

Ս. Բազյան

ՍՈՒՆԴՈՒԿԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայ մեծ դրամատուրգ Գաբրիել Սունդուկյանի ստեղծած ռեալիստական դրամատուրգիան ու ռեալիստական թատրոնը հանդիսանում էր անդրկովկասյան ժողովուրդների բարեկամության արտահայտիչը: Ուստի նրա ծննդյան 125-ամյակը անդրկովկասյան ժողովուրդները առանձին սիրով են նշում:

Հարյուր քսանհինգ տարի է բաժանում մեզ այն օրից, երբ ծնվեց հայ մեծ դրամատուրգ Գաբրիել Սունդուկյանը: Այդ ժամանակամիջոցում հայ հասարակական և գեղարվեստական առաջավոր միտքը զարգացման մի քանի էտապներ անցավ ու հասավ Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ ռեվոլյուցիային, որը նոր դարագլուխ բացեց մեր ժողովրդի պատմության մեջ: Վիթխարի զարգացման հասավ սովետական կուլտուրան, մեր արվեստն ու գրականությունը, մեր դրամատուրգիան ու թատրոնը: Ինչպես անցյալի բոլոր խոշոր արժեքները, այդ թվում և Սունդուկյանը, իրենց իսկական արժեքավորումը ստացան մեր օրերում՝ սովետական շրջանում:

Իր խոշոր ծառայությամբ, Սունդուկյանը զարգացման մի նոր աստիճանի բարձրացրեց մեր դրամատուրգիան, մեր թատրոնն ու թատերական քննադատությունը, այդ բոլորին տալով ռեալիստական ուղղություն: Իր դրամատուրգիայով նա դերասանական խաղի ասպարեզում ստեղծեց ռեալիստական շկուլայի հիմքերը, որի վրա աճեցին իսկական ազգային տաղանդներ (Զմշկյան, Ամերիկյան և ուրիշները): Նա կործանեց կլասիցիզմը, պատմա-ազգայնական ողբերգությունը, ժխտեց կղերա-ավատական իդեոլոգիան՝ թատրոնի և դրամատուրգիայի ասպարեզում և ստեղծեց հայ ազգային ռեալիստական դրամատուրգիան ու թատրոնը:

Սունդուկյանի մեծությունը առավել հասկանալի կլինի, եթե հիշենք այն ժամանակաշրջանը, ուր ծնվել ու ստեղծագործել է նա: Մեր անվանի գրող Ղ. Աղայանը, նրա ծննդյան ժամանակաշրջանից մի քանի տասնամյակ հետո գոյություն ունեցած իրականության մասին ասել է, թե Շլուսավոր մարդուն ճրագով էին ման գալիս»:

Գաբրիել Սունդուկյանն այդ լուսավոր մարդկանցից մեկն էր: Նրա աշխարհայացքն ու ստեղծագործությունը սերտորեն կապված էր իր ապրած ժամանակաշրջանի հետ, մի ժամանակաշրջան, որն ընդգրկում էր անցյալ դարի 50—60-ական թվականներից մինչև 20-րդ դարի առաջին տասնամյակը, մինչև իր մահը (1912 թ.):

* * *

Գաբրիել Սունդուկյանը ծնվել է 1825 թվին, հունիսի 29-ին Թբիլիսիում, առևտրականի ընտանիքում: Վեց տարեկան հասակում նա զրկվում է հորից և մնում մոր խնամքին: Մայրը առանձին հոգատարություն է հանդես բերում իր որդու կրթության վերաբերյալ: 1832 թվից մինչև 1838 թիվը Սունդուկյանը

Հակոբ Շահան Զրպետյանների ընտանիքում սովորում է իտալերեն, ֆրանսերեն, լատիներեն լեզուները։ Այնուհետև 1838—1840 թվականներին նա աշակերտել է մեծ լուսավորիչ-դեմոկրատ խաչատուր Արովյանին, մի շարք առարկաների հետ միասին ուսանելով ռուսաց լեզուն, որը կատարելագործեց ռուսաց գիմնազիայում սովորելով (1840—1846 թվերին)։

Սունդուկյանի հայացքների ձևավորումն սկսվել է անցյալ դարի 30—40-ական թվականներից։ «Մայրս և իմ մանկության դաստիարակներս,— գրում է նա այդ շրջանի մասին,— արել են այն, որ խեղճին, զրկյալին և կարոտյալին ես միշտ վերաբերվել եմ կարեկցությամբ»¹։ Այս շրջանից է սկսվում Սունդուկյանի հումանիստական աշխարհայացքի կազմավորումը, որի վերջնական ձևավորումը կատարվեց ռուսական առաջավոր մտքի ազդեցությամբ և, հետագայում դրսևորվեց նրա լավագույն հերոսների (Պեպո, Միքայել և այլն) մեջ։

30—40-ական թվականները մեր հասարակական կյանքի պատմության մեջ ազդալի տրամադրությունների կազմավորման և լուսավորականության ժամանակաշրջանն էր։ Այդ ժամանակաշրջանը տնտեսական և գաղափարական հարուստ հիմքեր էր ստեղծում Սունդուկյանի հումանիզմի կազմավորման համար, տալով նրան որոշ չափով դեմոկրատական երանգ։ Այդ շրջանում Սունդուկյանի հայացքների կազմավորման մեջ բեկվել է մի կողմից արհեստավորական-առևտրական Թբիլիսիի տնտեսական միջավայրի, մյուս կողմից Արովյանի անպայման որոշ ազդեցությունը։

Արովյանական լուսավոր գաղափարները, որ անվանի գրողը միշտ հաղորդակից էր դարձնում իր աշակերտներին, չէին կարող նշանակալից ազդեցություն չթողնել Սունդուկյանի հայացքների վրա։ Նրա հայացքների ձևավորման վրա իր կնիքն էր դնում նաև արհեստավորության ու առևտրական բուրժուազիայի հարաբերությունների սրումը Թբիլիսիի սոցիալ-քաղաքական կյանքում, որին ականատես էր Սունդուկյանը։

1846—1850 թվականների ընթացքում ուսանելով Պետերբուրգի Համալսարանում, Սունդուկյանը մոտիկից ծանոթանում է ռուսական գրականությանն ու թատրոնին և յուրացնում նրանց առաջավոր գաղափարները։ Համալսարանում նա միաժամանակ լսում է գրականության մասին դասախոսություններ ու թեև նա որոշակի հակում էր հանդես բերում դեպի իր ուսուցիչը, չափավոր և լիբերալ մտածող Նիկիտենկոն, սակայն ռուսական առաջավոր գրականության առաջավոր իդեանների և ուսանողների մեջ արդեն խմորվող առաջավոր գաղափարների ազդեցությունը, որից չէր կարող զերծ լինել Սունդուկյանը, հակադրվելով գրականության պրոֆեսոր Նիկիտենկոյի հայացքներին, նրան դուրս էին բերում այդ չափավոր ազդեցությունից։

Ռուսական առաջավոր գրականության և թատրոնի ազդեցությամբ էր վերածնվում Սունդուկյանը։ Այդ ազդեցությամբ էր կազմավորվում նրա աշխարհայացքն ու ստեղծագործական տաղանդը։ Այդ ազդեցությամբ էր ձևավորվում նաև նրա քննադատական ռեալիզմը, որը միավորում էր իր մեջ նախորդ հայ դրամատուրգների (Միքայել Տեր-Գրիգորյան, Նիկողայոս Փուղինյան և այլն) և մանավանդ ռուսական դրամատուրգիայի առաջավոր կողմերը։

«Մնվելով և կրթվելով Ռուսաստանում,— գրում է Սունդուկյանը,— սովոր-

¹ Սունդուկյան, «Ծրկերի լիակատար ժողովածու», 1934 թ., էջ 434։

րելով ռուսաց գիմնազիայում և համալսարանում, ունենդրելով ռուս պրոֆեսորներին և հատկապես Պետերբուրգի համալսարանի գրականության պրոֆեսոր Նիկիտենկոյին շորս տարի շարունակ (1846—1850 թ. թ.) ես, բնականաբար պետք է գտնվեի ռուսական մտավոր կյանքի ազդեցության տակ։ Նա սիրեցի թատրոնը և չէի բաց թողնում որևէ հայտնի պիեսի բեմադրություն Ալեքսանդրյան թատրոնում, որտեղ իրենց խաղով ինձ հիացնում էին Մարտինովը, Կարատիզինը, Մոսկվայից եկող Շչեպկինը և շատ ուրիշները։ Շչեպկին—Ֆամուսով դեռ իմ աչքի առաջ է, և ինձ թվում է, որ ես հիմա էլ լսում եմ նրա ձայնը, թեև այդ ժամանակվանից անցել է արդեն ավելի քան 50 տարի»։

Այս որոշակի ու պարզ խոստովանությունը ցույց է տալիս այն բարերար ազդեցությունը, որ ունեցել է «ռուսական մտավոր կյանքը» և ռուսական ռեալիստական առաջավոր թատրոնը Սունդուկյանի վրա իբրև մտածողի և արվեստագետի։ Ռեալիստական թատրոնի տրագիգիայի հետ միասին, նա ժառանգում էր ռուսական ռեալիստական դրամատուրգիայի սկզբունքները, հատկապես ռուսական կոմեդիայի, որն ամենալավագույնն էր համաշխարհային կոմեդիայի պատմության մեջ։ Գոգոլյան մերկացնող ռեալիզմը հանդիսացավ նրա ուսումնառության հիմնական աղբյուրը, թեև նրա ստեղծագործությունն իր բնույթով մոտ էր ն. Օստրովսկու կոմեդիաներին։ Դաստիարակված նրանց ռեալիզմի տրագիգիաներով, Սունդուկյանն ստեղծեց դիմակներ պատռող իր քննադատական ռեալիզմը։

Պատասխանելով Գոգոլի հուշարձանի բացման հանդեսին մասնակցելու հրավերին, որն ուղղված էր իրեն (1909 թվին), Սունդուկյանը գրում էր իր նամակում. «... Ի սրտե ցտվում եմ, որ անձամբ չեմ կարող ներկա լինել անմահ «Լեոնաքնիչի» մեծ ստեղծագործող Գ. Ն. Գոգոլի հուշարձանի բացման հանդեսին։ Նա այժմ 83 տարեկան է։ Մտքով փոխադրվում եմ այն հեռավոր ժամանակները, երբ ուսանող էի և ապրում էի Պետերբուրգում, և տեսել եմ Դարադնիչիի դերում հանգուցյալ Շչեպկինին։ Հենց այն ժամանակ ամրապնդվեց և խորացավ իմ անսահման սերը դեպի թատրոնը, որին ես նվիրեցի իմ լավագույն տարիները, իմ հոգու մասնիկներ՝ գրվածքներս, իմ մտքերն ու զգացմունքները։

Դոգոլի անվան հետ ես կապված իմ լավագույն հիշողությունները. այդ անվան ես շատ եմ պարտական իմ սիրով դեպի թատրոնը։ Ահա ինչու խորին հարգանաց հատուկ զգացումով ես խոնարհվում եմ «Մեռյալ հոգիներ»-ի հեղինակի արձանի առաջ և հեռավոր Կովկասից իմ սրտագին ողջույնն եմ հղում հանդեսի բոլոր կազմակերպիչներին, որ հավասարապես թանկ է Ռուսաստանի բոլոր քաղաքացիների համար՝ առանց ազգի խտրության»։

Այս երկու քաղվածքների մեջ զգալիորեն տարբերվում է Սունդուկյանի հոյակապ կերպարը իբրև մի մեծ արվեստագետի և մտածողի, որը մեր թատրոնն ու դրամատուրգիան տարել է ռուսական ռեալիստական առաջավոր թատրոնի ու դրամատուրգիայի ուղղությամբ, տալով նրան ազգային բովանդակություն և դուրս մղելով ազգային սահմանափակությունն ու ազգայնականությունը։ Իսկական թատրոնն ու դրամատուրգիան, իսկական տաղանդը նրա համոզմամբ, կապված է ժողովրդի հետ, «առանց ազգի խտրության», որը դուրս գալով ազգային սահմանափակությունից, դառնում է ժողովուրդների եղբայրության արտահայտիչ։ Այդպես է եղել նաև Սունդուկյանի դրամատուրգիան։

Սունդուկյանի պիեսները սիրվել և բեմադրվել են Անդրկովկասյան ժողովուրդների կողմից և դեռ ՂՕ-ական թվականներից արժարժեք են ժողովուրդների բարեկամության գաղափարը: «Պեսսո»-ի բեմադրության երեսնամյակը, որը տոնվեց 1901 թվին Թբիլիսիում, վերածվեց անդրկովկասյան ժողովուրդների դարավոր բարեկամության դեմոնստրացիայի: Դրանով պետք է բացատրել, թե ինչու «Պեսսոն» միաժամանակ և միջոցով օրը (հունվարի 13-ին) խաղացվեց վրացերեն, ադրբեջաներեն, հայերեն լեզուներով: Բնորոշ է նաև, որ 1875 թվի նոյեմբերի 27-ին, «Պեսսո»-ի վրացական բեմադրության մեջ, Պեսսոյի դերում հանդես է գալիս նրա հայտնի դերակատար Գևորգ Չմշկյանը, որի հետ Սունդուկյանը գաղափարական և ստեղծագործական կապերի մեջ էր: Սունդուկյանի հոգեհարազատությունը Անդրկովկասի երեք ժողովուրդներին արտահայտվում էր նաև նրանով, որ նա իր կոմեդիաների մեջ առատորեն օգտագործում էր այդ ժողովուրդների ֆոլկլորային նյութերը՝ աֆորիզմներն ու առածները, Սայաթ-Նովայի ու վրաց բանաստեղծների երգերը: Այդ հոգեհարազատությունը նրան ներկայացնում է իբրև ժողովուրդների բարեկամության ջատագույն:

Սունդուկյանը ձգտում էր «Պեսսոն» բեմադրել նաև Մոսկվայի ու Փարիզի բեմերի վրա, որի համար կապերի մեջ մտավ Սստրովսկու, Հյուգոյի, Դյումալի հետ:

Դաստիարակված ռուսական առաջավոր դրականության ու թատրոնի գաղափարներով, Սունդուկյանը 1850 թվին վերադարձավ Թբիլիսի իբրև համալսարանավարտ և արևելյան լեզուների կանդիդատ: Նա սկսեց պաշտոնավարել փոխարքայի դիվանատանը, որպես թարգմանիչ, սակայն հայացքների տարբերության հետևանքով, Սունդուկյանից դժգոհ պաշտոնակիցները կազմակերպում են նրա մեկուսացումը և 1854 թվին աքսորում Դերբենդ՝ զինվորական մարմինների հսկողության տակ, որտեղից վերադառնում է 1858 թվին, վրաց գրող Դ. Օրբելիանու ակտիվ միջամտությամբ և մի շարք դիմումների շնորհիվ, որոնցով Օրբելիանին իր երաշխավորության տակ էր առնում Դ. Սունդուկյանին:¹

Այնուհետև Սունդուկյանը պաշտոնավարելով հաղորդակցության ճանապարհների վարչությունում (վարելով տնտեսական մասի վարիչի պաշտոնը, մինչև 1907 թիվը), մոտիկից ծանոթացավ շինովնիկյանը և իր հետագա ստեղծագործության մեջ հանդես եկավ նրա քննադատությամբ:

Դերբենդում մի քանի տարի մեկուսացած աշխատելուց հետո, վերադառնալով, Սունդուկյանը ականատես եղավ հասարակական կյանքում սրված սոցիալական պայքարին, արհեստավորական ու բուրժուական խավերի հարաբերությունների ուժեղ բախմանը: Այդ պայքարի առաջավոր ամբիոնը հանդիսանում էր «Հյուսիսսիայլը»: Հասունանում էր դեմոկրատական շարժումը՝ Նալբանդյանի գլխավորությամբ, որը ներգրավում էր իր մեջ նաև Թբիլիսիի որոշ առաջավոր մարդկանց, ինչպես երևում է Նալբանդյանի և Լոնդոնի պրուպագանդիստների ծրագրային գործունեությունից: Կղերա-ավատական տարրերի դեմ կազմակերպված պայքարին մասնակցեց նաև Թբիլիսիում լույս տեսնող ազգային պահպանողական «Կռունկ» ամսագիրը, 1860 թվից, համախմբելով իր շուրջը ազգային պահպանողականների հետ միասին նաև որոշ դեմոկրատ

¹ «Коммунист», 1948 г., № 171, г. Ереван.

մտավորականներին (Գևորգ Հախվերդյան, Պողոսյան և այլն), որոնց շրջանն ընկավ նաև Սունդուկյանը։ Հասարակական քաղաքական սրված այս պայքարի մեջ ակտիվանում էր Բրիտիսիի արհեստավորությունը, որի հետ մոտ հարաբերության մեջ էր Հախվերդյանը, մասամբ և Սունդուկյանը։ Արհեստավորությունը կազմակերպվում էր քաղաքական, շարժման համար և այդ շարժումը տեղի ունեցավ 1865 թվին, որը ուղղված էր ցարական գաղութային քաղաքականության դեմ։

Սունդուկյանի գործունեությունը ծավալվում է այս շրջանում, շփման եզրեր ունենալով դեմոկրատական հոսանքի հետ։ Նա իր գործունեությունն սկսում է Պողոսյանի, Գևորգ Զմշկյանի հետ կաղամակերպելով թատերական մի ընկերություն և պայքարի մեջ մտնելով ռեակցիոն հոսանքի՝ Կարինյանի և որիշների դեմ, հանուն ռեալիստական թատրոնի և ռեալիստական դրամատուրգիայի։

Այս պայքարը, որի սուր ծայրն ուղղված էր պատմական ողբերգությունների և կլասիցիզմի դեմ, իր արտացոլումն է գտնում նրա «Գիշերվա սաբրը խեր է» (1863 թ.) կատակերգության մեջ։ Սունդուկյանը թատրոնը դարձնում է նոր գաղափարների ամբիոն, կյանքի արտացոլման «անխարդախ հայելի»։ Մեկը մյուսի հետևից նա հրապարակ հանեց իր կոմեդիաները՝ «Խաթաբալա» (1866), «Ոսկան Պետրովիչը էն կինքումը» (1866), «Եվ այլն կամ նոր Դիոգենես» (1869), «Էլի մեկ ղոհ» (1870), «Պեպո» (1870), «Քանդած օջախ» (1873)։

Այդ երկերով Սունդուկյանը հեղաշրջեց մեր թատրոնն ու դրամատուրգիան։ Թատրոնն ու դրամատուրգիան կապեց կյանքի հետ և դարձրեց մարդկանց սոցիալական փոխհարաբերության, տնտեսական ու քաղաքական կյանքի արտահայտություն։ Նա իր կոմեդիաները կառուցեց սոցիալական կոնֆլիկտի հիման վրա և երևան հանեց բուրժուական կյանքի ու նրա ներկայացուցիչների ամբողջ ծիծաղելիությունը։ Զամբախովը, Զիմզիմովը, Սարգիսը, Փարսիղը այդ կյանքի սատիրական խոշոր ընդհանրացումներն են։

Ուղեցույց ունենալով ռուսական ռեալիստական թատրոնն ու ռեալիստական կոմեդիան, Սունդուկյանն ստեղծում էր մեծ տաղանդի երկեր, նրանց տալով քննադատական ռեալիզմի ուղղություն։ Նա իր կոմեդիան ստեղծում է ռուսական՝ հատկապես գոգոլյան կոմեդիայի և Գրիբոեդովի ու Օստրովսկու կոմեդիաների սկզբունքների օգտագործման ճանապարհով։ Եվրոպական կոմեդիան (Մտլիեր, Շեքսպիր) նա նույնիսկ ըմբռնում և հաղթահարում է ռուսական կոմեդիայի և ռուսական ռեալիստական թատրոնի սկզբունքների տեսակետից, որի վրա դաստիարակված էր։ Նա իր կոմեդիային ու ռեալիզմին տվեց սոցիալական-քաղաքական հագեցվածություն, իրականության մերկացման՝ քննադատական ռեալիզմի ուղղություն, մի ամբողջ գլխով բարձրանալով իր նախորդներից։ Իր քննադատական ռեալիզմով Սունդուկյանն անխնա պատռում էր ամեն կարգի դիմակներ, հակադրվելով բուրժուական իրականությանն ու փողի իշխանությանը, պայքարելով խավարի ու հետամնացության դեմ, արտացոլելով ֆեոդալական հարսբերությունների մնացորդների բուրժուական հարաբերությունների անցման էպոխան։

Նա իր ստեղծագործությունը տոգորել է առաջավոր գաղափարներով։ Իր հայտնագործած նոր մարդկանց կերպարները՝ Մասիսյան («Խաթաբալա»), Միքայել և Անանի («Էլի մեկ ղոհ»), Պեպո և Կակուլի («Պեպո»), Արամյանն ու

Մարգարիտը, Շիրակյան և Հեղինե («Ամուսիններ») տոգորել է բուրժուական իրականության հետամնացության և սոցիալական անարդարության դեմ պայքարի գաղափարներով՝ առավել կամ նվազ շափով։ Նրանց պայքարը, որ որոշ դեպքերում հասնում է սոցիալական պայքարի («Պեպո»), գաղափարական կռիվի («Էլի մեկ զոհ»), արտահայտում էր Սունդուկյանի քննադատական վերաբերմունքը բուրժուական իրականության հանդեպ, նրա առաջավոր գաղափարները։ Իզուր չէ, որ այդ կերպարների մի մասի մեջ նա տեսել է իրեն։ Մասիսյան, Միքայել, Պեպո, Օսեփ— «Այդ ես եմ»,— խոստովանել է մեծ դրամատուրգը։ Նրանք տարբեր նկարագիր և հեղինակի հայացքի տարբեր աստիճաններն ու ըմբռնումներն արտահայտող կերպարներ են, որոնք ներկայացնում են Սունդուկյանի գաղափարական, քաղաքական հայացքների էվոլյուցիան։

Մասիսյանի կերպարի մեջ անդրադարձել են ազատամիտ այն գաղափարները, որոնք Սունդուկյանը ձեռք էր բերել Պետերբուրգի համալսարանում ուսանելիս։ Մասիսյանը հայրենիք է վերադառնում տիրապետող հետամնացության և խավարի դեմ կռվելու հաստատ որոշումով, սակայն հենց սկզբից ենթարկվելով ինտրիգների, երևան է հանում լիբերալիզմի անկենսունակությունն ու թուլությունը։ Եվ այդ տեսակետից, Սունդուկյանն իր քննադատական ուսուցիչի միջոցով ճեղք էր բաց անում լիբերալիզմի մեջ։ Եվ այդ պետք է վերագրել լիբերալիզմին խորթ գաղափարական այն ազդեցությանը, որը ձեռք էր բերել Սունդուկյանը ռուսական առաջավոր մտքի և հայ դեմոկրատական հոսանքի որոշ ազդեցությամբ։

Այդ ազդեցությամբ պետք է բացատրել հատկապես Սունդուկյանի ստեղծագործության երկու կողմերը՝ ցարական շինովնիկության քննադատությունը, որ կարմիր թելի պես անցնում է «Գիշերվա սաբրը խեր է» կատակից, «Խաթաբալայից» սկսած մինչև «Ամուսիններ» պիեսը և, եվրոպական ստորաբարձության այն երևույթների մերկացումը, որ արմատավորվում էր բուրժուազիայի կյանքում ու կենցաղում և հարվածում էր ազգային ինքնությունությանը («Եվ այլն կամ նոր Դիոգենես», «Էլի մեկ զոհ», «Պեպո», «Քանդած օջախ»)։ Հատկապես վերջինի նկատմամբ Սունդուկյանի դիրքորոշումը ուներ ազգային-պահպանողական որոշ հիմքեր։ Այդ ազդեցությանը պետք է վերագրել նաև այն սրությունը, որ նրա ստեղծագործության մեջ երևան է եկել («Խաթաբալա», «Ոսկան Պետրովիչն էն կինքումը», «Եվ այլն, կամ նոր Դիոգենես», «Էլի մեկ զոհ», «Պեպո») բուրժուական հասարակության, նրա նախնական կուտակման հերոսների դեմ։ Եվ բնորոշ է, որ այդ մերկացման ժամանակ Սունդուկյանն իր դրական նկարագիրները վերցնում էր ժողովրդի միջավայրից («Պեպո»), կամ այնպիսի մարդկանց միջավայրից, որոնք դեռ նահապետական պարզության, արդարության և հին պատկերացումների շրջանումն էին գտնվում (Մասիսյանի մայրը, Միքայելի մայրը, Պեպոյի մայրը, Օսեփի հորաքույրը, Գիքոն և այլն)։

Այսպիսով, Սունդուկյանի ստեղծագործության մեջ, առաջին շրջանում՝ 60-ական թվականներին, լիբերալիզմի կողքին երևան էր գալիս դեմոկրատիզմը, իբրև Սունդուկյանի ապրած կպոխայի ազդեցության հետևանք, որին հանգում էր նա՝ բաժրանալով ազգային պահպանողականության դիրքերից։

«Պեպոն» այդ էվոլյուցիայի և Սունդուկյանի դեմոկրատիզմի ամենաուժեղ դրսևորումն է, որի մեջ Սունդուկյանը դատապարտում է բուրժուական իրականությունը, հանուն հարստահարված պեպոների պաշտպանության։ Եվ իբրև

դեմոկրատիզմի արտահայտիչ և սոցիալական պայքարին ընդհուպ մոտեցող կերպար, Պեպոն հանդիսացավ Գորկու սիրած հերոսներից մեկը: Հանճարեղ գրողը նշել է, որ «Պեպոն» արժանի է ռուսական բեմի վրա ցուցադրվելու և, որ ինքը նույնիսկ սիրով կխաղար Պեպոյի դերը:

Սունդուկյանը հանգավ Պեպոյին, անցնելով գաղափարական նշանակալից էվոլյուցիան, և հաղթահարելով իր լիբերալիզմը: Նրա անցած էվոլյուցիայի ամենաբնորոշ արտահայտությունը հանդիսացավ «Էլի մեկ զոհ» կոմեդիան, որի մեջ Սունդուկյանն անդրադարձրել է իր գաղափարական երկվթյունը՝ լիբերալիզմի և դեմոկրատիզմի նկատմամբ:

Արհեստավորական շարժումը և հասարակական առաջավոր մտքի ազդեցությունը Սունդուկյանին, «Պեպոյի» մեջ, կողմնորոշեց դեպի դեմոկրատիզմը և նա ստեղծեց այնպիսի մի հոյակապ դրական հերոսի կերպար, որպիսին է Պեպոն, այնպիսի մի դեմոկրատական նկարագիր, որպիսին է Կակուլին: Կակուլու մեջ արտահայտված է հետևողական ատելությունը կուլպեցների հասարակության հանդեպ, որոնց հետ չէր փոխում նա կինտոյի մի ճկուտն անգամ, և որոնց նկատմամբ նա պահանջում էր դիմել ակտիվ պայքարի (ծեծի): Պեպոյի անհաշտելիությունը Զիմզիմովի հետ, նրա հարստահարության մերկացումը ու պեպոնների դատի պաշտպանությունը, կոխվր Զիմզիմովի հետ, — այս բոլորը ցույց են տալիս, որ Սունդուկյանի դեմոկրատիզմը «Պեպո»-յում հանգում էր սոցիալական պայքարի գաղափարին:

«Գրնա՛, գրնա՛. էլ մինք բարիշելու ոնչինչ չունինք»: — Բացականչում է Պեպոն. — «Հաջաթ չէ, կեհամ բիրթը, կու նըստիմ էնդի, խո չիմ մեռնի... Մե օր կուազատվիմ ախար, էլի. վագեն հեռու չէ... Շա՛տին իս խաբի էսենց. շա՛տի գլխին իս օյին էկի էսենց. շատի բողազն իս կտրի էսենց, ու ես Պեպոն չիմ ըլի, թե դիփունանց ջիգրը չիմ հանի...»:

«... Բիրթի ահու գլուխս ծախիմ... — զայրագին պատասխանում է Պեպոն իրեն ուղղված հաշտվելու հորդորներին. — չէ՛, դեդի, էս բարաթը աստուծ թուր է դիվեր ղրգի ինձ համար... էսով պիտի կտրիմ ես նրա գլուխը... Քա՛նի քի պեսնիրն ին էրվում սրա ձեռնեմեն, քա՛նի (մատնացույց անելով Կեկելին) սրա պեսնիրն ին լաց ըլում, քա՛նի ինձ պեսնիրն ին տանջվում... Մեկն էլ է չի՛մաց անի աշխրթին սրա արարմունքը, մեկնել է հարայի շկանենա տա...»:

Պեպոյի այս սոցիալական պայքարի գաղափարների մեջ բեկվում էր ոչ միայն հայ ժողովրդի, այլև անդրկովկասյան մյուս ժողովուրդների սոցիալական շահերը, որոնք հավասարապես ենթարկվել էին հայ կապիտալի հարստահարությանը: Ահա թե ինչպես էր արտահայտվում Սունդուկյանի ժողովրդայնությունը: Այդ ժողովրդայնության ամենաբնորոշ և արժեքավոր բովանդակությունը՝ ժողովուրդների բարեկամության գաղափարն է և Պեպոյի սոցիալական պայքարի իդեան:

Գաղափարական այս առաջավոր բովանդակությունը միացած բարձր գեղարվեստական կատարման հետ, Սունդուկյանի կոմեդիաները դարձրել են կլասիկ երկեր...

1873 թվին գրած «Քանդած օջախ»-ի մեջ Սունդուկյանը արտահայտում է առևտրալաշխառուական կապիտալի վերաճման իդեան, կոնֆլիկտը և պայքարը որոնելով դրական ու բացասական վաճառականների, այսպես կոչված հին

¹ Սունդուկյան, «Երկերի լիակատար ժողովածու», 1934 թ., էջ 161—162:

ու նոր տնտեսականի փոխհարաբերության մեջ՝ Օսեփի կերպարն արտահայտում է այդ իդեոլոգիան։ Սակայն իր քննադատական ռեալիզմի, իրականության ռեալիստական արտացոլման շնորհիվ Սունդուկյանը դուրս էր գալիս այդ իդեոլոգիայի շրջանակներից և ցույց էր տալիս թե մեկի և թե մյուսի կյանքի ամբողջ ժիտադնությունը, օբեկտիվորեն հանգում բուրժուական կյանքի նկատմամբ բացասական եզրակացության։ Այդ ռեալիստական արտացոլման մեջ էլ երևան էր գալիս նրա ժողովրդայնությունը։ Եվ այն ատելությունը, որ նա խտացնում էր Փարսիդի կերպարի մեջ, մի ատելություն, որը իբրև ժխտման տենդենց երևան է եկել նաև Զամբախովի, Սարգիսի, Զիմզիմովի տիպերի կերտման արվեստի մեջ,— այդ ժողովրդայնության արտահայտությունն է։ Նրանք սատիրայի ուժով կերտված այնպիսի խոշոր գեղարվեստական ընդհանրացումներ են, որոնց ստեղծած հեղինակը իր արվեստի ուժով դառնում էր թշնամի բուրժուական հասարակության։

Այդ ժողովրդայնությունն էր, որ Սունդուկյանին, անգամ իր աշխարհայացքում լիբերալիզմի տիրապետության շրջանում, «Վարինկի վեչեր» պատմեցվածքում և մի շարք մասլահաթներում հասցրեց սոցիալական բողոքի գաղափարին՝ ուղղված բուրժուական կյանքի դեմ։ Իսկ «Ամոսիններ» պատկերագրության մեջ, իր ժողովրդայնությամբ նա հանդես եկավ մանր և բարձրաստիճան շինովնիկության դեմ, անխնա մերկացնելով նրա զեխ և քայքայված կյանքը։ Նրա Արկադի Սամսոնյանի տիպը շինովնիկական հասարակության այնպիսի սատիրական ընդհանրացում էր, ինչպես Զամբախովն ու Զիմզիմովը բուրժուական հասարակության։ Արկադի Սամսոնյանի կերպարին հակադրած Մարգարիտի, Արամյանի, Շիրակյանի, Հեղինեի կերպարները հումանիստական իդեաների արտահայտություններ են։ Իր ժողովրդայնությամբ, իր ռեալիստական մեծ տաղանդով, Սունդուկյանը հաշթահարում էր բուրժուական սահմանափակությունը և հանդես էր գալիս իբրև մեծ հումանիստ ու բուրժուական կյանքի անուղոք քննադատ։

Ժողովրդայնությունը, սակայն, տեղի տվեց «Բաղնիսի բողշա», «Սեր և ազատություն», «Կտակ» կոմեդիաներում, Սունդուկյանի ռեալիզմի թուլացման և ստեղծագործական տաղանդի նվազման հետևանքով, ուստի Սունդուկյանն իր ստեղծագործության վերջին շրջանում չլարողացավ հաշթահարել իր լիբերալիզմը և նրա սահմանափակությունը։ Քսաներորդ դարի առաջին տասնամյակում, բանվորական շարժման շրջանում, փոխվել էին նաև ժողովրդայնության բովանդակությունն ու խնդիրները, որոնք անհասկանալի մնացին Սունդուկյանին։ Կյանքում ստեղծված հասարակական-քաղաքական նոր երևույթները նա չկարողացավ տեսնել ու ըմբռնել և, իր ճանաչողությամբ Սունդուկյանը դառնում էր 60—70-ական թվականների պատկերացումների շրջանակում։

* * *

Ինչպես տեսնում ենք, Սունդուկյանի հայացքները, նրա ստեղծագործության գաղափարական բովանդակությունը երեք հիմնական էտապ է անցել,— 60-ական թվականների, 70—80-ական և 900-ական թվականների առաջին տասնամյակը։

Այդ էտապներից յուրաքանչյուրը հայ հասարակական-քաղաքական կյանքում բեկման շրջան էր և իր բնորոշ նկարագրով անդրադառնում էր Սունդուկյանի ստեղծագործության մեջ։ 60-ական թվականները ազգային կազմավոր-

ման ավարտման շրջանն էր: Բուրժուական հարաբերությունները հաղթանակ էին տանում ֆեոդալական մնացորդների դեմ՝ տնտեսության և գիտակցության մեջ, և հող էին նախապատրաստում արդյունաբերական կապիտալիզմի համար: Սունդուկյանի ստեղծագործության առաջին շրջանը արտացոլում է հենց այդ պրոցեսը, որը և հանդիսացավ հեղինակի ստեղծագործության ամենաբեղմնավոր շրջանը: Իր բոլոր խոշոր երկերը Սունդուկյանը տվեց այս շրջանում, որոնցով գաղափարական և գեղարվեստական տեսակետից հեղաշրջեց հայ դրամատուրգիայի պատմությունը:

Ֆեոդալական մնացորդների և մտայնության դեմ բուրժուական հարաբերությունների տարած հաղթանակով է պայմանավորված ինչպես այդ հեղաշրջումը, այնպես էլ Սունդուկյանի ստեղծագործությունը: Հայ հասարակական-քաղաքական կյանքը մտնում էր իր բուրժուական զարգացման փուլը և մեկնում էր այն ամենի, ինչ կապված էր հին, իդերա-ավատական իդեոլոգիայի հետ, երևան գալ նա տնտեսական-քաղաքական կյանքում թե գրականության և արվեստի մեջ: Կյանքը դատապարտում էր կլասիցիզմն ու պատմական ողբերգությունը և պահանջում էր ռեալ-ստական լեռաբերմունք դեպի իրականությունը: Գրականությունն ու արվեստը, թատրոնն ու դրամատուրգիան պետք է ծառայեին կյանքին, արժարժեին կյանքի հրատապ հարցերը, դաստիարակեին կամ դատապարտեին բեմի վրա այն իրական հերոսներին, որոնց վերցնում էր կյանքից: Բեմը պետք էր մոտեցնե՛ր կյանքին և ջնջե՛ր այն անշրբ-պետը, որն ստեղծել էր պատմա-աղաչական ողբերգությունը, կլասիկական դրամատուրգիան ու թատրոնը: Թատրոնը պետք էր դարձնե՛ր հասարակությանը դաստիարակիչ, նրա արատները մերձացնող, նպատակելու համար հասարակական կյանքի զարգացմանը: Այսպես է՛ր մտածում 60-ական թվականների առաջավոր մտածողները: Այսպես էր մտածում նաև Սունդուկյանը:

Այս նպատակի համար առավելությունը տրվում էր կոմեդիային, որի միջոցով բուրժուական նոր հարաբերությունների ներկայացուցիչները, Մարքսի արտահայտությամբ ասած, ծիծաղով էին բաժանվում հին հարաբերություններից և նրա կրողներից: Սա մի հասարակական երևույթ էր, որը ոչ միայն արտացոլվել է Սունդուկյանի նրգիծանքի և կոմեդիաների բովանդակության մեջ, այլև նրա կերպարների երգիծական ու ռեալիստական բնավորության մեջ: Այդ տեսակետից ամենից բնորոշը Ջամբախովի կերպարն է: Նրա նշանավոր մենախոսության մեջ արտացոլված է հասարակական այն երևույթը, թե ինչպես մարգր իր ըմբռնումներով և համոզումներով դառնում է ռեալիստ և ծիծաղով է բաժանվում հին հասարակությունից և հասկացողություններից: Նրա համար սկզբում ծիծաղելի է այն շրարանցումը, որ ստեղծվում է պատահականությամբ, Մարգարիտի և Մասիսյանի շուրջը, ուստի ռեալիստ մարդու սառնասրտությամբ նա քննում է և պարզում, որ Մասիսյանի հափըշտակությունը ոչ թե Մարգարիտի, այլ նատալիայի համար է, և ապա կոռուցում բռնի ամուսնության իր բոլոր ծրագրերը, ծիծաղելի դառնալով նաև ինքը:

Նա ծիծաղում է Իսայու՝ վրա, որի բնավորության մեջ դեռևս չի հաղթահարված հինը, ծիծաղում է հին հասկացողությունների ու բարոյական-սոցիալական նորմերի վրա: «Բաս ուզում իս հայր Աբրահամու վախտվան հանգը ժաժ գամ. — ասում է նա: — «Ասա՛ է՝ որտե՛ր կգնաս, էնտեղի գդագը ծածկիր»: Նրա մենախոսության մեջ տրված է կյանքի, փոփոխված հասկացու-

թյունների նկարագիրը իբրև խնքնամերձացում, որով Սունդուկյանը սատիրան կիրառում է այս անգամ Ջամբախովի և նրա հասարակական խմբակցության դեմ:

Սունդուկյանի մեծությունն այն է, որ բուրժուական հարաբերությունների տարած հաղթանակի և նրա ձևավորման առաջին շրջանում դեռ, տեսավ բուրժուազիայի արատավոր, հոռի հասարակությունը ալլասերող կողմերը, դարձնելով այն ծաղր ու ծանակի առարկա: Սունդուկյանի համար ծիծաղելի ու դատապարտելի էր «հայր Աբրահամու ժամանակները», ծիծաղելի էին բուրժուական նոր հարաբերությունների ազդեցությամբ հինգ հրաժարվող Ջամբախովները, որոնք կրում էին իրենց մեջ կապիտալիզմի և փողի իշխանության բերած ալլանդակ կողմերը, համատեղելով արևելյան-ֆեոդալական հետամնացության ու նախապաշարումների հետ: Հասկանալի է, որ Ջամբախովների սատիրական մերկացումը Սունդուկյանը կատարում էր բուրժուական նոր հարաբերությունների սրբագործման և շիասիկ ընթացքի մեջ դնելու տենդենցով:

Այդ է ահա «նաթաքալա»-ում դրսևորված այն լիբերալիզմը, որը նշեցինք վերևում: Այլ բան է, որ Սունդուկյանն իր տաղանդի և արտացոլման ուժով հանգում էր հակառակ եզրակացության և ճեղք էր բաց անում այդ լիբերալիզմի մեջ թե իր արտացոլման ուժով և թե ռուսական ու հայկական առաջավոր, դեմոկրատական շրջանների որոշ ազդեցությամբ:

Սունդուկյանի հիմնական խնդիրն էր պատկերել 60—70-ական թվականների բեկման շրջանը, բուրժուական հարաբերությունների հաղթանակի հետեւյալ անքով առաջ եկած երևույթները սոցիալական-քաղաքական կյանքում, կենցաղում և ընտանիքում, մարդկանց փոխհարաբերությունների և հասկացողությունների մեջ: Իր «Գիշերվա սաբրը խեր է» առաջին կատակով Սունդուկյանը սկիզբ է դնում այդ խնդրի գեղարվեստական իրագործմանը: Նա դեռևս իր նախորդների կենցաղային ռեալիզմի և կենցաղային ինտրիգի շրջանակումն է: Նա վողեվիլի ձևը օգտագործելով, արծարծած բովանդակությամբ պատռում է այդ ձևը: Կենցաղային ռեալիզմը և կենցաղային ինտրիգը օգտագործելով, նա պատռում է դրանց բնորոշ սահմանափակությունն ու մակերեսայնությունը, փորձելով սոցիալական ընդհանրացման բարձրանալ:

Դժվար չէ նկատել, սոցիալական կոնֆլիկտի առողջ կորիզը նրա այս երկի մեջ, որը ստեղծված է շինովնիկի և առևտրականի նկատմամբ արծարծված հայացքների բախման միջոցով: Հենց դրանց սոցիալական նկարագրի տարբերության վրա էլ կառուցված է կոնֆլիկտը, որը լուծվում է բուրժուական մտայնության և նոր հայացքների հաղթանակով: Դա արդեն հասարակական երևույթ էր և ոչ թե կենցաղային: Այդ է պատճառը, որ կատակի երկու հերոսները՝ Ոսկան Պետրովիչն ու Հարություն Իրասածովը հանդես են գալիս փողրաթի ճանապարհով հարստանալու բուրժուական մտայնությամբ և ծիծաղով են բաժանվում հին հասկացություններից, հին հայացքներից, մի բան, որը դրսևորված է պատմա-ազգայնական ողբերգության նկատմամբ նրանց սարկաստիկ վերաբերմունքի մեջ, նրանց կիրառած շարժի մեջ: Հենց այդ շարժն էլ ողբվիլային տարր է մտցրել այս երկում: Նրանց ռեալիստական հայացքը կյանքի և երևույթների նկատմամբ, մարդկանց հարաբերությունների մեջ շահի որոնումն և ալլն, երկու կերպարներին էլ կապում էր ֆեոդալական մնացորդների դեմ տնտեսական ու հասարակական կյանքում բուրժուազիայի տարած հաղթանակի հետ:

Սակայն Սովորականը հաղթահարելով բուրժուական սահմանափակությունը, կարողացել է թափանցել նոր զարգացող բուրժուական հարաբերությունների այն հատկությունների մեջ, որոնք տանում էին դեպի այլասերումն ու քայքայումը և, որոնք ցուցադրել է «Ոսկան Պետրովիչը էն կինքումը» կատակերգության մեջ, ենթարկելով սատիրական մերկացման: Այդ ահավոր սատիրայում անդրադառնում էր Սովորականի կրած դեմոկրատական շրջանների ազդեցությունը, որի հետևանքով բոլոր հարուստներին անխտիր, որոնք խաբեբայությամբ էին զբաղված, նա ուղարկում է դժոխք և ենթակում տանջանքների: Որքան էլ դանթեական այդ սպանիչ սատիրայի մեջ արտահայտվել է բուրժուական նոր հարաբերությունների սրբագործման իդեան, այն հոռի կողմերը կանխելու տենդենցը, որը միաժամանակ Սովորականի լիբերալիզմի անդրադարձումն էր, այնուամենայնիվ նրա մերկացումն ավելի ուժեղ էր, քան այդ տենդենցը, որով նա հանգում էր ժխտման: Սակայն նրա լիբերալիզմը ևս ուղղված էր ֆեոդալական մնացորդների և կապիտալիզմի բերած հոռի կողմերի դեմ:

Այնուհետև, մինչև «Պեպո»-ի հանդես գալը ներառյալ, որքան զարգացավ Սովորականի ստեղծագործական տաղանդը, նրա քննադատական ռեալիզմը, այնքան թուլացավ լիբերալիզմի տենդենցը, այնքան հնարավորություն ստացավ Սովորականը սոցիալական թեմատիկայի, սոցիալական կոնֆլիկտի ճանապարհով ճեղք բաց անել լիբերալիզմի մեջ իր արտացոլման ուժով և հակվել դեմոկրատիզմին: Առաջին քայլն այդ ասպարեզում կատարված է «Ոսկան Պետրովիչն էն կինքումը» և «Խաթաբալա» կատակերգությունների մեջ:

Այդ երևույթը պետք է բացատրել 60-ական թվականների սրված սոցիալական հակասություններով, արհեստավորական և բուրժուական խավերի միջև ուժեղացած պայքարով և այն բանով, որ Սովորականը իր ռեալիզմի ուժով հաղթահարեց բուրժուական սահմանափակությունն ու երևան եկավ Պեպոների դատի պաշտպան:

Այս նույն երևույթով պետք է բացատրել Սովորականի անցումը սոցիալական կոնֆլիկտին, որը նա կառուցում է անհատի և հասարակության, հնի և նորի, անհատի և ընտանիքի, աշխատանքի և փողի փոխհարաբերության վրա, բուրժուական և աշխատավորական ընտանիքի հակադրության վրա և, որը նրա կոմեդիան դարձնում է իսկական կյանքի կոմեդիա:

Բուրժուական հարաբերությունների զարգացման հետևանքով սրված սոցիալական փոխհարաբերությունները խորաթափանցորեն ըմբռնելով, Սովորականը հայտնագործեց սոցիալական կոնֆլիկտը և դրա վրա կառուցեց իր կլասիկ կոմեդիաները: Կոնֆլիկտը ստեղծելով քննադատական ռեալիզմի մեթոդով, Սովորականն իր յուրաքանչյուր կոմեդիան դարձրել է կյանքի ռեալիստական ճանաչողության ու ռեալիստական արտացոլման արտահայտություն և կիրառել է երգիծական ու դրամատիկական հարուստ հնարաններ, ինչպես երկի բովանդակության, այնպես էլ կոմպոզիցիայի, դրամատիկական տեխնիկայի ասպարեզում: Նրա երգիծանքը հասել է սոցիալական ու քաղաքական սրության: Սովորականի ռեալիզմը դարձել է զգոն, դիմակներն անխնա պատուող, որի շնորհիվ դրամատիկական կոնֆլիկտը, Սովորականի կոմեդիաների բովանդակությունն ու կերպարները ստացել են սոցիալական և քաղաքական հագեցվածություն, իսկ նրա ռեալիզմը՝ ճանաչողական մեծ արժեք:

Սովորականն իր ռեալիզմի ճանաչողական մեծ արժեքով օգնել է ժողո-

վրդդին ճանաչելու բուրժուական անարդար իրականությունը: Դեռ բուրժուական հարաբերությունների ձևավորման և նահապետականության ու ֆեոդալական տարրերի նկատմամբ նրա տարած հաղթանակի շրջանում, Սունդուկյանն իր ռեալիզմի ուժով կարողացավ տեսնել մարդկանց փոխհարաբերությունների հետևում թաքնված դրամական հարաբերությունները, որը բուրժուական հասարակական հիմքերը հիմնում էր կեղծիքի, խաբեության և հարստահարության վրա: Եվ այդ ամենի անխնա մերկացումով, Սունդուկյանն իր ռեալիզմի ճանաչողությամբ, կյանքի արտացոլման միջոցով օբեկտիվորեն արթնացրել է ժողովրդի գիտակցությունը: Այս տեսակետից արժեքավորվում են «Խաթաբալա», «Էլի մեկ զոհ», «Պեպո», «Քանդած օջախ» կոմեդիաները: Հատկապես այն մերկացումները, որ Սունդուկյանը կատարել է Ջամբախովի, Միքայելի, Պեպոյի, Օսեփի կերպարների միջոցով, ստացել են հասարակական-քաղաքական խոշոր նշանակություն:

«Խափիլը վո՛ւրն է, ինչի՛ր իս ասում, Իսայի... — ասում է Ջամբախովն իր նշանավոր մենախոսության մեջ:— Աբա՛, քիզ իմ հարցնում, էս մի՞ր քաղքում, որ մեկ մեկու չըլին խափում, մե օր կա՛նա մարդ ապրի՛, կա՛նա վուտը վուտի առջևը դնի՛: Տո՛, ինչ գուզիս փե՛շակ ասա, ինչ գուզիս ա՛ռուտուր ասա, մեկը կա՛, վուր առանց խափիլ յուր ըլի տանում իր բա՛նը»:— Այնուհետև մանր ու խոշոր առևտրականների, հարուստների խաբեբայությունները մերկացնելուց հետո, Ջամբախովը ավելացնում է.

«Մի՛ր քաղքումը դրուստութիւնով բան չի շինվի, չէ՛, թեկուզ երգնուց հրեշտակ դեվեր գա. ինչի՛ր իս ասում դուն: Տո՛, հիռու ո՛ւր իմ գնում էս սհաթիս, ասինք, ինձմեն մե բան խեցիր, էլ հիդ չիս տալի, մե խոսկով՝ ինձ աբիժատ արիր: Գնում իմ դատաստան իմ ուզում, ասում ին զավթրի. զավթրեն գնում իմ, էլի ասում ին՝ զավթրի. էլի իմ գնում, էլի էն զավթրին են ասում: Տո՛, էս խափիլ վուր չէ, բաս ի՛նչ դարդուբալա է. բաս խափիլը վո՛ւնց գուզիս: Հիմի քու խելքով շինովնիկներուն էլ խիխտին դիփունանցն, էլի: Էտունց վուր ա՛սինք, էս ուր կեճա, էյ: Բարեմց ասա, թե մի՛ր քաղաքը մի բաշ վիկալինին կրակ տան ու պրծնին... Իժում, չունքի քու մտքումը դուն շատ իստակ մարդ իս, մի՛նակ քիզ համար բոլթա տու ու տիսնիմ թե վունց իս ապրում:

ԻՍԱԻ.— Խուրը, որ փիքը իմ անում, ախպեր, է՛, ղուրթ որ դրուստ մարդ քիչ կա մի՛ր քաղքումը:

ԿԱՐԱՊԵՏ.— Հա՛, Իսայի ջան, ես էլ էդ իմ ասում, է՛, վուր ամեն բանում խափում ինք ու խափում ինք: Ուտելումը, խմելումը, հագնելումը, մէ խոսկով՝ նստում ինք թե վիր ինք կենում, պառկում ինք թե ման ինք գալի, լալիս ինք թե ծիծաղում, դիփ խափում ինք, խափում ինք, ու խափում: Մինք էլ ինք ու խափած: Գլխեմեն ինչրու վուտը սուտ է էս աշխարքը: «Ես ասացի ի զարմանալի իմում, ասում է, թե ամենայն մարդ սուտ է» կոսե:

ԻՍԱՅԻ.— 'Լա՛յ մի՛ր միխկը, էդ խոմ էտենց է ու էտենց»¹

Իր մերկացման ընթացքում, Սունդուկյանը հասնում է այսպիսի ընդհանրացման. «էս աշխարքը դիփ մեկսմեկու ուտելու է ստեղծած» և «... ով որ ումն ուտում է, նա է ղոշաղը»² Կապիտալիզմի այս գալալին օրենքը մերկացնելու

¹ Սունդուկյան, «Երկերի լիակատար ժողովածու», 1934 թ., էջ 23—24:

² Նույն տեղում, էջ 39:

համար, Սունդուկյանը օգտագործում է վրացական ժողովրդական մի զրույց։

Վապիտալիզմի բերած բարքերի, հասկացությունների ու սոցիալական իրականության, կեղծիքի ու ապականության նման խիզախ մերկացումներով, Սունդուկյանը դուրս էր գալիս «նաթափալա» կոմեդիայի լիբերալ տենդենցից, բուրժուական սահմանափակությունից և օբեկտիվորեն առաջավոր խավերի մեջ հասարակական գեղահայտություն էր արժարժում, ընդդեմ Ջամբախովյան հասարակության ու շինովնիկության։

Շատ բնորոշ է Մարգարիտի մեջ ստեղծված այն գիտակցությունը, որ նա կգերադասեր աղքատ լինել, քան Ջամբախովի հարստության մեջ ապրել։ Բուրժուական տնտեսական և սոցիալական բռնության մեջ ստրկացել ու շնչահեղձ է եղել մարդկային այդ անմեղությունը՝ Մարգարիտը, որը դիտվում է իբրև ապրանք, իբրև տանը մնացած, չծախված իր։ Սոցիալական բռնակալության այդ զոհը, որքան էլ արտահայտել է ազնիվ բողոք ընդդեմ փողի իշխանության, որքան էլ արտահայտել է անհատի ինքնուրույնության և ազատության իդեալ, սակայն միևնույն է, այդ բռնության մեջ նա դատապարտված է մահվան, մի բռնություն, որը սպառնում է խեղդել մարդու ինքնուրույնության և ազատության ջատագովներին՝ Մասիսյաններին։ Վապիտալիզմի ստեղծած տնտեսական և քաղաքական այդ բռնակալությունը ամեն ինչ վերածել է մերկ շահի, էգոիզմի, և մարդը մարդուն դարձրել է գալլ։ Խամփերին չի վարանում քրոջ որդու՝ Մասիսյանի դիակի վրայով քայլել դեպի փողի մերկ շահը, արդարացնելով իր քայլը նրանով, թե «քսան տիղ հազար ծակ ու ծուկ ունի»։ Խամփերին, բուրժուական բարքերի ծնունդ է, այն նոր տիպը, միջնորդ կինը, որը ավետարանը փոխարինել է փողով և զբաղված է վերջինով «տղա ու աղջիկ լեհմել»։ Նա կորցրել է պարկեշտության նկարագիրը և փողի մերկ շահը տվել է նրան մի այնպիսի նկարագիր, որը Իսայու կողմից սրամտորեն բնութագրվում է այսպես. «Ձիեմեն մարդ վեր կուբերեն էս անիծածը»։ Նույն դրամական մերկ շահը թափանցել է դեռ հին տրագիկոսներից վերջնականապես անցում չկատարած Խայու հոգեբանության մեջ։ Նա էլ է այդ ամուսնության հետ շահի ակնկալություններ կապել։ Եվ քափ ու քրտինք մտած, Իսային հաջողացնում է Մասիսյանի ամուսնությունը... իր կնոջ հետ։ Ահա թե ինչն է զավեշտականը։ Իսային այդ ամբողջ ծիծաղելիության, կոմիկական կոնֆլիկտի կրողն է։ Այդ կոմիկական կոնֆլիկտը կառուցված է Իսայու միամտության և շրջապատի խորամանկության հակասդրության վրա և, կազմակերպվում ու գործողության մեջ դրվում Ջամբախովի կողմից։

Այդ տեսակետից «նաթափալան» կառուցված է կլասիկ կոմեդիայի բարձր տեխնիկայով։ Ինչպես այս, այնպես էլ մյուս կոմեդիաների կոմպոզիցիայի, նրանց բարձր արվեստի ու գեղարվեստական խոսքի ստեղծման ասպարեզում երևան է եկել ճշմարիտ բանաստեղծ-դրամատուրգը։

Ջամբախովը բռնության ու փողի միջոցով ձգտում է իրականացնել Մարգարիտի ամուսնությունը, որի վրա նայում էր բուրժուական սեփականատիրական հոգեբանությամբ՝ իբրև կոտոր ընկած և տանը մնացած ապրանքի վրա։ Նա Մասիսյանի շուրջը տարածում է սարսափելի մի ցանց, որի մեջ ճանճի պես մեկ անգամ ընկնելով, Մասիսյանը միանգամից գերվելու էր։ Այս կերպ Սունդուկյանը սոցիալական բովանդակությամբ իմաստավորել է խաթաբալա հասկացությունը և Իսայու միջոցով արտահայտած ծիծաղը վերածել սպանիչ



սատիրայի. ընդդեմ զամբախովյան հասարակության, ընդդեմ նրա տնտեսական բռնակալությանը:

Ինչպես տեսնում ենք, «Խաթաբալա»-ի դրամատիկական կոնֆլիկտը ոչ թե Մասիսյանի ամուսնությունն է, որպիսի հասկացողությամբ ջնջել են այդ կոմեդիայի մեծ արժեքը, այլ անհատի և հասարակության (Մասիսյանի և Զամբախովյան հասարակության), անհատի և ընտանիքի (Մարգարիտի և Զամբախովի ընտանեկան բռնության) փոխհարաբերությունը, որը Սունդուկյանը բարձրացրել է սոցիալական ու քաղաքական իռոշոր ընդհանրացման, կոմեդիային տալով հասարակական-քաղաքական հագեցվածություն: Այդ հագեցվածությունը մոռացնել է տվել արդեն այն պայմանականությունը (Մասիսյանի ու Նատալիայի պատահական հանդիպումը), որի վրա, իբրև ռեալիստական փաստի վրա, կառուցված է «Խաթաբալա» կոմեդիայի երգիծական սյուժեն ու կառուցվածքը:

Մասիսյանն իբրև կոմեդիայի սոցիալական կոնֆլիկտի պայքարող կողմ, հանդես է բերում թուլություն: Նրա հայացքները դուրս են գալիս անկենսունակ իր լիբերալիզմի շնորհիվ և հետամնաց կյանքը վերափոխելու նրա հաստատորոշումը, նրա գաղափարականությունը ստանում է ծիծաղելի վախճան: Մասիսյանը վերջ ի վերջո պիտի բռներ իրականության հետ հաշտվելու ուղին, որովհետև սոցիալական կոնֆլիկտի մեջ մտնելով, նա շունք փողի իշխանության համազոր սոցիալական հենարան, կռվան, որը պայմանավորեր պայքարի մեջ նրա հաղթանակի հեռանկարը: Նրա կռվանն ընդհակառակը՝ լուսավորությունն էր, որը նա գործադրում էր ժամանակակից իրականության դեմ, առանց ձեռնամերձ լինելու սոցիալական փոփոխությունների, — կյանքից կըտրված մի իդեալիզմ, որը նրան դարձնում էր լիբերալ և պայքարի համար անկենսունակ: Սունդուկյանն իր քննադատական ռեալիզմի և կյանքի արտացոլման իր տաղանդի ուժով, ինչպես ասել ենք, ճեղք էր բաց անում լիբերալիզմի մեջ, թեև մասիսյանական այդ լիբերալիզմը որոշ չափով ներկայացնում էր Սունդուկյանի մտածողության այն աստիճանը, որի վրա գտնվում էր նա 60-ական թվականների առաջին կեսին:

60-ական թվականների երկրորդ կեսին մեր տնտեսական-քաղաքական կյանքում աշխուժացած դեմոկրատական խավերի պայքարը, արհեստավորական շարժումը, դասակարգային պայքարի սրումը, որով աչքի էր ընկնում 70-ական թվականների սկզբի Անդրկովկասի աղրարային ռեֆորմի նախօրյակը, նշանակալից չափով ազդեցին Սունդուկյանի հայացքների վրա: «Էլի մեկ զոհ» (մասամբ), «Պեպո» (ամբողջովին) այդ հայացքների արտացոլումն էր: Սունդուկյանի կոմեդիաների սոցիալական կոնֆլիկտը այս անգամ դադափարական և սոցիալ-քաղաքական առավել հարուստ բովանդակություն են ստանում: Հասարակական կոնֆլիկտի մեջ մտած Սունդուկյանի դրական հերոսը՝ Միքայելը, «Էլի մեկ զոհ» կոմեդիայում արդեն գաղափարական պայքարի մեջ է բուրժուական կուտակման հերոսների և բուրժուական հետամնաց կյանքի ու հասարակության դեմ, կռվան ունենալով ոչ թե լուսավորությունը, ինչպես էր Մասիսյանի մոտ, այլ աշխատանքը:

Նա դատապարտում էր կապիտալը իբրև ապրելու աղբյուր, դատապար-

տում էր շահի ու փողի վրա կառուցված ընտանիքը, դատապարտում էր բուրժուական մորալն ու հասկացությունը, որ ամեն ինչի վրա նայում էր չոր շահի տեսակետից, և ամեն ինչ վերածում ապրանքային փոխանակության: Հայրը որդու վրա, մայրը դստեր վրա նայում էին իբրև դրամական արժեքների վրա, իբրև հարստանալու միջոցի, փոխանակելով դրամական հարստության հետ: Սարգսի ամբողջ, այսպես ասած, դրամատիկական գործառնությունները, նրա դրամատիկական ինտրիգները և դրա հիման վրա ծավալված գործողությունները ուղղված են այդ նպատակին:

Հանդես գալով այդ ամենի դեմ, Միքայելը գաղափարական պայքարի մեջ է մտնում հոր հետ, Անանին մոր՝ Սալոմեի հետ և դատապարտում փողի իշխանության վրա՝ կառուցած նրանց ընտանեկան և հասարակական բռնությունը: Այդ պայքարի մեջ, Միքայելը ձգտում էր անհատի ինքնուրույնության և ազատության, փոխադարձ սիրո և աշխատանքի վրա կառուցված ընտանիքի ստեղծման գաղափարին, լուսավոր կյանքի գաղափարին, որը, սակայն, պատկերացնում էր բուրժուական կյանքի և առհասարակ բուրժուական հարաբերությունների պահպանման պայմաններում: Միքայելի հայացքների մեջ թեև բեկվել է ռուսական առաջավոր մտածողների որոշ գաղափարները և նրա կերպարն ստեղծված է տիրապետող հասարակության հետ պայքարի մեջ մտած Չափկու որոշ ազդեցությամբ, ռուս գրականության մյուս պայքարող ինտելեկտուալ երիտասարդ հերոսների տրագիցիայի հիման վրա, սակայն Սունդուկյանի լիբերալիզմը սահմանափակել է նրան և թույլ չի տվել հանգելու բուրժուական հարաբերությունների ժխտմանը:

Այստեղից էլ սկսվում էր Միքայելի լիբերալիզմը, որը նրա համարձակ մերկացումները զրկում էր կենսունակությունից, նրան դարձնում անվճռական և նա իր երջանկությունը որոնում էր հոր օրհնության մեջ, մի մարդու, որի հետ գաղափարական կռիվի մեջ էր: Հասկանալի է, թե ինչպես իր նոր գաղափարները Միքայելը ձգտում էր իրականացնել, պահպանելով բուրժուական հարաբերությունները:

Այս հակասականությունը էպոխայի անդրադարձումն էր Միքայելի մեջ, որոշ դեմոկրատիզմի և լիբերալիզմի անդրադարձումը, որը ինչպես Սունդուկյանի հերոսին, այնպես էլ Սունդուկյանի համար բնորոշ է եղել այս անցման շրջանում:

Միքայելը քարոզում էր աշխատանքի վրա ստեղծված կյանք և ընտանիք, դատապարտելով փողի և ուրիշի աշխատանքի հափշտակության վրա ստեղծված կյանքը: «Սա նպատակ չունիմ ուրիշների պես հարստանալ և հաստատականոն եմ դրել, որ ես միայն իմ սեփական աշխատանքիս լինիմ պարտական»¹ Դրանից դուրս ապրելու մյուս բոլոր միջոցները, որ գործադրվում է «ուրիշների կողմից անգամ ինձ զգվանք է պատճառում»² «Զգվելի է, — շարունակում է նա, — երբ մարդիկ փողի համար իրենց մոռանում են և ամեն աներեւի միջոցներ գործ դնում՝ ուրիշի աշխատանքը տիրանալու: Նա դատապարտում է բուրժուական մորալն ու հասկացությունները, ըստ որի «... ամենաերեւելի մարդը նա է այստեղ, ով շատ փող ունի, թեև հիմարներից ու տգետ-

¹ Սունդուկյան. «Երկեր...» 1934 թ., էջ 90:

² Նույն աեղում:

ներից մեկը լինի...»¹ Ըստ որի «...դիպի սուտ է էս աշխարհումը՝ սերն էլ, բարեկամությունն էլ, ազգակցությունն էլ, մի բան է դուրթ...

ՄԻՔԱՅԵԼ.— (Դառնություն) Փուղը:

ՍԱՐԳԻՍ.— Հա, ապրիս. դիպի փուղը: Փուղն ու փուղը. առանց փուղ դիպի մեկ գրոշ: Փուղ ունիս՝ աշխարհը քունն է, թեկուզ քաշալ ըլիս, թեկուզ հոտած, գիտունի համար սառը—շաքարը գուն իս, ոչ-ոք քիմեն չի բեզրի, գարդակ խղճմտանքն ու գիտությունը վունչինը»²

Այդպես է դատում և Սալոմեն՝ Անանու մայրը:

Եվ Միքայելը եզրակացնում է: «Ցավալի բան... Շուտով կսկսին փուղը աստծու տեղ պաշտել...»³

Նման մերկացումներից հետո, Միքայելը, ընդհակառակը, հակվում է սեփական աշխատանքով ապրելու գաղափարին: «Ես ևս, Անանի,— ասում է Միքայելը,— բացի աշխատանքիցս ոչինչ չեմ կամենում ունենալ... Մենք կվարձենք մեզ համար առանձին տուն, կմիացնենք մեր ուժերն ու ձեռք-ձեռքի տված կաշխատենք, կապացուցանենք աշխարհին, որ առանց ուրիշի օգնության կարող ենք ապրել...»⁴

Դժվար չէ տեսնել այս ամենի մեջ էպոխայի դեմոկրատական խավերի հայացքների անդրադարձումը և ռուս առաջավոր մտածողների ազդեցությունը: Ինչպես և դժվար չէ տեսնել նաև լիբերալ գաղափարների անդրադարձումը Միքայելի կերպարի մեջ, նրա հետևյալ դատողությունից, որն ասված է իրենց գաղափարական հակառակորդների մասին. «Մենք,— ասում է նա Անանիին,— ի հարկե պարտավոր ենք երախտագետ լինել դեպի մեր ծնողները (որոնց հետ գաղափարական կռվի մեջ էին— Ս. Բ.), հարգել նրանց, սիրել, պատվել, օգնել, մինչև անգամ շինյալ նաև մեր կյանքը, եթե հարկավոր է այդ նրանց կյանքն ազատելու, բայց կատարել նրանց անտեղի պահանջները, նրանց ստրուկները դառնալ, զոհել մեզ միմիայն նրանք կամակորոթյանը բավականություն տալու համար, մենք ամենևին պարտական չենք...»⁵ Ուրեմն նրանց գաղափարական կռիվը չէր դիպչում բուրժուական հարաբերություններին, նրա հիմքերին, որքան էլ ուներ դեմոկրատական շեշտ, այլ հանգում էր անհատի ազատության, ինքնուրույնության և լուսավոր կյանքի գաղափարին, բուրժուական հարաբերությունների պահպանման պայմաններում: Սակայն, ինչ էլ լիներ, բուրժուական տնտեսական-քաղաքական բռնակալության մերկացումը Միքայելի կողմից, ճանաչողական մեծ արժեք էր ստանում, ժողովրդի գիտակցության արթնացման տեսակետից:

Ահա թե ինչու այդ գաղափարական պայքարի «առաքյալները» խնդրում էին՝ մեկը հոր, մյուսը՝ մոր կամքը. «խնդրում եմ հայր, մեկ «այո», մեկ «այո» և քո Միքայելը ամբողջ իր կյանքում բախտավոր կլինի»⁶ Եվ դրամատիկական կոնֆլիկտը ավարտվում է նրանով, որ թեև Միքայելը վճռաբար հեռացավ հոր տնից, Անանիին միանալու հաստատ որոշումով, սակայն Անանին ենթարկվեց մոր կամքին և հաշտվեց հետամնաց իրականության հետ:

¹ Ուսանողական, Երկեր, 1939 թ. էջ 95:

² Նույն տեղում, էջ 90:

³ Նույն տեղում, էջ 95:

⁴ Նույն տեղում, էջ 96:

⁵ Նույն տեղում:

⁶ Նույն տեղում, էջ 91:

Ըստ երևույթին, ինչպես ցույց է տալիս Սարգսի մի մենախոսությունը (էջ 120), Նույնպիսի հաշտվողական վախճան սպասում էր նաև Միքայելին։ Ինչպես երևում է սկզբնական վարիանտից («Մախլաս»), Միքայելը բավական թույլ է եղել և չի ունեցել գաղափարական այդ անհաշտությունն ու խորությունը։ Սունդուկյանը հետագայում, դեմոկրատական խավերի պայքարի աշխուժացման շրջանում, վերանայել է Միքայելի կերպարը, նրան դարձրել է անհաշտ և գաղափարապես խորը։ Նրա նկատմամբ լիբերալ քննադատությունը (Արծրունի) հանդում էր այդ դեմոկրատական գծի սրբազրմանը։ Սունդուկյանը չկատարեց «էլի մեկ զոհ» կոմեդիայի վերամշակումը Արծրունու որոշ պահանջների դիրքերից, որի համար 1889 թվին «Ամուսինների» մասին իր քննադատության մեջ, Արծրունին չվարանցեց կրկին հարվածել Սունդուկյանի «էլի մեկ զոհ» կոմեդիան, հատկապես Միքայելի և Անանիի կերպարները։

Մեր հասարակական-քննադատական միտքը ոչ միայն 70-ական, այլև 80-ական և հետագա տասնամյակներում առանձին ակտիվ վերաբերմունք ցուցաբերեց Սունդուկյանի «էլի մեկ զոհ» կոմեդիայի նկատմամբ։ Եվ այդ պնդման պատճառով, որ Սունդուկյանը սոցիալական կոնֆլիկտը կառուցել է գաղափարական պայքարի բովանդակությամբ, իրար դեմ կանգնեցնելով երկու տարբեր սերունդների ներկայացուցիչներին՝ հայրերին և զավակներին, որոնց փոխհարաբերությամբ հարուցում էր հասարակական պայքարի հարցեր։— Այն է՝ ընտանիքը և կյանքը կազմակերպել-աշխատանքի, թե դրամական հարաբերության սկզբունքի վրա։

Կոմեդիայի մեջ սատիրայով ներկայացված Բրլիանտովի ընտանիքի գավառական պատկերը, Վանոյի և Նատոյի սարկաստիկ կերպարները ցույց են տալիս Սունդուկյանի հակումը դեպի աշխատանքի գաղափարը, որը պաշտպանել է, ինչպես տեսանք, Միքայելի կերպարի միջոցով։ Նույն տենդենցը նկատելի է նաև Սարգսի և Սալոմեի սատիրական տիպերի մերկացման մեջ, որոնք մարմնավորում են բուրժուական բարոյական և սոցիալական ըմբռնումները։ Այս կերպ, ռեալիստական արտացոլման միջոցով, Սունդուկյանը անդրադարձնում էր 60-ական թվականների երկրորդ կեսի աշխուժացած դեմոկրատական խավերի ազդեցությունը։

* * *

Սունդուկյանի դեմոկրատիզմի մաքուր շահական դրսևորումը կատարվեց «Պեպո» կոմեդիայում։ Նա կարողացավ թափանցել երկու տարբեր հասարակական խավերի՝ Պեպոների և Զիմզիմովների սոցիալական հակասությունների մեջ։ Սունդուկյանի տաղանդը և նրա քննադատական ռեալիզմը հասել էր իր զարգացման գագաթնակետին։ Խորացել էր նրա ռեալիստական ճանաչողությունը։ Այդ ամենը միանալով «Պեպո»-ի մեջ դրսևորված դեմոկրատիզմին, Սունդուկյանին ընդհուպ մոտեցրեց պեպոների մղած սոցիալական պայքարի արտացոլմանը։

Այս դեպքում միայն հասկանալի է դառնում «Պեպոյի» իդեական բովանդակությունն ու կոմեդիայի սոցիալական կոնֆլիկտը, ինչպես և Պեպոյի ու Զիմզիմովի կերպարները, մեկն իբրև աշխատավոր՝ ձկնորսի կերպար, որ ապրում է իր հալալ և արդար աշխատանքով, մյուսն իբրև տնտեսական ու քաղաքական խոշոր ուժի հասարակական դիրքեր և լայն կապեր ունեցող բուրժուա, որը Զամբախովի և Փարսիղի զարգացումն ու կատարելագործումն է,

բուրժուական հարաբերությունների զարգացման նոր աստիճանի արտահայտությունը:

Այս երկու հերոսները հակամարտության մեջ են մտնում, անդրադարձնելով տնտեսական-քաղաքական կյանքում ստեղծված այն հակամարտությունը, որը դասակարգային պայքարի սրման հետևանքով ստեղծվել էր քաղաքի ու գյուղի աշխատավորության և բուրժուազիայի միջև: Այդ հակամարտությունը արտահայտված է մի կողմից Պեպոյի մենախոսության մեջ, որը մի կատարյալ մեղադրական է բուրժուական հասարակության և կապիտալիզմի դեմ, մյուս կողմից Զիմզիմովի մենախոսության մեջ, որը ցած է առնում իր հարստահարությունը քողարկող դիմակը:

Սոցիալական հակամարտության վրա իր կերպարներն ստեղծած հեղինակը չէր կարող «Պեպոն» կառուցել Կեկելի ամուսնության և բարաթի կոնֆլիկտի վրա, ինչպես կարծել են: Այդ հակագիտական, ֆորմալիստական մոտեցումը քողարկում է Պեպոյի իդեական հարուստ բովանդակությունը և ոչ մի քննադատության չի դիմանում: Հակադրության այն մեթոդը, որն իր սոցիալական բովանդակությամբ դրված է «Պեպոյի» կոմպոզիցիայի հիմքում, կարող էր ստեղծվել միայն սոցիալական կոնֆլիկտի ճանապարհով, այն էլ եթե այդ կոնֆլիկտը կառուցված լիներ հակամարտության տենդենցով: Բարաթը կոմեդիայի կոնֆլիկտի և կոմպոզիցիայի մեջ այն պայմանական փաստն է, ինչպես թաշկինակը «Օթելլոյի» մեջ, որից հեղինակը իր սոցիալական ընդհանրացման ուժով բարձրանում է և բարաթը մնում սոսկ Պեպոյի ու Զիմզիմովի հարաբերության ձևի արտահայտություն, Զիմզիմովի և ոչ թե մի ուրիշի հետ Պեպոյի փոխհարաբերությունը հիմնավորելու սոսկ պայմանական միջոց, սոսկ դրամատիկական տեխնիկայի ձև: Ուրեմն և Պեպոյի պայքարը չէր կարող լինել բարաթի համար, ինչպես կարծել են ֆորմալիստները (Մատենչյան) և ոչ էլ քրոջն ամուսնացնել տալու համար (Արծրունի):

Ընդհակառակը. Պեպոյի պայքարը սոցիալական իրավունքի պաշտպանության համար է, արդարության կռիվ է, ինչպես իրավացի կերպով նշել է Թումանյանը, որը միանգամայն հասկանալի կերպով սկսվելով անձնական շարժառիթով, ընդհանրանում և դառնում է մի ամբողջ հարստահարված խավի շահի անդրադարձումը:

Իր պայքարի ընթացքում Պեպոն արդեն հանդես է գալիս հազար իր պիսների անունից, որոնց արյունը քրտինքով Զիմզիմովը կառուցել է իր ոսկե տները, ստեղծել իր կապիտալը: Նա հանդես է գալիս հարստահարվածների անունից, ցույց տալով, որ բուրժուական իրականությունը դարձել է սահավոր ստրկություն և բռնություն՝ աշխատավոր մարդու համար: Նրա մերկացումը ուղղված է բուրժուական տնտեսական հիմքերի դեմ՝ հարստահարության և աշխատավոր մարդու իրավունքների ոտնահարման ու ստրկացման դեմ, բուրժուական մորալի դեմ:

«Ո՞վ իս դուն, ի՞նչ իս դուն, ի՞նչ մարդահեսաբումն իս դուն, ի՞նչ անում ունիս դուն... Եփոր գուզի՞ն վուտի տակը կու գցին՝ քիզ, վրեճ կու մանգան, դեղնի հիդ կու հավրին... Ի՞նչ հաջաթ, ջիանճվելի վրա ինչո՞վ իս ավել... Դուն խո մարթ չիս, մարդկերանց համա կերակուր է ստեղծի քիզ աստուծ... Գի՛շիր շարչըրվի, ցո՛րեկ շարչըրվի, երգնքի տա՛կը լուսացրու, անձրվի ու քամու հիդ կռի՛վ տու, ձմեռը ցրտն՝ մեն կոնկոռնա, ամառն արեգակի շուքումն է՛րվի ու խո րոզվի... Գնա՛ էնենց մի թիքա հաց ճարե ու էն թիքա հացով դե՛ղիդ ու

քվի՛րդ պահե... էս ի՛նչ, ի՛նչ մարթութիւն... էսենց շունն էլ է ճարում մի թի-
բա, որ տունը պահում է... էս ի՛նչ մարթութիւն է... Մա՛րթ էիր ուզում դառ-
նա, կեհեիր մարթիկ կութալնեիր, դողություն կոնեիր, ինձ նման խեղճերուն կու
զբնեիր. քսանհինգ հազար տեղ արին ու արտասուք կու թափիլ տեիր... էն ար-
տասութենքը փուղ կու շինեիր ու էն փուղով ոսկե տնիր... Մեջը փառավոր
մանգու քեիր... դրոշկա, կալասկա, ձիաներ կու սարքեիր, քսանուհինգ ինձպեսին
գլխիդ դարավաշ կու կանգնեցնեիր... Ա՛յ, էն շախը կոսեի քիզ՝ մարթ իս,
Պեպո, ինչ մարթուն պիտի... էնշախը դիփունքը քիզ գլուխ կու տեին, կու
մեծրեին...»¹

Ինչպես տեսնում ենք Պեպոն բարձրանում է Կեկելին ամուսնացնելու
անձնական շարժառիթից և կատարում խորը սոցիալական ընդհանրացում:
Նրա դառը ծիծաղը միացած սոցիալական բողոքի հետ, Պեպոյի մերկացում-
ներին տվել է քաղաքական բովանդակություն, նրան դարձրել է թշնամի Զիմ-
զիմովների հասարակության և աշխատավորական դատի պաշտպան:

«էս վուսկի պատիրը, վուր սարքիլ իս, ո՛ւմ փուղով... հազար ինձպես-
ներուն թալնիլ իս, գա՛նա. քաւր ու կիրը մեր ա ընով իս շաղըղի, գա՛նա.
դիփունանց աշկիրը աբլանդվա իս արիլ ու հիմի ծանդր ու բարակ քիզ համար
նստած քի՛փ իս անում, է՛լի»:

Այս գիծը աստիճանաբար ուժեղանում է Պեպոյի մեջ և նրան հասցնում է
սոցիալական պայքարի գաղափարին:— Մի ամբողջ էվոլուցիա, որն անցնում
է Պեպոն, արդարության մասին իր ունեցած նահապետական որոշ հասկա-
ցություններից, աստուծո դատաստանին հավատացողի համոզմունքից, մինչև
սոցիալական պայքարի գաղափարը: Սոցիալական այդ ըմբոստության մեջ,
Պեպոն որոշ դեպքերում դառնում է նաև թերահավատ աստծո դատաստանի
նկատմամբ: Եթե երկրորդ դործողության մեջ նա ասում էր. «Ամա լավ գիգա-
ցի պարուն Արութին, էս արարմունքը քեզ չի մնա... Վերեն աստուծ կա, քըն-
թեմեդ կու հանե քու անօրինութիւնը...» Ապա երրորդ գործողության մեջ ասում է.
«է՛ս է քու դատաստանն, էլի՛, աստուծ... Արութինը թալնե, Արութինը զբնե,
Արութինը հաշա ուտե ու մինք տանջվի՛նք... նա խրխնջա ու մինք ա՛խ քա-
շի՛նք... նա քեփ անե ու զող անե ու մինք դա ուր-դա ուր լաց ըլի՛նք...» Եվ Պե-
պոն հանգում է իր ձեռքով արվելիք դատաստանի գաղափարին, այսինքն սո-
ցիալական պայքարի գաղափարին, թեև չի դադարում աստծուն հավատա-
լուց:² Նա հավատի մասին իր ունեցած համոզմունքից ևս բարձրանում է և
հանդում սոցիալական անարդարության ըմբռնման, հեռանալով երբեմնի
պարզամտությունից. «Խղճի լացը հալբաթ է՛նդուր է ստեղծի աստուծ, վուր
հարուստներու արարմունքը լվացվի»:³ Այս մի դառը հեզնանք է, որը պայմա-
նաւորված է բուրժուական իրականության մասին Պեպոյի ձեռք բերած ճանա-
չողությամբ:— Մի ճանաչողություն, որը նրան մղում էր ոչ թե դեպի հաշտե-
ցումը, ոչ թե դեպի քրիստոնեական մորալը, այլ դեպի ըմբոստացումը:

«է՛սենց էլ աշխարք... Մարթ գլխեմեն ընչու վուտր դուրթ ըլի ու էլի ին-
քը սուտ դուս գա ... պատժելու մագեիր ի՛նքը պատժվի... Գնա՛, գնա՛ հիմի,

¹ Ս ու Ն զ ու կ յ ա ն, «Երկեր», 1934 թ., էջ 140:

² Նույն տեղ, էջ 149:

³ Ս ու Ն զ ու կ յ ա ն, «Երկեր...» 1934 թ., էջ 160:

⁴ Ս ու Ն զ ու կ յ ա ն, «Երկեր...» 1934 թ., էջ 162:

Պեպո, նստի բիրթումն ու լավ բաբաթ փի՛քը արա աշխրբի բանիրը... Դուն հալալութենի եղենն մա՛ն արի, տեսնիմ՝ ի՞նչ է տալի քիս քու հալալութինը... Մտիկիս անում՝ սաղ քտղաքը գիլաններով լքցվիլ է. ո՞վ է ասում քեզ, վուր ոչխրի երիշով ման գաս... Չիս գիտի՞, վուր բուրթդ կու գզի՞ն... Քիզ ո՞վ էր ասում ձենդ բարձրացնիս. ո՞ւմ վրա իս ձենդ բարձրացնում, ինչո՞ւ... ի՞նչ կա ձեռիդ... փո՛ղ ունիս ջիբումը՞դ, խե՛լք ունիս գլխումը դ, դալամ ունիս ձեռումը՞դ, ի՞նչ ո՛ւնիս, ի՞նչ, տո՛՛ ո՛ղորմելի, վուր գառնի պես բռնչում իս... Չիս գիտի վուր գառնի վիրշը դասաբխանեն է՞... է՛ն է քու բինեն, Պեպո, է՛ն... Գնա՛ պառկի. վուր բողազդ դուս կտրին... Մի՛ վախենար, մե դանկի մագերի տասը դանակ կու լուս ննգնի քիզ համա»։

Պեպոյի ուժը իր այս ռեալիստական ճանաչողության մեջ է, որը ոչ միայն դարձնում է նրան շրջահայաց կյանքի ու մասամբ աստուծո նկատմամբ, այլև ըմբոստ ու մարտնչող սոցիալական անարդարության դեմ։ Աստուծո նկատմամբ իր վերաբերմունքի մեջ, մասամբ նույնիսկ, շրջահայաց է դառնում Շուշանը և հանգում սոցիալական բողոքի։

Միակ ելքը Պեպոյի համար ծնում է պայքարը։ Նա գերադասում է «բիրթը նստիլ», «լավ բաբաթ փիքը» անել «աշխրբի բանիրը», քան թե շրացած Արութինի խոստացած կրկնակի գումարից, հաշտվել նրա հետ։ «Գնա՛, գնա՛, էլ մինք բարիշելու ոնչինչ չունինք»,² — ասում է զայրագին Պեպոն և բերդ է գրնում այն հաստատ ուրոշումով, որ պիտի ազատվի և պիտի շարունակի իր պայքարը, հարստահարվածների վրեժը լուծելու։ «Հաջաթ չէ, կեհամ բիրթը... Մի օր կու ազատվիմ ախար, էլի. վագեն հեռու չէ... ու ես Պեպոն չեմ ըլի, թե դիփունանց ջիգրը չիմ հանի...»։ «Բիրթի ահու գլուխս ծախիմ... Չէ, դեդի, էս բարաթը աստուծ թուր է դեվեր ղրգի ինձ համա... էստով պիտի կտրիմ ես սրա գլուխը... Քա՛նի քիպեսնիրն ին էրվում սրա ձեռնեմեն...»։

Ինչպես տեսնում ենք, Պեպոն հանգում է սոցիալական պայքարի գաղափարին և բնավ էլ բարոյախոս չէ, ինչպես կարծել են։ «Պեպոն» բարոյախոս համարող հեղինակները Պեպոյի կերպարը չեն դիտել իր գեղարվեստական զարգացման ընթացքի մեջ։ Պեպոյի զարգացումը կատարվում է ռեալիստական հողի վրա, իրականության ճանաչողության ճանապարհով և ինքը Պեպոն էլ իր մտածողությամբ ու նկարագրով ռեալիստ է։ Դրա համար էլ նրա նկարագիրը ստացել է սոցիալական ու գաղափարական հարուստ հագեցվածություն և հերոսականություն։

Պեպոյի և Արութին Ձիմզիմովի սոցիալական հակամարտության այս կոնֆլիկտի պայմաններում միայն հասկանալի են դառնում կոմեդիայի մյուս կերպարները։ Ձիմզիմովը իբրև բուրժուական հարաբերության զարգացման նոր աստիճանի արտահայտություն, և Կակուլին, Գիբոն, Շուշանը, Կեկելը որպիս աշխատավորական խավի այս կամ այն նկարագրի ռեալիստական խոշոր ընդհանրացումներ — բացահայտվում են միայն այդ սոցիալական բախման ճանապարհով։ Նրանց բոլորի գեղարվեստական զարգացումը կապված է Պեպոյի դերի հետ, Արութինի հանդեպ նրա ունեցած հակամարտության սրման հետ։ Եվ Պեպոյի կերպարի գեղարվեստական լաճման հետ միասին աճում

¹ Սուրբ զուկյան, «Ներկեր», 1834 թ., էջ 130։

² Նույն տեղում, էջ 161։

³ Նույն տեղում, էջ 162։

ու զարգանում են նաև այդ կերպարները: Սա դրամատիկական կոմպոզիցիայի մի նուրբ տեխնիկա է, որով (այդ տեսակետից աչքի են ընկնում նաև մյուս կոմեդիաները) կարելի է ջախջախել Արծրունու տեսակետը այն մասին, թե Սունդուկյանի կոմեդիաների տեխնիկան թույլ է, կոպիտ և շունի եվրոպական կոմեդիայի տեխնիկան ու վարպետությունը Այս դեպքում, «Պեպոյի» մեջ նա նման եզրակացության էր գալիս մանավանդ Կակուլու կերպարի կապակցությամբ, որի նկարագիրը, նրա ակտիվ պայքարը (ծեծի) և հետևողական դեմոկրատիզմը սարսափեցնում էր առհասարակ Արծրունուն:

Կակուլին իրականության ռեալիստական խոշոր ընդհանրացում է. որի ակտիվ պայքարի (ծեծի) գաղափարը կազմակերպվում է Պեպոյի ազդեցությամբ, Զիմզիմովի հետ Պեպոյի ունեցած հակամարտության հողի վրա: Այդ տեսակետից իմաստալից է նրա բազմանշանակ արտահայտությունն այն բանից հետո, երբ Պեպոն մերժում է որևէ հաշտություն Զիմզիմովի հետ և բերդ է գնում, կանգնելով սոցիալական պայքարի հաստատ գաղափարի վրա: Միայն այդ դեպքից հետո արտասանած Կակուլու բազմանշանակ խոսքը դառնում էր իմաստալից: «Հիմի մնացինք ես ու դուն, աղա Արութին», — ասում է Կակուլին, արտահայտելով բերդ մեկնող Պեպոյի սոցիալական պայքարի իդեանեփսկ մինչ այդ Կակուլին հանդես էր գալիս տարերային բնավորությամբ. մեկ հակվում էր ծեծի, մեկ՝ հաշտվելու գաղափարին, մեկ մեղադրում էր Պեպոյին կուպեցին փեսա ընտրելու (այդ ընտրությունը կապված է դեղու դերի հետ), մերթ օգնում է Պեպոյին, հաջողացնելու Կեկելի այդ ամուսնությունը և վերջում էլ կրկնակի վճարման դեպքում հորդորում էր Պեպոյին հաշտվել: Մի տարերայնություն, որ այնքան բնորոշ է Կակուլուն և նրա ներկայացրած հասարակական խավին: Բայց այդ բոլորից հետո, նա քաղաքականորեն հասունանում է Պեպոյի ազդեցությամբ:

Սունդուկյանի ռեալիստական և ճանաչողական մեծ տաղանդը արդյունավորվել է մանավանդ Գիքոյի, Շուշանի, Զիմզիմովի, Եփեմիայի կերպարների գեղարվեստական ընդգրկման ասպարեզում: Դրանցից ամեն մեկը մի այնպիսի կերպար է, «որին ժամանակը երբեք չի կարող մաշել» (Շիրվանզադե):

Սունդուկյանի քննադատական ռեալիզմը բացահայտել է տիպերի, նկարագրի այնպիսի կողմեր, որոնք գեղարվեստական հայտնագործություններ են: Նա բացահայտել է բուրժուական կյանքի այլանդակությունը և մերկացրել նրա ամբողջ ծիծաղելիությունը, տեսել այն իրական փոխհարաբերությունը, որն իր նկարագրած կյանքը և կերպարների խոշոր մասը դարձնում է ծիծաղելի: Բայց եթե Գիքոյի նկատմամբ կիրառված է լիաթոք, բարեմիտ ծիծաղը, ապա Զիմզիմովին, Էփեմիային, նրանց ամուսնական ու ընտանեկան կյանքը ենթարկված է սատիրայի կործանիչ հարվածների: Սունդուկյանի ծաղրն իր ամբողջ սրությամբ ուղղված է բուրժուական կյանքի դեմ:

* * *

Նման սուր մերկացման շնորհիվ, քննադատական ռեալիզմի և իրականության ճանաչողության շնորհիվ, Սունդուկյանը կարողացավ պահպանել իր աշխարհայացքի ու ստեղծագործության ժողովրդայնությունը հետագա մի շարք երկերի մեջ («Քանդած օջախ», «Ամուսիններ», «Վարինկի վեջեր», «Համալի մասլահաթներ», «Հադիդի մասլահաթներ») 70—80-ական թվականներին,

երբ լիբերալիզմը դարձավ նրա աշխարհայացքի հիմնական ուղղությունը։ Սա մի նոր էտապ էր, որը համարում ենք Սունդուկյանի ստեղծագործության երկրորդ շրջանը։

Այդ շրջանը, որն ընդգրկում է 70—80-ական թվականները, նաև աչքի է ընկնում իբրև արդյունաբերական կապիտալիզմի զարգացման էպոխա։ Անգլերկովկասում կատարված հողային ռեֆորմը նպաստեց բուրժուական հարաբերությունների զարգացմանը։ Տնտեսական այդ բեկումը առաջ բերեց հասարակական մտքի մեջ լիբերալիզմի ուժեղացում։

Սունդուկյանի գաղափարական այս շրջանի արտահայտությունն է «Քանդած օջախը»։

Այստեղ արդեն սոցիալական կոնֆլիկտը ստեղծված է դրական և բացասական վաճառականների փոխհարաբերության հողի վրա՝ Օսեփի և Փարսիղի։ Այդ կոնֆլիկտը սրվում է երկու վաճառականների տնտեսական մրցման հիման վրա, եվրոպական մոդաների բերած շուկայության ու զեխության ազդեցությամբ և, ազգային նկարագրի պահպանման համար Օսեփի գաղափարական հակամարտության հիման վրա։ Կոնֆլիկտի լուծումը ավարտվում է Օսեփի կործանումով և կապիտալի տնտեսական ուժի հաղթանակով, որը մարմնավորված է Փարսիղի կերպարի մեջ։

Այս դեպքում էլ Սունդուկյանը կոնֆլիկտին տվել է սոցիալական հարուստ բովանդակություն և իր ռեալիզմի ուժով կարողացել է թափանցել բուրժուական հարաբերությունների— բուրժուական կյանքի մեջ, ցույց տալով նրա հակասությունները։ Սունդուկյանը մերկացրել է բուրժուական հասարակությունն ու իրականությունը, ուր մարդկանց հարաբերությունների մեջ իշխում է դրամը և փողի մերկ շահ, որը մարդը մարդուն դարձնում է գալլ։ Նա ցույց է տալիս մարդկանց բացահայտ մրցումը դրամական շահի համար (որը սրում է Օսեփի և Փարսիղի հարաբերությունը), ուր թույլը կուլ է գնում ուժեղին։ Նա ցույց է տալիս, որ մրցման տրամաբանական զարգացումը բուրժուական կյանքը տանում է դեպի անկում, դեպի քայքայում, որին նպաստում է փողի իշխանության բերած բարքերի ու կենցաղի շուկայությունն ու այլասերումը և, որի մեջ մարդը կորցնում է իր ազգային նկարագիրը, իր ինքնությունը ու ազատությունը։ Մարդը դառնում է ստրուկ։

Սրանով պետք է բացատրել Օսեփի ապրած սոցիալական դրաման։

Սունդուկյանի կատարած խոշոր մերկացումները, որոնք արտահայտված են Օսեփի, Գիժ-Մոզու մենախոսությունների և Փարսիղի սատիրական նկարագրի միջոցով, ճանաչողական խոշոր նշանակություն էր ստանում ժողովրդի համար և նրան ատելությամբ տրամադրում դեպի բուրժուական իրականությունը։ Այդ տեսակետից էլ Սունդուկյանի «Քանդած օջախը» պահպանում էր մեծ դրամատուրգի ստեղծագործության ժողովրդայնությունը։

Փարսիղի տիպը, որը Ձիմղիմով-Չամբախովների հասարակության վերջին ներկայացուցիչն էր, ստեղծված է ռեալիստական մեծ տաղանդով և ցույց է տրված, թե ինչպես նա, հենարան ունենալով ցարական օրենքները, դարձել է տնտեսական խոշոր ուժ։ Սունդուկյանը պատռում է տնտեսական ուժ դարձած բուրժուազիայի դիմակը, հակադրության մեջ մտնելով Փարսիղիների և շինովնիկների հասարակության հետ, դիմադարձ լինելով ցարական անարդար օրենքներին։

Քննադատական ռեալիզմի շնորհիվ Սունդուկյանի ժողովրդայնությունը շարունակվում և ավելի ուժեղ արտահայտվում է «Համալի մասլահաթներ», «Վարինկի վեշերը», ինչպես և «Հադիդի մասլահաթներ» արձակ երկերում և «Ամուսիններ» կոմեդիայում:

Հատկապես առաջին երկու արձակ երկերում, Սունդուկյանի ժողովրդայնությունը ստացել է սոցիալական բողոքի դեմոկրատական շեշտ: Մակակոյի ազնիվ ու մաքուր կերպարը դրա ամենաբնորոշ արտահայտությունն է:

Կնոջ ազատություն: և ինքնուրույնությունը, ընտանիքի և մոր մասին զարգացված գաղափարները, ինչպես և ապահարզանի իդեան, որոնք հազմում են «Ամուսիններ» գաղափարական բովանդակությունը, «Մշակի» Արծրունու արժարժած գաղափարներն էին, արտահայտված Սունդուկյանի հերոսուհու՝ Մարգարիտի կերպարի միջոցով: Նրա անվճռականությունն ու համակերպումը, հապաղումները, բարոյախոսական նկարագիրը, լիբերալիզմի հետևանք էր, որը ցույց է տալիս մտածողության այն մակարդակը, որի վրա գտնվում էր Սունդուկյանը 80-ական թվականներին: Այդ լիբերալիզմն է, որ Սունդուկյանին հասցրել է բուրժուական ընտանիքի սրբագործման գաղափարին, ստեղծելով Արամյանի և Մարգարիտի կազմելիք ընտանիքի պատկերը:

Սունդուկյանի կոմեդիայի արժեքը, սակայն, նրա ռեալիզմի և կյանքի ռեալիստական ճանաչողության ու արտացոլման մեջ է: Իր քննադատական ռեալիզմի միջոցով Սունդուկյանը պատռել է բարձրաստիճան չինովնիկության ու նրա ընտանեկան կյանքի դիմակը և ցույց է տվել նրանց այլասերումն ու նեխումը: Արկադի Սամսոնյանի տիպը նրա մերկացման ամենաուժեղ արտահայտությունն է, որի կերպարը տրված է ռեալիստական և սատիրական խոշոր ընդհանրացումով: Նա նույնպիսի ընդհանրացում է, որպիսին էին բուրժուական կյանքից վերցրած Սունդուկյանի մյուս խոշոր տիպերը: Սունդուկյանի սատիրան այդ դեպքում ևս անզիջող է ու սպանիչ: Ուրեմն Սունդուկյանի տաղանդը բնավ էլ անկում չի ապրել «Ամուսիններ» պիեսում, ինչպես կարծել են: Ընդհակառակը, նրա ռեալիստական խոշոր տաղանդը, որի արտահայտությունն է «Ամուսիններ» ռեալիզմը, նրա հարուստ բովանդակությունը և կոմպոզիցիան, նրա դրամատիկական կոնֆլիկտի կառուցումը, — Սունդուկյանին բարձրացրել է քաղաքական եզրակացությունների մակարդակը, այն շրջանում, երբ ցարիզմը վարում էր հայ ժողովրդի ձուլման ռեակցիոն քաղաքականությունը, երբ տիրում էր 80-ական թվականների ռեակցիան: Սունդուկյանը Արամյանի կերպարի մեջ արտահայտել է իր քաղաքական տենդենցները, իր աղատագրական-քաղաքական որոշ գաղափարները, որոնք ուղղվում էին թե ցարիզմի՝ և թե սովետական բռնության դեմ: Այդ քաղաքական տենդենցները, միանալով բարձրաստիճան չինովնիկության կյանքի այլասերման և նեխման մերկացման հետ, Սունդուկյանի ռեալիզմին տալիս էին հսկայական ճանաչողական նշանակություն:

* * *

Այս ամենը դժբախտաբար մենք չենք կարող ասել Սունդուկյանի ստեղծագործության երրորդ շրջանի մասին:

Այդ շրջանը, որն ընդգրկում է 20-րդ դարի առաջին տասնամյակը, մինչև հեղինակի մահը, հանդիսանում էր բանվորական շարժման և կապիտալիզմի

նեխման շրջան։ Այս շրջանում իսկական առաջավոր գրողները, այսպես թե այնպես, որոշ շափով, պետք է առնչվեին էպոխայի առաջավոր շարժման, կամ այդ ազդեցությամբ դեմոկրատական խավերի շրջանում ստեղծված հասարակական նոր երևույթների հետ և, կամ էլ, քննադատական ռեալիզմի միջոցով, կապիտալիզմի անկումն ու քայքայումը արտացոլելով ու մերկացնելով նպաստեին նոր շարժմանը։ Այս դեպքում միայն հասկանալի կարող էր լինել գրողի դեմոկրատիզմը, որը որոշվում էր բանվորական շարժման նկատմամբ նրա ունեցած վերաբերմունքով։ Սունդուկյանի մոտ դժբախտաբար չենք տեսնում այդ գծերից և ոչ մեկը։ Նրա քննադատական ռեալիզմի և նրա ստեղծագործական տաղանդի թուլացումը «Սեր և ազատություն», «Բաղնուսի բողջա», «Կտակ» կոմեդիաներում նրան հասցրել են որոշ բարոյախոսության, որը պետք է համարել 1907—1912 թվականների ռեակցիայի ազդեցության և Սունդուկյանի լիբերալ աշխարհայացքի հետևանքը։

Սունդուկյանը այդ տարիներին շրմբոնելով էպոխայի պահանջը, պաշտպանում է բուրժուական բարեգործության իդեան, ստեղծելով Մելքոյի և Նատոյի նման բարոյախոսական տիպեր («Սեր և ազատություն»)։ Ռեակցիայի ազդեցության հետևանքով նրա հերոսը դառնում է մահը, նրա կերպարները դառնում են բարի բուրժուաներ, նրա դրամատիկական կոնֆլիկտը ստեղծվում է մահվան դերի վրա և կոմեդիաները կաշկանդված են լիբերալիզմի սահմանափակությամբ։

Այդ ամենի հետևանքով, այս շրջանի երկերում տեղի տվեց Սունդուկյանի ժողովրդայնությունը, որին, դեռ նախորդ կոմեդիաներում, հանգում էր իր ռեալիստական տաղանդի և քննադատական ռեալիզմի շնորհիվ, իրականությունը արտացոլելու միջոցով։ Մինչդեռ այս շրջանում նրա ռեալիզմի թուլացման հետ, թուլանում է նաև նրա ճանաչողությունն ու արտացոլումը և դա բնականաբար պետք է ազդեր նրա ժողովրդայնության վրա։ Ժողովրդայնությունն այս շրջանում, ինչպես ասել ենք, ունեւ հասարակական նոր բովանդակություն, կապված էր նոր ըմբռնումների և հարցերի արծարծման հետ, որին չկարողացավ հասնել 60—70-ական թվականների ճանաչողության շրջանակում գտնվող Սունդուկյանը։

Սակայն դրա փոխարեն, Սունդուկյանը իրական կյանքում վայելում էր խոշոր ժողովրդականություն։ Անդրկովկասի ժողովուրդների կուլտուրայի և թատրոնի ներկայացուցիչների հետ ունեցած սերտ կապը Սունդուկյանի այդ ժողովրդականության արտահայտությունն էր, որի մեջ անդրադարձել է Անդրկովկասյան ժողովուրդների բարեկամությունը։ Նրա «Պեպոյի» 30-ամյա հոբելյանը հանդիսացավ ժողովուրդների բարեկամության և Սունդուկյանի ժողովրդականության ցույցը։

Այս ճանապարհով էր Սունդուկյանը պահպանում իր ստեղծագործության նախորդ շրջանի ժողովրդայնությունը, որը նրա մեջ միշտ արծարծում էր Պեպոյի կերպարը և որը վերջին անգամ պոռթկաց մահվանից քիչ առաջ գրած «Կտակի» մեջ։ Դրա մեջ արթնացել են Սունդուկյանի դեմոկրատական հայացքների հիշատակները, Պեպոյի սոցիալական բողոքը, արդեն որոշ բարոյախոսական նկարագրով։ Այստեղ արդեն շեշտը դրվում էր բարաթի վրա։ Սակայն ինչ էլ լինեւ, նրա այս «Կտակ»-ում արտահայտվում էր Պեպոյի բողոքը, որի մեջ, այս դեպքում ևս, միավորվում էր անդրկովկասյան ժողովուրդների շահերը, իբրև նրանց բարեկամության արտահայտություն։

«Էս բոլ կոտրած ձեռով չի՞ս գրի...»:

Հեռավոր տասնամյակներից հնչող Սունդուկյանի ազնիվ հերոսի բողոքի այդ ձայնը, նրա սոցիալական պայքարը զիմզիմովների հասարակության դեմ, բարձր են գնահատում սովետական ժողովուրդները, որոնք մեկ րոպե միշտ կործանել են զիմզիմովների հասարակությունը՝ կապիտալիզմը և, ստալինյան բարեկամությամբ միավորված, կառուցում են կոմունիզմ:

С. Базян

Творчество Сундукяна

Р е з ю м е

Сто двадцать пять лет прошло со дня рождения великого армянского драматурга Габриэла Сундукяна. За это время развитие армянской общественной и художественной мысли, пережив несколько этапов своего развития, вплотную подошло к эпохе Великого Октября, которая открыла новую эру в нашей истории. Высокого развития достигла наша советская культура, искусство и литература, драматургия и театр.

Как Сундукян, так и все культурное наследие прошлого, находят свою истинную оценку в эпоху советского общества.

Армянская общественность высоко ценит Сундукяна, как великого художника, который, руководствуясь традициями русского реалистического театра, заложил основы армянского театра и создал реалистическую национальную драматургию. Созданный им театр и драматургия изжили со сцены национализм и стали выразителем дружбы народов Закавказья.

В 1846—50 гг., когда Сундукян учился в Петербургском университете, сформировалось его мировоззрение под воздействием передовых идей русской литературы и театра. Под влиянием этих идей развивался его критический реализм, воплотивший в себе все традиции предшествовавшей армянской драматургии, а также и русской прогрессивной реалистической драматургии Грибоедова, Гоголя, Островского и др.

В 1850 г. он возвратился в Тбилиси. Сундукян за свои передовые идеи был сослан в Дербент. Творчество Сундукяна было проникнуто духом народности и идеями гуманизма. В 60-х годах он написал комедию, самой удачной из которых явилась «Пэпо».

Горький ставил комедию «Пэпо» в один ряд с крупными художественными произведениями и считал что она с успехом может быть поставлена на русской сцене, к тому же выражал желание самому выступать в роли Пэпо.

Гениального писателя вдохновляла непримиримая борьба Пэпо с миром Зимзимовых, во имя защиты интересов трудящихся, которая вплотную приводила его к идее социальной борьбы.

Первый период творчества Сундукяна охватывает 60-е годы. Творчество этого периода отмечается не только передовыми идеями, которыми

он преодолевает в себе буржуазную ограниченность, но и тем, что Сундукян в этот период дал такие образцы драматургического искусства, какими являются «Хатабала», «Еще одна жертва», «Пэпо».

Второй период творчества драматурга охватывает 70-е годы. Под воздействием новых социально-экономических условий хотя и в мировоззрении Сундукяна уступает демократизм либерализму (исключение составляет «Варенки вечер»), однако, руководствуясь методом критического реализма, Сундукян все же выражает чувства и мысли народа, выступает как гуманист.

Его пафос беспощадного разоблачения объективно приводил его к отрицанию буржуазного строя. Он дает новые шедевры драматургического искусства («Разрушенный очаг», «Супруги»), бичуя буржуазный строй, высокопоставленных чиновников, их развращенную жизнь. Сундукян им в противовес создает образ труженицы Макако, как выразителя гуманизма и социального протеста.

Вообще Сундукян создал целую галерею сильных образов.

В третий период его творчества, охватывающий первое десятилетие XX века, ослабевает его реалистическое понимание жизни. Сундукян более не в силах преодолеть в себе буржуазную ограниченность, либерализм его окончательно привел к проповеди и нравоучениям («Любовь и свобода», «Завешание», «Багниси-богча»).

Однако классические комедии Сундукяна и традиции созданного им театра стояли выше его либерализма и проповеди нравоучения, разрывали рамки национальной ограниченности, скрепляли и символизировали собой дружбу народов Закавказья.