն ու դեմը։

Իստորիզմի տեսակետից, երբ մենք նայում ենք հայ միջնադարյան բանաստեղծությանը, մենք այդտեղ տեսնում ենք մի նոր ոռակ, որ հիմնական հեղաշրջում է մտցնում ողջ հայ գրականության մասշտաբով։ Գրական հեղաշրջումը պայմանավորված էր հասարակական կյանքի վերակառուցմամբ, քաղաքային կուլտուրայի զարգացման և առևտրա-արհեստավորական տնտեսության վերելքի հետ։ Այդ բոլորը Հայաստանը կապում էր ոչ միայն անմիջական հարևանների, այլև հեռավոր կուլտուրական կենտրոնների հետ, որոնց միջոցով փորձի փոխանակության կարգով՝ ուռճանում էր հայ կուլտուրական ստեղծագործությունը՝ հայ գրականությունն ու արվեստը, ճարտարապետությունը և մանրանկարչությունը։

Հայ միջնադարյան բանաստեղծության մեջ նոր որակը ոչ միայն նրա հակակղերական տենդենցիան էր, այլև բարձր ժողովրդայնությունը, ո՛չ միայն համարձակ հայացքն էր սիրո բռնագավառում, այլև աշքի ընկնող հումանիզմը։ Մի քանի երգիչների տողերում ծավալվող պանթեիստական աշխարհըմբռնումը, ինչպես և սիրող կացության դեմ քաղաքական բողոքը—հենց այն նոր Ամերիկան էր, որ հայտնագործում էր հայ ստեղծագործական մտածողությունը։ Բայց չպետք է միայն նկատել «բովանդակությունը». հայ միջնադարյան բանաստեղծության ձևական նվաճումները, աշխարհիկ լեզուն ու ֆոլկլորի օգտագործումը—հետագա բոլոր շրջանների հայ պոեզիայի համար մնացել են օրինակելի։ Կիրպոտինի աշքից փախել է միջնադարյան բանաստեղծության մեջ երգիծական հոսանքը. նա նույնպես չի նկատել հայ էպոսի մեջ երգիծանքը։ Իսկ դա իր ժամանակի համար էպոխաշեն երևույթ է, մանավանդ որ երգիծանքի մեջ երևում էր երգիծողների քաղաքական ճաստությունը։ Երգիծական այդ հոսանքը, անշուշտ, չէր կարող «ապաստան ծառայել... հարուստների համար», որովհետև դրա սուր ծայրն ուղղված է կղերի և հարուստների դեմ։ Գալով կնոջ խնդրին, պետք է ասել, որ կնոջ մասին «աստորացուցիչ» հայացք ունեցողների կողքին կային նաև

այնպիսի երդիչներ, որոնք բարձր հումանիստական տեսակետով էին նայում նրան. օրինակ՝ Քուչակը, որի վերաբերմունքը ոչնչով չի տարբերվում Կիրպոտինի գոված Սայաթ Նովայի վերաբերմունքից։

Գրիգոր Նարեկացու նկատմամբ Վ. Կիրպոտինի հայացքն ևս անխոցելի չէ. նրա ստեղծագործության մեջ շեշտը դնելով միստիցիզմի, այլաբանության ու հռետորականության վրա, քննադատը միջնադարյան այդ մեծ բանաստեղծին տրամադիր է «ավելի համեստ մի տեղ» հատկացնելու, քան թե նա իրոք արժանի է։ Միջնադարյան հայ բանաստեղծության նախադուռը հանդիսանալով, Գր. Նարեկացու ստեղծագործության մեջ հիմնականում արտահայտվում են այն նվաճումները, որոնցով աչքի է ընկել հետագա հայ պոեզիան։ Նրա տաղերը հայ գրականության այն անմահ գործերն են, որոնց մեջ ո՛չ միայն նոր հումանիստական աշխարհայացք է երևում, այլև նոր գեղարվեստական մոտեցում, ֆոլկլորը արժեքավորելու հանդուգն գրականագիտական պրակտիկա։

«Գաղութային» հայ գրականությունն ևս լիովին ճիշտ մեկնության չի ստացել Վ. Կիրպոտինի գրչի տակ։ Նրա ասելով, ժողովրդից հեռու լինելով, այդ գրականությունը չէր կարող «լայն ժողովրդական նշանակություն ստանալ». մի կողմից դա «ակադեմիական» բնույթ ուներ, մյուս կողմից՝ ծառայում էր բուրժուական վերնախավին։ Այս միտքը իր ժամանակ հերքել է Մ. Նալբանդյանը, ցույց տալով Ալիշանի երգերի ժողովրդայնությունը, դրանց բարձր ժողովրդական նշանակությունը։ Բայց դա միայն խնդրի մի կողմն է. գաղութները հայ գրականության համար ունեցել են որոշ կուլտուրական նշանակություն՝ եվրոպական առաջավոր մտքի նվաճումները փոխ առնելով և պատվաստելով ունեցածին։ Ի հարկե, այդ բոլորը ասելով, մենք չենք ժխտում այն հանգամանքը, որ Անթելին ուժ է տալիս հայրենի հողը, իսկ այդ հողից հեռու էր գաղութային գրականությունը, հետևապես և չէր կարող երկար ժամանակ ղեկավար ուժ հանդիսանալ։ Սակայն դրա պատմական արժեքը, այնուամենայնիվ, չպետք է թերագնահատվի։

Վերջապես, շատ է թերագնահատված Ղ. Աղայանի նշանակությունը Վ. Կիրպոտինի ուսումնասիրության մեջ։ Բայց այս թերությունը նա ժառանգել է Վալերի Բրյուսովից, որի քննադատական հայացքների մի երկու թերությունը հարկավոր է նշել։

Հիմնական բացը գրական հոսանքի ինքնուրույն ընթացքն է, որ չի կապվում իր ժամանակի հասարակական-քաղաքական կյանքի հետ, ստեղծելով մի ինքնամփոփ զարգացման երևույթ։ Ինքը հեղինակը իր այդ բացը նկատել է, գրելով թե՝ «Հոդվածի մեջ թռուցիկ կերպով է խոսված ընդհանուր պատմական այն պայմանների մասին, որոնց ընթացքում ծագել և զարգացել է հայ քնարերգությունը»։ Հետաքրքրվողներին հեղինակը խորհուրդ է տալիս կարդալու հայ պատմության վերաբերյալ իր ուսումնասիրությունը, որ լույս է տեսել առանձին։ «Առաջաբանի» մեթոդոլոգիական այդ հիմնական թերին, ի հարկե, չի կարելի երբեք լրացնել որևէ կողմնակի ընթերցանությամբ. դա մի օրգանական թերություն էր, որոշ գրականագիտական թեքում, որին տուրք էր տվել Վ. Բրյուսովը։

Մեթոդոլոգիական երկրորդ թերին— դա Արևելքի և Արևմուտքի պայքարն է, որ հեղինակը բխեցնում է «հայ ժողովրդի բնավորությունից» և տիրաբար իշխել է տալիս թե հայ պատմության, թե հայ գրականության և թե ողջ կուլտուրայի վրա։ Նույնիսկ արևմտահայ և արևելահայ գրականությունների առանձնացումը, բաժանումը նա կապում է իր այդ կիսաբիոլոգիական, կիսապատմական սկզբունքի հետ, մեկը՝ արևելքը կապելով փայլի ու գունագեղության, իսկ մյուսը՝ արևմուտքը, զսպության և բարեձևության հետ։

Թեև նույնիսկ ընդունենք, որ այդ կոնցեպցիայի մեջ ճշմարտության մի հատիկ կա, այնուամենայնիվ պիտի ասենք, որ իրրև ամբողջություն ստատիկ բնույթ ունի, այլազան էպոխաները դիմագրկող և կոնկրետ պատմագրական իրողությունները միատեսակ ներկով շպարող մոտեցում է։

Այդ երկու հիմնական թերություններով պայմանավորված են մի շարք մասնակի սայթաքումներ, որոնք ըստ էության երկրորդական նշանակություն ունեն։

Ո՛չ միայն գրականագիտության, այլև իր պատմահայեցողության մեջ Վալերի Բրյուսովը տվել է առաջնորդող որոշ սկզբունքներ, որոնք ունեն իրենց թերն ու դեմը։ Նույն Արևելքը և Արևմուտքը հանդես են գալիս նաև հայ պատմության բնագավառում. դրանք կռվում են Հայաստանի վրա այս կամ այն ուղղությամբ ազդելու նպատակով, և հենց այդ ազդեցությամբ էլ պայմանավորված է հայ պատմական հոսանքը, հայ ժողովրդի պատմական

բախտի տարեգրությունը։ Ինչպես գրականության, այնպես էլ պատմության մեջ վճռական նշանակություն է ստանում արտաքին ազդեցությունը. հանգամանորեն չի պարզվում ներքին գործոնների, սոցիալ-դասակարգային հակամարտությունների նշանակությունը։

Սակայն, բարեբախտաբար, պետք է ասել, որ Վ. Բրյուսովը հետևողական կերպով չի անցկացնում «ազդեցություններին» իր այդ սկզբունքը. նա հայ ժողովրդին համաշխարհային գրականության պատմության մեջ մտնելու տոմս է տալիս, նկատի առնելով նրա զուտ ինքնուրույն ստեղծագործությունը։ «Արվեստի մարզում բարձրագույն նվաճումները,— գրում է Վ. Բրյուսովը,— ժողովրդի կուլտուրական մակարդակի լավագույն ցուցանիշն է, որ մյուս ազգերի ուշադրությունը գրավելու համար իրավունք է տալիս՝ անկախ պատմական բախտի այս կամ այն փոփոխականությունից»։

Ժողովուրդը կուլտուրական այդ բարձրությունը նվաճելու համար պետք է ունենա իր ինքնուրույն պատմությունը՝ անկախ «նվաճողներից» և «տիրակալողներից» գործողություններից, անկախ հռոմեական արևմուտքից և պարսկական արևելքից։

Հայ նոր գրականության պատմության մեջ ևս ազդեցությունների իր այդ սկզբունքը մոցնելով Վ. Բրյուսովը պնդում է, որ արևելահայ և արևմտահայ գրականությունների շաժանման մեջ ներգործում է Արևելքի և Արևմուտքի «հավերժական սկզբունքը»։ Այդ սկզբունքները իրենց հիմքում հակամարտ են, և հայ ժողովրդի պատմական միսիան ոչ այլ ինչ է, բայց եթե դրանց մեջ հաստատելու «ներդաշնակ հաշտություն»։

Վիճելի է ոչ միայն այդ սկզբունքը, այլև Վ. Բրյուսովի մի պնդումը թե գոյություն ունեն ռուսահայերի և տաճկահայերի գրական դպրոցներ։ Գրական ռոմանտիզմը, ռեալիզմը և սիմվոլիզմը ունեցել են իրենց արտահայտիչները թե ռուսահայերի և թե տաճկահայերի մոտ։ Պեշիկթաշլյանը շատ ավելի Պատկանյանին է մոտիկ, քան, օրինակ, Տերյանին, իսկ Տերյանը շատ ավելի Դուրյանին է մոտիկ, քան, օրինակ, Շահազիզին։ Նույն սխալը Վ. Բրյուսովը պնդել է նաև սիմվոլիզմի գնահատությունը տալու ժամանակ։ Նա պնդում է թե այդտեղ գոյություն ունի «բելգիական դպրոց», և իրար կողքի շարում է այնպիսի տարամերժ հեղինակներ, ինչպես Վերհարնը և Մետերլինկը. դրանց իրար հետ

մոտեցնում է, իբր թե աշխարհագրությունը, միևնույն ազգային ծագումը։ Դժվար չէ այստեղ տեսնել իպպոլիտենական որոշ գրականագիտական հայեցողության արձագանքը։

«Ճուտ արվեստի» և «տենդենցիայի» խնդիրն ևս Վ. Բրյուսովի մոտ լուծված է ոչ պատմականորեն. իր ժողովածուի մեջ նա զանց է արել Նալբանդյանին, Մինաս Բերբերյանի հետևողությամբ Շահազիզին մեղադրել է «դեկլամատորական տոնի» համար, իսկ Սիամանթոյի և Վարուժանի հայրենասիրական պոեզիան չի կապել արևմտահայերի քաղաքական կացության հետ։ Ընդհանուր առումով՝ արևմտահայ բանաստեղծությունը իրեն վայել պատշաճ տեղը չի գրավել «Հայաստանի պոեզիայի» մեջ. թերևս այդ բանի մեջ Վ. Բրյուսովին խանգարել է իր օգնականների որոշ սուբեկտիվ մոտեցումը, մասնավորապես Վ. Տերյանի բացասական կարծիքը տաճկահայ բանաստեղծության մասին, որ նա շատ որոշ կերպով արտահայտել է իր քննադատական հոդվածներից մեկում։

Ո՛չ միայն հայ նոր գրականության, այլև միջնադարյան տաղերգուների գնահատության մեջ Վ. Բրյուսովը՝ ճուտ արվեստի և տենդենցիոզության իր մոտեցումով՝ թերագնահատում է այնպիսի մի երգչի, ինչպիսին Ֆրիկն էր։ Նա հակադրում է Կոստանդին Երզնկացուն այս վերջինիս։ Առաջինը խոսել է ոչ միայն կյանքի լեզվով, այլև նույն ինքը կյանքի մասին, ավելի մոտ, ավելի ինտիմ, քան թե Ֆրիկը։ Ոչ թե ուսուցանել, նախատել, անարդարությունը երգիծանքով ցուցադրել է ուզեցել Կոնստանդին Երզնկացին, այլ երգերի մեջ զեղել է իր հոգին, նրա ուրախությունները և տրտմությունները։ Կ. Երզնկացու հետ համեմատած Ֆրիկը «մաղձոտ է»։

Ֆրիկը հայ ժողովրդի գիտակից զավակներից մեկն էր, և նա իր պոեզիայի մեջ արտահայտում էր նույն ժողովրդի սոցիալական բողոքը երկնքի և երկրի տիրակալների դեմ։ Այդ սոցիալական բողոքի մեջ, ճիշտ է, մաղձ կա, բայց վերջինս ո՛չ թե պատճառ է, այլ հետևանք։ Հիմնականը ռեալիզմն է և ոչ թե հեղինակի սուբեկտիվ տրամադրությունը։

Այս մի քանի դիտողություններն անելով, հարկավ, մենք չենք ուզում թերագնահատել Վ. Բրյուսովի «Առաջաբանի» պատմագրական արժեքը։ Դա նույնիսկ իր բացերով հանդերձ՝ էպոխաշեն աշխատանք է, որ ցույց է տալիս հեղինակի ինքնուրույն մոտե-

ցումը մի շարք վիճելի հարցերի նկատմամբ։ Թե այդ և թե մյուս հայագիտական գործերով նա մեծ ազդեցություն է թողել իր ժամանակակիցների վրա։ Այժմ հետաքրքրական է իմանալ, թե մեր սովետական էպոխան ի՛նչ գրական ժառանգություն է ստանում նրանից, ո՞րն է նրա աշխատանքի մնայուն տարրը։

ԳՐԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐԸ

Թե հայ գրականության և թե հայ պատմության խնդիրները քննարկելիս Վալերի Բրյուսովը ցույց է տվել անհուն սեր մեր ժողովրդի ստեղծագործական ընդունակությունների նկատմամբ։ Որքան էլ նա այս կամ այն գրողին, այս կամ այն դրական երկը գովել է, այնուամենայնիվ ամենից շատ նրա սերն ու համակրանքը ղգացել է հայ ժողովրդական ստեղծագործությունը։ Հայ ժողովրդին «ժողովուրդ-բանաստեղծ» անվանելով, հայ ժողովրդի այդ բարեկամը լավատեսությամբ է նայել նրա քաղաքական ապագային, իր նշանավոր «Առաջաբանը» ավարտելով հետևյալ մարգարեական տողերով. «Անկարելի է հավատալ, որ այսպիսի մի պոեզիա ունեցող ժողովուրդը մեծ ապագա չունենա»։

Հոկտեմբերյան մեծ ռևոլյուցիան ընդունելով և նրան աշխատակցելով, Վալերի Բրյուսովը իր գրական անցյալի մեջ ունեցել է տվյալներ, որոնք նախադրյալներ են հանդիսացել նրա դարձի համար, ճիշտ այնպես, ինչպես մեր Վահան Տերյանը։ Այդ գրական անցյալի մեջ ռուս բանաստեղծը կարող էր ցույց տալ բազմաթիվ էջեր, ուր նա երգել է բնությունը, աշխարհը, մարդկանց, ցուցաբերել է իր հումանիզմը և ժողովրդասիրությունը։ Հենց Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիան Բրյուսովին ընդունում է իբրև ռուս ժողովրդի քաղաքական ստեղծագործության բարձրագույն վերելք, որով ցարերի կրունկի տակ ճզմված հայրենիքը բոլոր ժողովուրդներից առաջ է անցնում, դառնում նրանց առաջնորդ՝ խավարի վրա իր ջահը վառելով։ Բարձրանալով իսկական ժողովրդական հայրենասիրության բարձունքը, նա հեշտ կերպով այդտեղից դիտում է իր անցյալը, վերագնահատում իր անցած ուղին և իր ստեղծագործության մեջ լավագույն համարում այն էջերը, որոնք բխել են իր սերտ կապից ժողովրդի մեծ անցյալի և մանավանդ նրան սպասող մեծ ապագայի հետ։ Հայրենիքի կենարար շունչը միշտ գովերգելով, ռուս բանաստեղծը միևնույն ժամանակ ցույց

է տվել թե այն գրողներն են մնայուն, որոնք Մուրոմցի Իլիային պես իրենց ուժը քաղում են մայր հողից.

Вновь сердце на отчизне,
И вновь источник жизни
Поит его живою
Кристальною водою...

Եթե ուշադիր կերպով հետևելու լինենք, կտեսնենք, որ նա հայ գրականության մեջ ևս գովում է այն հեղինակներին, որոնք սերտ կապ են պահում հայ ժողովրդի անցյալի հետ (=գովում է Ալիշանին), որոնք սերտ կապ են պահում հայ ժողովրդի ներկայի հետ (=գովում է Թումանյանին) և, վերջապես, որոնք սերտ կապ են պահում հայ ժողովրդի ապագայի հետ (=գովում է Վահան Տերյանին)։ Նա առհասարակ մեծ հույսեր է տածում հայ գրական երիտասարդության նկատմամբ։ Իր մեծ սերը երիտասարդության հանդեպ Վալերի Բրյուսովը ձևակերպել է այսպես. «Առաջ գնալ կարելի է՝ հենվելով միայն երիտասարդության վրա, որքան ես կարող եմ, ես ձգտում եմ այդպես անել, իմ ամենամեծ ձգտումն է—երիտասարդների հետ լինել և նրանց հասկանալ։ Դա չի նշանակում՝ միշտ նրանց հետ համամիտ լինել...»։ Եվ իսկապես, իրոք քննադատ հաճախ Բրյուսովը խոփել է երիտասարդներին, երբ նրանք թողել են ճշմարիտ ուղին և հեռացել ժողովրդական ստեղծագործության կենարար աղբյուրից։ Այդ խստությունը նա գործադրել է ո՛չ միայն ուրիշների, այլև հենց իրեն նկատմամբ։ Ուշադրության արժանի է, որ Վահան Տերյանից առաջ Վ. Բրյուսովը գրել է բանաստեղծությունների մի ցիկլ «Վերադարձ» («Возвращение») խորագրով։ Այդտեղ բանաստեղծը դատափետում է իր ինդիվիդուալիզմը, «անապատ» է անվանում վերջինս և այդտեղից դուրս գալով՝ գնում է մարդկանց մոտ, թողնելով իր անպտուղ թափառումները։ Հետաքրքրական է նկատել, որ սիմվոլիստ Բրյուսովի բանաստեղծությունների այդ ցիկլը գովել է Մաքսիմ Գորկին։ «Վերադարձից» հետո էր բանաստեղծի համար տեսնել Վերհարնին և բարեկամանալ նրա հետ, ստեղծելով այն սանդուխքի աստիճաններից մեկն ևս, որ նրան տանում էր դեպի Հոկտեմբերը։

1916 թվին իր նշանավոր «Առաջաբանը» գրելով, Բրյուսովը դարձյալ նույն սանդուղքի աստիճաններից մեկն է ստեղծել։ Այդտեղ ևս նա ժողովրդասեր է. այդտեղ ևս նրա ամենամեծ գով-

սանքը—ժողովրդին մոտ լինելն է։ Քուշակի պոեզիան գովելով, քննադատը այդ բանաստեղծի մեծագույն արժեքն համարում է այն, որ նա ավելի մոտ էր ափողոցի ամբոխինն, քան պալատին, և նրա ձայնը հնչում էր ոչ թե աշխարհի հզորների համար, այլ ժողովրդական հավաքույթներում։

Բրյուսովը պատկանում էր այն երջանիկ մտածողների թվին, որոնք կարողանում են իրենց անցյալը միացնել ապագայի հետ, ամոթահար չլինելով ո՛չ անցյալի, ո՛չ էլ ապագայի առաջ։ Բրյուսովը անցյալում գովաբանվել է իր այնպիսի հատկություններիհամար, որոնք ապագայում ևս մնացել են նրա ուժեղ կողմերը,—ռեալիզմ, ժողովրդասիրություն և լավատեսական հնհանկարներ։

Իբրև քննադատ՝ հայ պոեզիայի ապագայի մասին խոսելով, Վ. Բրյուսովը գործադրել է իր այդ երեք սկզբունքները։ Պահանջել է նախ՝ շարունակել Թումանյանի ռեալիզմի տրադիցիաները, երկրորդ՝ ուժ քաղել ժողովրդական ստեղծագործությունից, և, վերջապես, հենց այդ երկու հատկություններով օրինակելի դառնալ՝ ո՛չ միայն սովորել, այլև սովորեցնել։ Հայ պոեզիայի մասին կարդացած իր դասախոսության մեջ Վ. Բրյուսովը վերջին կետը հատկացնում էր այն բանին, որ այդ պոեզիան պետք է որոշ նշանակություն ստանա արևմտաեվրոպական և ռուսական գրականության համար։ Գրական այդ լավատեսությունը նա կապում էր քաղաքական լավատեսության հետ, սպասելով, որ հայ ժողովուրդը, վերջապես, կունենա իր ինքնուրույն գրական ստեղծագործության հավասար ինքնուրույն պետականություն։ Մի բարձր սպասելիք, որ լիովին իրագործվեց Հոկտեմբերյան Սոցիալիստական ռևոլյուցիայի հաղթանակով։ Այդ ռևոլյուցիային զինվորագրվելով՝ Վ. Բրյուսովը իր զարգացման հետևողականությունը զարմանալի ուժեղ ձեռքով պահպանեց, թե իբրև բանաստեղծ և թե իբրև սովետական քաղաքացի։

Իբրև քննադատ Վ. Բրյուսովը աչքի է ընկնում իր անկեղծությամբ և շիտակությամբ։ Որքան էլ նա հավանում է առհասարակ ժողովրդական բանաստեղծությունը, բայց այնուամենայնիվ համեմատական չափը ձեռքից չի տալիս և, օրինակ, հայ և գերմանական ժողովրդական բանաստեղծության մեջ տարբերությունը տեսնում է նրանում, որ հայկականը հիմնականում ժուժկալ է, գերմանականը—ցինիկ։

Հայ միջնադարյան բանաստեղծության քննադատության մեջ

ևս նա գնում է լիբերալ հայեցողության դեմ ընթաց: Նա օրինակելի է համարում հայ միջնադարյան բանաստեղծությունը: Նախքան Վ. Բրյուսովի այդ պնդումը՝ հայ նոր գրականության պատմությունը տվել է բազմաթիվ փաստեր, որոնք ցույց են տալիս, թե նշանավոր հայ բանաստեղծները մեծ եռանդով օգտագործել են հայ միջնադարյան տաղերգուների արժեքավոր գրական ժառանգությունը: Սկսած Ալիշանից արևմտահայ պոեզիան ուշադիր վերաբերմունք է ցույց տվել վերջինիս: Իսկ Հովհաննիսյանը, Թումանյանը և մի քանի այլ արևելահայ բանաստեղծներ իրենց ստեղծագործության մեջ գնացել են միջնադարյան հայ պոեզիայի բաց արած ուղիով, առանձնապես օգտագործելով միջնադարյան տաղերգուների նվաճումները տաղաչափության մեջ, ինչպես են ասոնանսները, ալիտերացիաները, ձայնանմանությունը: Վ. Բրյուսովի անձնական ստեղծագործության մեջ ևս կան մի քանի խաղեր, որոնք այս կամ այն չափով հիշեցնում են հայ միջնադարյան լիրիկայի մեջ ծայր առնող էրոտիզմը. այդպես է նրա «Իմ Մինյոնին» կամ «Ադամ և Եվա» բանաստեղծությունների շարքը, որի մեջ սեքսուալ մոմենտը երբեմն հանդես է գալիս առանց Բզեննու տերևի ծածկույթի: Այս վերջին հանգամանքը հայ միջնադարյան բանաստեղծությունը սիրելի է դարձրել Վ. Բրյուսովին, երբ նա ծանոթացել է դրան իբրև գիտնական և այդտեղ տեսել իրեն հարազատ մի քանի ստեղծագործական շտրիխներ: Այդ շտրիխներից ամենակարևորն այն է, որ միջնադարյան հայ բանաստեղծության մեջ սեքսուալ մոմենտը իր բացությամբ հանդերձ՝ պոռնոգրաֆիական բնավորություն չունի. դա առողջ մարդկանց առողջ զգացմունք է, հեռու հիվանդագին պաշտոտությունից և ներքին անմաքրությունից:

Բրյուսովի ուշադրությունը գրավում է նաև հայ երգիչների ստեղծագործական բազմազանությունը. ինչպես եվրոպական renեսանսի նկարչության մեջ ամեն մի գեղագետ իր Մադոննան ուներ և մեկը մյուսի հետ փոխս չէր ընկնում, այնպես էլ միջնադարյան հայ երգիչներից յուրաքանչյուրն իր յարն ուներ: Իբրև կլասիկներ դրանց մեջ զարգացած էր տեսողությունը: Բայց, տեսողությունը, արտաքինը առաջին մոմենտն է. դա տանում է դեպի անձնականը: Հաղթում է այն ռեալիզմը, որ գրքերից չի սնվում, փոխառական չի, այլ կենսական է և գերազանցորեն ինքնուրույն: Ստեղծագործական վերլուծության միջոցով Վ. Բրյու-

սովը հերքում է միջնադարյան բանաստեղծության օրիգինալության հանդեպ եղած անհիմն կասկածները։

Վ. Բրյուսովը իր «Առաջաբաններից» մեկում այն միտքն է հայտնել, թե՝ «եթե ես կիսատ եմ թողել՝ իմ ակնարկներս կշարունակի ապագա բարեկամս»։ Միջնադարյան հայ տաղերգուներն էլ իրար շարունակել են՝ առանց միմյանց լիովին համընկնելու. նույն բանն են ասում, բայց ո՛չ միևնույն բանը կրկնում։ Խոսքի վարպետությունը, խոսքի հնարագիտությունը, նույն բանի նկարագրությունը միևնույնը չի դարձնում։ Եվ՝ այդ վարպետությունը գերազանց է հենց իր պարզությամբ, ամեն տեսակ արհեստականության բացակայությամբ։

Հայ նոր գրական լեզվի ստեղծագործության մեջ արձակագիրների հետ համեմատած՝ բանաստեղծների աշխատանքը Վ. Բրյուսովն ավելի պատասխանատու էր համարում, վերջիններս որպես կարճ խոսքի վարպետներ, պետք է ստեղծեին լեզվի գեղեցկությունը սեղմության մեջ։ Հայ հին գրականության մեջ կային արձակագիրներ, որոնք մրցում էին տաղաչափների հետ. այդպիսի մի մեծություն էր Խորենացին, որի վրա՝ Վ. Բրյուսովի կարծիքով՝ նկատելի է Հոմերոսի ազդեցությունը։

Ազդեցության մասին խոսելով՝ ռուս բանաստեղծը չնայած իր «Արևելք-Արևմուտք» կոնցեպցիային, ողջ հայ պոեզիան ընդհանուր առումով համարում է ինքնուրույն երևույթ, հայ ժողովրդի օրիգինալ ստեղծագործությունը։ Նա շատ ճիշտ կերպով նկատում է, թե չպետք է գերագնահատել ազդեցության նշանակությունը. «Ոչ մի բարերար ազդեցություն չի կարող արվեստ ստեղծել այնտեղ, ուր դրա հատիկը չկա։ Որքան էլ մշակես և ոռոգես հողը՝ ալեծածան արտ չի դուրս գա, եթե հարկավոր սերմերը առկա չլինեն։ Ամենակարևորը այդ սերմերն էին, որ ստեղծել էր հայ ժողովուրդը իր դարավոր կուլտուրայի ընթացքում՝ երբեք չանտեսելով նաև մյուս ժողովուրդների «բարերար ազդեցությունը» իր սեփականը զարգացնելու համար։ Տվյալ խնդրի մասին նույն կարծիքն ուներ նաև Հովհ. Թումանյանը, որ առանձնապես շեշտել է հին հրեական բանաստեղծության, հատկապես «Ներգ երգոցի» ազդեցությունը հայ միջնադարյան— և ո՛չ միայն միջնադարյան— բանաստեղծության, ինչպես նաև Սայաթ Նովայի վրա։

Բայց կրկնում ենք, թե Թումանյանը և թե Բրյուսովը շեշտը

չեն դնում ազդեցության վրա, հատկապես նրանք դեմ են լիբերալների «Եվրոպայի կուլտին»։ Խոսելով Կոստանդին Երզնկացու «Բան գարնան» բանաստեղծության մասին՝ Վ. Բրյուսովը նկատում է, թե՝ «իր տաղաչափության ու լեզվի ուժգնության և եռանդով այդ պոեման պատիվ կբերեր նույն դարի Եվրոպայի ամեն մի գրականության, ասենք՝ Եվրոպան նույնիսկ բան էլ չուներ դրան հակադրելու»։ Հայ կուլտուրայի, հայ արվեստի և լեզվի ինքնուրույնության մասին նման կարծիք արտահայտել է նաև մեծ հայագետ Ն. Մառը, որ ցույց է տվել ոչ միայն հայ ժողովրդի կրած, այլև թողած ազդեցությունը միջազգային մրցահանդեսում։

Իբրև քննադատի տիպ շատ հետաքրքրական է Բրյուսովի դեմքը. նրա բազմակողմանի էրուդիցիան, բոլոր դարերի կուլտուրաների նկատմամբ իրազեկությունը, այն համեմատական չափանիշը, որով նա առաջ է տանում իր պատմագրական վերլուծությունը— այդ ամենը նրա քննական բնութագիրը դարձնում են վարպետության օրինակ։ Մի շարք համեմատություններ և հակադրություններ նոր լույս են սփռում հայ գրականության, հայ պատմության, առհասարակ հայ կուլտուրայի վրա։ Միջազգային այն ֆոնը, որ նա ստեղծում է իր անալիզի համար, վերջինիս տալիս է նոր և օրիգինալ լուսավորություն։

Միջազգայնության հետ միասին կարևոր է նշել հայ կուլտուրական տարրերի ժառանգական հաջորդականությունը. անցյալի բոցը միշտ լուսավորում է ապագան։ Հայ միջնադարյան կուլտուրայի մեջ իրենց արձագանքն են գտել նախորդ դարերի հոգեկան և նյութական կուտակումները։ Իսկ միջնադարը հայ նոր գրականության համար հենց Աբովյանից սկսած մեծ լիցք է տվել նոր կուլտուրական շինարարությանը, հայ նոր լեզվի և գրականության ստեղծագործությանը։

Միջազգայնության և գրական ժառանգության հետ միասին Վ. Բրյուսովը, իբրև քննադատ, շեշտը դրել է նաև աշխատանքի՝ իբրև ստեղծագործության հիմնական մոմենտի վրա։ Նա դեմ էր պոեզիան անգիտակցության, մարգարեության և անկամ հափշտակության հետ կապելու միտումներին, և պահանջում էր սկզբնակ հեղինակներից քրտնաջան աշխատանք՝ իրենց արվեստի պատմությունը և տեխնիկան, երեկը և այսօրը յուրացնելու համար։ Սկսնակներից աշխատանքի հետ միասին Բրյուսովը պահանջում էր իրականության ժուժկալ ուսումնասիրություն, ժողո-

վերդին մոտ լինելու պատրաստակամություն։ Կյանքի վերջում զեկավարելով սովետական նոր գրական սերնդի հիմնարկներից մեկը—Գրական-գեղարվեստական Բուհ-ը—Վ. Բրյուսովը իր անձնական օրինակով ցույց էր տալիս, թե ինչպես կարելի է գիտությունը և պոեզիան լցնել «ժամանակի ոգով»։

Վալերի Բրյուսովը համաձայն էր Մաքսիմ Գորկու հետևյալ մտքի հետ, թե՝ «գիրքը թերևս ամենաբարդ և ամենամեծ հրաշքներից է, որ ստեղծել է մարդկությունը»։ Ցույց տալով իր քրտնաջան աշխատանքը, որ նա տարել է հայ գրականությունը և պատմությունը ուսումնասիրելու ուղղությամբ, Վ. Բրյուսովը շեշտը դնում է ո՛չ միայն սոսկ ջանքի, այլ և այդ ջանքը սիրով տաքացնելու վրա։ Նա մի ամբողջ գրադարան գիրք է կարդացել հայերի վերաբերյալ, բայց դա Ֆալկի անսիստեմ ընթերցանությունը չէր, ժամանացի համար և կյանքի տաղտուկը վանելու նպատակով, ո՛չ. դա ստեղծագործական այն ընթերցանությունն էր, որ այնպես հատկանշական էր նրա քննադատական ընդունակության համար։

Բայց գրքերի հետ գործ ունենալով, նա կապը չէր կտրում հասարակության հետ։ Դա ևս նա ապացուցել է «Հայաստանի պոեզիայի» համար կատարած իր աշխատանքի մեթոդով. նա հարց էր տալիս ո՛չ միայն գրադարաններին, այլև կենդանի մարդկանց։ Եվ իրար հետ գումարելով իր արդեն ունեցած էրուդիցիան, նոր կարդացածը և ճամփորդությունների ժամանակ տեսածն ու լսածը,— նա գալիս էր որոշ եզրակացության։ Բայց այդ եզրակացությունը նա անմիջապես գրի չէր անցկացնում։ Նա ելնում էր հրապարակ, իր մտքերն ու զգացմունքները հաղորդում էր ուրիշներին, կարդում էր զեկուցումներ, լսում էր քեր ու դեմ կարծիքներ, և այդ բոլորի հանրագումարը նրան նոր լույք էր տալիս իր եզրակացությունը ստուգելու և մնայուն, անմեռ ձևակերպումների մեջ արտահայտելու։ Լավագույն քննադատությունն էլ հենց դա է. իր ունեցածը և դրսից ստացածը մի բարդ սինթեզի մեջ անմահացնելը։

Միայն տաղանդը բավական չէ,— ասել է Բելինսկին,— պետք է գրողը զարգացած լինի «ժամանակի ոգով»։ Այդպիսի տաղանդը իսկապես այն բախտավոր մարդն է, որ լավ է ապրում իր ժամանակի համար, նա՝ Գյոթեի խոսքով ասենք՝ ապրում է բոլոր ժամանակների համար։ Ելնելով այդ սկզբունքից՝ Վ. Բրյու-

սովը գնահատում է հայ բանաստեղծներին. երբեմն տեսնում ենք, որ նա անցյալի մի հեղինակի համեմատում է ժամանակակից, մոդեռն մի գրողի հետ, թռչելով դարերի վրայով։ Դարերը իրար հետ խոսում են հենց ժամանակի այդ ոգու պատճառով, որ այն համաշխարհային լեզուն է, որ հասկանալի է բոլոր դարերին և բոլոր ժողովուրդներին։ Առաջին իմպերիալիստական պատերազմի ժամանակ, երբ գիշատիչ Հիտլերի նախորդ, արյունոտ Վիլհելմը դարձյալ ձգտում էր գերեզման փորել առաջավոր ժողովուրդների, ինչպես և սլավոնության համար, Վալերի Բրյուսովը ծառացել է այդ հրեշավոր քաղաքական ռազմական ծրագրի դեմ, գրելով հետևյալ բովանդակալից տողերը, որոնք մեր օրերի համար ևս պահում են իրենց կատարյալ ակտուալությունը. «Հավատում ենք,— գրում է Վալերի Բրյուսովը,— գերմանական բռունցքի դեմ հաղթանակին։ Այժմ սլավոնությունը կոչված է պաշտպանելու մարդասիրական սկզբունքները, կուլտուրան, իրավունքը, ժողովուրդների ազատությունը»։

Սլավոնության լավագույն զավակներից մեկը—Վալերի Բրյուսովը հայ կուլտուրան պաշտպանելով, դրա հետ միասին հարվածել է բոլոր հիտլերներին և նրանց նախորդներին, որոնք մեր ժողովուրդների թշնամիներն են եղել թե անցյալում և թե ներկա պատմական ճակատամարտի միջոցին։

1944

ՌՈՒՍ ՄԵԾ ԱՌԱԿԱԽՈՍ-ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԸ

(Կռիլովի մանվան ճարտուրամյակի առթիվ 1844—1944)

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծ Կռիլովը պատկանում է այն անմահ անունների թվին, որոնց ստեղծագործությունը ո՛չ միայն պատմական, այլև կարևոր այժմեական նշանակություն ունի։ Նրա վառած գեղարվեստական կրակից տաքացել են ո՛չ միայն իր ժամանակակիցները, այլև հետագա մի շարք սերունդներ, որոնցից ամեն մեկն իր ըմբռնումներով ու լուսաբանություններով միշտ թարմ է պահել նրա անմոռաց հիշատակը։

Ինչո՞ւ Կռիլովի երկերի համար ծերանալը բացառված է։ Ինչո՞ւ նրա առակները միշտ բուրավետ են և ցողաթաթախ, ասես, մայիսյան ծաղիկ։ Դրա միակ բացատրությունն այն է, որ դրանց հեղինակն իր ոգևորությունը քաղել է ժողովրդական բառ ու բանից, ստեղծելով գրական արժեքներ, որոնք դարձել են նույնպիսի բառ ու բան, նույնքան հավերժական, որքան և հեղինակի մեծ ուսուցչի՝ ժողովրդի հոգինածը։

Ռուս գրականության պատմության մեջ Կռիլովն առաջին մեծ ժողովրդական գրողն է, որի երկերով սերունդները ո՛չ միայն գրագիտություն են սովորել, այլև դարձել են գիտակից քաղաքացիներ՝ լիցք ստանալով այդ անեմանն և անեմանելի առակախոսի մարդասիրական խրատներից։ Դեռ իր կենդանության ժամանակ այդ ժողովրդականությունն արտահայտվել է հեղինակի երկերի աննախընթաց տիրաժով, դրա հետ միասին նրա համաշխարհային հռչակով, որ ո՛չ թե սոսկ անձնական փառք էր, այլ ռուս գրականության ակնբախ նվաճումներից մեկը։

Կռիլովը ռուս մեծ ժողովրդի ամենախելոք մարդկանցից մեկն էր։ Նա ռուս նոր գրականության նահապետ անունը պատվով պահեց ո՛չ միայն իր անձնական ստեղծագործությամբ, այլև իր ժամանակակից գրողների խիստ քննադատությամբ, աշխատելով կռվել հնացած գրական հոսանքների դեմ, և ճանապարհ հարթել ժողովրդական և ռեալիստական գրականության համար։ Եվ զարմանալի չէ, որ հենց ինքը Կռիլովը եղել է իր երկերի առաջին մեկնաբաններից մեկը։ Նա իր արտասանությունների միջոցով ցուցմունք է տվել թե՛ հասկանալու և թե՛ հրապարակով արտասանելու համար։

Կռիլովը լավ գրական ուսումնառության շրջան է ունեցել. նա ո՛չ միայն սովորել է ռուս մեծ ժողովրդի բանավոր գրականությունից, նրա լեզվից և հերոսական պատմությունից, այլ և իր երիտասարդության տարիներում գործակից և համախոհ է եղել ռուս մեծ լուսավորիչ Ռադիշչևին, շունչ ու ոգի ստանալով նրա ռևոլյուցիոն ժողովրդական ուսմունքից։ Մի քանի ուսումնասիրողներ աշխատել են խիստ սահման գծել Կռիլովի երիտասարդության և ծերության միջև, պնդելով թե Ռադիշչևի ընկերը մեռել է Եկատերինա կայսրուհու էպոխայում[1]։

Այդ կարծիքը հիմնականում ճիշտ չէ։ Մենք ունենք Պուշկինի ոգևորված ներբողը Կռիլովի հասցեին ուղղված, մենք ունենք Բելինսկու խոսքը, թե՝ առակախոս-բանաստեղծը ռուս ժողովրդի փառքը, պատիվը, և հպարտությունն է։ Ո՛չ Պուշկինը, ո՛չ Բելինսկին չէին գովի Կռիլովին այդքա՜ն մեծ հափշտակությամբ, եթե իսկապես երիտասարդ Կռիլովի աշխարհայացքի մի քանի հիմնական գծերն արտահայտված չլինեին ծերունի-Կռիլովի ստեղծագործության մեջ։

Կռիլովի անխզելի կապը Ռադիշչևի և հետագա ժողովրդական հոսանքի հետ անուրանալի է, անուրանալի է, որովհետև ո՛չ մի իսկական մեծ գրող չի կարող չարտահայտել իր ժամանակի առաջավոր գաղափարախոսությունն ա՛յս կամ ա՛յն չափով։

Այդ բանն ակնհայտ կերպով երևում է նաև այն փաստից, թե սովետական դարաշրջանում ի՛նչ ընդունելություն է գտել Կռիլովի ստեղծագործությունը։ Ամենից առաջ այդ հեղինակի երկասիրությունն եղել է սովետական դպրոցական ձեռնարկների զարդը։ Մեր

---

[1] А. Луначарский. «Критика и критики», 1938, Москва, стр. 105.

օրերում Կռիլովի առակները լույս են տեսել այնպիսի մեծ տիրաժով, որ չէր կարող երազել ո՛չ մի այլ առակախոս ողջ աշխարհում։ Բայց ո՛չ միայն առակները, այլև նրա երիտասարդական տարիների գրական փորձերն արժանացել են սովետական վերահրատարակության։ Հիշենք նաև, որ Մ. Գորկու հիմնած «Բանաստեղծի գրադարանը» երկու հատորով լույս է ընծայել Կռիլովի առակները, համարելով դրանք ուսանելի նոր գրական սերնդի համար, թե գաղափարապես և թե տեխնիկապես։ Եվ հիրավի, Կռիլովի առակները ո՛չ միայն լավ լեզու են սովորեցնում, գեղեցիկ ոճի զգացմունք ներշնչում, այլ և հումանիզմի դասեր են տալիս։

Այսօր ևս, մեր հայրենական պատերազմի դարաշրջանում, Կռիլովի անունն ու երկասիրությունը մեծապես մասնակցում են մեր պայքարին, լիցք են տալիս այն սպանիչ երգիծանքին, որով մեր ժողովուրդն ու իր գեղագետները խարանում են ֆաշիստական հիվանդին։ Կռիլովի ջերմ հայրենասիրությունը, որ ուժեղ կերպով արտահայտվել է 1812 թվի հականապոլեոնյան պատերազմի ժամանակ, մեր օրերում ևս չի կորցրել իր նշանակությունը։ Հիմա ևս պարտված կամ պարտվելու մոտ, չոքած թշնամին (=գայլը) փորձում է մեզ՝ գալ իրեն խեղդամահ անող ուժերի առաջ։

Նույն իսկ ֆաղաֆական ոճի իմաստով Կռիլովը չի հնացել։ Այսօր մենք վանդալներ անունն ենք տալիս գերմանական իմպերիալիստներին։ Կռիլովն ևս վանդալ է անվանել այն բոլոր ինտերվենտներին, որոնք ձեռք են բարձրացրել ռուս մեծ ժողովրդի ինքնուրույն պետականության դեմ, որոնք դարան են գործել նրա կուլտուրայի, նրա պատմականորեն նախընտրված ուղու հանդեպ։ Ռուս առակախոսը ոգևորված տողերով մեծարել է Կուտուզովին, որ որոգայթ է լարել «նոր վանդալների» դեմ և Մոսկվայի մեջ նրանց համար կորուստ պատրաստել։ Այսօր մեզ համար Կուտուզովի գործի այդ ըմբռնումը շատ նշանակալի է, երբ մեր հայրենական պատերազմի հերոսների կուրծքը զարդարում ենք նրա վեհ անունը կրող փառքի օրդեններով։

Այս բոլորը ցույց է տալիս, որ մի քանի քննադատների ձգտումը՝ Կռիլովին անջատել իր երիտասարդությունից և Ռադիշչևից—հիմնականում ստույգ չէ։ Ռուս ժողովրդի մեծ զավակը թե՛ իր գրական բեմ-եկի օրերում և թե՛ իր գրական վերջալուսի աղոտ

երանգների պահում՝ հավատարիմ է մնացել իր ծնողին։ Այսինքն՝ նա ո՛չ թե դավաճանել է իր երիտասարդական անցյալին, այլ գրական քաղաքականությունը դարձրել է ճկուն և խոր, եթե կուզեք՝ փոխել է ո՛չ թե դավանանքը, այլ վերջինս կենսագործելու տակտիկան։

Այս հանգամանքը նկատի առնելով՝ պետք է սխալ համարել «սոցիոլոգիստականո» այն քննադատությունը (Նեչաևա, Արխանգելսկի, և այլք), որ ռուս ժողովրդական մեծ առակախոս-բանաստեղծին կապել է կոնսերվատիվ բուրժուազիայի կամ լիբերալիզմի հետ, նրա իդեալը համարելով չափավորությունը և դրա հետևանքով՝ իր ժամանակի հետամնաց քաղաքական իրականության հետ անվերապահ հաշտությունը։

Դա հակասում է ամենից առաջ Կռիլովի բանոցրած դրական պրիոմներին, նրա սատիրային և պամֆլետին, որոնք ո՛չ թե հաշտության, այլ ժխտման նպատակ ունեին։ Ուստի և սխալ է ասել թե՝ Կռիլովը ո՛չ թե իր ժամանակի տիրող հասարակարգի պակասություններն է ձաղկել, այլ առհասարակ «մարդկային թերությունները», որոնք արտաժամանակյա կատեգորիաներ են։ Ռուս մեծ բանաստեղծ-առակախոսը ճորտատիրության քննադատն է եղել թե՛ իբրև մտածող և թե՛ իբրև գեղագետ։ Նա ճորտատիրությունը պատկերացրել է ո՛չ թե ընդհանրապես, այլ ռուսական ազգային երանգավորումով։ Մեր տարիքում հիշելով իր երիտասարդության տարիքում գրած՝ Ռադիշչևի ոգով տոգորված հակաճորտատիրական երկերը, նա ո՛չ միայն չի հրաժարվում դրանցից, այլ հույս է հայտնում, թե՝ «Թերևս, իմ մահվանից հետո, այդ բոլորը կտպագրվի»[1]։ Կռիլովի այդ նախատեսությունն իրականացավ նախ 1905, ապա՝ 1917 թվերի ռևոլյուցիաների հետևանքով. նրա երկերը վերահրատարակվեցին ամբողջությամբ (չորս ստվար հատորով) թե՛ առակները և թե՛ երիտասարդության տարիների «գրչի վարժությունները»։ Այդ հրատարակության մեջ ամենից հետաքրքրականը «վարիանտներն» են, երկերի տարբերակները՝ ցենզուրական փոփոխություններով հանդերձ։

Ռուս գրականության պատմության մեջ Կռիլովը հռչակվել է իբրև առակախոս։ Բայց նախ քան այդ բացառակի հռչակին տի-

---

[1] Академик М. Лобанов, «Жизнь и сочинения Крылова», 1847, стр. 5.

բանալը, նախքան մեծ առակախոս կոչվելը, նա որոշ տեղ է գրավել ռուս դրամատուրգիայի և ժուռնալիստիկայի պատմության մեջ։ Նա նույնիսկ հասարակության ուշադրությունը իր վրա է սևեռել այդ բնագավառում։ Իբրև դրամատուրգ նրա մի երկու պիեսը իր ժամանակին աղմուկ են առաջ բերել։ Իսկ Կռիլովի հրատարակած ժուռնալները արժանացել են կառավարության հետապնդումներին։ Բայց այդ բոլորը նրան չի արգելել գտնելու իր իսկական ժանրը սոցիալական առակախոսությունը։ Սակայն վերջինիս համար զուր չեն անցել ո՛չ հեղինակի դրամատուրգիան, ո՛չ էլ նրա հրապարակախոսական գործունեությունը։ Առակները մեկից ժառանգել են իրենց դրամատիկական արվեստը, մյուսից՝ առաջավոր գաղափարախոսությունը, իսկ երկուսից միասին— ռեալիզմը և տիպական վարպետությունը։

Մի խոսքով՝ Կռիլովի գրական ուսումնառության շրջանը օգտակար նախապատրաստություն է եղել մեր մեծ առակախոս-բանաստեղծի հետագա գրական գործունեության համար։ Ասենք ո՛չ միայն գրականությունը, այլ և առօրյա իրականությունն ևս նրան նախապատրաստել է իր մեծ պատմական միսիայի համար։ Դա երևում է մեծ առակախոս-բանաստեղծի կյանքի և գրական գործունեության մի քանի էական գծերից, որոնց մասին պետք է խոսենք հենց այժմ։

ԿՌԻԼՈՎԻ ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

Կռիլովը ծնվել է Մոսկվայում 1769 թվին։ Նա ծնվել է աղքատ զինվորականի ընտանիքում և այդ աղքատությունը նրան խստորեն հետապնդել է ողջ մանկության ու պատանեկության տարիներում։ Հայրը մահվանից առաջ անցել է քաղաքացիական ծառայության և մեռել է ծայր աստիճանի չքավորության մեջ, թողնելով կնոջն ու երկու որդուն առանց որևէ նյութական միջոցի։ Անդրանիկը—Իվան Անդրեևիչ Կռիլովն էր։

Այդ ծանր պայմաններում, հասկանալի է, որ Կռիլովը չէր կարող կանոնավոր դպրոցական կրթություն ստանալ։ Նրան վիճակվել է լոկ ընդհատումներով, ընտանեկան միջավայրում, ձեռք բերել գիտելիքներ։ Իսկ տասն և մեկ տարեկան հասակում ստիպված է եղել ուսումն ընդհատել և ծառայության մտնել իբրև գրագիր՝ մորը և փոքր եղբորը տնտեսապես օժանդակելու

նպատակով։ Նրան տալիս էին մի չնչին, աննկատելի ռոճիկ. տարեկան քսան և հինգ ռուբլի։

Կռիլովը ծառայության է մտել գավառում։ Այդ հանգամանքը նրան հնար է տվել ճանաչելու բուն ռուսական իրականությունը, տիրող կարգ ու սարքը, աշխարհռչակ ցարական բյուրոկրատիային և խորապես ատելու չինովնիկներին—հանգուցյալ «Քառասուն հազարին»։

Տասն և երեք տարեկան հասակում նա տեղափոխվում է ռուսական մայրաքաղաքը (Պետերբուրգ) և այդտեղ ընկնում է գրական ու թատերական շրջան։ Մի տարի հետո նա հռչակ է ձեռք բերում իբրև գրող, և հաղթականորեն մտնում է այն հայտնի տաղանդների շարքը, որոնց ժպտացել է գեղարվեստական մուսան գրեթե մանկության օրերում։ Այդ ծարմ և կյանքին աննախապաշար հայացքով նայող պլերեյ գեղագետը մտնում է գրական շրջանները և իրար հետևից գրում է մի քանի կոմիկական երկեր և դրանց հետ միասին ողբերգություններ։

Մայրը, որ տղայի լավագույն դաստիարակչուհին և դրա հետ միասին կյանքի խորհրդատուն էր՝ մեռնում է իր որդու գրական քայլափոխի անդրանիկ տարիներում։ Մոր մահից հետո փոքր եղբոր խնամքն էլ ընկնում է Կռիլովի վրա և վերջինս իբրև սրտացավ եղբայր մեծ եռանդ է ցույց տալիս իր այդ պարտականությունը կենսագործելու ժամանակ։

Քսան տարեկան հասակում Կռիլովը սկսում է ժուռնալ հրատարակել և դրա մեջ ճորտատիրական սիստեմը քննադատել Ռադիշչևի դիրքերից։ Ինչպես ասացինք ներածության մեջ, վերջինիս խոր ազդեցությունը նրա աշխարհայացքի վրա անուրանալի է։ Կռիլովի առաջին պարբերականը («Ոգիների սուրհանդակ») հազիվ մի տարի գոյություն ունեցավ։ Դա փակվեց։ Երկու տարի հետո միայն՝ Կռիլովը կարողացավ իր երկրորդ ժուռնալը («Հանդիսատես») հրատարակել, որի մեջ նա շարունակեց օպոզիցիան տիրող կարգերի դեմ։

Ֆրանսիական ռևոլյուցիայից վախեցած Եկատերինա կայսրուհին և իր կառավարությունը հալածեցին նաև Կռիլովի այդ երկրորդ պարբերականը, ինչպես և դրան հետևած երրորդ «օրագիրը» («Պետերբուրգի Հերմեսը»), որ լույս էր տեսնում ոստիկանական խիստ ծանր հսկողության տակ։

Վերջին պարբերականը նույնիսկ մի տարվա կյանք չունե-

ցավ։ Թառամից դեռ չծաղկած։ Հերմեսի գլխին խփեցին Հեփեստոսի կռած մուրճով. խմբագրին հարկադրեցին թողնել մայրաքաղաքը շտապ կարգով։ Նույն ժամանակ Ռադիշչևը Սիբիր աքսորվեց, իսկ կոմիկական թերթերի հայտնի հրատարակիչ Նովիկովը բանտարկվեց։ Այդ կերպ երկաթե փականք դրվեց օպոզիցիոն հոսանքի բերանին և ընդհատվեց Կռիլովի հրապարակախոսական-ժուռնալային բեղմնավոր գործունեությունը։

Ի՞նչ գրական բերք տվեց նրա կյանքի առաջին շրջանը։

Կռիլովն այդ ժամանակ սուր կերպով քննադատեց տիրող կարգը, կալվածատիրությունը։ Նրա կարծիքով ազնվականը մի մարդ է, որ ուժ ունի իր հպատակին հագուստի կոճակ կամ փալաս դարձնելու։ Նա մի շաբաթում կարող է խժռել այնքան, որքան նրա ճորտ գյուղացին մի ամբողջ տարում անգամ չի ուտում։ Կռիլովն իր երկերի այդ մտայնությունն անց է կացրել երգիծանքի միջոցով, աշխատել է իր առելիներին ոչնչացնել նաև խոսուն անուններով՝ Անգլուխ, Անասնաբարբ, Մարդախեղդ, Դողունի, Ամոթազերծ, և այլն։

Գրեթե մի տասնամյակ գրական շրջաններից հեռու, գավառում ապրելով, Կռիլովը մայրաքաղաք վերադարձավ Ալեքսանդր Առաջինի օրոք, XIX դարի սկզբում։ Այս անգամ նա ղարկ է տալիս իր դրամատիկական գործունեությանը՝ մեկը մյուսի հետևից լույս ընծայելով հետևյալ կատակերգությունները—«Աղջիկներին դաս», «Նորաձևությունների խանութ», և դրանց հետ միասին «Դյուցազն Իլիա» ողբերգությունը։

Իր գրական գործունեության առաջին շրջանում ևս նա դրամաներ է գրել. հիշենք «Կատաղի ընտանիքը», «Ստահակները», «Գրողը նախագավթում», և այլն։

Ի՞նչ նորություն էր բերում կատակերգու Կռիլովը։

Նրա արժանիքն այն է, որ ծաղրն ուղղել է հիմնականում հարուստ ազնվականության և բարձրաստիճան բյուրոկրատիայի դեմ։ Հնդինակը ծաղրում է նրանց օտարամոլությունը, տգիտությունը, անառակությունը, շռայլությունը, մի խոսքով՝ քայքայումն ու նեխումը։ Նրա ռեալիստական մեթոդը դիմակներ էր պատռում և քաղաքական մերկացնողի դեր կատարում։ Կռիլովն ամենից առաջ ծաղրում էր ազնվականների տոհմական մեծամտությունը, մի ախտ, որ հետագայում առակախոս-Կռիլովն ևս մտրակում է իր նշանավոր «Մագերի» մեջ։ Ծաղրում է նաև

կաշառակերությունը, «մեծ գողերի» ազատությունը։ Ազնվականների քամահրանքը գյուղի և գյուղացիության նկատմամբ առանձնապես նկատելի է «Աղջիկներին դաս» կոմեդիայում։ Այդտեղ մի երկխոսություն շատ բնորոշ է։

Մեկ ազնվականուհի ասում է մյուսին. «Սպանիչ, տանջող բան է մեզ զրկել այն բոլորից, ինչ որ քաղցր է և հետաքրքրական, և մեզ ուղարկել գյուղ, այսինքն մի անապատ»։

Մյուսը դրան պատասխանում է. «Կարծե՞ս թե մեզ կրթել ու դաստիարակել են այն բանի համար, որ իմանանք, թե ի՞նչպես են ցանում հացահատիկը»։

Կոմեդիաների մեջ սուր քաղաքական լիցք ունի մեկը։ Դա կոչվում է «Տրումֆ», որ ամբողջապես ուղղված է Պավել կայսրի կույր գերմանասիրության դեմ։ Այդտեղ թե ցարին և թե գերմանական պրինց Տրումֆին հեղինակը հեգնում է, ցույց տալով պրուսական միլիտարիզմի ծիծաղելիությունը։ Հասկանալի է, որ այդ երկը չէր կարող լույս տեսնել հեղինակի կենդանության ժամանակ. ռևոլյուցիա էր հարկավոր նման մի գործ տպագրելու համար։

Բայց դա բնորոշ է երեսնամյա Կոխլովի մտայնության համար։

Հոգեպես հիվանդ ցարին՝ Պավելին ծաղրելով, Կոխլովը դրամատուրգիայի մեջ շարունակում էր իր ժուռնալային ֆելիետոնների գիծը։ Առանձնապես պետք է հիշել նրա «Կաիր» վերնագրով գեղեցիկ երկը, որն ուղղված է արևելյան բռնակալության դեմ. բռնակալը ոչինչ չէր ձեռնարկում առանց իր խորհրդարանի, բայց ով որ ազատ կարծիք էր արտահայտում՝ նրան սպառնում էր ճիպոտներով...

Բայց միայն քաղաքական իմաստով չէ, որ ուշադրության արժանի են նրա կոմեդիաները։ Կա նաև մի հետաքրքրական կողմ. գրողի դիրքը և գրական ճաշակը, ինչպես և տիրող էսթետիկական հայեցողությունը խիստ ծաղրել է մեր երգիծաբանը։ Վերջինս հեգնել է կեղծ կլասիցիզմը, ինչպես և սենտիմենտալիզմը, հակադրվել է դրանց «բարձր ոճին», լալկանությանը, խփել է նմանողական գրականությանը, պահանջելով և դնելով ինքնուրույն ազգային արվեստի խնդիրը։ Նրա սրտովը չէր նաև որոշ գրողների լաքեյական մոտեցումը, նրանց քծնությունը մեկենասների առաջ, դիմազրկությունը, որ խարանված է «Գրողը

նախագավթում» կատակերգության մեջ երգիծաբանն այդ ծախու «արքունական տաղաշափներին» հակադրում է ժողովրդի շահերի պաշտպան տրիբունին։ Այդ տաղաշափներին նա սպանել է՝ նրանց համար մի զվարճալի խոսուն անուն ստեղծելով—Հանգագող։ Վերջինս անխիղճ կերպով թալանում էր ֆրանսիական ու իտալական դրական խոհանոցներից և, ինչպես կասեր Հակոբ Պարոնյանը՝ «օտար ապրանք էր ծախում», չնպաստելով երբե՛ք ինքնուրույն ազգային դրականության զարգացմանը։

Հանգագողի դեմ ելույթը շատ է զայրացրել էր ժամանակին երես տված մի պալատական գրողի՝ Կնյաժնին։ Դա միևնույն ժամանակ ցույց էր տալիս Կռիլովի ստեղծագործության մեթոդը. նրա տիպերը— ինչպես և Սումդուկյանինը—ունեին պրոտոտիպեր, այսինքն նրա ռեալիզմը լիցք էր ստանում առօրյա կյանքից, միաժամանակ ծաղրելով ամպածրար ոճն ու շինծու իրականությունը։

Հանգագողի մի ուրիշ խոսուն անունը Բառաքաղն է, որով Կռիլովը ծաղրում է ծաղկուն ոճի թեորիան։ Սրա հետ միասին նա ձաղկում է կեղծ-կլասիկական ողբերգությունը, տալով դրա պարոդիան հիշված «Տրումֆի» մեջ։ Այդտեղ ամպածրար ոճի դեմ տրված է առօրյա խոսակցական լեզուն, իսկ ողբերգական «Հերոսին» մերկացնում է՝ ակնբախ կերպով ցույց տալով նրա մահկանացու էությունը։ Դրանով Կռիլովը հարված էր հասցնում Բուալոյի ուսմունքին, նրա գեղագիտական դոգմատիկայինե։ Նրա ռեալիզմը հարվածում էր ո՛չ թե ուղղելու, այլ դատապարտելու և ոչնչացնելու համար։

Ինքը՝ երգիծաբանը շատ լավ էր հասկանում «արքունական տաղաշափի» և ժողովրդական տրիբունի տարբերությունը։ Նրա «Գրողը նախագավթում» կոմեդիայի մեջ աղախինն ասում է մի «բարձրանալ ցանկացող» աղքատ գրողի. «Եթե դուք սատիրա գրեք... ապա կոմսերը ձեզ վրա քրս կտան իրենց շնեբինն»։ Իսկ ո՞ւմ են պաշտպանում կոմսերը։ Այդ հարցին Կռիլովը պատասխան է տվել «Ստախոս» առակի մեջ, ուր խոսում է երկու ժուռնալիստի մասին, որոնք աչքի են ընկել իրենց հերյուրանքներով։

Մաքսիմ Գորկին իր «Ռուս գրականության պատմության» մեջ ցույց է տվել, որ ինչո՞ւ Կռիլովի երիտասարդության ժամանակ կոմեդիայի ժանրը տիրող էր։ Այդ պահում, ասում է նա,

գրականության մասին մանկավարժական հայացք ունեին. դա համարվում էր բարքեր ուղղող միջոց»[1]:

Գորկու ասածին պետք է ավելացնել այն, որ այդ տիրող մտայնության հանդեպ Կռիլովը բերում էր մի շոշափելի նորություն. նա ո՛չ թե ուղղում էր, այլ իր ծաղրով ոչնչացնում էր տիրող բարքերը:

Դեռ իր երիտասարդության օրերից սկսած՝ ժուռնալիստ և կատակերգու Կռիլովը փորձում է հաջողությամբ բանեցնել մի հյութեղ լեզու, ժողովրդական խոսվածքի տարրերով հարուստ ոճ, որ իր ժամանակի համար մի նորանշան երևույթ էր:

Ո՞րտեղ էր հեղինակը սովորել այդ լեզուն, ի՞նչպես էր նա մշակել իր օրիգինալ ոճը, որ հետագայում այնպես փայլում էր առակների մեջ:

Կռիլովը եղել է մի շատ դիտող, խոհուն և հետաքրքրվող մարդ: Այս վերջին գիծը նրա մանկության և պատանեկության տարիներին ավելի էր շեշտում: Խ. Աբուլյանի նման նա էլ մեծ հաճույքով այցելում էր ժողովրդական հավաքատեղիները, ուր նա ուշադրությամբ լսում էր պարզ և հասարակ մարդկանց բառն ու բանը, երգերն ու երգիծանքները: Այդ բոլորը լսելով՝ նա սկսում է հորինել իր օրիգինալ գրական լեզուն, որ շատ մոտ էր ժողովրդական խառնվածքին, բայց, հարկավ, դրա սոսկ կրկնությունը չէր, այլ գեղարվեստական վերարտադրությունը: Նա իր հերոսների բերանը դնում էր ժողովրդական պարզունակ ասացվածքներ, որ շատ էին չղայնացնում նրա ազնվական-քննադատներին, որոնք պահանջում էին, մանավանդ բեմական խոսքից, վերամբարձություն, չոկովի բառեր ու արտահայտություններ:

Պետք է նկատի առնել նաև այն հանգամանքը, որ նա դեռ մանուկ հասակից սկսել էր ապրել իր աշխատանքով, շփվել կյանքի հետ ո՛չ թե հաճույքի համար, այլ որոշ լուրջ պատասխանատվության գիտակցությամբ: Դեռ այդ ժամանակից նրա մեջ սկսեց զարգանալ իր ընդունակության այն գիծը, որ կարելի է անվանել լեզվի զգացմունք: Շատ լավ հիշողությունը, որ նա ուներ, և որը լեզու սովորելու համար լավագույն նախադրյալներից մեկն էր—նպաստում է նրա այդ զգացմունքի խորացմանը: Հենց այդ նախադրյալը ունենալով՝ նա ինքնուսուցման միջոցով

---

[1] М. Горький, «История русской литературы», Москва, 1939, стр. 14.

ո՛չ միայն մի քանի օտար լեզուներ է սովորում, այլև ձեռք է բերում լուրջ զարգացում, որ նրան դնում էր իր դարաշրջանի լուսավորված մարդկանց շարքում։ Լեզվի նվագայնության զգացմունքը նա խորացրեց՝ դառնալով երաժշտության սիրահար և ճաշակավոր ջութակահար։

Սիստեմատիկ կրթություն չստանալով՝ բազմակողմանի զարգացումը նա պարտական էր իր արտասովոր շնորհքին, իր բնական մեծ խելքին։ Բայց դա խնդրի մեկ կողմն է։ Դրա հետ միասին Կռիլովն եղել է, եթե կարելի է այսպես ասել կատաղի ընթերցող, ունեցել է սովորելու տաղանդ, մի հատկություն, որ նա պահել է մինչև խորին ծերություն։ Ով նրա սենյակն էր մտնում, ձեռքին միշտ գիրք էր տեսնում, գիրք, որ նա ևս, ինչպես և Կարլայլը, համարում էր մարդու մեծագույն գանձը։

Կռիլովի բեմական խոսքի հաջողությունը, դիալոգների արվեստը, որ հետագայում այնպե՛ս փայլում էր առակների մեջ, նա մշակել է սերտ շփման մեջ մտնելով իր դարաշրջանի նշանավոր արտիստների հետ, մանավանդ դրանցից լավագույնի՝ Դիմիտրևսկու հետ, որ եղել է նրա խորհրդատուն և նրա պիեսների առաջին ընթերցողը։ Խելքի և ճաշակի տեր հեղինակ լինելով՝ նա օգտվում էր և՛ փողոցից, և՛ գրքերից, և՛ իր շնորհալի զրույցընկերներից։ Այդ բոլորի հետ միասին կարևոր է նշել նաև այն, որ թեև մեծ դժվարությամբ, բայց այնուամենայնիվ Կռիլովին հաջողվեց բեմից լսել իր մի-երկու կատակերգությունը։ Իսկ դա անհրաժեշտ էր նրա համար. ուրիշի բերանից լսածը ավելի հեշտ է քննադատել, քան սեփական ձեռագրի գնահատությունը տալ։ Ժամանակակիցները մեծ հաճույքով լսում էին Կռիլովի «Ընորաձևությունների խանութ» և «Աղջիկներին դաս» կոմեդիանները, որոնք առաջին հերթին փայլում էին դիալոգների արվեստով, ապա՝ խարակտերների ճիշտ պատկերացմամբ, ինչպես և արագ ու աշխույժ գործողությամբ։

Իր գրական ուսումնառության շրջանում Կռիլովին կարևոր էր նաև ռուս ժողովրդական բանահյուսության հետ սերտ ծանոթանալը։ Նրա երիտասարդական շրջանի ստեղծագործության համար բնորոշ է ռուս ժողովրդական էպոսի օգտագործումը։ Մուրոմցի Իլիայի կերպարը հեղինակին հետաքրքրել է դեռ մանկության տարիներից և նա 1807 թվին մի «կախարդական օպերա» է հորինել, որում ցույց է տվել ժողովրդական հերոսի՝

անձնազոհ պայքարը հայրենի Չերնիգով քաղաքը պեչենեգների ձեռքից ազատագրելու համար։

Ժողովրդական բանահյուսության և առանձնապես էպոսի այդ օգտագործմամբ Կռիլովը գնում էր Ռադիշչևի հետևից. վերջինս այն ռահվիրաներից մեկն էր, որ գնահատել է ռուս բանավոր գրականությունը, հայտնելով թե՝ «նրանց (ժողովրդական երգերի) մեջ դու կտեսնես ռուս հոգու գոյացումը»։ Այդ ցուցմունքը Կռիլովի, ինչպես և Պուշկինի համար դարձել է ուղենիշ։

Գրականության պատմագիր Պիպինը վկայում է թե՝ Ռադիշչևը աշխատակցել է Կռիլովի առաջին ժուռնալին։ Այդ երկու մեծ մարդկանց համաշխատակցությունը իր ժամանակի նշանավոր դեպքերից մեկը կարելի է համարել։ Ալեքսեյ Վեսելովսկին մատով է ցույց տալիս այն մարդկանց, որոնք ընդունակ էին Ռադիշչևին ճանաչել և, որ կարևորն է՝ հասկանալ նրա համոզմունքը։ Նրա աշխատակցությամբ է, որ մեծ-ինքնուս Կռիլովի ժուռնալը իր դարի կուլտուրական պահանջների բարձրությունից չի իջնում։ Ռադիշչևի հետ մոտիկության հետևանքով Կռիլովը ևս քաղաքական հալածանքների է ենթարկվում։

Բայց այդ մոտիկությունը ոմանք սխալմամբ համարում են Կռիլովի «երիտասարդության մեղքը», որ այնուհետև մնում է նրա կյանքում սոսկ իբրև մի հեռավոր հուշ[1]։ Ինչպես ասել ենք, որոշ ուսումնասիրողներ անջրպետ են փորում Կռիլովի երիտասարդության տարիների և նրա կյանքի այն շրջանի միջև, որ անցել է նիկոլաևյան ռեժիմի օրոք։

Հիմա դրվում է այսպիսի մի հարց.—Կռիլովի աշխարհայացքն ամբողջություն ունի՞ թե հակոտնյա էլեմենտներով է զեղուն։ 1829 թվին, այսինքն նիկոլաևյան ռեակցիայի ամենակատաղի տարիներից մեկում, Կռիլովը գրում է «Միրոն» անունով իր կծու սատիրաներից մեկը, որ ուղղված է բուրժուական բարեգործության դեմ։ Միրոնը շատ առատաձեռն մարդ է, բայց նա իրեն շներով է շրջապատել և չի թողնում, որ ոչ մի աղքատ իրեն մոտենա։ Այստեղ մի սուր հակակրոնական ակնարկ կա. այդ գարշելի Պլյուշկինը «քիչ էր մնում, որ սրբերի կարգն

---

[1] Ал. Веселовский, «Западное влияние в новой русской литературе», Москва, 1896, стр. 131.

անցնի»։ Ասում են՝ ճանկերից երևում է առյուծը. նման ծաղր ո՛չ մի «պալատական երգչի» մտքովը չէր անցնի։ Կռիլովն իր «Միրոնը» գրել է վաթսուն տարեկան հասակում։ Քննադատ Այխենվալդը հեգնությամբ նկատում է. «երգիծաբան-առակախոսը (Կռիլովը) առանձնապես բարեհոգի է, և ամենևին ո՛չ արմատական է և ոչ էլ վտանգավոր։ Առակներ կարող էր գրել նաև Մոլչալինը (Գրիբոյեդովի դրվելի «Հերոսը». Ա. Տ.)։ Հանգիստ մարդու գործ է դա։ Դժվար է առակախոսին ջահել երևակայել. ինքը Կռիլովն այդ ասպարեզն իջավ իր կյանքի հինգերորդ տասնամյակում...»[1]։

Այս կարծիքն ամենից առաջ տառապում է փաստական անճշտությամբ։ Առակախոս Կռիլովի գրական գործունեության հիսնամյակը տոնեցին 1838 թվին։ Ուրեմն նա սկսել ինքնուրույն առակներ գրել դեռ քսան տարեկանը չլրացած, իսկ առաջին թարգմանությունը՝ լաֆոնտենից—տասնևչորս տարեկան հասակում։ Նկատի առնք նաև մի հանգամանք. միզանում Սումդուկյանը հանդես եկավ իր կյանքի երրորդ տասնամյակի վերջերին, հանդես եկավ շատ կծու երգիծանքով, չնայած որ տարիքն առած մարդ էր։

Ճիշտ չէ նույնպես Կռիլովի անձնական բարեհոգության խնդիրը։ Նրա հասուն տարիների բազմաթիվ առակները, ինչպես և երիտասարդության մի քանի կոմեդիանները (օրինակ՝ «Գրողը նախագավթում») ուղղված են ժամանակի հեղինակավոր անձերի և տիրող հոսանքների դեմ։ Մի քանի ուսումնասիրողներ (օրինակ՝ Կիրպիչնիկովը) մեղադրել են Կռիլովին, թե նա սուր անձնական մոմենտ է մտցրել իր երկերի մեջ։ Ի՞նչպես կարելի է «բարեհոգի» անվանել «էշը և սոխակը» (=առակախոս Դիմիտրևի դեմ), «Արծիվ և աքաղաղ» (=Սպերանսկու դեմ), «Գայլաձուկը և կատուն» (=ծովակալ Չիչագովի դեմ), և այլ առակների հեղինակին, որ խփում էր իր ժամանակի հասարակական սյուներին, որոնցից շատ շատերը վախենում էին։ Էլ չենք խոսում Կռիլովի մարտական հայրենասիրության մասին, որ նա արտահայտել է «Գայլը շնանոցում» առակի մեջ, որ

---

[1] Ю. Айхенвальд, «Силуэты русских писателей», 1911, т. I, Москва, стр. 10.

ուղղված է անարգ ինտերվենցիայի դեմ և որի մեջ բարեհոգության նշույլ չկա։

Ինչ վերաբերում է այն բանին, թե Կռիլովը ո՛չ արմատական էր և ո՛չ էլ վտանգավոր,— դա ևս, հիմնականում, չի համապատասխանում իրականությանը։ Երիտասարդ Կռիլովի «արմատականությունը» և «վտանգավորությունը» կասկածից դուրս է. նրան հալածել է կառավարությունը, ցենզուրան։ Բայց միթե՞ ծերունի Կռիլովն ազատ է եղել իր գործունեության մեջ։ Շատ բնորոշ է, օրինակ, նրա «Մագեր» և «Կատուն ու սոխակը» առակների պերճախոս վերջաբանները, որոնց մեջ կծու ակնարկներ կան թե՛ «կատվի ճանկերի» և թե՛ «սոխակի» երգեցողության կաշկանդումների մասին։ Տեղեկություններ կան, որ Կռիլովի «Գայլ և մուկ» առակի վերջաբանը ջնջել է ցենզորը, հակադրվելով հեղինակի հակակառավարական մի ակնարկին և ցարական դատարանի վարկաբեկմանը։ Հայտնի է նաև այն փաստը, որ Կռիլովին թույլ չեն տվել տպագրելու «Խնջույք» և «Խայտաբղետ ոչխարներ» առակները, որոնց մեջ նա պնդում է, թե խոշոր գազաններն են կյանքի խնջույքում խժռողները, և ահա՛, հենց այդ գազաններն են ոչխարների վրա գայլին պահապան նշանակում։ Հիշելու արժանի է նաև այն, որ «Զիանպարտ» առակի վերջաբանը ցենզուրական ճնշման տակ փոփոխության է ենթարկվել...

Այխենվալդը հեգնում է թե՝ առակներ կարող է գրել Մոլչալինը, այսինքն մի հանգիստ և համակերպվող ստորաքարշ մարդ։ Ուշադրության արժանի է մի հայտնի փաստ, որ խոսում է Այխենվալդի այդ պնդման դեմ։ Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհաս» պիեսում մի ակնարկ կա, որ ուղղված է սոցիալական առակախոսության դեմ, որի ցայտուն ներկայացուցիչը ռուս գրականության մեջ միայն և եթ Կռիլովն էր։ Ֆամուսովի այն կարծիքին թե՝ «Հարկավոր է բոլոր գրքերը մեկ տեղ հավաքել և բոլորն էլ այրել», Զագարեցկին պատասխանում է. «Ո՛չ, գրքեր էլ կան, գրքեր էլ։ Օրե՛ն,— մեր մեջ մնա,— ինձ գրաքննիչ նշանակեն, ես առակների վա՛յը կտայի։ Ո՛հ առակները ուղիղ մահս են։ Միշտ և միշտ ծաղր առյուծների և արծիվների վրա։ Ինչ կուզեք ասեք, թեև, իրավ է, կենդանիներ են, բայց այսուհանդերձ պայազատներ են» (թարգմ. լ. Մանվելյան)։

Ինչպես տեսնում եք, Այխենվալդի ո՛չ մի պնդումը չի հա-

մապատասխանում իրականությանը։ Իսկ նրա կողմից ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծին՝ Մոլչալինի հետ շփոթելը... Համաբոում ենք անվայել սրբապղծություն։ Կռիլովին ցենզուրան հետապնդել է թե՛ Եկատերինայի, թե՛ Ալեքսանդրի և թե՛ Նիկոլայի օրոք, ցույց տալով, որ իսկապես ճիշտ է նկատել Զագարեցկին. «պալատականները» (ազնվականները) հիմնականում դժգոհ են եղել նրա, ինչպես և Պուշկինի, գրական գործունեությունից, ա՛յն պալատականները, որոնց մասին Գրիբոյեդովը գրել է.

К свободной жизни их вражда непримирима...

Դրանց դեմ Կռիլովը, հարկավ, չէր կարող ազատ կերպով գրել և նա ստիպված էր գործ ածել եզոպոսյան այն «անիծյալ լեզուն», որի մասին Լենինը խոսում է իմպերիալիզմի մասին գրած իր նշանավոր տրակտատի առաջաբանում՝ հարձակվելով ցենզուրայի վրա։ Երբեմն էլ, եթե նման լեզուն անգամ անկարելի էր կիրառել՝ Կռիլովը գերադասում էր լռել։ Այդ լռությունը ոմանք համարել են մի ակնհայտ ձգտում, որի նպատակն էր՝ հաշտ ապրել տիրող նիկոլաևյան ռեժիմի հետ։

Ա՛յժմ հենց ժամանակն է խոսելու Կռիլովի այս վերջին շրջանի մասին, պարզելու համար նրա պաշտոնական դիրքի և գրած երկերի փոխհարաբերությունը։

1812 թվից սկսած Կռիլովը մշտապես բնակություն է հաստատում մայրաքաղաքում, մտնում է ծառայության Հանրային գրադարանում, որ տևում է մոտ երեսուն տարի, մահվանից երկու տարի առաջ հրաժարվում է պաշտոնից, ապրում է կենսաթոշակով և իր երկերի հրատարակությունից ստացվող եկամուտով։ Մեռնում է 1844 թվի նոյեմբերի 9-ին։

Այդ ժամանակաշրջանում Կռիլովի պաշտոնական դիրքը շատ նման էր իր դարաշրջանի մեծ բանաստեղծի՝ Պուշկինի պաշտոնական դիրքին։ Կռիլովն ու Պուշկինն ընդունված էին պալատական շրջաններում, նրանք երբեմն գրում էին «իբր դեպս հարկին» երկեր, բայց միևնույն ժամանակ զգալ էին տալիս, թե իրենք ու իրենց շրջապատը չեն համընկնում իրար։ Այս վերջին կետն իր արտահայտությունն է գտել այն ցենզուրական հետապնդումների մեջ, որոնց ենթարկվում էին երկու մեծ գեղագետները։ Շատ բնորոշ է Կռիլովի առակներից մեկը. նա հակադրում է իրար երեխայի խաղալիք ֆռռանի թռիչքը թիթեռնիկի թռիչքի հետ. մեկը՝ ուրիշի ձեռքով է շարժվում, մյուսը—ազատ է իր

թռիչքի մեջ։ Նաղրելով առաջինը՝ առակախոսը եզոպոսյան «անիծյալ լեզվով» գովում է գրողի ազատությունը, նրա անկաշկանդությունը, դրա հետ միասին խարանում է «ցենզուրական ավազակությունը»։

Այդ անկաշկանդությունը նա պահանջում էր ո՛չ միայն գեղագետի, այլ և քննադատի համար։ Կան տեղեկություններ, որ ինքը՝ Կռիլովը իր կարծիքներն ուրիշների երկերի մասին հայտնում էր բացարձակ կերպով՝ առանց քաշվելու հեղինակների դիրքից ու աստիճանից։ Օրինակ. կոմս Խվոստովը, որ իրեն առակախոս է համարում, կարդում է Կռիլովի առաջ իր առակները և ուզում է նրա կարծիքը հարցնել։ Մեր առակախոսը կոմսի ընթերցանության ժամանակ դեմոնստրատիվ կերպով քնում է... և դրանով վաստակում՝ դիրք ունեցող մարդու քշնամությունը։ Մի ավելորդ անգամ ևս հերքվում է Այխենվալդի պնդումը նրա «բարեհոգության» մասին։

Բոլոր մեմուարիստները գովում են Կռիլովի կամքի ուժը և այդ կամքը հետևողական կերպով անց կացնելու համառությունը։ Արտաքուստ, ուրիշների աչքում թվում էր, թե նա ծույլ մարդ է. բայց երբ ուզում էր, գիշեր-ցերեկ աշխատում էր անդադրում։ Ծերության տարիներում նա կարողացավ անգլերեն սովորել և այնքան հմնարեն լեզուն, որ սկսեց Հոմերոսից թարգմանություններ անել և նույն իսկ Գնեդիչին—հույն կլասիկի ռուս նշանավոր թարգմանչին—միանգամայն զարմացնել։ Հիշենք, որ նա ֆրանսերենը, գերմաներենը և իտալերենը մեծ մասամբ սովորել է դարձյալ ինքնակրթությամբ, սեփական տոկուն աշխատանքի միջոցով։

Կռիլովի ամբողջ կյանքում աշխատանքն իր միակ զբոսանքն է եղել. այն աշխատանքը, որ այնպես մեծ տաղանդով նա գովերգել է իր չափածո երկերում։ Աշխատանքի հետ միասին նրա կենսահաստեցողության մեջ հիմնականը—արդարամտության և բարոյական պատասխանատվության զգացմունքներն էին։ Նույնիսկ իր անձնական մի երկու թերությունները նա չէր քաշվում հրապարակով մտրակել ծաղրանկարչի իր մեծ շնորհքով։ Վաթսուն տարեկան հասակում գրած մի նամակի մեջ իրեն համեմատում է այն պրոֆեսիոնալ պարողի հետ, որ, ճիշտ է, փոքր ինչ կուզիկ է դարձել, բայց չի մոռացել իր արվեստը և, հարկ եղած դեպքում, դիտե պարզերես դուրս գալ։

Ռադիշչևի հետ միասին հակադրվելով տկլոր ռացիոնալիզմին և «կրքերի իրավունքը» պաշտպանելով, նա սիրո ու բարեկամության մեջ շեշտը միշտ դրել է հավասարության վրա և պախարակել այն երաժիշտներին, որոնք ուզում են օրկեստր կազմել՝ առանց մասնակիցների տարրական համամտության ու համագործության։

Պուշկինը, որ ինքը նիկոլաևյան ռեժիմի զոհերից մեկն էր*, շատ լավ էլ հասկանում Կռիլովի պաշտոնական դիրքի և նրա երկերի հիմնական տենդենցիայի հակադրությունը։ Մի պարագա, որ առկա էր նաև իր սեփական կյանքի ու ստեղծագործության մեջ։ Պուշկինը նրան անվանել է իսկական ժողովրդական գրող. նրա կենդանիները, նույնիսկ դիցաբանական ֆիգուրաները իրական ռուս մարդիկ են որոշ էպոխայի դրոշմով։ Որպես ժողովրդական բանաստեղծ, նա աննման է և աննմանելի նրանով, որ ռուս ազգին ոչ միայն հասկացել, այլև գեղարվեստորեն ցուցադրել է։ Իր կողմից Կռիլովն ևս փոխադարձաբար սիրում էր Պուշկինին։ Այն ժամանակ, երբ տիրող քննադատությունը հարձակվեց Պուշկինի «Ռուսլան և Լյուդմիլա» պոեմի վրա, Կռիլովը, ընդհակառակը, դա առավ իր պաշտպանության տակ և Պուշկինի քննադատներին դաղեց մի կծու էպիգրամով։ Պուշկինին այդ ժամանակ—տասնևիններորդ դարի քսանական թվերին—պաշտպանել՝ նշանակում էր մոտալուտ քաղաքական շարժման մի քանի էական գծերն ընդունել ա՛յս կամ ա՛յն չափով։

Այս իմաստով մի փաստ շատ բնորոշ է։ Հիշված ժամանակներում գոյություն ուներ երկու գրական ընկերություն։ Մայրաքաղաքի այդ ընկերություններից մեկի («Բեսեդա») մեջ անդամները ներկայացնում էին գրականության երեկը (Դերժավին, Շիշկով և այլք), մյուսը—երիտասարդության ընկերությունն էր («Արզամաս»), այսինքն՝ ռուս գրականության վաղվան օրը։ Մեկ ընկերության ճակատին կարելի է գրել XVIII դար, մյուսին՝ XIX։ Կռիլովը պաշտոնապես պատկանում էր առաջին ընկերությանը, սակայն, իր մի շարք առակներում նա ծաղրել է «Բեսեդայի» ռու-

---

* Գերմանական մի պրոֆեսոր, որ գրել է 1921 թվին «Ռուս գրականության պատմություն», ասում է դրա հակառակը, պնդելով, թե Նիկոլայը եղել է Պուշկինի բարեկամը. պրուսական համալսարանի պրոֆեսորից ուրիշ մոտեցում չէր կարելի սպասել. Dr. E. Friedrichs. „Russische Literatur geschichte", S. 69.

տինան։ Նա սիրով կապվել էր երկրորդ ընկերության անդամների հետ, որոնք, իրենց կողմից, սիրում և մեծարում էին մեծ առակախոս-բանաստեղծին։ Այս վերջին ընկերության մեջ էր գտնվում Պուշկինը։

Մաքսիմ Գորկին խոստովանում է, որ Պուշկինը ռուս լեզուն սովորել է նաև Կռիլովից։ Եվ զարմանալի չէ, թե ինչո՞ւ Պուշկինը այնքա՜ն հիացմունքով է խոսում իր ուսուցչի մասին, նա խորհուրդ է տալիս մատաղ գրական սերնդին սովորել Կռիլովից, այն մարդուց, որին Ժուկովսկին կոչել է ևոr գրողների նահապետ։

Գոգոլն ևս, միանալով Պուշկինին և Ժուկովսկուն, նրա ստեղծագործությունն անվանել է «ազգային գրական ժառանգություն», որի հորինողը բանաստեղծ և իմաստասեր էր միանգամայն։ Գոգոլն այդ ժառանգության մեծագույն առանձնահատկությունը ռեալիզմն էր համարում, այնքա՜ն մեծ համոզիչությամբ արտահայտված, որ դուք արհեստ ասած բանը չեք նկատում. ասես, դա ո՛չ թե անհատ է հորինել, այլ ինքը արարչագործ բնությունը—Մեծ Պանը։

Բայց, իհարկե, Կռիլովի ամենամեծ գնահատողը—«անդեմ քննադատությունն» է եղել, այսինքն ընթերցող մեծամասնությունը, որ նրան պարգևել է մեծ ժողովրդականություն, նրա բառն ու բանը դարձնելով ազգային անկապտելի սեփականություն։ Թե ժողովրդական և թե անհատական քննադատության տվյալները սինթեզավորել է բոլորիս մեծ ուսուցիչը՝ Բելինսկին, իր և հետագա սերունդների անմահ քննադատը։ Մեծարելով Կռիլովին՝ Բելինսկին նրան անվանում է ռուս ժողովրդի փառքը, պատիվը և հպարտությունը, անվանում է և չի փաստարկում իր պնդումը՝ համարելով դա ըստ ինքյան հասկանալի։

Սակայն մեզ համար այսօր հետաքրքրական է իմանալ, թե ինչ մտքով Կռիլովը ռուս ազգի փառքն է, պատիվը և հպարտությունը։

Ի՞նչ իմաստով փառք։ Կռիլովը ողջ աշխարհում հռչակել է ռուս գրականության թովչանքը, թարգմանվել է մի քանի տասնյակ լեզուներով և ազդել է շատ հեղինակների վրա։

Ի՞նչ իմաստով պատիվ։ Կռիլովը մեծարել է անկախ հեղինակի ազատությունը, նրան՝ որ խոսում է միայն ճշմարտության անունից, պաշտպանում է թուլին և ընկճվածին՝ չվախենալով

բանութիւնից։ Ամեն մի ազգի գրականութեան համար մեծ պատիվ է այդպիսի մի գրող ունենալ, որով կարելի է պարծենալ՝ առանց կարմրելու։

Եվ, վերջապես, ի՞նչ իմաստով հպարտութիւն։ Ջարմանալի կերպով մեծ քննադատը պատիվ ասելով չի բավականացել, այլ շեշտել է նաև հպարտութիւնը, ասես, կրկնութիւն անելով։ Բայց նկատի առնելով Բելինսկու էսթետիկան, պետք է շեշտենք, որ ազգային հպարտութիւնը նրա մոտ հեղինակի կապն է ցուցնում իր մեծ նախորդների հետ, որոնք մի կուլտուրական ժողովրդի պարծանքն են։ Կռիլովը մի երկարատև մշակույթի արգասիք էր, մի մշակույթ, որով հպարտանում է մեծ քննադատը։ Գյոթեն ևս իր բոլոր երկերի մեջ հիմնականը— անցյալի և ներկայի կապի զգացողութիւնն է համարում։

Այդ բոլորը նկատի առնելով՝ մեզ թվում է, որ մի քանի ուսումնասիրողներ սխալ մոտեցում են հանդես բերել նրա կյանքի և գործունեութեան հանդեպ։ Օրինակ՝ «Նշանավոր մարդկանց կյանքը» սերիայով, 1891 թվին, լույս է տեսել Կռիլովի կենսագրութիւնը, որի հեղինակը (Բրիլյանտ) պնդում է, թե՝ Կռիլովն «իր բնավորութեամբ և մտքի հորինվածքով պատկանում էր անցյալ (տասն և ութերորդ) դարին»։ Այդ ուսումնասիրողի կարծիքով, Կռիլովն «ընդ միշտ» այն հայացքն ուներ, թե՝ բարքերը պետք է ուղղել և ոչ թե հիմնարկները (հետաքրքրական է իմանալ՝ դատարանը բա՞րք է, թե հիմնարկ.—Ա. Տ.)։ Իբր թե նա չի դատապարտել տիրող կարգը—ճորտատիրական սիստեմը։

Այդ կարծիքը, հիմնականում, սխալ է։ Կռիլովին հալածել է Եկատերինայի կառավարութիւնը, որ ճորտատիրական սիստեմի ամենակատաղի արտահայտիչն էր։ Իսկ Նիկոլայի ժամանակ Կռիլովի մի քանի առակները, որոնք ուղղված էին սիստեմի դեմ, ցենզուրայի կողմից արգելվել են։ Ակադեմիկոս Լոբանովը շեշտում է, թե՝ Նիկոլայի կառավարութիւնը շուրով տոնել է Կռիլովի հոբելյանը։ Բայց նա մոռացել է հայտնել, որ մեծ առակախոս-բանաստեղծի այդ մեծարանքի միջոցով, 1838 թվին, ժանդարմերիան ուզում էր մոռացնել տալ 1837 թվի իր ոճիրը— Պուշկինի սպանութիւնը, որ ծանր տապավորութիւն էր թողել հասարակութեան լայն խավերում և նույնիսկ արտասահմանում։ Մի քանի ուսումնասիրողներ այն կարծիքին են թե՝ կառավարու-

թյունը շտապեցրել էր հոբելյանի տոնակատարությունը... զուտ քաղաքական նպատակով։

Հիշված Բրիլյանտն ու ակադեմիկոս Լոբանովը իբրև Կռիլովի կենսագիրներ՝ շատ են օգտագործված առակախոս-բանաստեղծի ուսումնասիրողների կողմից։ Սակայն պետք է զգույշ լինել նրանց նկատմամբ։ Նրանց մոտ մի հիմնական պակասություն նկատելի է և ակնբախ։ Այդ պակասությունը Ֆրանց Մերինգը ցույց է տվել նաև Գյոթեի կենսագիրներից մեկի քով։ Դա Գրյուն անունով մի հեղինակ է, որին Մերինգը հեգնորեն «դժբախտ Գրյուն» է անվանում. նա մեծ բանաստեղծ Գյոթեի «իսկական մարդ» լինելը որոնում և գտնում է վերջինիս բնավորության մանրիկ, տաղտկալի և ֆիլիստերական կողմերի մեջ[1]։ Ակադեմիկոս Լոբանովն ու Բրիլյանտը մի քանի անեկդոտներ են մեջ բերում, որոնցով աշխատում են ցույց տալ Կռիլովի «իսկական մարդ» լինելը, շեշտելով նրա քաղքամոլությունը, անտարբերությունը հագնելիքի և դրա հակառակ հատուկ ուշադրությունը ուտելիքի նկատմամբ, քաղաքական զգուշավորությունը և խիստ խաղաղասիրությունը, բնակարանի խառնուխնթոր վիճակը, ծուլությունը և այլն։ Այդ անեկդոտները երբեմն սուվերի մեջ են թողնում գրողի գործի մեծությունը, պատկերացնելով նրան իբրև մի մարդու, որ հեռու է եղել անհամբերությունից, հավասարակշռված ու անխռով երգել է անկրիվ ապրումներ։

Ինչ ասել կուզի, որ դա մեծ առակախոս-բանաստեղծի դեմքի միակողմանի լուսաբանություն է։ Նրան «զգուշավոր մարդ» անվանողները մոռանում են մի բան, որ ինքը՝ Կռիլովը գեղարվեստորեն ցուցադրել է իր փոխադրած «Կաղնին և եղեգը» առակի մեջ, խոստովանելով թե՝ փոթորիկների ժամանակ թեպետև ինքը ծռվում է, բայց չի կոտրվում։ Նա զգուշացնում էր իր մի քանի քննադատներին, ասելով. «Դուք ինձ այնքա՜ն էլ խեղճ մի կարծեք»։ Եվ իսկապես. այնպիսի մի առակ, ինչպես «Գորտերի՝ թագավոր խնդրելը» ցույց է տալիս, որ Կռիլովը երբեմն չէր վախենում իր հակացարական տրամադրությունները հայտնելուց։

Կռիլովն ապրել է ռուս պատմության մի փոթորկալի դարաշրջանում—իբրև մանուկ՝ Պուգաչևի ապստամբությունը և Ամերիկայի ազատագրական կռիվները, հասուն տարիներում՝

---

[1] F. Mehring, „Karl Marx, Geschichte seines Lebens", 1922, S. 140.

1812 թվի պատերազմը, դեկաբրիստական շարժումը և լեհական ապստամբությունը տեսնելով, ժամանակակից լինելով եվրոպական այնպիսի խոշոր պատմական իրադարձությունների, ինչպես են 1789 և ապա 1830 թվերի ռևոլյուցիաները և, վերջապես, մեռնելով սոցիալապես ավելի խորը գնացող 1848 թվի ռևոլյուցիայի նախօրյակին,— այդ բոհ ու բոհի էպոխան ապրող մեծ գրողը, ռեալիստը, տիպական արվեստի վարպետը չէր կարող այս կամ այն չափով չանդրադարձնել իր ստեղծագործության մեջ՝ ապրած նշանավոր էպոխայի մի քանի էական գծերը:

Առաջին հերթին դեմոկրատիզմը, որ, իրոք, Կռիլովի ողջ երկասիրության միջուկն է կազմում: Հաստատված է, որ դեկաբրիստները որոշ չափով ազդվել են Ռադիշչևի նշանավոր գրքից («Ճամբորդություն Պետերբուրգից դեպի Մոսկվա»), որ քարոզում էր ժողովրդական գերիշխանության, քաղաքական ազատության և սոցիալական հավասարության գաղափարները: Իսկ Կռիլովը ոչ թե գրքով, այլ «անձամբ անձին» ճանաչել է դրա հեղինակին, սովորել և լիցք է ստացել նրանից: Սխալ է միայն ժուռնալիստ և դրամատուրգ Կռիլովին կապել Ռադիշչևի հետ. առակախոսության մեջ Կռիլովի գյուղացիասիրական տենդեցիան երբեք չի հակադրվում նրա հրապարակախոսական և բեմական խոսքին: Իսկ դա ցույց է տալիս, որ մեծ առակախոս-բանաստեղծը իր դարաշրջանի հեռատես մարդկանց պես նախազգում էր ճորտատիրական սիստեմի կրիզիսը: Նույն իսկ Պ. Աննենկովը՝ հիմնականում մի չափավոր մտածող ու էսթետ՝ անցյալ դարի երեսնական թվականների վերջում նկատել է այդ կրիզիսը, գրելով. «Տարօրինակ ժամանակ էր դա. արդեն նախատեսնել կարելի էր ճորտատիրության անխուսափելի խորտակումը»[1]:

Շատ հետաքրքրական է Կռիլովի առակախոսության մի կողմն ևս. դա իստորիզմն է, ավելի որոշ՝ թե այս կամ այն առակի գրությունը ո՛ր չափով կապված է իր ժամանակաշրջանի այս կամ այն նշանավոր դեպքի հետ: Բնորոշ է, օրինակ, «Արծիվ և սարդ» առակը, որ գրված է 1811 թվին և որի մեջ Կասպից ծովը— կատաղի ծով է անվանված: Բանից երևում է, որ ո՛չ միայն սոցիալական, այլ և քաղաքական իմաստով անհանգիստ էր ցարական ռեժիմը և այդ անհանգստությունը այս կամ այն չափով ար-

[1] П. Анненков, «Литературные воспоминания», 1909, Москва, стр. 108.

ձագանք է գտել Կռիլովի ճշմարտապատում ստեղծագործության մեջ.

А там сердитое Каспийско море,
Как ворона крыло, чернелося вдали...

Ինչպես տեսնում եք, Կռիլովի ուսումնասիրողներից ոմանց ձգտումը՝ հակադրել «երիտասարդ» և «ծերունի» հեղինակին, ճիշտ չէ։ Նվ հասկանալի է, թե ինչո՛ւ։ Արդարև, քաղաքական պայմանները ստիպեցին Կռիլովին թողնել հրապարակախոսական ու դրամատիկական ժանրերը, ընտրել առակի «հնազանդ ձևը», բայց այդ տեղատվությամբ հանդերձ՝ նա կարողացավ առակախոսությունը դարձնել սոցիալական սատիրայի և պամֆլետի գործիք, այսինքն իր երիտասարդության ժամանակ սիրած գրական ձևերի բերան։ Այդ ճշմարտությունն ավելի ակներևաբար կերևա, եթե մենք այժմ դնենք նրա առակների հասարակական արժեքի խնդիրը։

ԱՌԱԿՆԵՐԻ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԱՐԺԵՔԸ

Կռիլովն իր առակներով միշտ էլ եղել է մանուկների բարեկամը և սիրելին։ Նա դպրոցական հեղինակ է դարձել գրեթե իր առաջին առակների օրերից. նրա երկերով մանուկ սերունդը ո՛չ միայն լեզու է սովորել, այլ և ձեռք է բերել արվեստի ճաշակ և քաղաքացիական որոշ առաքինություններ։

Կռիլովն այն նշանավոր հեղինակներից է, որոնց երկասիրությունը հաճույքով կարդում են թե՛ մանուկները և թե՛ մեծերը։ Նրա առակների մանկավարժական արժեքը պայմանավորված է ո՛չ միայն հեղինակի ստեղծագործական տաղանդով, այլև նրա մանկավարժական որոշ պրակտիկայով, որ նրան սովորեցրել է մանուկին մատչելի և հաճելի լինելու վարպետությունը։ Ինչպես մեզանում Աղայանն ու Խնկոյանը, այնպես էլ Կռիլովը ո՛չ միայն սովորեցրել, այլև սովորել է իր աշակերտներից։ Նվ այդ հայ հեղինակների նման, նա ևս բոլոր տարիքների համար խորհրդատու է։ Այդպես է նաև աշխարհահռչակ Անդերսենը։

Կռիլովի աշակերտներից մեկը գրում է. «Մեր դասերը գրեթե զրույցներ էին, որոնց ընթացքում նա (Կռիլովը) կարողանում էր հետաքրքրություն ստեղծել. նա սիրում էր հարցեր տալ և հարցերին պատասխանել այնպե՛ս համոզությամբ, այնպես պարզությամբ, ինչպես որ գրում էր իր առակները» (Վիգել)։

Կռիլովի ծիծաղը, նրա առակների հումորն ու սարկազմը, նրա թարմ ու հնչուն ոտանավորը իր ժամանակի հասարակայնության համար մի հայտնագործություն էր, իսկ դպրոցական ձեռնարկների համար մի անփոխարինելի, անսպառելի ոսկե ֆոնդ։ Նրա որևէ երկը հանրագումարի էր բերում հեղինակի արտասովոր խելքն ու շնորհքը, լավատես մտքեր արտահայտելու և խոսելու ընդունակությունը, նրա սրամիտ զրուցասիրության վարպետությունը։ Բայց այդ բոլորով հանդերձ՝ նա հակադրվում էր իր ժամանակի կրթության ոգուն, իյուր դաստիարակությանը և, որ գլխավորն է՝ մանուկի վառ երևակայությունը ո՛չ հայրենի արժեքներով ծանրաբեռնելու մտայնությանը։ Նա բերում էր մանկական գրականության մեջ՝ ինչպես կասեր Թումանյանը՝ ռուս դաշտերի ու արտերի բուրմունքը։ Ժուկովսկին առաջիններից մեկն է եղել, որ զգացել է Կռիլովի առակների բարձր մանկավարժական արժեքը։ Նա դիմել է առակախոս-բանաստեղծին հետևյալ ներբողով. «Շնորհակալ ենք մեր ներկա և ապագա սերունդների պատանեկության համար, որ քո անունովն են սկսել և պիտի սկսեն սիրել մայրենի լեզուն, հասկանալ ոճի գեղեցկությունը»։ Որպես մանկավարժական մատերիալ՝ գերազանց է Կռիլովի առակախոսությունը, որ ո՛չ միայն մատչելի է մանուկին, այլև նպատակ է նրա բնականոն և ցանկալի զարգացմանը։

Կռիլովի մի շարք առակները հատուկ մանկավարժական նպատակով են գրված. օրինակ՝ նրա «Առյուծի կրթությունը», մանավանդ նշանավոր «Տակառը».— դա ջրի տակառ է եղել, բայց մեջը մի անգամ գինի են ածում և այնուհետև այդ գինեհոտը չի վերանում։ Հիշո՞ւմ եք թե ինչպես մատաղ ծառի կեղևի վրա փորվածքը ծառի հետ միասին մեծանում և կարծրանում է։ Ուստի և Կռիլովը զգուշացնում է.— մանկան առաջին քայլերը շատ վճռական են, պետք է խնամքով վերաբերվել և թույլ չտալ, որ մոլախոտ բուսնի նրա տակավին տհաս հոգու մեջ։ Մանկավարժների համար է գրված նաև «Աշխատասեր արջը», որի մեջ ծաղրում է արհեստավորի անհամբերությունը. փոխանակ կամաց կամաց ծռելու, նա միանգամից կոտրում է այն կեռ փայտը, որից պետք է կառքի համար աղեղ պատրաստեր։ Առանձնապես «Գառնուկ» վերնագրով առակը Կռիլովը գրել է իր փոքրիկ ընթերցողների համար. «Սիրուն Աննիկ,— ասում է առակախոսը,—քեզ և քո ընկերների համար եմ գրել. լավ

սերտի՛ր, բերանացի սովորի՛ր. օգուտը, եթե ո՛չ հիմիկ, հետագայում կտեսնես»:

Ո՞րն էր այդ օգուտը, ո՞րն է այն հիմնականը, որի վրա շեշտ է դնում առակախոսը: Հայրենասիրությունը:

Կռիլովը հայրենասեր էր, այսինքն մի մարդ, որի ամենաբուռն ցանկությունն այն էր, թե ինչպե՛ս իր ժողովրդին կարողանա բարձրացնել կուլտուրայի վերին աստիճանի վրա: Հայրենիքը, գիտությունը, ազգային դաստիարակությունը, արվեստների ու արհեստների ծաղկումը ամենից առաջ, աշխատավոր մեծամասնության, այսինքն գյուղացիության բարեկեցության խնդիրը նրա հայրենասիրական առակախոսության հիմնական թեմաներն են:

Իր երիտասարդության տարիներում Կռիլովը, ինչպես ասել ենք, գրել է մի հայրենասիրական դրամատիկ երկ՝ «Դյուցաղն Իլիան», որի մեջ արծարծում էր հայրենիքը կռվով ու անձնազոհությամբ պաշտպանելու գաղափարը: Ռուսական էպոսի խորն ըմբռնումը միշտ էլ մնացել է Կռիլովի ստեղծագործության առանձնահատկություն, և նա, հետագայում, 1812 թվի պատերազմի ժամանակ, երգելով Կուտուզովին, նրան դարձնում է մի նոր Մուրոմցի Իլիա, որ գնում է իր մեծ նախորդի բաց արած ճանապարհով: Այդ եղանակով սերտ կապ է հաստատվում Եկատերինյան շրջանի երիտասարդ Կռիլովի և արդեն տարիքն առած առակախոսի մտահայեցողության միջև: Ժամանակակիցները վկայում են, որ Կռիլովի «Դյուցաղն Իլիայի» ներկայացումն առաջ է բերել հանդիսականների մեջ «հայրենասիրական ոգու վերելք»:

Կռիլովի հայրենասիրությունը ժողովրդասիրական բնույթ ուներ: Հենց այդ պատճառով Նիկոլաևյան դարաշրջանի բթու ազգասիրական պրոպագանդան նրա սրտովը չէր: Նույն իսկ լեզվի և ոճի խնդիրներում նա համաձայն չէր «իր» գրական ընկերության նախագահ Շիշկովի և սրա հնամենի գեղագիտական, լեզվաբանական տեսությունների հետ: Էլ չենք խոսում Շիշկովի քաղաքական հայացքների մասին. այդ երբեմնի լուսավորության մինիստրը, օրինակ, հակառակ է եղել ողջ ժողովրդին գրագիտություն սովորեցնելուն, պնդելով թե՝ «դա ավելի վնասակար է, քան օգտակար»: Այդ բոլորից հետո զարմանալի չէ, երբ Կռիլովը նրա մասին ասում է. Շիշկովին պետք է կարդալ, բայց նրանով չպետք է ղեկավարվել:

Ի՞նչ տարբերություն կար Կռիլովի և Շիշկովի միջև—

Վերջինս ճորտատիրության գաղափարախոս էր և վախենում էր ամեն մի նորությունից, զուրկ էր հենց նորի զգացմունքից, մի բան, որ Կռիլովի մոտ միշտ էլ առկա էր։ Հայրենիք ասելով՝ Կռիլովը հասկանում էր իր հայրենի եզերքը, այսինքն այն վայրը, ուր ապրում են ձեր սրտին սիրելի և մտքին հաճելի մարդիկ, որոնք ստեղծագործում և հարստացնում են ո՛չ միայն լոկ հայրենի, այլև համաշխարհային կուլտուրան։ Դրա հետ միասին Կռիլովը չարիքի հանդեպ մեղմություն չէր ցուցնում. նրա հումանիզմը մարտական էր և առաջարկում էր փոքր ձկներին տանջող կատվաձուկի դատաստանը խստությամբ տեսնել, այսինքն նրան միանգամայն ոչնչացնել և ոչ թե աղվես-դատախազի պաշտպանության հանձնել, կամ, Տոլստոյի պես, սպասել երկնային դատաստանին՝ «աստված գիտե արդարն ու մեղավորը» համոզումով։ Ցարիզմի համար, ահա՛, մի այդպիսի աղվես-դատախազ էր Շիշկովը, որի գրական ընկերության («Беседа») անդամն էր Կռիլովը. վերջինս, սակայն, այդ գրական ընկերության գեղարվեստական ճաշերը ծաղրել է իր «Թաթուկին քալաճոշը» նշանավոր առակով։

Կռիլովի հայրենասիրական քնարը ևս, ինչպես և նրա ժուռնալային ու դրամատիկ ժանրերը, ենթարկվել է ճնշումների. ուշադրության արժանի է նրա առակներից մեկը, որի խորագիրն է՝ «Իշխանը»։ Դրա մեջ ևս նա, ինչպես մի ժամանակ Լեսինգը, փոխանակ հայրենի միջավայրի իշխանների մասին խոսելու, մտրակում է պարսկական ծագումով (NB. Լեսինգը՝ իտալական) մի իշխանի, որի խենթ արարքները խիստ դատափետում են... դժոխքում, այսինքն հանդերձյալ կյանքում։

«Պարսկականն» այդ իշխաններին ժխտելով՝ Կռիլովը մեծարում էր Կուտուզովին, որի անձը 1812 թվին դրած առակների հիմնական կերպարն է։ «Կատուն և խոհարարը», «Սայլեր», «Գայլը շնանոցում», «Ագռավը և հավը», «Գայլաձուկը և կատուն»,— այդ բոլոր առակների մեջ Կռիլովն ռեալիստորեն տալիս է 1812 թվի պատերազմի այս կամ այն իրադարձությունը, աշխատելով միշտ արդարացնել Կուտուզովի տակտիկան և հակադրվել մեծ զորավարի թշնամիներին։

Կռիլովի հայրենասիրական քնարը նաև արձագանքել է հետագա դեպքերին, երբ կազմվեց «Սրբազան դաշինքը», այն դաշինքը, որն ուղղված էր ժողովուրդների ազատության դեմ և տո-

գրված էր Մետերնիխի դավադրական քաղաքականության մասին։ Առակախոսը հարվածում է նույնպես և այն ռուս «հայրենասերներին», որոնք ամեն կերպ աշխատել են պատերազմից շահվել, պղտոր ջրի մեջ ձուկ որսալ։ Այդ բոլոր իրողությունները Կռիլովն արտահայտել է իր «Առյուծ և հովազ», «Շան բարեկամություն», «Բաժանություն», «Ճղնիկը և դերվիշը», «Արեսիրտ աղվեսը» և այլն առակներում։ Կասկածից դուրս է, որ այդ բոլորը գրելով՝ առակախոսը դառնում էր իր էպոխայի առաջավոր հառաջադեմ գրողը։

Թվում է, թե դեկաբրիստական շարժման պահում Կռիլովը «լռության դավադրություն» է պահում, բայց, ի վերջո, մեծ հայրենասերը վերջ է տալիս իր ակամա չխոսկանությանը, գրում է իր հայտնի «Ինդանոքներ և առագաստ» առակը, որից երևում է, թե ինքը դեկաբրիզմը ճնշող Նիկոլայի կողմնակիցը չէ.

Держава всякая сильна,
Когда устроены в ней все премудро части...

Նիկոլայի պետության մեջ հենց վիրավոր կողմն էլ այն էր, որ «ամեն մասերը իրար լավ չէին հարմարեցված». դա այն շինծու մարդն էր, որի գլուխը պողպատից էր, իսկ ոտքերը՝ կավից։

Կռիլովի հայրենասիրական քնարն ևս ո՛չ թե ստեղծվել է հեղինակի կաբինետում, այլ ընկերական հավաքույթների բովանդակում։ Մեծ առակախոսը սովորություն ուներ իր երկերը հրատարակելուց առաջ արտասանել հրապարակորեն, լսել թեր ու դեմ կարծիքներ։ Անշուշտ, վերջիններս այս կամ այն չափով հեղինակին նպաստել են իր խոսքը կտրուկ դարձնելու, որ նա թուչի «քաջ որսկանի գլուխի պես»։

Շատ բնորոշ է Մ. Գորկու «Ռուս գրականության պատմության» մեջ 1812 թիվը և ռուս գրականությունը թեմայի կոնսպեկտը.— «ժողովրդի մասնակցությունը Նապոլեոնի դեմ մղած պատերազմում. ազգային ոգևորության արտահայտությունը գրականության մեջ. դրա արձագանքը ժողովրդական երգերում»։ Այնուհետև պրոլետարական մեծ գրողը հիշում է Կռիլովի, Գրիբոյեդովի և Կոլցովի անունները։

Ընդհանուր առումով՝ Կռիլովի ամեն մի առակը պատմական է, այսինքն գրված է որևէ առիթով, այս կամ այն կոնկրետ դեպքի մասին։ Սակայն առակախոս-բանաստեղծի մեծությունը

հենց այն է, որ նրա առակը ավելի լայն փիլիսոփայական ընդգրկում է պարունակում իր մեջ, քան ցուցադրված դիպվածի նեղ սահմանը։ Ինչպես հայտնի է, Կռիլովի «Կվարտետը», «Կարապը, գայլաձուկը և խեցգետինը», «Գայլը և մկնիկը», «Ագռավիկը», «Գյուղացին և ոչխարները», «Գայլաձուկը», «Արջը մեղվատանը», «Փղի ռազմավարությունը», «Տանտերը և մկները», «Գյուղացին և գետը», «Էշը», «Մկների խորհուրդը» ուղղված են այս կամ այն իրական չարիքների դեմ և ժամանակակիցները կարդալով՝ նկատի էին առնում որոշ մարդկանց, անուն-անուն պետական ու հասարական դեպքեր ու դեմքեր։ Դրանց մեջ ծաղրվում էր պետական խորհուրդը, անարժան մարդկանց շքանշաններով պարգևատրելը, կառավարական հիմնարկների կաշառակերությունն ու իրենց իրավունքների ի չարը գործադրելը, որից տուժում էր աշխատավոր մեծամասնությունը։ Այդ առակներից մեկը («Ձկան պարը») ուղղված է Ալեքսանդր Առաջինի դեմ. Թագավորի Ճամբորդության ժամանակ գյուղացիները մոտենում և ուզում են գանգատվել իրենց կրած ճնշումների համար։ Երբ ցարը հարցնում է նահանգապետին թե՝ ինչո՞ւ համար են հավաքվել գյուղացիք, նա պատասխանում է. ուզում են շնորհակալություն հայտնել իրենց բախտավոր կյանքի համար։ Այս առակը հիշեցնում է հայոց պատմությունից մի դեպք. Նիկոլայ Առաջինի Ճամբորդությունը Հայաստանում. Թագավորի կառքի առաջ փետրած հավ են նետում այն գյուղացիները, որոնք չեն կարողանում գանգատվել իրենց դրությունից. փետրա՛ծ հավը—աղքատության ու կողոպուտի նշան։

Պարզ է Կռիլովի առակների սուր լիցքը, պարզ է նաև այն, որ նա բյուրոկրատներին ո՛չ թե «ուղղում է», ինչպես կարծում են, ոմանք, այլ, ընդհակառակը, ոչնչացնում է։ Այդ խստապահանջ երգիծաբանը իրականությունը մերկացնելով, տալիս է նաև իր քաղաքական և կուլտուրական իդեալները։ Նա տոհմով պարծեցողին հակադրում է անձնական և հայրենասիրական արժանիքը, պորտաբույծ և անիմաստ կյանքին—քրտնատանջ ու չարքաշ աշխատանքը։ Վերջին իմաստով շատ արժեքավոր է «Տերևները և արմատը» առակը, որի նյութը զուգադիպում է Ալիշանի մի սիրած խոսքին.— «ծառը արմատով է ծառ, տունը՝ հիմամբ է տուն»։ Կռիլովի երգած արմատը ժողովուրդն է։

Քննադատական գրականության մեջ այն կարծիքը կա (Նազարենկո և այլք), թե Կռիլովի դրական իդեալները շատ չա-

փավոր բնույթ են կրում։ Նրա մի քանի առակների մեջ նշում են քաղքենիական մորալի առկայությունը. ավելի լավ է մժղուկ լինել, քան թե մեծ էշ, լավ է մրջյուն լինել, քան թեթևամիտ ճպուռ. այդ կերպ առակախոսը, իբրև թե, հեռու չի գնում համբերության, հնազանդության, աշխատասիրության, իր համեստ վիճակից գոհ մնալու անձուկ սահմաններից։

Այդ կարծիքը որոշ փաստական հիմք ունենալով հանդերձ՝ միևնույն ժամանակ բանաստեղծության ըմբռնման խմաստով արդարացի չէ։

Կռիլովի պոեզիայի մեխը—դեմոկրատիզմն է։ Իսկ հայտնի է, որ յուրաքանչյուր հեղինակի ստեղծագործության միջուկը իր վրա կրում է ապրած դարաշրջանի կնիքը։ Եվ բանաստեղծ-առակախոսը ապրեր, ասենք, վաթսունական-յոթանասունական թվականների թոհ ու բոհի էպոխայում, շնչեր այն վառոդի հոտը, որ շնչում էին գրական Ռոբեսպիերներ—Չերնիշևսկին և Դոբրոլյուբովը, անշուշտ, նրա դեմոկրատիզմն ուրիշ բնույթ կունենար, նրա առակներն ավելի համարձակ ու ռազմիկ կլինեին։ Բայց ապրելով Նիկոլայի ստեղծած մռայլ պատմաշրջանում, նրա «ժողովուրդների բանտի» մեջ, ուր տարրական պատշաճության նշույլ անգամ չկար, ուր մարդը և առաքուր հողը—նույն հաշիվն էր, մի այդպիսի ժամանակ, ասում ենք՝ համեստության, աշխատասիրության, մարդավայելության, համբերատար մանկավարժության և այլն դասերը դառնում են... անհասանելի իդեալներ։ Այսպես, օրինակ, առակախոսը նեղմիտ էգոիզմին հակադրում է անձնազոհության մորալը իր «Գյուղացին և մշակը» առակի մեջ, ուր ծաղրում է կուլակի ագահ օգտապաշտությունը և հենց դրանով ամենևին հանուլես չի գալիս իբրև «պրակտիցիզմի քարոզիչ», այլ վերջինիս մերկացնողն ու ժխտողը։ Գյոթեն ասել է՝ մի տասնամյակ ավելի շուտ կամ ուշ ծնված լիներ—բոլորովին ուրիշ մարդ կլիներ։ Լավ կլիներ, որ Կռիլովի մի քանի քննադատները հաշվի առնեին այդ խորհրդատ կարծիքը։

Ոմանք դժգոհել են Բելինսկուց, թե ինչո՞ւ նա ցույց չի տվել Կռիլովի պահպանողական հայեցողությունը։ Նրանք մոռանում են, որ մեծ քննադատի համար ավելի կարևոր էր առակախոսի ռեալիստական մեթոդը, նրա տաղանդի ժողովրդայնությունը, որոնցով նա դիմակներ էր պատռում, քան թե նրա այս կամ այն «պահպանողական բարոյախոսությունը», որ, ինչպես և հայ առակնե-

րում, երբեմն դեմընթաց է գնում հիմնական պատմվածքին, վերջինիս քանդողական աշխատանքին։ Նույնը պիտի ասել նաև Տոլստոյի մասին, որի գեղարվեստական մեթոդի և կրոնական հայեցողության միջև ակնհայտ հակասություն կա, ինչպես դա ցույց է տվել Լենինը։

Պահպանողական հայեցողության նմուշներ են համարվում Կռիլովի «Ջրասույզներ», «Գրող», «Ավազակ» առակները, որոնք, իբր թե, «հանդուգն մտքի» դեմ են ուղղված։ Ենթադրում են թե՝ «Պարտիզպան և փիլիսոփա», «Արկղիկ և մեքենագործ» առակները, իբր թե, «գիտական տեսություններին» դեմ են գրված։ Այնուհետև ոմանք «Զի և հեծվոր» առակի մեջ գտնում են այն «բարոյախոսությունը» թե՝ պետական սանձը ավելի օգտակար է, քան գաղափարական դժգոհությունը։ Եվ կարևորը ո՞րն է,— այն, որ այդ բոլորից երբեմն այն հետևություններն է դուրս բերվում, թե՝ Կռիլովը ո՛չ թե ցարիզմի սիստեմն է քննադատել, այլ «մանր մուներ» թերություններ, որոնք համամարդկային թուլության արգասիքն են։

Այդ քննադատության մեջ մի քանի ստույգ դիտողություններ կան, բայց վերջնական եզրակացությունը սխալ է։ Խոսքը կոնկրետացնելու համար վերցնենք դիտության խնդիրը։ «Պարտիզպան և փիլիսոփա» առակի մեջ Կռիլովը հակադրվում է այն զնվզնկ գիտնականին, որն ապրում է վայրկյաններով և մեկ վայրկյանում սրածը ժխտում է մյուս վայրկյանին։ Նա ամուր համոզմունք չունի և հիշեցնում է քամուց շարժվող եղեգնին։ «ԵՒոյուծի կրթությունը» առակի մեջ Կռիլովը մի այսպիսի միտք է պաշտպանում. ավելի լավ է բարին ու տգետը, քան չարագործ խմաստունը։ Դրա հետ միասին նա ծաղրում է կապկին, որ ակնոցները խելացի կերպով բանեցնել չգիտե. հեգնում է նաև այն խլուրդմանրատես, նեղ-մասնագետ գիտնականին, որ «իր քթից դենը ո՛չ մի բան չի տեսնում»։ Հայտնի է այդպիսի մի նեղ երաժիշտ-մասնագետի արձանը, որ կանգնեցրել են նրա մահվանից հետո.— մի հսկա պատվանդան՝ վրան մի նույնքան հսկա ականջ, ուրիշ ոչինչ։

Այժմ գանք քաղաքական ազատության խնդրին։ «Զի և հեծվոր» առակի մեջ Կռիլովը պնդում է հետևյալը. նախ՝ մարդ չկա, որ ազատության վրա չզմայլի, և երկրորդ՝ այդ ազատությունը չպետք է հասցնել սանձարձակության. դա կդառնա մի վնասակար և վտանգավոր բան, եթե «խոհականությամբ» չափ չդրվի դրան։

Եվ, վերջապես, դնենք Կռիլովի դարաշրջանի ամենացավոտ

խնդիրը—ճորտատիրությունը։ Ի՞նչ վերաբերմունք ուներ մեծ առակախոսը այդ ինստիտուտի նկատմամբ։ Մաքսիմ Գորկին մի սրամիտ խոսք է ասել՝ միջակ և երկրորդական տաղանդներն են չատագովել ֆեոդալիզմը, մինչդեռ մեծ գրողները հակադրվել են դրան։ Խնդրին նայելով փիլիսոփայական այդ բարձրությունից՝ պիտի ասենք, որ Կռիլովի մեծ տաղանդը նրա ամենալավ պաշտպանն է։ Բայց դրա հետ միասին փաստեր էլ կան, որ շատ համառ բաներ են։ Փաստեր, որոնց մասին խոսել ենք այս աշխատության առաջին գլխի մեջ։

Աշխարհայացքի գնահատության հետ միասին քննադատել են նաև Կռիլովի բնավորությունն ու խառնվածքը, նրա հաճախակի լռությունը, զուսպ, չափած-ձևած պահվածքն ու կենցաղավարությունը։ Այդ քննադատությունը ձևական իմաստով որոշ հիմք ունի. սակայն խնդիրն այն է, որ Կռիլովի համար գրելը— նրա ուժեղ կեցվով ապրելու միակ միջոցն է եղել։ Արժե այստեղ հիշեցնել Հովհ. Թումանյանի «Հսկայի ազատությունը» հոդվածը, որի մեջ ոտա ժողովրդական մեծ հերոս Մուրոմցի Իլիայի հարկադրական լռությունը, զսպվածությունը և նույնիսկ անշարժությունը համեմատված է ժայռին գամված Պրոմեթեոսի հետ, որը ջենքան տարի ինքն իր մեջ աճելով ու մխալով՝ ուժ է հավաքել—մի անգամից վեր կենալու և մի հսկայական զարկով փրկելու իր երկիրը»։

Որ Կռիլովի գրական ժառանգությունն այդ փրկության գործին առավելապես նպաստել է— դրանում ո՛չ մի կասկած չկա։ Ահա՛ այս հիմնական եզրակացությունը, տարաբախտաբար, բացակայում է Կռիլովի մի քանի ուսումնասիրողների մոտ։

Հենց դրանով Կռիլովի ողջ երկասիրությունը՝ թե՛ երիտասարդության և թե ծերության տարիներում գրածը՝ ստանում է հասարակական-մանկավարժական մեծ արժեք, հենց դրանով նա դառնում է քաղաքական դաստիարակ. հարկադրված լինելով առակի ժանրը բանեցնել, նա զենի՛ մի տեսակը փոխել է մի այլ տեսակով, իր գրական երեկը միացնելով՝ իր գրական այսօրվան, կապ հաստատելով երիտասարդության և ծերության միջև։

Կռիլովի առակների մանկավարժական այդ մեծ նշանակությունը Բելինսկին է առաջին անգամ ցույց տվել, գրելով հետևյալ քնորոշ տողերը. «Մանուկների դաստիարակության համար Կռիլովի առակների մեծ նշանակության մասին կարիք չկա խոսելու. մանուկներն անգիտակցաբար ու անմիջականորեն նրանցից քա-

ղում են ռուս ոգի, տիրում են ռուս լեզվին և իրենց համար միակ մատչելի այդ պոեզիայի գեղեցիկ տպավորություններով հարստանում են»[1]։

Խիստ քննադատի բերանում վերջին ֆրազը նշանակալից է։ Կան շատ մանկավարժների, դասատուների խոստովանություններն ու զարմանքը, թե մանուկներն առաջին անգամ լսելով Կռիլովի այս կամ այն առակը՝ արդեն բերանացի գիտեն։ Զարմանալի չէ, որ ինքը Կռիլովը իր մի քանի առակները, ինչպես ասացինք, նվիրել է ծանոթ մանուկներին։ Մեմուարիստները պատմում են, թե ի՜նչպես էին դպրոցական մանուկները փողոցում նրան ջերմորեն ընդունում, և թե ինչպես նրանց այդ արտասովոր վերաբերմունքը հեղինակին հուզում էր և երբեմն նա արցունքն աչքերին պատմում էր այդ սրտաշարժ հանդիպումների մասին։

Այդ բոլոր ցույցերը վերաբերում էին ո՛չ միայն ղուտ մանկագիր Կռիլովին, այլև մեծ ճայրենասերին։ Վերև մենք ասացինք, որ նրա հայրենասիրությունը՝ առանձնապես 1812 թվի գրածները՝ լիցք է տալիս նույնիսկ մեր օրերում։ Բայց գտնվել են հատ ու կենտ ուսումնասիրողներ, որոնք Կռիլովին մեղադրել են թե նա 1812 թվականին եղել է սոսկ «արքունական գրիչատուր», կրել է «շողոքորթի և կեղծավորի» դիմակ և իբր թե կռվել է ո՛չ թե անարգ ու դավադրական ինտերվենցիայի, այլ վեր «ռևոլյուցիոն Ֆրանսիայի» դեմ. իբր թե նա անտարբեր է եղել «ռուս զենքի փառքին»։ Քննադատներից մեկն էլ հակադրվելով Մաքսիմ Գորկու կարծիքին թե՝ 1812 թվին ժողովրդի մեջ ծայր էր առել համորեն բուռն ոգևորություն՝ պնդում է դրա հակառակը.—«ո՛չ մի ոգևորություն էլ չի եղել»։ «Գայլը շնանոցում» առակի մեջ,— գրում է քննադատ Գուկովսկին,—նա (=Կռիլովը) նապոլեոնին պատկերացրել է իբրև գիշատիչ և միևնույն ժամանակ վախկոտ ու կեղծավոր գող, իսկ Կուտուզովին—հայրենիքի իմաստուն պաշտպան։ Կառավարության դուր գալու համար կեղծելով իրականությունը՝ Կռիլովն այդ առակի մեջ նկարագրում է ռուս ժողովրդի ընդհանուր ոգևորությունը Նապոլեոնի դեմ... Թեպետև իրականում ո՛չ մի ոգևորություն էլ չի եղել։ Հայրենասիրական հերոսության մասին ոչ ոք չէր էլ մտածում...»[2]։

---

[1] В. Белинский, «Сочинения», 1891, т. IV, стр. 98.

[2] «Басни Крылова», 1938, Ленинград—Москва, стр. 21.

Կռիլովն Ռուսաստանում առաջին ժողովրդական և դպրոցական հեղինակ է դարձել, գովաբանվել է դեմոկրատական քննադատության կողմից հենց այն հայրենասիրության համար, որ մասամբ արտահայտվել է 1812 թվին, ներշնչել առակախոսին և նրան դարձրել իր ժամանակի լավագույն բաղաբական բանաստեղծը: Մի շարք գրողներ, թե ռուս և թե օտարազգի, նրան սիրել են այն սիրով, որով սիրում են ուսուցչին և բարեկամին: Կռիլովի անունն ամեն մեկիս մանկական հիշողությունների հետ է կապված: Նրա առակների միջոցով լեզու ենք սովորել, բանաստեղծության ճաշակ ստացել և, որ կարևորն է՝ կյանք ենք ճանաչել, քաղաքացիական առաքինության դասեր ձեռք բերել:

Բայց ո՛չ միայն մանկական հիշողությանը, այլ նաև հասարակական զարգացման տարբեր շրջաններին նա լիցք է տվել, սատիրայի և պոլեմիկայի համար նյութ մատակարարել: Տեղեկություններ կան, որ հին հունական ու հռոմեական հռետորները, քաղաքական գործիչները իրենց հրապարակային ելույթների մեջ օգտագործում էին Եզոպոսի առակները: Հատկապես հիշատակություն կա «պերճախոսության արքայի»—Դեմոսթենեսի մասին: Ռեֆորմացիայի դարաշրջանում ևս քաղաքական կռիվն երբեմն առակների օգնությամբ էր մղվում. դրանք հատու զենք էին թշնամու դեմ:

Կռիլովի առակներն ևս նման նպատակով օգտագործվել են, օրինակ՝ պրոլետարական կռիվը մղող տրիբունների կողմից: Լենինը՝ ինչպես հայտնի է, իր հռչակավոր բանակռիվների մեջ մեծ չափով և հմտորեն օգտագործել է ռուս կլասիկական գրականությունը: Վերջիններս նա մեջբերումներ էր անում իր գիտական կամ քաղաքական այս կամ այն թեզը կոնկրետացնելու համար: Ինչպես հայտնի է, Սալտիկովից և Գոգոլից հետո, Լենինը Կռիլովին ևս հաճույքով օգտագործել է, նրանից—ինչպես հաշվել է մի ուսումնասիրող— վաթսուն անգամ ցիտատ է մեջ բերել: Իր «Ի՞նչ են ժողովրդի բարեկամները» նշանավոր գրվածքի մեջ Լենինը առարկում է Միխայլովսկու այն պնդումի դեմ թե՝ Մարքսի բանակռիվը ուտոպիստների և իդեալիստների դեմ միակողմանի է: Այդ առիթով Լենինը հիշում է Կռիլովի «Փիղը և քոթոթը» առակը, շեշտելով թե՝ «մենք ուղղակի անկարող ենք հաշտցին պատասխանել և լոկ քոթվել կարող ենք ուներս՝

Տեսեմ հոթոթն ի՞նչպես ման՞է է,
Որ փղի դեմ էլ կճաչե։

Ստալինը XVIII համագումարում արտասանած իր զեկուցման մեջ արել է մի նոր հանդիպադրություն—փիղը և մժղուկը։ Փիղը—սովետական Ուկրաինան է, իսկ մժղուկը—«այսպես կոչված Կարպատյան Ուկրաինան»։ Գերմանական խելագարները՝ ֆաշիստները երազում են փիղն ու մժղուկը իրար հետ միացնել։ «Դեկել է մժղուկը փղի մոտ և ձեռքերը կանթած ասում է նրան. էյ դու, եղբայր իմ, որքա՞ն եմ ես քեզ խղճում... Նայում եմ քեզ և չեմ կարող չնկատել—փրկություն չկա քեզ համար, բացի ինձ հետ միանալուց»։

Դա հենց ցույց է տալիս Կռիլովի առակների ո՛չ միայն մեծ ճանաչողական նշանակությունը, այլև նրանց ակնբախ գեղարվեստական արժեքը։

Այժմ անցնենք այդ արժեքի խնդրին։

ԱՌԱԿՆԵՐԻ ԴԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐԺԵՔԸ

Համաշխարհային գրականության պատմության մեջ ռուս մեծ ժողովրդի գրականությունն առանձնապես աչքի է ընկել առակի ժանրի արտասովոր հարստությամբ։

Նախ քան Կռիլովի գրական հրապարակ իջնելը, արդեն հայտնի էին գրեթե մի տասնյակ ռուս առակախոսներ, մի երկուսը—նույնիսկ եվրոպական հռչակով։ Կռիլովի արտակարգ տաղանդը ծաղկեց, ահա՛, առակախոսության այդ մշակված ու բեղմնավորված դաշտում, և նա դարձավ ռուս առակախոսության Շեքսպիրը, վերջինիս նման հանդես գալով գրչակից տաղանդների մի ամբողջ պլեադայի մեջ՝ բոլորին գերազանցելով իր շողշողուն լույսով։

Իր գրական ուսումնառության շրջանում, իբրև առակների թարգմանիչ և փոխադրող, Կռիլովն արդեն ցույց տվեց իր օրիգինալության. այսինքն՝ նա օտար առակները նվաճեց ռուս գրականության համար և դարձրեց վերջինիս հավերժական կապիտալը։

Առակը ռուս (և ո՛չ միայն ռուս) գրականության ամենահին ժանրերից մեկն է։ Դեռ միջին դարերում արևելյան առակները, ինչպես և հունական եզոպոսյան առակները ժողովրդականություն էին վայելում, իսկ տասնևութերորդ դարի առաջին տասնամյակներում ռուս գրողները մասամբ թարգմանել, մասամբ փոխադ-

րել, մասամբ էլ օտարների հետևողությամբ ինքնուրույն առակներ են գրել։ Օրինակ՝ Կանտեմիրը Եզոպոսի հետևողությամբ մի քանի առակ է գրել։ Ավելի բեղմնավոր է եղել Տրեդյակովսկին իբրև հույն մեծ կլասիկի գրական ժառանգության ժողովրդականացնող. նա Եզոպոսից մի քանի տասնյակ առակ վեր է ածել չափածոյի։ Եզոպոսից հետո ֆրանսիական առակախոսության կլասիկը՝ Լաֆոնտենն է եղել ռուս գրականության սիրելին։ Առաջին անգամ Սումարոկովն է նրանից թարգմանություններ արել ու ինքնուրույն առակներ գրել նրա հետևողությամբ։ Խեմնիցերն ևս թարգմանություններ է արել և հեղինակել դարձյալ օտարին հետևելով։ Այդ բոլոր ռուս առակախոսների մեջ աչքի է ընկել Դիմիտրևը, որ ոչ միայն բազմաթիվ թարգմանություններ է արել, այլև բավական բեղմնավոր է եղել իբրև ինքնուրույն առակախոս. մի ժամանակ նրան նույնիսկ «ռուս Լաֆոնտեն» էին անվանում, նրա հետ միասին հռչակվել է նաև առակախոս Իզմայլովը...

Կռիլովը հանդես եկավ իր այդ բոլոր գրչակիցներից հետո, ստեղծագործեց մի քանիսի հետ միասին և նրանց հետ մրցելով։ Այդ հախուռն մրցությունը գրական քննադատության մեջ ևս արձագանք գտավ, և եղան քննադատներ, որոնք Դիմիտրևին առաջնություն պարգևեցին Կռիլովի համեմատությամբ։ Այդ վեճին մասնակցեց ինքը՝ Կռիլովը ևս, գրելով իր հռչակավոր «Էշն ու սոխակը», մանավանդ սրա բնորոշ էպիլոգը.

Избави, бог, и нас от этаких судей.

Կռիլովն առակախոսության մարդը մուտք գործեց մեծ նախապատրաստությունից հետո։ Նա իր երգիծական գրիչը փորձեց ոչ միայն ժուռնալիստիկայի ու դրամատուրգիայի, այլ և զուտ լիրիկայի մեջ։ Այս վերջին ժանրում ևս փայլում է նրա օպոզիցիոն դիրքը տիրող կարգի հանդեպ. այդտեղ ևս նա, հիմնականում, մնում է մերկացնող և մտրակող։ Այդ իմաստով շատ հատկանշական է Կռիլովի «Առանձնացում» խորագրով ոտանավորը, որի մեջ նա հակադրում է գյուղը քաղաքին, շեշտելով առաջինի աղքատությունը, քայքայումը, այն փաստը թե՝ քաղաքի շռայլությունը գնված է ժողովրդյան քրտինքի գնով։ Նույն կոնտրաստը կա նաև «Հրաժեշտ գյուղին» բանաստեղծության մեջ։ Պոետի ձգտումը դեպի բնություն— նրա սոցիալական բողոքի նշաններից մեկն է։ Գերմանական ռոմանտիկների նման մեկ մեկ նրա մտքովն անցնում

է ուղտերի քարավանի հետ միասին առանձնանալ անապատում, գազանների մոտ, որոնք ավելի գթասիրտ են, քան մարդիկ.

Ужасен зверя хищна вой, но люди боле мне ужасны[1].

Այնուհետև այդ զայրույթը Կռիլովը փոխանցում է իր առակախոսության մեջ, վերջինս հարստացնելով ո՛չ միայն իր ժուռնալիստիկայի, դրամատուրգիայի և լիրիկայի մեջ արտահայտված հիմնական գաղափարախոսությամբ, այլև հատկապես լեզվի ու տաղաչափության նվաճումներով։

Արդեն Դիմիտրևն ու Խեմնիցերը ռուս գրականության մեջ առակի առաջ դռները լայն բաց էին արել, գրավել էին ընթերցող հասարակության ուշադրությունը, մնում էր այդ ժանրին պարգևել անմահություն—ահավասիկ այդ բանը հաջողվեց Կռիլովին, որ հանդես եկավ սկզբում Դիմիտրևի հովանու տակ։ Առակախոս Կռիլովի անդրանիկ գրական քայլափոխը, նրա երախայրիքը ողջունել է Դիմիտրևը, տպագրել տալով իր հետագա ախոյանի փոխադրած երեք առակը Լաֆոնտենից։

Կռիլովի էական տարբերությունն իր նախորդից և ժամանակակից առակախոսներից այն է, որ նա առակը դարձրել է գեղարվեստական զլուխ գործոց, հաղթահարելով տվյալ խրատաբանության, ուսուցողական քարոզը։ Մյուսների մոտ առակը ո՛չ այլ ինչ էր, բայց եթե իլյուստրացիա պրակտիկ որևէ միտումի, մինչդեռ Կռիլովի մոտ առակի էսթետիկ-սյուժետային կողմը զարգանում է ի հաշիվ նոտացիայի, ի հաշիվ «բարոյախոսության»։ Նրա ամեն մի առակը—ասես, մի կոմեդիա է, որի մեջ գործող անձերը բնութագրված են արարքներով և ո՛չ թե պնդումներով, ինչպես իր նախորդների քով։ Կռիլովն ընդարձակում է առակի դիտողության դաշտը՝ մարդկանց հետ միասին դրա մեջ առնելով ողջ բնության կյանքը։ Առակի երկու կոմպոզիցիոն մասերը—պատմվածքը և մակաբերությունը, վիպականը և բարոյախոսությունը—ինքնուրույն արժեք են ստանում և իրար հետ հյուսվում են սերտորեն, ներքին կապով։ Իր նախորդներից ոմանց մոտ առակի գործող անձերը սոսկ վերացական հասկացողություններ էին, մինչդեռ Կռիլովի քով դրանք մարմնանում են, շունչ են ստանում, դառնում կենդանի մարդիկ,

---

[1] «Полное собрание сочинений Крылова», под редакцией В. Каллаша, 1905, т. IV, Москва, стр. 91.

տիպական ու բնորոշ դարաշրջանի համար՝ վերջինիս սոցիալական կառուցվածքի իմաստով։

Կոխլովը ստվերի մեջ թողեց մյուս առակախոսներին նաև մի այլ կողմից. նրանք մանր մունր թերություններ էին մատնանշում, ժամանցի երկեր էին գրում, բարեհոգի կերպով խրատում էին, մինչդեռ Կոխլովն իբրև մեծագույն սատիրիկ՝ հանրային հիմնական արատներ էր խարազանում։ Հենց այդ պատճառով նա ո՛չ միայն գերազանցեց առակախոսներին, այլև իր կենդանության ժամանակ սկսեց ավելի ժողովրդականություն վայելել, քան իր դարաշրջանի ամենանշանավոր տաղանդները—Պուշկինը և Գոգոլը, որոնց հռչակն ավելի ուշ ծավալվեց։

Նույնիսկ այն դեպքում, երբ Կոխլովը թարգմանում կամ փոխադրում էր, նույն իսկ այն ժամանակ, երբ նրա մի քանի առակները իրենց նյութով հիշեցնում են Եզոպոսին և Ֆեդրոսին, Լաֆոնտենին և Գելլերտին, ինչպես են «Էշը և սոխակը», «Ստախոսը», «Գայլն ու գառը», «Ճամբորդներն ու շունը», այնուամենայնիվ դուք ձեզ զգում եք ռուս բնության, ռուս մարդկանց, ռուս պատմության, ռուս պոլեմիկայի, ռուս լեզվի ոլորտում։

Այդ իմաստով նա ռուս ազգային մեծ առակախոս-բանաստեղծն է, ազգային ա՛յն իմաստով, որ ռուս ժողովրդի աշխատավոր մեծամասնության զենքը—ծաղրը ուղղված իր թշնամիների դեմ՝ Կոխլովը փոխ է առել իր ծնող մորից, ավելի սրել, ավելի մահացու դարձրել։ Իսկ օտար գրողներից վերցրածը նա ևվաճել է հայրենի գրականության համար՝ ճակնդեղից շաքար է պատրաստել՝ մոռացնելով նրանց անունները։

Ռուս ազգային առակախոսության հիմնադիր դառնալով՝ նա միևնույն ժամանակ իրեն որդեգրում է իր դարի առաջնակարգ քաղաքացիների թվին, ժամանակակիցներին շատ պարզ հասկացնելով, թե ո՞վ է թաքնված իր այս կամ այն կենդանական կերպարի տակ։ Նրա գազանները, ձկները, թռչուններն, միջատները ո՛չ այլ ոք էին, բայց եթե ժամանակի հասարակական և քաղաքական դեմքերը։ Այդ նույն բանը մենք տեսնում ենք Հակոբ Պարոնյանի «Միծաղի» մեջ։

Բոլորն էլ հասկանում էին, որ առյուծի մասին խոսող Կոխլովը քննադատում է ցարական իշխանությունը, անձնապես այս կամ այն ցարին։ Նրա առակները ջղայնացնում էին տիրող վերնախավին։ Մինչդեռ տեղեկություններ չկան, որ մյուս ռուս առակա-

խոսները նման դեր կատարած լինեին. հենց այդ պատճառով վերևում պնդեցինք, թե Դրիբոյեդովի ակնարկը «պայազատներին» մասին՝ ավելի շուտ վերաբերում է Կոլցովին, քան մի ուրիշին։ Ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծը սկսած հանդես գալու օրից կամ սեր է զարթեցրել, կամ ատելություն։ Հայտնի է, օրինակ, Կաշենովսկու սուր քննադատությունը Կոլցովի մասին։ Հասկանալի է որ Կաշենովսկու պես մի մարդ՝ ժուռնալիստ և գրականագետ միանգամայն՝ չէր կարող գոհ լինել ո՛չ ժուռնալիստ, ո՛չ էլ առակախոս Կոլցովից։ Ինչո՞ւ։—Որովհետև քննադատի համակրանքը կեղծ դասական ուղղության կողմն էր, իսկ դրա հակառակ Կոլցով քամահրանքով և ծաղրով էր խոսում վերջինիս դեմ։ Զարմանալի չէր, որ ռուս գրականության այդ պրոֆեսորը Պուշկինի թշնամիների շարքումն էր. բանաստեղծը նրա դեմ ուղղել է իր կծու էպիգրամներից մեկը։

Առաջինը Բելինսկին էր, որ ցույց տվեց թե՝ Կոլցովը առակախոսության ժանրը խորացրել և հարստացրել է։ Խոսելով հատկապես «Գյուղացին և ոչխարները» առակի մասին՝ մեծ քննադատը շեշտում է, թե՝ դա սոսկ առակ չէ, սովորական մտքով ըմբռնված խրատաբանություն չէ, այլ մի կուռ պատմվածք, կոմեդիա, երգիծական ակնարկ, զայրագին սատիրա, մի խոսքով՝ ավելի մեծ, արժեքավոր գեղարվեստական կտավ, քան սոսկ տրադիցիոն «առակ» կոչվածը։ Սակայն Կոլցովի նախորդները ոչ մի տրադիցիա չեն հաղթահարել և մեծ մասամբ մնացել են իրրև էապես թարգմանիչներ, հետևողներ, մի քանիսն էլ—տիպիկ էպիգոններ։ Նրանց մոտ ինքնուրույն առակը երբեք չի դարձել գեղարվեստական մինիատուր, մնայուն երկ։

Առակի ժանրի սպեցիֆիկումը, այնուհանդերձ՝ Կոլցովը պահել է, և այդ հնամենի ժանրը, որ գալիս էր հնդիկներից, հույներից, և հռոմայեցիներից—երիտասարդացրել է, նոր գինին հին տակերի մեջ է ածել։ Նա օգտագործել է նաև ռուս կենդանական վեպը և մոդեռնիզացիայի ենթարկել։ Մոդեռնիզացիա՝ ո՛չն իմաստով, որ կենդանական վեպի ավանդական դերակատարները—գայլ, աղվես, էշ— նրա մոտ դառնում են աստիճանավորներ, պալատականներ, հիմար և համառ քննադատներ, արջը—զինվորական, առյուծը—արքա... Նույն իսկ իր նամակների մեջ Կոլցովը սիրում էր մտքերը բացահայտել կենդանական սիմվոլների միջոցով. օրինակ՝ մի կնոջ նկատմամբ իր սերն ու հավատարմությունը նշելով՝

նա գրում է. «Այդպիսի համակրանք. ինչ որ ես եմ տածում ձեր նկատմամբ, երդվում եմ, հազիվ թե միայն շան մոտ գտնվի, իսկ մարդու քով—դա հազվագյուտ երևույթ է»:

Կռիլովի մոտ անասունը—միշտ ասուն է. անասնով ասուն կրթելը— ահավասիկ նրա ժանրի յուրահատկությունը: Այդպես է նաև ֆոլկլորի մեջ, առածների, ասացվածքների, հանելուկների պոետիկան ևս դաստիարակում է բույսերի, կենդանիների այլաբանական ըմբռնումներով. օրինակ՝ եթե ասում են՝ մի ձուկ առանց պոչի: Ի՞նչ է դրա տակ հասկացվում—անշնորհք մարդ, որին եթե ջուրը ձգես, ոչ թե կլողա այլ—կսատկի:

Առակի այդ սպեցիֆիկումը Կռիլովը լցրել է հումանիստական բովանդակությամբ. մեծ առակախոս-բանաստեղծի համար բոլոր աստիճաններից ամենից բարձրը—մարդու աստիճանն է: Իսկ ստեղծագործողի մեծագույն հարստությունը՝ իր երևակայությունն է, որով այդ աստիճանը դարձնում է սիրելի և հավերժ անմահ նպատակ:

Կռիլովի առակների մեծամասնությունը գրված է տասնևիններորդ դարի երեսնական թվականներին: Բոլոր խոհուն դիտողներն այդ տասնամյակը համարում էին ճորտատիրական համայնակարգի ճգնաժամներից մեկը: «1831 թվի խոլերային խլրտումներից սկսած՝ որ հուզել էին թե՛ Պետերբուրգը և թե՛ Ռուսաստանի գրեթե կեսը, և վերջացրած 1834 թվի Մոսկվայի հրդեհներով և հրկիզումներով, որոնք այնքա՜ն վախեցրին մայրաքաղաքի բնակիչներին,— այդ բոլորը ցույց էին տալիս մտքերի տենդագին վիճակը նույն իսկ ժողովրդական մասսաների մեջ», այսպես է տալիս մի ժամանակակից (Աննենկով) երեսնական թվերի իրադրության բնութագիրը:

Անտարբե՞ր է եղել Կռիլովի «մուսան» այդ անցքերի նկատմամբ: Ոմանք մեծ առակախոս-բանաստեղծին մեղադրել են սառն օբեկտիվիզմի համար: Պ. Սակուլինը ասում է, թե՝ Կռիլովը սիրում էր միշտ մնալ մեջ տեղը, ընտրում էր «ոսկե միջինը»: Ավելի խիստ է ասում՝ նա միշտ այդպես էլ եղել է[1]:

Դա հակասում է Կռիլովի առակների հիմնական արժեքին—ժամանակակից սատիրա, նույնիսկ պամֆլետ, որ ուղղված է տիրող հասարակական սյուների դեմ: Հենց հեղինակն առակի

---

[1] Professor Dr. P. Sakulin. „Die Russische Literatur", 1927, S. 107.

ժանրը ընտրել է, որպեսզի ընդհանրապես խուսափի «ոսկե միջինից», ընտրել է իր «դյուրիմաց գրվածքի» ձևը՝ նպատակ ունենալով դառնալ իր դարաշրջանին ոչ թե սո՛սկ ժամանակակից, այլ և, որ կարևորն է՝ մասնակից—կո՛ղմ։

Նա առակի «թեթև ճյուղը», «խոնարհ գրական տեսակը», «հնազանդ ձևը» ո՛չ թե ընտրել է՝ ինչպես ոմանք են կարծում՝ սատիրայից հրաժարվելու և չափավոր դիրք ընդունելու համար. ո՛չ. նա կհուսահատվեր, եթե ապաստան չգտներ առակի մեջ, որ նրա համար դեպքերի գեթ մեկնություն էր այլաբանական շղարշի տակ և ո՛չ այնքան մեկնություն, որքան գնահատություն։ Ինքը Կռիլովը սուր ծաղրով հեգնել է նրանց, ովքեր «միջին տեղն» են մնում, ովքեր ո՛չ ձի են, ո՛չ էշ, այլ ջորի, որոնք, Պարոնյանի շողոքորթ Պապիկի պես երկու վիճող կողմերին ասում են. երկուսդ ալ ճշմարիտ եք, ապա թե ոչ—չէիք վիճի։

Երեսնական թվականներին պատմականորեն դրված էր այսպիսի մի հարց. ի՞նչպես պետք է լուծվի ճորտատիրական սիստեմի կրիզիսը, ավելի կոնկրետ և պրակտիկ իմաստով՝ ցարը ո՞ւմ պիտի լսի. իր պալատականնե՞րի՞ն թե ժողովրդին, ժողովրդի ձայնը։ Այս հարցին պատասխանելու ժամանակ, այս պատմական ալտերնատիվը լուծելու համար Կռիլովը—ի պատիվ իրեն—չի ընտրել «ոսկե միջինը», այլ անվերապահ կերպով անցել է ժողովրդի կողմը, գրելով իր նշանավոր «Արծիվն և խլուրդը» առակը։

Նրա տաղանդի հիմնական մեխն էր՝ ո՛չ միայն ծիծաղելին կյանքում տեսնելու աչք ունենալը, այլ և դժգոհությունը եղած դրությունից և այդ բոլորը պլաստիկ կերպով արտահայտելու ձիրքը։ Բելինսկին վիճել է այն կարծիքի դեմ, թե՝ առակը սոսկ այլաբանություն է. ո՛չ. դա էական չէ, կարևորն առակի դրամատիզմն է. հենց այս կետում փայլում է ո՛չ միայն դրողի գեղարվեստական տաղանդը, այլ և վիճող կողմերին կերտելու ժամանակ նրա կողմնորոշումը—սրա՛ կամ նրա՛ կողմն անցնելը։ Այսպես, օրինակ, «Կենդանիների ժողովը» առակի մեջ Կռիլովն իր կծու և դիպուկ արվեստով ծաղրում է այն մտայնությունը, որ «դումապետ» կամ պաշտոնյա նշանակելու ժամանակ հպատակների կարծիքը չեն հարցնում, այլ նրանց գլխի վրայով որոշումներ են ընդունում։ Սրանով մեծ առակախոս-բանաստեղծը խփում է ոչ

թե բյուրոկրատական պետության ոտքին կամ ձեռքին, այլ— սրտին։

Որ Կռիլովը ճիմնականում (հատ ու կենտ դեպքերը չենք ժխտում) չէր սիրում «ոսկե միջինը», դրա լավ ապացույցն այն է նաև, որ նա, ինչպես ասել ենք՝ գրում էր առիքներով։ Իսկ առիքներով գրելը քաղաքական հոտառության նուրբ նշան լինելով հանդերձ՝ ցույց է տալիս նույնպես, ինչպես կասեր Ջոհրապը՝ նրա «խղճմտանքի ձայնը», նրա արձագանքը օրվա հրատապ հարցին. նա эхо-поет էր։

Պատմում են, թե այն գրական ընկերության մեջ, որի անդամն էր Կռիլովը, երբեմն ժողովականներին ձանձրացնում էին երկար և տաղտկալի գրվածքների ընթերցանությամբ։ Մեկ օր էլ, երբ ձանձրույթից չգիտեին թե ուր փախչեին, խնդրում են Կռիլովին մի բան կարդալ։ Նա արտասանում է իր «Թաթուլի քալաճոշը» և ներկաներին հիացնում իր դիպուկ և տեղին սատիրայով։

Գրողի կոչման ըմբռնումն ևս նրա մոտ արտահայտված է այնպես, որ հնար լինի խուսափել «ոսկե միջինից»։ Ինչպե՞ս կարող է մեկը կոչվել ժողովրդական բանաստեղծ և լինել ինդեֆերենտ, ինչպես ասում են ռուսները՝ ни рыба, ни мясо։ Գոգոլը Կռիլովի «Գրողը և ավազակը» վերնագրով առակը համարում է ուղղված ո՛չ թե Վոլտերի դեմ՝ ինչպես բացատրում են ոմանք՝ այլ այն հեղինակների դեմ, որոնք առուտուր են անում իրենց տաղանդով։ Մեր միջնադարյան բանաստեղծներից մեկը՝ Մ. Նաղաշը՝ դրանց անվանել է «բանի վաճառականներ», ավելի շուտ՝ գրչի ավարառուներ։

Կռիլովը ժողովրդական ընդերքից եկող արվեստը համարում էր հավերժական։ «Ամեն ինչ կործանվում է,— գրում է նա,— տերությունները ու տոհմերը չքանում են. ի՜նչ բանի վրա աչք ես դարձնում, բոլորն էլ համեստ քայլերով դիմում են դեպի ոչնչացում, սակայն Օրֆեոսն ու Հոմերոսը ծաղկում են»։ Նա դեռ իր երիտասարդության օրերից սկսած դեմ է եղել անողնաշար գրողին, որ այնպես է գրում Պետերբուրգի դեմ, որ կասկածում ես—չլինի՞ թե Պեկինի մասին է խոսքը։

Հենց այդ պատճառով էլ Կռիլովը պահանջկոտ էր թե՛ իր և թե՛ ուրիշների նկատմամբ։ Պատմում են, որ նա իր ամենակարճ առակը երբեմն տասը և ավելի անգամներ մշակում ու հղկում էր։

Արդարացի կերպով նկատել են թե՝ առակախոսելու հա-

կումը նրա առաջին տաղանդն է, իսկ աշխատանքը—երկրորդ։ Իր բարեկամին Կռիլովը խոստովանել է հետևյալը.— Նոր գրածս այնքան անգամներ եմ կարդում, երբեմն չափից դուրս շատ և հաճախակի՝ մինչև որ մի որևէ մասը կամ ամբողջը սկսում է ինձ դուր չգալ, և ես սկսում եմ փոփոխություններս, մշակումներս, ուղղումներս։ Նա շատ ինքնասեր հեղինակ էր։ Ջոհրապի նման նա ևս չէր հանդուրժում, որ մեկը իր լեզվին չհավանի։ Նա երբեք չէր շտապում որևէ երկ լույս ընծայել, քանաքը դեռ չչորացած՝ մինչև որ ինքն անձամբ կատարելապես գոհ չլիներ իր աշխատանքից։ Այդպես էր նաև Իբսենը։ Հենց այդ եղանակով էլ ստեղծվում էին այն գեղարվեստական ունիկումները, որոնց համար—ինչպես ասացինք ներածության մեջ—մահը բացառված է։ Սխալվում է Վ. Կալլաշը նրա մեծությունը, «իսկական Կռիլովը» լոկ նրա երիտասարդական «ներգիծական հոդվածների» մեջ գտնելով։

Ինչո՞վ է հասել Կռիլովը իր առակախոսության ունիկումներին։ Գրական ռեալիզմի միջոցով, տիպական արվեստով և նույնքան ռեալիստական ու տիպական լեզվով, որ նրա գերմարդկային նվաճումն էր. գերմարդկային, որովհետև ժողովուրդն է լեզու ստեղծում, մինչդեռ մեծ առակախոս-բանաստեղծը տաղանդավոր կերպով աշխատակցել է իր ծնող-մոր լեզվա-շինարարական արտադրանքին։

Մենք ասել ենք, որ նա դեռ երիտասարդության տարիներում կռվել է կլասիցիզմի, սենտիմենտալիզմի և, նույնիսկ, ռոմանտիզմի դեմ։ Եվ այդ կռվի միջոցով, դարձել է ռուս ռեալիստների նախակարապետը, ճանապարհ հարթելով Պուշկինի առաջ։ Այդ ռեալիզմը բխում էր Կռիլովի ժողովրդայնության հասկացողությունից։ Պուշկինի և Գրիբոյեդովի հետ միասին մեծ առակախոս-բանաստեղծը գրականությունը մոտեցրեց ռեալ կյանքին, հարձակվելով մյուս դեմքնթաց ուղղությունների վրա, որոնք կյանքի պատկերը, առանձնապես գյուղի և գյուղացիության վիճակը տալիս էին անճիշտ, կեղծ և շպարված երանգներով։ Ապրելով Կարամզինի և Ժուկովսկու դարում, նա հետևողական կերպով հակադրվել է երկուսին էլ իր պայծառ ռեալիզմով։ Կռիլովից առաջ որոշ չափով Ֆոնվիզինն էր հակադրվել Դերժավինին իր մերկացնող սատիրայով, որի մեջ ռեալիստական գիծ կար։ Մաքսիմ Գորկին արդարացի կերպով գտնում է, որ Կռիլովն ավելի մեծ տաղանդով շարունակել է այդ գիծը և միանգամայն կատարելության

հասցրել։ Դոգոլից առաջ Կռիլովն էր, որ ռեալիզմի ռազմիկ կողմերը, հասարակական ախտերի մերկացումները fաղաfական խոսքի բարձրության հասցրեց։

Այդ բոլորը նկատի առնելով՝ կարելի է հասկանալ և բացատրել այն ուսումնասիրողներին, որոնք Կռիլովի առակների մեջ գտնում են, բացի ռեալիզմից, ա՛յս կամ ա՛յն գրական ուղղության՝ մերթ կլասիցիզմի, մերթ ռոմանտիզմի տարրերը, հետքերը։ Ինչպես ցույց է տվել Մ. Գորկին, ռեալիզմը ժառանգել է մյուս գրական ուղղությունների մնայուն և կենդանի հատկություններ։

Կռիլովի ռեալիստական ստեղծագործությունը փայլում է նաև այն բանով, որ ինքը մեծ առակախոս-բանաստեղծը ո՛չ միայն գիտակցաբար է գործ ածել իր գրական պրիոմները, այլև՝ Հակոբ Պարոնյանի նման՝ իր երկերին զուգընթաց բացատրական աշխատանք է տարել։ «Երկու աղավնի» առակի մեջ գրում է.

Ամենն ալ ինձ կպատմեմ քե՛ դիպված, քե՛ սովորություն,
Եվ քե՛ կարգն դուրս նշանավոր գործողություն.
Դուն ինձմե ալ լսելով՝ աչիդ առջևը կբերես
Այնպես ճիշտ՝ որ իբր քե դուն ալ ներտո տեսեր ես[1],

Այդ ցույց տալու, տեսցնելու տաղանդն է հենց ռեալիզմի ուժն ու ծուծը։ Եվ Կռիլովը կարողանում է ցույց տալ իր ապրած դարաշրջանը, ներշնչվել ժողովրդի ոգով քե ուժգին, քե լրիվ և քե գեղեցիկ կերպով։ Այդ հանգամանքի մեջ պետք է որոնել Կռիլովի առակների միջազգային նշանակությունը. մյուս ազգերի առաջ էր նա դնում իր ազգի վիճակը՝ ստեղծելով ինքնուրույն այն ռեալիզմը, որ տոգորված էր տեղայնությամբ, բայց, վերջինս բարձրացված մինչև համամարդկայնություն. այսինքն Կռիլովի մոտ ինչ որ ռուսական էր, միևնույն ժամանակ նաև մարդկային էր, գերազանցորեն մարդկային։ Այդ եղանակով, ինչպես և մյուս մեծ տաղանդները, առակախոս-բանաստեղծը դարձել է բոլոր սերունդներին ժամանակակից և բոլոր ազգերին համաքաղաքացի, մարմնավորելով իրեն, որպես համաշխարհային վրձինի մի կերպար։ Նա ոուս ամենից մարդասեր և սրտագին գրականության մեջ եղել է և կմնա իբրև առողջ և ակտիվ հումանիզմի քե՛ պրոպագանդիստը և

[1] «Առակք Հովհաննու Քռիլովի», թարգմ. Գ. արքեպ. Այվազյան, երկրորդ տպագրություն, 1896, Վաղարշապատ, էջ 37։

քե՛ գեղագետը, միևնույն ժամանակ մեծագույն ռեալիստներից մեկը իբրև ժողովրդական բանաստեղծ։

Սակայն Կռիլովի ռեալիզմը էմպիրիկ բնույթ չունի. դա ֆակտերի սոսկ ռեգիստրացիա չէ, այլ փաստերի բանաստեղծություն է։ Իրականը նրա մոտ բարձրանում է մինչև փիլիսոփայական ընդհանրացումը, մինչև նույն իսկ գեղարվեստական նեոումակ սիմվոլիզմի աստիճանը։ Նա հաճախ որևէ աննկատային թեմա—ասենք, մեկը շատախոսում է և ձանձրացնում, ուզում ես ազատվել նրանից՝ պինդ բռնում է քեզ,—հավերժացնում է անմոռաց պատկերով, դրամատիզմով և այնպես է պատմում, ասես, ընթերցողը ներկա է դեպքին, ներկա հյուրասիրության սեղանին։ Ո՛չ միայն ցույց տալու արվեստն է ակնբախ, այլև ընդհանրացման ուժը. նա, օրինակ, տալիս է ճորտատիրական դատարանի պատկերացումն այնպես, որ հատկանշական է առհասարակ դասակարգային ատյանին։ Պետական հիմնարկից ստացած տպավորությունն ևս անձնական հուշ է. նա այդտեղ ծառայել է և շարունակ համոզվել, որ ո՛չ մի պատիժ չի ուղղում մարդկանց, մի փիլիսոփայական միտք, որ նա արտահայտել է իր առակներից մեկում («Նռամուսին»)։ Պատիժը չի ուղղում, որովհետև հեղինակի ապրած դարաշրջանում բացակայում էր այն ուժը, որ նա անվանում է մարդասիրություն, առհասարակ սեր, առանց որի «կյանքը մահ է, քան քե կյանք» («Կենդանիների մահը»)։ Նա խարանել է նաև իր դարաշրջանի էգոիզմը, այն մտայնությունը, որ ամեն մարդ փոխանակ հասարակաց փորձանքին դեմ կենալու՝ իր շահերն է առաջին պլանի վրա դնում («Բաժինք»)։

Այդ էգոիզմին նա հակադրում է հասարակաց բարին, որ նրա կարծիքով ո՛չ թե վերնախավի, այլ ներքին խավերի—ժողովրդի մոտ պետք է փնտռել. արմատի մոտ գտնվողը ավելի շուտ է տեսնում, թե ծառը ողջ է թե հիվանդ («Արծիվ և խլուրդ»)։

Կռիլովի ստեղծագործության մեջ շատ բնորոշ է նաև արևի սիմվոլը. դա հումանիզմի խորհրդանիշն է—եղե՛ք արևի նման և նրա պես հավասար բարիք գործեցեք, նրա օրինակով կյանք բաշխեցեք «հազար ձեռքով»։ Արևի հետ բանաստեղծը կապում է կյանքի կուլտը, որ նա մեծ թափով արտահայտել է «Ճգնավորն ու արջը» առակի մեջ, շատ ավելի առաջ, քան Էբերսը իր «Homo sum» նշանավոր վեպի մեջ։

Արևի հետ միասին բնորոշ է նրա մոտ նաև արծվի սիմվոլը։

Ինչպես հետագայում Մ. Գորկին, Կռիլովն ևս միշտ հակադրել է բարձունքն ու հովիտը, բարձունքի թռչնին և հովտի լորտուին (կամ հավին, սրա վազքին, կտուրից կատարած «վախկոտ թռիչքին»)։

Երբեմն ածիվը ճավեն ալ վար կցածնա,
Բայց ճավը ե՞րբ ածվին չափ վեր կբարձրանա...

(Թարգմ. Այվազյան)

Ո՛չ միայն Կռիլովի այդ սիմվոլը, այլ և սկյուռի կերպարը հետագա ռուս գրողները օգտագործել են, հիշելով իրենց գրական ու հասարակական գործունեության ժամանակ։ Կռիլովի ծերացած սկյուռին մի սայլ կաղին են տալիս այն ժամանակ, երբ այլևս բերանում ատամ չէր մնացել։ Դրամատուրգ Օստրովսկուն ծերացած տարիքում Մոսկվայի թատրոնների վարիչ նշանակեցին, այդ առիթով նա կրկնեց Կռիլովի Սկյուռի թևավոր խոսքը (տես «Սկյուռ» խորագրով առակը)։

Կռիլովի ռեալիզմը փայլում է նաև իր տիպական արվեստով։

Նրա տիպական արվեստի մեխն այն է, որ նա խարակտերների վարպետ է, իր դարը բնորոշող դեմքերի կերտող։ Նա ունի մարդու ներսը թափանցող ճանաչողության, բազմակողմանի իմացության տաղանդ։ Չարմացնում է առակախոսի կերպարների բազմազանությունը. ամեն մեկը—ունիկում է։ Դա հիմնականում շեքսպիրյան վարպետություն է։ Ո՛չ միայն սրամտությունը նա բանեցնում էր իրրև արվեստ, ո՛չ միայն թևավոր խոսքերով և խոսուն անուններով իր մտքերն անմոռաց էր դարձնում, այլև ապշեցնում էր իր առակների կառուցվածքի էկանոմիայով, գեղեցկության և չափի զգացմունքով, ինչպես և տիպական ընդհանրացումների խիզախությամբ։

Կռիլովը, ասես, քե գրել է «հարյուր գործողություն ունեցող մի կոմեդիա», որի մեջ հիմնական գործող անձերը կենդանիներ են։ Սակայն դրանց մեջ տիրող տիպերը զերծ են շտամպից. չկան տիպերի կլիշեներ, երկվորյակ խարակտերներ կամ կերպարներ։ Դրանց մեջ իշխող էական գիծը, ասենք, օրինակ, գայլի ագահությունը, էշի հիմարությունը, աղվեսի խորամանկությունը, արջի կոպտությունը և այլն, ո՛չ քե հանդես է բերել իրրև ծամծմված հատկություն, այլ կենդանացրել է գործողությամբ, դիպուկ դիալոգներով և, որ կարևորն է՝ ամեն մեկին

դարձրել է ժամանակի նշան, օրինակ՝ գայլը իբրև հափշտակիչ, աղվեսն իբրև շողոքորթ պաշտոնյա, արջը իբրև ռազմական բթամըտության ներկայացուցիչ, և այլն։

Բացասական տիպերին նա հակադրում է իր դրական տիպերը—եղը և ոչխարը, մեկի մեջ աշխատասիրությունը, մյուսի անմեղությունը, փշացած չլինելը գովերգելով։ Շունը ևս, մարդու բազմադարյան ուղեկիցը, հանդես է բերված իբրև հավատարմության խորհրդանշան։

Բայց, իհարկե, միայն կենդանիները չեն, որ տիպեր են դարձել Կռիլովի գրչի տակ։ Մարդիկ ևս նրա վրձինի շնորհներով անմահություն են ստացել։ Այդ իմաստով շատ բնորոշ են նրա մի շարք առակների վերնագիրները, որոնք վերաբերում են մարդկային կյանքին. օրինակ՝ «Ագահ մարդը», «Աղքատ», «Ասպետ», «Գյուղացիներ», «Աղախիններ», «Տեր և մշակ», «Մխական ժողովուրդ», «Իշխան», «Կոշկակար», «Հարսը», «Մեծատունն և բանաստեղծը», «Մուրացկան», «Որսորդ», «Պարտիզպան և փիլիսոփա», «Սայլավոր», «Ստախոս», և այլն Հասարակական տարբեր խմբակցությունների ներկայացուցիչներին առակախոսը տալիս է այնպիսի բնորոշ գծերով, որ նրանք դառնում են իրենց ապրած դարաշրջանի տիպիկ արտահայտիչ։ Օրինակ՝ Կռիլովը մի առակի մեջ գեղարվեստորեն պատկերացնում է առևտրական դասի և արհեստավորության հակադրությունը, մեկի համար ոսկու պաշտամունքը, մյուսի համար հանդստրտ և խաղաղ կյանքի իդեալը։ «Իմ անուշ քունս ու խաղերս քո միլիոնիդ հետ չեմ փոխի», ասում է արհեստավորը առևտրականին։

Բանաստեղծի տիպական արվեստը փայլել է առակների մեջ, բայց պետք է ասել, որ երիտասարդ Կռիլովի կոմեդիաների մեջ ևս մի քանի կերպարներ հաջող են դուրս բերված։ Կարծիք կա որ նրա «Շուլլ» վերնագրով կատակերգության «հերոս» լենտուլը Դոնչարովի կերտած հռչակավոր Օբլոմովի նախատիպն է։

Ռեալիզմի ու տիպական արվեստի հատու զենքը—դա Կռիլովի փառավոր լեզուն է, որ զարմացնում է իր արտահայտչական ուժով։ Իր ժամանակի համար դա մի բացառիկ երևույթ էր։ Դա ժողովրդի խոսակցական լեզուն էր, որ գեղարվեստական բարձրության էր հասցված առածների, ժողովրդական ասացվածքների հմուտ գործածությամբ։ Ասենք, ժամանակի ընթացքում Կռիլովի ինքնուրույն աֆորիզմների մեծամասնությունն ևս դարձավ թևավոր

խոսք և ժողովրդի սեփականություն։ Կռիլովի առակների մեջ բնավորությունների խոր պատկերացմանը, գործողության պատճառաբանվածությանը, այդպիսով, միանում էր իր լեզվի գեղեցկությունը, որ օրիգինալություն էր պարգևում նրա գեղարվեստական կտավներին։

Լեզուն նրա երգիծանքի հիմնական գործիքը լինելով, միևնույն ժամանակ գրական դիպլոմային միջոցներից մեկն էր։ Այսպես, օրինակ. ժողովրդի մեջ «սուրբ կոչվել» ըմբռնվում է շատ դրական իմաստով. դա գրեթե կրոնական գովասանք է։ Սակայն երբեմն այդ կոչումը (սո՛րբ) նա պարգևում է ճանկերով և ժանիքներով զինված իր գազաններին, որոնք հաճախ շատ անմեղ են երևում, թաքցնելով իրենց շահագործական ներքինը։ Այդ կերպով առակախոսը՝ ցենզուրայի գլխի վրայով՝ արժեքների վերագնահատումներ էր անում։ Ռուս քննադատ Սկարիչևսկու «Ցենզուրայի պատմության» մեջ մի այսպիսի դեպք է հիշատակված. ցենզորը ջնջում է Պուշկինի հետևյալ տողի մեջ ընդգծված բառը իբրև հակակրոնական ելույթ.— «Քո աստվածային գեղեցկությունը»։

Կռիլովը կարողանում էր ժողովրդի բերանից խոսքն առնել և ավելի ազդու ձևով վերադարձնել նրան, դաստիարակելով վերջինիս մտայնությունը՝ ուժեղ և ներդաշնակ քաղաքացիներ պատրաստելու միտումով։ Ինչպես Հ. Պարոնյանին, այնպես էլ Կռիլովին ոմանք մեղադրել են, թե նա չի խուսափում կոպիտ արտահայտություններից, չափից դուրս «ռամկաճաշակ», «շուկայական» ոճերից։ Սակայն նրա լեզվի այդ հատկությունը իր ռեալիզմի նվաճումներից մեկն է, դիալոգներով կենցաղական իմաստություն տալու, խարակտերներ գծագրելու մի պրիոմ, «կյանքը ինչպես որ է» մաքսիմի արտահայտություն։

Քննադատ Այխենվալդը իբր թե սրամտելու նպատակով ասում է. եթե չլիներ Կռիլովի կենդանի լեզուն, նրա առակի ծամծմված բարոյախոսությունը ծանր կլիներ, ինչպես իր՝ առակախոսի ֆիգուրան։ Այդ կարծիքը ճիշտ չէ. Կռիլովի գործ ածած «բարոյախոսություններից» շատ շատերը դարձել են դիպուկ և թևավոր խոսքեր, որովհետև ո՛չ միայն նրանք կենդանի լեզվական ձև, այլև շարժուն, սրամիտ դատողություն կամ միտք են պարունակում, տալիս են որևէ կենցաղական կամ փիլիսոփայական ընդհանրացում։ Բառի զգացմունքը միշտ էլ հարազատ է եղել Կռիլովին, ինչպես և Գորկուն։

Առակախոս-բանաստեղծի ուժեղ կողմերից մեկն էլ նրա տաղաչափական արվեստն է։ Նկատված է, որ նրա առակների տաղաչափական տեմպը համապատասխանում է նրանց բովանդակությանը։ Օրինակ՝ հեղինակը ճպուռի մասին խոսում է արագ տեմպ ունեցող չափով, իսկ ճգնավորի և արջի մասին ծանրաքայլ տողերով։ Լինելով երաժշտության սիրող, ջութակահար, նա իր այդ ընդունակությունը օգտագործել է՝ բանաստեղծական խոսքը հընչուն և նվագային դարձնելու համար։ Եվ այդ բոլորն այնքա՜ն պարզ, մատչելի ու անարվեստ ձևի մեջ դրված, որ շատ հեշտ էլ հիշվում և բերանացի էլ սովորվում է, ինչպես ժողովրդական բառն ու բանը։

Կռիլովը գիտեր պատմական կոլոռիտ ստեղծել լեզվի միջոցով։ Սակայն նրա այդ վարպետությանը ոմանք հակադրվում են, ասելով թե՝ նա ազդվել է կեղծ կլասիկական ոճից, որ իբր թե երևում է բոլոր այն դեպքերում, երբ առակախոսը գործ է ածում դիցաբանական անուններ, հիշատակում անտիկ հերոսներ, բիբլիական բնորոշումներ։ Իսկ ոմանք էլ ո՞չ միայն կեղծ-կլասիկական, այլև սենտիմենտալիստական գրական ուղղության հետք են տեսնում՝ նրա ոճի մեջ. օրինակ են բերում «Էշը և սոխակը» առակը, որի մեջ հովիվ ու հովվուհի հիացմունքով լսում են սոխակին և միմյանց ժպտում։ Դա, իբր թե, ոտս կյանքի և բնության հետ կապ չունի, այլ հիշեցնում է «Լաֆոնտենի թեթև պոեզիան» (Բրիլյանտ)։

Արդեն ժամանակն է դնելու Կռիլովի կրած գրական ազդեցության խնդիրը, ավելի կարճ ձևակերպումով—Լաֆոնտեն և Կռիլով։

ԼԱՖՈՆՏԵՆ ԵՎ ԿՈՒՎՈՎ

Կռիլովի ուսումնասիրողներից ոմանք (Ալ. Վեսելովսկի և այլք) պնդել են թե՝ ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծը «նմանվել էր» Լաֆոնտենին ո՛չ միայն վերջինիս երկերը մշակելու և փոխադրելու ժամանակ, այլ և նույնիսկ իր ինքնուրույն ստեղծագործության մեջ, երբ թվում է թե՝ նա «անմիջական է և օրիգինալ»։ Այդ ասելով՝ միևնույն ժամանակ քննադատները զարմացել են, թե ի՛նչպիսի վարպետությամբ նա կարողանում էր ռուսացնել օտար սյուժետները, հատկապես Լաֆոնտենին՝ սրան տեղափոխելով XVII դարի ֆրանսիական սալոնից դեպի ռուսական սևահողը։ Վերջինս երևան է գալիս ո՛չ թե նրա բարոյախոսական երկերի մեջ, ուր առակախոսը երբեմն հնացած գաղափարներ է քարոզում, այլ ա՛յն բոլոր դեպքերում, երբ նա հայրենի միջավայրն է վերարտադրում ռեալիստական շտրիխներով։

Որ Կռիլովն իր գրական ուսումնառության շրջանում սովորել է Լաֆոնտենից— դա ո՛չ մի դիսկուսիայի առարկա չի կարող լինել։ Բայց, երբ հասուն առակախոսին աշխատում են դարձյալ թողնել ֆրանսիացի հեղինակի սովերի մեջ՝ ամեն տեսակի դիվանագիտական գովասանքներով հանդերձ՝—դա, իրոք, վիճելի է։

Կռիլովը ռուս ազգային գրականության կլասիկների համաստեղության մեջ է գտնվում, հետևապես նրա մոտ, ինչ որ «անմիջական է և օրիգինալ», չի կարող հետևողության արդյունք լինել։ Նա ինքնուրույն դեմք ունեցող երգիծաբան է, և նրան չի կարելի Լաֆոնտենի սովերի մեջ թողնել, ինչպես ոմանք վարվում են Հ. Պարոնյանի հետ, սրան էլ կորցնելով Մոլիերի ըստվերի տակ։

Մ. Գորկու «Ընթերցող» պատմվածքի մեջ մեկը դիմում է գրողին հարցնելով. «կարո՞ղ եք դուք մարդու մեջ լիովին կենսուրախ ծիծաղ առաջ բերել, որ միաժամանակ նրա հոգին բարձրացնի։ Մարդիկ, ասես լավ և առողջ ծիծաղը մոռացել

ենն։ Կռիլովի առակների մեջ, ահա՛, կենսագործված է Գորկու ընթերցողի պահանջը կենսուրախ, լավ և առողջ ծիծաղի մասին։ Նման ծիծաղը չի կարող սոսկ փոխառություն լինել կամ հետևողության արդյունք սեպվել։

Իր գրական ուսումնառության շրջանում Կռիլովը նման էր ռուս ժողովրդի մայր գետին՝ Վոլգային. սկիզբն առնելիս մի փոքրիկ առվակ է դա, բայց հետո դառնում է մի լայնատարած գետ, որի վրայից թռչելու համար հարկավոր է շատ ամուր թևեր ունենալ։

Կռիլովի ստեղծագործության միջոցով կարելի է հետքել ֆորմալիստների կարծիքը ժանրի քարացած ձևի մասին. նա այդ հնամենի դրական ֆորման լցրեց կենսական նոր բովանդակությամբ, թարմացնելով հին հնդիկներից, հույներից, հռոմայեցիներից և ֆրանսիացիներից եկող այդ գրական տեսակը իր ժամանակի հասարակական պայքարով և վերջինիս ղենքը դարձնելով այն։ Ինչպես հայտնի է, թե՛ առակը և թե՛ նովելլան կառուցվածքային որոշ մնայուն տարրեր ունեն, որոնք հատուկ են տարբեր դարաշրջաններին։ Սակայն յուրաքանչյուր հասարակական միջավայր, ամեն մի էպոխա, ամեն մի պատմական իրադրություն տալիս են այդ շաբլոն կոմպոզիցիային հատուկ ուղղություն ու թևքում։

Ահա՛վասիկ, պայքարի այդ նոր նպատակակետները, որ Կռիլովը տեսել և դիպուկ նշան է խփել իր գեղարվեստական վրձինի միջոցով—դրանք ո՛չ մի փոխառության և հետևողության արդյունք չեն, այլ նրա անմեռ նվաճումներն են ո՛չ միայն հայրենի, այլև համաշխարհային գրականության մեջ։

Այդ ասելով մենք, հարկավ, չենք ժխտում, որ Կռիլովն ևս, ինչպես և մյուս խոշոր տաղանդները, նախքան ինքնուրույն ճամբա հարթելը, ունեցել են իրենց գրական ուսումնառության շրջանը, սովորել են՝ ինքնուրույն ուղի գտնելու համար։

Դա հենց երևում է Լաֆոնտենի և Կռիլովի փոխհարաբերության մեջ ևս։ Ռուս գրողը հայտնի դարձավ իբրև ֆրանսիացի առակախոսի թարգմանիչ։ Նրա անդրանիկ երկերն են «Կաղնին և եղեգը», «Փեսացու չհավանող հարսը» և «Ծերն ու երեք պատանիները»։ Կարդալով այդ թարգմանությունները՝ առակախոս Դիմիտրևը սրամտորեն ասել է Կռիլովին. «Վերջապես, դուք գտաք ձեր իսկական ուղին»։ Այդ խոսքն ասողը, հավաստյավ,

ո՛չ միայն առակի ժանրն է նկատի ունեցել, այլև Կռիլովի ինքնուրույնությունը իբրև թարգմանիչ։

Վերջինս շատ բարեխիղճ էր. տեղեկություն կա, որ նա «Կաղնին և եղեգը» տասն և մեկ անգամ մշակել է, նախքան հրատարակության տալը։ Ի՞նչ նպատակ ունեին այդ մշակումները։ Օտար սերմը ակլիմատիզացիայի ենթարկել, հայրենի գրական դաշտի զարդը դարձնել. մրցել բնագրի հետ և աշխատել նրան գերազանցել։ Եվ հաճախ դա Կռիլովին հաջողվում էր։ Ռուս ժողովրդի ոգին, նրա կուլտուրայի և լեզվի կնիքը դնելով իր թարգմանության վրա՝ առակախոսը ո՛չ թե պատճենում, այլ վերաստեղծում էր, տալով ճիճ կյանքի աոտացոլումը նեոկայի մեջ։ Այդ եղանակով նա անտիկ և նոր շրջանների եվրոպական առակը հարստացնում էր թարմ բովանդակությամբ և գեղարվեստական կատարյալ պարզ ձևով։ Ավելացնենք նաև, որ նրա երգած ֆաունան և ֆլորան զուտ ռուսական են. հենց դա նրա օրիգինալության ցայտուն ապացույցն է։

Կռիլովի մասին այն սխալ կարծիքն է հայտնվել, թե նա թշնամի է եղել ամեն օտար կուլտուրայի և գրականության։ Ո՛չ միայն թարգմանիչ, այլև ինքնուրույն ստեղծագործող Կռիլովը հերքել է այդ զրպարտությունը շատ օտար լեզուներ սովորելով և օտար գրականությունները քննադատորեն օգտագործելով։

Իր երկերին ազգային գունավորում տալով, Կռիլովը գնացել է ո՛չ թե դեպի ազգային սահմանափակություն, ո՛չ. նա այդ միջոցով կարողացել է ամենօրյա կապ հաստատել իր հարազատ ժողովրդի հետ, ընդգրկել վերջինիս կյանքն ու ըղձերը ո՛չ միայն ստատիկորեն, այլ և շարժման մեջ։ Հենց դա է նրա երկերի պատմականությունը, իստորիզմը։ Առակի պես մի ինտերնացիոնալ ժանր բանեցնելով՝ նա կարողացել է մի քանի թափառիկ սյուժետներ, մոտիվներ, որոնք շատ ազգերի մոտ կրկնվում են, ո՛չ միայն տեղայնացնել, ռուսական կնիք դնել վրան, այլև հենց այդ միջոցով նրանց միջազգային արժեք դարձնել։

XVII դարի ֆրանսիական հեղինակին, Լաֆոնտենին ռուս գրականության մեջ մտցնելով, Կռիլովն այնպիսի մի օրինակելի գործ է կատարել, որ հենց դրանով մոռացնել է տվել հիմնական բնագիրը։ Ուշադրության արժանի է, որ ո՛չ միայն բոլոր դասագրքերը, այլև հենց Կռիլովի երկերի ժողովածուները տպա-

գրվում են և հաճախ ոչ մի հիշատակություն չեն անում թարգմանությունների մասին։ Նրա թարգմանությունն ևս համարվում է կատարյալ ինքնուրույն երկ։ Ինչո՞ւ— Որովհետև Կռիլովը ո՛չ ոքից չէր կարող փոխ առնել ո՛չ իր ռեալիզմը, ո՛չ իր տիպական արվեստը և, ավելի ևս, իր թևավոր լեզուն, իր աննման ոճը։

Բայց, այնուամենայնիվ, Կռիլովն իր գրական ուսումնառության շրջանում սովորել է լաֆոնտենից։ Ի՞նչ է սովորել։—

Լաֆոնտենից առաջ՝ թե՛ միջնադարում, թե հումանիզմի ու ռեֆորմացիայի շրջանում, առակի ժանրը բանեցնում էին սոսկ մանկավարժական, բարոյախոսական նպատակներով։ Իր կողմից ֆրանսիացի մեծ առակախոսը ուժ է տալիս կենցաղական ռեալիզմին, բարոյախոսությունը կրճատելով մինչև մինիմում։ Այդ կերպ նա առակը դարձրել է փոքրիկ պատմվածք, հաճախ կոմեդիա կամ դրամա, իր էքսպոզիցիայով, ինտրիգով և հանգույցի լուծումով։ Եվ, որ կարևորն է, նրա առակի մեջ գործող անձերը հենց բնութագրված են գործողության մեջ և իրենց հատկանշական լեզվով։ Այդ իմաստով ճիշտ է ասել Իպ. Տենը, թե ֆրանսիացի առակախոսը գրել է հարյուր գործողություն ունեցող մի կոմեդիա։

Այդ նույն միտքը ճիշտ է նաև Կռիլովի նկատմամբ։ Եվ հենց այդ իմաստով Կռիլովը սովորել է լաֆոնտենից, իր ուժերը մարզել է նրա հետ մրցելով, նրան թարգմանելով և փոխադրելով, հաճախ նրան գերազանցելով որոշ գեղարվեստական մանրամասների, մանրաքանդակների մեջ։ Այդ բոլորի հետ միասին Կռիլովը հաղթահարել է ֆրանսիացի առակախոսի բուրժուական մորալն ու ռացիոնալիզմը։

Լաֆոնտենի հայ թարգմանիչ Մեսրոպ Նուպարյանը պնդում է, թե ֆրանսիացի առակախոսը սովորել է ո՛չ միայն Եզոպոսից և Ֆեդրոսից, այլ նաև Բոկաչիոյից։ Հենց այս վերջին կետում, այսինքն աննկատելի գեղարվեստական առակի ընդհանրացնող ձև տալու մեջ, Կռիլովն ևս օգտագործել է Բոկաչիոյի գրական ժառանգությունը, նրա որոշ հակակրոնական բարոյախոսությունները։ Դրա հետ միասին նա ստեղծել է այն «թեթև ձևը», որ զգալ չի տալիս բարոյախոսության ծանր շունչը, մի բան, որ այնպես երբեմն զգալի է Եզոպոսի և Ֆեդրոսի, Լյութերի և Գելերտի, և նույնիսկ Լեսինգի ու Դիդրոյի մոտ։

Երբ 1809 թվին Կռիլովը հրատարակեց իր առակների անդ-

րանիկ ժողովածուն, Ժուկովսկին այն կարծիքն արտահայտեց, թե ռուս հեղինակը «տեղ տեղ բարձրանում է Լաֆոնտենի աստիճանին»։ Դա իր ժամանակին մեծ գովասանք էր. բայց, իհարկե, Կռիլովն այդ աստիճանի վրա չմնաց. և մեկ կամ երկու տասնամյակ հետո զգալ տվեց իր գերազանցությունը գեղարվեստական ռեալիզմի և տիպական արվեստի իմաստով։ Բելինսկին նկատել է հետևյալը. «Թեպետև նա (Կռիլովը) իր մի քանի առակների բովանդակությունը վերցրել է Լաֆոնտենից, բայց նրան չի կարելի թարգմանիչ անվանել. նրա բացառակի ռուս բնավորությունը ամեն ինչ կաղապարել է ռուս ձևի մեջ և ամեն ինչ անց է կացրել ռուս ոգու միջով»։

Այդ ժողովրդայնությունը հենց Կռիլովի ռեալիզմի նվաճումն է, նրա տիպական արվեստի առանձնահատկությունը, այն բնորոշ գիծը, որ նրան դարձրել է ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծ։ Ով զարմանալի չէ, որ ֆրանսիական քննադատությունն առաջինն եղավ, որ Լեմոնտեի բերանով անաչառաբար խոստովանեց, թե՝ «Ոչ մի ժողովուրդ չունի այնպիսի մի առակախոս, որ գերազանցի Կռիլովին գյուտի շնորհքով և օրիգինալությամբ»։

Նախ՝ գյուտի շնորհքը։ Նույնիսկ Լաֆոնտենից փոխառություն կամ թարգմանություն անելիս Կռիլովն երբեմն այնպիսի սրամիտ նորմուծություն է անում, որ ո՛չ միայն այժմեական է դարձնում XVII դարի հեղինակին, այլ նույնիսկ նրան խմբագրում կամ սրբագրում է։ Նկատելի են, օրինակ, որ «Գազանների մահը» առակի մեջ դերակատարներից մեկին՝ էշին՝ Կռիլովը փոխարինել է եզով, որին շատ ավելի է պատշաճում մեղքերի այն պարզունակ խոստովանությունը, ինչ որ սաղ չէր գա ընդհանրապես հիմար համարվող էշին, ինչպես դա արել է Լաֆոնտենը։

Այդ փոփոխություններն անելու ժամանակ Կռիլովը ղեկավարվում էր ռուս ժողովրդական բանաստեղծության տվյալներով, առանձնապես կենդանական էպոսով, որի մեջ արդեն գյուտացի բանաստեղծը անմահացրել է որոշ անասունների բնավորությունները՝ նրանց տալով պլաստիկական կերպարների ճշտաժամ բնույթ։

Կռիլով-քննադատը շատ լավ կարծիք է ունեցել Լաֆոնտենի մասին։ Ֆրանսիացի այդ մեծ առակախոսից նա սկսել է թարգմանություններ և փոխադրություններ անել դեռ իր տասնվեցոր-

տարեկան հասակից։ Դրեթե երեք տասնամյակ անցնելուց հետո Կռիլովը գրում է «Պոդագրա և սարդ» առակը։ Այդ առակի առաջաբանում նա շատ մեծ հափշտակությամբ է խոսում ֆրանսիացի առակախոսի մասին, պնդելով հետևյալը։— Եթե որևէ բան Լաֆոնտենն է ասում, նրան անպայման պետք է հավատալ՝ առանց պրպտումներ անելու, թե ստո՞ւմ է դա արդյոք, ի՞նչպես, ինչո՞ւ։ Իր ուսուցչին այդպես գովելով հանդերձ՝ նա իրեն շատ ազատ է պահում՝ նրա ստեղծագործությունն ուս ժողովրդին հանձնարարելու ժամանակ։ Մի երկու օրինակ բերենք՝ Լաֆոնտենի «Օրիորդ» խորագրով առակը Կռիլովը վերնագրել է «Փեսացու չհավանող հարսը» (Զմահավանը)։ Այդ օրիորդը փեսա ընտրելիս՝ փեսացուի մոտ այնպիսի հատկություններ է որոնում, որոնք բացակայում են Լաֆոնտենի մոտ և հասկանալի կարող են լինել ուս ընթերցողին մանավանդ աստիճանների հարցում, այսինքն փեսացուներից մեկը «չին ունի», բայց «օրդեններ չունի», իսկ ով որ օրդեն ունի, սակայն, «գրպանը ծակ է»։ Ուշելի բնորոշ է «Ծերը և երեք պատանիներ» առակը, որի մեջ երրորդ պատանու մահը միանգամայն տարբեր են ներկայացնում բնագիրը և թարգմանությունը։ Լաֆոնտենը կարճորեն ասում է թե նա մեռավ ծառը կտրելու ժամանակ։ Կռիլովը գրում է.

А третий — в жаркий день холодного испил
И слег: его врачам искусным поручили,
А те его до-смерти залечили.

Տարբեր է նաև վերջաբանը. երեք պատանիների մահից հետո Կռիլովի մոտ ծերունին լավ է լինում, իսկ Լաֆոնտենի մոտ և ողբում է, և...

Անոնց անձնյուր դամբաններուն
Վրա դրոշմեց այս պատմությունն.

(Թարգմ. Նալպարյան)

Իսկ այդ «պատմությունը»... հիասն և յոթ տող է։ Ինչպես տեսնում եք, Կռիլովի մոտ վերջաբանն ավելի համոզիչ է, քան Լաֆոնտենի բնագրում։

Ոչ միայն Լաֆոնտենի, այլև մյուս, մանավանդ, անտիկ՝ հեղինակների նկատմամբ Կռիլովն իրեն ավելի ազատ էր պահում, երբեմն իր արած թարգմանությունների և փոխադրությունների վրա դնելով բարձր ինքնուրույնության դրոշմ։ Բավական է, օրինակ, համեմատել Եզոպոսի և Ֆեդրոսի «Աղվես և խաղող» ա-

ռակը Կռիլովի համանուն վերնագրով հռչակավոր առակի հետ։ Ով ինչ ենք տեսնում. այն ինչ որ սոսկ պրոզա է մանավանդ Ֆեդրոսի մոտ, դարձել է զտարյուն պոեզիա ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծի գրչի տակ։ Չմոռանանք հիշել, որ Եզոպոսի և Ֆեդրոսի հիշված առակը մշակել է նաև Լաֆոնտենը. բայց սրա մշակումը շատ հեռու չի գնացել Ֆեդրոսից. ավելի շուտ թարգմանություն է, քան ինքնուրույն գործ։ Այնպես որ Կռիլովը—չորս առակախոսների այս մրցության դաշտի մեջ գերազանցել է ո՛չ միայն Եզոպոսին և Ֆեդրոսին, այլ և իր ուսուցիչ Լաֆոնտենին։ Տեսնենք ինչպես է կատարվել մրցության այդ տուրնիրը։—

Ֆեդրոսը անարվեստ ոճով պատմում է, թե սոված աղվեսը ուզում էր խաղող ուտել, բայց չէր կարող ծառը բարձրանալ, ուստի և իրեն չկոտրելու համար ասում է. խաղողը խակ է։ Ով վերջ։ Ո՛չ մի ցայտուն պատկեր, ո՛չ մի թևավոր խոսք, ո՛չ մի լեզվական գյուտ։ Այդ լղճուկ անեկդոտը Կռիլովի գրչի տակ դարձել է մի գեղարվեստական շեդեվր, որտեղ գլխավոր գործող անձերը—աղվեսը և խաղողը— կենդանի կանգնած են ձեր առաջ։ Նախ՝ քաղցած աղվեսը. երբ նա տեսնում է պտուղը, ոչ միայն աչքերն են վառվում, այլև ատամներն են կրակ առնում։ Դրանից հետո սկսվում է աղվեսի տվայտանքը, քաղցած փորով նրա մի ժամ տևող տարանտելան բարձրուղեղ ծառի շուրջը։ Աղվեսը շատ է աշխատում, բայց ձեռքը բան չի ընկնում։ Ով, ինչպես առածն է ասում՝ կսկծու փառք ատծու՝ աղվեսն էլ սկսում է իրեն մխիթարել, պնդելով թե արտաքուստ գրավիչ ողկույզը խակ է, ուտողի ատամներն էլ կառնեն։ Շատ գեղարվեստական է նաև խաղողի նկարագիրը։ Ողկույզ-ողկույզ կախված խաղողը ո՛չ թե փայլում է, այլ վառվում է։ Նախշուն խաղողը հակինթի պես պսպղում է, ասես, ջգրու՝ տեսնողի ախորժակը կատաղեցնելու համար։ Ֆեդրոսի մոտ չկա նաև Կռիլովի հոյակապ աֆորիզմը, որ, ահա՛, քանի տասնամյակ հնչում է ժողովրդական առածի ուժով և համոզկերությամբ.

Хоть видит око,
Да зуб неймет.

Այս կարճ խոսքը ի՞նչպես են հայացրել մեր թարգմանիչները։ Այվազյանը գրում է.

Կ'տեսնեին աչվրները,
Չէին հասներ ակռաները։

Ննկոյանը (Ննկո Ապերը) փոխադրել է այսպես.

Աչքն տես
Բերեն կառաս:

Ո՞րն է երկու թարգմանություններից ամենահաջողը: Այս մասնակի հարցին պատասխանելու համար պետք է մի ավելի ընդհանուր հարց դնենք՝ Կռիլովը հայ գրականության մեջ:

ԿՌԻԼՈՎԸ ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Կռիլովի ստեղծագործությունը հայ գրականության մեջ մեծ ընդունելություն է գտել: Եվ դա շատ հասկանալի պատճառով:

Ամենից առաջ՝ մեր ժողովրդական բանաստեղծությունը շատ հարուստ է առակներով: Դրանց միջոցով մեր ժողովուրդ-բանաստեղծը կռվել է իր թշնամիների դեմ: Ապա և զարմանալի չէ, որ առակը մեզ մոտ զարգացել է հայ պատմության այն էպոխաներում, երբ հասարակական բախումներն ստացել են սաստկագին կերպարանք:

Այդ հանգամանքը նկատի առնելով՝ պետք է չհամաձայնել այն տեսաբանների հետ, որոնք առակի փթթումը կապում են հետախաղաց դարաշրջանների հետ:

Երկրորդ՝ հայ ժողովրդական առակները ոչ թե մնացել են գեթ ժողովրդի բերանում, այլև անցել են գրականության մեջ մի շարք շնորհալի հայ գրողների միջոցով, որոնք ոչ միայն մշակել են այդ առակները, այլև դրանց հետևողությամբ գրել են հատուկ երկեր, որոնց մեջ փայլել է նրանց ձիլքը և ինքնուրույնությունը:

Եվ, վերջապես, երրորդ՝ հայ առակախոսության ժանրը զարգացել է ո՛չ որպես մի կղզիացած երևույթ, կտրված համաշխարհային գրականության ընդհանուր հոսանքից, ընդհակառակը, արևելյան ազգերի, ինչպես և հունահռոմեական կուլտուրայի ինտերնացիոնալ ժառանգությունը (Եզոպոսի և Ոլիմպիանու առակները, «Ֆիզիոլոգը») հայ ժողովուրդը յուրացրել է և դրա մեջ մտցրել նաև իր ինքնուրույն լուման:

Ինչպես ճիշտ կերպով նկատում է Վ. Բրյուսովը, պետք է թողնել այս դժվար վճռելի—մի գրականության մյուսի վրա թողած ազդեցության չափի—խնդիրը. «վերջ ի վերջո դա այնքան էլ կարևոր չէ,— ասում է գիտնական-բանաստեղծը,—որովհետև

ոչ մի բարերար ազդեցություն չի կարող գեղարվեստ ստեղծել այնտեղ, ուր բացակայում է դրա հատիկը։ Որքան էլ հողը մշակես և ոռոգես, այդտեղ արտ չի սոսափի, եթե հողի մեջ ձգված չլինի հարկավոր սերմը։ Կուլտուրական էվոլյուցիայի դարերը նետել էին նման սերմերը հայ ժողովրդի մեջ, և միջին դարերում այդ ցանքսը հասկավորվեց, հասունացավ և պտուղ տվեց տասնապատիկ և հարյուրապատիկ չափով»։

Այդ առատ հունձը մենք նկատում ենք առակի մեջ, մի հունձ, որ բեղմնավորվել է ոչ միայն ժողովրդի բերանում, նրա բառ ու բանի մեջ, այլև հայ դպրոցներում իբրև դիդակտիկական նյութ, ինչպես այդ մասին վկայում է միջնադարյան նշանավոր գիտնական Գրիգոր Մագիստրոսը։ Բայց հայ առակախոսությունը, ինչպես երևում է, դպրոցը նվաճել է ժամանակի ընթացքում, որովհետև կղերը մեզ մոտ հալածել է ո՛չ միայն գուսանական բանաստեղծությունը, այլ և ժողովրդական առակախոսությունը։ Կղերի այդ պարտությունը առանձնապես երեվում է այն դեպքում, երբ եկեղեցականները իրենց ագիտացիոն աշխատանքի ժամանակ սկսում են օգտագործել գրական այդ «աստոր տեսակը», այսինքն առակները։ Այդ բոլորի հետ միասին օտար առակների թարգմանությունն ևս ազդում էր մտքի և ճաշակի վրա, ստեղծելով միջնադարյան հայ առակախոսության գեղարվեստական ժանրը։ Վերջինս այսօր էլ զարմացնում է իր կառուցվածքի էկանոմիայով, գեղեցկության և չափի զգացմունքով։ Հենց այդ առավելությունների շնորհիվ է, ահա՛, որ դա մտել է համաշխարհային գրականության մեջ իբրև լավագույն ստեղծագործության նմուշ։

Ինչպես հայտնի է, առակի ժանրը, իբրև սյուժետային ամբողջություն, մեծ ընդունակություն ունի միգրացիայի, տեղափոխումների։ Կարծիք է հայտնվել, որ հայ առակները, իբր թե, հունական առակների կրկնակներն են, սոսկ վերապատումները։ Այդ արտառոց կարծիքը հեշտությամբ կարելի է հերքել՝ ցույց տալով հայ առակների գրական ուղղությունը, նրանց մեջ կիրառված տիպական արվեստը, երգիծանքի սրությունը, որ ուղղված է տեղական չարիքների դեմ, չարիքներ, որոնց լուծը կրում էր հայ ժողովուրդը թե՛ օտարների ձեռքից և թե հայրենի ներքին բռնության ու շահագործման երեսից։ Ողջ հայ միջնադարյան գրականության հետ համերաշխ կերպով՝ առակի ժանրի մեջ ևս շեշտվում է

դրա հումանիստական բովանդակությունը, խիզախ զգացական լեզուն և ընդհանուր դեմոկրատական տենդենցը, որ նշան էր թե՝ ժողովրդական խավերն արդեն ակտիվություն են ցուցնում կենսամարտի մեջ։ Սխալվում է «Արևելյան մամուլ» ժուռնալի քննադատ Կամսարը առակի ծագումը և ֆունկցիան այսպես պատկերացնելով. «Եթե առակին արհեստական (ուզում է ասել՝ գեղարվեստական—Ա. Տ.) կողմն անտես առնունք և իբրև գրականության մեկ տեսակը չընդունենք, պարտավոր ենք ըսելու, որ ո՛չ միայն կոշտ՝ այլև բնության դարերու՝ հետևապես արևելյան աշխարհի մեջ ծնունդ առնող շարադրության ձև մ՚է։ Արևելցին բանապես խոսելու անվարժ՝ կենդանիներու հետ կ՚խոսակցի և իր ընկերական վիճակին մեջ բացե ի բաց դատապարտել չկրցած զեղծում մը, մոլություն մը, նախապաշարում մը, անբաններու բերնով նշավակելու կրնադատվի[1]։

Կամսարի այդ կոնցեպցիայի դեմ պետք է պնդենք, որ հայ առակներում տարտղնած բնության և մարդկային արժանապատվության զգացմունքը, ինչպես և իրերի ընթացքից բանականության համապատասխան լինելու պահանջը՝ արդեն ցույց էին տալիս այդ ժանրի կապը հայ վերածնության հետ, որ նոր, թարմ գաղափարների հետ միասին գրականության մեջ էր մտցնում ժողովրդական կյանքն ու լեզուն, ինչպես և ֆոլկլորի պոետիկան։ Քաղաքների ու արհեստավորության ծաղկումը, ինչպես և ծավալվող աղանդավորական շարժումը նպաստում էին այդ «խոնարհ տեսակի» տարածմանը, որ ինքնին նշան էր թե՝ մեր ներքին կյանքում ծայր առնող խլրտմանը գրականությունը հզոր արձագանք էր տալիս՝ դեմ գնալով եկեղեցականների կարծիքին, որ առակ ասել—«բարբաջանք» ասել է նշանակում[2]։

Շատ բնորոշ է նաև հայ առակների հիմնական տենդենցիան։ Դրանց մեջ գործող անձերը իրար հանդիպադրված են իբրև հակառակորդներ, մրցորդներ, և այդ մրցման մեջ հաղթանակը գրեթե միշտ տանում է ժողովրդի մարդը, որ ավելի շատ դրական գծերով է պատկերացված, քան թե աշխարհիկ և հոգևոր իշխանները։ Այդտեղ արտահայտվել է այն բարձր հումանիզմը, որ ցույց էր տալիս մեր ժողովրդի ձգտումը դեպի մարդկային կրթու-

---

[1] «Արևելյան մամուլ», 1872, № 2, էջ 65։

[2] Վ. վարդ, Տ. Միհեսյան. «Անգիր դպրություն և առակք», 1893, էջ զը։

թյունը հակառակ սխոլաստիկայի և աստվածաբանության, որոնք զբաղվում էին միայն երկնքով, այսինքն զուտ բնազանցական խընդիրներով։

Հայ առակների ստեղծողները, հիմնականում, այն մանր արտադրողներն էին, որոնք դժգոհ էին տիրող տնտեսակարգից, ճորտատիրական պայմաններից։ Իր «Ովքեր են ժողովրդի բարեկամները» նշանավոր աշխատության մեջ Լենինը ցույց է տալիս թե՝ «Ամեն մեկը իր համար, աստված ամենքի համար» առածը ստեղծել են կապիտալիստական տնտեսաձևից առաջ ապրող մանր արտադրողները, որոնք իրար նկատմամբ շատ ավելի անկախ դրության մեջ էին, քան բուրժուական հասարակարգի մեջ եղողները։

Հայ կենդանական էպոսի մեջ ևս, ինչպես և հետագայում դրանից մշակված առակներում, գործող անձերը, ինչպես և դրանց գեղարվեստական բնութագիրները, ցույց են տալիս, թե մանր արտադրողը ի՛նչից է դժգոհ և ինչո՛ւ է դժգոհ։ Օրինակ՝ այն գեղեցիկ առակը, որ Գրիգոր Մագիստրոսի վկայությամբ ստեղծել են հայ գյուղացիները (արտուտը փոթորկի ժամին ոտքերը դեպի վեր է ուղղում՝ փուլ եկող երկնքին դիմագրավելու համար), հենց հաստատում է Լենինի խոսքի ճշմարտությունը և դրա հետ միասին հայ ժողովրդական առակի բարձր գեղարվեստականությունը,— ինդիվիդուալիզմի տրագեդիա՞ն։ Արժե մեր արտուտի մասին առակին զուգադրել Կռիլովի «Ծառ» խորագրով առակը, որի մեջ ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծը հեգնում է նույն ինդիվիդուալիզմի պատմական անճարակությունը— —մենավոր ծառը փոթորկի հանդեպ։

Հայ ժողովրդական առակների բարձր գեղարվեստականությունը երևում է նաև Վարդան Այգեկցու ժողովածուի մեջ, ուր հեղինակը մեծ տաղանդով մշակել է հայ ժողովրդի առակախոսության անգին գանձերը, գրել է ինքնուրույն երկեր ժողովրդականի հետևողությամբ, միևնույն ժամանակ լիցք ստանալով արևելյան ազգերի, ինչպես և եվրոպական կլասիկների ստեղծագործությունից։ Ինչպես ցույց է տվել Նիկ. Մառը («Ժողովածոյք առակաց Վարդանայ») Վարդանի առակների դեմոկրատական տենդենցիան հենց հաստատում է դրանց սերտ կապը հայ ժողովրդական ստեղծագործության հետ։ Քարոզիչ Վարդանի թեմատիկան—նրա հարձակումները վաշխով փող տվողների, մշակի

վարձը կտրողների, դեմքերը շպարող կանանց դեմ և այլն, ինչպես նաև այդ թեմատիկայի այս կամ այն չափով արձագանքը իր առակախոսության մեջ՝ ցույց են տալիս միջնադարյան հայ պոեզիայի մի ցայտուն առանձնահատկությունը— հեղինակի կյանքի և նրա ստեղծագործության սերտ կապը։ Պետք է նշել նաև հայ առակների պատմականությունը, խստորիզմը։ Ժամանակակից կյանքի ցայտուն դեպքերը դրանց մեջ խոր արձագանք են գտնում։ Այդ կողմը ավելի պարզ է երևան գալիս Մխիթար Գոշի առակների մեջ։

Գոշը Վարդանից առաջ է եղել և ավելի շուտ էլ հռչակվել է. բայց մենք ժամանակագրությունը հաշվի չառանք, նկատի առնելով, որ Այգեկցու մոտ ժողովրդայնությունը շեշտուն է, նրա լեզուն համարյա թե աշխարհաբար է և, որ կարևորն է մեզ համար՝ Վարդանի առակների մեջ հասարակական հարաբերությունները շատ են սրված, ուստի և երգիծանքը նրա առակի բացառիկ գենքն է։ Գեղարվեստական արժեքի կողմից ևս Վարդանի առակների մեջ պատմված դեպքը և դրան կցված իմաստը համեմատաբար ավելի շատ է իրար զուգադիպում, քան Մխիթար Գոշի մոտ, որի առակների վերջնիմաստը (հունարեն՝ էպիմյութիոնը) հաճախ կապ չունի կամ հակասում է պատմվածքին։

Գոշի մոտ էլ կան, իհարկե, ժողովրդական ծագում ունեցող առակներ, որոնց թեման կամ առաջնիմաստը (հունարեն՝ պրոմյութիոնը) կարելի է գտնել շատ ազգերի մեջ ո՛չ միայն անցյալում, այլև հենց նորերի մոտ։ Նրա որոշ առակները պարզապես միջազգային բնույթ ունին։ Նրա թեմատիկայի հեռավոր արձագանքը նշմարելի է նաև մի քանի մոդեռն առակախոսների մոտ։ Օրինակ՝ իշխողների և հպատակների փոխհարաբերության խնդիրը, որ արտահայտված է ձկների թագավորի պատմության մեջ... Եվ զարմանալի չէ, որ Գոշը կոչվել է հայ Եզոպոս, դրանով հենց շեշտվել է նրա առակախոսության արժեքը ո՛չ միայն մեր, այլև ընդհանուր գրականության համար։ Սակայն նրա առակների միջազգային բնույթի հետ միասին, պետք է շեշտել նաև նրանց պատմականությունը։ Մխիթարը արձագանք է տալիս օրվա դեպքերին, պատմական իրադարձություններին, օրինակ՝ երբ Իվանե Աթաբեկն իր աղջկան ամուսնացնում է Հալեպի Սուլթանի հետ։

«Անգիր դպրություն և առակք» գրվածքի մեջ հեղինակը

խոստովանում է, թե ինքն ամեն կերպ ջանացել է հավաքել հայ բնատոճմիկ առակները, այսինքն այնպիսիները, որ օտար ազգի առակներին միանգամայն նման չլինեն։ Բայց այդ բանը նրան չի հաջողվել և նա, ասես, ափսոսանքով նկատում է. «Լաֆոնտենի, Կռիլովի և Նասրէդդին Խոջայի և ուրիշ նորերու առակներուն նմանութիւն ունեցող առակներ կան մերիններուն մեջ» (էջ՝ ճզ)։

* * *

Այդ նույն միտքը հաստատել է նաև Խաչ. Աբովյանը, որ մեր Թոթովախոս աշխարհաբար գրական լեզվով, դեռ Կռիլովի կենդանության օրոք, 1841 թվին, գրել է իր «Պարապ վախտի խաղալիքը», ռուս մեծ առակախոս բանաստեղծից թարգմանություններ է արել և այդ թարգմանությունների մասին այն կարծիքը հայտնել, թե՝ «դրանք մեր խալխի սրտովը» լինելու բոլոր տվյալներն ունին։

Խաչ. Աբովյանը ո՛չ միայն Կռիլովից թարգմանություններ է արել, այլև օգտագործել է մեր միջնադարյան առակախոսությունը, հատկապես Վարդան Այգեկցու առակներն ու առականման անեկդոտները։

Աբովյանը ի՞նչ կոնկրետ նպատակ էր հետապնդում. ի՞նչ կարող էր Կռիլովը նրան տալ, մի մարդու, որ ուղում էր հայ նոր գրականության ամուր հիմքը ձգել։ Այստեղ Աբովյանին առաջին հերթին, իհարկե, լեզվի, ապա՝ բովանդակության և, վերջապես, երգիծանքի խնդիրներն էին զբաղեցնում։

Կռիլովի որոշ պոլեմիկան Շիշկովի լեզվական կոնսերվատիզմի դեմ, Աբովյանի սրտովն էր. նրա համակրանքը ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծի կողմն էր։ Աբովյանին դուր էր գալիս նաև Կռիլովի ընտրած թեմատիկան, հատկապես նրա բարձր հումանիզմը։ Սակայն ավելի մեծ չափով Կռիլովի երգիծանքը նրան հարկավոր էր, որպեսզի դա իր պայքարի զենքը դարձնի, զենք— կղերաֆեոդալական աշխարհայացքի դեմ՝ դեմոկրատական դիրքերից ելնելով։ Այսպես, օրինակ, Աբովյանը թարգմանում է Կռիլովի «Մայլեր» վերնագրով առակը («Արաբեք»), որի սուր ծայրն ուղղում էր իր հակառակորդների դեմ, որոնք «ուրիշի

արածին միշտ չեն հավանում։ Թարգմանիչը դրանց դեմ է ուղղում նաև Կոխլովի մի ա՛յլ առակի բնորոշ վերջաբանը (տես՝ «Անցվորականք ու շուն»)։

Բերանը պատռած նայվարա մարդի
Փեշակն է՛ն ա, որ մեզ վրա ճաչի.
Բայց դու ֆու ճամփեն՝ դուզ բռնի, գնա՛,
Կ'ճաչի, կ'ճաչի, էլ նդ կ'դինջանա։

Արովյանը, սակայն, միայն և նի թարգմանիչ չէր. նա հաճախ ուսս հեղինակից փոխադրություն է կատարում, երկի մեջ մտցնելով իր պայքարի հետ կապված սուր մոմենտներ։ Այնպես որ Կոխլովը, ինչպես և Պուշկինը, ոչ միայն Արովյանի, այլև նրա հաջորդների, մի խոսքով՝ հայ նոր գրականության պիոներների (40—60-ական թվականների գործիչների) համար եղել են միտք և գործ խթանողներ։

Առանձնապես հարկավոր է հիշատակել Կոխլովի «Ճգնավորն ու արջը»։ Հետաքրքրական է իմանալ՝ այդ առակի ո՞ր տողերն է Արովյանը «իր խորոց սրտի» հայացրել, իճճնակենսագրական որոշ տարր մտցնելով դրա մեջ։— «Ամենակ կենալը խելքից կ'հանի».

Իր սրտի նալը ամեն մարդ կուզի
Ընկերին ասի, որ շատ չտանջվի։

Թարգմանիչ Արովյանը մեծ չափով օգտագործում է հայ ֆոլկլորը, կենդանական վեպը, միջնադարյան առակախոսությունը, մի խոսքով՝ հայ ժողովրդական բառն ու բանը։

Կոխլովը գրում է.

Пустынник был не говорлив;
Мишук с природы молчалив.

Արովյանն այդ երկտողը հայացնում է այսպես.

Ո՛չ ճգնավորն էր շատախոս անչափ,
Արջ ախպարն էլ ճո՝ մռռուց լեզուն կապ։

Թեև «Ճգնավորն ու արջը» թարգմանություն է. բայց Արովյանն ավելացրել է հատուկ վերջաբան—վեց տող, որ բնագրի մեջ չկա։ Թվում է, թե՝ դա արել է հակակրոնական նպատակով,

հանդերձյալի գաղափարը ժխտելու համար, ուստի և շեշտը դրել է հետևյալ մտքի վրա՝ «քունն ու երազ մեռելին ի՞նչ կանի»։

«Անդյուծը և մոծակն» ևս հատուկ նպատակով է թարգմանված։ Նպատակն այն է, որ ցույց տա ժողովրդի ուժը. «խեղճ մարդն էլ շատ անգամ էնպես կ'կծի, որ կ'մնաս սևերես»։ Այդ առակի թարգմանությունը կատարելով, Աբովյանը կրճատել է մի տող, որպեսզի հանրամատչելի դարձնի իր աշխատանքը։ Ահա՛ կրճատվածը.—

Քաջն Աքիլլես՝ Հոմեր դարձավ՝ Աքիլլեսի գովաբան։

Շատ բնորոշ են նաև Աբովյանի ո՛չ միայն նման հապավումը, այլ և որոշ, նպատակավոր հավելումը։ Մենք գիտենք, որ Հ. Պարոնյանը հայտնի կղերական իմաստներ ծաղրի նյութ է դարձնում հակակրոնական նպատակով... Նա այնպես ֆիքը խնչեց, ասես, Երիքովի պատերը փլվեցին (Երիքովի պատհրը փլվում են ճրեշտակների միջամտությամբ)։ Այդպես էլ Աբովյանը «Ալապստրակը ֆորս անելիս» առակի նախերգանքի մեջ ավելացնում է հետևյալ բնորոշումը. «Մեր լուսաճոգի արշին քրքրեցին (ընդգծված մակդիրը Կռիլովի մոտ բացակայում է)։ Աբովյանը որոշ հավելումներ էլ ունի, որոնք ցույց են տալիս, թե նա չի ցանկացել Կռիլովի առակը բառացի վերարտադրել, այլ՝ օգտագործելով մեր ժողովրդական բառն ու բանը՝ որոշ ստեղծագործական աշխատանք է կատարել։ Այդպես է նաև նույն առակի մեջ նապաստակի խարակտերիստիկան.— ծուռ ականջները խլշացրած, ապա նահլաթ սատանին անեծքը՝ որ բնագրի մեջ չկան և թարգմանչի ներմուծություններն են։ Հակակրոնական միտում ունի նաև նապաստակի դիմումը ներկա եղող գազաններին. «Բաս ասված չունի՞»։ Դա ևս բնագրի մեջ բացակայում է։

«Ջղարի շունը ուֆիլը» («Փիղն ու քոթոթը») բնորոշ թարգմանություն է՝ մի ուրիշ հանգամանք նկատի առնելով. դա թարգմանության մեջ գործադրված ձայնանմանություններն են, որոնք դարձյալ բացակայում են Կռիլովի մոտ և գալիս են հայ ֆոլկլորից։ Քոթոթը բողոքը եռթռելով՝ ճա՜ֆ ճա՜ֆ ճա՜ֆ է անում (հաչում է) փղի վրա, իր սազը սկսելով։ Իմա՛. ընդգծված արտահայտությունները Կռիլովի մոտ չկան։ Բայց շատ ավելի հատկանշական է Աբովյանի թարգմանության վերջաբանը, որ միանգամայն բացակայում է Կռիլովի մոտ.

Բազի բնձոտ մարդ էլ էս ա ասում,
Որ մեծ մարդի վրա նա իր ձին էշում:

«Գելն ու գառի» թարգմանության մեջ ևս մի տող կա, որ Աբովյանինն է. գայլը գառին ասում է. «աստված է քեզ իմ ճանկը քցել»: Կռիլովը նման արտահայտություն չունի: Աբովյանն ուզում է ասել, թե ամեն մի բռնակալ՝ աստծուն է աղոթում. առաջին իմպերիալիստական պատերազմի ժամանակ, երբ Վիլհելմ Երկրորդը ֆրոնտից Բեռլին էր վերադառնում, նախ մտնում էր եկեղեցի աղոթում և ապա՝ տուն գնում: «Գելն ու գառի» վերջաբանն ևս թարգմանիչը խմբագրել է, շեշտելով «գելի սրած ատամները», «գառի վզից բռնելը», որ չկան բնագրի մեջ:

Ո՛չ միայն իր «Պարապ վախտի խաղալիքի» մեջ, որ համեմատաբար տարիքավորների համար է գրված, այլև իր «Նախշավիղում» Աբովյանն օգտագործել է Կռիլովի գրական ժառանգությունը, մանուկներին դաստիարակելով, օրինակ՝ այնպիսի մի երգիծական առակով, ինչպիսին է «Գորտն ու եզը»[1]: Դա ևս ստեղծագործական թարգմանություն է և ոչ թե հետևողություն: Եզոպոսի «Գորտն ու եզ» առակը Լաֆոնտենի մոտ էլ կա, որ ունի մի շատ երկար բարոյախոսություն (տասն և չորս տող): Աբովյանը—այս հանգամանքը շատ բնորոշ է— հետևել է ո՛չ թե Եզոպոսին կամ Լաֆոնտենին, այլ Կռիլովին, որի մոտ բարոյախոսությունը շատ կրճատված է (չորս տող): Ինքը՝ Աբովյանը իր կողմից ավելի է կրճատել և դարձրել մի տող: Բայց Աբովյանը ո՛չ միայն բարոյախոսությունն է խմբագրել, այլև առակի սյուժետային մասը: Լաֆոնտենի մոտ արու գորտը զրուցում է էգ գորտի հետ (դիմում է նրան՝ «քուրի՛կ» կանչելով), Կռիլովի մոտ ևս գորտը գորտի հետ է խոսում եզին նմանվելու կապակցությամբ, մինչդեռ Աբովյանի գորտը պարծենում է իր ձագերի առաջ ո՛չ թե կովին, ինչպես Լաֆոնտենի մոտ կա, այլ եզին հասնելու համար:

Այս բոլորը, ինչ որ ասվեց, ցույց է տալիս, որ մեր միջնադարյան առակախոսների—Վարդանի ու Դոշի—անմիջական հաջորդը մեր նոր գրականության մեջ ո՛չ թե Խնկոյանն է, ինչպես որ սխալաբար և թեթևամտորեն պնդել են, այլ Աբովյանը, մեր առաջին առակախոսը, որի բաց արած ճանապարհով գնացել են

---

[1] Խ. Աբովյան, «Նախշավիղ», 1910, էջ 61:

թե Աղայանը (որ Աբովյանի ինքնուրույն առակներից մշակումներ է արել), թե՛ Թումանյանը, թե՛ Քուշներյանը և թե՛ վերջապես, Ննկոյանը, որոնք բոլորն էլ, առանց բացառության, օգտագործել են ոչ միայն հայ նոր գրականության բոլոր ժանրերի մեծ հիմնադրի առակախոսության պոետիկան, ոճաբանությունը, թարգմանելու և փոխադրելու վարպետությունը, այլև և նոր գինին հին տակերի մեջ ածելու մեծ արվեստը։

* * *

Աբովյանի նման՝ ստեղծագործական մոտեցում Կռիլովի հանդեպ ցուցադրել է Կռիլովի երկրորդ հայ թարգմանիչը (գրաբար թարգմանիչներն առ այժմ նկատի չենք առնում)— Գաբրիել արքեպիսկոպոս Այվազյանը, որ իր թարգմանությունները սկսել է արևմտահայ գրական լեզվով կատարել դեռ վաթսունական թվականների քոհ ու բոհի շրջանում։

Այստեղ մի շատ հետաքրքրական մոմենտ կա։ Այվազյանը Նալբանդյանի հակառակորդներից էր. Ղ. Աղայանը նրա մասին գրում է. «Մեծ գիտնական է, բայց բացասական իմաստով»։ Այդ բացասական իմաստը այն է, որ հիշված կղերականը «Հյուսիսափայլի» թշնամին էր և իր քայլերը Նալբանդյանի դեմ կատարել է առանց միջոցների մեջ որևէ խտրություն դնելու։ Թունդ գրաբարյան լինելով՝ այնուամենայնիվ նա (ինչպես և Մ. Էմինը) ստիպված եղավ իր դիրքերը զիջել աշխարհաբարի առաջ, և հենց Կռիլովից կատարած թարգմանությունն այդ պարտության կոթողն է։

Այդ թարգմանությունը ցույց է տալիս Այվազյանի լեզվական ընդունակությունը. նա լավ գիտեր ո՛չ միայն գրաբարը (նրա աշակերտներից էր Ղ. Ալիշանը), այլև հայ բարբառները, ինչպես և հին ու նոր բազմաթիվ օտար լեզուներ (պնդողներ կան, թե այդ պոլիգլոտը (բազմալեզու) տասն և հինգ լեզու գիտեր), ոչ միայն կարդալ-հասկանալու, այլ և խոսել-գրելու չափով։ Ոմանք նրան գիտության մեջ «դիլետանտ» են անվանում. համենայն դեպս լեզուներ իմանալու և հատկապես հայ լեզվի գիտության մեջ նա դիլետանտ չէր. նա ժամանակի այն հազվագյուտ մարգկանցից էր, որ շատ լավ գիտեր մեր գրական լեզվի մեջ մտնող բոլոր բաղկացուցիչ տարրերը—գրաբար, բարբառներ, օտար լեզուներ։

Այդ շատ լուրջ և ծանր լեզվական բագաժը Այվազյանն օգտագործել է Կռիլովի հայերեն թարգմանության վրա։ Բայց ո՛չ միայն լեզվագիտությունը, այլև նրա (ինչպես և Աբովյանի) մանկավարժական երկարամյա գործունեությունը նպաստել է այն բանին, որ շնորհալի թարգմանիչը իր գրական գործը կատարելու ժամանակ ո՛չ միայն նկատի է առել որոշ ժողովրդական խավեր, այլ նաև իր աշակերտական աուդիտորիան և, թերևս, իր թարգմանած առակները դասավանդելու միջոցին հըղկել ու մշակել է։ Եվ հենց այդ է պատճառը, որ լույս տեսնելու օրից, նրա թարգմանությունները ո՛չ միայն նվաճել են մայրենի լեզվի հայ դասագրքերի էջերը, այլև գրավել են թեր ու դեմ արտահայտվող բեգենղենտների ուշադրությունը՝ սկսած յոթանասունական թվականներից մինչև իննսունական թվականների վերջերը։ Օրինակ՝ Զմյուռնիայի «Արևելյան մամուլը» Այվազյանի թարգմանության առաջին լրիվ հրատարակության առիթով գրած հոդվածում (առանց որևէ օրինակ բերելու) հարձակվում է նրա լեզվի վրա, համարելով դա դժվարըմբռնելի՝ «շատ տեղեր օտար, խորթ և տեղական բառեր» գործածելու հետևանքով[1]։

Դրա հակառակ Այվազյանի թարգմանությունը գովել են «Արարատ» և «Մշակ» պարբերականները։ «Արարատ» ամսագրի քննադատ Մ. Բերբերյանը գովել է Այվազյանի թարգմանությունը, գրելով թե՝ նա «տաղանդավոր կերպով հայացրել է այդ առակներ»[2]։ «Մշակն» ևս գովել է թարգմանչի տաղանդը, առակների հաջող հայացումը, ինչպես և «ինքնուրույն գեղեցիկ լեզուն»[3]։ «Մշակը» գովում է Այվազյանի լեզուն գլխավորապես այն բանի համար, որովհետև, նրա կարծիքով, այդպիսի մի լեզվով «հնարավոր է արտահայտել առակների հումորն ու կենդանությունը»։ Կրկին շեշտենք, որ ոչ գովողները, ոչ էլ հարձակվողները ո՛չ մի նմուշ չեն բերում Այվազյանի թարգմանություններից, իրենց միտքը հաստատելու համար։ Ասացինք որ Վարդան Այգեկցու առակները մշակվել են իր քարոզչական պրակտիկայի ընթացքում։ Այվազյանի մասին պիտի նույնը ասել. նա իբրև քարոզիչ որոշ չափով օգտագործում էր ոչ միայն հայ, այլև օտար առակների ժառանգությունը։ Լեզվագիտությունը, մանկավարժությունը և քարոզչությունը իրար հետ միանալով, ուժ են

[1] «Արևելյան մամուլ», 1872, № 2։
[2] «Արարատ», 1895, № 1, էջ 17։
[3] «Մշակ», 1896, № 113։

տվել նրա թարգմանական շնորհքին, որով նա ի վիճակի է եղել ռուս առակախոսի երկերը նվաճել հայ գրականության համար և հենց իր թարգմանությունը հրատարակելու օրից՝ դառնալ դպրոցական ձեռնարկ:

Այվազյանը սկսել է թարգմանել Կռիլովին Թեոդոսիայում վաքսունական թվերի սկզբից: «Հատընտիր առակք Քռիլովի» ժողովածուն հրատարակել է 1866 թվին: Նա իր այդ աշխատանքը «ծանուցման» մեջ բնորոշում է իբրև «ըստ կարի հավատարիմ թարգմանություն»: Հետագայում, յոթանասնական թվերին, «Հատընտիրը» նա լայնացնում է և դարձնում Կռիլովի ամբողջական թարգմանություն, մշակելով և ուղղելով իր նախորդ թարգմանությունները: Ժամանակակիցները վկայում են, որ թարգմանիչը շատ լուրջ էր վերաբերում իր գործին և մշտապես փոփոխություններ ու շտկումներ էր անում իր աշխատանքի մեջ: Շատ բնորոշ է այդ գրաբարամոլի մի խոստովանությունը, թե՝ Կռիլովին դժվար է գրաբար թարգմանել: Դրանով հենց նա ժխտել է իրենից առաջ՝ քառասնական թվականներին կատարած գրաբար թարգմանության արժեքը...:

Կռիլովի թարգմանության հաջողությունը պիտի բացատրել նաև նրանով, որ Այվազյանն առհասարակ իր գրական գործունեության ընթացքում այդ ժանրին մեծ ուշադրություն է ընծայել. դրա հետևանքով ուսումնասիրել է ո՛չ միայն հայ, այլև օտար առակների ժողովածուները, ինքն էլ իր կողմից կազմել և հրատարակել է ուրիշ հատընտիրներ, ինչպես են «Առակք խրիմցոց լեզվով», որ նա 1875 թվին լույս է ընծայել Ռոստովում, իսկ նույն տարում Պոլսում հրատարակել է «Հազար ու մի առակավոր բանք» ժողովածուն:

Ինչպես Աբովյանը, այնպես էլ Այվազյանն ո՛չ թե տողացի թարգմանություն է տալիս, կուրորեն պատճենում բնագիրը, այլ աշխատում է հայացնել երկը՝ ստեղծագործական լիցք մտցնելով աշխատանքի մեջ: Օրինակ՝ Կռիլովի «Գայլ և գայլաձագ» առակի մեջ, գայլաձագը գայլին պատմում է ոչխարի հոտի մասին, ասելով.

А стадо таково, что трудно перечесть.

Այվազյանն այդ տողը հայացնում է այսպես.

Ոչխարին բանս՝ համրաճիք չկա,
ժանիքիս վկա:

Երդման ձևը հայերենում—շատ հաջող է. Կռիլովի մոտ չկա «ժանիքս վկա» արտահայտությունը, որ այնքա՜ն տեղայնացնում է օտար առակը: Նույնպես և Կռիլովի մի քանի ֆրազները շատ ծաղկուն ու գեղեցիկ է թարգմանել.—в сердце льстец всегда отыщет уголок=Դովասանք ըսածդ աուտ ալ լինի, մարդուս սրտին մեջ քունջիկ մը ունի: Твой хор горланит вздор=Գլուխը ահա՛ չաղացքի պես ման կուգա: Приходит черный день=Սև օր, սև արև տեսան: Забудем прошлое=Անցումը թող մոռցուվ լինի: С умыслу он мухи не обидит=Չէր ուզեր մանել ճանճի մը արյունը: Ритор мой дал волю слов=Մեր ճարտասանը լեզու թափեցուց:

И наконец придумали закон,
Вот вам от слово в слово он.

Կուգեմ օրենքն ալ բառ առ բառ
Ձեզ թարգմանեմ աշխարհաբառ:

Կռիլովի գրաբար թարգմանության մասին բացասական կարծիք արտահայտելով՝ Այվազյանն, անշուշտ, նկատի ուներ և՛ իր խմբագրությամբ[1] լույս տեսնող վենետիկյան «Բազմավեպի» 1843 թվի առաջին թարգմանությունը («էշն ու սոխակը»), և՛ 1845 թվին Հակոբ Տեր Զաքարյանի ձեռքով կատարված մեկ տասնյակից ավելի առակների թարգմանությունը, ինչպես և 1849 թվին Հարությոն Քյոքչյանի արդեն մոտ երեք տասնյակի հասնող կռիլովյան առակների թարգմանությունը:

Դրանք բոլորն անդրանիկ փորձերի արժանիքն ունենալով հանդերձ՝ չէին կարող մի մեռած լեզվով տալ ռուս մեծ առակախոս բանաստեղծի ստեղծագործության ողջ ռեալիզմն ու ժողովրդայնությունը, ինչպես և նրա հասարակական-քաղաքական աշխարհայացքի դեմոկրատական հեռանկարներն աղեկվատ կերպով:

Սակայն այդ կղերամոլը ի՞նչ էր որոնում Կռիլովի մոտ, ինչո՞ւ նա այդքան կպել էր իր գործին: Ի դեպ նկատենք, որ Այվազյանի աշակերտ պատմագետ Ստ. Պալասանյանը աշխատում է մեղմացնել իր ուսուցչի թունդ կղերամոլությունը[2]:

Հատկապես վաթսունական թվականների հրապարակախոսու-

[1] Հ. Ասատուր, «Դիմաստվերներ», 1921, էջ ժ:

[2] Տե՛ս «Փորձ» ամսագիր, 1880, № 4, էջ 132—139:

թյան մեջ կոնսերվատիվ բանակը Կռիլովի առակախոսության մի քանի մոմենտներն ամեն կերպ աշխատում էր օգտագործել բարձրացող դեմոկրատական շարժման դեմ։ Օրինակ. Այվազյանն արտասովոր հաճույքով է թարգմանել Կռիլովի հետևյալ առակները.— «Անասունվածներ», «Սարեկ և ոզնի», «Առյուծ և հովազ», «Մեքենագետ», «Մատենագիր և ավազակ» ու «Ագռավ»։

Եվ զարմանալի չէ, որ կղերական թարգմանչի մտայնությունը մուտք է գործել իր թարգմանության մեջ և որոշ դեպքերում աղավաղել մեծ առակախոս բանաստեղծի դեմքը։ Օրինակ. Կռիլովի «Ներաժիշտներ» առակի մեջ ասված է хозяин музыку любил, Այվազյանը թարգմանում է՝ ինքը խենթ էր ամեն տեսակ խաղի, տաղի, շարականի։ Նույնպիսի տիրացուական խմբագրություն կա «Ասպետ» վերնագրով առակի մեջ. այստեղ Կռիլովն ասում է. А лошадь молодца... примчала в стойло. Այվազյանը հայ ընթերցողին հայտնում է. Ո՞ր թռավ Պեղատոսին այն ծուռը... շիփշիտակ գնաց մտավ ախորը։

Այնուհետև պետք է ասել, որ մի շարք բարբառային անգործածական կամ քիչ գործածական բառերի արտահայտություններ անհասկանալի են դարձնում Կռիլովի բյուրեղանման պարզ առակները։ Օրինակ՝ ի՞նչ կհասկանաք հետևյալ թարգմանությունից՝ «Հուլիս ամսուն չիլիեին մեջ... Հարուստ ընտանիք մը շատ փըրթիով կուտն կոխուն հաթալ հինթով մը լցված» (=«Ճանճ և ճամբորդներ» առակը)[1]։ Կատարյալ պրովինցիալիզմ ինչպես կասեր Մաքսիմ Գորկին։

Ո՛չ միայն բարբառային, այլ և գրաբարյան ներխուժումը, ինչպես և տաճկերեն մի շարք բառեր ու արտահայտություններ դժվարացնում են այսօրվա ընթերցողին Այվազյանի թարգմանությունից հաճույք ստանալը։ Սակայն այս բոլորը չի խանգարում ասել, որ նրա թարգմանությունը ոչ միայն պատմական արժեք ունի, այլև այսօր էլ իր շատ էջերով մի չգերազանցված գործ է։ Մենք կարող ենք առանց տատանվելու պնդել, որ հետևյալ առակների թարգմանությունն Այվազյանին ճիմեակաեում հաջողվել է, առակներ, որոնք երկար տարիներ հայ լեզվի դասագրքերի, քրեստոմատիաների զարդն են եղել։— «Գայլ և գառն»,

---

[1] «Առակք Հովհաննու Կռիլովի լինն պիրս», 1896, էջ 137։

«Ճպուռն ու մրջյուն», «Փիղ և քոթոթ», «Կապիկ», «Քառաձայն դաշնակություն», «Սագեր», «Կարապ, ձուկ և խեչափառ», «Թոռնիկին կապան» (Трышкин кафтан), «Հետաքրքիր», «Թաթուլին քալաճոշը» (Демьяново уха), «Աղվես և խաղող», վերջապես, «Կկու և աքլոր»:

Այս տասներկու առակները մնայուն գործեր են և նույնիսկ մի քանի կետերում—օրինակելի մեր թարգմանիչների համար...

Այդ ասելով հանդերձ՝ այսօրվա ընթերցողին զարմանք է պատճառում Այվազյանի թարգմանության մեջ մի շարք լեզվական սխալներ (թերևս, վաթսունական թվականների մեր աշխարհաբարի բուլության հետևանքով առաջ եկած), սխալներ, որոնք ավելի ևս աչք են ծակում, նկատի առնելով թարգմանչի մեծ-ֆանթիությունը (=զարմանահրաշ լեզվիմաց): Մի երկու օրինակ. Волк и волчонок թարգմանում է «Գայլ և կորյուն», Пруд и река= =«ճահիճ և գետ», Камень и червяк=«Քար և թրթուր», և այլն: Այվազյանի թարգմանության այդ մի քանի սխալները մեծ բան չեն. դրանք այնքան էլ միտք չեն աղավաղում: Բողնենք այսօրվա ընթերցողի համար անընդունելի մի քանի թարգմանություններ ևս. օրինակ՝ խանդել ասելու տեղ՝ նախանձել է ասում, խոհարար՝ խոհակեր, խոհանոց՝ խոհակերանոց, և այլն:

Սակայն նրա թարգմանության մեջ կան մի քանի նմուշներ, որոնք Կռիլովի պարզ հայտնած միտքը խեղաթյուրում են: Օրինակ՝ «Ագռավ և հավ» առակի մեջ ռուս առակախոսն ասում է թե՝ նախ քան Նապոլեոնի Մոսկվա մտնելը, այդտեղից դուրս եկան բոլոր բնակիչները: Ո՛չ մի կենդանի շունչ չմնաց, նույն իսկ հավերը—չվեցին: Սակայն մի ագռավ մնում է, մտածելով թե՝ նույնիսկ քաղցած մարդը—ագռավ չի ուտում: Բայց հետագայում ֆրանսիական ինտերվենտներն այնքա՜ն են նեղվում սովից, որ չեն խորշում ագռավից և լափում են նրան: Կռիլովը գրում է. Как голодом морит Смоленский (=Կուտուզովը) стал гостей (=ֆրանսիացիներին), она(=ագռավը) сама к ним в суп попала. Այվազյանը թարգմանում է այսպես. «Քուբուզովին երբ հնարքովը թշնամյաց մեջ ընկավ, ինքը ագռավը շուռ ընկավ ու թշնամյաց ապուր եղավ»: Սխալ է. ագռավը Կուտուզովի հնարքովը չէ ընկել թշնամիների ձեռքը, այլ կամովին: Հենց առակի աղը—այս վերջին հանգամանքի մեջ է գրված:

* * *

Կռիլովի երրորդ հայ թարգմանիչը Ղ. Աղայանն է։ Նա Այվազյանից երկու տասնամյակ հետո հանդես գալով՝ հաղթահարել է ոչ միայն նրա, այլև իր ուսուցիչ Աբովյանի թարգմանության բարբառայնությունը ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծին հայ ընթերցող հասարակությանը ներկայացրել մաքուր հայ գրական լեզվով, այն լեզվով, որով կլասիկորեն հայացրել է Պուշկինի «Ոսկե ձկնիկը»։ Նիկ. Քարամյանն իր հիշողությունների մեջ պնդում է, թե Այվազյանը կյանքի վերջում մեծ ջանասիրությամբ մշակում էր իր թարգմանությունը, ամեն կերպ աշխատում էր արևելահայ գրական լեզվին մոտեցնել, բայց նրա այդ աշխատանքը էջմիածնականների տգիտության ու անփութության շնորհիվ մեր ձեռքը չի՛ հասել։ Այն, ինչ որ չհաջողեց անել Այվազյանը, հաջողվեց նրա մեծ ախոյանին—Ղազարոս Աղայանին։

Բայց Աղայանի և Կռիլովի միջև ո՛չ միայն թարգմանչական առնչություն կա, այլև գրական-ազգակցական կապ. Աղայանն իբրև առակախոս աշակերտել է Կռիլովին՝ իր մի քանի առակները գրելով նրա հետևողությամբ։ Մենք, օրինակ, կարծում ենք, որ Աղայանի հռչակավոր «Լուսնահաչը» գրված է Կռիլովի «Անցվորականքն ու շունը» (Աբովյանի թարգմանած) առակի հետևողությամբ.

Բայց դու ես ամփեն՝ դուզ բռեի, գնա՛,
Կ'ճաչի, կ'ճաչի, էլ եղ կդիջանա։
Եվ ճամարեմ բե չեմ լսում,
Մեզ վրա զուր ճաչողներին։

Ինչպես Աբովյանն ու Այվազյանը, այնպես էլ Աղայանը դարձել է Կռիլովի հաջողակ թարգմանիչ՝ հայ ժողովրդական բանաստեղծության լավ իմացությամբ և այդ անսպառ գանձի հմուտ օգտագործումով։ Առանձնապես բոլոր հայ թարգմանիչների, նաև Խնկոյանի, գործածած ձայնանմանությունները գալիս են հայ ֆոլկլորից. այս կամ այն կենդանուն կամ գազանին բնորոշել նրան հատուկ ձայնական խաղերով։ Հայտնի են Աղայանի՝ թռչուններին բնորոշող ձայնանմանությունները. աղունակ—ղո՛ւ, ղո՛ւ, կաչաղակ—չա՛, չա՛, վառիկ—ջո՛ւ, ջո՛ւ։ Աշխատանքի որոշ պրոցեսների համար ևս Աղայանը օգտագործում է ձայնանմանությունները.

օրինակ՝ խոտ հարող—հե՛պ, հո՛պ, և այլն։ Դա, ինչպես ասացինք, գալիս է ժողովրդական բանահյուսությունից. օրինակ. կռունկներ—կը՛ռ, կը՛ռ, կըռկըռան, հորթուկ—բիժի-բիժի և այլն։

Բայց, ի հարկե, ամենակարևորը, ինչպես վերև շեշտեցինք, Աղայանի մաքուր գրական լեզուն էր, որ ինքնին մի շոշափելի նվաճում էր Կռիլովի հայ թարգմանության մարզում։ Լեզվի հետ միասին Աղայանի պատմելու և պատկերացնելու ձիրքը իր «Մայրենի լեզուների» անգերազանցելի և անկապտելի հատկություններն են։ Օրինակ՝ նա ի՛նչ հոյակապ բան է դարձրել Ոլիմպիանու ժողովածուից հանած հետևյալ կարճ երկտողը. «Մրջիմն և աղավնի, աղավնին տերև ետ մրջման, որ ո՛չ խեղդեր ի ջուրն. և մրջիմն ետհար գերանս որսորդին, յորմէ զերծաւ աղավնին»։

Մաքուր աշխարհաբարի հետ միասին Աղայանի թարգմանությունները փայլում են մի աննման երաժշտությամբ. նախ քան միտք հասկացնելը, թարգմանիչը նախապես տրամադրում է ձեզ դա հասկանալ իր տաղաչափությամբ։ Պետք է շեշտել նաև, որ Աղայանը, Արովյանի և Այվազյանի հետ համեմատած, ավելի հավատարիմ կերպով է ներկայացրել Կռիլովին հայ ընթերցող հասարակությանը, խուսափելով իր նախորդների, երբեմն քմահաճ, հավելումներից և հապավումներից։ Եթե ինքը՝ Աղայանը կրճատել կամ ավելացրել է, պահել է մեծ տակտ և աշխատել է տալ բնագրի ոչ թե բառացի, այլ հոգեբանական իմաստը։

Սակայն, եթե ասում ենք թե՝ Աղայանը մաքուր աշխարհաբարով է թարգմանել Կռիլովին՝ դա, համենայն դեպս, չի նշանակում, որ նա միանգամայն—քիմիապես մաքուր—անտես է արել հայ բարբառները։ Ո՛չ... լեզվի—և ո՛չ միայն լեզվի—խնդրում նա Նալբանդյանի աշակերտն էր, իսկ Թումանյանի ուսուցիչը, հետևապես նա կողմնակից էր գրական լեզուն գավառաբարբառով հարստացնելու պրակտիկային։ Այս դեպքում էլ իբր թարգմանիչ նա բարբառն օգտագործում էր զուտ գեղարվեստական նպատակով, իր առակների գործող անձերի բնութագիրը լրիվ, տպավորիչ ու ցայտուն դարձնելու համար։ Օրինակ՝ ուշադրության արժանի է, որ նա «էշ ու սոխակ» առակի մեջ դիալոգը կազմել է այնպես, որ էշն իր արհամարհանքը սոխակի նկատմամբ արտահայտում է բարբառով, միևնույն ժամանակ սեփական խոսքով բնութագրելով իր գռեհկությունը, կոպտությունը.

Ասում են՝ դու լավ ես երգում,
Բայց չգիտեմ՝ ղարդ են ասում...
Դե՛, մեկ երգիր. մեկ բլբլա...

Գավառաբարբառի հետ միասին Աղայանը նույն առակի թարգմանության մեջ օգտագործել է ֆոլկլորի ձայնանմանության պոետիկան, ալիտերացիան ու ինտոնացիան, ինչպես որ սովորություն ուներ իր ինքնուրույն երկերի մեջ ևս գործածել.

Էշը ճնգճնգում է սոխակին.—
Լավ ես ծրվում, ու ծրվծրվում...

Հնչյունական կոմիզմն ևս գալիս է հայ ժողովրդական բառ ու բանից, որ Աղայանից առաջ այնպես հմտությամբ գործ էին ածում Կռիլովի անդրանիկ հայ թարգմանիչները—Արովյանն ու Այվազյանը։

Մենք վերև ասացինք, որ Աղայանն ընդհանրապես խուսափում է հապավումներից. բայց ուշադրության արժանի է այն հանգամանքը, որ «Էշն ու սոխակը» թարգմանության մեջ թարգմանիչը, թերևս, զուտ մանկավարժական նպատակով, կրճատել է Կռիլովի վերջին տողը։

Ինչ վերաբերում է մեր այն պնդումին, թե Աղայանը հավատարիմ թարգմանության է տվել—դա ևս պետք է ըմբռնել հարաբերաբար։ Շատ հազվագյուտ դեպքերում, երբ նա աշխատում է Կռիլովի որևէ միտքը հայացնել, երբեմն նա բնագրից շեղվում է։ Օրինակ՝ Կռիլովի մի արտահայտությունը, որ հիմնականում վերաբերում է տարածությանը, հեռավորությանը, Աղայանը խմբագրել է. полетел за тридевят полей=*Թռավ գնաց դեսի աշխարհն երանելյաց։ Շատ զարմանալի է, որ այդ տողի թարգմանության մեջ Աղայանը հետևել է իր չսիրած Այվազյանին, որ գրել է։*

Թռավ, գնաց շունչն առավ երանելյաց աշխարհը։

Երկուսի հետ համեմատած՝ Խնկոյանը բնագրին ավելի հավատարիմ է մնացել, նույն ֆրազը թարգմանելով այսպես.

Խեղճ սոխակը ճախրեց, թռավ հեռու-հեռու, հեռաստան։

Այդ բոլոր դիտողություններով հանդերձ՝ Աղայանի թարգմանությունը (ինքը թարգմանիչը փոխադրություն[1] է համարել) մի հոյակապ ստեղծագործություն է, որ ցույց է տալիս թարգմանչի կամ փոխադրողի համահանճարությունը բնագրի հեղինակին։

[1] Ղ. Աղայան, «Բանաստեղծություններ», 1890, էջ 121։

Այդ նույնը պետք է ասել «Գառն ու գայլը» առակի մասին, որ Աղայանը համարել է զուտ թարգմանություն[1] և ոչ թե փոխադրություն։ Դա հայ մանուկների սիրելի երկերից մեկն է, որ տասնամյակներ շարունակ լեզվի դասագրքերի զարդն է եղել և Աղայանի մյուս երկերի հետ միասին, ասես, թե համարվել է իր ինքնուրույն ստեղծագործությունը, մոռացնել տալով բնագրի հեղինակի անունը։ Այդպես էլ բանաստեղծ Հովհ. Հովհաննիսյանն է մոռացնել տվել Սիրոկոմչիին և Ուլանդին, որոնցից թարգմանություններ է արել։

Ինչի՞ մեջ է արտահայտվել Աղայանի թարգմանական ստեղծագործությունը։ Հենց նույն բանում, ինչ բանի համար Նիկ. Մառը գովում է հինգերորդ դարի մեր հանճարեղ թարգմանիչներին։

Աղայանը ո՛չ թե տվել է Կռիլովի առակի բառերը, այլ դրանց ոգին, տրամադրությունը, ներքին տարերքը։ Էշի և սոխակի ճակատագրական հանդիպումը, գայլի և գառան սրտաճմլիկ դիսկուսիան նա ո՛չ թե պատմել, այլ նկարել է։ Եվ այդ նկարի մեջ ակներևաբար երևում է վիճող կողմերի սկզբունքային հակադրությունը, մեկի անարդարացի և մյուսի արդարացի լինելու իմմանենտ (=ներուժ) վիճակները։ Նա պահել է Կռիլովի լեզվի պատկերավորությունը, երաժշտությունը և իդեալական սեղմությունը։ Գայլ-գիշատիչը և գառն-զոհը բնութագրված են իրենց լեզվով. հենց դա է գրականության տեսության մեջ գովաբանված լեզվական պատկերացումը (=Sprachdarstellung) կամ հեղինակի լեզվի արվեստագետ լինելը (=Sprachkhünstler)։ Հակառակորդները բնութագրված են ո՛չ միայն լեզվով, այլև իրենց բնորոշ պահվածքով. գառան խոնարհությունը «մեծ պարոնի» առաջ, նրա երկչոտ, բայց ճշմարտացի խոսվածքը մնում է հիշողության մեջ անմոռաց։ Գայլի և գառան, էշի և սոխակի բնութագիրը տալու ժամանակ փայլել է մեր գրական լեզվի ուժն ու հնչեղությունը։ Ճիշտ է նկատել Այվազյանը, թե դժվար է գրաբարով Կռիլովին թարգմանել։ Լազարյան ճեմարանի աշակերտների համար 1849 թվին հրատարակվել է մի քրեստոմատիա (=«Ընտիր հատվածք»), որի մեջ Կռիլովի «Կվարտետի» նախերգանքը այսպես է թարգմանված.

---

[1] Նույն տեղ, էջ 125։

Ընչապուկն ապուզեայ,
Նախագ մարուեղ
Ու էշ ակաևչեղ
Ու արչ թաթեղ ընդ ևսա
Դաշնակատար խնդրեցիկն հոգ յօրինել։

Բավական է զուգադրել էշի պատասխանը սոխակին գրաբար և աշխարհաբար թարգմանությամբ—տարբերությունը ցայտուն կլինի.

Էշն ետ պատասխան սուղ բանիւ.
«Ջոյցն, այո՛, եև արդար
Ու չէ տաղտուկ ոյդ բարբառ,
Այլ լինէիր դու քաջուս
Ի նուագ հոգոց բազմանիւս,
Թէ վարժէիր առ ոսս ընտիր
Ամաղաղի մեր տեղւոյս։

«Գառն ու գայլը» թարգմանելիս՝ Աղայանի շնորհքը փայլել է նաև նրանով, որ նա չի տվել, ինչպես վերև էլ ասացինք, տողացի կամ բառացի, այլ ստեղծագործական թարգմանություն։ Նախերգանքի մեջ ասում է.

Հնուց մնացած մի լավ առակ կա
Եվ շատ ուղիղ է, ասվածն է վկա։

Վերջին արտահայտությունը—երդումը—Կռիլովի մոտ չկա։ Բայց դա, այդ հավելումը շատ է կենդանացնում պատմվածքը, եթե նկատի առնելու լինենք, որ այդ առակը մեր դպրոցներում հաճախ է դրամատիզացիայի ենթարկվել, և սկզբի չորս տողն արտասանող մանուկը հեղինակի դերն է խաղացել՝ երդվելով պնդել է իր պատմածի ճշմարտացիությունը։

Հետագա պատմվածքի մեջ ևս Աղայանը մի երկու հավելում ունի, որ շատ ցայտուն են դարձնում գայլի և գառան հակադրությունը։ Այդ երկը թարգմանչի գրչի տակ գործել է մի փոքրիկ և ազդու դրամա, որի մեջ աշխույժ գործողությունը բացահայտված է մի շատ սիրուն, սահուն և արագ, դրամատիզմով աղյուսն լեզվով, ճիշտ այնպես, ինչպես իր ինքնուրույն «Միտն ու բազեն» փոքրիկ բանաստեղծությունը, որ իսկապես մի դրամա է, որ վերջանում է հաջողությամբ և դրամատիզացիայի ենթարկող մանուկներին վերջում էլ զվարճացնում

Միսի՛կ, միսի՛կ, պիծի՛կ, միծի՛կ,
Պըտպըտուրիկ, չըլպըտուրիկ,
Դու լավ պրծար չար բազեի
Սուր ճանկերից, ճա՛, ճա՛, ճա՛:

Այդ բոլորից հետո զարմանալի չէ, որ «Գառն ու գայլը» հայ մանուկների սիրած առակներից մեկն է, առակ, որ այնքա՜ն հեշտ էլ նրանք բերանացի են սովորում:

Շատ բնորոշ է նաև Աղայանի փոխադրած «Մոխակները»: Հերիք է մի փոքրիկ համեմատություն կատարել Այվազյանի թարգմանության հետ՝ տեսնելու համար Այվազյանի օրիգինալությունը: Աղայանն ինքը երկար տարիների որսորդ՝ գիտեր, որ անտառում սոխակին որսում են և ոչ թե բռնում, ինչպես որ փոխադրել է հոգևորական թարգմանիչը: Նույնպես և գերի սոխակի տենչը—անտառում ազատ մանգալ—Աղայանի մոտ հատուկ շեշտված է. դա ավելի մոտ է բնագրի ոգուն, քան Այվազյանի բառացի թարգմանությունը.— «անտառները երգել կուզեին»: Մի երրորդ տարբերություն էլ այն է, որ Աղայանի թարգմանության մեջ բարբառը միանգամայն բացակայում է, մինչդեռ Այվազյանն անտեղի կերպով ոչ միայն բարբառ, այլև ոճի գռեհկացում է մտցրել, որ սազական չէ նյութին: Սոխակների տերը «վատ երգողներին» արձակում է և լավ երգչին պահում: Այվազյանը գրում է. «Սոխակներն, որ ավարա ձայնով մը կերգեին... արձրկեց»:

Ինչպես Աղայանը, այնպես էլ Այվազյանը, կարողանում են տալ Կռիլովի թռչող խոսքերի պոեզիան, հայացնել նրա լեզվական պատկերացումը: Այվազյանը գրում է. «Լոկ վարպետին գործն է գործ»=Дело мастера боится. Մի ուրիշ թևավոր խոսք.

Սայլը ճռճ է բեռովը,
Այսպես կըսե Քռիլովը:

Աղայանն ևս պահել է Կռիլովի կարճ խոսքի պոետիկան և պոեզիան: Օրինակ՝ էշի մեծամտությունը.

Ես ականջներ ունիմ լայն-լայն,
Լավ եմ լսում ամեն մի ձայն:

Հետաքրքրական է նաև գայլի քամահրանքը գառի նկատմամբ.

Ա՛յ դու անպիտան
Կենդանի անբան,

Առում է գառին
Գայլն իրավարան:

* * *

Կռիլովի հայ թարգմանիչների պլեադայի մեջ չորրորդ դեմքը—Ա. Խնկոյանն (Խնկո Ապեր) է:

Խնկոյանը գնացել է իր նախորդների բաց արած ճանապարհով: Նա հմտությամբ օգտագործել է Աբովյանի, Այվազյանի և Աղայանի թարգմանական պրակտիկան, բայց դրա հետ միասին ցույց է տվել ինքնուրույնություն, առանձնահատուկ օրիգինալություն:

Ինչո՞ւմն է արտահայտվել նախ՝ հետևողությունը, և ապա՝ ո՞րն է նրա հատուկ տեղը Կռիլովի հայ թարգմանիչների շարքում:

Ինչպես իր մեծ նախորդները, այնպես էլ Խնկոյանը մեծ ուշադրություն է դարձրել մեր միջնադարյան առակախոսությանը, օգտագործել և մշակել է Գոշի, առավել ևս՝ Վարդան Այգեկցու գրական ժառանգությունը: Միջնադարյան գրականության հետ միասին Խնկոյանի համար հայ ժողովրդական դարավոր բառն ու բանը, ինչպես և ժամանակակից ֆոլկլորը, մշտական դրաման առարկա է եղել և միաժամանակ նաև նրա առօրյա խոսք ու զրույցի, անեկդոտների ու հանաքների մեխը: Ո՛չ միայն նյութի իմաստով, ո՛չ միայն այս կամ այն թեման յուրացնելու ըմբռնումով, այլ նաև ժողովրդական ստեղծագործության պոետիկան, պատկերներ ստեղծելու արվեստը, գործող անձերին ձայնանմանություններով, ալլիտերացիաներով և ինտոնացիաներով բնորոշելու վարպետությունը—այդ ամենը հայ բանաստեղծ-ժողովրդից անցել է իր առակախոս զավակին: Այդ բոլորի հետ միասին, ինչպես և Կռիլովի առաջին հայ թարգմանիչները—Աբովյան, Այվազյան, Աղայան—Խնկոյանն ևս եղել է երկար տարիների ուսուցիչ, մանկավարժ, տասնամյակներ շարունակ ապրել է մանկական շրջապատում, և իր ինքնուրույն երկերն ու թարգմանությունները լսել է մանուկների բերանից, որոնք տվյալ դեպքում եղել են նրա խիստ քննադատները: Խնկոյանը տեսել է իր երկերի և փոխադրությունների դրամատիզացիան դպրոցական բեմերի վրա, տեսել, լսել, երկար տարիներ մշակել ու հղկել է, և վերջապես, այդ բոլորը կաղապարել մնայուն ձևերի մեջ:

Նվ ստացվել է մի գեղեցիկ ծաղկեփունջ, որ դրվում է հայ

ինքնուրույն և թարգմանական գրականության հանդիսասրահում։

Բայց խնդիրը միայն հետևողության մեջ չէ. ոչ ոք սոսկ հետևելով գրականության պատմության մեջ չէ մտել։ Խնկոյանը ինքնուրույն գրող է դարձել իբրև հայ գյուղի գիտակ, նրա կյանքի և սովորույթների, վարքի ու բարքի, պատմության և առօրյայի իրազեկ։ Բայց մի իրազեկ, որ տիրում էր պատկերավոր մտածողության մեթոդին, ռեալիստ էր իր էությամբ և արտահայտչական կարողությամբ։

Խնկոյանի ինքնուրույն առակախոսության մեջ քաղաքական սուր ծաղր կա, որ ուղղված է ցարական բյուրոկրատիզմի դեմ։ Եվ դրա հետ միասին, ինչպես և մյուս հայ առակախոսների մոտ, Խնկոյանն էլ աշխատավոր ժողովրդի բարեկամն է և բոլոր աշխատավորների համերաշխությունը իր սևեռյալ գաղափարն է։

Այդ ցայտուն տվյալներն ունենալով նա դարձել է Կռիլովի լավ թարգմանիչներից մեկը, որ բնագիրն ըմբռնել է ոգով և ճշմարտությամբ, տալով ո՛չ թե պատճեն, այլ վերաստեղծություն։ Այստեղ օգնել է նրան նաև իր երգիծական տաղանդը, որով նա հիմնականում տարբերվում է իր նախորդներից։ Ճիշտ է, բոլոր մեծ գրողների երկերում երգիծանքը այս կամ այն չափով առկա է, առկա է նաև Արովյանի և Աղայանի մոտ, բայց այնուամենայնիվ ո՛չ մեկը և ո՛չ մյուսը չեն մտնում հայ երգիծական ժանրի պատմության մեջ, մինչդեռ Խնկոյանը հենց վերջինիս ներկայացուցիչներից մեկն է։ Հեշտ կերպով նրա աչքին զարկում է ինչ որ ծիծաղելի է, նա կարողանում է իր զգացմունքը հաղորդել ընթերցողին և նրան վարակել։ Ահա՛ հումորիստ Խնկոյանը, որ ո՛չ միայն մանուկների համար է գրել. ո՛չ, ինչպես և մեր մյուս մանկագիրները— Աղայան և Թումանյան— նա ևս հաճույք է պատճառում նաև հասակավորին, արդարացնելով այն ճշմարտությունը, թե՝ մանկական երգը, եթե մեծին էլ չգրավեց՝ արժեքազուրկ է։ Հայտնի են նաև Խնկոյանի երգիծական էքսպրոմտները, նրա սպանիչ էպիգրամը ուղղված Կարա Դերվիշի դեկադենտական բռնահանգի դեմ.

Վի՛շ, վի՛շ,
Կարա դերվիշ,
Կապովի գիժ...

Խնկոյանի օրիգինալությունը ցույց տալու համար բավական է նրա որևէ թարգմանությունը համեմատել Այվազյանի թարգ-

մանուքյան հետ։ Տարբերությունն ակնբախ է։ Խնկոյանը բանաստեղծ է նա աշխատում է ընթերցողի մեջ տրամադրություն առաջ բերել և նրան վարակել իր ծիծաղով։

Արժե իրար կողքի դնել Կռիլովի «Կվարտետի» թարգմանության նախերգանքը։

Ալվազյանը գրում է.

Ջորս այլ և այլ կենդանի
Մեկն արջուկն աննռանի,
Մեկը կապիկ, մեկն իշուկ,
Մեկն ալ նախազ բուրդ մռռուկ
Մեջերնին խոսք կդնեն
Որ մեկ կոճսեռ մը սարքեն։

Խնկոյանը նույն բանն արտահայտում է հետևյալ տողերով.

Պիկ-պիկ
Մեծ ծաղրածու մի կապիկ,
Էշը,
Էծը,
Բոդոտ արջը ծուռ թաթիկ
Ուզեցին տալ մի նամբոգ։

Տարբերությունը ակնբախ է։ Ալվազյանի «պատմությունը» Խնկոյանի գրչի տակ դարձել է բանաստեղծություն։ Եվ նկատի առնք, որ Խնկոյանը շատ ավելի հավատարիմ է մնացել բնագրին ո՛չ միայն նյութով, այլև պոետիկայով, արվեստով, չնայած այն հանգամանքին, որ նա իր թարգմանության մեջ կիրառում է գավառաբանությունը— հավան, աղաք, և այլն։ Ջայնանմանության խնդրում նա հետևում է իր նախորդներին, երբեմն հեռանալով Կռիլովից։ Օրինակ՝ ճըզը, վը՛զը, խը՛փ, խըլփոց, կը՛նտ, կը՛նտ, կընտնտոց=Ударили в смычки, дерут.

Պետք է խոստովանել, սակայն, որ ո՛չ մի հայ թարգմանիչ հաջող կերպով չի կարողացել Կռիլովի խոսքի կարճությունը և խոսունությունը հայացնել.

Как ни садитесь, в музыканты не годитесь.

Ալվազյանը գրում է.

Դուխ, աղբարճեր, իճչպես կուզեք շարվեցեք,
Քոճսեռ սարքել ձեր բանը չէ, լավ գիտցեք։

Ավելի անհաջող է Խնկոյանի մոտ.

Քաշեմ, ըսեմ, ըսմսաեմ,
Դուք երաժիշտ դառնալ չեմ:

Սա աֆորիզմն չէ և նույնիսկ կանոնավոր հայերեն չէ։ Խնկոյանը չի կարողացել Կռիլովի «Սագերի» վերջաբանն ևս հակիրճ կերպով տալ։

А вы, друзья, лишь годны на жаркое.

Խնկոյանը թարգմանում է այսպես.

Իսկ ձեզ շամփուր խառվածի...
Մեամ բառով, ես գնացի:

*Վերջին տողը անտեղի մի կցում է, որ հետապնդում է զուտ հանգաբանական նպատակ։ Մինչդեռ Կռիլովի ամբողջ առակի տղը—*Баснь эту можно бы и боле пояснить; да чтоб гусей ни раздразнить—*Խնկոյանը դժբախտաբար չի թարգմանել։ Խընկոյանը նմանապես կրճատել է «Կկու և աքլոր» առակի հանրահռչակ էպիլոգը.*

Кукушка хвалит петуха,
За то, что хвалит он кукушку.

Խնկոյանի մոտ կա մի դեպք ևս, երբ նա Կռիլովի պարզ միտքը փոփոխում է և ընթերցողին շփոթության մեջ ձգում։ Օրինակ՝ крысе мышь сказала. *Խնկոյանը թարգմանում է.*

Մուկը մկան
Նկավ ավեց
Աչխալուսաեմ:

*Մկների երկու տարբեր տեսակը—առնետ և մուկ—Կռիլովի մոտ շեշտված է հատուկ գեղարվեստական նպատակով, մինչդեռ թարգմանիչն այդ տարբերությունն անտեղի կերպով սվաղում է։ Վերնագիրն ևս սխալ է թարգմանված՝ երկու մուկ=*Мышь и крыса*։ Այդ առակի ամբողջ վերջաբանը—չորս տող—թարգմանիչը կրճատել է։ Մինչդեռ առակի տղը դա է. վախկոտը ինչից որ վախենում է, կարծում է, թե ողջ աշխարհը դրա վրա իր աչքովն է նայում։ Այդպիսի կրճատումներով Կռիլովի ճումաճխատական աշխարհայացքը մթության մեջ է մնում. նա ուզում էր ներդաշնակ մարդիկ պատրաստել, և այդ ներդաշնակ մարդու տեսանկյունից քննադատում և ծաղրում էր տիրող կարգը։ Ահա՛ թե որն է կարևոր Կռիլովի ստեղծագործության մեջ և դա չպետք է թողնել ստվերում։*

Նույնպիսի մի կրճատում Խնկոյանը կատարել է Կռիլովի «Տակառ» վերնագրով առակի մեջ։ Եվ զարմանալի է, որ կրճատողը ուսուցիչ է և դեն է ձգել հենց առակի մանկավարժական վերջաբանը։

Այս մի քանի թերությունները, հարկավ, բնորոշ չեն Խնկոյանի թարգմանական պրակտիկայի համար։ Նա իբրև թարգմանիչ՝ Կռիլովի ստեղծագործությունը հաջողակ հայացնողներից մեկն է հանդիսանում։ Անպայման հաջողված կարելի է համարել «Կարապը, խեցգետինը և գայլաձուկը», «Կապիկն ու ակնոցները», «Աշխատասեր արջը» և «Օձն ու գյուղացին» հռչակավոր առակների թարգմանությունը։ «Կարապը, խեցգետինը և գայլաձուկը» առակի եղրափակող աֆորիզմը Խնկոյանի մոտ համեմատաբար ավելի հաջող է.

Թե սայլ, թե բեռ
Նույն տեղն են դեռ։

«Կապիկն ու ակնոցները» առակի վերջաբանը Խնկոյանը չի թարգմանել. բայց ժամանակակից ընթերցողի համար դա այնքան էլ կարևոր չէ, և հենց դրանով թարգմանիչը ցույց է տվել, որ ինքը ո՛չ թե մեքենայորեն է թարգմանում, այլ աշխատում է իր թարգմանությունը լցնել ժամանակի ոգով, խմբագրել զուտ մանկավարժական նպատակից ելնելով։

* * *

Չմոռանանք հիշատակել նաև Կռիլովի մի այլ հայ թարգմանչին, որ Մխիթարյան վարդապետներից է, և ուզել է Կռիլովին հայացնել՝ անցյալ դարի ութսունական թվականներից, Վենետիկի «Բազմավեպ» ժուռնալում։ Դա Քերովբե վարդ. Քուշներյանն է, որի մահվանից հետո լույս տեսան նրա թե ինքնուրույն և թե թարգմանական երկերը մի ստվար հատորով (639 էջ) «Առակք, ծաղկաքաղք և ինքնագիրք», 1904 թվին։

Կռիլովի թարգմանիչների հայ պլեադայի մեջ սա ոչինչ նոր բան չի ավելացնում. գնացել է Այվազյանի բաց արած ուղիով և շատ քիչ նոր ներդրում է արել նրա թարգմանական ժառանգության մեջ։ Քուշներյանը շատ մեծ հիացմունքով է խոսում իր ուսուցչի մասին, և չի կարողացել հիմնականում հաղթահարել նրա հեղինակության տիրակալությունը, մնալով էպիգոնի դերքերում։ Ուսուցչի և աշակերտի մեջ, սակայն, մի տարբերու-

Թյուն կա, այդ այն է, որ Քուշներյանը, երբ գրում է արևմտահայ գրական լեզվով, Այվազյանի նման չի ենթարկվում բարբառայնության լծին։ Նա շատ ավելի տուրք է տալիս գրաբարին։ Նկատենք, որ Քուշներյանը գրաբար թարգմանություններ էլ է արել, որոնք մնում են Լազարյան ճեմարանի «Ընտիր հատվածք»-ի բարձրության վրա։

Մի երկու համեմատություն աննենք Կռիլովի բնագրի և Քուշներյանի թարգմանության միջև։ Վերցնենք «Կատուն և սոխակը»։ Քուշներյանի երկերի խմբագիրը պնդում է, թե դա «ներդաշնակ և ազատ թարգմանություն է Հ. Քուշներյանի՝ ոչ նվազ ընտիր է Գաբ. արք. Այվազյանի ըրածեն»։ Այս պնդումը, ըստ էության, ճիշտ չէ։

Նախ՝ Քուշներյանը մի ինքնահնար նախերգանք է մտցրել, որ Կռիլովի մոտ չկա, և դժվարությամբ էլ հասկացվում է, թե ի՛նչ է ուզում ասել.

Հանճար ու խելք մեկ ստակ
Երբ բանության ընկենե տակ։

Հիմնական տեքստն ևս քմահաճո կերպով է «ներդաշնակվածք»։ Կան հավելումներ ու հապավումներ, որոնք որևէ բանական հիմք չունին։ Օրինակ՝

Կատուն տմտո ժամանակ
Ցանտառն որսաց մեկ սոխակ.

Ընդգծվածները բնագրում չկան. ոչինչ չեն պարզում, այլ, ասես, հանգահյուսության համար են մեջ բերված։ Թարգմանիչը կատվին «անզգամ գազան» է անվանում, մի բնորոշում, որ Կռիլովի մոտ դարձյալ չկա։ Բայց ամենակարևորը, որ առակի աչքն է կազմում—հանել է. խոսուն էպիլոգը չի թարգմանված։ Լավ կլիներ, որ սկզբի «լակոնական երկտող բարոյականը» չլիներ, քան թե իմաստալից վերջաբանը կրճատվեր։

Կռիլովի «Անտառ և կրակ» առակն ևս Քուշներյանը «ազատաբար ընդլայնած է», ինչպես պնդում է պերճախոս խմբագիրը։ Այստեղ էլ կղերական թարգմանչին վայել հավելումներ կան, որոնք բացակայում են Կռիլովի մոտ։ Քուշներյանը կրակի մասին գրում է.

Մեկ մը իմ գիմե ասված կաներ...
Ինե պատսիկներ խելք ուներին
Ձմեզ փուչ տեղ չպաշտեցիե...

Կռիլովի «Գայլ և մուկ» առակի վերջաբանն ևս Քուշներյանը տվել է «ազատաբար» կամ «ընդլայնված» թարգմանությամբ, ուր սվաղում է ռուս առակախոսի կոնկրետ և զուլալ միտքը թե՝ երբ գողը դատավորի ժամացույցը գողանում է, նա ի՞նչ աղմուկ է բարձրացնում, երբեք չհիշելով, որ իր աղջ հարստությունը թալանով է ձեռք բերել։ Քուշներյանն այդ պարզ ու հըստակ միտքը տալիս է այսպիսի վերամբարձ ոճով.

Այսպես դատավորի սուրբ արդարության
Անպոչ անժանիք գայլեր դեռ շատ կան...

Կռիլովի «Կվարտետի» թարգմանությունն ևս («Քառաձայն նվագ») թեև որոշ «ազատություններ» ունի, այնուամենայնիվ համեմատաբար ավելի հաջող է, քան նախորդ փոխադրությունները։ Սակայն այստեղ ևս անճիշտ որակումներ կան որ աղավաղում են բնագրի պարզ արտահայտությունները։ Օրինակ՝ առաջին տողը—

«Օր մի կապիկ խայտառակ»...

Անճաշակ թարգմանություն է. գոնե ասեր՝ խեղկատա՛կ։ Տգեղ հանգավորումներ էլ ունի. օրինակ՝

Տե՛ս անդինեն կզռռա գեշ գեշ
Անհրաժիշտ ու տխմար էշ.

Շատ «անհրաժիշտ» բանահանդ է։

Բայց այլ բոլորով հանդերձ՝ վատ չէ առակի Լպիլոգի թարգմանությունը, որ, ինչպես երևում է, հանգավորման խմաստով, օգտագործել է Ա. Խնկոյանը.

Ինչպես կուզեք դուք նսեք,
Նվագ սարքել կարող չեք։

Մի նմուշ էլ բերենք Քուշներյանի գրաբարի թարգմանություններից։ Նա «Փիղ և շնիկ» վերնագրով թարգմանել է Կռիլովի հայտնի առակը։ Տեսե՛ք թե ռուս հեղինակը «За слоном толпы зевок ходили» բառերը ի՛նչ կատաղի ատելությամբ է հայացրել թարգմանիչ վարդապետը.

Խուժան, ռամիկ, սիճկոր
Գար առնէին շուրջ զնովաւ ի բախտ։

Ի՞նչ անվանակոչությամբ է թարգմանիչը մկրտել Կռիլովի... վեհափառ փղին—«Աֆրիկայի գազա՞ն»։ Իսկ շներին— շնահա՛ր։

Քուշներյանին շատ են գովել մխիթարյան քննադատները։ Բայց ո՛ւմ ասես, որ նրանք չեն գովում և ներբողում։ Նրանց քննադատական սիրտը, ինչպես և հրատարակչական գրպանը... շատ լայն են։

Իսկ թե Քուշներյանը ի՞նչ տեղ է բռնում Կռիլովի հայ թարգմանիչների շարքում,— այս հարցին պատասխանելու համար արժե հիշատակել ռուս մեծ բանաստեղծ Լերմոնտովի մի շատ խոսուն էպիգրամմը.

Три грации считались в древнем мире;
Родились вы... все три, а не четыре.

* * *

Ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծի հայ թարգմանիչներով չի սպառվում «Կռիլովը հայ գրականության մեջ» թեման. դա ավելի ընդարձակ մի հասկացողություն է, քան թե սոսկ թարգմանության խնդիրը։ Կռիլովը լիցք է տվել մեր նոր գրականությանը—կարևորը այդ ճշմարտությունն է, թարգմանությունն այդ լիցքի բնագավառներից մեկն է միայն։ Եվ ահա՛ հենց այդ հանգամանքն է պատճառ հանդիսացել այն բանին, որ մի շարք հայ հեղինակներ՝ բանաստեղծներ և վիպասաններ՝ Աբովյանի և Աղայանի գլխավորությամբ, Կռիլովի գրական ժառանգությունը հետաքննին կերպով օգտագործել են, իսկ հայ հրապարակախոսությունը իր պոլեմիկական ժանրի սահմաններում հաճախ թշնամու դեմ կռվել է ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծի զենքերով, նրա սպանիչ սարկազմով և թևավոր աֆորիզմներով։

Ուշադրության արժանի է այն հանգամանքը, որ 1865 թվին Սմբատ Շահազիզն իր «Վահնոնի վիշտը» պոեմի բանակավական նախերգանքի մեջ խիստ հարձակվում է հին պահպանողական, կղերաֆեոդալական սերնդի հականալբանդյանական ներկայացուցիչների հայացքների, գրական ճաշակի, կեղծ-կլասիկական պոետիկայի դեմ, օգտագործելով Կռիլովի «Մագեր» վերնագրով հայտնի առակը.

Վենափառ սագեր, ճնար լարեցեք,
Ո՞չ ձեր պապերը Հռոմ փրկեցին.
Առանց ճանճի զուռնա փչեցեք,
Թող աշխարհն լսի, բող փառք տա երգչին։

Հատուկ ուսումնասիրության նյութ է, օրինակ՝ «Կռիլովը և

Թումանյանը» թեման, թեպետև նա ոչ առակախոս-բանաստեղծից որևէ թարգմանություն կամ փոխադրություն չի արել։ Բայց այնուամենայնիվ մեր մեծ բանաստեղծը ո՛չ միայն ներշնչում է ստացել հայ բառ ու բանից՝ ժողովրդական բանաստեղծությունից, ինչպես և միջնադարյան առակախոսությունից, հատկապես Վարդան Այգեկցուց, ո՛չ միայն հատուկ նյութեր է վերցրել և մշակել, ինչպես «Անբախտ կկումն», «Մի կաթիլ մեղրի» պատմությունը, այլ և իր, մանավանդ երգիծական ստեղծագործության մեջ, երբեմն առաջնորդվել է Կռիլովի մի քանի առակների տենդենցներով կամ գեղարվեստական պրոյմններով։ Մեզ թվում է, օրինակ, որ «Ոռնան ու մուսան» պոեմի մեջ բանաստեղծության ըմբռնման սահմանափակության դեմ ուղղված ծաղրը Կռիլովյան բնույթ ունի, սոխակի և էշի հակադրության գեղարվեստական ֆորման է հիշեցնում։ Նույնը կարելի է ասել նաև Թումանյանի «Արծիվն ու կաղնին» առակի մասին, որի մեջ արծարծվող վեճն ևս հնարավորապես հիշեցնում է Կռիլովի առակներից մեկը։

Բայց այդ բոլորից բացի՝ ավելի կարևոր է մի երկու մանկավարժական խնդիր։ Նախ՝ Կռիլովի մոտ նույնիսկ ամենաստուղի գազաններն այնպես են դուրս բերված, որ նրանք ո՛չ միայն սարսափելի չեն, այլ և հաճախ ծիծաղելի են։ Մանկական գրականության համար այդ հանգամանքը շատ կարևոր է. այդպես է նաև Թումանյանի մոտ. օրինակ՝ դևերը։ Դրանք Թումանյանի մոտ զավեշտական բնույթ ունին, մինչդեռ Աղայանի «օշափները» զարհուրելի են։

Երկրորդ խնդիրն այն է, որ Թումանյանի առակների մեջ, ինչպես և Կռիլովի մոտ, բարոյախոսությունը տրամաբանորեն բխում է պատմվածքից, առակի սյուժետային դրվածքից։ Դրանք անանջատելի են, նույնիսկ դուք բարոյախոսությունը չեք նկատում, և հենց այդ է պատճառը, որ Կռիլովի մի քանի թարգմանիչներ դա կրճատում են, իսկ Թումանյանի մի քանի քննադատներ սխալաբար պնդում են թե նա առակախոս չէ, որովհետև նույնիսկ այն դեպքում, եթե նրա գրվածքում առաքինությունը հաղթում է և արատը պատժվում՝ բարոյախոսությունը քաշվում է երկրորդ պլանը։ Այդպես է նաև Կռիլովը։ Օրինակ՝ վերցնենք նրա «ԵՒռյուծը և մոծակը» վերնագրով առակը։

Հենց այդ հատկությունը, որ ունի առակախոս Թումանյանը,—դա կռիլովական այն լավ գիծն է, որ նա ժառանգել է

նրանից և մեծ շնորհով մտցրել հայ մանկական գրականության մեջ։ Կռիլովի հետ միասին, ինչպես ասացինք, հայ ֆոլկլորն է եղել Թումանյանի ուսուցիչը. մյուս հայ առակախոսների նման նա ևս օգտագործում է ձայնանմանությունների պոետիկան իր կենդանական էպոսը ստեղծելիս. օրինակ՝ կռավան ու չարալեզու ագռավը, և այլն։

Պետք է հիշել նաև, որ Թումանյանը զետեղել է իր աշխատակցությամբ լույս տեսած «Լուսաբեր» (1909 թ.) մայրենի լեզվի դասագրքի հատորներում Կռիլովից թարգմանություններ, որոնք կատարվել են Այվազյանի և Խնկոյանի ձեռքով։ Բայց այդ թարգմանություններն ու փոխադրությունները «Լուսաբերի» խմբագիրները և ինչ խոսք, առաջին հերթին Թումանյանը, փոփոխության են ենթարկել։ Այդ փոփոխություններից երևում է ո՛չ միայն Թումանյանի մոտեցումը Կռիլովի հայ թարգմանիչների կատարած աշխատանքին, այլ և իր կողմից՝ Կռիլովի ստեղծագործության ըմբռնումը, մեկնաբանությունը։

Փոփոխությունները կատարված են երեք ուղղությամբ։

Նախ՝ Թումանյանն աշխատում է, որ թարգմանություններն ու փոփոխությունները չաղավաղեն հիմնական բնագիրը, համահնչուն լինեն ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծի ողջ ստեղծագործության ոգուն։

Երկրորդ՝ նա մեծ ուշադրություն է դարձնում տաղաչափության վրա, ամեն կերպ ջանալով, որ մանավանդ դիալոգները, համապատասխան լինեն գործող անձերի բնութագրին, նրանց վարք ու բարքին, և առակի մեջ իրենց վերցրած դերին։

Եվ վերջապես, երրորդ՝ նշելի է նաև նրա խիստ վերաբերմունքը լեզվի նկատմամբ։ Թումանյանն ամեն կերպ աշխատում է սուր և դիպուկ դարձնել լեզվական պատկերացումը, կրճատում է անբնորոշ արտահայտությունները և, հատկապես, մանկան վառ երևակայությանը ոչինչ չասող կամ այդ երևակայությունը մթագնող բառերն ու քերականական ձևերը։

Ամենից առաջ տեսնենք, թե Թումանյանը ինչպես է վերաբերվել Այվազյանի կատարած թարգմանություններին։ Նա վերջինիս թարգմանություններից չոկել և վերցրել է միայն երկու նմուշ.— «Գայլ և գառն» և «Թութուին գալաճոշը» (ուշադրության արժանի է, որ վերնագիրը պահել է այնպես, ինչպես գրել է Այ-

վազյանը՝ «գալաճոշ» և ոչ թե, Խնկոյանի թարգմանությամբ՝ «գալաճոշ»)։

Նախ՝ Թումանյանն ուղղել է Այվազյանի լեզուն և դարձրել մաքուր արևմտահայ գրական բարբառ։ Հանել է այնպիսի բառեր, ինչպես «ճաճապ», «գյուֆյուր», «ղուրպան» և այլն։ Երկրորդ՝ Այվազյանի լեզվի մեջ մուտք գտած մի քանի գրաբար արտահայտություններ ևս, ինչպես են՝ «անիծիչ արմատք», «օրհնյալ է», և այլն, ջնջել է։ Եվ վերջապես, երրորդ՝ Թումանյանն իր ուշադրությունը սևեռել է տաղաչափության վրա։ Այվազյանը «Թաթուլին գալաճոշի» մեջ մի այսպիսի ֆրազ է գործածել.

Իսկ կոտրտվող ճագելին
Է՛ իմ առյի առելին։

Թումանյանը խմբագրել է այսպես.

Կոտրտվելով ո՛վ ճագ կրնե,
Իմ էճ ատած մարդս ան է։

Սա ավելի սահուն է, և Կռիլովի գրածին համապատասխան։ Արդարության տուրք տալու համար պետք է ասենք, որ մի կետում ավելի հաջող է Այվազյանի թարգմանությունը, քան թե Թումանյանի խմբագրությունը։ Գայլն ասում է գառին, թե՝ դու չես, ապա եղբայրդ է մեղավոր, գառը ճեգնելով պատասխանում է.

Ախպար-մախպար չունիմ ես։

Այդ հեգնանքը տեղին չէ. դա աղավաղում է բնագրի ոգին։ Այվազյանը դրան հավատարիմ մնալով՝ գրում է.

Աղպար չունիմ ես։

Ուշադրության արժանի է, որ Ղ. Աղայանն ևս իր «Մայրենի լեզվի» դասագրքի մեջ (IV տարի) զետեղելով Այվազյանի մի երկու թարգմանությունը, արևմտահայ բարբառը վեր է ածում արևելահայի, նույնպես և գրաբար բառերը փոխում է աշխարհաբարի։ Այսպես օրինակ՝ Այվազյանի «Բաժինքը» Աղայանի մոտ դարձել է «Բաժանությունն»։ Աղայանը փոխել է նաև Այվազյանի կիրառած տաղաչափությունը։ Այվազյանը առաջին չորս տողը այսպիսի արագ տեմպով է տալիս.

Քանի մը վարպետ
Վաճառականներ

Սիրով միմյանց հետ
Դուռծ էին բոներ...

Աղայանը նույնը ասում է, տեմպը դանդաղեցնելով, ինչպես դա սազական է Կռիլովի պատմելու եղանակին։

Նման փոփոխություններ կան նաև «էշ և գյուղացի» առակի մեջ։ Ակնհայտ է, որ Թումանյանը ինչպես ուրիշ խնդիրներում, այնպես էլ գեղարվեստական թարգմանության բաժնում քննադատորեն օգտագործել է իր ուսուցիչ Աղայանի որոշ ցուցմունքները։

«Լուսաբերի» մեջ Թումանյանը զետեղել է Խնկոյանի փոխադրություններից չորս նմուշ։ Եվ դրա հետ միասին՝ իր դասագրքի մեջ զետեղված կենսագրականի մեջ՝ Խնկոյանին մեծարելով անվանել է «Հայոց լավագույն առակախոսներից մեկը»։ Փոխադրությունները հետևյալներն են. «Կկուն և աքլորը», «Ագռավն ու աղվեսը», «Ճպուռն ու մրջյունը» և «Աքլորն ու մարգարտի հատիկը»։ Ուշադրության արժանի է մի հանգամանք. այդ չորս առակը տպված է Խնկոյանի ստորագրությամբ՝ առանց Կռիլովի անունը հիշատակելու, մինչդեռ 1938 թվի սովետական հրատարակության մեջ ասված է, որ դրանք փոխադրություններ են Կռիլովից։ Այնուհետև աչքի են ընկնում լեզվական մի շարք տարբերություններ, որ կան «Լուսաբերի» և 1938 թվի հրատարակության միջև։ Գուցե այդ տարբերությունները Խնկոյանի նախաձեռնությամբ են կատարվել։ Սակայն այնուամենայնիվ փաստը— փաստ է. նկատի առեք նաև, որ «Լուսաբերի» (այսինքն Թումանյանի) խմբագրությամբ մի երկու արտահայտություն և տաղաչափական ձևեր ավելի հաջող են, քան Խնկոյանի հետագա (1938 թվի) մշակումը։ Օրինակ՝ «Լուսաբերի» մեջ աղվեսը գովում է ագռավին, ասելով.

Օ՜, կ'դառնաս, իմ սրբուհի,
Թռչուններն մայր թագուհի։

1938 թվի հրատարակության մեջ «իմ սրբուհու» փոխարեն ասված է «իմ մաքրուհի», որ այնքան էլ դիպուկ չէ իբրև գովասանք, մանավանդ, որ դա դարձել է կնոջ անուն—Մաքրուհի։

Այնուհետև պետք է շեշտել «Ճպուռն ու մրջյունը» առակի տաղաչափությունը։ «Լուսաբերի» մեջ ամեռվա պահուն հալից ընկած Ճպուռը բնականաբար խոսում է երկարաձիգ տողերով, մինչդեռ 1938 թվի հրատարակության մեջ շատ արագ տեմպով,

որ անբնական է։ Թումանյանի խմբագրությունն ավելի հաջող է և բնագրի ոգուն համապատասխան։

Իսկ ինչ վերաբերում է «Աքլորն ու մարգարտի հատիկը» առակին, պետք է կտրականապես ասել, որ 1938 թվի հրատարակությունը կատարյալ պրոզա է. ո՛չ լեզուն, ո՛չ տաղաչափությունը հեռավորապես անգամ չեն հիշեցնում Կռիլովի բնագիրը։ Մինչդեռ «Լուսաբերի» խմբագրությամբ լույս տեսածը պոեզիա է. լեզուն շատ դիպուկ, տաղաչափությունը նույնպես։

Շատ զարմանալի է այդ տարբերությունը։ Համեմատեցեք և տեսե՛ք։

Նախ՝ «Լուսաբերի» վարիանտը.

Ես ի՞նչ է.
Ինձ հարցնես՝ ոչինչ է.
Ա՛յ վայը տամ ես մարդին,
Որ գիտ կտա ես զատին,
Իսկ ինձ համար մի գարիճ
Արժեր էսպես հազարին։

Ապա՝ 1938 թվի վարիանտը.

Ես ի՞նչ դառավ,
Դատարկ բան է, ես իմ ճոգիս.
Ո՞ր ձիմարճ է սրան էսքան գին տալի,
Ճի՛շտ որ ասեմ, գարու հատիկն ինձ ավելի
Պետք պիտի գար՝ բեև էճման չի շլացնի, կ'կշտացնի։

Ինչպես տեսնում եք, այս ճապաղ բռնահանգը միանգամայն սազական չէ ոչ Կռիլովին, ոչ էլ նրա տաղանդավոր հայ թարգմանիչներից մեկին։

* * *

Մեր մյուս մանկական նշանավոր բանաստեղծը Ռ. Պատկանյանն է։ Սրա ստեղծագործության մեջ ևս, ինչպես և Թումանյանի մոտ, ո՛չ միայն զուտ առակի ժանրում, այլ և մյուս գեղարվեստական կտավների վրա, երևում է Կռիլովի շնչի առկայությունը։ Մանավանդ Պատկանյանի երգիծանքը տոգորված է կռիլովական կոնտրաստների ոգով։ Մեզ թվում է, որ մեր մեծ բանաստեղծի նշանավոր աֆորիզմը, որով նա ծաղրել է մայրաքաղաքում կրթված հայ երիտասարդին, փոխ է առնված Կռիլովի «Պառնաս» վերնագրով առակի էպիլոգից։

Ռ. Պատկանյանը գրում է.

Բնութենեն խելագուրկին
Պետերբուրգը խելք չի տալ:

Կռիլովը ծաղրում է այսպես.—

...если голова пуста,
То голове ума не придадут места:

Ինչպես տեսնում եք, հայ գրականությունը ո՛չ միայն յուրացրել է Կռիլովի գրական ժառանգությունը իր կլասիկական թարգմանություններով, այլև նրա էջերի վրա կռիլովյան շատ բան կգտնվի, եթե մեկն ու մեկը այդ նպատակով որոնումներ անելու լինի: Գուցե դրանց մեջ լինեն նաև պատահական զուգադիպություններ,— այդ մասին չենք վիճում. բայց փաստը մնում է փաստ, որ Կռիլովը իր շունչը հաղորդել է հայ գրականությանը ո՛չ միայն սոսկ իր երկերի թարգմանությամբ, այլև իր զուտ կռիլովական պոեզիայով և պոետիկայով. երբեմն մտքերով, իսկ երբեմն էլ գրական ձևերով:

Մենք այս աշխատության մեջ չանացինք ցույց տալ, որ չնայած Կռիլովի առակների մասին հայտնած այն կարծիքին, թե դժվար է նրանց թարգմանել օտար լեզվով,— հայ թարգմանիչները պատվով հաղթահարել են այդ դժվարությունը և որոշ դեպքերում իրենց թարգմանություններով տվել են կոնդենիալ ստեղծագործություն:

Կռիլովի առակների թարգմանության դժվարությունների մասին առաջին անգամ խոսել է Բելինսկին: Նման կարծիք հայտնվել է Շեքսպիրի դրամաների մասին. օրինակ՝ շեքսպիրագետներից մեկն ասել է թե՝ նույն իսկ լավագույն թարգմանության ժամանակ Շեքսպիրը շատ բան է կորցնում իր լեզվական թովչանքից, որ սոսկ փայլում է բնագրի մեջ[1]: Նման կարծիք Բելինսկին հայտնել է Կռիլովի մասին. «Ամեն ինչ,—ասում է մեծ քննադատը,— այնպիսի ինքնուրույն ռուս պատկերներով ու դարձվածքներով է արտահայտված Կռիլովի մոտ, որ աշխարհի ոչ մի լեզվով չի կարելի հաղորդել»[2]: Այդ իմաստով Կռիլովը և Պուշկինը իրար լրացնում են, պնդում է Բելինսկին:

Ինչպես որ Պուշկինին հայ նշանավոր բանաստեղծներ Հով-

---

[1] „W. Schakespeares dramatische Werke" herausgegeben von N. Gechelhäser, 1891, S. IX.

[2] «Сочинения», т. IV, стр. 97.

Հաննիսյանն ու Թումանյանն են հաջող կերպով հայացրել, այնպես էլ Կռիլովին մի երկու հայ թարգմանիչ ո՛չ թե սոսկ թարգմանել, այլ երկրորդ անգամ կյանք են պարգևել՝ ղգալ չ՛տալով թե օտար երկ են փոխադրում, այնքա՜ն հայացի է դուրս եկել նրանց թարգմանական աշխատանքը։

Կռիլովից կատարած հայ թարգմանությունների բաժինը փակելուց առաջ հարկավոր է տեսնել, թե նրա մի շարք թևավոր խոսքերը, որոնք շարունակ խոսք ու զրույցի ժամանակ, բանակռվի ու երգիծանքի նպատակով օգտագործվել են, ի՞նչպես են հայացվել, և արդյոք դրանց մեջ պահպանվե՞լ է ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծի խոսքի ոչ միայն սեղմությունը, այլ և ներքին բանաստեղծական լիցքը։ Օրինակ բերենք Կռիլովի հետևյալ աշխարհահռչակ աֆորիզմները.—

Слона-то я не приметил= Ափսոս, ի՞նչ ընեմ, աղբար, փիղը աչքիս չի զարկեր (Այվազյան)։ Ներողություն, փիղն աչքովս չընկավ (Խնկոյան)։ А ларчик просто открывался= Լոկ խուփը այսպես վերցնելուդ պես կ՛բացվի եղեր (Այվազյան)։ Իսկ արկղիկը բացվում էր հենց իրեն իրեն (Խնկոյան)։ Это щука, тебе наука= Խեղճ կատվաձուկ, գնա սովրե (Այվազյան)։ Քո տեղն է հենց, այ գայլաձուկ (Խնկոյան)։ А Васька слушает да ест= Ձուր էր սրինգ փչածը. Բամբուլիկը կերավ լափեց խորվածը (Այվազյան)։ Ու սրնգեց, մինչև կատուն կերավ, ծկեց (Խնկոյան)։ Ты виновата уж тем, что хочется мне кушать= Քու հանցաքիդ մեկը ո՞րն է՝ գիտնալ կուզե՞ս. աս է ահա՛ որ քեֆս կուզե ուտել լափել քեզ (Այվազյան)։ Քո մեղքն այն է, որ սոված եմ, այ ցանցառ (Խնկոյան), և այլն։

Ինչպես տեսնում եք, կան հաջող թարգմանություններ, բայց ընդհանուր առումով Կռիլովն առ այժմ դեռ հայ թարգմանիչներից չի ստացել բովանդակապես այն, ինչ որ վայել է իր աֆորիզմներին, այսինքն՝ ո՛չ միայն խոսքի սեղմությունը, այլ և դրա մեջ դրված ներքին պոետիկական լիցքը։

Սովետական հայ թարգմանիչներին է մնում կատարել այդ պատվավոր գործը և տալ Կռիլովին հայ ընթերցող հասարակությանը ոչ միայն մտքի ճշտությամբ, այլև գեղարվեստական ձևի կատարելությամբ։

* * *

Կռիլովի մասին հայ քննադատական գրականությունը, դրժբախտաբար, աղքատ է, կարելի է ասել՝ երկարաշունչ ուսումնասիրություններ չկան։ Եղածներն էլ ոչ միայն թուլուիկ են,—այդ դեռ ոչինչ,—այլև պարունակում են փաստական սխալներ, անհիմն պնդումներ, որոնք ըստ ամենայնի համոզիչ չեն։ Նկատի առնք, որ Կռիլովի մեր նշանավոր թարգմանիչների աշխատանքը գրեթե գնահատված չէ հայ քննադատական գրականության մեջ. ճիշտ է, կան մի քանի ռեցենզիաներ, բայց դրանք կամ գովում են, կամ պարսավում, ո՛չ մի փաստարկում կամ հիմնավորում չբերելով։

Այնպես որ Կռիլովի հիմնավոր գնահատումն ևս, ինչպես և անթերի թարգմանությունը սպասում են հետագա աշխատողներին։

Ի՞նչպես է գնահատվել Կռիլովը նախահոկտեմբերյան և հետհոկտեմբերյան հայ քննադատական մտքի կողմից։—

Հայ քննադատական գրականության մեջ Կռիլովի մասին առաջին խոսողներից է եղել քննադատ Կամսարը, որ նրան մեղադրել է այն բանում, թե՝ «չափավորության և խոհեմության» հորդորներից այն կողմը չի անցնում։ Եվ, իբր թե, Կռիլովը չի շարունակում ո՛չ Եզոպոսի, ոչ էլ Լաֆոնտենի տրադիցիան «ազատության ոգին» հրահրելու համար։ Կամսարն այդ արտառոց կարծիքն արտահայտել է Կռիլովի հայերեն թարգմանության առիթով և՝ ինչպես ասացինք, ո՛չ մի բանավոր հիմք չբերելով իր մեղադրանքներն ապացուցելու համար[1]։

Կռիլովի մահվան հիսնամյակի առիթով խոսել է քննադատ Մ. Բերբերյանը իր «Գրականական ակնարկների» մեջ։ Նա այդտեղ մի շարք սխալ կարծիքներ է հայտնում. օրինակ. շեշտելով այն ակնհայտ փաստը, որ Կռիլովը սիստեմատիկ կրթություն չի ստացել, նա պնդում է, թե՝ կրթության այդ թերին «անհետևանք չի մնացել և երևում է նրա բոլոր (?!) շարադրությունների մեջ»։ Քննադատը ոչ մի փաստ չի բերում իր այս, թող ներվի ասել՝ տղայական մեղադրանքն ապացուցելու համար։ Շատ հետաքրքրական է, որ Մինաս Բերբերյանը Կռիլովի երիտասարդական շրջանի գրականի գործունեությունը բնորոշում է

[1] «Արևելյան մամուլ», 1872, № 2, էջ 66—67։

իբրև հին, պահպանողական համոզմունքների արտահայտություն։ Կղերամոլ քննադատը փաստերն աղավաղելով՝ Ռադիշչևի ընկերին մեղադրում է հետադիմության, կոնսերվատիզմի համար։ Կռիլովի բնավորությունն ևս ճիշտ չէ գնահատված. իբր թե «նա (Կռիլովը) դյուրությամբ հաշտվում էր ամեն մի հանգամանքների հետ»։ Պրոֆ. Սակուլինի պես Մ. Բերբերյանն ևս մեղադրում է մեծ առակախոս-բանաստեղծին, թե նա «ամեն բանում միջին ճանապարհն էր բռնում»[1]։ Այդ քննադատը ի՞նչ բնորոշում է տալիս Կռիլովի ողջ աշխարհայեցքին.—«չափավոր ազատամտություն»։ Վերջում Մ. Բերբերյանը մանկավարժներին առաջարկում է «մեծ զգուշությամբ վերաբերվել նրա (Կռիլովի) առակներին»։ Ինչո՞ւ։— Որովհետև նա ունի առակներ, որոնցից չի կարելի պարզ եզրակացություն դուրս բերել, այլ «շատ հեշտ է երկու բոլորովին հակասող եզրակացություններ անել»։ Կռիլովը լավ է խփել այդպիսի քննադատներին իր «էշը և սոխակը» առակի էպիլոգում։

Մխիթարյան վարդապետներից մեկն էլ, որ Կռիլովից թարգմանություններ է արել, աշխատել է նրան գնահատել, ցույց տալ նրա տեղը համաշխարհային գրականության պատմության մեջ։ Այստեղ էլ նրա երկդիմի տակտիկան հունդես է եկել ճիշտ այնպես, ինչպես որ թարգմանական «ազատությունների» և «ընդլայնումների» մեջ։

Քուշներ յանը նախ փորձում է Կռիլովին թողնել լաֆոնտենի ստվերի մեջ, բայց մեկ էլ վախենում է իր այդ մտքից և սկսում է Կռիլովին մեծարել անկախ ֆրանսիացի հեղինակի ստվերից։ Քննադատն իր այդ երկու պնդումներն էլ թողնում է դիվանագիտաբար և, ասես, առաջարկում ընթերցողին այդ հակոտնյա կարծիքներից ընտրել ո՛րը կուզե կամ ո՛րը իր ճաշակին և ըմբռնումներին սազական է։

Ահա՛ այդ քննադատական դիպլոմատիան.—

«Թե մեկը լավ քննե,— գրում է Քուշներ յանը,— երկու իմաստասեր առակախոսներուն (լաֆոնտենի և Կռիլովի) բարքը և ապա մտաց արդյունքը, ո՛չ թե միայն նմանություն, այլ ըստ գլխավոր մասանց նույնություն կ՛գտնե. սակայն իրրև մտա-

---

[1] «Արարատ», ամսագիր, 1895, № 3, էջ 94։

ծող հանճարներ՝ ունին իրենց առանձնական նատկությունք...»[1]։

Քուշներյանի մոտ ո՛չ միայն Կռիլովի առակների արժեքն է թերագնահատված, այլ և ստվերի մեջ է մնում կամ քամահրանքի է մատնվում ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծի հրապարակախոսական և դրամատիկական գործունեությունը։ Քննադատը պնդում է. «Կռիլովի այդ նախնական գրվածներն՝ երկրորդական կարգի բաներ են և ո՛չ արժանավորք իրեն վերջին մեծ անվանց»։

Քուշներյանը Կռիլովի կենսագրության մեջ փաստական սխալներ է մտցնում։ Կռիլովն իբրև առակագիր առաջին անգամ հրապարակ է իջել՝ իբրև Լաֆոնտենի թարգմանիչ՝ ո՛չ միայն «Կաղնին և եղեգն» ու «Փեսընտիր հարսնացու» առակներով, ինչպես պնդում է կենսագիրը, այլև, որ ավելի կարևոր է՝ «Ծերունի և երեք պատանի» երկով։ Սխալ է նաև կենսագրի մի այլ պնդումը թե՝ Կռիլովը ո՛չ մի հալածանքի չի ենթարկվել և նրա կյանքը սահել է առանց խոչ ու խոչընդոտների հանդիպելու, մի խոսքով՝ «փառոք և պատվով»։ «Վերջին հեղինակներս,— գրում է Քուշներյանը Լաֆոնտենի և Կռիլովի մասին,— չեն գրգռած իրենց դեմ ստահակ մարդկան մոլեգնությունը՝ զերծ ի չար արկածից, փառոք և պատվով չվել են հաստիացս»։

Հետաքրքրական է տեսնել, թե Քուշներյանը ի՞նչով է բացատրում այդ հանգամանքը. ինչո՞ւ չեն հալածել Կռիլովին։

«Ի պատիվ մեզի ժամանակակից մարդկության,— գրում է «Հայ առակախոսը»,— զի բարք և կիրք՝ ավելի կիրթ և չափավորյալ են այժմ, որով և արդյունավորած էին առակախոսից ջանքը։ Այլ մենք չմոռանանք հիշելու աստանոր, հանդերձ մեծավ պատկառանոք, երկնավոր վարդապետին (=Քրիստոսին) բազմազան առակոք խրատելը զմարդկություն. որով բիրտ և անսպառ բարք կրթվելով, այժմ ամեն շիտակ խոսողը՝ գանգվեժ չեն գտներ» (ընդգծումները մերն են. Ա. Տ.)։

Մի խոսքով՝ «դրախտ կամ Եդեմ» է եղել բուրժուական հասարակությունը, ուր նույնիսկ դեմոկրատ հեղինակները ամեն տեսակ «ազատություններ» են վայելել «շիտակ խոսելու» համար, և այդ բոլորից հետո ո՛չ թե հալածվել, բանտարկվել և աքսորվել են, այլ, ընդհակառակը, ապրել և մեռել են «փառոք և պատվով»։

---

[1] Քերովբե վ. Քուշներյան, «Առակք, ծաղկաքաղք և ինքնագիրք», 1904, էջ 42։

Այսպե՞ս են գրում մխիթարյանները հայ և օտար պատմությունը:

Հայ սովետական քննադատական գրականության մեջ, որքան հիշում ենք, Կռիլովի մասին խոսել է Ռ. Հովհաննիսյանը իր «Նյութեր ռուս գրականությունը ուսումնասիրողների համար» գրքույկում, որի մեջ մեծ առակախոս-բանաստեղծին նվիրված է տասը էջ: Իր այդ հակիրճ բնույթագրի մեջ Ռ. Հովհաննիսյանը ճիշտ մոտեցում է ցույց տվել Կռիլովի ստեղծագործությանը, նշել է նրա ռեալիզմը, ժողովրդայնությունը, առաջավոր հանրային գաղափարները: Միայն մի փաստական ճշտում կուզեինք անել. քննադատը կարծում է, որ Կռիլովի «Կարապը, ձուկը և խեցգետինը» հայտնի առակը գրված է ժողովրդական շարժման լծված մարդկանց տարբեր ուղղությամբ գործելու դեմ, մինչդեռ ապացուցված է, որ այդ առակը ծաղրում է ռուս պետական խորհուրդը և նրա անդամներին, այսինքն դա գրված է կոնկրետ պատմական ֆակտի և դեպքի առիթով, ինչպես, ասենք, «Գայլը շնանոցում» առակը: Սակայն, ի հարկե, դա չի բացառում քննադատի իրավունքը՝ Կռիլովի այս կամ այն առակին ավելի լայն մեկնություն տալու, քան թե հեղինակն է առաջադրում...

ԳՐԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՊՐՈԲԼԵՄԸ

Այսօր մեզ համար ի՞նչ գրական ժառանգություն է ներկայացնում Կռիլովի ստեղծագործությունը, ո՞րն է նրա մնայուն և անմահ նշանակությունը, այն էական հատկությունը, որով ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծը դառնում է մեր Միության բոլոր ժողովուրդների սիրելին, վերապահում է իրեն միջազգային շուշափելի հռչակ։

Տուրգենևն ազդարարել է. տեսնենք ի՞նչ կասի ապագան Կռիլովի մասին։

Այդ ապագան արդեն իր խոսքն ասել է. ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծը Միության մեջ մտնող ազգերի ժողովրդական բանաստեղծն է դարձել, ինչպես և Պուշկինը։ Ջուր չի ասել Բելինսկին թե՝ այդ երկու բանաստեղծներն իրար լրացնում են։

Կռիլովը համամարդկային գրող է. նա գրել է ամենքի համար. մեծի և փոքրի, գիտունի և անգետի համար։ Բայց մատչելիությունը նրա ստեղծագործության գեթ մի կողմն է. միջուկը—հումանիզմն է։

Ազգային գրականությունը նա բարձրացրել է համամարդկային արժեք լինելու աստիճանին։ Նրա արվեստը ձևով ազգային է, իսկ բովանդակությամբ ժողովրդասիրական։ Նա ժողովրդական բանաստեղծ է, առակախոս-բանաստեղծ։ Եվ այդ մեծ առակախոսի զենքը երգիծանքն է։ Ո՛չ ոք նրա նման չի կարողացել ծաղրել և ոչնչացնել ինքնագոհությունը և կեղծավորությունը, պոռոտախոսությունը և հիմարությունը։ Ոչ ոք նրա նման ցայտուն կերպով չի կարողացել տալ իդեալի և իրականության աղաղակող կոնտրաստը։ Սխալ է նրան Հոռեհաս անվանել (Կիրպիչնիկով և այլք). թե իր գրչակից Լաֆոնտենի և թե մեծ առակախոս-բանաստեղծի լավատեսությունը բխում էր նրանց սերտ կապից ժողովրդի հետ, նրանց ստեղծագործության ժողովրդայնությունից։

Համաշխարհային գրականության թատերաբեմի վրա շատ առակախոսներ են հանդես եկել։ Պատմությունը շատ անուններ գիտե. բայց նա ճակատագրի պես դաժան է— քչերի անունն է անմահացնում։ Այդ քչերի մեջն է Կռիլովը, մի անուն, որ հավերժություն է նվաճել, մի գեղագետ, որի արվեստը դյուրին է երևում, բայց ըստ էության ամենադժվար արվեստն է.— կարճ, բայց մնայուն խոսքի արվեստ։

Սակայն այդ կարճ խոսքը հասել է կատարելության աստիճանին ո՛չ թե այն պատճառով, որ մի «հանգիստ հասարակական իրադրության» մեջ է գրվել, ինչպես պնդում է Արխանգելսկին[1], ընդհակառակը, դա հանդես է եկել մի եռուն դարաշրջանում և տվել է հիմնականում առաջավոր լոզունգներ՝ անհանգիստ էպոխաներին հատուկ աֆորիստիկ ոճով։ Ի՞նչպես կարելի է Ալեքսանդրի և Նիկոլայի դարաշրջանը, «հանգստությամբ» բնորոշել. մի դարաշրջան, երբ ճորտատիրության կրիզիսը հասել է իր գագաթնակետին և երբ տիրող կարգը նստած էր հրաբխի վրա։

Հենց այդ հրաբխի առկայությունը գրական խոսքին տալիս էր ներքին լիցք, մեծ տաղանդի ստեղծագործությունը տոգորում ժամանակի ոգով։

Կռիլովի դարաշրջանի հիմնական խնդիրը—ճորտերի ազատագրությունն էր։ Որքան էլ ռեակցիան ճնշում էր թե ներքևից՝ ժողովրդական մասսաներից, և թե վերևից՝ գրականությունից եկող օպոզիցիան, այնուամենայնիվ ցնցումները շարունակ նկատելի էին, խնդիրը սուր էր դրված և ստեղծվել էին հակոտնյա բանակներ։

Ո՞ր բանակումն էր մեծ առակախոս-բանաստեղծը։

Կռիլովին չի կարելի անվանել ճորտատիրության իդեոլոգ։ Դրա ամենակարևոր ապացույցը նրա ողջ ստեղծագործությունն է և վերջինիս մեջ կարմիր թելի պես անցնող աշխատանքի և աշխատավորի կոչը։ Բանաստեղծ-առակախոսը «Արծիվ և մեղու» առակի մեջ մարդու ամենամեծ սիփոխանքը համարում է հետևյալ գաղափարը. «իր աշխատանքը հասարակաց օգտի համար է»= К пользе общей он трудится։ Բայց ո՛չ միայն հասարակության օգտի համար պիտի աշխատել, այլև այդ աշխա-

[1] «Литература и марксизм», 1930, №№ 4—5, стр. 120.

տանքը սին փառքի, եսասիրության նպատակ չպետք է հետապնդի։ Կռիլովը միշտ ձաղկել է ծուլությունը, ուրիշի հաշվին ապրելը։ Նա, ժողովրդական իմաստության հետևելով, խոսքի փայլը կապել է այդ գործիքի անպարապ մնալու փաստի հետ։ Հ. Պարոնյանի պես Կռիլովն էլ խփել է այն գործիչներին, որոնք պարծենում են թե՝ այսքան տարի բեմին վրա քալած եմ։ Կռիլովն իր «Քար և ճիճու» առակի մեջ կծու կերպով ծաղրում է իրենց քառասնամյակով պարծեցող գործիչներին. թիվը ոչինչ է. ի՞նչ օգուտ եք տվել—ահա սա՛ է կարևորը։ Երկու տակառի էպիլոգը շատ խոսուն է.

Մարդու պես մարդ անո՛ր ըսել կը վայլե,
Ու միշտ սակավ խոսի և շատ կգործե,
Եվ առանց ձայնի
Գործե առաջ տանի։

Ուշադրության արժանի է, որ Մուրացանի «Խորհրդավոր միանձնուհի» վեպի մեջ քույր Աննան գրեթե նման բառերով է խոսում իր գործունեության մասին։ Մեծ առակախոս-բանաստեղծը իր «Շուն և ձի» առակի մեջ ավելի ուժգին թափով է պաշտպանել աշխատանքն ու աշխատավորին։ Պարծենկոտ շանը համեստ ձին պատասխանում է, թե՝ չգիտեմ ի՞նչ կմնար քեզ՝ պահապանության անելու համար, եթե ես չաշխատեի, արտն ու դաշտը չհերկեի։

Այդ հիմնական տենդենցը Կռիլովի առակները դարձնում է մեր դպրոցների համար ցանկալի մանկավարժական մատերիալ։ Դժբախտաբար սովետական քննադատության մեջ թեև քիչ, բայց և այնպես լսվել են հատ ու կենտ ձայներ այդ դրույթի դեմ։ Օրինակ՝ Վ. Նեչաևան «Գրական էնցիկլոպեդիայի» մեջ պնդել է, թե Կռիլովն իբրև բարոյագետ և դաստիարակ «ո՛չ մի դեպքում» («Ни в коем случае») չի կարող ընդունվել սովետական դպրոցի պատերի ներսում (տես տ. V, էջ 695)։

Որ Կռիլովը ռուս հասարակական-քաղաքական կյանքում դաստիարակ է հանդիսացել—դրանում ո՛չ մի կասկած չկա։ Ժողովրդական խավերը, ինչպես և այդ խավերի գաղափարախոսները միշտ էլ նրա երգիծանքի սուր զենքը բանեցրել են թշնամական մտայնության դեմ։

«Սիրում եմ արատները մտրակել», ասել է Կռիլովը։ Նրա երկերի մեջ կան պատմական արատներ, պորտաբույծ խավերի

անաշխատ կյանքի մերկացումներ, բայց դրա հետ միասին ծաղրված են նաև մարդկային այնպիսի թերություններ, ինչպես դաժանությունը, կուլտուրական հետամնացությունը, սրտի և մտքի սահմանափակությունը։ Մեր սովետական իրականության մեջ անցյալի մնացուկները ճաղկելիս՝ Կռիլովը լավագույն խորհրդատուներից մեկն է։ Եվ զարմանալի չէ, որ Նրա գրական ժառանգությունը, առակի ժանրի նրա հատուկ ուղղությունը, օգտագործվել է նաև մեր սովետական էպոխայում Դեմյան Բեդնու գրչով։ Վերջինս ձևականապես շարունակել է Կռիլովի տրադիցիան, այսինքն առակի մեջ եղած սատիրական կողմը սրել է քաղաքական իմաստով։

Սովետական դարաշրջանում ո՛չ թե արգելվել է Կռիլովի առակների օգտագործումը, ինչպես պահանջում էին ոմանք, ընդհակառակը, նա մեր օրերում արդարացրել է Բելինսկու երազը— նրա երկերը հրատարակել ամենայն հազարավոր տիրաժով։ Ո՛չ միայն այդ տիրաժը աննախընթաց կերպով դերակատարվել է, այլև սովետական դարաշրջանի հրապարակախոսությունն արդարացրել է նաև մեծ քննադատի մի ուրիշ ակնկալությունը. քանի դեռ ռուս լեզուն կա, կա և կմնա Կռիլովը։ Այսօր էլ մենք օգտագործում ենք նրա այրող երգիծանքը ժողովրդի թշնամիների դեմ, ինչպես որ դա երեկ էլ օգտագործվել է։ Նրա երգիծանքը ստորաքարշների դեմ ուղղված («Երկու շուն») այսօր էլ նույնքան ակտուալ է, որքան և սրանից տասնամյակներ առաջ։

Լենինը համաշխարհային առաջին պատերազմի ժամանակ այսպես է բնորոշել գերմանական իմպերիալիզմի անցած ուղին։ «Սկզբում նա փքվեց Եվրոպայի երեք քառորդի չափով, ճարպակալեց, բայց հետո իսկույն տեղն ու տեղը պայթեց, տարածելով սարսափելի գարշահոտություն»։ Այս պատկերավոր խոսքը հիշեցնում է Կռիլովի հայտնի «Ձեղն ու գորտը» առակը, որ սովետական էպոխայում, օգտագործում են ֆաշիզմի, բարբարոսական հիտլերիզմի դեմ, որ նույնպես չտեսնված կերպով փքվել էր, ճարպակալել, բայց իր նախորդի պես պայթում է և անասելի գարշահոտություն տարածում ողջ աշխարհով մեկ։

Հատուկ թեմա է «Մեր հայրենական պատերազմը և Կռիլովը»։ Եվ հիրավի. մեծ առակախոս-բանաստեղծը մասնակցել է և մասնակցում է մեր այսօրվա պայքարին իր հատու խոսքով, իր անմահ աֆորիզմներով։ Պրուսական միլիտարիզմը հանձին Կռի-

լովի գտել է իր ամենամեծ հակառակորդին։ Դեռ իր երիտասարդական կոմեդիաների մեջ, ինչպես ասել ենք, նա ծաղրել է գերմանական ռազմամոլներին, նրանց զինվորական բթամտությունն ու անհեռատեսությունը։ Տոլստոյն ևս իր «Պատերազմ և խաղաղություն» էպոպեայում ծաղրել է նման մի զորավարի սահմանափակությունը և ռուտինան, կանոնների պաշտամունքը և մտքի ճկունության բացակայությունը։

Առակների մեջ Կռիլովը մնացել է ամեն տեսակ հակաժողովրդական զորության ոսոխը։ Դրա հակառակ նա մեծարել է ամեն մի իմաստուն հայրենասերին, օրինակ՝ Կուտուզովին, իսկ իր երիտասարդական տարիներում գրածների մեջ փառաբանել է Մուրոմցի Իլյային՝ ժողովրդի իդեալին և պաշտպանին։ Այսօր էլ մեր սովետական հասարակայնությունը Կռիլովի հետ միասին հիտլերիզմի դեմ դնում է հետևյալ պայմանը։

Ես գայլի բնությունը շատ աղեկ ճանկրցեր եմ,
Ուստի և ինձ ճաստատ կանեն և օրենք այս բաներ եմ,
Որ գայլուն մորթը չհերթած, չճանած,
Ո՛չ երբեմ ճետը ճաշտությանն խոսք բնեմ։

Կռիլովն ուրիշ ժողովուրդների բախտի և կուլտուրայի հետ խաղացողներին դրել է միևնույն տախտակի վրա. Ատիլլա, Ներոն, Նապոլեոն («Ջրպարտիչ և օձ» առակի մեջ)։ Վերջինիս հայ թարգմանիչ Այվազյանը մի անուն էլ իր կողմից է ավելացրել՝ Հուդային, որ բնագրի մեջ չկա[1]։

* * *

Կռիլովի առակների հասարակական նշանակության հետ միասին ուսանելի է նաև մեծ առակախոս-բանաստեղծը իբրև գրական դաստիարակ։

Այսօր ևս, ա՛յդ իմաստով, նրա մի քանի պերճախոս ցուցմունքները պահում են իրենց ուժն ու նշանակությունը։

Ամենից առաջ պետք է նշել Կռիլովի խստապահանջությունը գրական խոսքի նկատմամբ։ Նրա ձեռագիրների ուսումնասիրությունն արդեն ցույց է տվել, թե դրանց վրա ի՜նչ եռանդուն աշխատանք էր կիրառում «ծուլլը» համարվող հեղինակը։ Մի անգամ գրածը նա սրբագրում և արտագրում էր բազմաթիվ անգամներ,

[1] «Собр. соч. Крылова», 1905, т. IV, стр. 405.

մինչև որ հասցնում էր իդեալական սեղմության, աֆորիզմների կատարելության, սուր, ինչպես նշտար։ Կռիլովն ասել է. այնքա՜ն եմ կարդում, մինչև որ մի բան ինձ դուր չգա և ջնջեմ։ Սա հիշեցնում է մեր մեծ բանաստեղծ Թումանյանի մի աֆորիզմը՝ ջնջելով եմ զբաղված։ Իսկ ջնջելը մեծ վարպետություն է պահանջում. մազը կտրելու փոխարեն կարելի է վիզը կտրել, ինչպես հեգնել է Գյոթեն։

Կռիլովն ամենից շատ սիրում էր իր «Առվակ» վերնագրով առակը։ Շատ իմաստալից փիլիսոփայություն ունի այդ երկը, որ ընդհանրապես փայլում է ձևի և բովանդակության կուռ միասնությամբ։ Տոլստոյն ասել է՝ հեշտ է հարյուր բարոյական պատվիրան գրելը, բայց շատ դժվար է գեթ մեկն իրագործելը։ Այդ միտքը Կռիլովի մոտ ստացել է հոյակապ կոնկրետություն։ Կռիլովն ինքն իրև գրական դաստիարակ, ինչ որ ուրիշից էր պահանջում, առաջինն ինքն էր կատարում։ Այդպիսի մի գրական դաստիարակ էր մեզանում Հակոբ Պարոնյանը։

Ի՞նչ էր պահանջում Կռիլովը գրականությունից։—Գրական երկը լցնել ժամանակի ոգով։ Եթե մեկը զարմացնի աշխարհն իր տաղանդով, բայց այդ հատկությունը չունենա,— Կռիլովը նրան անօգտակար մարդ էր համարում։ Այդ միտքը նա արտահայտել է իր «Սարդը և մեղուն» առակի նախերգանքում։ «Աշխարհին շահ տվող քանքարը» ո՛չ միայն խոսել պիտի իմանա, այլ և ժամանակին լռել. նա պիտի ունենա տակտի այն զգացմունքը, որին այնքա՜ն արժեք էր տալիս Տոլստոյը. եթե որևէ բան ընթերցողն ինքը կարող է գլխի ընկնել, չպետք է ասել և ձանձրացնել, ինչպես Թաթուլն է ձանձրացնում իր քալաճոշով։

Ասացինք, որ Կռիլովը կարճ խոսքի սիրահար է։ Իր առակներից մեկի մեջ նա պարզապես խոստովանում է, թե՝ ինքը զզվում է «երկա՜ն երկա՜ն խոսքերից»։ Այդ միտքն արտահայտող հեղինակը, ինչպես հայտնի է, գրել է նաև երկար առակներ. բայց խնդիրը, հարկավ, ծավալի մեջ չէ, այլ որակի։ Մարքսը «Մարդու անդամների վեճը» անվանել է տափակամիտ առակ։ Կռիլովը զգուշացնում է, ահա՜ այդ տափակամտությունից պետք է ուժ ունենալ նույնիսկ ծամծմված միտքը սրելու և ուշադրության կենտրոն դարձնելու։

Շատ խիստ է եղել Կռիլովը գրական քննադատության նկատմամբ ևս։ Իր «Կկու և աքլոր» առակի մեջ նա ծաղրում է

այն գրողներին, որոնք իրար գովելով են զբաղված, որոնք զուրկ են ինքնագնահատության տարրական բարեխղճությունից, ներկայի և ապագայի առաջ պատասխանատվության զգացմունքից։ Իր «Պառնաս» խորագրով առակի մեջ Կռիլովն առաջարկում է այդպիսի գրողներին վտարել մուսաների բնակարանից։

Կռիլովն ինքն ևս քննադատելու ձիրք է ունեցել և խրատել է թե՝ մեկ գրողի գնահատելու ժամանակ նախ պետք է նրա առավելությունները թվել, որոնցով նա մտնում է գրականության պատմության մեջ, և ապա միայն խոսել նրա պակասությունների մասին՝ ուրիշներին զգուշացնելու համար։ Մինչդեռ կան քննադատներ, որոնք գնահատել ասելով՝ հասկանում են գեթ «գեղ կողմեր ցուցնելու» արվեստը։ Պարոնյանն ևս ծաղրել է նման քննադատներին, սրանց համեմատելով գրաքննիչի (ցենզորի) հետ, որ, ինչպես ասում է Կռիլովը՝

Ի՛նչ գիրք առնու ձեռքը կարդալու
Տուրմ մը ունի միայն գե՛ղ դին տեսնելու։

Կռիլովն անդրադարձել է նաև գրողների ու քննադատների հավերժական վեճին, իրար նկատմամբ ունեցած քամահրանքին։ Իսկական տաղանդը, ասում է Կռիլովը, քննադատությունից վախ չունի։ Այդ միտքը նա արտահայտել է մի սրամիտ և գեղեցիկ աֆորիզմով իր «Ծաղիկներ» առակի մեջ.—«Միայն շինծու ծաղիկներն են, որ կվախենան անձրևից»։

Իր գրական պրոդուկցիայով Կռիլովը ժխտել է քննադատության մեջ արտահայտված մի կարծիք. իբր թե առակի ժանրը ծաղկում է միայն և եթ քաղաքական ռեակցիայի պահերին. իբր թե ազատ պայմաններում այդ ժանրը խամրում է։ Մի շարք տասնամյակներում Կռիլովի առակների հաջողությունը նշան էր, որ նրանց մեջ եղած թափանցիկ «այլաբանությունը» երբեք արգելք չի եղել բաղաքական ռեակցիայի դեմ կռվելու համար։ Դժբախտաբար այդ սխալ կարծիքն արտահայտել է նաև Լունաչարսկին, պնդելով թե՝ առակը գրականության մանկական ձևն է. քաղաքական դժխեմ պայմաններն էլ նպաստում են նրա ծաղկմանը. XVIII դարի և XIX դարասկզբի բոլոր ռուս բանաստեղծները առակներ են գրել, մինչդեռ անգլիական գրականության մեջ առակը գոյություն չունի։

Այս վերջին պնդումը փոքր ինչ տարակուսական է. մեզ թվում է, որ, օրինակ, Սվիֆտի երկերի մի որոշ մասը կարելի

է՝ լայն իմաստով վերցրած՝ առակի ժանրին վերագրել. դրանց մեջ մեծ սատիրիկը այլաբանությունների միջոցով քննադատում էր տիրող քաղաքական կարգ ու սարքը, Իլանդիայի պատմականորեն կրած տվայտանքները։ Մի պերճախոս փաստ. «Ինչպես ազատել Իլանդիան ավելորդ բերաններից. մի առաջարկ». այդ մաղձոտ սարկազմը միևնույն ժամանակ զուրկ չէ այլաբանական թթխմորից։

Լոմնաշարսկու կարծիքի հակառակ՝ Նիկ. Մառը ցույց է տվել, որ հայ առակախոսության միջնադարյան ծաղկումը հիմնականում կապված է հայ ժողովրդի համեմատաբար ազատ զարգացման պայմանների հետ։ Նույնը պիտի ասել նաև եվրոպական հումանիզմի և ռեֆորմացիայի շրջանների մասին, երբ դարձյալ առակախոսությունը նկատելի կերպով փթթում էր և ոչ թե խամրում։

Շատ խոշոր է եղել Կռիլովի ազդեցությունը ռուս գրականության վրա։ Նրա պերճախոս լեզուն, նրա գեղարվեստական խոսուն աֆորիզմները, նրա սլացիկ թևավոր խոսքերը ժողովրդականացել են ճիշտ այնպես, ինչպես Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհասից» բազմաթիվ սեղմ ասացվածքները, առածանման խոսքերն ու կծու որակումները։ Կռիլովի երգիծանքի պրիոմներն ևս, ինչպես և սեղմ խոսքի պոետիկան, նրա ոտանավորի հնչեղ և սահուն տաղաչափությունը դարձել են ուսանելի մի քանի սերունդների համար և դեռ այսօր էլ չեն կորցրել իրենց նշանակությունը մի քանի առումներով։

Ռուս քննադատական գրականության մեջ հաստատված է նրա գրական և խոր ազդեցությունը այնպիսի մեծ գրողների նկատմամբ, ինչպես են Սալտիկովը, Նեկրասովը և Օստրովսկին։ Այնքա՞ն այնքան անգամ Սալտիկով-Շչեդրինը ծաղրել է լիբերալներին. բայց այդ ծաղրը Կռիլովի առակների մեջ ունի իր սաղմը. հայտնի է, օրինակ, այն փաստը, որ «Կվարտետի» մեջ հանդես եկող «երաժիշտներից» մեկը—ճապուկ ու խեղկատակ կապիկը (ընչապտուկն ապուշնյա, ինչպես որակված է մեր գրաբար թարգմանության մեջ) լրծոմնքոտ լիբերալիզմի արտահայտիչ է. դրա նախատիպար Մորդվինովը՝ Կռիլովի ապրած ժամանակաշրջանի «դյուրաշարժ» դեմքերից մեկը։

Կռիլովն ռուս կլասիկական գրականության հիմնական ֆոնդի զարդն է հանդիսացել իր ռեալիզմով, տիպական արվեստով ու երգիծանքով, վերջապես, այդ բոլորն իրար հետ, միացնող այն

կենդանարար շնչով, որ ժողովրդայնություն է, այսինքն՝ հենց կյանքն ինչպես որ է արվեստն ինքնին։

Այդ բոլոր հատկություններն ունենալով՝ Կռիլովը դարձել է ռուս առակախոսության հանճարեղ վետերանը, մի գրող, որի երկերի, հատկապես առակների համար ծերություն ասածդ գոյություն չունի. նա միշտ թարմ է մնում թե՛ ժողովրդի բերանում և թե գրողների ուսումնասիրության մարզում, ինչպես և բազմաթիվ քննադատների մեկնություններում։

Այդպես լինելով՝ նա ստանում է շատ մեծ ժողովրդական և համաշխարհային նշանակություն. համաշխարհային ո՛չ միայն իր երկերի անխտիր բոլոր ազգերի լեզվով թարգմանությունների շնորհիվ, այլ և նրա թողած ազդեցության չափով միջազգային գրականության վրա։ Մի ժամանակ այն կարծիքը կար, թե՝ Կռիլովին ստեղծել է Պետերբուրգը, ուստի և նրա արձանը մի այլ տեղում մտածելի չէ, քան միայն այդ մայր քաղաքում։ Սակայն Կռիլովի մահվանից հետո անցած այս մի ամբողջ դարը ակներևաբար ցույց տվեց, թե՝ ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծին որքան էլ սկզբնապես Պետերբուրգը ստեղծած լինի, այնուամենայնիվ նա համաժողովրդական արժեք ունի, ուստի նրա արձանը նաև պիտի կանգնի մեր սոցիալիստական հայրենիքի մայրաքաղաքում—Մոսկվայում։ Արդեն հենց նրա երկերի հարյուր հազարավոր տիրաժը ինքնին ցույց է տալիս ո՛չ միայն նրա մեծ ժողովրդականությունը, այլ և դրա հետ միասին մեր Միության մեջ մտնող ժողովուրդների հոգեկան, կուլտուրական կյանքի միասնությունը, մի միասնություն, որ հենց կրթվում ու դաստիարակվում է Կռիլովի նման կլասիկների միջոցով։

Ինչպես հայտնի է, 1817—1917 թվերի ընթացքում—միջազգային մասշտաբով—Կռիլովի երկերը թարգմանվել են երեսուն և վեց լեզուներով, դրանց թվում Ռուսաստանի կազմի մեջ մտնող ժողովուրդների տասներկու լեզվով։ Հոկտեմբերյան սոցիալիստական ռևոլյուցիայից հետո ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծի երկերը թարգմանվել են տասն և յոթ լեզվով ևս, այդ թվում այնպիսի ժողովուրդների լեզվով, ինչպես են թուրքմենները, օյրատները, դիրյանները, և այլն, որոնք ազգային կուլտուրայի զարգացման ու փթթման հնարավորություն են ստացել միայն Մեծ Հոկտեմբերից հետո։

Կռիլովը կարդացվում է այսօր, կկարդացվի նաև վաղը։ Նա նման չէ այն հին հեղինակներին, որոնք ոչ միայն իրենք, այլ և իրենց երկասիրությունը պատկած են՝ մեկը իսկական գերեզմանում, մյուսը՝ գրականության պատմության կամարների տակ։ Կա մի քննադատական առածանման խոսք.— ո՞վ չի գովում Կլոպշտոկին, բայց ո՞վ է կարդում նրան։ Կռիլովը— Կլոպշտոկ չէ. նրան և՛ գովում ենք, և՛ կարդում։

Նկատի առնելով այն բոլորը, ինչ որ ասվեց, մեզ համար պարզվում է, թե որքա՜ն երբեմնապես անարդարացի է եղել նախահոկտեմբերյան քննադատությունը Կռիլովի գրական ժառանգության նկատմամբ։

Ի՞նչ սխալ պնդումներ են արել Այխենվալդը և նմանները։

Նախ՝ իբր թե Կռիլովի երկերի մեծամասնությունը լոկ պատմական հետաքրքրություն է ներկայացնում։ Այս կարծիքը ճիշտ չէ. այն բոլոր երկերը, որոնցով Կռիլովը մտել է ռուս կլասիկների շարքը, այսօր էլ ակտուալ են, այժմեական. դրանցով մենք շատ հեշտ կերպով խարանում ենք հին կյանքի մնացուկները նույնիսկ մեր նոր սոցիալիստական կենցաղի մեջ։ Եվ այդ կենդանի գրական ժառանգությունը ոչ թե նրա երկերի չնչին, այլ զգալի մասին է վերաբերում. խնդիրը քանակի մեջ չէ, հարկավ, այլ որակի. իսկ մեծ առակախոս-բանաստեղծի մնայուն առակների տեսակարար կշիռը շատ բարձր է։

Եվ, վերջապես, երկրորդ՝ երկերից հետո քննադատությունն անցել է հեղինակի անձի գնահատությանը. իբր թե ապագա սերունդները ո՛չ թե սիրագին, այլ հետաքրքիր և զարմացած հայացքով պիտի նայեն առակագրի դեմքին։ Այս կարծիքն ևս խախուտ է։ Մեզ այսօր ո՛չ միայն հետաքրքրում է Կռիլովի դարաշրջանը, այն հանգամանքը, թե ինչպես է վերջինս արտացոլվել նրա ստեղծագործության մեջ, մենք ո՛չ միայն զարմանում ենք նրա գեղարվեստական վարպետության վրա, գովում ենք նրա ռեալիզմն ու տիպական բարձր արվեստը,— այդ բոլորից հետո մենք նաև սիրով ենք կապվում այդ ժողովրդական գրողի հետ, որ իր դաժան դարում, Պուշկինի պես՝ милость к падшим призывал, դրա հետ միասին հիմնականում իր արվեստն ի սպաս է դրել դեմոկրատիայի դատին, նպաստել է նրա հաղթանակին և գերեզման է մտել իբրև ժողովրդի մեծ երախտավորներից մեկը։

Այսպիսով, ո՛չ միայն զարմանում, հետաքրքրվում ենք Կռի-

լովի ստեղծագործությամբ, այլև համակրում ենք այդ ստեղծագործության կրողին՝ անմահ Կռիլովին, ռուս առաջադիմական Շեքսպիրին, որ իր երկերի մեջ, ինչպես և անգլիացի մեծ դրամատուրգը, ընդգրկել է ո՛չ միայն զուտ ազգային, այլև պատմահասարակական մոմենտը։

Նվ, այդ բոլորից հետո, միանգամայն զարմանալի չէ, որ այսօր էլ Կռիլովի ստեղծագործությունը մեզ լիցք է տալիս, մասնակցում է մեր առօրյա պայքարին, նպաստում է ֆաշիզմի դեմ վերջնական գրոհին։ Ճիշտ է գրել պարտիայի կենտրոնական օրգանը. «Ագիտատորները պետք է օգտվեն սատիրայի սուր զենքից. ի՛նչպես մեզ լավ օգնում է Կռիլովի, Գոգոլի, Շչեդրինի սատիրան»[1]։

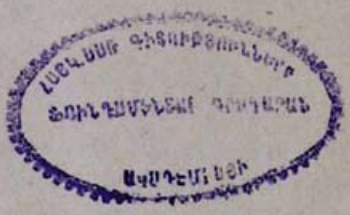
1944

---

[1] «Правда», 1940, № 234.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Գիտության մեծ աշխատավորը—Հր. Թամրազյան . . 3
Հայրենի երերքի քնարերգուն 25
Նար-Դոսի ստեղծագործությունը 109
Րաֆֆու «Սամվել» պատմական վեպը 180
Սովետահայ պատմավեպը 237
Ջոհրապի արվեստը 248
Փիլիսոփայական խոհը Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ 287
Վալերի Բրյուսովը և հայ կուլտուրան 308
Ռուս մեծ առակախոս բանաստեղծը 385



ԱՐՍԵՆ
ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ

ԵՐԿԵՐ

Հրատարակության է
ենթակայացրել
համալսարանի
սովետական
գրականության
ամբիոնը

Հրատ. խմբագիր՝
Լ. Լ. Աղայան

Նկարիչ՝
Հ. Ն. Գործակալյան

Գեղ. խմբագիր՝
Ն. Ա. Թովմասյան

Տեխն. խմբագիր՝
Ֆ. Գ. Տոնոյան

Վերստ. սրբագրիչ՝
Ս. Վ. Ղալարյան

ԽՐ 313
ՎՖ 05689, պատվեր 1558, տպաքանակ 5000։
Հանձնված է արտադրության 30. 10. 1979 թ.։
Ստորագրված է տպագրության 12. 02. 1980 թ.։
Թուղթ № 2, 60×90 1/16։ Տառատեսակը՝ «Սովորական»։
Տպագրության եղանակը՝ «Բարձր»։
Հրատ. 25,9 մամուլ։ Տպագրական 30,75 մամուլ։
Գինը՝ 2 ռ. 50 կ.։
Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, Երևան, Մռավյան 1։

Երևանի համալսարանի տպարան, Երևան, Աբովյան 52։

Ա Ե 64404

ԳԱԱ Իմաստասիրության Հին. Գրադ.
220064404