

ԼԵՎՈՆ ՆԱԽՎԵՐԴՅԱՆ



ՐԿԵՐ

Ե ԿԵՐԱՅԵՐԵՐ

ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆ

891.99.092

792(47.925)(092)



ՐԿԵՐ

792(47.925)(092)

և Կերպարներ

Հոդ-վածքներ



ՀԱՅԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ԵՐԵՎԱՆ

1964

A II 33981

«Ճրկեր և կերպարներ» գրքում տեղ են գտել հեղինակի հոգված-
ները հայ գրականության դասական գրողների (Թումանյան, Չարենց,
Դեմիրճյան, Բակունց), թատերական արվեստի նշանավոր դեմքերի
(Սիրանույշ, Հր. Ներսիսյան), ինչպես նաև ժամանակակից գրակա-
նության մի շարք երևույթների մասին:

ЛЕВОН ОВАНЕСОВИЧ АХВЕРДЯН

СОЧИНЕНИЯ И ОБРАЗЫ

(Литературно-критические статьи)

(На армянском языке)

(Айпетрат), Ереван, 1964

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՆ ԻՐ ԺԱՄԱՆԱԿԻ ՄԵՋ

1869 և 1923 — Հովհաննես Թումանյանի ծննդյան ու մահվան թվականներն իրենց մեջ են առնում հայ ժողովրդի ողբերգական տարեգրության ամենից ողբերգական գործողությունը. ազգային ազատագրության ճառագող հույսեր և հույսերի գահավեժ խորտակում, կրկին հոսսավառություն, կրկին նահատակություն և աղետ, ապա աղետներից մեծագույնը՝ 1915-ի Մեծ եղեռնը. հետո վերստին հույսեր և հուսախաբություն՝ մինչև որ եկավ Մեծ Հեղափոխությունը ու երիցս խաչված ժողովրդին հասցրեց փրկության եղերք:

Դարավերջին՝ 1900-ին, գրած մի նամակում Հովհաննես Թումանյանն իրեն համեմատում է դրամայի հերոսի հետ, այնպիսի դրամայի, ուր բախման մեջ են ճարձրության կարոտ» վսեմ հոգիները և նրանց ճանապարհը փակող մութ ուժերը: «Ես, որ ուզում էի դրամա գրող դառնալ, դարձել եմ այդպիսի մի դրամայի հերոսը — և, ինձ թվում է, շորթորդ գործողության մեջ եմ» (V, 173):

Բանաստեղծն իրավացի էր: Սխալն այն էր, որ XX դարի շեմքին միամտություն էր ունեցել կարծելու, թե հասել է դրամայի վերջին արարին, մինչդեռ դրաման նոր էր

* Հովհաննես Թումանյանից մեջբերումներն արվում են ըստ երկերի ակադեմիական վեցհատորյա հրատարակության (1940—1959): Աղբյուրները ցույց ենք տալիս տեքստի մեջ երկու թվանշանով. հոմանիշանով՝ հատորը, արարականով՝ էջը:

սկսվում, իսկ ավարտվում էր միայն նախաբանը: Բուն դրաման դեռ պիտի գար՝ բանաստեղծի կյանքի հետ միասին ավարտվելու համար:

Հայկական երկարատև պատմության ոչ մի ուրիշ ժամանակ հույսերի այդքան մեծ վերելքներ ու վայրէջքներ, մեծ պատրանքներ և առավել մեծ խորտակումներ չի խտացնում, որքան XIX դարի վերջին և XX դարի առաջին երկու տասնամյակները՝ Թումանյանի ապրած ժամանակը:

Թումանյանը եղավ այդ ամենի ականատեսը, վկան, վառվող մասնակիցը: Ամեն ինչ կատարվեց նրա զարմացած հայացքի առաջ: Նրա զիտակցական կյանքը, — ավելի պակաս, քան մի քառասնամյակ, — անցավ հրդեհների մեջ: Ասես աշխարհի վրա աչք էր բացել հայրենի տունը ճարակող հրդեհը տեսնելու համար և փակեց աչքերը, երբ հրդեհն արդեն մարել էր: Ողբերգության վերջին արարի վարագույրը փակվեց, երբ բանաստեղծը փակում էր աչքերը:

Կյանք, որ աշխարհ էր եկել օլիմպիական ներշնչանքի ու հրճվանքի համար՝ անցավ հրդեհի բոցերի մեջ:

Եվ տարիների հեռվից բանաստեղծի վաղաժամ ճերմակած կերպարանքը երևում է հրդեհի բոցերի մեջ, կարոտած հայացքը Պառնասի բարձունքներին, միտքը անիրավված ժողովրդի հոգսերի հետ և անկատար մնացող բանաստեղծական հույսերի, մի ձեռքով դրելիս, մյուսով՝ փրկելիս: Փրկել ինչ դեռ կրակի ճարակ չի դարձել, ժամ առաջ մարել հրդեհը:

Բանաստեղծն ուզում էր տիրություն անել իր ժողովրդին, կանխել վերահաս աղետը, որ միշտ վերջինն է թվացել, բայց վերջինը չի եղել: Պետական գործիչ՝ պետականություն չունեցող ժողովրդի մեջ, հայրենանվեր կյանք մի հայրենիքի, որ շատ թշնամիներ ուներ ու քիչ բարեկամներ:

Պատմում են, թե 1915-ին, երբ էջմիածինը լեցուն էր Մեծ հղեռնից փախած անօթևաններով՝ Թումանյանն ուղում էր օթևան տալ բոլորին, պահանջում էր նաև հոգևոր հայրերի կացարանները: Կաթողիկոսն առարկում է, և ավելացնում. «Ձէ՛ որ ես ամենայն հայոց կաթողիկոսն եմ»:

— Ես էլ ամենայն հայոց բանաստեղծն եմ, — լինում է պատասխանը:

Բանաստեղծ, ասել է թե ժողովրդի հոգսը քաշող:

Աղետի ծանր ժամին նա ասում է այն, ինչ իր կյանքի հավատամքն էր՝ բանաստեղծ և քաղաքացի հասկացություններն անանջատ են: Ինչքա՛ն վիրավորանքներ, դառն խոսքեր են բաժին հասել բանաստեղծին, թե նա շատ բան է առնում ուսերին, հետապնդում փառք ու անուն՝ Թումանյանն ականջ չէր դնում այդ ամենին, և բոլորանվեր մխրձվում էր ամենուրեք, ուր կարող էր օգտակար լինել մաքառմանը:

Մեծ հրդեհի մոլեղնություն օրերին նա հավար է կանչում ամենքին, որից կարող էր օգնություն հուսալ: Լեոն իր հուշերում պատմում է, թե ինչ էր ապրում բանաստեղծը այդ անիծյալ օրերին:

Հայ գրականության անունից Հայ գրական ընկերության նախագահը հեռագրի հեռագրի հետևից հղում է երկրագնդի տարբեր վայրերը, թե օգնության՝ հասե՛ք՝ բնաջինջ են անում մի ամբողջ ժողովուրդ: Հեռագրեր են թռչում դեպի Եվրոպայի գիտական, գրական, կուլտուրական հաստատությունները, համալսարանները, ակադեմիաները:

Լեոն ասել է, թե զուր բան է արածը, ամիսոս են հեռագրի փողերը: Բանաստեղծը չի լսել:

Սա կուլտուրայի մարդու խոսքն էր կուլտուրայի մարդկանց, բանաստեղծի խոսքը բանաստեղծներին:

Թումանյանի աղաղակն արձագանք չգտավ: Լեոյի ասածը ճիշտ դուրս եկավ: Բայց մեծ ճշմարտությունը մնաց Թումանյանի կողմը՝ հավատ աշխարհի հանդեպ, որ այնպես էլ չլքեց նրան:

Բանաստեղծն այնտեղ էր, ուր մարդիկ զգում էին իր կարիքը:

1921-ին էլ, երբ այլևս չկար բնաջնջման վտանգը, ժողովուրդը հանգիստ էր գտել նոր կարգերի հովանու տակ, ու թվում էր, թե նրա բանաստեղծն էլ կարող է հանգիստ շունչ քաշել՝ իր նվիրական հղացումները թողած նա հոժարակամ գնում է ոչ թե մուսայի, այլ ժողովրդական հոգսերի հետևից:

Այդ տարվա աշնանը Երևանում հիմնադրվում է Հայաստանի օգնության կոմիտեն, և շատ է թախանձում բանաստեղծը, որ իրեն նախագահ չկարգեն: Նույն օրը նա շրջում է

ծրեանի փողոցներում, տեսնում սովամահության ծանր պատկերներ: «Եվ երբ հաջորդ նիստը բացվեց, — պատմում է ականատեսը, — Հովհաննեսը մի կրակոտ ճառ ասաց՝ թե երբ մի ժողովուրդ սովամահ է լինում փողոցներում, պետք է թողնել ամեն ինչ, մոռանալ ամեն բան և գնալ նրան փրկելու»*:

էլի հաղթող է դուրս գալիս քաղաքացին:

Սա բանաստեղծն ասել է կյանքի մայրամուտին. շատ չանցած, անդամանելի հիվանդությունը նրան դամոն է մահճին: Բայց այս մտքի մարմնացումն էր նրա ամբողջ կյանքը՝ գործերով ու երկերով: Վտանգի ժամին պաշտպան կանգնել ժողովրդին ու նրա կուլտուրային: Թումանյանը ժողովրդի զոհասեղանին դրեց և՛ կյանքը, և՛ հանճարը: Անմահացորդ ու անվերադարձ: Կյանք — մաքառում, կյանք — սիրա-գործություն:

Ասպետական կյանք, որ համընկավ առաջին համաշխարհային պատերազմի արհավիրքների, սոցիալական հուժկու շարժումների ժամանակին, երբ համաշխարհային իմպերիալիզմը պատառոտում էր աշխարհը, բռնկում ազգակործան հրդեհներ ու շահում դեղին ոսկի, երբ խորտակվում էին հումանիզմի բոլոր իդեալները և կործանվում ազգեր՝ մինչև որ աշխարհի մի մասում հաղթեց սոցիալիստական հեղափոխությունը և շատերի հետ փրկություն բերեց նաև հայ ժողովրդին:

Թումանյանը տեսավ հայ ժողովրդի ազգային վերածնության վաղ արշալույսը միայն, իսկ մինչ այդ՝ ավեր ու արյուն, հուսախաբություն ու հոգնահատություն, հալածանք ու հեծեծանք:

Թումանյանն ապրեց և՛ մայր ժողովրդի, և՛ աշխարհի ուրիշ ժողովուրդների ողբերգությունը: Աշխարհը երկատող ճեղքվածքն անցնում էր այդ մեծ սրտի միջով:

Եվ հուժկու ցասումով բանաստեղծը բողբոջեց իր ժամանակի դեմ: Իր բանաստեղծական աշխարհով այնքան հա-

* Առ, Հիշողություններ Հովհ. Թումանյանի մասին, «Նորք», 1923, № 3,

բուստ, բախտավոր, նախանձելի՝ տեսեք ի՞նչ նախանձով է խոսել նա իրենից առաջ եղած ու գնացած և իրենից հետո եկող բանաստեղծների մասին.

Երանի՛ էր ձեզ, գովվա՛ծ երգիչներ,
Դուք երգում էիք վաղ առավոտյան,
Երբոր երազներն ապրում էին զեռ,
Ոսկի երազներն հայի փրկության...

Սա առաջին տունն է «Մեր նախորդներին» բանաստեղծություն, որ գրել է 1902-ին, իր ստեղծագործական կյանքի ամենաբախտավոր ժամանակ, հայ ժողովրդի կեցության համեմատաբար խաղաղ մի շրջանում, եթե միայն կարելի է որևէ շրջան խաղաղ համարել նրա կյանքում: Բանաստեղծությունը համակված է հուսահատությունով:

Ընկնում է քնար մեր մատաղ ձեռքից,
Ընկնում են սրտից և՛ երգ, և՛ աստված:

Ահա և տողեր մեկ ուրիշ բանաստեղծությունից.

Ու պիտի դա հանուր կյանքի արշալույսը վառ հագած,
Հաղա՛ր-հաղար լուսապայծառ հոգիներով ճառագած,
Ու երկնահաս քո բարձունքին, Արարատի սուրբ լանջին,
Կենսաժլպիտ իր շողերը պիտի ժլպտան առաջին,
Ու պոետներ, որ չեն պղծել իրենց շուրթերն անձեքով,
Պիտի գովեն քո նոր կյանքը նոր երգերով, նոր խոսքով,
Իմ նո՛ր հայրենիք,
Հը՛ղոր հայրենիք...

Սա վերջին տունն է «Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության, որ գրված է մեր ժողովրդի պատմության ամենածանր ժամանակ՝ 1915-ին: Խաղաղ օրերին գրվածը համակված է անապոսի վշտով, իսկ Մեծ եղեռնի ժամանակ գրվածը՝ շոնգալից լավատեսությամբ: Ինչպե՞ս հասկանալ հակասությունը, եթե ոչ ապագայի հավատով համաժողովրդական աղետին ընդդեմ կանգնելու, հուսալքման չհանձնվելու կամքով:

Երկու ոտանավորների մեջ էլ կոչ կա բանաստեղծների անունով, երկուսի մեջ էլ կոչն ունի ողբերգական նախանձի ուժեղ շեշտ: Մեկի մեջ՝ ապագայի բանաստեղծներին, որ զեռ պիտի գան, մյուսի մեջ՝ անցած-գնացած, իրենց երգը երգած բանաստեղծներին:

Ի՞նչն է այդպես այրել Թումանյանի մեծ սիրտը, ի՞նչն է ստիպել երեսը մեկ դեպի ետ, մեկ դեպի առաջ դարձնել և աղաղակել այսպիսի դառնագին խոսքեր:

Իր ժամանակը և բանաստեղծի այն գիտակցությունը, որ իր ապրած ժամանակի նման ծանր չի եղել ո՛չ մոտիկ անցյալը՝ Պատկանյանի «աղատ երգերի» զրնգուն տարիները, և ո՛չ էլ կարող է այդպես լինել գալիքը, որի գովքը պիտի անեն «իրենց շուքերն անեծքով» չպղծած պոետները:

Այսպես է Հովհաննես Թումանյանն արտահայտել իր վերաբերմունքը ապրած ժամանակի նկատմամբ: Սա դեռ պոեզիայում: Հրապարակախոսության մեջ գտնում ենք նույն վերաբերմունքի հասարակական ավելի լայն բացահայտումը: Եվ ամենուրեք՝ արժարժումն այն հարցի, թե ժամանակն ինչ ներգործություն է ունեցել իր հոգու և ստեղծագործության վրա:

Ուրեմն, տեսնենք բանաստեղծին իր ժամանակի մեջ, ժամանակի սեփական բացատրություններով, եթե ուզում ենք հասկանալ նրա հոգին, աշխարհը, ստեղծագործությունը:



Հոգուս հատոր,
Սըրտիս կըտոր,
Դասիս համար
Դու մի՛ հոգար,
Թե կան դասեր,
Կա նաև սեր,
Եվ ի՞նչ զարմանք,
Իմ աղավնյակ,
Որ կենդանի
Մի պատանի
Սերը սըրտում
Դաս է սերտում:

Հովհաննես Թումանյանի առաջին ոտանավորը (1881):
Այն հասակում, որ պատանեկան կոչելն իսկ վաղաժամ է,

նա գրել է այս տողերը ի պատասխան դասընկերուհու գրության՝ չլինի՝ թե սիրով տարված՝ դասերդ մոռանաս:

Սիրո տասներկուամյա ասպետն իմացել է, թե ինչ պիտի պատասխանի. գրել է մի ոտանավոր, որ այսօր էլ գրավիչ է երեխայական անմեղովյամբ, թեթև հումորով, սահուն տողերով: Պատասխան-ոտանավորի տողերի արանքից երևվում է սիրահար դպրոցականի շարաճճի ժպիտը:

Ոտանավորը պահպանվել է պատահմունքով: Հասել է սերունդներին ասես հենց նրա համար, որ չկարծեն, թե բանաստեղծի հորինած առաջին իսկ տողերը եղել են դառն վրշտի արտահայտություններ, չէ՞ որ Թումանյանի հաջորդ ոտանավորները խոսում են «աղգային թշվառությունից»:

«Հոգուս հատորն» ունի և գեղագիտական նշանակություն: Երեխայական այդ պարզունակ տողերի մեջ անգամ նշմարվում է թումանյանական ինտոնացիան, որ գրեթե իսպառ անհետանում է հաջորդ ոտանավորներում: Այնտեղ պատանին իրեն թույլ է տվել խոսել սեփական ձայնով,— ինչո՞ւ պիտի այդպես չլիներ, երբ սրտաշարժ առիթի թելադրանքով, դասամիջոցին, ծառի տակ նստած*, տղան ոտանավոր է հորինել աղջկան ուղարկելու համար,— բայց հետո, դրանից անմիջապես հետո, երբ գրել է իր մանկական կենսափորձին անծանոթ հայրենասիրական ոտանավոր՝ փոխ է առել և՛ թեման, և՛ արտահայտելու եղանակը:

Ահա.

Քնե՛, քնե՛, իմ որդի
Աչքերդ խուփ, չբանաս,
Որ քո թշվառ հայ ազգի
Դառն ցավերը շտեմնաս.

Քնե՛, դուցե երազում
Տիրոջ բարի հրեշտակը
Քեզի պատմե, թե ինչպես
Պիտի փրկվի քո աղղը:

Տասներեքամյա պատանի և՛ «թշվառ հայ ազգի» անամոք վիշտը: Սրանք առաջին քառատողերն են «Օրորքից»՝

* Այդպես է վկայում բանաստեղծի դասընկեր Ան. Աբովյանը:

մեզ հայտնի երկրորդ ոտանավորից, որ պատանի Թուման-
յանը գրել է 1882-ին: Ակնհայտ է ժամանակի հայկական
քնարի ուժեղ և ուղղակի ազդեցությունը: Թող տարօրինակ
չթվա, եթե ասենք, որ մանուկ հասակի այս երկու ոտանա-
վորներին հաջորդականությունը՝ սեփական ձայնի և ակներե
ազդեցության այս ուժեղ հակադրությամբ՝ բնութագրական է
Թումանյանի 80-ական, մասամբ և 90-ական թվականների
ստեղծագործության համար: Ապրած զգացմունքը և զուտ
գիտակցական հղացումը տարբեր կողմեր են քաշել պատանի,
ապա նաև երիտասարդ Թումանյանին: Եվ որքան հասակ է
առել բանաստեղծը, այնքան ավելի է դիմադրել իրարամբժ
հոսանքներին, կարողացել է ի մի բերել այդ երկուսը՝ ստեղ-
ծելով գեղագիտական մի նոր որակ: Իսկ վաղ պատանեկան
անվարժ տողերում պարզ երևում է, որ ապրված զգացմունքն
ու միտքը բանաստեղծին քաշում են դեպի սեփական աղբյու-
րը, սեփական բառապաշարն ու պատկերները, իսկ միայն
գիտակցվածը՝ տանում դեպի դատողական և ստացական
պատկերները: Այստեղ էլ՝ բանաստեղծական տարբեր որակ-
ներ, որոնք պարզ տարբերվում են տեսած ու ապրած ժո-
ղովրդական կյանքին նվիրած և գիտակցված ազգային մո-
տիվներին նվիրած բանաստեղծությունների մեջ:

Նայենք հակադրությանը.

Թե կան դասեր,

Կա նաև սեր...

Ճշմարիտ պատանեկան ապրում՝ կենսուրախ ու չա-
րաճճի: Երեխայական ուրախ ժպիտ և հանկարծ՝ բնավ ոչ
երեխայական մորմոք, երբ բանը դառնում է հայրենիքին.

Մի պատկեր է նա տխուր,

Աչքերն արցունք, ինքը լուռ,

Մի սուր է մեր սրտի մեջ,

Մեզ այրելու հուր անշնչ:

Կարծես բիրտ մի ուժ սրբել է ժպիտը պատանու երե-
սից, խլացրել կարկաշող ծիծաղը և պարտադրել դառնադի
խոսքեր (Պորոբը», ինչպես նշեցինք, գրված է 1882-ին):

Ո՞րն է այդ ուժը: Իհարկե, ազգային վիշտը, ժամա-

նակի հայկական կյանքի հարցերի հարցը: Թումանյանի կյանքի մշտական ուղեկիցը: Դրանից հետո բանաստեղծն ապրեց քառասուն տարի՝ կրելով իր վիշտը, ինչպես բիրլիական հերոսն իր խաչը:

Ժամանակի հրամայականը երկատեղ թումանյանի բանաստեղծական էությունը ճանապարհի հենց սկզբից:

Գուցե և պատանի բանաստեղծն ուրիշ ոտանավորներ էլ գրել է այս երկուսի միջև: Բայց սրանք են հայտնի և իրենցով խորհրդանշում են բանաստեղծի հետագա քառասունամյա կյանքի ամենից բնորոշ երևույթը. ինչպես սերը սրտում պատանին սերն ու սիրտը մոռացած մղկտում է ժողովրդական վշտի ձեռքին, հետո էլի դառնում իր գեղեցկությունը, Թումանյանն էլ այսպես այրվեց իր պոետական իդեալի ճեղքմակ բարձունքների և ժամանակի հարուցած վշտերի մեջ:

Աղբյուրները հընչում են ու անց կենում,
Ծաղկները տենչում են ու անց կենում,
Ու երջանիկ ակունքներին երազում՝
Պոետները կանչում են ու անց կենում:

Կանչեց ու անց կացավ Թումանյանը համաշխարհային ու ազգային պատմության ահեղ ժամանակներում, երբ աշխարհներ էին քանդվում ու բարձրանում: Ու բախտավոր եղավ այնքանով, որ հասցրեց լինել իր ժողովրդի փրկության ահանատեսը, բախտորոշ այդ իրողության մասնակիցը՝ գրելով ու գործով:

Իբրև մտածող՝ Թումանյանն աչքը բաց արեց աշխարհի վրա, երբ հայ հասարակական կյանքն ապրում էր լքում ու հիասթափություն: Նա չհասցրեց ազգային-ազատագրական պայքարի վերելքին ու չեղավ նրա թմբկահարը, որը վիճակվել էր Գամառ-Քաթիպային, Բաֆֆուն, Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանին... չհասցրեց ոռոգմի շեփոր հնչեցնել նրանց հետ՝ հույսերով ու հույզերով լի: Եվ նրան մնում էր երանի տալ իր ավագ ժամանակակիցներին, որովհետև նրանց հրգը համընկավ այն ժամանակին, երբ «ապրում էին ոսկի երազները հայի փրկության»:

Թումանյանի ժամանակ այդ երազներից մնացել էր

միայն տանջալի այրող հիշողություն, և նրան վիճակեց երազանքների խորտակման մրուրը քամելու ճակատագիրը:

Գնալով ահագնացող սոցիալական խմորումների, մեծ Ռուսաստանում ծայր առնող հեղափոխական շարժումների, ազգային ու սոցիալական ընդվզումների, ազգային ու սոցիալական ճնշումների և այդ ամենին հակադրվող մաքսոսականների ժամանակը:

Մեզ՝ սոցիալիստական մեծ տերության քաղաքացիներիս համար, այնքան էլ դուրին բան չէ ճանաչել, առավել ևս՝ պատկերացնել, ու մանավանդ՝ զգալ անցյալ դարի 80-ական թվականները և նրանց հաջորդող ժամանակները:

Տեսական, - պատմագրական, գեղարվեստական գրականություն, մամուլ, — սրանք են, որ պիտի պատկերացում տան անցած-գնացած ժամանակների մասին, որ մեզ եղածից ավելի հեռու են թվում, որովհետեւ մեզ բաժանողը տասնամյակները չեն միայն, այլ հասարակական կյանքի արմատական տարբերությունը:

1883-ի օգոստոսից Թումանյանը Թիֆլիսումն է, Ներսիսյան դպրոցի երթեկ (ոչ գիշերօթիկ) սան: Իբրեւ աշակերտ ոչ այնքան ուշիմ ու ջանասեր, իբրեւ խառնվածք՝ տաք ու վառվռուն, պատանին ազահ հայացքով զննում է հասարակական կյանքը, նախական մտորումների հենակետեր որոնելով:

Շատ ժամանակ չէր անցել 1877—78 թվականներին ռուս-թուրքական պատերազմից, այն օրերից, երբ միջազգային իմպերիալիստական դիվանագիտությունը ծնեց ու թաղեց հայկական հարցը՝ երկու դեպքում էլ սևիական շահերի թելադրանքով: Եվ լքումն ու հուսահատությունը կապարե ծանրությամբ իջել էին 80-ական թվականների հայ հասարակական-քաղաքական կյանքի վրա: Փոքր ժողովրդի կյանքում այդպիսի ծանր ներգործություն ունեցավ այն հոդվածը, որ դիվանագիտության լեզվով ալնպեա դուրին ու

համառոտ ձևակերպվեց իբրև Բեռլինյան կոնգրեսի 61-րդ հոդված:

Առանց այդ ընդհանուր տրամադրությունը հասկանալու դժվար է հասկանալ 80-ական թվականների, առհասարակ դարավերջի հայ գրականությունը, նաև Թումանյանի ստեղծագործությունը:

Ուրեմն, ի՞նչ բան էր այդ «տխրահոշակ 61-րդ հոդվածը», որ նույն այս ածականով այնքան հաճախ հիշատակվում է մեր դասագրքերում:

Սկսած 1453-ից, երբ Բյուզանդիան խորտակվեց և թուրքերը հաստատվեցին Կոստանդնուպոլսում, Ռուսաստանն անհամար պատերազմներ է մղել թուրքիայի դեմ: Ու միշտ էլ նրա դեմ եղել է ոչ միայն թուրքիան, որին ծնկի բերելը բնավ էլ անհնարին չի եղել ողջսական զենքի համար, այլև ողջսական առաջխաղացումից ու զորացումից երկյուղած արևմտյան տերությունները:

Տարիներ անց, «Հայկական հարցն ու իր լուծումը» հոդվածում Թումանյանն այսպես է բացատրել ժամանակի այդ երևույթը.

«Թուրքը երբեք չի կարողացել և այժմ էլ չի կարող առնել ոռոսի առաջը: Հասպա ո՞վ կուզենա առնել ոռոսի առաջը: Եվրոպական մեծ պետությունները կուղենան:

Նրանք են միշտ պաշտպանել թուրքին ոռոսի դեմ և կարող է պատահել, որ նորից նրանք պաշտպանեն:

— Արդյոք թուրքի սիրո՞ւց:

— Ո՛չ:

— Գուցե հայերին մարդավարի օր ու կյանք տալու համար:

— Երբե՛ք:

Իրենց շահերի և հատկապես Ռուսաստանի հզորացման առաջն առնելու համար» (IV, 229):

Թումանյանն ութամյա պատանի էր, ամբողջ էր խաղում Դսեղի հանդերում, կախարդված ականջ դնում իր ընկեր նեսոյի հեքիաթները, երբ բռնկեց ոռոս-թուրքական պատերազմը:

Եվ այսպես, 1877-ի ապրիլի 24-ից Ռուսաստանը սկսեց

զենքով միջամտել այն պայքարին, որ բալկանյան ժողովուրդները մղում էին սուլթանական Թուրքիայի դեմ: Պատերազմն սկսվեց կովկասյան ճակատի հաջողություններով: Չանցած մեկ ամիս ռուսական բանակը դրավեց Արդահանը, նույնմբերին՝ Ղարսը:

Դժվար չէ պատկերացնել, թե ավանդաբար ռուսական զենքին ու պաշտպանությունն ապավինած ժողովուրդն ի՞նչ ցնծություն էր ապրում ռուսական առաջխաղացմամբ, ինչպե՞ս էին վառվում Պատկանյանի, Բաֆֆու, Պեշիկթաշլյանի բորբոքուն հայրենասիրական զգացմունքները:

1878-ի հունվարին թուրքերը, — շնայած Անգլիայի եռանդուն աջակցությանը, — առանց դիմադրության հանձնեցին Ադրիանապոլիսը, և ռուսական զորքերը հայտնվեցին Պոլսո դարպասների մոտ: Բայց անգլիական նավատորմն սպառնալիորեն մտավ Մարմարա ծով՝ կանխելու սուլթանական մայրաքաղաքի անկումը:

Թուրքերն ստիպված էին հաշտություն կնքել: 1878-ի մարտի 3-ին Սան-Ստեֆանոյում կնքվեց հաշտության պայմանագիր: Եվ այդ օրից Կոստանդնուպոլսի մոտակայքի այդ աննշան գյուղի զեղեցիկ անունը եկավ ու մտավ հայ ժողովրդի տաճիկության մեջ:

Պարտվող կողմին պարտադրվող այլևայլ պայմանների հետ այստեղ մշակվեց 16-րդ հոդվածը, որով սուլթանը պայմանավորվում էր «ռեֆորմներ անել Հայաստանում», այլապես ռուսական զորքը դուրս չպիտի դարասիական ճակատում գրաված վայրերից:

Կարելի է պատկերացնել համաժողովրդական այն ցընծությունը, որ տիրել էր նաև հայությանը:

Վաղաժամ ցնծություն:

Ռուսական զենքի առաջխաղացմանը ոխերիմ հայացքով հետևող արևմտյան տերությունները, ամենից առաջ Անգլիան և Ավստրո-Հունգարիան չէին կարող և չկարողացան հաշտվել կատարված իրողության հետ:

Ինչի հետ հաշտվեցին թուրքերը, նրանք հաշտվել չկամեցան:

Որքան էլ ռուսները դիմագրավեցին արևմտյան պետութ-
յունների դիվանագիտական ճնշմանը և ռազմական սպառ-
նալիքներին, ի վերջո չկարողացան խուսափել Սան-Ստեֆա-
նոյի պայմանագիրը վերանայելուց։ Ռուսական դիվանագի-
տության համար դադարն իբր չէր, թե ինչ նպատակներ ունի
այդ վերանայումը։

Հետագայում Թումանյանն այսպես է բացատրում ժա-
մանակի այդ երևույթը.

«Դեռ 16-րդ դարից, Ղրիմի թաթար խաների դեմ մղած
կռիվների օրերից, իր հետ ունենալով սլավոն ցեղերը,
վեր է կացել Ռուսաստանը Տաճկաստանի դեմ։ Եվ քանի-
քանի անգամ մահացու հարվածներ է տվել նրան։ Բայց կա-
նոնավոր կերպով, ամեն մի հաղթանակից հետո, նրա
դեմ են դուրս եկել եվրոպական մեծ պետությունները և
կանգնեցրել են պատերազմի դաշտում.— Ո՛չ, Տաճկաստանը
պետք է ապրի և դու չպետք է դորանաս նրա հաշվին։ Թեև
իրենք էս միջնորդությունների համար միշտ զորացել են
Տաճկաստանի հաշվին. և ռուսին տաբել են մի որևէ կոնգրես
կամ կոնֆերանս։— Անատոմիա կամ ավտոնոմիա,— պա-
հանջ է դրել Ռուսաստանը վեհաժողովներում։

— Ո՛չ, Տաճկաստանի ամբողջութունը պիտի մնա ան-
ձեռնմխելի, և ամեն մի բարենորոգում իր երկրի մեջ նորին
մեծութուն սուլթանի փաղիշահության ներքին դործն է, և
նա արդեն ազնիվ աբքայական խոսք է տալիս, և ահա հրա-
տարակում է էս կամ էն ինչ թուղթը. վճռել են ամեն անգամ
եվրոպական մեծ պետություններն ու փակել իրենց վեհա-
ժողովները։

Ահա թե որտեղ է, ինչպես Տաճկաստանի հետ կապված
ուրիշ հարցերի, էնպես էլ հայկական հարցի դժբախտու-
թյան պատճառը և ահա թե ինչու և ինչպես է ապրել Թուր-
քիան»։

Բեռլինի կոնգրեսը բացվեց 1878-ի հունիսի 13-ին և մի
ամբողջ ամիս (մինչև հուլիսի 13-ը) դիվանագիտական նենգ
խաղերով մշակվեց 64 կետից բաղկացած մի տրակտատ,
որի ամեն մի կետը և բոլորը միասին կողոպտում էին ռուսա-

կան հաղթանակի պտուղները: Տրակտատի 61-րդ կետը վերաբերում էր Հայաստանին:

Դիվանագիտական այս մութ ու բարդ խաղերը Թուման-յանը հետադաշում բացատրել է պարզ ու հասարակ: Ժամանակի թելադրանքով քաղաքագետ դարձած բանաստեղծը պատմում է, թե ինչպես Անգլիան, Գերմանիայի հետ միասին, «հաղթողին տարավ Բեռլին, դիպլոմատիկական ջարդ տվեց նրան և միաժամանակ ջարդեց հայկական հարցը, կամ ավելի ճիշտը՝ թարսեց 16-ը շինեց 61, ոռոսաց զորքի փոխարեն հողվածի մեջ մտցրեց նույնի անունը և նրա բարի հայեցողությանը հանձնեց հայ ժողովուրդը, էս բոլորի համար ստանալով Կիպրոսն ու հայկական հարցի մոնոպոլիան»:

Այսպես ի դերև ելան բոլոր հույսերը, այն ամենը, ինչի համար այնքան արյուն ու ավյուն, ջանք ու կիրք էր թափված:

Ակնկալության և հիասթափության մեծություններն ուղիղ համեմատական են: Ի՞նչ վարար հույսեր և ի՞նչ դառնագին հիասթափություն: Սառը ջուր մաղվեց ազգային ազատագրության շիկացած հույսերի վրա:

Եվ այն օրերին, երբ բրիտանական մայրաքաղաքում շտեմնված շուքով ընդունում էին Բեռլինի կոնգրեսից վերադարձող լորդ Բիկոնսֆիլդին, որպես մի նոր Նելսոնի, նրան, որ առանց մի կաթիլ արյան, դիվանագիտական ճարպիկ խաղերով հող էր նվաճել անգլիական թագի համար, ոտքի տակ տալով բոլոր փոքր ժողովուրդների, ու ամենից ավելի՝ հայ ժողովուրդի շահերը, այն օրերին, երբ իշխան Բիսմարկը ձեռքերը հաճույքից շփում էր հաջողակ խաղի սեղանից ելնելով՝ սև սուգ էր պատել նույնի բերնամուկությանը հանձնված արևմտահայությանը:

1878-ի հուլիսյան առաջին տաք օրերին շատ-շատերն էին լիահույս, թե ուր որ է պիտի լուծվի բազմաշարժար հարցը. չէ՞ որ հայկական ներկայացուցիչներին այնպես սիրալիր ընդունելություն է ցույց տալիս այս կամ այն դեսպանը կամ իշխանը, չէ՞ որ ոչ ոք անօրինական չի համարում

հայերի պահանջը, նույնիսկ ընդհակառակն, հայկական պահանջները գտնում են, — այդպես էլ գրում է Եվրոպական մամուլը, — ավելի քան համեստ, որ չի կարող շքավարարվել...

Եվ այդ ամենից հետո՝ նահատակության փշե պսակը:

Կարո՞ղ էր այս ամենից հետո հայկական բանաստեղծությունն ունենալ առաջվա մարտական շեշտերը, որ այնպես թնդյունով արձագանք էին տալիս ամենքի սրտում:

«Աղատ երգերի» ցանկոտ ու հպարտ հեղինակը դառնություն ունեցաւ տեսնելու այնպես խանդավառ կառուցած օգեղեն ամբողջների խորտակումը և նրա ավերակների վրա մղկտալ՝ երեսը դեպի արևմուտք դարձրած.

Մեր հոգու վիշտը, մեր բոլն ու սուգը,

Աղետարշ աշաց մեր արտասուքը

Ոչոք չտեսալ, ոչոք չզգաց,

Կուտավոր եվրոպ կույր ու խուլ մնաց:

Սա դառն հիասթափությունն էր նրանց, որ միամտություն ունեին կարծելու, թե տիրապետություն հաստատելու համար միջոցների մեջ տարբերություն չդնող որևէ «մեծ պետություն», ու նրանցից մեկը՝ Անգլիան, այն տերությունը, որ երբեք չի քաշվել հանուն իր շահերի ժողովուրդների արյուն հոսեցնել, որ դրանից քսան տարի անց Տրանսվալում բնաջինջ պիտի աներ բուրերի նման ժողովրդին՝ պետք է մտահոգվիր մի ուրիշ ժողովրդի բախտով:

Եվ հայ հասարակական կյանքում կար դրա գիտակցությունը: Կոնգրեսի ավարտումից երկու շաբաթ առաջ արգեն, «Մշակի» 1878 թ. հունիսի 30-ի համարում Գրիգոր Արծրունին պարզ գրել էր, թե «Չպետք է մոռանալ, որ նյութական ու տնտեսական գործերում բարեկամություն բանը անգլիացիներին անհասկանալի մի բան է»:

Այնպես որ, Պատկանչանի ասածը մի նորություն չէր հասարակական մտքի համար: Կատարված իրողությունը բանաստեղծին մղեց ծանր հիասթափության, և պայքարի շեփորահարը մրմնջում է այնպիսի խոսքեր, որ առաջնորդում երբեք չէր ասի.

Վըհատի՜շ մըտքեր... Բայց ես ի՞նչ անեմ,
Չունիմ ես ոսկի, որ եղբարացես տամ.
Ուժ էլ չունիմ՝ նոցա պաշտպանեմ...
Է՛հ, կերթամ հետներն գեթ արբումիմ ու լամ...

Այսպես է խոսում երբեմնի թմբկահար բանաստեղծը,
երես դարձրած այն ճամփից, որ չհասցրեց էլզորադո, իր
երազանքի աշխարհը, և բռնեց ուրիշ մի ճամփա.

Է՛հ, կերթամ հետներն գեթ արբումիմ ու լամ...

Կարծես նախանշում է Պատկանյանը հետնորդ բա-
նաստեղծների՝ 80-ականների երթը դեպի ժողովրդի հանա-
պաղօրյա հոգսերի ու վշտերի աշխարհը:

Այնպես էր հիասթափությունը, որ թվում էր անհնար
ու անմտածելի՝ ավելի ծանր վիճակ խաշված ժողովրդի
համար: Բայց անցնում էր ժամանակը և վրա էր հասնում
մի նոր աղետ, որի հանդեպ խամրում էր նախորդը,— հայ-
կական արյունոտ պատմության սովորական տրամաբանու-
թյունը: Ի՞նչ իմանային «Ազատ երգերի» հեղինակն ու նրա
ժամանակակիցները, «գովված երգիչները», որ այն ող-
բերգությունը, որին ականատես են՝ մանկական խաղ է լի-
նելու գալիք աղետների համեմատությամբ (ա՛յ թե ինչու է
Թումանյանն ասում «Երանի՜ էր ձեզ...»): Ի՞նչ իմանային,
որ դեռ անջեռն է Սասունի 1894-ի ջարդը, Զեյթունի 1895—
96 թվականների ողբերգական հերոսամարտերը, 1905—6
թվականների ջարդերն ու աղգամիջյան ընդհարումները, հե-
ղափոխական ընդվզումների վայրենի ճնշումները, դրանց
հաջորդող 1907—10 թվականների դժնդակ տարիները, ու
ամենից ահավորը հայկական տարեգրության մեջ՝ 1915
թիվը...

Այս ամենի ականատեսը լինել վիճակվեց գալիք սերունդ-
ներին, գալիք բանաստեղծներին ու նրանց մեջ՝ Հովհաննես
Թումանյանին:

Անցյալ դարի վերջին երկու տասնամյակներում և հենց
դարասկզբին հայկական հարցը այնքան մեծ տեղ է գրավել
հայ հասարակական կյանքում, որ առանց դրա պարզապես

անհնար է հասկանալ ժամանակի որևէ հայ գրողի հոգեբանությունը, ուրեմն և՛ ստեղծագործությունը:

Ռուսաստանում դեռ չէր բարձրացել հեղափոխության հղոր ալիքը, և հայ իրականության մեջ իշխում էին ազգային ազատագրության, ապա դրա այնքան աննպաստ ընթացքից հետո, ազգային փրկության գաղափարները: Իսկ հասարակական մյուս խնդիրները, սրանց ճնշմամբ, մըղվում էին ետ:

Դարակեսից արդեն ազգային-ազատագրության շարժումները գրավել էին ամբողջ ժողովրդի ուշքն ու միտքը. սա մի այնպիսի ժամանակ էր, երբ Վ. Ի. Լենինի բնորոշմամբ, «ազգային շարժումներն առաջին անգամ մասսայական են դառնում, այսպես թե այնպես քաղաքականության ասպարեզ են դրավում բնակչության բոլոր դասակարգերին՝ մամուլի միջոցով ներկայացուցչական հաստատություններին մասնակցելու և այլ միջոցներով»^{*}:

1878-ից հետո, 80-ական թվականներին ազգային ազատագրական շարժման գաղափարները չունեին առաջվա ժողովրդականությունը: Հասարակական ոգևորությունը միաժամանակ կարող է սնվել հույսերով, բայց հույսերը բավական չեն ոգևորության ջահը մշտավառ պահելու համար: Բայց որքան էլ նվազեին արևմտահայության ազատագրության հույսերը, երբեք չնվազեցին սահմանի այն կողմում տառապող հայրենակիցների հանդեպ արևելահայության եղբայրական կարեկցանքը, նրանց փրկության ուղիների տենդագին որոնումները:

Նվ շատ անբնական կլիներ, եթե այդպես չլիներ:

Ինչպե՞ս կարող էր պատահել, որ հասարակական որևէ խավ, անկախ գաղափարական հավատամքից, անտարբեր լիներ սահմանի մյուս կողմից լսվող աղաղակներին ու հառաչանքներին:

Սա մի որևէ կուսակցության մտահոգություն չէր, այլ համաժողովրդական մտահոգություն: Ամբողջ ժողովրդին վերաբերող այս մտահոգությունը վերագրել մի որևէ

^{*} Լենին, Երկեր, 1950 թ., հ. XX, էջ 499:

կուսակցութեան՝ կնշանակի մեծ սխալ անել ու մեծ էլ պատիվ՝ այդ կուսակցութեանը: Տարբերութիւնները տարբեր թեւերի, կուսակցութիւնների, հասարակական տարբեր հայացքների խմբավորումների միջև՝ այդ մտահոգութիւնից դուրս գալու ելքերին, ուղիներին էին վերաբերում և ոչ այդ մտահոգութիւնն ապրելու իրավունքին: 1903 թվականին Կովկասյան սոցիալ-դեմոկրատների օրդան «Պրոլետարիատի կոիլը» գրում է, թե «Մենք բացարձակ կերպով հայտարարում ենք մեր համակրութիւնը բազմաշարժար տաճկահայ ժողովրդի ազատարար գործին և մեր անկեղծ ցանկութիւնն է, որ այդ ազատութիւնը հասնի որքան կարելի է շուտ»*:

Ամեն մի հարված, որ իջնում էր արեւմտահայութեան վրա, արծաղանք էր տալիս աշխարհով մեկ սփռված հայերի սրտում:

Իսկ այդ հարվածներին վախճան չկար: Իրականացվող ծրագրին ի՞նչ վախճան: 80-ական, 90-ական, 900-ական, 10-ական թվականներ,— տեսե՛ք՝ Թումանյանի ամբողջ ստեղծագործական կյանքը,— այդ հրեշավոր ծրագրի իրականացման տասնամյակներ էին, ծրագրի ստույգ նպատակով՝ մեկընդմիջտ վերջ տալ հայկական հարցին, Թուրքիայի ասիական տիրապետութիւնների հնարավոր սպառնալիքին, ռուսական սուաջխաղացման մշտական հենարանին:

Անգլիան հայկական հարցի մենաշնորհը իր ձեռքը վերցնելուց հետո,— որի պատճառով էլ Ռուսաստանը երես դարձրեց հայկական հարցից,— շատ արծարծեց հարցը, շատ շահարկեց, բայց ոչինչ չարեց հօգուտ տառապող ժողովրդի: Դեռ քնդհակառակն՝ վնաս բերեց նրան: Այո, Ուիլյամ Գլադստոնը լորդերի պալատում հուղական ճառեր շատ էր ասում ի պաշտպանութիւն սրի քաշվող ժողովրդի, բայց դա միայն վատթարացնում էր այդ ժողովրդի վիճակը: Անգլիական պառլամենտի կապույտ գրքի էջերը լցվում էին թուրքական վայրագութիւնների պատկերներով, իսկ Մուշն ու Տարոնը՝ անպաշտպան ժողովրդի արշամբ: Որքան ավելի էր արծարծվում հայկական կյանքը միջազգային ասպարե-

* «Պրոլետարիատի կոիլը», 1903, № 2—3:

դում, այնքան ավելի պարզ էր դառնում Թուրքիայի համար, որ տարի առաջ պետք է իրականացնել հարցի լուծման մյուս, իր գիտցած ծրագիրը:

Թումանյանն այս ողբերգության ժամանակակիցն ու ականատեսն է եղել հենց սկզբից՝ 80-ական թվականների առաջին տարիներին:

Նա այլևս մեծ քաղաքի եռուղեոին Գիքորի դարմացած հայացքով նայող երեխան չէ: Հայկական կյանքի մեծ միջավայրի ոլորտում բացվում են ներսիայան դպրոցի սանի միտքը, զգացմունքների աշխարհը: Ե՛վ մեկի, և՛ մյուսի վրա ուժգին ազդեցություն է ունենում հարադատ ժողովրդի ողբերգական ճակատագիրը:

Դարավերջի երկու տասնամյակները՝ Թումանյանի քաղաքացիական, գաղափարական, ստեղծագործական հասունացման տարիները, հագեցած էին յաջմանի մյուս կողմից եկող հառաջանքներով, ողբերգական հերոսամարտերի զենքի շառաշով, գաղթի ու գաղթականության, որբացման ու որբանոցների ազադակներով:

Ժամանակի հայկական մամուլը՝ «Մշակ», «Արձագանք», «Նոր-դար», «Մեղու Հայաստանի», «Մուրճ» և այլն, որ այսօր էլ, տասնյակ տարիներ անց, թերթելիս ունենում ենք ծանր զգացմունքներ՝ այնքան շատ են նրա մեջ բռնադատությունների, շահատակությունների, գաղթերի, սպանությունների լուրերն ու բոթերը, — Թումանյանը կարդացել է իբրև ժամանակակից, ամենօրյա ընթերցող: Սա բանաստեղծի մըշտական մտահոգությունն էր, ամենախոր մտահոգությունը. «...մինչև էսօր չիմացանք ու չգիտենք, թե ինչ բան է էդ խորհրդավոր սֆինքսը, որ տխուր նստած է Ուրարտուի հին արձանադրությունների կողքին՝ աչքերն արցունքով ու վըշտով լիքը» (VI, 175), «...իմ սրտին շատ է ծանրանում էս ժողովրդի ճակատագիրը, սրա պատմությունը, էն սոսկալի դրաման, որ կոչվում է հայոց պատմություն, ու էնտեղից են բխում նրա գործերի վրա եղած իմ հայացքն ու մտածմունքը» (VI, 178), «... ո՞րն է էս ժողովրդի պատմական ճանապարհը, սրա գոյության խորհուրդը, ի՞նչ է կամենում սա,

սրա հոգին» (IV, 133), — այսպես խորը, այսպես ծանր է ապրել, Թումանյանն իր ժողովրդի դժնդակ ճակատագիրը:

Այն, ինչ մեզ համար անցած պատմություն է, Թումանյանի և նրա ժամանակակիցների աչքի առաջ կատարվող իրողությունն էր:

Ջարդերն ու գաղթերն իրար հաջորդում էին այնպիսի հետևողականությամբ, որ մի տեսակ նորմա, բնական վիճակ էին դարձել արևմտահայության համար, կյանքի սովորական ընթացք: Եվ այլևս մեծ աղետներն էին, որ ցնցում էին հարվածներից բխող ճանապարհական հոգեբանությունը:

Թումանյանի քաղաքացիական ու բանաստեղծական հասունացման տարիները մինչև դարավերջն ընթացան աղգալին-աղատագրության հուշերի անկմանը զուգահեռ:

Սա է բանաստեղծի ստեղծագործության պաթոսը պայմանավորող երկու մեծ գործոններից մեկը: Մյուսը՝ հայրենի երկրի սոցիալական ողբերգությունն էր՝ աշխատավոր մարդու ճնշումը, հարստահարումը, թշվառությունը:

Եթե առաջինի հողը ազգային հարցն էր, ապա երկրորդինը՝ Անդրկովկասի տնտեսական-հասարակական վիճակն էր: Ուրեմն ի՞նչ էր ներկայացնում դարավերջի Անդրկովկասը իբրև սոցիալ-տնտեսական երևույթ և դա ինչպե՞ս էր քննալուծում բանաստեղծը:

Գնացքը դեռ չէր դրդացնում կոռվա ձորերը, նրա զիյ սուլոցը ահով չէր լցնում կուսական անտառները: Դեռ պողպատե ուլիսերը չէին ձգվում Թումանյանի պապենական այգու միջով, այն այգու, ուր թևերը տարածում էր «կանաչ, վիթխարի ընկուղենին», որի տակ բազմած քեֆ էին անում գյուղի մեծերը: Տնտեսական ավելի մեծ կարևորություն ուներ Թիֆլիս-Բաքու երկաթուղին, որ 1883-ից արդեն գործում էր: Իսկ Թիֆլիս — Ղարս երկաթգծով առաջին գնացքը սուրաց 1898-ին:

Ներսիսյան դպրոցի սանը Թիֆլիս — Դսեղ ճանապարհն անցնում էր ձիով, երկու-երեք օրում: Նահապետական տնտեսաձևերն ու ըմբռնումները դեռ հիմնահատակ չէին եղել: Բայց կապիտալիզմն արդեն ներթափանցում էր Անդրկովկաս՝ հեղաշրջելու հին տնտեսաձևերը, փոխելու երկրի դեմքը: Կապի-

տալիստական հարաբերությունները խուժում էին կովկասյան կյանքի բոլոր անկյունները:

Անցյալ դարի վերջին տասնամյակները ռուսական կապիտալիզմի բուռն զարգացման ժամանակներ էին: Հետեֆորմյան տարիներին ավելի ու ավելի վստահ և անարգել ռուսական կապիտալը թափանցում էր անձայրածիր կապրուժյան բոլոր սահմանները: Գնալով նվազում էին նրա ազդեցությունից դուրս մնացող վայրերը բովանդակ Ռուսաստանում: Կովկասն էլ, կապրուժյան հեռավոր այդ ծայրամասը, պատմության ընթացքի երկաթե տրամաբանությամբ թեև աստիճանաբար, բայց անդառնալիորեն մղվում էր կապիտալիստական զարգացման ոլորտը:

Կովկասի «տնտեսական «նվաճումը» Ռուսաստանի կողմից շատ ավելի ուշ է կատարվել, քան քաղաքականը, իսկ տնտեսական այս նվաճումը չի ավարտված մինչև այժմ էլ»*, — գրել է վ. Ի. Լենինը դարավերջին, 1899 թվականին՝ «Կապիտալիզմի զարգացումը Ռուսաստանում» աշխատության մեջ:

«Հետեֆորմյան դարաշրջանում մի կողմից Կովկասը սաստիկ զաղուժացման էր ենթարկվում... — ասում է Լենինը Կովկասի տնտեսական հարաբերությունների բնութագրման մեջ: — Մյուս կողմից՝ տեղի էր ունենում բնիկ դարավոր «տնայնագործական» արհեստագործությունների արտամղումը, որոնք Մոսկվայից ներմուծվող ֆաբրիկաների մրցման հետևանքով քնկնում էին»:

Պատմա-տնտեսական այս ընթացքը, իր հաղթական ճանապարհին ջարդելով ամեն մի դիմադրություն՝ հողին է հավասարեցնում իրենց առաջ եղած ամեն բան. տնտեսական թե հասարակական հարաբերություններ, բարոյական թե կենցաղային ըմբռնումներ, ավանդական ավորություններ ու բարքեր: Այն, ինչ առաջներում ակնածանքի առարկա էր՝ դառնում է անիմաստ ու ծիծաղելի և ընդհակառակն՝ երբեմնի արատը այլևս դառնում է նորմա:

«...Ռուսական կապիտալիզմը, — կարդում ենք նույն աշխատության մեջ, — Կովկասը ներգրավում էր համաշխարհա-

* վ. Ի. Լենին, Երկեր, հ. III, էջ 770:

յին ապրանքային շրջանառութեան մեջ, համահարթում էր հինավուրց նահապետական ինքնամիտփվածութեան մնացորդ հանդիսացող նրա տեղական առանձնահատկութունները, իր գործարանների համար շուկա էր ստեղծում»:

Բացատրելով պատմա-տնտեսական երևույթը, Լենինը գիմում է այսպիսի պատկերի. «...պարոն Կուպոնը անգթորեն հանում էր հպարտ լեռնականի վրայից նրա բանաստեղծական ազգային զգեստը և զարդարում էր եվրոպական լակեյի զգեստով (Գլ. Ուսպենսկի)»*:

Գլեբ Ուսպենսկու ո՞ր գրվածքն է վկայակոչում այստեղ Լենինը: «Կովկասում» ակնարկը, որ գրվել է 1883-ին.

«Ох, эта цивилизация и железнодорожные пути! Как они умиротворяют, стирают с лица земли все национальные черты, особенности. В старое время этого мингрельца, я думаю, пушкой нельзя было заставить быть лакеем Купчишки с мочальной бородой, а теперь вот цивилизация «с путями» заставила: «шестнадцать с полтиной дает на хозяйских харчах!»*.

Տնտեսական զարգացման օրինաչափությունների իմացությամբ հայտնի Գլեբ Ուսպենսկին չի կարողանում, ասենք չի էլ ուզում թաքցնել իր արգահատանքը ամեն ինչ առուծախի առարկա դարձնող նոր հարաբերությունների հանդեպ: Եվ նա դառն ավտոսանքով է խոսում կովկասյան սքանչելի անտառների ոչնչացման, բնության հանդեպ դիշատչական վերաբերմունքի, այն ամենի մասին, որ դալիս է ի չիք դարձնելու երբեմնի գեղեցկությունները:

Թումանյանն այս ամենի ականատեսն էր: Եթե Գլեբ Ուսպենսկու համար Կովկասն զննումների ու դիտումների հերթական մի վայր էր, ապա Թումանյանի համար ամբողջ կյանքն էր, էությունը:

Դեռևս պատանի՝ նա տեսավ սոցիալական խմորումներ իրենց ցավազին արտահայտությունների մեջ: Ռուսաստանում մինչև դարավերջը հեղափոխական իրադրություն զուլություն չունեի, բայց տնտեսական նոր հարաբերությունների

* Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հ. III, էջ 771:

** Гл. Успенский, Собрание сочинений, т. VIII, 1954, стр. 163.

Ճնշման տակ սոցիալական հակասությունները սրվում էին ավելի ու ավելի:

Վրաստանում ճորտատիրական իրավունքի վերացման ուժեղումն սկսվեց իրականացվել 1864 թվից: Կովկասում ուժեղորմը տվեց նույն ծանր հետևանքները, ինչ որ լայնածավալ Ռուսաստանում: Միայն Թիֆլիսի նահանգում (որի մեջ մտնում էր և Թումանյանի հայրենի Լոռին) քսանութ հազար գյուղացի մնացին հողազուրկ: Այստեղ ամբողջ գյուղացիությունը յոթ անգամ ավելի քիչ հող ուներ, քան աղնվականությունը: Հողազուրկ գեղջուկները բռնում էին քաղաքի ճամփան: 1860-ից մինչև 1890 թվականը առևտրական շրջանառությունը Կովկասում 7 միլիոնից հասել էր 37,6 միլիոն ռուբլու: 1865-ին Թիֆլիսում բացվել էր Միրզոխի տեքստիլ ֆաբրիկան: 1875-ից Բաքվում բուն է դնում Նորելի ֆիրման: 1880-ից մինչև 1904 թվականը նավթի արտահանումը աճել էր 50 անգամ: 1863-ին Բաքուն ուներ 14000 բնակիչ, իսկ 1904-ին՝ 265000: Ապշերոնյան թերակղզում վարձու աշխատանքի շահագործումը հասնում էր հրեշավոր չափերի: Թիֆլիսի նահանգում հողի եկամուտի 61 տոկոսը յուրացնում է աղնվականությունը: Այս թիվը ներկայացնում է գյուղացիության քայքայման համատարած պատկերը: Եվ այդ պատկերը Թումանյանի աչքի առաջ էր:

Պատմա-տնտեսական երևույթների ներքին յուսակնակներն, իհարկե, անհայտ էին երիտասարդ Թումանյանին, բայց նրանց հետևանքներին նա ականատես էր ամեն քայլափոխի: Նա տեսնում էր և՛ անմոռնչ կուլ գնացող նահատակներին, և՛ տարերային դիմադրության ելած ըմբոստներին. ստույգ է, որ 1884-ին տասնհինգամյա պատանին Լոռվա ձորերում հանդիպել է Չոփուռանց տղերքին, դսեղցի սայն դաշաղ եղբայրներին, որ հրացաններն առած թռել էին անտառները. այդ նրանց մասին է՝

Քանի՜-բանի մարդ կորավ իր տանից,
Քանի՜-բանի մարդ դառավ մարդասպան...

Երկու տարի անց՝ 1886-ին, այս անգամ զասրնկերների հետ, հանդիպել է զինավառ եղբայրներից կրտսերին՝ Ռամազին:

Անհնար բան է, որ աչքաբաց, ուշիմ պատանին այդ ժամանակ արդեն հասու չլիներ, թե ինչ է կատարվում իրենց կանաչ լեռներում: Անհնար է, որ սխրալի պատմությունների ծարավ բանաստեղծը չիմանար եղբայրների ըմբոստացման մասնորոշումները, շարժառիթները: Այն էլ՝ խոսք ու զրույցի սիրահար լուեցիների մեջ: Այն էլ՝ երբ խոսքն ու զրույցը վերաբերում է «ղաշաղներին», ամենից զրավիչ, հավիշտակող նյութը կոռվա գյուղացիության մեջ:

Ինչ էր տեսնում Թումանյանն իր ժամանակի ու միջավայրի մեջ, ինչպե՞ս էր հասկանում տեսածը: Ամենասպառիչ պատասխանը մեզ կտա «Բորչալում» ակնարկը (առաջնաատում ենք ժամանակակից տերմինով, հեղինակն իր զրվածքը կոչել է «Ճանապարհորդական նկատողություններ»): Սա երիտասարդ Թումանյանի առաջին հիմնավոր խոսքն է միջավայրի սոցիալ-տնտեսական պատկերի մասին: Քսանհինգամյա բանաստեղծի այս զրվածքի նշանակությունը շատ է էական նրա և՛ միջավայրը, և՛ հայացքը հասկանալու համար, որովհետև ամեն ինչ հենված է կյանքի տվյալների, աներկբա իրողությունների վրա և ամեն ինչ ներկայացված հեղինակային ընդգծված վերաբերմունքով:

Ուրեմն՝ և՛ պատկերը, և՛ հեղինակի վերաբերմունքը:

Բորչալուն, որ շրջել է բանաստեղծը, մի խոշոր գավառ է, սրա մեջ ժամանակի վարչական բաժանումով մտել են նաև էռոին, Թումանյանի ծննդավայր Դսեղը*:

«Ճոխ բնություն ունի Բորչալուն, ահագին անտառներ, արգավանդ դաշտեր, աղբյուրաշատ, դալար սարեր, ջերմ ու ջրառատ ձորեր, պղնձի, արծաթի, երկաթի և ապակու հանքեր ու գործարաններ և... աղքատ ժողովուրդ» (VI, 53):

Հարուստ աշխարհ և աղքատ բնակչություն: Ինչպե՞ս էր

* Այսօրվա Ընթերցողը չի իմանա, թե որն է այդ գավառը, ուստի և մեջ ենք բերում աղագորագետ Ե. Լալայանի բացատրությունը. «Բորչալուն գավառը իրրե մի առանձին վարչական միություն կազմվեց 1880 թվին Թիֆլիսի գավառից: Սրա մեջ մտան Բորչալուի հարթությունն ու Լոռի ու Թրիալեթ լեռնային գավառները... պատկանելով Թիֆլիսի նահանգին, նա ընկնում է նրա հարավ-արևելյան մասում և նա Դորու և Սղնախի գավառներից հետո ամենամեծ գավառն է իր տարածությամբ»: (Ե. Լալայան, Բորչալուի գավառ, Թիֆլիս, 1902, էջ 9—10):

հասկանում քսանհինգամյա բանաստեղծն այս հսկասություններ, աչքի առաջ պարզ տեսանելի երևույթը՝ պտղատու ծառերով լի անտառներ՝ ամեն բարիքով լիքը, ջրովի դաշտավայրեր, սքանչելի սարեր՝ անասնապահության համար ստեղծված, հանքառատ լեռներ և մեջտեղը ծայր աղբատության մեջ տառապող ժողովուրդ:

Ի՞նչն է պատճառը, ավելի շուտ՝ պատճառները:

«Թողնենք հանքերն ու գործարանները, նրանք ուրիշին են պատկանում»:— Շտապում է բացատրել բանաստեղծը. ո՞ւմ հայտնի չէր, որ Լոռու հանքավայրերը շահագործում էին արտասահմանյան կոնցեսիաները:

Իսկ ո՞ւմ է պատկանում հողը՝ գյուղացու ապրուստի աղբյուրը:

«Ամենալավ, բերի հողերը պատկանում են զանազան իշխանների, թավադների ու աղալարների: Այդ հողերի վրա բաժրով ապրում է ունչապար ժողովուրդը, հերկում, ցանում, հնձում... վաստակի մեկ քառորդը յուր տիրոջը տալու պայմանով: Դեռ այդ տուրքի հետ գյուղացին կատարում է հողատեր աղայի հազար ու մի ծառայությունները, հրամանները և փեշքաշներ ու կաշառքներ է տալիս, որ ամուր լինի յուր հողի վրա»,— հայրենի աշխարհի տնտեսական հարաբերությունները քննող երիտասարդ բանաստեղծը հիանալի զիտե, թե որտեղ է չարիքի արմատը:

Այսպես, հայրենի աշխարհի հանքավայրերը պատկանում են օտարին, վարելահողերը՝ կալվածատերերին ու եկեղեցուն (էջմիածնի ու Հաղպատ-Սանահնի վանքերին: Դսեղի մոտ Մարց գյուղի շրջակայքում ընկած էր էջմիածնի կալվածքը 20 հազար դեկայտին տարածությամբ):

Բանաստեղծը տեսնում էր հողազուրկ և սակավահող գյուղացիությանը հարստահարող մյուս կողմն էլ՝ վաշխառուին. հողի աշխատավորի մշտական խարաղանը:

Ի՞նչը կարող էր առնել գյուղի քայքայման առաջը, երբ վաշխառությունը, որ մինչև ֆորմյան ժամանակները գործում էր միայն շրջանառության ոլորտում, արդեն թափանցել էր գյուղատնտեսական արտադրության մեջ, ճարակում էր գյուղաշխարհի բոլոր ձեռպերում:

Գյուղը գահավեժ անկման մեջ էր: 1861-ին Կենտրոնական Ռուսաստանում իրականացված գյուղացիական ռեֆորմը Կովկասում իրողություն դարձավ մինչև 1870 թվականը: Հողագործի գյուղացիությունը գնում էր բատրակության: Բայց դա էլ գյուղացուն չէր կարող պահել իր օջախում, որովհետև բատրակը (կոռում կասեին՝ նոքարը) տասը ամսում ստանում էր հազիվ 55 ռուբլու եկամուտ, իսկ արդյունաբերական բանվորը՝ տարեկան 130 ռուբլի: Ինչպե՞ս չամայանար գյուղը, եթե 1886-ից մինչև 1897-ը բատրակի ստանալիքն աճում է 23,6, իսկ մի փուլ ցորենի գինը՝ 47 տոկոսով):

«Բորչալուի» հեղինակը գրում է. «Սովը վաշխառու հարուստի ընկերն է: Սովն աղքատ գյուղացուն տանում է վաշխառու հղբոր դուռը, և այս բավական է...

Թեև կուղ մի մանեթ առնի գյուղացին— էլ չի պրծնելու յուր պարտքի տակից: Զարմանալի խորամանկ են այդ վաշխառու հրեշները: Մի օր յուր ժամանակին գյուղացին տանում է իր պարտքը հտ տալու. «Տո, ո՞վ ա քեզանից փող ուղում, տար բանացրու. մի ուրիշ ժամանակ կունենաս կտաս, հիմի էս սհաթին ինչ ես վառում, ուրիշ պակասություն կունենաս, տար քու պակասությունն արա...», այսպիսի սրտացավ բարեկամի նման վաշխառուն հտ է տալիս փողը գյուղացուն անխիղճ տոկոսով, տոկոսը տոկոսին բարդում, մի քանի ամսում աննկատելի կերպով մեկ էլ տեսնում ես բանն այնտեղ է հասել, որ գյուղացու ունեցած չունեցածը վեր է գրում պարտքատերը»:

Սա այն ծանոթ կերպարն է, որին այնպես թանձր դույներով նկարել է Պոռշյանը, հայ գյուղագիրների մշտական հերոսը, այն վաշխառուն, որի մասին այնքան հաճախ գրել են գավառական թղթակիցները ժամանակի մամուլում:

Բայց Թումանյանը, ծանոթ այդ ամենին, էլի աչքով տեսածն է գրում, ապրածն ու զգացածը. այստեղ էլ նրա տպավորությունները չունեն միջնորդավորումներ, այստեղ էլ նա տվյալները երրորդ ձեռքից չի առնում. երևույթը նրան դեռ գյուղից, մանկությունից է հայտնի:

Նույնքան լավ և նույնպես անմիջաբար նա գիտե, թե որն է հողի աշխատավորի տառապանքի մյուս պատճառը՝ պաշտոնեությունը, մեծից մինչև փոքրը:

«Հիմա եկեք տեսեք այս ժողովրդի տանուտերը, քյոխվեն, գյուղական դատավորը...; որոնք հրապարակում իրենց անհայտ զաւակների անունով են գողգողում, խակ իրենց տներում գողերի հետ են խորհրդակցում, որոնք ոչ մի օրենք ու արդարություն չեն ճանաչում ու հասկանում բացի կաշառքն ու մըտրակը»:

Ուրեմն կայսրութեան մեջ եղած օրենքները գոնե, պետական օրենքներն էլ հարգի չեն: Այս աշխարհում ամեն ինչ հենված է բռնի ուժի, փողի զորութեան, խաբեութեան վրա: Եվ այնպես ամուր, որ ցարական պետութեան օրենքներն անգամ, ի նպաստ հարստահարողի սահմանված օրենքներ, էլի քիչ են գալիս բռնադատիչներին կամեցածն անելու համար: Մտաբերներ վրթանես փափաղյանի «Ժայռը». երիտասարդ իրավաբանը գործում է պետական օրենքների անունից, բայց դա էլ բավական է, որ նա ամբաստանվի իբրեւ խռովարար:

Կայսրութեան սահմանած օրինականութեանն արդեն հակադեմոկրատական է, ակներեւորեն հակառակ է ժողովրդական շահերին: Բայց այդ օրինականութեանն էլ դեռ կյանքի արտացոլումը չէ: Իրական կյանքն ավելի ծանր է, ավելի հակաժողովրդական, քան կարելի է ենթադրել ըստ պետական օրենսդրութեան:

Դրանից մոտ կես դար առաջ, 1847-ին, Գողովին գրած հռչակավոր նամակում Վիսարիոն Բելինսկին կենսական հարցերից մեկն էլ համարում է գոնե եղած օրենքների կիրառումը: Ռուսաստանը համարելով մի երկիր, ուր «ոչ միայն անձի, պատվի ու սեփականութեան երաշխիք, այլև ոստիկանական կարգուկանոն էլ չկա»: Անցել են տասնամյակներ, և իրադրութեանը եթե փոխվել է, ապա փոխվել է դեպի վատթարը, փոխվել է մարդկային տարրական իրավունքների ոտնահարման ճանապարհով: Առավել ևս զաղութներում: Անդրկովկասի նման հեռու-հեռավոր ծայրամասերում, Լոռու ձորերում:

Որ կողմն էլ երեսը դարձնում է երիտասարդ ճանապարհորդը՝ ամենուրեք բռնութուն, խաբեություն, ապօրինի արարքներ, մեկը մյուսից տգեղ, հուսահատական...

Տխուր ու տրտում՝ երեսը դարձնում է երիտասարդութեանը. «Այս գավառի երիտասարդութեանն էլ, ինչպես ամեն

տեղ, ալա Թիֆլիս, մշակական ու նոր-դարական անունով բա-
ժանված կոչում են, իբրև մտքի հակառակորդներ. բայց նրանց
այդ գաղափարի կոխին ուրիշ բան չի, միայն ասիական թըշ-
նամություն, որ արտահայտվում է ամեն մի դեպքում, ամեն
մի գործի մեջ»:

Ուրիշ չափանիշի է դիմում. «Ժողովրդի բարոյական ու
տնտեսական կյանքը ճանաչելու համար մի գեղեցիկ միջոց,
մի ճիշտ չափ կա — այդ կիճն է:

Կնոջ վիճակը հայտնում, ցույց է տալիս, ինչպես անհատի,
այնպես և հասարակության աշխարհայեցողության սահմանը,
զարգացման աստիճանը»: Եվ այս չափանիշն էլ մատնում է
նույն զարհուրելի վիճակը. «Բորչալվում կինը դեռ դատա-
պարտված է ավանդական արհամարհանքին, իբրև «առաջին
մեղքի պատճառը», «գոյգոյի դուռը», նշովված բոլոր սրբերից
ու սրբություններից»:

Ոչ մի չափանիշի, ոչ մի քննության չի դիմանում «մոռաց-
ված աշխարհը», տգիտության ու խաբեության համատարած
թագավորությունը:

Հեղինակը գիտե, որ ժողովրդի բարոյական անկումը
կապված է տնտեսական քայքայման հետ, դիտե, որ առաջինը
երկրորդի հետևանքն է: Այս օրենքը նա գրեթե ու դպրոցից
չի սովորել, այլ կյանքից, կյանքի դպրոցից: «Հայրենակիցնե-
րիս մեղքերը թեթևացնելու համար այստեղ դարձյալ հիշեցնում
եմ նրանց աղքատությունը», — գրում է Թումանյանը, որ տա-
րիներ հետո իր ընկեր նեսոյի տմարդությունը պիտի բացատ-
րեր, ավելին՝ արդարացներ նրա թշվառությամբ:

Ձննում-զննում է բանաստեղծն իր հայրենի երկիրը ու
գալիս ծանր հետևության. նորամուտ քաղաքականությունը
հողին է հավասարեցնում ավանդականը և փոխարենը դնում
մերկ շահի պաշտամունքը, սպանում է նրա մեջ բարվոք և ար-
դարի հինավուրց պատկերացումները և ծնունդ տալիս նույն-
պիսի անլուր արատների, ինչպես անլուր էր այդ քաղաքակր-
թությունն իր հիմքով՝ կապիտալիստական հարաբերություն-
ներով:

«Մեր գյուղերը հետզհետե դատարկվում են, աշխատավոր
երիտասարդ ուժերը փոխանակ մայր հողի հետ կապվելու,

հուսահատ թողնում, հեռանում են օտարություն, թերեւ ավելի չարքաշ, ավելի տաժանելի աշխատություն սկսելու և բոլորովին խորթանում մայր հողից», — կարգում ենք ժամանակին հրապարակ եկած մի գրքուկում*:

Թե ինչ էր քաշում արդյունաբերական կենտրոնները մրդված գյուղացին՝ ասում էր արդեն ոչ թե Թումանյանը, այլ նրա ավագ ժամանակակիցը՝ Ալեքսանդր Շիրվանզադեն, որին ստեղծագործական (և ոչ թե մարդկային-անհատական) խառնրվածքին գյուղաշխարհն օտար էր այնպես, ինչպես արդյունաբերական քաղաքի աշխարհը Թումանյանին: 1883-ին լույս էր տեսել «Հրդեհը նավթագործարանում» գրվածքը, 1898-ին՝ «Քառսը»: Կանգնած ժողովրդի կյանքի տարբեր ծայրերին՝ հայրենական գրականության մեծերն ստեղծում էին նրա կյանքի համատարած պատկերը:

Բանաստեղծն իրեն զգում է խորտակված առաքինությունների ավերակների մեջ. «Պատվի զգացումը թույլ է նրա մեջ, ինքնասիրությունը ապականված, հոգու առաքինի հատկությունները սասանված, խախտված: Շողոքորթությունը, կեղծավորությունը, խորամանկությունը, ստախոսությունը, քսությունը, գաղտառությունը... կաղմում են նրա բարոյական աշխարհի տիրող մասը»:

Թումանյանի հեղինակած այս առաջին ու վերջին ակնարկին կարելի էր այսքան մեծ տեղ-չտալ, եթե սա, այնպես ամուր շաղկապված հեղինակի ստեղծագործության հետ, իբրեւ ժամանակի սոցիալական պատկերը տվող մի վավերագիր այնքան համահնչուն չլիներ նման նույնքան անժպիտ փաստաթղթերի, որ թողել են կովկասյան և ուսսական գրողները:

Թումանյանի ասածը միայն խոռոն չի վերաբերում (մտաբերենք հայ գյուղագիրների ստուգապատում գրվածքները ուրիշ գավառների մասին, հիշենք, որ ժամանակի մամուլը հեղեղված է գավառական թղթակիցների՝ տարբեր վայրերից առաքված անհամար թղթակցություններով), միայն հայկական միջավայրին չի վերաբերում (մտաբերենք նույն ժամա-

* Կ. Մելիք-Շահնազարյանց, «Թուսահայերի գյուղատնտեսական վիճակը և գյուղատնտեսական դպրոցների կարիքը», Վաղարշապատ, 1908:

նակի պատկերը տվող վրացական և ադրբեջանական գրողների երկերը), միայն Անդրկովկասին չի վերաբերում, այլ բովանդակ Ռուսաստանին (մտաբեթենք թեկուզ միայն Գլբ Ռուսկինսկուն): Պատկերն ամենուրեք նույնն է ռոմանովյան կայսրության բոլոր հորիզոններում:

Նույնպիսի պատճառները ծնում են նույնպիսի հետևանքներ. նույն իրավակարգը, ապրանքային տնտեսության զարգացումը առաջ են բերել նույն հակասությունները, նույն արատները:

Ու նույն ցավագին արձագանքը տվել անդրկովկասյան գրողների սրտերում:

Անդրկովկասը՝ աշխարհիս չքնաղ անկյուններից մեկը, կբռնէր այդ հակասությունների անհնարին բեռան տակ: Նրկրի աղնիվ գրողները անարձագանք չէին թողնում համաժողովրդական ծանր հառաչանքը:

Զալիլ Մամեդ Կուլի-զադե, Նիկո Լոմոնոսովի, Պերճ Պոռոջյան, Էդնատե Նինոշվիլի, Ղազարոս Աղայան, Վաթա Փաշալիև, Հարություն Ճուղուրջյան, Սեիդ Ալիմ Շիրվանի, — տարբեր ազգի, տարբեր հայացքների ու մեծության, գեղարվեստական տարբեր նկարագրերի գրողներ ի մի են գալիս կապիտալիստական հարաբերությունների և նրանց բերած բարոյականության ժխտման հողի վրա: Այստեղ նրանք վեճ չունեն, այստեղ միանում են աշխարհի հումանիստ մտածողները, Արևմտյան եվրոպայում, թե Ռուսաստանում, հեռու Ամերիկայում, թե Անդրկովկասում:

— Աղայանի «Երկու քույր» վեպի ճաղարանց Թաթոսը և Ծերթեկու «Գորշ գալլի» Սամսոն Զիրաշվիլին միայն ազգությամբ են տարբերվում: Նրանք ապրանքային տնտեսության զարգացման ժամանակի նույն հերոսներն են, նույն հարստահարիչները, որ օրենքի և իրավունքի անունից գործում են ապօրինություններ և անիրավություններ: Աղայանի Արզումանը, Ճավաթաձեի ավաղակ Կակոն դրանց ձեռքից են հալածական, նույն վրեժով են լցված, սոցիալական ընդվզման նույն հերոսներն են:

Աշխարհիս տարբեր հորիզոններում ձայն ձայնի են տա-

լիս ժողովրդական շահերի երդվյալ պաշտպանները, որովհետև
այդ էր դարաշրջանի հումանիստական մեծ գաղափարը:

Երիտասարդ Թումանյանի ձայնը միանում է համաշխարհային
այդ ժխտին, մարդու իրավունքների համար մաքառող-
ների կանչերին, և այդ ձայնը դառնում է ավելի ու ավելի
հստակ և հնչել՝ մինչև որ մեր առջև կանգնում է հայրենական
գրականության հսկան իր ողջ հասակով:

Ազգային իրավունքներից էլ բարձր՝ Թումանյանի ստեղծագործության մեջ հնչում է սոցիալական իրավունքի կանչը,
եթև միայն զրանք կարելի է տարբերակել:

«Հառաչանքի» այն հերոսը, որ կոռու ձորում զրույցի է
նստում ծերոսնու հետ, հարցմունք է անում.

— Ինչի՞ցն է, պապի, այսքան ճոխ երկրում,
Ինչպես ասում ես, դժվար եք ապրում,
Վարձատրություն չե՞ք ստանում հողից,
Թե նեղություն է գալիս մի տեղից.

Ուսումնական երիտասարդը, իհարկե, գիտե հարցի պատասխանը, բայց անգիտանում, միամիտ է ձևանում ծերունու մտքինն իմանալու համար: Դժվար է ասել՝ ծերունին կռահում է այդ, թե ոչ, բայց այնքան է բացվում անսպասելի հյուրի առաջ, որ կարողանում է հոգու խորքից դուրս բերել ու հառաչել մեծ ճշմարտությունը.

Մեր նեղությունը... քեզ ինչպես հայտնեմ,
Թող հաստատ լինի մեր թագավորը.
Ես ընչի՞ տեր եմ, խոսեմ նրա դեմ,
Բայց ասոված կտրի մեր բաշած օրը...

Սա ամենահանդուգն խոսքն է, որ կոռու խուլ ձորերում
ծերունին կարող էր բարբառել ընդդեմ տերության ու թագավորի: Եվ ամենահանդուգն ճշմարտությունը, որ բանաստեղծը
կարող էր առնել ժողովրդից և հրապարակել:

«Հառաչանքը» գրվել է «Բորչալու» ակնարկից էլ առաջ.
1893-ին տպագրվել է պոեմի առաջին ութսուն տողը (ամբողջի
տպագրությանն արգելք է եղել գրաքննությունը): Պոեմի և
ակնարկի գաղափարական ընդհանրությունը, որ շատ է ակ-

ներև, վկայում է, թե ի՞նչ խոր ակոս է թողել հայրենի երկրի սոցիալական վիշտը բանաստեղծի հոգում. ոչ պակաս տանջալի, քան սահմանի մյուս կողմում ողջակիզվող հայության վիշտը:

Հայոց վիշտը Թումանյանի համար և՛ մեկն էր, և՛ մյուսը: Երկուսն էլ հավասարապես ուժգին տրոփում էին նրա հոգում և ալիք տալով ձևավորում նրա ներաշխարհը, բանաստեղծական ոգին:

Հին տնտեսաձևերի ու բարոյականության դահավեժ անկման ականատես Թումանյանին վիճակվեց իր ժողովրդի ազգային ճակատագրի ողբերգական տարուրերումների ականատեսը լինելու դառն բախտը նույնպես: Արևմտահայության աղաղակները լսում էր հեռվից, արևելահայության վիճակն աչքի առաջ էր:

Մանուկ Հովհաննեսի ականջին հասել էր, երևի, նարոդովոլեցների արձակած գնդակի կրակոցը, որ սղանեց Ալեքսանդր երկրորդին (1881): Բայց նա չէր կարող կռահել, թե դրան հաջորդած դաժան ռեակցիան ինչ ծանր էր նստելու իր ժողովրդի վրա:

Ամեն մի քաղաքական ռեակցիա կրկնակի ծանրությամբ է իջնում փոքր ժողովուրդների ուսերին: Ռեակցիայի մռայլ տարիներին ցարական Ռուսաստանն անցավ հայահալած քաղաքականության: Զորեղ Ռուսաստանն այլևս չէր բռնում սուր մերկացնող Թուրքիայի մեղավոր ձեռքը:

«Բորչալու» ակնարկը գրելու թվականին բռնկում է Սասունի ապստամբությունը: Արյան մեջ խեղդվող ապստամբների աղաղակները հասնում էին երկինք: Կարո՞ղ է բանաստեղծի հոգուն չհասնել:

Դրանից առաջ, 1890-ին Պոլսում կայացել էր Գում-Գափուի ցույցը: Սրա արկածախնդիր կաղմակերպիչները, որ նպատակ ունեին ազդել Պոլսում անտաժ եվրոպական դիվանագետների քար անտարբերության վրա, նոր պատուհաս բերին արևմտահայության գլխին: Բողոքի ցույց-Ստամբուլում, թուրքական մայրաքաղաքի կենտրոնում, այն էլ Կուրբան Բաշրամի օ՞րը... Սուլթանը նման հանդգնություն չէր տեսել որևէ

քրիստոնյա ազգության կողմից: Եվ դեկորատիվ այս հանդըգ-
նությունը ժողովրդի վրա նստեց 30 հազար կյանք:

1895-ին, Սասունի եղերական գեպքերից հետո, յաթաղա-
նից ճաղարած մի կնոջ, Անուշ անունով, բերում են Լոնդոն ու
նստեցնում «մեծ ծերունու»՝ Գլադստոնի, կողքին իբրև նրա
թրքատյաց ճառերի կենդանի վկայություն: Վերստին «Հայկա-
կան սարսափների» մասին գրվում է Անգլիայի պառլամենտա-
կան «Կապույտ գրքում»:

1895 թվին Պետերբուրգի „Биржевые ведомости“
թերթում կարելի էր կարդալ. «Լոնդոնի ամբողջ մամուլն
այժմ զինվել է Բ. դռան դեմ. ձայներ են լսվում, որոնք պա-
հանջում են խաչակրած արշավանք սկսել Տաճկաստանի դեմ:
Մի քանիսը պահանջում են, որ նա բոլորովին բնաջինջ լի-
նի Եվրոպայի երեսից: Ընդհանուր ցասման արտահայտությա-
նը միացել է նույնիսկ ինքը՝ Գլադստոնը, որ նորերս հայկա-
կան պատվիրակությունն ընդունած ժամանակ խիստ դա-
տավճիռ կարգաց Հայաստանում կատարված սրտահարնե-
րի առթիվ»:

Թեմզայի ափի վեստմիստերյան պալատի շառագույն
բաղնիստին ապահով ու հանգիստ բաղմած Գլադստոնը պի-
տի որ իմանար, թե իր ամեն մի հերթական պերճախոսությու-
նըն ինչ է նստում տաճկական սպանգանոցում մաքառող ժողո-
վրդի վրա: Սուլթանի դեմ արված ամեն մի սին մղառնա-
լիք նա հատուցում էր արյամբ:

Եվրոպական մամուլը լի էր «Հայկական սարսափների»
պատկերներով: Զարդերի ու գաղթի պատկերներ, բացա-
հայտումներ ու դատապարտումներ, ցասում ու բողոք, նա-
խատինք ու սպառնալիք...

Այս ամենի արդյունքը՝ բնաջնջման քաղաքականության
ալիքի ու ալիքի խորամանկ ու հետեղական իրականացում:

Հաջորդ տարին՝ հաջորդ արկածախնդրությունը: «Ազգա-
յին հերոսների» մի խումբ գրավում է թուրքական բանկի
շենքը, այսպես կոչված Բանք Օտտոմանը: Ինչո՞ւ: Ուշադրու-
թյուն գրավելու վաղածանոթ նպատակով: Եվ գրավեցին ոչ
միայն ուշադրություն, այլև միջամտություն: Միայն թե ոչ
Եվրոպական պետությունների, այլ Սուլթան Համիդի, որ

առիթի էր սպասում մի նոր ջարդ գլուխ բերելու համար: Ի՞նչ վերաբերմունք Եվրոպայից: Վիլհելմ կայսեր դիմանկարը, թանկագին քարերով զարդարուն, ընծայվեց Սուլթանին: Իսկ գերմանական մագնատներին բաժին ընկավ Բաղդադի երկաթուղու կոնցեսիան:

Մնացածը՝ պարսպ զրույց, արժանի Հակոբ Պարոնյանի դառը ծիծաղին.

«Ես ալ իմ որոշումս տվի Հայաստանի նկատմամբ: Ինքնուրույնություն տվի Հայաստանին:

Դեռ առ, եթե կարող ես»:

Պայծառատես գրողը իրերի դրուժյունը հասկանում էր ավելի լավ, քան բոլոր «տնայնագործական դիվանագետները» միասին վերցրած:

Սրանց քաղաքականությունը՝ ջարդերի միջոցով հասնել եվրոպական աղատարար միջամտության, ամեն քայլափոխի ցույց էր տալիս իր սնանկությունը:

Տարիները գալիս էին ու գնում: Հին աղետներին ավելանում էին նորերը:

Կարելի է պատկերացնել, թե ինչ կնշանակեր այս ամենը ականատես բանաստեղծի հոգեբանության համար: Ժողովրդական բանաստեղծի: Թումանյանի:

Եվ էլի այնպես ծանր չէր ապրի բանաստեղծն իր ժամանակը, եթե տառապանքի զուգահեռները չավելանային էլի ու էլի:

Թուրքիայից չեն պակասում արյան հոտն ու հրդեհի ծուխը, հեկեկանքներն ու հեծեծանքները:

Իսկ սահմանի ա՛յս կողմում: Դարավերջն ու դարասկիզբը ազգային անլուր (անլուր Ռուսական կայսրության մեջ) ճնշումների ժամանակներ դարձան արևելահայ ժողովրդի համար: 80-ականներից սկիզբ առած հայահալած քաղաքականությունն իր ծայր կետին հասավ փոխարքա Գուլիցինի օրոք: 1897-ի մարտի 13-ից փոխարքա կարգվեց գեներալ-ադյուտանտ Գուլիցինը, նա, որ ղեկուցագրեր էր առաքում այսպիսի բովանդակությամբ. «...Вместе с расцеле-

нием этих пришельцев из русских губерний облегчается крайне необходимой ассимиляции окраин с господствующим русским народом посредством усиления в крае русского элемента»*.

Նման դեկուցագրերը հրապարակ չէին հանվում,— զբրանք գործնական կիրառության գրագրություններ էին,— բայց հրապարակավ գործում էր Գուլիցինի մարզը՝ Վելիչկոն, որ կարգված էր «Кавказ» պաշտոնական թերթի խմբագիր:

Հայատեցությամբ սա գերազանցում էր իր մեծավորին: Սրա հարձակումներն աղետյալ ժողովրդի վրա անցնում էին ամեն չափ ու սահման: Անսոսնձ ու թանձրամիտ մուլագարին փորձում էին ուշքի բերել հեռավոր մայրաքաղաքից: «С. Петербургские ведомости» լրագիրն ալլևս համբերությունից դուրս է գալիս, և Գր. Ա. Միրովի ստորագրությամբ հրապարակում է մի հոդված, ուր գրված է. «Մարդ խստասիրության որպիսի՝ աստիճանին պիտի հասած լինի, որ, երեակայական ու իրական պակասությունները մերկացնելու համար, ամենօրյա անգաղղրում գրգռման համար իբրև վայրկյան ընտրի հենց ընդհանուր ազգային վշտի ցնցող ժամանակը»... «Համարյա ամեն մի համարում պահանջելով վոնդել Ռուսիայից պատառոտուն փախստական հայերին, պ. Վելիչկոն չուր գրիչն այնտեղ հասցրեց, որ աշխատում էր խլել դժբախտ որբերի բերանից մի կտոր չոր հացը, եղբայրական օգնության մաքուր և սուրբ գործը հայտարարելով վնասակար», «Լեզվի և կրոնի, այդ ավելի քան 15 դարի սրբության պահպանումը,— ահա հայկական ազգային զաղափարի ալֆան և օմեգան: Եվ մինչև այդ բանը չհասկանան մեր բազմազգեաները և գործող մարդիկ, անխուսափելի կլինեն մեքենայաբար ոռոպանելու դեղատոմսով արած խոշոր սըխալները, որոնց հետևանքները, ծանր լինելով հայերի համար, վնասակար կերպով են արտացոլում նաև ոռոպաց շահերի վրա Արևելքում» (1900, № 17):

* Амбарян А. С., Развитие капиталистических отношений в армянской деревне, Ереван, 1958, стр. 48.

Թումանյանն այս ամենի ընթերցողն էր:

Զարմացած, տարակուսած, վշտահար ընթերցողը: Ինչպես ինքը կասեր՝ «սիրտը բռնած», նա միտք էր անում, թե ինչպե՞ս կարող է չհասկացվել մի ամբողջ ժողովուրդը:

Որքա՞ն պատճառներ վշտի ու հուսալքման. և ընդդեմ այդ ամենի, ի հեճուկս դժվար ճակատագրի, իբրև իր ժողովրդի լավատեսակն հպարտ ոգի՝ իր բարձր հասակով, պայծառ հայացքով կանգնում է Թումանյանը: Բայրոնյան փողկապով, շագանակագույն շլյապայով, գլուխը բարձր, սրտաբաց ու ժպտերես քայլում է նա հինավուրց Թիֆլիսի փողոցներում իբրև հրջանիկ ժողովրդի հրջանիկ բանաստեղծ:

Ինչքա՞ն հուշեր են գրել Թումանյանի մասին: Զկա մեկը, որ շմտաբերի նրա ժպիտը: Քիչ լուսանկարներ կլինեն, ուր նա երևա առանց ժպիտի: Ասես շարունակ միտքը որոճել է ոչ այլ ինչ, քան «Տերն ու ծառան» կամ «Սուտլիկ որսկանը»:

Քանի՞-քանիսն են հիշում նրա հանաքները, բանաստեղծին՝ քեֆի սեղանի շուրջը, իբրև մարմնացած հրճվանք: Վալերի Բրյուսովի համար, այդքան խորամիտ մարդու, Թումանյանը «քեֆի ու հանճարի»* զուգորդությունն էր:

Հայ գրականության ամենատարախ մարդը:

Բաֆֆին եղել է ինքնամփոփ ու խոժոռ, Պատկանյանը՝ նույնպես. հայկական ծիծաղի հանճարին հազվադեպ են տեսել ծիծաղելիս. Սունդուկյանը, Հովհաննիսյանի նման, ամենատարախ ժամին էլ եղել է մեղմ ու զուսպ. Շիրվանզադեն ժպիտներ չի շռայլել շուրջ բոլորը: Ազալյանը տարբեր էր բոլորից իր բռնն տարերքով, հուժկու և՛ ուրախության, և՛ դայրույթի մեջ: Եվ Թումանյանը նրա՝ իրենից մոտ երեսուն տարով մեծ Ղազարոս Ազալյանի մտերիմն ու սրտակիցը գար-

* «Уроженец горного Лори, во многих отношениях автодидакт, человек огромной, но не систематической начитанности, влюбленный в армянскую старину и близкий духом ко всему укладу народной жизни, Туманян как бы олицетворял собою тип южанина, в котором причудливо сочетаются два начала: кейф и генин». «Поэзия Армении», 1916 г., стр. 178).

ձառնելով: Հայ գրականության մեջ նմանը չունեցող, բախտավոր մի բնակչություն: Ժողովրդական տարերքի բնավորությունները ճանաչեցին ու սիրեցին միմյանց: Նմանը նմանին սիրեց:

Երկուսն էլ ամուր, ուրախ, քաջ բնավորություններ:

Մշտապես զույսը բարձր, ուրախ, սրտաբաց ու շոգյլ: Այստեղ խոսում էր մարդուս բնությունը: Զույլ սարերում մեծացած, Քոշաբարում խաղացած Հովհաննեսը չէր լինի նա՝ Արուսյանի փառաբանած Հովակիմ Յուզբաշու թոռն ու կենսուրախ Տեր-Թադևոսի որդին, եթե դյուրությամբ ընկրկեր, ճկվեր, կոտորվեր:

Հրճվանքի, կյանքի լիաբուռն զգացողության ժողովրդական լիցքավորումը շատ էր ուժգին, որպեսզի դյուրությամբ բեկվեր Թումանյանի ողին:

Դարավերջի Թումանյանը շատ բան էր ճաշակել: Եվ ստեղծագործական հրճվանք, — արդեն «Հառաչանքի» ու «Գիրքորի» հեղինակն էր, բանաստեղծական շորս ժողովածու էր հրապարակել*, ուսերեն թարգմանում էին նրա գործերը**, — և դառնություն՝ լույս էր ընծայել գործեր, որ քննադատեցին անողոր:

Թումանյանին ծանոթ էր արդեն և՛ հանիրավի, և՛ իրավացի քննադատությունը: Ծանոթ էր նաև գովքն ու դրվճառանքը: Ոչ միայն ծանոթ, այլև մասնակից էր հաշկական մամուլի կրքոտ, անզուսպ բանավեճերին (1897-ին հրապարակվել էր նրա նշանավոր «Ընդդիմախոսությունը»): Բանաստեղծը հանդես էր եկել և՛ անողոր քննադատի (1892-ին է վերաբերում Պ. Մոճոռյանի բանաստեղծությունների գրախոսությունը՝ Թումանյանի առաջին հոդվածը), և՛ բանասերի (1894-ի հոդվածը՝ «Խորենացու «Տենչայր Սաթենիկ» հատվածի առթիվ»),

* Մոսկվայում 1890 և 1892 թթ. տպագրվել են Թումանյանի բանաստեղծությունների առաջին և երկրորդ զբերքը: 1893-ին և 1896-ին Թիֆլիսում լույս են տեսել «Դաշնակներ» խորագրով ժողովածուները:

** 1894-ին Բալլմանը թարգմանել էր «Ախթամարը», որ լույս էր տեսել «Братская помощь армянам» ժողովածվում: Ստ. Շահումյանի թարգմանությամբ «Новое обозрение» թերթում լույս էր տեսել «Աղբատի պատիվը»:

և՛ շերտալիրջան տեքստի մեկնաբանի (1896, Ն. Խան-Մասեհ-յանի թարգմանությունների քննությունը) գերերում:

Այնպես որ, երեսնամյա Թումանյանն արդեն կենսական ու գրական հարուստ փորձի տեր մարդ էր, որ համալսարանական ցայտուն արտահայտել էր իրեն և՛ կյանքի, և՛ գրականության ասպարեզում: Ձեռք էր բերել և՛ բարեկամներ, և՛ չարակամներ: Ուներ երգվյալ հակառակորդներ, բայց անպակաս էին և անվերապահ բարեկամները: Ուներ լայն շրջապատ: 1899-ից գոյություն ուներ Վերնատունը: Երիտասարդ Թումանյանը նրատում — վեր էր կենում նշանավոր մարդկանց հետ: Ապրում էր մեծ կյանքով, մեծ ծանոթություններով, մեծ տղավորություններով: Մեծ էլ մահեր էր տեսել:

Պատանի հասակում բեմ էր ելել Ադամյանի հետ «Վարդանանց պատերազմում», տեսել էր հանճարիզ արտիստի «Համլետը», ծանոթացել նրա հետ, սքանչացել նրա անձով ու արվեստով: Եվ յոթ տարի անց (1892) առել նրա մահվան բոթը:

Ճանաչել էր Րաֆֆուն, անգամիկ գրողի հոգնած ձեռքը, երբ նա սրբագրում էր «Սամվելը» և, շատ չանցած, վերջին ճանապարհ գրել այդ «անհանգիստ հոգուն»: Նույն 1888-ին գնաց և Ծերենցը:

Դարի վերջին տասնամյակում աղքատացավ հայկական երկնակամարը, միմյանց հետևից գնացին և՛ Գամառ-Քաթիպան, Զուխաջյանը, Պարոնյանը, Արծրունին, Սրվանձատյանը...

1898-ին, երբ բացվեց Թիֆլիս—Ղարս երկաթուղին, Թումանյանը գնացքի առաջին ուղևորներից էր: Առայժմ մինչև Քոլագերան կայարանը միայն՝ Դսեղ գնալու համար:

Աշխարհ էր գալիս ու անցնում վագոնի մեջ օրորվող բանաստեղծի մտքով: Պողպատե ռելսերն անցնում էին «կոնաչ, վիթխարի ընկուղենու» տեղով, մանկություն շքեղ աշխարհի վրայով: Բանաստեղծը գիտեր, որ չկա այլևս վերադարձ: Նա ապրում էր թանկագին կորուստների վիշտը: Բայց և նոր ձեռքբերումների հրճվանքը: Ստեղծագործական ձեռքբերումների:

Շատ ժամանակ չի անցել այն օրից, երբ Տեր-Թադևոսը որդու ձեռքից բռնած եկել էր Թիֆլիս: Դա 1883 թվականն էր:

(Դրանից առաջ 1879-ին հայրը Հովհաննեսին էջմիածին էր տարել, որ ուսման տա Գևորգյան ճեմարանում, բայց սաների ղեղնած ղեմքերից սարսափած՝ ետ էր բերել որդուն): Շատ ժամանակ չի անցել, — մեկ ու կես տասնամյակ, — բայց ինչքա՜ն բան է փոխվել: Ուրիշ են հիմա նրա քաղաքական հայացքները, գաղափարական հենակետերը, ստեղծագործական սկզբունքները: Փոխվել է, ի դեպ, նաև քաղաքացիական դրոշմները. բանաստեղծն այլևս ամուսնացած մարդ է, զավակների հայր և հորը կորցրած որդի: Տունն էլ այլևս հինը չէ. վաղուց հրաժեշտ է տվել Հավլաբարին էլ, Վորոնցովի կամուրջի մոտ ունեցած նեղլիկ կացարանին էլ, նոթաշենակայա փողոցի այն տանն էլ, որ պատկանում էր կնոջ՝ Օլգա Մաճկալյանի հորը: Բանաստեղծն ապրում է Բեհթուլյան* փողոցի վրայի այն շենքի վերին հարկում, ուր գրական ասուլիս են հավաքվել վերնատունյիները:

Ամեն երևույթ՝ ակնհայտ կյանքում, թե հասարակական, Դնեղում, Թիֆլիսում, Անդրկովկասում, թե նրա սահմաններից դուրս՝ արձագանք են տալիս բանաստեղծի հոգում, ուրեմն և հարստացնում, ձևավորում նրա ներքին աշխարհը: Իսկ դարավերջը առաւ էր քաղաքական, գիտական, գեղարվեստական մեծանշանակ երևույթներով:

Զգիտես ինչու, թերևս այն պատճառով, որ ապրում ենք ատոմի ճեղքման և տիեզերագնաց արբանյակների ժամանակներում՝ անցյալի որևէ ժամանակաշրջան մեզ թվում է վերին աստիճանի դանդաղասահ ու բնավ էլ ոչ զարմանալի:

Անցած-գնացած ժամանակները մեզ պատկերանում են առանց մանրամասների, իբրև միայն այս կամ այն երևույթով նշանավորված ժամանակահատվածներ: Մեր ներկա կյանքի տարիները տարբերում են միմյանցից, ինչպես տարբերել են անցյալի մարդիկ, երբ նրանց կյանքը «ներկա» է եղել և կտարբերեն ապագա սերունդները, երբ նրանց կյանքը «ներկա» կլինի: Բայց մեր մոտավոր անցյալն արդեն չափում

* Այժմ՝ Էնգելսի:

ենք տասնամյակներով (քսանական, -երեսնական թվականներ ենք ասում), բիշ ավելի հեռուն քառորդ և կես հարյուրամյակներով (19-րդ դարի երկրորդ կես կամ վերջին քառորդ), ավելի հեռուն՝ դարերով (16-րդ կամ 18-րդ դար), դրանից էլ այն կողմ՝ հարյուրամյակներն ի մի բերելով ասում ենք ոչ միջնադար կամ վաղ միջնադար:

Այդպես է անցած ժամանակների ընկալումը՝ նման հեռատաններ նայելուն, որքան հեռու՝ այնքան զանգվածային ընկալում, մանրամասների միաձուլում: Հեռաստանը զննելու համար պետք է լինում հեռագիտակ: Հեռու ժամանակները զննելու համար հեռագիտակը ժամանակ բնութագրող իրողություններն են՝ տնտեսական, քաղաքական, զեղարվեստական կյանքի փաստերը: Դրանք պայմանավորվել են ոչ միայն պատմության ընթացքը, այլ մարդկանց անհատականությունը, աշխարհըմբռնումը, հոգեբանությունը: Նաև ստեղծագործությունը:

80—ական թվականներին թնգում էին Ռոբերտ Կոխի և Լուի Պաստյորի անունները. Կոխը հայտնագործել էր հիվանդությունների հարուցիչ մանրէները, Պաստյորը հիմնադրել էր միկրոբիոլոգիան, առաջին անգամ պատվաստումներ արել մարդուն: Առաջին ինքնաթիռները պոկվել էին հողագնդի մակերեսից, առաջին օդաչուները նվաճել էին երկինքը: Ծնվել էր մի նոր արվեստ՝ Լյումեր եղբայրները արել էին կինոյի գլուխը, որ զարմացնում էր ամենքին, բայց ոչ որ չէր կռահում, թե ինչ հսկա է դառնալու այդ նորածինը:

Զպիտի կարծել, թե մանրէների հայտնագործումը կամ երկնքի նվաճումը ժամանակին պակաս ուժով էին ազդում աշխարհամանաչողության վրա, քան ատոմի ճեղքումը կամ տիեզերքի նվաճումը մեր օրերում:

Հասարակական մտքի մեջ ավելի ու ավելի ամուր հաստատում էր գանում գիտական կոմունիզմի մեծ հիմնադիրների ուսմունքը: Ռուսաստանում գոյություն ունեին մարքսիստական առաջին խմբակները: Թումանյանը չէր կարող խմանալ, որ 1898-ին կայացել է Ռուսաստանի սոցիալ-դեմոկրատների առաջին համագումարը, բայց սոցիալական խմորումների

ականատեսը տեսնում էր նաև հասարակական մտքի մեջ կատարվող խմորումները:

Հեղաշրջումների մեծ ժամանակներ էին, որ չէին կարող իրենց կնիքը չդնել մարդկանց աշխարհըմբռնման, հայացքների, հոգեբանության վրա, համենայն դեպս՝ այն հոգիների, որ ուղղում էին ճանաչել, հասկանալ, իմաստավորել աշխարհը:

Դարավերջի Թումանյանն էլ՝ այդ հոգիներից մեկը:

Թումանյանն իբրև մտածող և գեղադեպ քաղաքական, հասարակական, գիտական, գեղարվեստական մեծանշանակ երևույթների դարաշրջանի, ազգային ինքնաճանաչման և ազատագրության գաղափարների բորբոքման ժամանակների ծնունդ էր: Դրանով է պայմանավորված նրա բանաստեղծական տեսադաշտի անսովոր լայնությունը, գեղադիտական ըմբռնումները, որ ճեղքում էին ազգային սահմանները, աշխարհի բանաստեղծական յուրովի ընկալումը: Թումանյանի միտքը հաժում էր գեղարվեստի բարձր ոլորտներում, և ավանդականն այլևս նեղ էր գալիս նրա հղացումների համար: Ազգային-ավանդական պոետիկայի սահմանները ցնցվում էին համաշխարհային պոեզիայի փորձն ազահաբար յուրացնող բանաստեղծական մտքի առաջ: Մի ոտքը ավանդականի հողի վրա, մյուսով նա հենակետեր էր որոնում նոր բարձունքի հասնելու համար, ու թեև ոչ միանգամից, ոչ դյուրությամբ, գտնում էր այդ հենակետերը՝ մյուս ոտքը փոխելու համար:

1883-ին Թիֆլիս եկած գեղջուկ պատանին դարավերջին արդեն դարձել էր հայ գեղարվեստական մտքի մի շինարարը, որ գրական մեծ արժեքների հեղինակ էր՝ կանգնած էլ ավելի մեծ արժեքներ ստեղծելու նախադռանը: Բանաստեղծը «բարձրություն էր նվաճում» իր մեծագույն թռիչքի համար, որ հասնի այն բարձունքին, ուր սպասում էին նոր «Անուշը», «Սասունցի Դավիթը», «Թմբկաբերդի առումը», «Հայոց լեռներումը» (բոլորն էլ վերաբերում են նույն բարձունքին՝ «1902» բախտավոր թվականին):

Մինչև դարավերջը Թումանյանը դեռ չէր կանգնել իր ամբողջ վիթխարի հասակով, — դա վերաբերում է հաջորդ դարի երկրորդ խսկ տարուն, երբ ասպարեզ եկան նրա գլուխգործոց-

ները,— բայց նա այլևս ճանաչված մեծութիւնն էր, կանգնած իր ժողովրդի պատմական, իրավակա՞ն, գեղագիտական իրավունքների հաստատման համար մաքառող նշանավոր պիւնտրների կողքին՝ Աղայան, Կոմիտաս, Հովհաննիսյան, Սուրենյանց, Շիրախանյան, Զոհրապ... Մաքառում՝ արվեստի արժեքներով, նվաճում՝ առանց զենքի:

Տարիներ անց, 1909-ի փետրվարի 7-ին (20-ին), ծնընդյան 40-ամյակի օրը,— որ ճակատագրի քմահաճ խաղով բանաստեղծը դիմավորել է ոչ այլ ուր, քան Մետեխի բանտում,— Թումանյանը գրել է այսպիսի անքնն տողեր.

Քառասուն տարի բընած ճանապարհ՝
Շիտակ, անվեհեր
Գընում եմ ես վեր
Դեպ Անհայտը սուրբ, աշխարհը պայծառ:
Քառասուն տարի ճամփովն ահարկու
Անցել եմ էսպես
Ու հասել եմ ես,
Խաղաղությանն եմ հասել ես հոգու
Թողել եմ ներքե, մեծ լերան տակին,
Ե՛վ փառքը, ե՛ր գանձ,
Ե՛վ քեն, ե՛ր նախանձ —
Ամենը, ինչ որ ճընշում է հոգին:
Եվ էն ամենը, արդ նայում եմ ես —
Տեսնում եմ նորից
Իմ լերան ծերից —
Էնպես հասարակ, դատարկ են էնպե՛ս...
Եվ ես իմաստուն ու բեռքս թեթե,
Անհող ծիծաղով,
Երգով ու տաղով
Իջնում եմ դրվարթ իմ լերան ետե:

Սա «Վայրէջք» ոտանավորն է: Առաջին խոստովանութիւնը իր ստեղծագործական աշխարհի մասին: Այստեղ, գուցե առաջին անգամ, բանաստեղծը դեպի ետ է նայում, մի հայացք նետում անցած ճանապարհին: 90-ական թվականներին Թումանյանը ետ նայել չգիտեր, վայրէջքը դեռ հեռու էր, և հայացքը մի ուղղութիւն ունէր՝ առաջ և վե՛ր: Արդեն հասել էր այն բարձունքին, որ հնարավոր էր դարձրել մեծ թռիչքը:

Գեղարվեստական մտքի զարգացումն առհասարակ պատմական երևույթ է, նույնպես և ամեն մի ազգիսնը՝ խորապես պայմանավորված նրա պատմական կեցությամբ ու պայմաններով։ Արվեստագետի նշանակությունը չափվում է այն դերով, որ նա խաղացել է իր ժողովրդի, և ոչ միայն իր ժողովրդի, գեղարվեստական մտքի զարգացման մեջ։

Եթե փորձենք այս չափանիշով, — չափանիշներից բարձրագույնով, — մոտենալ Թումանյանին՝ ապա որեւէ արդյունքի չենք հասնի՝ առանց դիտելու նրա հարաբերությունը ժամանակի ընդհանուր և իր ժողովրդի գեղարվեստական մտքի հանդեպ։

Թումանյանն իջավ ասպարեզ, երբ ընդհանուր եվրոպական պոեզիայի իշխող ուղղությունը սիմվոլիզմն էր։

Փարիզյան կոմունայի անկումից հետո ֆրանսիական պոեզիայում գեղարվեստական իրավունքներ էին հաստատել Ս. Մալարմեն, Պ. Վեռլենը, Ժ. Մորեասը, Ա. Ռեմբոն և էլի ուրիշներ։ Իմպրեսիոնիստական և սիմվոլիստական ուղղություններն իրենց արտահայտությունն էին գտնում կերպարվեստի, երաժշտության, թատրոնի մեջ։ Ճիշտ է, նրանք ղեռ չունեին ընդհանուր ճանաչում, բայց արդեն ասել էին իրենց խոսքը, որ անարձագանք չմնաց։ Ինչպես ֆրանսիական արվեստի մեջ ծաղկած ուրիշ նորահայտ ուղղություններ՝ իմպրեսիոնիզմն ու սիմվոլիզմն էլ չհապաղեցին թափանցել աշխարհի երկրներ՝ Ռուսաստան, Գերմանիա, Լեհաստան և այլուր։ Ռուսաստանում դրանք գտան բավական ուժեղ արձագանքներ՝ Բրյուսով, Բալլմոնտ և ուրիշներ, իսկ դարասկզբին արդեն ասպարեզ եկան «կրտսեր սիմվոլիստները»՝ Բլոկը, Բելին, Իվանովը և ուրիշ շատերը։

Թումանյանը սրանց ժամանակակիցն էր։ Նա էլ լսում էր այդ ձայները, բայց տկանջ չէր դնում։ Թումանյանը ձեռք չմեկնեց նրանց՝ թողնելով, որ հետագայում հայկական պոեզիայից մեկ ուրիշը խոսի նրանց հետ։

Ինչո՞ւ Թումանյանը արձագանք չտվեց իր իսկ ժամանակ ամենից բարձր հնչող բանաստեղծական կանչերին։

Իմպրեսիոնիստների ու սիմվոլիստների մեջ իշխում էր տառապանքի պաշտամունքը, — մի՞թե ողբերգական ճակա-

տագրի ժողովրդի բանաստեղծը այդ ժողովրդի կյանքի ծանր ժամանակներում պակաս իրավունք ուներ տառապանքին դերի դառնալու, քան Ֆրանսացի Բոդլերը կամ ուս Բալմոնտը: «Ռոբեսպիան սիմվոլիստներ» մեծ աղմուկ հանած ժողովածուներում (1894—95) Բրյուսովը և մյուսները հնչեցնում էին հոգու տառապանքի նրբագեղ մեղեդիները, որ գալիս էին Եվրոպայից, իսկ նույն ժամանակ Թումանյանը գրում էր բալադներ, մշակում ավանդույթյուններ, ստեղծում արձակ ու չափածո պատումներ, ինչպես Գյոթեն, Պոլշկինը, Միցկևիչը: Ու երբ խոսում էր իր և իր ժողովրդի վշտից, ապա բնավ էլ ոչ այնպես, ինչպես սիմվոլիստները, — տառապանքը պաշտամունք չէր դարձնում, չէր առանձնանում ամենքից, — այլ հին կրտսիկների պես՝ առողջ, արի, լիաբուռն զգացմունքներով: Այսպիսին էր «Հառաչանքը»: Նույնիսկ «Տրամուսյան սաղմոսները» (1897), — ազգային՝ վշտի լամենաառնկուն արտահայտությունները Թումանյանի ստեղծագործության մեջ, — չունեն մեկնություն, եսասիրություն, հոգեկան ամայության այն ինտոնացիաները, որ ողորդում էին ժամանակի սիմվոլիստական պոեզիան:

Թումանյանին օտար մնացին սիմվոլիստական պոետիկայի սկզբունքները: Նրա պատմական պարտավորություն ու բանաստեղծական խառնվածքի համար դժվար է երևակայել ավելի հակադիր գեղագիտություն, քան Մալարմեի ասածն էր. «Տալ առարկայի անունը կնշանակե երեք քառորդով ոչնչացնել պոեմի պատճառած հաճույքը, որ հետզհետե կռահելու երջանկությունն է»:

— Իր կրտսիկական էությունը, գյոթեական կերտվածքով նա չէր կարող սուբյեկտը դիտել իբրև միակ ռեալականություն, չէր կարող հրաժարվել գաղափարի արտահայտման տրամաբանական ճանապարհից, որին անվերադարձ հրաժեշտ էին տվել իմպերիալիստներն ու սիմվոլիստները. չէր կարող գնալ միատիկայի, աննյութեղեն կռահումների, մշուշային պատկերացումների գունային ու երաժշտական ինքնաբավ լուծումների ճանապարհով,* որին փարել էին նրանք: Նրանք ողբում էին

* Այդ պոեզիան լի է աստիճանաբար, արտերացիաներով, շրջող ուղիներով: Հնչունային դարձերը բանաստեղծությունը ողորդում են ծալրեծալր:

աշխարհի կործանումը, հուսալքություն, տարտամ զգացմունքներ, անկույմային տրամադրություններ (մինչև դարավերջն արդեն նրանք հայտնի էին գեկադենտներ անունով): Սրանք օտար էին կյանքի լիաբուռն զգացողություն ունեցող բանաստեղծին: Երիտասարդ Թումանյանի ստեղծագործության մեջ առարկան չէր լուծվում հասկանալիչների հեղեղի մեջ (ինչպես իմպրեսիոնիստական պոեզիայում), ոչ էլ ամբողջում իր միակ սիմվոլիստական նշանակության մեջ (ինչպես սիմվոլիստական պոեզիայում):

Ֆրանսական «Le Symboliste» ամսագիրն իր գեկլարացիայում ասում էր. «Օբյեկտիվը լուկ թվացյալ է, դատարկ հրեվութականություն, և իմ Ծսից է կախված նրան ըստ իմ քմահաճույքի խաղացնելը, ձևափոխելը»: Մայրահեղ այս սուբյեկտիվիզմին, որ այնպիսի հրճվանք էր պատճառում սիմվոլիստներին, զոհաբերվում էր առարկայական շոշափելի աշխարհը: Միակ հավատամբը սեփական սուբյեկտն է և նրա ակնթարթային տպավորությունը, այն, ինչ կոչում են «մոմենտալիզմ»:

Թումանյանի համար օտար մնաց այս պոետիկան: Ավելին՝ օտար մնացին նրա դրական կողմերն էլ, որոնք, ամենայն իրավամբ, դիտվում են իբրև սիմվոլիստների ներդրումը պոետական կուլտուրայի մեջ՝ հոգեբանական անցումների անսովոր քնքշություն, ասյրումների եթերային նրբություն, պահի («մոմենտի») հոգեբանական դրսևորման նրբին հղանակներ, անշոշափելի, թափանցիկ հուզումների կիսատոներ, ենթագիտակցական կռահումներ:

Այս ամենը Թումանյանի ստեղծագործության մեջ ավելին չեն, քան հղել են «հին» դասականների մոտ: Զրնգուն մեղեդիների երգիչը, իր պատմական պարտավորության և պոետական խառնվածքի թեկադրանքով, այդ ամենը թողեց, որ ժառանգեն իր ավելի «սուբյեկտիվ» հետնորդները:

Անվիճելի է, որ սիմվոլիզմը և նատուրալիզմը 70—80-

Գունային բնորոշումները՝ փիրուզե, կապարե, բոսոր և այլն, լրացվում են բաղադրյալ ածականներով՝ զորշա-կապտավուն, նրբաճրմակ, թարմամաքուր և այլն: Երևան են գալիս գունավորված հնչյուններ և հնչյունավորված գույներ՝ «գույների կրաժշտություն», «ժխորը գունատվում է», «արևի բուրմունքը», «սրնդի ձայն՝ այգաբացի երկնագույն»:

ական թվականներին առաջ եկած ամենաուժեղ ուղղություններն էին, բայց նրանց տիրական ազդեցությունը բնավ էլ չէր կաշկանդում «տրադիցիոն» ռեալիզմի զարգացումը: 19-րդ դարի վերջում և 20-րդ դարի սկզբում էլ ռեալիստներն ասում էին իրենց ծանրակշիռ խոսքը, որ բնավ էլ հնի կրկնությունը չէր ո՛չ բովանդակությամբ, ո՛չ ձևով: Սոցիալական հզոր տեղաշարժերի, հասարակական նոր երևույթների հրամայական հարցադրումներին պատասխան տալու համար ռեալիզմը պետք է նորոգվեր ձևով ու արտահայտչությամբ. և իհարկե, Տոլստոյի, Թ. Մանի, Շոուի, Չեխովի, Լոնգոնի ռեալիզմը գաղափարական ու գեղագիտական բոլորովին նոր որակ է, որ ընդունակ է գեղարվեստորեն մարմնացնելու փիլիսոփայական ու բարոյական ամենաբարդ հասկացություններն իսկ: Ռեալիզմը ոչ միայն չլիջեց իր դիրքերը նորահայտ ուղղությունների առաջ, այլև դարձավ ավելի զորեղ ու արտահայտիչ:

Եթե կար նատուրալիստ Զոլա, ապա կար «անխառն» ռեալիստ Մոպասան և Դոդե: Եթե կար ծայրահեղ անհատատպաշտ Ուալդ, ապա կային Գոլսիորսոն և Շոուի նման ռեալիստներ: Եթե կար սիմվոլիստ Մետերլինկ, կար նաև Թոմաս Ման՝ գերմանական ռեալիզմի մեծ վարպետը: Եթե կային Անդրեյ Բելի, Բալլմոնտ, Սոլոգուբ, ապա կային նաև Տոլստոյ, Չեխով, Կուպրին, Գորկի:

Նորագույն ուղղությունները եկան հարստացնելու ռեալիզմը և ոչ բացասելու: Այդ ուղղությունների նշանավոր վարպետներից շատերն իրենք անցում կատարեցին դեպի ռեալիզմը:

«Տրադիցիոն» ռեալիզմը հասավ զարգացման մի նոր աստիճանի՝ հակադրվելով գեղագեղեցիկների իռացիոնալիզմին, իմպրեսիոնիստների ենթագիտակցականին, սիմվոլիստների անիրական պատկերացումներին, և հավատարիմ մնաց հումանիստական բարձր իդեալներին:

Իր ամբողջ էությունը, ժողովրդական տարերքով, ստեղծագործական բնությամբ Թոմանյանն իր ժամանակի ռեալիստների հետ էր, արձակի նշանավոր վարպետների հետ: Նույն այդ ժամանակաշրջանում չկային նշանավոր մեծ բանաստ-

սեղծներ, որոնց համահնչուն լինելը Թումանյանի բանաստեղծական խառնվածքը: Եվ նա իր ժամանակակից բանաստեղծների գլխի վրայով ձեռքը մեկնում է դեպի ետ, դեպի մեծ դաստիարակները՝ Գյոթեին ու Պուշկինին: Մինչև իսկ ոչ թե Հայնեին ու Լերմոնտովին, — սրանք ավելի անհատական, ավելի սուբյեկտիվ բանաստեղծներ էին, որպեսզի ներդաշնակեին Թումանյանի էպիկական բնավորությանը ու պատմական դերին, — այլ Գյոթեին ու Պուշկինին: Նա ներդաշնակությունը **տավ դասական էպիկների հետ՝ պոեզիայի ժամանակային սահմանների հաջորդ աստիճանները**, — որոնք **շարունակվում էին անհատական ինտոնացիայի խորացման գծով**, — Հայնեից ու Լերմոնտովից մինչև սիմվոլիստները՝ Թոդեհեյով Իսահակյանին և Տերչանին:

Ինչո՞վ բացատրել Թումանյանի աշխարհակ հարաբերությունը ժամանակի ընդհանուր գեղարվեստական մտքի, պոետիկայի հանդեպ, ինչպե՞ս հասկանալ այս ակամա «նահանջը», «նահանջ», որի շնորհիվ նա ընկավ ազգային բանաստեղծության զարգացման ճիշտ տեղը՝ ճամփա բացելով, ամուր հենարան դառնալով հետևորդների համար:

Տեսեք թե ինչ երկաթե օրենքով սուբյեկտիվ ինտոնացիայի խորությամբ, անհատական ապրումների առատությամբ, ֆոկլորի օգտագործման ժխտությամբ Հայնեն է հաջորդում Գյոթեին, Լերմոնտովը՝ Պուշկինին, Իսահակյանը՝ Թումանյանին, և ոչ երբեք հակառակը: Այդպես է, քանի որ գեղարվեստական մտքի զարգացումը, վերելքներն ու վայրէջքները պատմական երևույթներ են և այդ աստիճաններն ունեն պատմական-տրամաբանական հետևողականություն:

Տան, նաև պոեզիայի տան կառուցումը կառույցի չի սկսվում, ոչ էլ երկրորդ հարկից: Ու եթե մի պահ պատկերացնենք, որ Թումանյանն իր ստեղծագործությամբ կարող էր լինել իր ժամանակ իշխող բանաստեղծական ուղղությունների հետ՝ դուրս կգար, որ նա զանց է առնում զարգացման նախորդ աստիճանները, իսկ այդպես չէր կարող լինել ըստ պատմական հետևողականության:

Եվրոպայում կլասիցիզմին և լուսավորչական ռեալիզմին

հաջորդել էր ուսմանտիղմը, ուսմանտիղմին՝ ուսելիղմը, որից հետո եկավ Կիմովոլիղմը: Անշտապ Հետևողականության այս ընթացքը ուսս գրականությունն ապրից ավելի արագ: Սա աչքի առաջ ունենր Բելինսկին, որ Պուշկինի մասին խոսելիս ասում էր. «Մենք միանգամից ենք ապրում եվրոպական կյանքի բոլոր մոմենտները, որ արևմուտքում զարգացել են հետևողականորեն»:

Դարավերջի տասնամյակներում հայկական գեղարվեստը ավելի «հանկարծ ապրեց» գեղարվեստական զարգացման այն փուլերը, որ ուսականը «հանկարծ ապրել» էր դարասկզբից: Ճիշտ է, նաանցել էր և՛ կլասիցիզմի, և՛ լուսավորչական ուսելիղմի փուլերը, բայց դեռ շարունակում է ուսմանտիղմի (Բաֆֆի, Պիշիկթաշյան, Պատկանյան) հաղթահարման ընթացքը: Նա սկսեք է միանգամից արագացներ այս ընթացքը, կանգնել ընդհանուր գեղարվեստական մտածողության վերին մակարդակին: Դա իրոք սեղի ունեցավ շնորհիվ սոստական մեծ անհատականությունների՝ Հովհաննիսյան, Թումանյան, Իսահակյան, Տերյան: Ընդամենը քսանմեկ տարի է բաժանում Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունների գրքույկը (1887) Տերյանի «Մթնշաղի անուրջներին» (1903), սա սոստական մտքի հակայական թուրք էր, հայ բանաստեղծության մեծերի սլատական սխրագործությունը:

Այս թուրքի մեջ մեծերից ամեն մեկն իր սեղն ունի, տարածության մեջ՝ իր նիզակաշափը, ժամանակի մեջ՝ իր սլատական դերն ու սլարտավորությունը: Թումանյանն էլ՝ իրենը:

Աղգային գեղարվեստական մտքի զարգացմամբ թեղաղրված երեույթ. ճիշտ այնպես, ինչպես Թումանյանի հասակակից և ստեղծագործությամբ բախտակից Կոմիտասը չէր կարող իմարեսիոնիստ լինել, ինչպես իր ժամանակակից Դեբյուսին, քանի դեռ հայ ժողովրդական երաժշտությունը դեռ խոսկան էր, ինչպես Վարդգես Սուրենյանցը չէր կարող իմարեսիոնիստ նկարիչ լինել, քանի դեռ չկար էսիկական նկարչություն՝ ճիշտ այդպես էլ Թումանյանը չէր կարող հեռանալ դեպի «սուրջեկտիվ սոսելիան»:

Հետագայում, իհարկե, եկան հայկական գեղարվեստի և այս վարսետները. նկարչության մեջ Եղիշե Թադևոսյան,

պոեզիայում՝ Տերյան: Բայց եկան, որովհետեւ գալու ճանապարհ էին բացել նախորդները:

Իսկ դարավերջին իրողությունն այնպես էր, որ Տերյանը կարեւոր էր համարում ասել. «Զէ՞ որ Բաֆֆուն կամ Պոռշյանին ու Աղայանին Սոլոգուբից ու Համսունից հոգեբանորեն դարեր են բաժանում, մինչդեռ Սոլոգուբն սկսել է իր գրական կյանքը Բաֆֆու կենդանության ժամանակ և Աղայանի ու Պոռշյանի օրով արտագրել է իր լավագույն ստեղծագործությունները»*:

Ժամանակային ու ռճական այսօրինակ հակասություններ ուսական գրականությունն ուներ 18-րդ դարի վերջին և 19-ինի սկզբին, երբ Պուշկինը միանգամից առաջ մղեց հայրենական գրականությունը՝ իր հանճարի զորությամբ նվաճելով վարդաքման մեկից ավելի աստիճաններ: Դրա համար էլ գրականագետ Գուկովսկին ասում է, թե «Պուշկինն անցավ Վալտեր Սկոտից մինչև Բալդակը ներառյալ ընկած ճանապարհը, յուրովի ինքնուրույնաբար, ուսական աղգային տրագիցիայի առանձնահատուկ պայմաններում և առանձնահատուկ գաղափարական հագեցումով...»**:

Պուշկինն այս պատմական պարտավորությունն իրագործեց մինչև 1837-ը, լցնելով այն վիճը, որ, ուսական հասարակական ու գեղարվեստական կյանքի հետամնացության հետևանքով գոյացել էր մինչև իր ասպարեզ գալը:

Թումանյանը, դարավերջից սկսած, իրականացնում էր իր պատմական պարտավորությունը՝ հայրենական գրականության մյուս մեծերի հետ լցնելով այն վիճը, որ հայկական հասարակական ու գեղարվեստական կյանքի հետամնացության հետևանքով գոյացել էր մինչև իր ասպարեզ գալը***:

* Վահան Տերյան, Երկեր, 1956, էջ 490:

** Вопросы литературы, 1960, № 8, стр. 82.

*** Խտացումն այնքան մեծ էր, որ շարժում էր Տերյանի զարմանքը. «Աբովյան, Նաղարյան, Նալբանդյան, Շահադիզ, Պոռշյան, նույնիսկ Բաֆֆի, Աղայան, նույնիսկ ուրիշները, նույնիսկ նոբա, որ դեռ կենդանի են, որքան սրբագործված, նվիրական անուններ — և միևնույն ժամանակ զարմանալի չէ՞ որբա՞ն, որբա՞ն հեռավոր, արդեն գրեթե անհասկանալի, արդեն գրեթե սիմվոլ դարձած, գրեթե չհղած, կենդանի կյանքով շապրած մարդ»:

Այն, ինչ ռուսական գեղարվեստական կուլտուրան ապրել էր դարի առաջին տասնամյակներում, հայկականն ապրում էր վերջին տասնամյակներում: Ուրիշ ազգային կուլտուրաներ՝ էլ ավելի ուշ:

Իմպրեսիոնիստներն արդեն ցնցել էին հվրոպական նրկարչությունը, իսկ հայկական միջավայրում արանշանում էին Գևորգ Բաշինջաղյանի մանրամասն արված պեյզաժների վրա: Նրա կողքին հայ նկարչության համար արդեն նոր երևույթ էր վարդգես Սուրենյանցը՝ էպիկական հզոր տաղանդով, մեծակտավ մտածողությամբ:

Եվրոպական ու ռուսական երաժշտությունը վաղուց նվաճել էր սիմֆոնիզմի բարձունքները, իսկ Կարա-Մուրզան հայկական միջավայրում դեռ պաշարի մեջ էր բաղմաձայնություն հաստատելու համար, Կոմիտասը ժողովրդական մեղեդիներ էր հավաքում ու մշակում: Զուխաջյանի «Արշակ երկրորդ» օպերան, — որ «Ագապի» վեպի նման գաղտնիք էր մնացել, — չէր կարող խաղալ իր պատմական դերը, և Կարա-Մուրզան ու Կոմիտասն ազգային օպերայի ստեղծման նախափորձերն էին անում:

Եվրոպական և ռուսական ֆուլկլորիստները վաղուց հիմնադրել էին ժողովրդական բանավոր ստեղծագործությունը հավաքելու գործը, իսկ հայ բանահավաքության առաջնեկը՝ Գարեգին Սրվանձաթյանի «Գրոց-բրոցը» և «Սասունցի Դավիթ կամ Մհերի դուռը» ասպարեզ եկավ 1874-ին:

Եվրոպական ու ռուսական պոեզիայում ֆուլկլորային նյութերի, առասպելների, լեգենդների ու բալադների մշակումն անցած շրջափուլ էր, իսկ հայկական պոեզիայում նոր էր մտնում բնթացքի մեջ՝ Հովհաննիսյանով և Թումանյանով:

Սա մեծ ուղացում չէր այնքան դժվար ճակատագրի խաչված հայ ժողովրդի գեղարվեստական կուլտուրայի համար, — ավելին՝ ղարմանքի է արժան հայկական գեղարվեստի մշակների թոխքը, — բայց իրողություն է, որ բացարձակ հարաբերությամբ հայ գեղարվեստական միտքն ակներևորեն «ուշա-

կային անուններ են դրա ինձ համար և այն սերնդի համար, որին պատկանում եմ ես»:

(Վահան Տերյան, Երկեր, 1956, էջ 492):

ցած» էր եւրոպականից ու ռուսականից: Եւ կուտուրայի
առաջադեմ գործիչները, արժանին մատուցենք նրանց ստեղ-
ծագործական հանդուգն մտքին, պատմականորեն արդա-
րացւած ուշացման հետ էլ չէին հաշտւում, համարձակորեն
դատում էին բացարձակ շափանիշներով և հիացմունքի արժա-
նի արագութեամբ կրճատում հայրենական և օտար առաջնա-
կարգ զեղարվեստական կուտուրաները բաժանող տարածու-
թյունը:

Թումանյանն այս ընթացքի ականատեսն էր և խոշորա-
գույն մասնակիցը:

ԱՐԳԻԱԿԱՆԸ ԵՎ ԹԵՄԱ Է, ԵՎ ՈՃ

Այս մի քանի տարին պատմվածքների շատ գրքեր եկան հրապարակ, գրական տարրեր նախասիրությունների, փորձի ու վաստակի տեր գրողների հեղինակություններ, որոնք ունեն գեղարվեստական տարրեր մակարդակ և արժեք: Սա մի ամբողջ ասպարեղ է գրականության մեջ, ինչպես ասվում է՝ «փոքր» արձակի ասպարեղը, որի նշանակությունն ու տեսակարար կշիռը բնավ էլ փոքր չեն մեր գրականության մեջ:

Ի՞նչ է տիրում, զարգացման ի՞նչ միտումներ են արտահայտվում այսօր այդ ասպարեղում: Փորձենք պատասխանել այս հարցերին՝ երևույթին մոտենալով արդիականության չափանիշով: Իսկ արդիական ասելով միայն թեման չպետք է հասկանալ: Չէ՞ որ թեման, օրացուցային առումով, կարող է լինել ժամանակակից, իսկ նրա լուծումը, հեղինակային վերաբերմունքը՝ հին ու հնացած: Եվ հետո, այդ վերաբերմունքն էլ կարող է լինել ժամանակակից, բայց գրեւակերպը, ոճը՝ հնացած: Ուրեմն, արդիական պետք է ճանաչել այն երկը, որ արդիական է ոչ միայն թեմայով, այլև արտահայտման միջոցներով, ճաշակով, ոճով: Եվ արդիականության այսպիսի չափանիշին մեր «փոքր» արձակի շատ երկեր չեն, որ կարող են գիմանալ:

ԲԱՐՈՅԱ-ԷԹԻԱԿԱՆ ԹԵՄԱՆ ՈՒ ՆՐԱ ԼՈՒՄՈՒՄԸ

Ի՞նչ և ինչպե՞ս են արտահայտում մեր պատմվածքագիրները: Այս երկու հարցը միմյանցից չի կարելի անջատել: Ավել-

լին, դրանց տեղերը չի կարելի փոխել: Սկզբից ասենք, որ առաջին հարցի պատասխանն ավելի գոհացուցիչ է, քան երկրորդինը, այսինքն՝ արծարծված թեմաներն ավելի հետաքրքրական են, քան դրանց գեղարվեստական դրսևորումները: Իսկ եթե փորձենք որոշել, թե ի՞նչ թեմաներ, մոտիվներ են ամենից ավելի վերադեցնում մեր հեղինակներին, որ պրոբլեմն է գերիշխող նրանց ստեղծագործական մոտրումների մեջ, կարող ենք ստույգ ասել՝ բարոյա-էթիկական պրոբլեմը: Որ սա մեր պատմվածքագիրների ուշադրության առարկան է՝ տարակուսանք չի հարուցում: Ի՞նչ կա որ: Ո՞ւմ հայտնի չէ, որ կոմունիզմը կառուցվում է ոչ միայն շինարարական հրապարակներում, գործարաններում, գիտական լաբորատորիաներում, այլև մարդկանց հոգու, ներաշխարհի մեջ:

Ուրեմն, խնդիրն այն է միայն, թե ինչպիսի՛ լուծում է գտնում բարոյա-էթիկական թեման, քաղաքացիական ինչպիսի՛ գիրքորոշմամբ ու գեղարվեստական վարպետությամբ: Այս ասպարեկում մեր պատմվածքագիրներն ունեն կ' հաջողություններ, կ' ձախողումներ: Դրանք հավասարապես ուսանելի են, որովհետև առաջ գնալու համար որքան հաջողություն զարգացնելը, նույնքան էլ ձախողումից խուսափելն է կարեվոր: Ուրեմն, պետք է ճանաչել կ' մեկը, կ' մյուսը:

✓ «Սպիտակ գառը», «Հոնոլուա սարի աղջիկը», «Ուստա Հեթումը» երկերով Խանդավազյանն անվերապահորեն պաշտպանում է ժողովրդական ավանդական բարոյականության այն չափանիշները, որ այսօր էլ պահում են իրենց ուժը՝ մայր հողի, հարադատ օջախի սեր, ազնիվ աշխատանքի պանծացում, մարդու, մարդկայնության փառաբանում: Ավանդական այդ չափանիշների պաշտպանությունը ավանդական երեւոյթ է մեր դասական գրականության համար: Ուրեմն, ի՞նչ նոր բան է ասում մեր օրերի գրողը անցյալի հեղինակների համեմատությամբ: Նորը, մեր կարծիքով, այն է, որ Խանդավազյանն առաջ է քաշում ժողովրդական բարձր ըմբռնումների ներդաշնակությունը մեր հասարակության սկզբունքներին: Այդ է հաստատում «Հոնոլուա սարի աղջիկը» պատմվածքը: Նույնը՝ «Ուստա Հեթումը»: Սա առհասարակ այն հազվագյուտ լավ պատմվածքներից է, որ գրվել է հայրենադարձության թեմա-

յով: Վաղուց ի վեր ուստա Հեթումը բնակություն է հաստատել Ջանգեղուրի գյուղերից մեկում: Դարձել է իր բախտի, իր ապրուստի տերը: Բայց հանգիստ չի գտնում նրա հոգին: Մի նոր տուն է կառուցել ու դատարկ է պահում: Համագլուղացիների հարցին այսպես է պատասխանում. «Ուժս որ պատի, մեկն էլ կշինեմ: Տունը մարդուն պինդ ա կապում հողի հետ»: Ոստա Հեթումին չի լքում այն միտքը, որ օրերից մի օր կհայտնվի եղբայրը ու ինքը պետք է տուն-տեղ դնի նրա համար: Հայրենադարձությունը ծերունու համար պարզ է դարձնում, որ զուր բան է եղբորն սպասելը: Ուստա Հեթումը հույսը կորցնում է, բայց նրան չի լքում մեկ ուրիշին ոտքի կանգնեցնելու միտքը: Եվ նա եղբայրացնում է իրեն հայրենադարձ մի երիտասարդի: Հակոբը դառնում է վարպետի աշակերտը, եղբայրը, հարազատը: Հեթումը նրան արհեստի, տան ու տեղի, ընտանիքի տեր է դարձնում և այդպես խաղաղվում է նրա հոգին: Չկա եղբայրը, բայց ինչո՞ւ Հակոբը չի փոխարինում նրան: «Էսօր մի տուն էլ ավելացավ հայոց սուրբ հողի վրա, մի քանդված օջախ էլ շենացավ: Էդ էլ ինձ հերիք է...», — ուստա Հեթումի կենսափոփոխությունն ավանդական է, գալիս է դարերի խորքից, հին է, բայց ոչ հնացած, քանի որ համահնչուն է մեր ժողովրդի այսօրվա կեցությանը, չի հակասում նրա այսօրվա իդեալներին:

Իսկ երբ ավանդական բարոյականության սկզբունքները ոտնահարվում են:

Ահա այն դեպքն է, որ գրավել է գրողի ուշադրությունը և դարձել «Սպիտակ գառը» պատմվածքի նյութը: Այդ սկզբունքների կրողն այստեղ նավասարդ ապերն է, ոտնահարողը՝ նրա եղբորորդի Արշակը, որին նա շահել-պահել, մեծացրել, մարդ է դարձրել: Լուր է գալիս, որ Արշակը, ըստ երևույթին, բարձր գիրքի հասած մի մարդ, եկել է գյուղ, նավասարդ ապերը «տասը տարի էր ինչ չէր տեսել Արշակին: Ամեն տարի աշքը գյուղ բերող ճանապարհին հառած, ականջը ձենի՝ սպասել էր ու համբերել, համբերել էր ու սպասել»:

Եվ ամբողջ պատմվածքն այլ բան չէ, քան նավասարդ ապոր պատրաստությունն ու հուզմունքը սիրասուն Արշակին հանդիպելուց առաջ: Իսկ Արշակը չի երևում, ծերունին գիտե,

որ նա իր մեքենայով կանգնել է նախագահի գոնը, ու միայն մի տարակուսանք ունի՝ ինչո՞ւ չի գալիս: Ծերունու այս հոգեվիճակը հեղինակն արտահայտում է բարձր արվեստով, իսկական վարպետությամբ: Նա ոչինչ չի ասում իր անունից, այլ կարծես կողքից դիտում է իր հերոսի արարքները, առանց միջամտելու, բայց հուզական այնպիսի վերաբերմունքով, որը փոխանցվում է ընթերցողին: Գտնված դետալները ստույգ են, հավաստի, խմաստալից:

Արշակը չկա ու չկա: Մեկ էլ հայտնի է դառնում, որ նա ինչպես եկել, այնպես էլ մեկնում է: Ինչպե՞ս թե մեկնում է: «Պատշգամբի ծածկն ասես փլվեց նավասարդ ապոր գլխին: Նա վաղեց դեպի ցածրիկ գոմը, բարձրացավ կտուրն ու նայեց գյուղից ելնող ճանապարհի կողմը:

Արևի շողերից բոցավառված Արշակի մեքենան սլանում էր դեպի հեռուները... Ծերունին ձեռքերով խփեց գլխին ու փլվեց գոմի կտրին: Երկար ժամանակ ցնցվում էին նրա բարակ ուեերը: Նա հեկեկում էր:

Քիչ հետո ճռձվող, բուրբուրին ծերունական քայլերով նա իջնում էր դեպի այգիների ձորը: Քայլում էր երերալով, գլուխը կախ: Մեջքն ավելի կուղ էր երևում, իսկ աչքերը խորն էին **ընկել:**

Նրա հետևից գնում էր նապիտակ դառը և երբեմն մայրում սրտամորմոք ձայնով. — մա՞ն:

Ահա և ամբողջը: Վերջակետի տեղը, որի գտնելը մի անլուծելի պրոբլեմ է՝ շատ պատմվածքներից դատելով, այստեղ գտնված է: Ոչ մի ավելորդ բառ, ավելորդ դատողություն, որոնցով լեցուն են ուրիշ պատմվածքներ:

Խանդադյաճն իր մի քանի երկերում հանդես է գալիս այնպիսի մակարդակով, որ իրավունք է տալիս նրա զրվածքներին մոտենալու բարձր չափանիշներով: Եվ այդ դեպքում նրա գործերում տեսնում ենք այնպիսի թերություններ, որոնք հատուկ են ոչ միայն նրան. սրանցից մեկն էլ բարոյա-էթիկական պրոբլեմի պարզունակեցումն է:

Լավ է դա ցույց տալ հաջողված երկի օրինակով, որովհետև թույլ երկի հիման վրա առհասարակ դժվար է որևէ բան ապացույցել: «Հոնուտա սարի աղջիկը» ամբողջության մեջ

Հաջողված գործ է: Այս պատմվածքը ևս վարակիչ ուժով հաս-
տատում է հայրենի տունը շենացնելու և հին ու ավանդական,
և միշտ նոր գաղափարը: Նա, ով ծանոթ է մեր գյուղում կա-
տարվող անցուդարձին, դիտի, որ ոչ մի ժամանակ գյուղերում
այնքան նոր տուն չի կառուցվել, որքան վերջին տարիներս:
Երևույթն իր արձագանքը գտավ զրականության մեջ: Այս
պատմվածքը զրա գեղեցիկ արտահայտությունն է: Պատմված-
քի հերոսը՝ Մարութը, որ մի քանի օրով էր եկել հայրենի
գյուղ, վճռում է հաստատվել գյուղում: Պատճառն այն է նաև,
որ այստեղ է Սաթենին՝ այն աղջիկը, որին հերոսը սիրում է
պատանությունից: Հերոսն ու հերոսուհին սիրում են միմյանց,
բայց չեն արտահայտում իրենց զգացմունքները, որքան էլ
դժվար է այդ: Հերոսների վիճակը բարդացնում է Սաթենիի
ամուսնացած լինելու հանգամանքը: Բայց ո՞վ է Սաթենիի ա-
մուսինը:

Եթե նա լիներ կարգին մարդ, գոնե անհույս խաբեբա չլի-
ներ, իրադրությունը կպահանջեր բարդ լուծում, փոխհարաբե-
րությունների բացահայտման դժվար ուղիներ, որ կհարստաց-
ներ գործող անձանց հոգեբանությունը: Բայց հեղինակն շտա-
պում է գյուրացնել իր և հերոսների գործը: Սաթենիի ամուս-
նուն նա ներկայացնում է առանց սև գույները խնայելու: Եվ
այն էլ՝ զրական արվեստին անհարիր միջոցներով: «Ինչ որ
գաղանային բան կար այդ մարդու պղտոր, օղու գույն ունեցող
աչքերում, որոնք երկված էին արյան բծերով: Նա սուր բեղեր
էր պահում, երկար այտամորուքներ: Նրա օձիքը բաց էր,
կրծքին, բրոնզագույն մաշկի վրա անջինջ նկարված էր մի
վիթխարի օձ՝ բաց երախով», — գրում է հեղինակը: Հետո
պարզվում է, որ նա «մի մեծ գողության մասնակցելիս, մի
ամիս առաջ ձերբակալվել է հանցանքի վայրում, բայց կարո-
ղացել է բանտից փախչել»: Իսկ Մարութը «հասկանում էր, որ
Հոնուտա սարից բխող ջրերի պես զուլալ հոգի ունեցող Սա-
թենին խաբվել ու իրեն հանձնել է զառան մորթի հագած մի
գալլաձագի: Բայց Սաթենիի դժբախտության համար նա ամե-
նից շատ մեղադրում էր ինքն իրեն»:

Դեռ մի կողմ թողնենք այս այտամորուքները, մաշկի վրա
ծեծված օձը, զառան մորթին ու գալլաձագը՝ պատմվածքի

ամենատեղ տողերը, որոնք փշացնելով փշացնում են նրա բանաստեղծական հյուսվածքը: Սա իր հերթին: Ավելի էականն այն է, որ այսպես բնութագրելով Մարութի դիմաց կանգնած մարդուն՝ նա միանգամից պարզունակ ու պրիմիտիվ է դարձնում հերոսների փոխհարաբերությունը: Դե, իհարկե, Սաթենին պետք է հակվեր դեպի Մարութը: Եվ այս դեպքում կարող ես կարծել, թե այստեղ դեր են խաղում ոչ այնքան Մարութի արժանիքները, որքան բացահայտ հակակրանքը ամուսնու նկատմամբ: Չէ՞ որ շատ արժանավոր մարդ պետք չէ լինել ականերե սրիկայից շահեկանորեն տարբերվելու համար: Այսպես գրողը հաշիվը փակում է իր իսկ ստեղծած բարդ իրադրության հետ՝ ձեռքից փախցնելով նուրբ արվեստի ճամփով դնալու, հերոսների ներաշխարհը հարստացնելու թանկ հնարավորությունը: Ասենք և այն, որ կոլիզիայի այսօրինակ լուծումը, որևէ պերսոնաժի այսօրինակ բնութագրությունը հատուկ չէ արդիական արվեստի միտումներին:

Բայց այս թերությունը դեռ չի չեղոքացնում, այլ միայն ստվերում է «Հոնուտա սարի աղջիկը» պատմվածքի արժանիքները: Այդպես է, բանի որ այդ հակադրության վրա չէ կառուցված պատմվածքը, սա լուկ ճյուղավորվում է պատումի մեջ: Իսկ երբ նման հակադրության վրա՝ է կառուցվում երկը: Այս անգամ արդեն երկը շատ ավելին է կորցնում: Այդպիսի պատմվածք է «Հովիվ Հասրաթը»: Այստեղ դեպքը ներկայանում է գեղջկական ավանդական ազնվության և ֆաղաֆային ամմաֆուր բաբեի աշնալիսի բեռացումով, որ այլևս քիչ բան է թողնվում վերլուծության, դատողության, արվեստի համար: Նուրբ գեղագետ լինել պետք չէ այս հասարակ բանը հասկանալու, բացատրելու համար: Չկա արվեստի նրբություն, բարոյա-էթիկական թեմայի խորը բացահայտում, որովհետև այստեղ բացահայտելու քիչ բան կա: Ոչ մի խոսք, որ գրողը հովիվ Հասրաթին պատկերել է նրա հոգեբանության հրաշալի իմացությամբ, գեղարվեստական ցայտուն մանրամասներով: Բայց մի՞թե պատմվածքը գրված է ապացուցելու համար, թե ինչ հրաշալի հատկություններ են ամբարված ժողովրդական ազնիվ բնավորությունների մեջ և ինչ վատ է, երբ երիտասարդ մարդը շեղվում է կյանքի ճշմարիտ ճանապարհից: Բացի այդ,

օրինաչափակա՞ն է, արդյոք, որ այս թեման այնքան շատ ջանքեր է խլում մեր հեղինակներից:

Եթե հիշենք, որ Վախթանգ Անանյանի վաղուց ի վեր փայփայած, Խանդավազանի այնպես հիմնավոր մշակած այս թեման տեղ է գտնում և ուրիշ հեղինակների գրքերում, ապա արդեն կարող ենք խոսել թեմայի շարաշահումից: Երբ որևէ թեմայի արծարծումը տեսնում ենք մի գրողի երկերի մեջ, դեռևս այդ շենք կարող առել, բայց հրե դառնում է ընդհանուր մոխրասիրություն՝ ակներև է դառնում որակ ձեռք բերող ընդհանուր միտումը կամ, ինչպես ասվում է՝ տենդենցը:

Ահա «Շեղված ճանապարհով» պատմվածքը, որ դրել է Սուրեն Այվազյանը: «Շեղված ճանապարհով» պատմվածքը ևս կառուցված է գեղջկական աղնիվ բարքերի և քաղաքային անբարո կյանքի հակադրության վրա: Պատմվածքն սկսվում է մանվածապատ ու խորհրդավոր դատողութուններով ու նկարագրություններով, ինչպես առհասարակ սիրում է Այվազյանը: Սկզբից գլխի չես ընկնում, թե ի վերջո ո՛ւր է տանում քեզ հեղինակը: Հետզհետե պարզվում է հետևյալ իրադրությունը. ֆառանձեմը, Հայտոի դիրեկտորի կինը, եկել է գյուղ: Այստեղ ամենքը նախանձում են լավ ապրուստի տեր այս կնոջը: Նրանք չգիտեն, որ նա դժբախտ է: Որդին՝ Միքայելը, բռնել է կյանքի սխալ ճանապարհ: Պատմվածքը կարգալիս ընթերցողին հետաքրքրում է, թե ո՛րն է այդ սխալ ճամփան, ի՞նչ ասելիք ունի հեղինակը, ի՞նչ խոհեր՝ կյանքի ու երիտասարդ մարդու կոշման մասին: Բայց շատ շուտով պարզվում է, որ գրողը ոչ մի ասելիք էլ չունի, ավելի շուտ՝ այն, ինչ ասում է՝ պարզ է հենց սկզբից: Պատմվածքի այդ հերոսը ավազակի մեկն է, և ի՞նչ կարող է առել հեղինակը նրա մասին, բացի պարսավանքից: Ոչինչ չկա ո՛չ բացահայտելու, ո՛չ բացատրելու: Ամենայն ինչ էքսպոզիցիայից կոահվում է ըստպառիչ կերպով: Բարոյական պրոբլեմի տեղ չկա բնավ: Պարզվում է, որ հերոսի հայրն էլ բացահայտ սրիկա է և նրա մասին էլ ասելիք չունի հեղինակը: Սրանք կերպարներ են, որոնց մասին եթե գրվում է, ապա սատիրական երկ պիտի գրել, իսկ Այվազյանի պատմվածքն ունի հոգեբանականի հավանություն: Սրա միակ հիմքն այն է, որ նա ցույց

է տալիս անբախտ մոր տվայտանքները՝ ա՛խ, ի՛նչ վատ է, որ այս կի՛նն ունի խուլիգան որդի և գուփող ամուսին:

Վերջինս, որ Հայաստի դիրեկտորն է, նկարագրվում է այսպես. «Մեքենայի դռնակը բացվում է: Նախ երևում են հաստ ծնկներ ու կլոր փուր, հետո էլ կարմիր ու կլոր մի գլուխ՝ ուսերի վրա»: Սրա որդին ունի «կարճ խուզած բեղ», «բերանի անկյունում փայլում է ոսկե ժանիքը ու դեղին շողք է պցում կապույտ շրթունքի վրա»: Այլևս ի՛նչ հոգեբանական բացահայտում: Այսպես հեղինակը կողոպտում է իրեն՝ հերոսի ներաշխարհը բացելու ոչ մի ծալք չթողնելով:

Այս տիպերին հակադրված են գլուզի ազնիվ բարոյականություն կրողները: Սրանցից մեկն այս ստահակների այգեպան քեռի Դանիելն է, մյուսը սրա որդին՝ Մուշեղը: Այստեղ ևս նույն հակադրությունը, կյանքի շարիքի դեմ գյուղական ազնիվ բարեբեւի բարձունքից արվող մերկ բարոյախոսությունը: Մնում ևս զարմացած ոչ այնքան պրոբլեմի միօրինակ լուծման, որքան գաղափարական դիրքորոշման աղքատություն վրա: Եվ դեռ ինչքան կարող է շարաշահվել այս միամիտ, եթե շասենք պրիմիտիվ հակադրության շարաշահումը, եթե մեր հեղինակներին շասենք, թե բավակա՛ն-է, ընկերներ, հասկացանք ձեր մտքինը, հիմի էլ ուրի՛շ բան ասացեր:

Մյուս խնդիրը վերաբերում է մարդկային բարեմասնությունների ու արատների բեկուցմանը: Սա էլ կարող է գրականության նյութ լինել, կյանքի երևույթների արտացոլման մի եղանակ, բայց ոչ միակը՝ մանավանդ հոգեբանական խորություն հավակնող երկի համար: Նման երկում բեկուցման ճանապարհով չի կարելի ասել ոչինչ ավելին, քան ցույց է տալիս մերկ սիտուացիան: Այդպիսի դեպքերում ամեն բան այնպես պարզ է ու աշկարա, որ այլևս ստեղծագործական խնդիր չի մնում լուծելու:

Մեր տպավորությունամբ, նույն ճանապարհով է դնացել և երիտասարդ արձակագիր Վարդգես Պետրոսյանը՝ «Ձնհալը հունիսին» վիպակը գրելիս: Սա հեղինակի առաջին գրքի («Վերջին գիշերը») այն սակավաթիվ գործերից է, որ կրում է հավաստիության կնիքը: Ինչպես նախորդ դեպքերում, այստեղ ևս ամբողջ երկի վերլուծությունը չէ, որ մեզ զբաղեց-

նում է, այլ նրա մեջ արտահայտված մեղ հետաքրքրող միտումը: Դժվար չէ նկատել, թե ինչպես կերպարների պրիմիտիվ հակադրությունը խանգարում է հեղինակին խորանալու կերպարների հոգեբանության մեջ: Հենց որ հեղինակը իր հերոսին՝ Ջոնին, ներկայացնում է այսպես՝ «...այդ դեմքը, միշտ յուզած, փայլփլող մազերը, լկտիորեն ժըպտացող, ասեռ նույնպես յուզած աչքերը նրան ատելի էին», այլևս կերպարը բացահայտման կարիք չի զգում, ընթերցողի հետաքրքրությունն իսկույն կորչում է նրա նկատմամբ, որովհետև էլ ոչինչ չենք սպասում նրանից: Նույնը կասեինք Ռոմիկի, մասամբ՝ Իվետայի մասին: Այս դեպքում «մասամբ», որովհետև սա այն կերպարն է, որին պիտակներ փակցնելով հեղինակն իր խնդիրն ավարտած չի համարում, այլ բացատրում, հիմնավորում է նրա հոգեբանությունը:

Ի՞նչ է հետևում այս ամենից. այն, որ դրական և բացասական հատկությունների բեռացումը իրար դիմաց կանգնած հերոսների մեջ, սև ու սպիտակ գույների կանխորոշված գործածությունը, ժամանակակից գրական արվեստին օտար մի երևույթ, բարոյա-էթիկական պրոբլեմը դարձնում է պարզունակ, դռները բացում պրիմիտիվ մտածողության առաջ, խանգարում հերոսների հոգեբանության բացահայտմանը, ուրեմն և՛ հեղինակների մտահղացմանը պատշաճ մարմնավորում տալուն:

ՀՈՒՋԱԿԱՆ ՈՒ ՍՆՆՏԻՄՆԵՍԱԼԸ

Պարզ երևում է, որ մեր գրականության բոլոր ժանրերում, վերջին տարիներս, խորացել է հոգեբանական ինտոնացիան: Մարդկային մտերիմ զգացմունքներից, ներաշխարհից, հոգեբանությունից են խոսում առապրելու եկած պատմվածքներից շատերը: Դրանց մեջ կան գործեր, որ ունեն հուզական բովանդակություն, բայց ավելի շատ են հուզականի, հոգեբանականի հավակնությամբ գրված, բայց իրոք աենաիմենալ գործերը: Եվ որքան առաջինը խրախուսելի է, իբրև գրականությունն առաջ տանող, ժամանակի գրական արվեստի ոճին ներդաշնակ երևույթ, նույնքան մեր-

ժելի է երկրորդը, որ գրականությունը քաշում է հետ, ան-
 պիտք է ժամանակակից հերոս պատկերելու համար: Դատենք
 օրինակներով: Ահա Շ. Թաթիկյանի «Փիրուզը», Վ. Արամ-
 յանի «Մարդու սերը», Ա. Ավագյանի «Պատենշը», Պ. Զեյ-
 թունցյանի «Մեր թաղի ձայները»: Կարծում ենք, որ պետք
 է պաշտպանել այս երկերը, որ գրված են հերոսների հո-
 գեթանության իմացությունմբ, խոսում են մարդկային վըշ-
 տից և ուրախությունից, ընտանեկան, սիրային հարաբերու-
 թյուններից: Զի կարելի ասել, թե այս երկերում ար-
 ծարձված են հասարակական մեծ բովանդակության հարցեր,
 և առհասարակ նման գործերի սակավությունը մեր «փոքր»
 արձակի մեջ՝ նրա առավելությունը չէ: Բայց մեր պատմված-
 քադիրների թերությունը մանր թեմաներով տարվելը հա-
 մարելով, մենք բնավ հակառակ չենք նման բնույթի երկե-
 րին նախ այն պատճառով, որ թեմայի մեծ ու փոքր լի-
 նելը արտաքին հանգամանքով չի որոշվում և ապա՝
 նման թեմատիկան ոչ հնում, ոչ էլ այսօր չի կարելի մանր
 ու աննշան համարել:

Շ. Թաթիկյանի «Փիրուզը» պատմվածքի հերոսուհին,
 որ պատկերված է զրնգուն, ցայտուն գույներով, սովորում
 է գշտղական դպրոցում: Փիրուզը տարվել է իր ուսուցչով:
 Ընկեր Միքայել Սուրենյանը, մի շատ համակրելի մարդ,
 նույնպես պատկերված է հավաստի ու համոզիչ: Ուսու-
 ցիչը տեղյակ էլ չէ աղջկա հափշտակությանը, բայց դա
 չի խանգարում, որ Փիրուզն ապրի իր հորդացող զգացմունք-
 ներով: Կինում է այնպես, որ աղջիկը մեկնում է մայրա-
 քաղաք՝ ուսումը շարունակելու: Հիվանդ ուսուցիչը վախ-
 ճանվում է՝ իր գեղեցիկ կերպարը թողնելով աղջկա սըր-
 տում: Փիրուզը համալսարանում մտերմանում է Արշամի
 հետ, այնքան է մտերմանում, որ խոստովանում է նրան
 իր առաջին հափշտակությունն էլ: Եվ կատարվում է անսպա-
 սելին՝ Արշամը չի հասկանում նրան: Աղջկան համակում է
 խորին հիասթափություն: Ինչո՞ւ Արշամն այնքան մեծահո-
 գություն չունեցավ, ինչո՞ւ չհասկացավ իրեն:

Պատմվածքում առանց կոպտության, առանց մեղ ծա-
 նոթ բեկեռացման, արծարծված է մարդկային ներքին աղնը-

վության, ճշմարիտ զգացմունքի, մեծահոգության թեման: Եվ որքան էլ ծանր են Փիրուլի ապրումները, դրանք չեն հնչում իբրև շինծու զգայականություն:

1948-ի «Բժշկություն» մինչև 1957 թվին դրած «Փիրուլը», — ստեղծագործական կյանքի այս ճանապարհը վկայում է, որ Թաթիկյանն ունի իր թեման և զուր չէ հետևողականորեն գնում այդ ճանապարհով: Այդպես էլ «Պատանեշը», «Աստղերի և սիրո մասին» պատմվածքներով Աբիգ Ավագյանը հաստատում է ընտանիքի թեմայով զբաղվելու իր ստեղծագործական իրավունքը: Հաստատում է այնպես, ինչպես գյուղական իրականությունից առնված զործերով (հիշենք այս ժողովածուում զետեղված «Միջօրե» պատմվածքը) ցույց է տալիս, որ դա իր թեման չէ: Այստեղ ակներև է թեմայի և հեղինակի իսկական նախասիրության անհամաձայնությունը: Իսկ երբ Ավագյանը ընտրում է քաղաքի միջավայրը, նրա քայլվածքը դառնում է հաստատուն, գրիչը՝ վստահ, և այլևս չի զգացվում խոսքի զարդարանքի հետևից ընկնելու կարիքը, որ այնպես հրապուրում է նրան, երբ ուզում է խոսել գյուղի կյանքի՝ թեև իրեն հափըշտակող, բայց չապրած պոեզիայից:

Ահա «Պատանեշը». ճարտարապետ Վահանի կինը տարվել է մեկ ուրիշով, նրա հետ հեռացել քաղաքից, փոքրիկ Գաղիկին թողնելով հոր մոտ: Տանն ստեղծվում է ծանր կացություն: Հեղինակի մտահոգության շեշտը Գաղիկի ապրումների վրա է: Հավատարիմ իր մտահղացմանը, — պատմվածքը վերնագրված է «Պատանեշ», իսկ այդ պատանեշը հենց երեխան է, — նա ետ է քաշում դպրոցական տղայի հոգու վարագույրը և ցույց տալիս, թե ինչ է նստում մոր արարքը պատանու վրա: Այստեղ կա զգայացունց ապրումներով տարվելու դաշթակղություն: Հեղինակը կարողանում է դիմանալ դրան: Եթե մանկան հոգեբանության ներբությունները լավ չիմանար ու չարտահայտեր հեղինակը և այդպիսով չհասներ ներգործության, չէր արդարանա վաղածանոթ սյուժեով ընթերցողին խոսք ասելու հեղինակի մտահղացումը:

Հոգեբանական ինտոնացիայի, մարդու ներաշխարհի

մեջ խորանալու մի արտահայտութիւնն էլ վալտեր Արամյանի «Մարդու սերը» պատմվածքն է։ Արամյանը ակամա ուշացումով գրական ասպարեզ մտնելով՝ իր հետ բերեց թարմ տրամադրութիւններ, անծանոթ կերպարներ։ Նա մի տեսակ ընդլայնեց մեր «փոքր» արձակի աշխարհագրական սահմանները։ Բերեց իր հետ հեռավոր տալգալի դաժան շունչը, բնութիւն յուրօրինակ պոեզիան։ Երեւի ոչ ոք մեզանում այնպես վառվռուն գույներով չի նկարագրել տալգալի պեյզաժը, հրաշագեղ հյուսիսափայլը ինչպես Արամյանը։ Ասենք, ո՞վ է տեսել, որ նկարագրի։ Պատկերելով տեսածը, արտահայտելով զգացածը՝ գրողը հասնում է հավաստիութեան, ստեղծում համոզիչ կերպարներ։ Նյութը թելադրում է ուրույն արտահայտչամիջոցներ, որ գտել է հեղինակը։ Ոչ ոք Արամյանի հերոսների նման դժվար ճակատագրի հերոսներ չունի։ Բայց Արամյանը նրանց մասին խղճալի, չալկան ինտոնացիայով չի գրում։ Սա՝ ծանր ճակատագրի մասին առնական ինտոնացիայով պատմելը, գրողի խորապես գրեհահատելի արժանիքն է։ Այդպես է գրված և «Մարդու սերը»։ Պատմվածքի հերոսը՝ Անդրեյը, դժբախտ ճակատագրի մարդ է։ Նա սիրում է մի կնոջ՝ հուսահատ, այրող սիրով։ Արամյանը հիանալի ցույց է տալիս նրա սիրո խորութիւնը։ Պատմութիւնն ունի ողբերգական շեշտ։ Մարիան, որ մշտապես անպատասխան է թողել Անդրեյի սերը, գրում է նրան, թե մի՛ մոռացիր ինձ։ Նա չգիտե, որ նամակը Մարիան գրել է մահվանից երկու տարի առաջ և չի կարողանում անմոռնչ կրել իր երջանկութիւնը։ Ընկերներից մեկը նկատում է. «...ավելի վտանգավոր և վիրավորական բան չկա մարդու համար, քան ուշացած երջանկութիւնը»։ Ուշացած երջանկութեան ներգործութիւնը հերոսի վրա հեղինակը պատկերում է կարճ և ազդու։ Արամյանն արտահայտում է սիրո վեհացնող ուժը, և դա էլ պատմվածքը դարձնում է ուշագրավ։

«Մարդու սերը» պատմվածքի զնահատութեամբ, նույնպես ուզում ենք ասել, որ մեր հետագա առարկութիւնը մարդկային զգացմունքների աշխարհը թափանցելուն, մարդ-

կային վիշտն ու հրճվանքը, սերն ու հիասթափությունն արտահայտելուն չի վերաբերում, այլ այդ ամենի շարաշահմանը՝ հոգեբանական զգայացունց վերլուծություններին, սենտիմենտալ տրամադրություններին, որոնք առնչություն չունեն ունակության արվեստի այն խնդիրների հետ, որ այսօր առաջադրվում է մեր գրականությանը: Այս ամենը վատ են դաստիարակում ընթերցողին՝ նրան վարժեցնելով էժան, քաղցր-մեղցր զգացմունքների, վատ են դաստիարակում և գրողներին՝ նրանց տանելով ոչ թե իսկական զգացմունքի և առնական ինտոնացիայի, այլ զգացմունքի արվեստական արտահայտության և խղճալի ինտոնացիայի ճանապարհով: Արժե որ սրա դեմ ասվեն խիստ խոսքեր: Իմ տպավորությամբ գտնե, սա մեր գրականության ռեսերիմ թշնամին է, որ որդի պես ուտում է գրողի գրիչը: Թերևս նույնքան ռեսերիմ, որքան անհավաստի, հնարածին պատկերումները, ամենաթանկ հղացումն իսկ առ ոչինչ դարձնող երկարաբանությունն ու ձևի անորոշությունը, միտքն եկած ամեն բան, ամեն վերհուշ թղթին, ապա և տպագրության հանձնելը:

Նման ընույթի օրինակներ բավականաչափ շատ կան, որպեսզի կարելի լիներ չտեսնելու տալ: Կան և տակավին երիտասարդ հեղինակների գրքերում: Պերճ Զեյթունցյանի գրքում կան «Հինգերորդ հարկի հարևանները» և «Փողոցից դուրս գալու համար պետք է մուրացկանի մոտով անցնել», Վարդգես Պետրոսյանի գրքում՝ «Երանի թե կորցրած լինեի», «Նրա դիմանկարը» պատմվածքները: Սրանցից ամեն մեկը, մեր տպավորությամբ, վհատ, սենտիմենտալ տրամադրության մի-մի արտահայտություն են:

Այն, ինչ կոչում ենք արդիականություն, միայն թեմային չի վերաբերում, այլև գրական արվեստի մյուս բաղկացուցիչներին: Էականն այն է, որ այս պատմվածքների հերոսների զգացողության մեջ չկա մի բան, որ դուրս գա, ասենք, Միքայիլ Մանվելյանի նույն տրամադրության երկերի ափերից: Իսկ այդ տրամադրությունը համահնչուն էր Մանվելյանի նախահեղափոխական միջավայրին, զգացողությանը, սիմվոլիստական ազդեցություններին: Եվ

հանկարծ նույն տրամադրությունը՝ բոլորովին այլ ժամանակներում, այլ աշխարհում:

Կամ ահա մեջբերենք Ս. Այվադյանի «Տուր ձեռքդ, կյանք» ժողովածուի վերջին էջը, որ առանձին գործ է: Վերնագրի փոխարեն՝ ասողանիշ:

«Ինձ ասում էս. «Կնձիռները՝ ջարդել են աչքերդ» ո՛ր իբրև կատակ էս անում, խոսքդ համեմում էս ծիծաղով, որ էս չդառնանամ...

«Ասես ձյուն է իջել գլխիդ»,— ակնարկում էս մազերիս սպիտակը, և ծիծաղում էս, իբր կատակ է, որ էս չդառնանամ...

«Ինձ ասում էս. «Ծերացել էս»,— նորից խոսքդ համեմում էս ծիծաղով, որ էս չդառնանամ...

Ես քեզ փնտրել եմ, ճամփաներ եմ անցել դժվարին: Ե՛վ փողոտով եմ, և՛ խոցոտով եմ, էլ ի՛նչ է մնացել ինձանից... Բայց և հասել եմ:

Հասել եմ, արդ հոգուս աչքերով եմ քեզ տեսնում միայն: Եվ գոհ եմ, որ՝ դու ինձ ասում էս. «Ձյուն է իջել գլխիդ, դու արդեն ծերացել էս»: Եվ ծիծաղում էս, որ էս չդառնանամ...»:

Վերջ: Պնդել, թե հեղինակը ոչինչ չի ասում ընթերցողին՝ կլինի սխալ: Բայց չէ՞ որ այս միտքը, կյանքի անցողիկ լինելու, հոգնության ու անձկության այս տրամադրությունը ավելի լավ ու գեղեցիկ ասված է վաղուց ի վեր, ասված է բաղմիցս, և՛ արձակ, և՛ չափածո: Բացի այդ, ասվածը հնչել է իբրև մի որոշ ժամանակի, որոշ միջավայրի տրամադրության արտահայտություն, դրա համար էլ սենտիմենտալ գունավորումը թերևս հակասության մեջ չի եղել ժամանակի հետ: Իսկ երբ ժամանակակից հեղինակը գրում է նման բան, հնչում է իբրև իմիտացիա, ուրիշ հղացման կրկնություն: Ե՛վ այս «հոգու աչքերը», «կնձիռները ջարդել են աչքերդ» արտահայտությունները, և՛ արձակ բանաստեղծության ամբողջ հյուսվածքը մատնում են հնաբույր մի ճաշակ, վհատության մի տրամադրություն, որ հնչում է ավելի քան անսլափահ: Ու չես հասկանում, թե

ինչպես է հեղինակն իր գիրքն ավարտել այսպիսի թոռամած տրամադրությամբ: Թող որ սա մնար արժումում այն անձի, որ «խոսքը համեմում է ծիծաղով», որ հեղինակը «չըդառնանա»:

Հնարավոր է, որ չափից ավելի խիստ ենք դատում այս երևույթի մասին, բայց դրան է մղում արատավոր երևույթի լայն տարածումը, համատարած վարակը, ահա, խնդրեմ, Թաթիկյան՝ «Մի՛ գնա», «Հավատ», Ավագյան՝ «Խանդ», «Խարույկի շուրջը», Խանդադյան՝ «Օջախի ծուխը», Ավագյան՝ «Մայրը սպասում է», Հովսեփյան՝ «Կարոտ»:

«Մի՛ գնա». սա Թաթիկյանի «Կրակի պարը» գրքի խոշոր գործերից է:

Ի՞նչն է մերժելի այս պատմվածքի մեջ: Ոչ ամենևին այն, որ այստեղ խոսվում է անարդար կերպով տուժած մարդու կյանքի մասին: Սա է էականը պատմվածքի մեջ, բայց երկի գլխավոր շեշտը ոչ թե դա է, մարդու հանդեպ արդար վերաբերմունքի թեման, այլ հիվանդագին, սրտաճրմելի ապրումների խորացումը: Իսկ այդ թեման կարելի է հնչեցնել միայն առնական, ուժեղ ինտոնացիայով, ոչ թե մեղմ արմատիկական կոլիզիայով: Այստեղ ևս չարիքի արմատը սյուժեի մեջ է: Սյուժեն՝ մարդկային վարքագծերի, դիպվածների ամբողջական, նպատակադիր հյուսվածքը, արդեն իրենով արտահայտում է գրողի վերաբերմունքը կյանքի նկատմամբ: Մեր տպավորությամբ, «Մի՛ գնա» պատմվածքի սյուժեով չէր կարելի քիչ թե շատ նշանակալի խոսք ասել ընթերցողին: Ուրիշ խոսքով, բանը միայն հոգեբանական վերլուծությունները, հեղինակային դատողությունները չեն, որոնց մեջ կան և ճաշակով, ճշմարիտ հուզականությամբ գրված հատվածներ: Սյուժեն, հերոսների արարքների այն հաջորդականությունը, որ ընտրել է, հյուսել Թաթիկյանը, նրան կաշկանդել են զգայացունց տեսարանների ու տրամադրությունների անձուկ ոլորտում:

Առիթ եղավ ասելու, որ ճշմարիտ արվեստը գործ չունի մեղկ, խղճալի, սենտիմենտալ զգացմունքների հետ: Ինչու, որովհետև դրանք ոչինչ չեն տալիս մարդուն, չեն

բարձրացնում նրան՝ մի կողմից, և մյուս կողմից՝ գրողի առաջ փակում են ընդհանրացումների հասանելու ճանապարհը:

ՀԱՎԱՍՏԻՈՒԹՅԱՆ ՈՒԺՐ ԵՎ ՀՆԱՐԱՆՔԻ ԹՈՒՂՈՒԹՅՈՒՆԸ

Քննվող պատմվածքները առիթ են տալիս, ավելին՝ պարտադրում են խոսք բացել գեղագիտության այնպիսի մի չափանիշի մասին, որպիսին հավաստիությունն է: Գրողն իր գրվածքով ուզում է բան ասել ընթերցողին: Նրա ասելիքը տեղ կհասնի այն դեպքում, երբ ընթերցողը համակվի գրվածքի բովանդակությամբ, հավատա դրա ճշմարտացի լինելուն: Իսկ հավաստի, ճշմարտացի կարող է լինել իրականությունից առնվածը, տեսածը, ապրածը: Հնարովին, Թումանյանի խոսքով ասած՝ «էն չի լինում»: Այս միտքը չպետք է գոհհացնել, բանն այնպես պատկերացնել, թե երկրում ինչ որ կա՝ իրականի վերարտադրությունը պիտի լինի, իսկ երևակայությունը տեղի չպիտի ունենա ստեղծագործության մեջ: Սա նշանակում է միայն, որ չի կարելի նստել՝ ու սյուժեներ, կոնֆլիկտներ հորինել: Հնարածին իրադրության վրա ռեալիստական արվեստի գործ չի կարելի ստեղծել: Սյուժեի, պատումի միակ ակունքը կյանքն է, կենդանի իրականությունը:

Այս ճշմարտությունը հաստատող հեղինակավոր վկայությունները շատ-շատ են: Հիշենք դրանցից մի քանիսը: Եթե գրականագիտությունն անտեղյակ լիներ Պուշկինի ժամանակակից Բարտենևի գրառումներից, կարող էր ենթադրել, թե Պուշկինի «Դուբրովսկի» վիպակի այսուժե՞ն գրականությունից է գալիս: Զէ՛ որ «Դուբրովսկին» շատ է հիշեցնում ազնվաբարո ավազակի այն կերպարը, որ հայտնի է Շիրլերի «Ավազակներից» կամ Բայրոնի «Կորսարից»: Բայց արի ու տես, որ «Դուբրովսկին» իրական պատմությունն է: Պուշկինին պատմել է Նաշչոկինը: Դուբրովսկու նախատիպը բելոռուս ազնվական Օստրովսկին է:

Գոգուլի «Շինել» պատմվածքի ծննդաբանությունն էլ գա-

լիս է կյանքից: Հայտնի է գագուազետ Գիպիուսի ապացույցը, որ Գոգոլը այդ ողբերգական պատմությունը լսել է Անենկովից: Բալզակը, այնքան բազմազան վեպերի հեղինակը, իր երկերից մեկի առաջաբանում գրել է, թե իր նկարագրած փաստերից «յուրաքանչյուրն առնված է կյանքից, նույնիսկ ամենաոռմանտիկականը, մինչև իսկ ամենաարտասովորը, ինչպես «Ոսկեակն աղջիկը» վիպակինն է, որի հերոսին հեղինակն անձնապես ծանոթ էր»: Մոպասանի «Ճարպագունդը» պատմվածքում մանրամասներով ներկայացված է այն, ինչ պատմել է նրա հորեղբայր Շարլ Կորդոմը, որ այդ ճամփորդության մասնակիցն է եղել: Հիշենք նաև Տուրգենևի խոսքը. «Իմ բոլոր վիպակները կամ առնվազն նրանց ղետալները գրեթե լուսանկարչական պատկերն են այն ամենի, ինչ ես տեսել ու լսել եմ»:

Ի՞նչ են վկայում այս բոլորը: Վիթխարի տաղանդի տեր այս գրողները չէ՞ին կարող նստել ու երևակայության ուժով ստեղծել շողշողուն սյուժեներ: Երևի կարող էին, եթե մեր այսօրվա գրողները կարողանում են: Բայց ինչո՞ւ չեն հորինել: Չեն հորինել, որովհետև այդ ճանապարհով չէին կարող արտահայտել կյանքի ճշմարտությունը, չէին կարող ստեղծել կենսականորեն հավաստի, իրական, շոշափելի կերպարներ: Չապրված, չզգացված, կյանքից չեկող երևույթը չի կարող այդպիսի հատկություններ ստանալ ստեղծագործության մեջ:

Այս տեսանկյունով կուղենայինք մոտենալ Պ. Զեյթունցյանի, Վ. Պետրոսյանի, Խ. Գյուլնաղարյանի և Բ. Հովսեփյանի պատմվածքներից մի քանիսի քննությանը: Մեր տպավորությունն այն է, որ այս հեղինակներից առաջին երկուսը բերազնահատում են կենսական հավաստիության հանգամանքը, իսկ վերջինները չեն թերագնահատում, երբեմն էլ նույնիսկ մնում են լոկ հավաստիության սահմաններում, կենսական փաստի մակարդակին:

Բայց սա ընդհանրացում է, որ կարոտ է ապացուցման: Հիշենք Պետրոսյանի «Ժայռը ծովափին» և «Ճանապարհին» պատմվածքները: Երկուսն էլ վկայում են հերոսական բնավորության հեղինակի ազնիվ որոնումները, թարմ ու ազդեցիկ

խոսք ասելու ջանքը: Եվ միայն այսքանը: Պատմվածքների մեջ չենք տեսնում այն հատկանիշը, որ կոչվում է հավաստիություն և որին էական նշանակություն չտալով այնպես շարաշար սըխալվում է երիտասարդ հեղինակը:

Երեք մարդ գնում են դժվարին ճանապարհ: Երեքն էլ հոգնատանջ, քաղցած, տանջահար: Բարձրահասակը, Կապտաշը, Ծնոտը,— այսպես է կոչում հեղինակն իր հերոսներին: Սա պայմանականություն է: Բայց պայմանական է պատմվածքն ամբողջովին առած: Մարդիկ առաջ են գնում, որովհետև մնալը հավասարազոր է մահվան: Երեքից մեկն ընկնում է, չի դիմանում փորձությանը, փոքրոգի է: Մյուս երկուսը քաջ են, անձնազոհ: Որքան հեղինակը ջանում է համոզել դարձնել իրադրությունը, այնքան ավելի քիչ է հաջողվում նրան: Ստեղծված իրադրությունը մղում է մեծ-մեծ խոսքերի և հեղինակը չի խնայում դրանք: Ահա, «նորից ծայր առավ ձանձրալի երթը, առես թե նորից բացվեց վիթխարի կծիկի թելը, որ գորշ էր, երկար ու բարակ... Ծնոտը նորից վերջապահ էր՝ չէր էլ ձգտում հավասարվել ընկերներին: Գնում էր ծանր, արձձե քայլերով, գլուխը կախ, ձեռքերը գրպանում»: Այս Ծնոտ կոչվածը նվազում է, չի դիմանում, և Բարձրահասակը նրան է տալիս ունեցած վերջին ուտելիքը:

«Նրանք քայլում էին, քայլում: Լուել էր Բարձրահասակը: Ոնց բերանդ բացես, երբ ութերորդ ժամն է այնտեղ բան չի մտել... Իսկ Կապտաշը, որքան էլ փորձում էր, արդեն չէր կարողանում ուղղել կորացած մեջքը: Ասենք, մատնում էին աչքերը, խամբել էին նրանք, ասես թե կապույտ մանուշակները քաղել էր անփույթ մի մարդ և գցել անջուր, անարև...»

Ու հանկարծ Բարձրահասակն սկսեց երգել, իսկ Կապտաշի մանուշակներն ասես թե ցողվեցին մաքուր անձրևով: Հեռվում երևացին մեծ ճանապարհի լույսերը:

Միայն Ծնոտն էր նայում բուրբ, փայտե հայացքով...»: Ինչպես տեսնում ենք, սիրուն է գրված, նույնիսկ ավելի քան սիրուն: Եվ այդ «ավելի քանը» բավական է, որպեսզի մատնի երևույթի ապրված, զգացված չլինելը, քանի որ երևում է, որ դա եկել է փոխարինելու ճշմարտացի գետալին: Իսկ ճշմարտացի դետալը զարդարանքի կարիք չունի: Նույն բնույթի

դործ է «Ժայռը ծովափին» պատմվածքը: Այստեղ ևս ճշմարտացի իրականությունը կազմող ստույգ դետալներին փոխարինում են ենթադրվող վիճակին սազող, հեղինակի նպատակին հարմարվող պատկերումներն ու դատողությունները՝ մատուցված սիրուն խոսքերով:

Կախման կետերը, ինչպես և սիրուն ու պաթետիկ խոսքերն ու համեմատությունները պատմվածքը չեն դարձնում ազդու և տպավորիչ: Ինչո՞ւ. և՛ այն պատճառով, որ վերամբարձ, ճոռոմ խոսքը օտար է արդիական արվեստին, և՛ այն, որ դրանք բոլորը միասին չունեն մի հավաստի դետալի գին, և՛ վերջապես, այն, որ վերամբարձ խոսքը պետք է ներքին համարժեք ունենա: Բացատրենք այս վերջին միտքը: Ճշմարիտ արվեստի երկի մեջ լեզուն, ոճը, արտահայտչամիջոցները չեն տարբերակվում բովանդակությունից: Բոլորը միասին ընկալվում է իբրև ձուլվածություն: Խոսքը կարող է ուղածիդ չափ պաթետիկ լինել, եթե նա ունի իր ներքին հիմքը՝ գրողի նույնքան պաթետիկ ներաշխարհը: Խոսքը պետք է համարժեք արձագանքը լինի այդ պաթոսի: Ամեն մի երաժշտական երկ ունի՝ ելևէջներ, չի կարող պատահել, որ ստեղծագործությունն սկսվի վերևի դոյից ու մինչև վերջ էլ այդպես գնա: Իսկ Պետրոսյանի այս բնույթի պատմվածքները գրված են սկզբից մինչև վերջ պաթետիկայի վերջին աստիճանով. դրան ո՛չ հեղինակն է դիմանում, ո՛չ ընթերցողը:

Ես հասկանում եմ, որ հեղինակն ուզում է նշանակալի խոսք ասել ընթերցողին: Բայց արձակն ունի իր լեզուն: Այդ լեզուն անմատչելի չէ Պետրոսյանին, դրա վկայությունը կա այս գրքում: Երբ «Ո՞ւմ նստարանն է» պատմվածքում, որ երևի ամենից լավն է այս գրքում, նա ներկայացնում է հանգամանքներ և մարդիկ իրենց ունալ փոխհարաբերությամբ՝ ավելի շատ բան է ասում, քան ուռձեցված, պաթետիկ դատողություններով:

Կարծում ենք, որ ախալված չենք լինի, եթե Պետրոսյանին խորհուրդ տանք գնալ այս պատմվածքի ճամփով, տեսածի, դժացածի, ասլրածի արտահայտման, կենսական հավաստիության ճամփով:

Նատուրան անգնահատելի նշանակություն ունի կերպար-

վեստում: նկարիչը, իհարկե, կարող է առանց նատուրալի՝ բնորդի, դիմանկար անել և տակը գրել «Ուսանողի դիմանկար», կարող է և պատկերացնել աշնանային երփներանգ այգի, նստել ու նկարել ձմռանը և տակը գրել՝ «Աշտարակի աշունը»: Բայց նկարիչը, եթե արվեստի մարդ է, այդպես չի անում, իսկ այդպես վարվողին էլ կոչում են դիլետանտ: Իբրև կշտամբանք մինչև օրս էլ ասվում է, որ Բաշինջադյանը ժամանակին Մասիսներ է նկարել առանց նատուրալի: Ինչո՞ւ, որովհետև առանց բնորդի ու բնության նկարել՝ նշանակում է կորցնել ամենից թանկագինը՝ կյանքի, իրականության անմիջական ընկալումը, որին չի կարող փոխարինել և ոչ մի վարպետություն: Այս նույնը, յուրահատկությունների տարբերությամբ, վերաբերում է և գրականությանը:

Ես չեմ ուզում այս որակումը տալ առանց նատուրալի աշխատող մեր պատմվածքագիրներին, բայց որ ստեղծագործական նման պրակտիկայի մեջ դիլետանտություն կա՝ կասկածից վեր է:

Սա, մեր կարծիքով, վերաբերում է նաև Պերճ Զեյթունցյանին՝ գրական անուրանալի ձիրքի մի գրող, որին երիտասարդ պիտի կոչել ըստ հարկի և ոչ ըստ պատշաճության: Զեյթունցյանի անհավաստին բոլորովին ուրիշ որակ է: Նա բնավ չի սիրում վերամբարձ խոսքեր, ավելին, չի թաքցնում իր հակակրանքը պաթոսային խոսքի, ինչպես նաև այուժեի կարևորության նկատմամբ: Սա նաև գրական ուրիշ ազդեցությունների, երբեմն չմարսված ազդեցությունների հետևանք է: Թերևս դա է պատճառը, որ Զեյթունցյանը հնարովի իրադրությունների շարադրանքով չի հասնում ոճական ամբողջականության, այլ մնում է մաներայնության սահմաններում: Երեվակայության ուժով ստեղծած սիմուլացիաների փառկերման մեջ Զեյթունցյանը հեշտ ճանապարհով չի գնում. նա հոգեբանական նուրբ դիտողություններ է անում, գտնում պատկերածը համոզիչ դարձնող դետալներ, երբեմն ստեղծագործական նախանձելի գյուտեր է անում: Բայց ինչ էլ լինեն դրանք՝ չեն կարող փոխարինել կյանքի անմիջական ընկալմանը: Այս պատմվածքները հիշեցնում են գրական էտյուդներ, որոնք միանգամայն բավական են հեղինակի ձիրքը հաստատելու, բայց

քիչ են վկայելու համար, թե ի՞նչ է տեսնում դրողը կյանքում և ի՞նչ վերաբերմունք ունի տեսածի նկատմամբ:

Հիշենք նրա պատմվածքներից երկուսը՝ «Միայնակ խըրճիթը» և «Յուրաքանչյուր տասից մեկը»: Սրանք նշածս բնույթի գործերից ամենից տպավորիչն են և հավանորեն գրական այդօրինակ նախասիրությանը դրանցից դենը չի կարելի գնալ: «Միայնակ խրճիթը» գրված է նրբության, մտահղացման հմուտ բացահայտմամբ: Այն պատմությունը, թե ինչպես խրճիթի տեղ Ռոբերտը տասնչորսամյա խիլեին բերում է իր տան ահագին փայտը ջարդելու՝ նախապես իմանալով, որ փոքրիկ փայտահատի աշխատանքի դիմաց չնչին վարձ է տալու, և թե ինչպես են միմյանց զննում տանտիրոջ որդին ու փոքրիկ աշխատավորը, ինչպես, վերջինս, իմանալով, որ իրեն խաբել են, չնչին վարձն առնում է անմոռունչ ու հոռանում,— Զեյթունցյանը գրել է ճաշակով ու նրբությամբ: Նվ որքան էլ նուրբ են ու խորացված հոգեբանական վերլուծությունները, էլի չի ցրվում այն տպավորությունը, որ սրանք հեղինակի հերոսները չեն:

Մյուս պատմվածքին արդեն հեղինակը տալիս է ծանոթություն՝ «Իրական դեպք, որ վերցված է Հանրի Բարբյուսի «Մարդը մարդու դեմ» անախ պիևոսցենարի վերջին էրից»: Իրադրությունը հետևյալն է. զորամասը մեղադրվում է դավաճանության մեջ և յուրաքանչյուր տասը զինվորից մեկը պետք է զնդակահարվի: Մնացածը մշակել է Զեյթունցյանը: Երևակայության ուժով: Չի կարելի արժանին չտալ հեղինակի այս շնորհքին. նա գտել է, թե որ զինվորը, նայած թե զնդակահարության սպառնալիքը որքանով է մոտ իրեն, ի՞նչ է մտածում:

Առաջին զինվորը գիտե, որ ինքը չի զնդակահարվելու, և նա ժպտում է: «Երկրորդ և երրորդ զինվորները,— գրում է հեղինակը,— չէին կարողանում հավատալ, որ իրենք չեն մեռնելու: Նրանք միշտ հաշվում էին՝ մեկ, երկու... Նա երկրորդն է... Մեկ, երկու, երեք... Նա երրորդն է... Բայց երկուսն էլ չգիտես ինչու նախանձում էին առաջինին: Չնայած միևնույնն էր, և՛ առաջինը, և՛ երկրորդը, և՛ երրորդը չէին զնդակահարվելու, բայց նրանք նախանձում էին առաջինին հենց այն պատճառով, որ նա բոլորից առաջ է, որ նա առաջինն է»:

Կամ ահա մեկ ուրիշ, ոչ պակաս ցայտուն կռահում. «Իսկ երեսունիններորդը անհարմար զգաց, որ ինքը մեկ թիվ պակաս էր քառասունից: Քառասուներորդը նրա մոտիկ ընկերն էր, միասին էին կռվել, միասին էին տանջվել, կողք-կողքի: Եթե նրանք ընկերներ չլինեին, երբեք իրար հետ չէին լինի, և գուցե իր ընկերը երբեք էլ քառասուներորդը չէր լինի»: Կամ, վերջապես, պատմվածքի ավարտակետը. «Միայն յոթանասուներորդին խղճացին: Եվ այն էլ միայն մի բանի համար, և՛ տասը, և՛ քսանը, և՛ երեսունը, բոլորն էլ, մինչև իրենց թվի հասնելը, հույս ունեին, որ իրենք չեն մեռնելու, որ իրենք չեն լինելու յուրաքանչյուր տասից մեկը, իսկ յոթանասուներորդը, այդ վերջին զինվորը, վաղուց գիտեր դա»:

Չես կարող չհամաձայնել, որ սրանք վառ երևակայության արտահայտություններ են: Ճիշտ է, տարակուսանք է հարուցում զինվորներին այս ձևով հաշվելու հավաստիությունը: Նախ, սա կանոնավոր գորամաս չէ, որ ամեն մեկն ստույգ իմանա իր թիվը: Բացի այդ, պատժի այս վայրենի ձևը կիրառելիս տող է կազմվում և սպան ինքը մի ծայրից հաշվում է և յուրաքանչյուր տասերորդին դուրս բերում շարքից: Բայց սա, ի վերջո, կարելի է պայմանականություն համարել, թեև հենց այսօրինակ պայմանականությունն է, որ կառկած է հարուցում ամբողջի ճշմարտացիությունն և կատմամբ:

Թերևս կարելի է ընդունել, որ որևէ հեղինակ իր երկերի շարքում ունենա նաև նման բնույթի գործեր: Բայց որ սա ուղղություն չէ, գրականություն ստեղծելու ճանապարհ չէ՝ կասկած լինել չի կարող: Չէ որ գրականությունը կյանքի արտացոլումն է և ոչ թե նույն գրականությունից առնված որևէ իրագրության կամ հնարածին սյուժեի: Սա պարզ ճշմարտություն է, որքան պարզ, նույնքան անհերքելի: Գրողն արժեք է ստեղծում իրականության արտացոլումով: Այդպիսի երկ է Զիյթունցյանի նույն գրքում տեղ գտած «Մեր թաղի ձայները» վիպակը, որ հենված է կյանքից առնված անմիջական ապավորությունների վրա: Գրողն այստեղ բացում է մի ամբողջ աշխարհ՝ կյանք մտնող այսօրվա պատանիների ու աղջիկների աշխարհը՝ մինչև իսկ ամենաառօրեական դրսևորումների մեջ: Հեղինակը չի էլ ձգտում դրանից հեռանալ, նա

կյանքի պոեզիան տեսնում է ամենասովորականի մեջ: Նուրբ դիտողականությամբ, ստույգ պատումով հեղինակը հասնում է հավաստիության այն աստիճանին, որ կաշառում է ընթերցողին:

Հուսանք, որ Զելթոնցյանը դեռ կամրացնի իր ոճը մաներայնությունից հեռանալով և հայերեն լեզվամտածողության հետ մտերմանալով, դեռ կասի իր խոսքը, իսկ առաջժմ թվում է, թե նրա շնորհքն ավելին է, քան ասելիքը: Երիտասարդ գրողը ակներևորեն խոստանում է վերընթաց: Եվ դա կլինի այնքան ավելի հնարավոր, որքան նա մոտենա իրականությանը, կիրառվող սկզբունք դարձնի այն ճշմարտությունը, որ գրականությունը կյանքի արտացոլումն է և ոչ երևակայական կամ գրական ծագում ունեցող հղացումների արտահայտման միջոց:

Այն դրականը, որ կա՝ Խաթակ Գյուլնազարյանի և Բաղիշ Հովսեփյանի պատմվածքների մեջ, հենց տեսածի ու ապրածի, կյանքից առնված, անմիջական տպավորությունների արդյունք են: Իրենց ժողովածուներում նրանք ունեն Հայրենական Մեծ պատերազմի թեմայով գրված պատմվածքներ, որոնց գլխավոր արժանիքը հավաստի ու համոզիչ լինելն է: Գյուլնազարյանն ունի մի պատմվածքաշար՝ «Փշալարից այն կողմ» ընդհանուր վերնագրով: Այստեղ ցույց է տրվում, որ գերության անհնարին տառապանքների մեջ էլ սովետական մարդկանց չի լքում պայքարելու և հաղթելու կամքը, հոգու արիությունը, հայրենիքի սերը, որ նրանց տոկունության ամուր հնարանն է:

Գյուլնազարյանը գրականություն մտավ վերջին տարիները: «Քաղաքի առավոտը», «Կեսօր», «Շարքերում»՝ մեկը մյուսին շարունակող այս վիպակները և մանավանդ հայկական միջնադարի թեմայով գրված մի քանի պատմվածքները հաստատեցին, որ ասպարեղ է դալիս ձիրքի տեղ մի հեղինակ: Ինչ որակ էլ որ ունենան նրա գրվածքները՝ մի արժանիք մշտապես ունեն. դա կենսական հավաստիությունն է: Դրա ուժեղ կնիքը կա նաև «Փշալարից այն կողմ» շարքի վրա:

Շարքի պատմվածքները նույն արժեքը չունեն: Միմյանց թույլ և ուժեղ կողմերի փոխհատուցմամբ՝ այս պատմվածքները ներկայացնում են գերվելու դժբախտությունն ունեցած

տասնյակ սովետական մարդկանց վարքագիծն ու ապրումները կյանքի ամենաթանր հանգամանքներում: Գյուլնազարյանն ունի հումորով պատմելու թանկ շնորհքը: Թվում է, թե առանց հումորի հեղինակը չէր կարողանա պատմել իր գլխով անցած դեպքերը, իր տեսածը՝ այնքան այդ բոլորը ծանր են ու ճնշող:

Գնահատելով պատմվածքների այս շարքը, աչքի առաջ ունենալով հենց հավաստիության հանգամանքը՝ կողեկնայինը հեղինակին մի դիտողություն անել, որը, մեր կարծիքով առհասարակ բնորոշ է նրա խառնվածքին: Բոլոր դեպքերում նրա երկերը հավաստի են, բայց ոչ բոլոր դեպքերում՝ գեղարվեստական մակարդակի: Սրանք այն դեպքերն են, երբ հեղինակը գուրս չի գալիս հավաստիության սահմաններից: Քննվող շարքում, օրինակ, ավելի գեղարվեստական են «Մայթի վրա», «Հացը», «Տեր հոր քարոզը», «Կապիտան Խորեն Սերգեյիչ» և ուրիշ պատմվածքներ, բայց մերկ փաստագրական էջերն ու հատվածներն առատ են «Հայրենականը», «Հացագողը», «Շան բուն», «Փորձություն» պատմվածքներում: Նման հատվածներում խապառ կորչում է պատումի գեղարվեստական հմայքը, փաստերից բացի հեղինակը մեզ ոչինչ չի տալիս: Հեղինակը միալար շարադրում է. «Մենք աշխատանքն սկսեցինք կեսգիշերին: Բարաքի անկյունում՝ նառերի առաջին թախտակները հտ քաշելով, բացեցինք հատակը: Մինչև լույս չարշարվեցինք, վերջապես հաջողվեց հատակի տախտակները սղոցել և մի տեսակ դռան նման բան պատրաստել, որտեղից կարելի էր իջնել մինչև գետին»:

Առավոտյան իմացանք, որ նշանակված յոթ բրիգադներից վեցը հաջողությամբ կատարել է առաջադրված խնդիրը: Աշխատանքը չէր սկսվել միայն բարաքներից մեկում, որտեղ նախորդ օրը տեղավորել էին ուրիշ ճամբարից բերված երկու գերի: Մենք դեռևս չէինք ստուգել մեր նոր ընկերներին, չգիտեինք նրանց ո՛վ և ի՛նչ լինելը, ուստի և շտաբը չէր կարող թույլ տալ այդ բարաքում աշխատանք սկսել, քանի դեռ նոր մարդիկ այդտեղ էին ապրում: Այդ բարաքում աշխատանքները այդպես էլ չսկսվեցին, մեր տրամադրության տակ մնաց միայն վեց բարաք, բայց այդ վեցն էլ բավական էր, մեր կարծիքով, գործը գլուխ բերելու համար...»:

Կարելի է շարունակել, բայց այսքանն էլ բավական է ասածս պարզ դարձնելու համար: Երևում է, թե մերկ փաստագրության մեջ ինչպես Գյուլնազարյանի ուրախ գրելաձևը կորցնում է իր դույները, դառնում գորշ ու անհետաքրքիր: Հետագա գրական կյանքում Գյուլնազարյանը պետք է հաղթահարի իր թուլությունը՝ ամեն հավաստի բան չէ, որ պետք է թղթին հանձնել, սեփական ուշադրությամբ պետք է հետևել գեղարվեստական ընտրության սկզբունքին: Ստուգապատում լինելը գործի սկզբին է: Ոչ միայն այս շարքը, հեղինակի մյուս գործերը կարդալիս էլ տեսնում ես, որ ընտրության հանգամանքը նրան ֆիշ է մտահոգում:

Բ. Հովսեփյանն էլ խորին հարգանք ունի կյանքի ճշմարտության, գրվածքի կենսական հավաստիության հանդեպ: Ականատեսի իրադեկությունը է պատմում՝ պատերազմի մասին, թե հայրենի գյուղի: Հովսեփյանն իրեն թույլ չի տա գրել հնարածին բան, դա հեռու է նրա խառնվածքից, նույնքան հեռու, որքան վերամբարձ ռճի պատումը կամ երգիծանքը, որոնց զուր տեղը դիմում է նա:

Թերևս հնարավոր սյուժեների ու հանգամանքների պատկերման առատությունն է մեղանում, որ ստիպում է այսպես բարձր գնահատել կենսական հավաստիության արժանիքը: Եվ գնահատելով Հովսեփյանի պատմվածքների ու ակնարկների այդ արժանիքը, ուզում ենք մոռացած չլինել սրա հակառակ երեսը, այն, որ հեղինակը մի դեպքում բարձրանում է փաստի մակարդակից, մյուս դեպքում՝ գամվում, գերվում փաստին:

Հայրենական պատերազմի թեմայով երկու պատմվածք կա գրքում՝ «Զինվորը Սեանի ափից» և «Պատերազմ» վերնագրերով: Երկուսն էլ գրված են ոչ միայն իրադեկությամբ, այլև առնական շնչով: Երկուսի մեջ էլ հեղինակը երես չի թեքում ճշմարտությունից. «Պատերազմ» պատմվածքում նկարագրվում է մի զինվոր, ու չի դիմանում փորձությունը, չունի հոգու արիություն և՛ վճռում է իրեն վիրավորել: Թե ինչպես է վճռում՝ սա է պատմվածքի նյութը: Հեղինակը բացատրում է իր հերոսի հոգեբանությունը, բացատրում առանց արդարացնելու: Մեղադրում է՝ բացատրելով, դատապարտում է՝ արարքի շարժառիթները ցույց տալով: Եվ դրանով էլ պատմվածքը

դառնում է պատմվածք: Այս գործով գրողը խոսում է պատերազմի դժվարության և այն մասին, թե հոգեկան ուժերի ինչպիսի լարում, կամքի ուժ, տոկունություն էր պետք ոստիին հաղթելու համար: Այդ հատկությունների կրողն է Սևանի ավիից պատերազմ գնացած զինվորը, Հովսեփյանի մյուս պատմվածքի հերոսը: Պատմվածքն սկսվում է երկարաշունչ մի խոհով: Անմիջաբար շառնչվելով բուն նյութին՝ սա խախտում է երկի ամբողջությունը: Հետո հեղինակը պատմում է բուն դեպքը: Պատմում է երկրորդ դեմքով՝ «դու ասացիր», «քո ձեռքը չդողաց», «քո միտքն ու հոգին...»: պատմումի այս ձևը հեղինակին թույլ չի տվել թափանցելու հերոսի ներաշխարհը: Հերոսի հանդեպ հեղինակային վերաբերմունքը միայն՝ բավական չի եղել նրան ամբողջացնելու համար: Հերոսը դիտվում է միայն դրսից: Հետո հեղինակը նկարագրում է սխրագործությունը և իր խոսքն ավարտում Սևանի ավիին որդուն սպասող մոր աղոթքի մրմունջով: Սա պատմվածք չէ, հեղինակը հավաստիությունից, բուն դեպքից վեր չի բարձրանում:

Հովսեփյանն ունի լավ պատմվածքներ («Ուսանողը», «Էլուրը լեռներում», «Տեսուչը», «Երբ պատերազմը չէր վերջացել»): «Տեսուչի» շուրջը խոսք ու զրույց շատ է եղել: Այստեղ ներկայացվում են միլիցիոների երկու կերպար, մեկը՝ շատ աննպաստ կերպարանքով: Բնավ չենք կարող համաձայնել, թե քննադատական վերաբերմունքով չի կարելի գրել միլիցիայի կամ որևէ այլ բնագավառի ներկայացուցչի մասին հենց միայն այն պատճառով, որ սա միլիցիոներ է, իսկ մյուսը՝ այսինչ կարևոր բնագավառի ներկայացուցիչ: Խնդիրն այն է, թե ինչպես ես գրում: «Տեսուչի» մեջ լավ բան շատ կա: Բացի հավաստիությունից, որ անբաժան է այս հեղինակից, այստեղ կա կերպարի՝ իսկ խոսքի միջոցով նրան բնութագրելու հմտություն, կան դիպուկ մանրամասներ:

ՎԵՐՀՈՒՇԵՐ ՊԵՏԱՆԻ ԵՎ ԱՆՊԵՏՔ

Չխոսվն այսպիսի միտք է հայտնել. «Արվեստագետը դիտում է, ընտրում է, կռահում է, հյուսում,— այս գործողություններն արդեն ամենասկզբում հարց են ենթադրում: Եթե

հենց սկզբից նա այդ հարցը չի տվել իրեն, ապա ոչ կռահելու բան է մնում, ոչ ընտրելու: Ո՞րն է այդ հարցը. իհարկե, նպատակադրումն է. ինչո՞ւ եմ գրում, ի՞նչ եմ ուզում ասել ընթերցողին, ո՞րն է իմ ասելիքը: Կան գործեր, որ կարդում ու միտք հստակ անում, թե ի՞նչ է ուզեցել ասել այս հեղինակը: Միտք ես անում ու չեմ իմանում, թե ո՞րն է, կամ տեսնում ես, որ ասելիքը մի շատ աննշան բան է, որի համար չարժեք գրիչ վերցնել: Ըստ երևույթին, նման գործեր ստեղծելիս, հեղինակները իրենց համար պարզած չեն լինում չեխովյան այդ հարցը՝ ի՞նչ եմ ուզում ասել: Անասելիք գործեր քիչ չեն այժմյան պատմվածքների մեջ, բայց քանի որ դրանց թիվը առանձնապես շատ է վերհուշային բնույթի գործերում, և դա մի տեսակ գրական աղետ է դառնում՝ սրանց միջից կբերենք օրինակներ՝ մի խնդիրքով. բնկերեն՝, եղբայրեն՝, ամեն վերհուշ չէ, որ պետք է թղթին հանձնել, կամ եթե հանձնում եք թղթին, գոնե տպագրության մի հանձնեք:

Վերհուշային էջերի դեմ որ այսպես խոսում ենք՝ պատճառը և՛ այն է, որ դա շեղում է գրողին արդիականության հարցերից, և՛ այն, որ նման բնույթի գործերը շատ հաճախ դուրս են գալիս փուլ, անկարևոր, անասելի: Հենց էնպես մարդը հիշել ու գրել է, գրել ու հանձնել է տպագրության, հրատարակչությունն էլ ընդունել ու տպել է: Իսկ ընթերցողը՝

Չենք ասում, թե այդ տիպի գրվածքներ առհասարակ չափաի լինեին: Թող լինեն, եթե բան են ասում մեզ, հարստացնում են մեր պատկերացումը կյանքի մասին: Ես ոչինչ չունեմ խանդադյանի «Պորտաբարը» և «Խղճի խայթը» պատմվածքների դեմ, որոնք գրված են թափով ու վարպետությամբ: Այդ պատմվածքները հարստացնում են մեր պատկերացումը անցյալի մասին, բան են ավելացնում մեր դասականների ասածին: Բայց ես չեմ հասկանում, թե ի՞նչ է ուզում ասած լինել նույն հեղինակը «Շաքար ամին» կամ «Թելուն Պուղանը» պատմվածքներով: Այն պատմությունը, թե ինչպես անձար ու անկար Շաքար ամու կինը՝ Ագուլ զիզին, եղել է աբգիզնի Ծփրեմի սիրուհին և թե ինչպես էր վերջինս այցելում նրան՝ ո՞ւմ է պետք, ի՞նչ է ասում մեզ, որ խանդադյանը գրել ու տվել է մեր ձեռքը:

Կամ ահա բացում ենք Արամյանի գիրքը. «Անցնող դեմ-
քեր» բաժնում կան այսպիսի պատմվածքներ՝ «Իմ ընկեր
Ասոն», «Պողոս աղան», «Ավդոյի մեքենան», «Կլեկլի Պողոսը»,
մեկը մյուսից թույլ, անկարևոր, աննշան:

Ասոն եղել է հեղինակի խաղընկերը: Որբացել է: Գաղթի ու
ավերի անիծյալ տարիներին Ասոն փոքր հղբայրների հետ
դժվար օրեր է քաշել: Հետո բոլորը մեծացել են: Հեղինակը
բաժանվել է մանկության ընկերոջից: Իսկ երբ քան տարվա
անջատումից հետո նորից եկել է գյուղ, տեսել է, որ մարդը
ապրուստի տեր է դարձել, տուն ու տեղ ունի: Ուրախ հանդի-
պում, խոսք ու զրույց: Վերջում Ասոն ընկերոջը հանձնարարում
է, որ իրենց մասին գրի: «Գրի, էլի՛», — խնդրում է նա: Եվ
հեղինակը, դժբախտաբար, չի մերժում ընկերոջ խնդիրը: Գը-
րում է: Բայց ինչո՞ւ է գրում, ի՞նչ է ուղում ասել իր գրված-
քով, որ ո՛չ կառուցվածք ունի, ո՛չ կերպար: Ասենք, եթե ունե-
նային էլ՝ իմաստ ունե՞ր ասել միայն այն, որ ժամանակին
մարդիկ դժվար են ապրել: Մի բան, որ ասված է շատ ավելի
ուժեղ, ավելի արվեստով, ավելի տպավորիչ:

Երբ Գյուլնազարչանը հին Երևանի կյանքը նկարագրում է
իր վիպակաների շարքում՝ ես հասկանում եմ: Այդ թեման, այդ
ձևով, պատանու համար մատչելի ու գրավիչ ձևով՝ ոչ ոք չի
գրել, և հետհեղափոխական շրջանի մեր մայրաքաղաքի կյան-
քի, նոր բարքերի հաստատման ընթացքի մասին խոսելով՝ հե-
ղինակը բան է ասում այսօրվա պատանի ընթերցողին: Հաս-
կանում եմ նրան նաև, երբ իր մանկության տպավորություն-
ներով գրում է ուսանելի պատմվածքներ: Դրանցից լավը «Մի
մանկան պատմությունն» է, մի շատ գեղեցիկ, լուսավոր գործ:
Բայց երբ նույն հեղինակը գրում է և «Գժտություն» նման
պատմվածք, որի ծավալը փոքր չէ, բայց առելիքը փոքր է,
նյութը չի բացվում, մնում է սոսկ հեղեղության սահմաններում՝
արդեն դժվար է արդարացնել հեղինակին:

Ամենքն իրենց սուրբ պարտքն են համարում մանկության
հուշերին կենդանություն տալ, երեխա ժամանակ տեսած կամ
լսած որևէ պատմություն շարադրել ու տալ ընթերցողի ձեռքը:
Մանկության ամեն մի հուշ թանկ է մարդու համար, — և ո՛վ
է անտարբեր իր «ոսկեծամ մանկության» հանդեպ, — բայց

այն, ինչ թանկ է սեփական անձի համար՝ բնավ էլ պարտադիր չէ, որ աշգրիսին լինի և ուրիշի համար, որովհետև պարտադիր չէ, որ ունենա հասարակական նշանակություն: Իսկ այն, ինչ չունի հասարակական նշանակություն և հասարակական իմաստավորում՝ չի կարող գրականության առարկա լինել, այսինքն՝ հանձնվել հասարակությանը: Անասելիք գործերը բնավո՞ղ գրքերում միայն վերհուշային պատմվածքները չեն, թեև դրանց մեջ ավելի մեծ քանակ են կաղմում:

Ոչ ոք մանկության վերհուշերով և առհասարակ վերհուշերով գրելու այնպիսի իրավունք չունի, որքան Վախթանգ Անանյանը, բայց և ոչ ոք այդ իրավունքն այնպես չի շարաշահում, որքան նա: Վախթանգ Անանյանը՝ պատմելու հրաշալի վարպետը, մեր պատանի, ու ոչ միայն պատանի, հասակի հափշտակությունը: Նոր չէ, որ նրա պատմվածքների բնությունը պիտի հաստատենք այդ գրողի գեղեցիկ արվեստը: Եվ ոչինչ պատահական չկա նրա համամիութենական տարածման ու հուշակի՜ լի այն իրողության մեջ, որ նրան թարգմանում և կարգում են նաև արտասահմանում: Նրա պատմելու ձիրքը մի հազվագույտ բան է, որի նմանը քիչ կգտնենք ոչ միայն մեր գրականության մեջ: Այս գրքերում, որսորդական պատմվածքների հինգերորդ պրակում ևս, կգտնեք «տասնյակ համով-հոտով պատմվածքներ, որոնք թափում են ասես առատության եղջյուրից: Դրանցից են՝ մանկության վերհուշեր «Անձրեր», «Դուրսունը», «Մի տարի դատկին» պատմվածքները, «Չեխական բարքեր» ամբողջ ակնարկաշարքը, բազմաթիվ մանրապատումներ «Հայրենի լեռներում» և «Կենդանի բնություն» շարքից: Ոչ ոք չի պատմում, չի խոսում այնպես հայերեն, ինչպես նա, ոչ ոք իր տրամադրությամբ չի համակում կարդացողին, ինչպես նա. համակում, տանում իր հետևից: Եվ քչերն են գրում այնպես թեթև, ազատ, աներկյուղ, ինչպես նա: Դասագրքի նման պետք է կարդալ Անանյանի լավ պատմվածքները՝ սովորելու թեթև ու վստահ շարադրելու արվեստը, հայերեն խոսքի հմայքը:

Իրավունք ունի՜ այս նախանձելի գրչի տեղ գրողն այնպես անփութորեն վատնել իր շքեղ տաղանդը, տասնյակներով ու հարյուրներով արտադրելու աննշան բովանդակության պատ-

մություններ, պարապ վախտի խաղալիքներ, մշունխհաուղեն-
յան արկածներ, ինչպես ինքն է գրում կատակով, իսկ մենք
ասենք առանց կատակի՝ «որսորդական փշոցներ»։ Այդպիսի
գործերի նմուշներ կգտանք այս գրքում՝ որքան ուզեք։ Մանո-
թանանք մի քանիսին՝ մեր ասածը հաստատելու համար։ Որ-
սորդներն ուղում են պատժել իրենց ժլատ ընկերոջը՝ Արշոյին։
Վերցնում են ու նրա փամփուշտների կոտորակը հանում, թող-
նում միայն վառողը. կրակում է որսի ժամանակ Արշոն և
պարզ է՝ ոչինչ չի սպանում, իսկ ընկերները զվարճանում են
ժլատ որսորդի անհաջողության վրա։ Սա «Պատիժ» պատմը-
վածքն է։ Նրեխա ժամանակ պատմողի արադադին փախցնում
է ազնավը. վրեժխնդիր պատանին ազնավի բունը գտնում է,
ձվերը խաշում ու նորից տեղը դնում. դե՛, պարզ է, ազնավը
ճուտ չի հանում, իսկ վրեժ լուծողը զվարճանում է։ Հետո,
երբ մեկ ուրիշ ազնավ փախցնում է իրենց ուտիլիքը, տղան
բռնում է գրան, փետրահան անում ու բաց թողնում։ Սա էլ
«Արդար դատաստան» պատմվածքն է։

Պատմողի ընկերները գալիս առաջարկում են, թե գնանք
Զանգվի ձորը քեֆի, հետն էլ խնդրում են, որ որսի միս հա-
ջողեցնի։ Սա ասում է, թե Զանգվի ձորում ի՞նչ որս։ Բայց շատ
որ պնդում են, սա ի՞նչ անի, որ լավ լինի։ Գնում է բվեճ ու
բաղե, ազնավ ու կաշաղակ որսում, փետրահան անում, խան-
ձում, բերում տալիս ընկերներին։ Սրանք վրա ընկած ուտում
են, իսկ պատմողը մտքում ծիծաղում է նրանց վրա։
Սա էլ «Զանգվի ձորում» պատմվածքը։

Այսպես շատ կարելի է շարունակել, բայց հիմի էլ «Մեր
գյուղի հին մարդիկ» շարքին դառնանք։ «Մանկությունը լեռ-
ներում» գրքի այս շարքի պատմվածքները, գրված մանկա-
կան տպավորությունների վրա, իրոք հետաքրքիր գործեր են։
Բայց ահա այս գրքում տեղ գտած մանրապատումները բանի
նման չեն։ Ո՛չ ճանաչողական արժեք ունեն, ո՛չ գեղարվես-
տական։ Հենց այնպես գրված են։ Ահա խնդրեմ. «Կոնծող Հա-
կոբը»։ հեղինակը պատմում է, թե ինչպես անուղղելի հարե-
ցող Հակոբին համապատասխանները լուծողական են խմեցնում,
իբր թե դա է շամպանսկին, և դառը դաս տալիս նրան. «Այս-
պես, հին աշխատավոր գյուղը պատժել գիտեր իր անուղղելի

բնակչին» — եղրակացնում է հեղինակը: Կամ ահա «Փափախ-
չի Ասատուրը». հերոսն ասում է կնոջը, թե մի ձիու քուռակ էր
պատահել, քիչ էր մնում առնելի բերելի: Կինն էլ թե՛ ինչո՞ւ չբե-
րիր, նստելի սարը գնացի: Ասատուրը բարկանում է՝ ո՞նց թե,
քուռակին նստես, որ մեջքը կոտրի՞: Եվ ծեծում է կնոջը: Մա-
նոթ անկկոտ: Օրինակներ էլի կարելի է բերել, բայց այսքանն
էլ հերիք է հաստատելու համար, որ Անանյանն էլ, հռչակված
գրող, չունի խստապահանջություն, թղթին, սա դեռ ոչինչ, տը-
պարանին է հանձնում մտքին եկածը, առանց ծանրութեթե
անելու, թե այս պատմվածքը, որ գրում եմ, ո՞ւմ համար եմ
գրում, ի՞նչ նպատակով, ի՞նչ եմ ուզում ասած լինել մեր
այսօրվա ընթերցողին: Մեր ճանաչված գրողներն են, որ պիտի
խստապահանջության, վարպետության, գրողի կոչման բարձր
օրինակներ տան: Տան մեծի պես պետք է պահեն իրենց, այդ-
պիսի պարտք է դնում նրանց վրա մեր ժամանակը, նրանց
դիրքն ու համբավը, որ ժողովուրդն է ստեղծել: Եվ այդ ժողո-
վրդի գրական կուլտուրայի տեր ու սնօրենը պետք է ավագ-
ները լինեն: Վախթանգ Անանյանն այդ սակավաթիվ գրողնե-
րից է, և մեր պարտքն ենք համարում նրան հիշեցնել իր այս
ոչ միայն ստեղծագործական, այլև քաղաքացիական պարտքն
ու պարտականությունը: Նա կարող է գրական արվեստի դաս-
տիարակ լինել, ինչպես Պրիշվինը եղավ ժամանակակից ռուս
գրականության մեջ: Նա պետք է դառնա գրական խոսքի ար-
ժեքադրկման դեմ առաջին պայքարողը, խոտանի առաջն
առնողը, գրականության հասարակական նշանակությունը և
գաղափարական բովանդակությունը բարձրացնողը, և ոչ թե
իր հերթին ավելացնի աննպատակ, անբովանդակ գործերի
թիվը: Սեփական վաստակը, տաղանդը, համբավը ոչ միայն
այդպիսի պարտք են դնում նրա վրա, այլև տալիս են քչերին
վայել այդ իրավունքը:



Վերջին տարիների մեր գրականության խորձը ցույց է
տալիս, որ հրապարակ եկող գրքի գաղափարական ու գեղար-
վեստական մակարդակը բարձրացնելու, այսպես ասած, ընդ-

հանուր, վարչական միջոցները բավական չեն ցանկալի արդյունքի հասնելու համար: Խոսվում է որակի մասին՝ որքան ուղեք, իսկ տպագրության անարժան գործեր տպվում են հատկապես: Ուրեմն պիտի զարգացնել գրողի անձնական պատասխանատվության զգացումը: Գրողն ինքը չպետք է անկատար, մշակման կարոտ երկը մեջտեղ բերի՝ համարելով այդ գրչի մարդու պատվից ցածր բան: Բայց ինչո՞ւ ենք այսպես առում, հնարավո՞ր բան է, որ ամեն մի երկ լինի բարձր արվեստի նմուշ: Սա հնարավոր չէ, բայց միանգամայն հնարավոր է, որ ամեն հեղինակ իր գործի մեջ ներդնի կարելիությունների առավելագույնը: Հանդիսատիս խղճով կարող ենք ասել, որ վերջին տարիներս հրապարակված պատմվածքների տասնյակ գրքերի հեղինակներից և ոչ մեկը իր կարելիությունների վերջնասահմանին չի հասել՝ սեփական նախասիրությունների, ըմբռնումների, սեփական ուժեղ և թույլ կողմերի ուրրառում: Բոլոր գրքերում էլ կան գործեր, էջեր, պարբերություններ, դարձվածքներ, որոնք բնավ չէին լինի կամ այդ ձևով չէին լինի՝ սեփական աշխատանքի հանդեպ ավելի պատասխանատու վերաբերմունքի դեպքում: Այո, նույն շնորհքը, նույն վարպետությունը, նույն ճաշակը, բայց ավելի բարձր որակ՝ հենց միայն տարբեր, ավելի նախանձախնդիր վերաբերմունքի դեպքում: Երևի մեծ սխալ գործած չենք լինի, եթե ասենք՝ դրանով պետք է բացատրել այն պարագայը, որ մենք ունենք ավելի տաղանդավոր գրողներ, քան տաղանդավոր գրականություն:

ՍՅՈՒԺԵՆ ԿԵՐՊԱՐԻ ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆ Է

«Ծարավ», վեպում Անահիտ Սահինյանն արծարծում է հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի թեման: Վեպի առաջին գրքում գրողը պատկերում է հայ ժողովրդի կյանքը անցյալ դարի վերջերից սկսած մինչև Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումը:

Ինչի՞ վրա է հենվել գրողն այդ մեծ թեման բարձրացնելիս և ո՞րն է այն օղակը, որից բռնել է հեղինակը թեմայի ամբողջական շղթան վեր հանելու համար: Դա ջրի խնդիրն է, ջրապուրկ հողերի ոռոգման պրոբլեմը: Կարո՞ղ էր աշգլպիսի մի պրոբլեմ դառնալ մեծ թեման բացելու բանալի, կարո՞ղ էր այդ առանցքի շուրջը հյուսվել կյանքի լայն պատկերը, կարելի՞ էր այդ թեմայի ոլորտի մեջ առնել հասարակական այն բարդ հարաբերությունները, որ հատուկ էր այդ ժամանակաշրջանին: Այո, կարող էր, որովհետև դա ուներ գրեթե համազգային նշանակություն. ջրի խնդիրը հայ ժողովրդի կյանքում գալիս է դարերի խորքից, Հայկական բարձրավանդակի համար ջուրը եղել է կյանքի աղբյուրը, ջուրը և կյանքը հոմանիշներ են եղել: Հող ունենալով հայ գեղջուկը չի լուծել իր ապրուստի խնդիրը. հողը առանց ջրի ոչինչ է եղել նրա համար: Հավիտենական կովախնձոր է եղել ջուրը և դասակարգային ներհակություների բացահայտման մշտական առիթ, ուրեմն, այդ խնդիրը զննելով երկի հիմքում, հեղինակը կարող էր

տալ ժամանակաշրջանի ճշմարիտ պատկերը, հասնել դե-
ղարվեստական ընդհանրացման:

Վեպի սյուժեն կառուցված է զուգահեռ թեմաների զար-
գացման սկզբունքով, գլուղի թեման գրքում ամենից ավարտ-
վածն է, լայտ-մոտիվը, որ դնում է սկզբից մինչև վերջ, իսկ
դրան զուգահեռ՝ Վահան Զրբաշյանի կյանքի ընթացքը: Երբ
հերոսը գտնվում է դյուղում՝ զուգահեռ թեմաները խաչա-
ձևվում են, սյուժեն ընթանում է միասնական հունով, իսկ
երբ հեռանում է գլուղից՝ սյուժեն ճյուղավորվում է, վերստին
երևան է գալիս երկու թեմաների զուգահեռը: Գրքում մեծ
մասամբ պահպանվում է այս երկու թեմաների փոխադղե-
ցությունը, բայց երբ դա բացակայում է, իսկ այդպիսի
դեպքերը, ինչպես կտեանք, կան, սյուժետային հյուսված-
քի մեջ առաջ է գալիս երկփեղկվածություն, սյուժեի ծայ-
րը ծայրին չի հասնում, գիրքը ստանում է կենսագրական
վեպի հատկանիշներ: Սա վեպի կոմպոզիցիայի թույլ կող-
մըն է:

Բայց բնարված կոմպոզիցիան ունի և իր դրական կող-
մը: Կորցնելով մի տեղում, հեղինակը շահում է մեկ ուրի-
շում: Խոսքը վերաբերում է պաշտոնական լայն ընդգրկմանը,
որի դրսևորման հնարավորությունը սյուժեի կառուցման հենց
այս ձևն է բնօրինակը:

Վեպում տեսնում ենք և՛ հին Երեանը, և՛ Թիֆլիսում տի-
րող տրամադրությունները, և՛ Մոսկվան՝ մեծ հեղափոխու-
թյանը հաջորդող օրերին և դա օգնում է մեզ շոշափելու
պատմական երևույթների բարդ կապակցությունը: Եվ եթե
աչքի առաջ ունենանք, որ հեղինակը չի պարզեցնում, չի
հասարակացնում պատմական բարդ ու հակասական ժա-
մանակաշրջանը, այլ ջանում է ամեն ինչ ներկայացնել այն-
պես, ինչպես եղել է, ապա պարզ կդառնա, թե որքան
լայն է ու արժեքավոր «Մարավի» մտահղացումը: Դա մեզ
իրավունք է տալիս տեսնել, որ ինչքան էլ մեր գրականու-
թյան մեջ շատ է արձարծվել հայ ժողովրդի պատմական ճա-
կատագրի թեման, Սահինյանը, այնուամենայնիվ գտել է
երևույթն իմաստավորելու նոր հնարավորություններ, և դա
գրքի ամենից էական արժանիքն է:

«Ծարավն» սկսվում է Արարատյան դաշտավայրի գյուղերից մեկի նկարագրությամբ: Սա սովորական էքսպոզիցիա չէ վեպի համար, այլ նրա բուն հիմքը: Վիպասանուհին պատումն սկսում է իր գլխավոր հերոսի՝ Վահան Զրբաշյանի վաղ մանկությունից, շատ բան վերարտադրում է իր պատանի հերոսի ընկալմամբ, նրա հայացքով, շատ բան էլ ներկայացնում է իր կողմից և տալիս նախահեղափոխական հայ գրողի ամբողջական պատկերը՝ բարբերով սովորույթներով, ավանդություններով:

Մեր դասական գրականությունը գյուղի պատկերման փառավոր տրագիցիաներ ունի: Մեր վարպետները՝ Աբովյան և Պոռշյան, Փափազյան և Թումանյան, գեղարվեստական այնպիսի ուժով են պատկերել գյուղը, այնպիսի շխամբող գույներով ու վարպետությամբ, որ թվում է, թե այլևս ոչինչ չի կարելի ավելացնել ստեղծված արժեքներին: Նվ, այնուամենայնիվ, Սահինյանը չի կրկնում նրանց, նոր խոսք է ասում: Հեղինակը գյուղի պատկերման մեջ հասել է իսկական վարպետության: Այստեղ մեծ դեր է խաղացել դասական փորձի յուրացումն ու տրագիցիաների օգտագործումը: Բայց գլխավորն այդ չէ, այլ այն, որ գրողն անցյալը նկարագրում է մեր օրերի բարձրությունից, անցյալի երեւույթները տեսնում ու գնահատում է ժամանակակից մարդու հայացքով: Դրա շնորհիվ է, որ չի կրկնում իր մեծ նախորդներին:

Վեպի հենց սկզբից Սահինյանը զարգացնում է ծարավի թեման, որ հասնում է ողբերգական հնչեղության Բախշիի սպանության ցնցող տեսարանում: Հողի աշխատավորը Սահինյանի սիրելին է: Վիպասանուհին խանդաղտանքով է նկարագրում Բախշիին, Բարսեղին, Սալբի տատին, Հեքիբնազին ու մյուսներին: Սրանք ժողովրդական բնավորություններ են: Գրողը գույներ չի խնայել Արարատյան դաշտավայրի շուրջ բնությունը և հաջ գեղջուկին ըստ արժանվույն պատկերելու համար: Նա հասել է իր նպատակին. ընթերցողն զգում է հողի բուրմունքը, պտղավորված այգու անդիմադրելի թովչանքը, տեսնում է հողի մշակներին այն-

պէս մոտիկից, որ ասեա կարող է ձեռք տալ, շոշափել նրանցից յուրաքանչյուրին:

Հեղինակը լավ է զգացել, թե ժողովրդի բախտի թիւան շոշափող գրքում որքան կարևոր է աշխատավոր ժողովրդի հաւաքական կերպարն ստեղծելը: Եւ ժողովրդական տոնախմբությունների ու ավանդությունների ցայտուն նկարագրութեան միջոցով նա կարողացել է ներկայացնել ոչ միայն առանձին-առանձին գեղջուկների, այլև ամբողջ գյուղացիութեանը՝ հոգեբանութեամբ ու շահագրգռություններով: Առանց ժողովրդի ընդհանուր կերպարն աչգպէս վառվռուն դուլնետով ներկայացնելու՝ հեղինակը չէր կարող իր երկի մտահղացումն իրականացնել, ճիշտ այնպէս, ինչպէս առանց Բախշիի սպանութեան տեսարանի չէր կարող ցայտունորեն ցույց տալ ժողովրդի ողբերգութիւնը: Թեմայի հնչեղութեան համար է, որ հեղինակն այնքան տպավորիչ է դարձրել Բախշիի կերպարը: Չէ՞ որ եթե ծարու-վի զոհը դառնար ընթերցողին անծանոթ մի հերոս, այնպիսի կերպար, որի բախտով նա չի ապրում, ապա որքան էլ ողբերգական ճակատագիր ունենար հերոսը, դա չէր ցնցի ընթերցողի հոգին և, ընդհակառակը, որքան կապ-ված լինի ընթերցողը հերոսին, սիրի և ափսոսա նրան: այնքան ուժգին ներգործութիւն կունենա նրա վախճանը:

Ծարավի թեման գրքի առաջին մասում ողբերգական հնչեղութեան է հասնում ոչ միայն սրա շնորհիւ: Կա մեկ ուրիշ, ոչ պակաս կարևոր հանգամանք. դա այն է, որ Բախշիին սպանում է ոչ թե օտար մի մարդ, այլ հարա-զատ եղբայրը և, բացի այդ, ոչ թե մի շարագործ, այլ Բարսեղի նման ազնիւ մի աշխատավոր: Եթե գրողը Բախշիին զոհ բերեր մի շարագործի, կամ թեկուզ և կալազարով աղայի մոլուցքին, ապա նա շատ բան ապացուցած չէր լինի: Գյուղացուն հարստահարողը գործել է իր հերթական ոճի-րը, և ուրիշ ոչինչ, բայց երբ ցույց է տրվում, որ ջրի պատճառով եղբայրն է ձեռք բարձրացնում եղբոր վրա, այն էլ Բարսեղի նման մարդը՝ Բախշիի պէս ոսկի տղայի վրա, որին աղջկատեր մայրերը մատով էին ցույց տա-լիս, սրանով հեղինակը հասնում է գեղարվեստական ան-

համեմատ ավելի մեծ էֆեկտի. ուրեմն տեսեք, թե ինչ տասել է ծարավ՝ Արարատյան դաշտավայրում, ժողովրդին մինչև ուր է հասցրել ջրի պակասը: Սովորական խոսքով ասելը հեշտ է, բայց զեղարվեստորեն գծվար է ապացուցել, հոգեբանորեն հիմնավորել, համոզիչ դարձնել, որ եղբայրը կարող է սպանել հղբորը: Սահինյանը վարպետությունը է լուծել իր մտահղացման այդ բարդ հանգույցը:

Երկի բովանդակության համար, էական նշանակություն ունեն նաև Վահանի մոր և տատի՝ Հերիքնազի և Սալբի տատի կերպարները, ավելի էական, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից: Եթե նրանց դերը գրքում սահմանափակվեր այնքանով, որ նրանք Վահանի մերձավորներն չեն, ապա և՛ մեկը, և՛ մյուսը այն կարեորությունը չէին ունենա, ինչ որ ունեն իրոք: Բանն այն է, որ գրողը իրենց բախտի տակ կքած, ճակատագրին հլու այդ հոգնատանջ կանանց մեջ տեսել է ոչ միայն գլխավոր հերոսի մորն ու տատին, այլ հայ աշխատավոր կանանց ընդհանրապես, ձրգտել է նրանց մեջ մարմնավորել հայ գեղջկուհու տիպեր՝ դարերով կարծրացած սովորույթներով, խորունկ ապրումներով, մշտապես տոկուն, անվհատ, մեղվաջան: Եվ հեղինակը կարողացել է հասնել ընդհանրացման: Դա նույնպես ծառայում է թեմայի բացահայտմանը. կյանքի կարոտը, ծարավը թերևս ոչ ոքի մեջ չի արտահայտվում այնքան սրտաբուխ և ուժգին, որքան մեծ սրտի տեք այդ գեղջկուհիների: Նրանց ներքնաշխարհը ցոլանում է իրենց մինուճարին՝ Վահանին առաքվող նամակների, ղավակի հանդեպ տածած խանդաղատանքի, հարեանների ու բարեկամների հետ ունեցած վերաբերմունքի մեջ: Այն խորին ակնածանքը, որով համակված է եղել հեղինակը նրանց կերպարները նկարելիս, վարակում են ընթերցողին. չի կարելի առանց հուզմունքի ու հիացումի հետևել, թե «պարզկա» լեզվով խոսող այդ միամիտ գեղջկուհիներն ինչպես են իրենց նվազ ուժերով դիմագրավում ճակատագրի հարվածներին, ինչպես են իրենց «մաշված ու բարակ» ձեռքերով հանապաղօրյա հաց հայթայթում:

Վեպում գործում են երկու հակոտնյա ուժեր՝ ժողո-

վըրդի ուժերը և նրա թշնամիներինը: Ժողովրդի դեմ կանգնած ուժերին Սահինյանը պատկերել է շոշափելի կոնկրետությամբ, բնութագրել ըստ ամենայնի՝ մեծ ու փոքր շահադրողություններով, ներքին մղումներով: Այդպես է պատկերված Լալապարովների ընտանիքը: Եթե շմոռտանաք, որ սա վեպի անկյունաքարերից մեկն է, վիպական գործողություններն առաջ մղող զսպանակը, ապա հասկանալի կլինի, թե այդ հաջողությունը ինչ մեծ դեր է խաղում երկի ամբողջ հյուսվածքի մեջ:

Գեղարվեստական սպառիչ բնութագրություններ են մեծ աղան և նրա որդիները, ամենից առաջ Ղոչ Սերգոն, որ հոր ոչ միայն ունեցվածքի, այլև խառնվածքի իսկական ժառանգորդն է: Մեծ աղայի, նրա զավակների, հարսների ու թոռների բարդ փոխհարաբերության ճշմարիտ վերաբերությունը հեղինակը ցույց է տվել սեփականատիրոջ ընտանիքում տիրող քաղաք, որտեղ մարդկանց առաջ մղող միակ կիրքը մերկ շահն է, իշխող զգացմունքը՝ փոխադարձ նախանձն ու ատելությունը:

Գյուղը ծավալուն մի կտավ է վեպի մեջ, որտեղ ճիշտ են որոշված լույսի և ստվերի հարաբերությունները, գտնված են ուժերի դասավորությունը, կոմպոզիցիան: Այստեղ ամենից ավելի ցայտուն գույներով, իբրև շեշտված հակադրություններ, պատկերված են Զրբաշոնց և Լալապարովների ընտանիքները, իսկ ըստ մտահղացման պակաս կարեւոր կերպարները՝ Քելեխուտողանք, Նիկալը, Արամալխար և ուրիշներ, պակաս ցայտունությամբ: Սրանք, ինչպես և կենցաղային առանձին դրվագները, գյուղական սովորությունների նկարագրությունները, լրացնում են հակոտնյա բեկոների միջև եղած տարածությունը, վիպական անցումներ ստեղծում և ամբողջականացնում պատկերը: Եթե մոռանանք վարժապետների կերպարները, որոնք նման են իրար, որովհետև նկարագրված են զուտ երևակայության ուժով, ուստի և հավատ չեն ներշնչում, ապա կարող ենք ասել, որ գյուղի թեման, որ «Ծարավ» վեպի հիմքն է, հասել է ավարտվածության:

Եվ երբ այս ամենից հետո և այս ամենին զուգահեռ

հեղինակն անում է իր գլխավոր հերոսի՝ Վահան Զրբաշ-
յանի կյանքի պատմությունը, ցույց է տալիս, թե նա ինչ-
պես է պատեպատ ընկնում, ապարդյուն ճիգեր թափում իր
ժողովրդին սեփական հարստության՝ ջրի տերը դարձնելու
համար, իսկ հետագայում, առաջին գրքի վերջում, մեծ
նպատակին հասնելու միակ հաստատուն երաշխիքը տալիս է
սովետական նորաստեղծ իշխանությունը, — հեղինակն այս-
պիսով իրականացնում է իր մտահղացումը, գեղարվեստո-
րեն իմաստավորել պատմության ընթացքը, հաստատել այն
իրողությունը, որ հայ ժողովրդի փրկությունը Ռուսաստանի
հեղափոխական ժողովրդի հետ միանալու մեջ էր:

Մեծանում է Վահանը, և բախտի անակնկալ բերումով
որը պատանուն վիճակվում է գյուղում ատացած կրթությունը
շարունակել Երևանի գիմնազիայում: Եվ ահա, գրողը ակա-
նատեսի հավաստիությամբ նկարագրում է հին Երևանը,
1905 թվի հեղափոխության արձագանքները ցարական կաշա-
րության այդ հեռավոր քաղաքում: Վահանը մտանալիցում է
աշակերտական խմորումներին և վտարվում գիմնազիայից:
Բայց համառ, ջանասեր տղան տնային ուսուցիչ է վարձվում
մի վաճառականի տանը, ինքն էլ սովորում և ավարտական
քննություն տալիս: Ապա, «հովանավոր» վաճառականի պատ-
վերով, մեկնում է Մոսկվա և այլևս ետ չի գալիս, մնում է
կրթությունը շարունակելու: Աղքատ ուսանողի չարքաշ
կյանքը չի վախեցնում Վահանին: Նա ավարտում է ուսու-
մը: Կրկին Անդրկովկաս, Թիֆլիս, հայրենի գյուղ: Պապակ
հողերի ոռոգման երազանքը հանգիստ չի տալիս ինժե-
ներ Վահանին: Մեջտեղ է գալիս ոմն Ստուարտ, որ ուզում է
ծարավ ժողովրդի մի հատիկ հույսը՝ Սեանը, բարձր լեռ-
ներից բաց թողնել անգլիական կոնցեսիաների համար
էլեկտրականություն ստանալու նպատակով: Ապարդյուն է
անցնում հերոսի պայքարը անգլիացու գիշատիչ պլանը վի-
ժեցնելու համար:

Սեանի ջրերը պետք է պատկանեն իրենց օրինավոր տի-
րոջը՝ հայ ժողովրդին, — սա գառնում է հերոսի կյանքի նը-
պատակը: Նա հույսը կապում է նորվեգ նշանավոր ինժեներ
Հոլիեի հետ: Համալսարանի իր սիրելի դասախոսը՝ պրո-

Ֆեստը Իգնատիւն, Վահանին խորհուրդ է տալիս գալ Մոսկվա՝ բանակցելու: Վահանը մեկնում է: Դա հեղափոխութեան նախօրյակն էր: Դրան հաջորդում է Հոկտեմբերյան Մեծ հեղափոխութեանը, իսկ հետո Հայաստանում տեղի ունեցող իրադրութիւնները: Վահանը մնում է Մոսկվայում՝ Իգնատիւ հետ աշխատում է ԳՈԷԼԻՌ-ի սլաւոնի մշակման վրա, մնում այնքան ժամանակ, մինչև հրավեր է ստանում Խորհրդային Հայաստանում աշխատելու: Գրքի վերջին մասում նկարագրվում են արեւաքամ երկրի՝ վերածնութեան առաջին օրերը, իսկ վերջին տեսարանը տեղի է ունենում հանրապետութեան ժողովրդի նախագահ Ալեքսանդր Մյասնիկյանի առանձնասենյակում: Այստեղ է և Ալեքսանդր Քամանյանը՝ հայ ճարտարապետութեան ապագա պարծանքը: Երկիրը վերականգնելու համար Մյասնիկյանը Երևան է հրավիրել ժողովրդի լավագույն դավաճաններին: Նա կարող է լինիլ նամակը՝ Անդրկովկասում էլեկտրիֆիկացիայի ու ոռոգման աշխատանքներ սկսելու մասին. «Ոռոգումն ամենից ավելի է պետք», — գրում է Իլյիչը:

«— Ահա մեզ, Անդրկովկասի թուշեկներին ուղղած իր նամակում այսպիսի պատմելներ է տալիս Վլադիմիր Իլյիչը, — ավարտեց Ալեքսանդր Ֆյոդորովիչը, խոշոր ձեռքը դնելով նամակի տեքստի վրա: — Դուք երկար տարիներ այրվել եք Հայաստանի անապատների բախտով, ապա ԳՈԷԼԻՌ-ի հիանալի դպրոցն եք անցել, դրա համար էլ հրավիրել ենք ձեզ, որ օգնեք մեզ մեր առջև դրված այս խնդիրները կատարելու»: Եվ աչքպես, Վահան Զրբաշյանը կյանքում առաջին անգամ զգում է, որ կյանքն իզուր չի անցել:

Որքան էլ ուշ՝ մենք հասանք այն անխուսափելի հարցին, թե ի՞նչ կերպար է Վահան Զրբաշյանը, որքանով է հաջողվել հեղինակին:

Գրքի առաջին մասում մենք տեսնում ենք զգայուն, ամեն ինչ սրտին մոտ ընդունող մի պատանի՝ կախարդական հերթափնարից և դաժան իրականութեանից ստացած տրւպավորութեանների մեջ տարակուսած, աշխարհի շարն ու բարին, գրի սեն ու սպիտակը դեռևս չընկող մի սրանչելի տղա: Ամեն ինչի հանդեպ իր վերաբերմունքն ունի այդ

տղան, տեսնում է ամեն բան և իմաստավորում յուրովի: Սկզբում, աղոտ, հետո ավելի ու ավելի հստակ նա սկսում է հասկանալ երևույթները, կռահել, թե ինչու պիտի ջրի տերը աղա կալազարովը լինի, երբ իր ջրբաշի պապն է կյանքը տվել ջրի համար, ինչու պիտի կալազարովենց տղերքը հագած-կապած ման գան, երբ իր հորեղբայրների՝ Բախշիի ու Բարսեղի նման հողի լեզուն հասկացող մարդիկ չկան, ինչու պիտի հորեղբայրներից մեկը ձեռք բարձրացնեն մյուսի վրա... Եվ այսպես, հազար ու մի «ինչու»-ներ խոռովում են տղայի ջինջ հոգին, ալեկոծում նրա զգայուն խառնվածքը, բաց անում աչքերը: Հետո տղան սկսում է հաճախել գյուղական դպրոցը. ի՞նչ լավն է դասը հեգելով կարդացող Վահանը, խելոք աչքերով, զգայուն սրտով այդ տղան, ինչպե՞ս է վառվում նրա սիրտը, երբ լսում է վարժապետի պատմությունները, տեսնում շրջապատի անարդարությունները:

Ի՞նչն է այսպիսի հաջողության բերել հրողին Վահանի կերպարը պատկերելիս: Նույնը, ինչ որ մյուս հաջողված հերոսների պատկերման մեջ, այսինքն՝ այն, որ երկի սյուժեն դարձել է կերպարի զարգացման պատմությունը: Իսկ դա նշանակում է, որ սյուժեի զարգացումը զուգորդվել է կերպարի այն հատկանիշների դրսևորման հետ, որ գրողը կամեցել է ցույց տալ նրա մեջ: Վեպի ամեն մի դրույթուն, — իսկ յուրաքանչյուր դրույթուն սյուժեի զարգացման մի օղակըն է, — մի նոր կողմից պիտի բացահայտի հերոսի բնավորությունը և ամբողջացնի նրան: Կարելի է վստահությամբ ասել, որ վեպի սյուժեն իսկապես որ Բարսեղի ու Բախշիի, Հերիքնաղի ու Սալբի տատի, մեծ աղայի ու Ղոշ Սերգոյի կերպարների զարգացման պատմությունն է: Նույնը կարելի է ասել պատանի Վահանի կերպարի մասին:

Իսկ հետո՞: Հետո Վահանի կերպարը սկսում է թուլանալ: Ծիջտ է, հասակ առնելով՝ հերոսը դառնում է ավելի լուրջ ու շրջահայաց, բայց պակաս զգայուն ու գրավիչ: Մտավոր աշխարհը հարստանում է, զգացմունքների աշխարհը՝ աղքատանում: Իսկ ի՞նչն է դրա պատճառը. այն, որ գրքի երկրորդ մասում սյուժեն «չի աշխատում» Վահանի կեր-

Հայտնի է, որ կերպարի մասին գաղափար են կաղմում ոչ թե ըստ հեղինակի հավաստումների, այլ ըստ կերպարի վարքագծի: Իսկ Վահանն այստեղ հանդես է բերում փոքրոգի մարդու վարքագիծ: Իհարկե, հասկանալի է հեղինակի պրիմիտիվ տենդենցը. եթե վաճառական է պատկերվում, ապա նա պիտի լինի բիրտ, շահամոլ, անկիրթ, բայց մի՞թե դա ավելի կարևոր նպատակ է, քան Վահանի նման հերոսին բարոյական բարձր նկարագիր տալը: Իհարկե, ոչ: Պարզ է, որ մեծ նպատակը զոհ է բերվել փոքրին, հեղինակը մի ձեռքով քանդել է այն, ինչ այնքան ջանասիրությամբ կառուցել էր մյուս ձեռքով:

Ահա սյուժեի մի օղակ, որ չի ծառայել կերպարի զարգացման նպատակին: Ավելին, ծառայել է հակառակ նպատակին:

Գառնանք Վահանի սիրո պատմությանը: Վահանը սիրում է Լալազարովների տան աղջկան՝ որբացած Զարուհուն: Բայց սեր բառը մենք այստեղ գործ ենք ածում վերապահությամբ, որովհետև հենվում ենք ավելի շատ հեղինակի համառ հավաստումների, քան Վահանի զգացմունքների վրա: Վահանի սերը չի համակում, չի վարակում մեզ, որովհետև վեպում չեն երևում այդ մեծ զգացմունքի, եթե ոչ պոսթկոմները, որ այնքան ներդաշնակ կլինեին Վահանի ենթադրվող խառնվածքին, գոնե կենդանի դրսևորումները: Սերը չի կարող չվհացնել, ներքնապես չհարստացնել մարդուն, եթե դա իսկապես սեր է և եթե աիրողը գեղեցիկ հոգու տեր մարդ է, ինչպիսին, ըստ մտահղացման, պիտի լինի Վահանը: Մինչդեռ Վահանի կյանքում դա սովորական մի ակտ է՝ ենթարկված տրամաբանության ու քաղաքավարության շուրջ կանոններին: Վահանի և Զարուհու սակավադեպ հանդիպումների ժամանակ չեն լսվում նրանց սրտի զարկերը, չի զգացվում նրանց տագնապր իրենց վտանգված սիրո բախտի համար, իսկ հերոսի և հերոսուհու դիալոգները չափից ավելի զուսպ են, մտքերը՝ կշռադատված, զգացմունքների դրսևորումները՝ չափավորված: Ճիշտ է, երիտասարդ Վահանն ու Զարուհին կրթություն ստացած ինտելիգենտ մարդիկ են, բայց մի՞թե դա բացառում է զգացմունքի ուժը: Գոնե այստեղ, սյուժեի այս օղակում հեղինակը պիտի

աղատություն տար իր հերոսին, ներկայացնեն նրան հանդուգն, համարձակ արարքների պատրաստ, որպեսզի մենք հիշենք պատանի Վահանին, այն կրակոտ, լավ տղային, իմանալինք, որ նրա կրժքի տակ դեռ բաբախում է մի տաք սիրտ: Թե՛ չէ, ի՞նչ է ստացվում. մենք Վահանին մի քանի անգամ տեսնում ենք Զարուհուն օգնելիս, որ պատը բարձրանա, տեսնում ենք խիստ քաղաքավարի խոսքեր ասելիս: Արդյոք Վահանը չափից ավելի շուտ չի՞ դադարել գյուղացի լինելուց, շուտ չի՞ մոռացել իր պատանեկությունը, հեղինակը չի՞ շտապել իր հերոսին կոկելով, կրթելով, հողի հետքերը նրա վրայից մաքրելով: Մի անգամ Վահանը հանդիպում է Զարուհուն: Այդ իմանալով, Ղոչ Սերգոն կատաղի շներն առած հետապնդում է Վահանին, իսկ սա ճողոպրում է, հալվի-հազ փրկում իրեն: Գուցե և իրոք այդպես էլ պետք է լիներ, այդպես է կյանքի ճշմարտությունը: Բայց խոստովանենք, որ սա վիրավորական է, նվաստացուցիչ Վահանի համար: Այստեղ ևս Վահանի կերպարը կորուստ է ունենում:

Այս գեպրում ևս սյուժեն չի դառնում կերպարի զարգացման պատմությունը:

Գանք Իգնատևի պատմությանը: Սա Վահանի սիրելի պրոֆեսորն է, ականավոր գիտնական: Իգնատևն է հեռագրում, որ Վահանը Մոսկվա մեկնի ինժեներ Շոլիևի հետ բանակցելու: Վահանը մեկնում է, բայց վրա են հասնում հեղափոխական ղեպքերը, նա մնում է Մոսկվայում, Իգնատևի տանը: Եվ այստեղից ծայր է առնում Իգնատևի երկարաբան պատմությունը: Իգնատևը ուսանական հին դպրոցի գիտնական է, քաղաքականությունից հեռու մի մարդ: Հեղափոխությունը սկզբից էլ օտար է Իգնատևին, իսկ երբ նա առնում է իր միակ որդու ապանության բոլքը, այլևս լսել անգամ չի ուզում հեղափոխության մահին, թեև դա արգեն կատարված իրողություն էր: Բայց Իգնատևը ազնիվ գիտնական է, հայրենասեր մարդ, ուրեմն չէր լարող ի վերջո չհանգել սովետական իշխանության գաղափարին: Դա տեղի է ունենում հոգեբանական ներքին դժվար պայքարի գնով, երկար տատանումներից ու մտորումներից հետո: Իվ Սահինյանը, առանց սյուժեի ամբողջականությունը խնայելու, առանց իր գլխավոր հերոսի բնութագրմանը տրվելիք

տեղն ամսոսալու, Վահանին թողած, անշտապ ու հիմնավոր անում է Իգնատևի երկար ու բարակ պատմությունը: Սա ուսսովետական գրականությունից ծանոթ ավանդական մի թեմա է, որի մասին Սահինյանն էլ կարող էր գրել մեկ ուրիշ առիթով, բայց դա ի՞նչ առնչություն ունի քննարկվող գրքի հետ: Միայն այն, որ Իգնատևը էներգետիկ է և պիտի աշխատի ԳՈՒՅՆՈՒ-ի պլանի վրա՝ Բայց չէ՞ որ դա արտաքին առնչություն է, Իգնատևի պատմության թեման դա չէ, այլ այն, թե քաղաքականությունից հեռու, բայց հայրենասեր մարդը ինչպես կընդունի նոր կարգերը: Եվ, բացի այդ, գրքի մտահղացումից ելնելով, արժե՞ր, որ հեղինակը, թեկուզ և չափի զգացումով, կերպարի հոգեբանության նուրբ իմացությամբ, հյուսիսի մի ահագին պատմություն՝ երկրի ամբողջությունը խախտելու գնով, մի պատմություն, որ գրքում ապրում է ինքնուրույն կյանքով, ընկալվում իբրև սյուժեի մեջ մըլխըրձված մի ահագին սեպ, որ ընթերցողին թույլ չի տալիս իրար բերել սյուժեի կտրված ծայրերը, որովհետև նա շատ բան է կորցնում մինչև այդ արած կոտակումներից:

Այնուհետև, այս պատմությունը կարող էր գոնե մի փոքր չափով արդարանալ, եթե հեղինակը ցույց տար, թե դրա մեջ ինչ մասնակցություն ունի իր գլխավոր հերոսը: Ճիշտն ասած, կարդալիս ինձ թվում էր, թե այդ պատմությունը մեջտեղ էր բերված Վահանի բնութագրման համար, և սպասում էի, թե ուր որ է կերևա նրա դերը գիտնականի հոգեբանական վերափոխման մեջ, կլինի մի դիալոգ պրոֆեսորի ու նրա սանի միջև, ուր կարտահայտվի Վահանի վերաբերմունքը դեպի աշխարհը ցնցող երևույթները, նրա կարեկից վերաբերմունքը սիրելի մարդու հանդեպ: Բայց այդպիսի բան չկա: Ապրելով նույն բնակարանում, Վահանը գոնե մի սրտաբաց զրույց չի ունենում իր ուսուցչի հետ, մինչև վերջ էլ անմասնակից է մնում իր բարեկամի ու բարերարի այնքան ծանր դրամային: Եթե սա էլ չկա, հապա էլ ինչո՞ւ է մեջտեղ բերված Իգնատևի պատմությունը՝ մնում է հեղինակի գաղտնիքը:

Ակնհայտ է, որ այս դեպքում ևս երկի սյուժեն չի դարձել Վահանի կերպարի զարգացման պատմությունը, չի ծա-

ռայել հեղինակի մտահղացումը բաց անելուն, եթե չասենք հակառակը:

Մնում ես զարմացած, թե ինչո՞ւ Սահինյանը, իր գլխավոր հերոսին թողած, այդքան ներշնչանք ու եռանդ է վատնել վեպի գլխավոր թեմային օտար մարդու՝ Իգնատևի, բնութագրության համար, մի մարդու, որ ամենաշատը ցանկալի հյուր կարող էր լինել այս գրքում: Որքա՞ն ավելի լավ կլինեիր, եթե դրա փոխարեն նա ցույց տար Վահան Զրբաշյանի վերաբերմունքը և՛ հեղափոխության, և՛ նոր իշխանության, և՛ այդ ժամանակ Հայաստանում ու հայրենի գյուղում տեղի ունեցող անցուղարձեռի հանդեպ: Զէ՛ որ մենք այնքան քիչ բան գիտենք հասուն Վահանի քաղաքական հայացքների, գաղափարական համոզմունքների մասին: Եվ եթե, այդպիսով, հեղինակը բաց աներ իր հերոսի հոգին, ցույց տար, թե այդ դժվարին օրերին ինչպես է այրվում նրա սիրտը իր հեռավոր հայրենիքի համար՝ հնարավոր է, որ նա Հայաստանից հրավերի չսպասեր, այլ ինքը, առաջին իսկ առիթով, թուշեր գնար հայրենի երկիրը: Զէ՛ որ դա ևս ավելի ներդաշնակ կլինեիր հեղինակի մտահղացված կերպարի՝ հայրենասնվեր մարդու խառնվածքին:

Կարելի է և առարկել այս դիտողությանը՝ մի՞թե կյանքում պասիվ բնավորություններ չեն լինում, Վահան Զրբաշյանն էլ հենց այդպիսի բնավորություն է: Հենց բանն էլ այն է, որ հայրենասիրական բովանդակություն ունեցող այս երկի հերոսը չի կարող ակտիվ բնավորություն չլինել, և այն հատկությունները, որ հեղինակը ուզում է տեսնել իր հերոսի մեջ՝ բուն սեր դեպի հայրենիքն ու ժողովուրդը, հայրենի երկրի բարօրության համար գործելու ուժգին ձգտում, ակտիվ հատկություններ են, որոնց գրողը չի կարող պասիվ խառնվածք ունենալ: Այդ է թելադրում վեպի մտահղացումը: Մինչդեռ քիչ չեն դեպքերը (երևանցի վաճառականի, Լալազարովի ու նրա կրտսեր որդու, Ստուարտի, Զարուհու, Իգնատևի հետ ունեցած փոխհարաբերությունների մեջ), երբ Վահանն իր վարքագծով հակառակն է հաստատում, ավելի շուտ պաշտպանվում է, քան հարձակվում, համակերպվում իր վիճակին, քան ընդվզում: Հեղինակն իր հերոսի մասին բավական մեծ համարում ունի, բայց հերոսը դրա համար ամուր հիմքեր չի տալիս, ինչպես

Միքայիլ Նալբանդյանն է նկատում «Սոս և Վարդիթերի» կրիտիկայում. «Հեղինակն իր կողմից խոսելով հակամետ է զարդարել նորա գլուխը, բայց Գարեգինն իր ներգործությամբ դավաճանում է հեղինակին...»:

«Ծարավ» վեպի երկրորդ մասում, Վահանի կերպարի պատկերման մեջ, Սահինյանը թերագնահատել է էսթետիկայի այն օրենքի նշանակությունը, որի մասին Նալբանդյանը խոսել է նույն այդ կրիտիկայի մեջ. «Պարոն Տեր-Հովհաննիսյանցի «Տեր-Սարգիս» գործում մի հոյակապ արժանավորությունն էլ այն է, որ նա բացի մի քանի անհրաժեշտ պատմական ծանոթություններից և արտաքին նկարագրություններից, իր ներգործողների հոգեբանական կամ բարոյական որակյալությանց մասին բնավ (իր խոսքերով) իր բերնից խոսելով հանդես չի գալիս. ներգործողքը իրենց խոսքերով կամ գործերով ցույց են տալիս մեզ իրենց ով և ինչ լինելը: Մեծ տարբերություն կա տեսնելու և լսելու մեջ: Այն հեղինակը, որ ինքը ոչինչ բան չէ ասում մեզ, այլ մարդիկ է հանում մեր առջև, ներգործել տալով նոցա,— նա ցույց է տալիս. էլ տեսնելուց հետո լսելու կարոտություն չկա: Իսկ այն հեղինակը, որ ոչ ամեն բան ցույց է տալիս ներգործողների (անմիջական) ձեռքով, այլ երբեմն իր բերնից է պատմում նոցա մասին (այդ պատմությունը), նա լսեցնում է, որի տպավորությունը ավելի թույլ է, քան թե ցույց տալու, տեսնելու և շոշափելու տպավորությունը»:

Հնարավոր է, որ ես երկարաբան եղա Վահան Զրբաշյանի կերպարի քննության մեջ և խտացրի աննպաստ գույները: Բայց չմոռանանք, որ գրքի ամենից էական թերությունը այդ կերպարի պատկերման մեջ է և դա պետք է ամենից ավելի մտահոգի հեղինակին, և հետո, այս վեպի գլխավոր հերոսից մեր ակնկալությունները շատ մեծ են. ուրիշ մի գրքում կարելի էր հաշտվել նման հերոսի հետ, բայց աչապիսի մտահոգացում ունեցող գրքում, երկի առաջին մասում և մյուս ճյուղերում գեղարվեստական տիկներև ուժի հասած գրքի հերոսը մեծ սրտի ու կրքերի տեր մարդ պիտի լիներ: Եվ դա այդպես էլ կլիներ, եթե հեղինակը հավատարիմ մնար պատանի Վահանի խառնվածքին, հարազատորեն շարունակեր այն կերպարը, որ այնքան հաջողությամբ պատկերված է գրքի առաջին կեսում,

եթե կերպարի բնական զարգացումը, թուիչքը չկաշկանդեր աշպես կոչված «իդեալական հերոսի» անձուկ շրջանակներում: Խնդիրն էլ հենց այն է, որ հեղինակն է իր հերոսի ձեռքից բռնած զգուշորեն անաջնորդում նրան և ոչ թե հերոսն է իր հտեից առաջ տանում հեղինակին:

Մեր ընկալմամբ, ավելի շուտ վեպի երկրորդ մասում գլխավոր հերոսի աղոտացումից է գալիս երկի կոմպոզիցիայի թուլության տպավորությունը և ոչ այնքան սյուժետային շեղումներից ու հեղինակային միջամտություններից, ինչպես կարծում է «Գրական թերթի» գրախոս Լ. Ասմարյանը: Եթե վաճառը սկզբից մինչև վերջ լիներ ցայտուն բնավորություն, ապա նա կդառնար մի կենտրոնաձիղ ուժ, որ ի մի կհավաքեր երկի բոլոր մանրամասները: Իսկ ինչ վերաբերում է սյուժեից կատարված շեղումներին ու հեղինակային միջամտություններին, ապա պետք է մի փոքր կանգ առնել այդ հարցի վրա:

Իհարկե, եթե «Ծարավն» ընկալվի իբրև ջրի հարցին նվիրված մի երկ, ինչպես գրում է Լ. Ասմարյանը, ապա իսկապես այդ ամենը «տրակտատ կամ վատ խրոնիկա» կթվա. եթե վեպի մտահղացումն աշպես քմահաճորեն նեղացվի, իրոք որ անհասկանալի կմնա այդ բոլորի առկայությունը գրքում. խելքին մո՞տ բան է ոռոգման հարցին նվիրված գրքում խոսել Զեյթունի ապստամբության մասին: Բայց եթե վեպը, նրա թեման ու մտահղացումն ընկալենք այնպես, ինչպես կա, «Ծարավն» ընդունեք իբրև հայ ժողովրդի անցած պատմական ուղին իմաստավորող երկ, ապա այդ ամենի առկայությունը գրքում կարգարանա և ամեն բան իր տեղը կընկնի. իրոք կարելի՞ է վեպ գրել հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի մասին առանց Արևմտյան Հայաստանի ողբերգության կամ հեղափոխության մասին խոսելու: Այդ ամենը վեպից դուրս մղելու պահանջ դնել, նշանակում է՝ անհավոր աղքատության դատապարտել երկը, որի ուժը հենց այդ շեղումների, հեղինակային կրքոտ միջամտությունների, հրապարակախոսական ուժգին ինտոնացիայի մեջ է, մի բան, որ օտար է եղել Սահինյանի ստեղծագործական խառնվածքին, բայց որը տեղ է գտել այս գրքում ոչ թե հեղինակի քմահաճույքով, այլ թեմայի անդիմադրելի մղումով:

Երկի բուն սյուժեից շեղումը կարող է գեղարվեստորեն արդարացվել. դա պայմանավորված է հեղինակային մտահղացմամբ, թեմայով, ուրեմն քարացած սխեման միասնական չափանիշ չի կարող դառնալ: Եթե հիշելու լինենք մեզ ծանոթ վեպերը, կարող ենք պարզ տարբերակել, թե որ երկում են ավելի շատ շեղումներ ու միջամտություններ լինում. այն երկերում, որոնք ընդգրկում են պատմական նշանավոր անցքերով լեցուն ժամանակաշրջան, երբ հեղինակն անկարող է լինում հրեույթների հանդեպ իր ունեցած վերաբերմունքն ու գնահատականները «տեղավորել» իր հերոսների վարքագծի մեջ, երբ հեղինակային հուզախոռով ապրումները ելնում են բուն սյուժեի ամփոփից, ողողում գրքի էջերը կամ էլ, երբ հեղինակը հարկ է համարում ընթերցողին ծանոթացնել անցած-գնացած դեպքերին՝ գրքում պատկերվածը հասկանալի դարձնելու համար: Կան գրքեր, որոնց բովանդակությունը գրեթե նույնանում է սյուժեի հետ, գրքեր էլ կան, որոնց սյուժեն միայն հեռավոր գաղափար է տալիս նրանց բովանդակության մասին: Չի կարելի պնդել, թե դրանցից որն է արժանի նախապատվության, բայց կարելի է ասել, որ առաջիններն ավելի հեշտ են ընթերցվում, քան երկրորդները:

«Ծարավ» վեպն իր բնույթով պատկանում է այս երկրորդ տիպի գրքերի թվին, այն վեպերի, որոնց «մերկ» սյուժեն պատկերացում չի տալիս գրքի բովանդակության հարստության մասին: Չի տալիս, որովհետև թանկագին շատ բան կա սյուժեից տարված ճշուղավորումների մեջ՝ պատմական էքսկուրսներ, հրեույթների հեղինակային իմաստավորում, հրապարակախոսական միջամտություն: Այս բոլորը մի ուրիշ որակ են տալիս վեպին: Ահա հին Երևանի նկարագրությունը՝ արևելյան այդ քնած քաղաքը, գավառական բարքերով, միջնաբերդ տներով, սոցիալական ներհակություններով, շուկան, կոնդը, Աստաֆյան փողոցը... Մեր մայրաքաղաքի անցյալի պատկերման հարուստ տրադիցիա չունի մեր գրականությունը, և հեղինակը սեփական երևակայության, ինտուիցիայի ուժով մեր առաջ փռում է հին Երևանի պատկերը: Խոսք չկա, հեղինակը սա անում է բուն սյուժեից բավական հեռավոր շեղում կատարելու գնով, բայց դա արդարացված է հենց վիպական

արվեստի օրենքներով: Երևանի թեման կենսական կարեւորություն ունի գրքի համար, քանի որ վեպի վերջին մասերում գրողը վերստին պիտի դառնա Երևանին՝ այս անգամ արդեն ցույց տալու համար, թե նոր կարգերը ինչ վիթխարի գործ ունեն կատարելու այդ խարխուլ քաղաքում: Կամ ահա Վահանի ձեռքն է ընկնում մի գիրք, ցայտական պաշտոնյայի հաշվետվությունը, ուր տրված է Հայաստանի հողերը ոռոգելու ապարդյուն փորձերի պատմությունը: Այս առիթով ևս հեղինակն առանց քաշվելու շեղվում է սյուժեից ու անում այս պատմությունը: Սա ևս գեղարվեստորեն արդարացված շեղում է, քանի որ ծառայում է երկի մտահղացումը բաց անելու նպատակին: Դրա շնորհիվ ավելի զրնգուն է դառնում ծարավի թեման: Չլինե՞ր այդ շեղումը, այնքան խորությամբ չէր իմաստավորվի լենինյան ԳՈԷԼՈՒ-ի ծրագրի նշանակությունը Հայաստանի համար, ծրագիր, որին ևս իրավամբ գրողը շատ տեղ է տվել իր գրքում: Կարելի է իմաստավոր շեղումների ուրիշ օրինակներ էլ բերել՝ Թիֆլիսում տիրող տրամադրությունները՝ գրված ժամանակի ու միջավայրի նուրբ զգացողությամբ, Զեյթունի ապստամբությունը, Բաքվի դեպքերի արձագանքները գյուղում և այլն: Չի կարելի ասել, որ բոլոր այդ շեղումները հավասար անմիջականությամբ, անսքող ու տեսանելի պետք է «աշխատեն» երկի գաղափարի բացահայտման համար: Դա կարող է լինել և միջնորդված ձևով:

Ասածիցս չստացվի այն տպավորությունը, թե բոլոր շեղումները անվերապահորեն արդարացված են գրքում: Վերը խոսեցինք Իզնատեի պատմության՝ շեղումներից ամենամեծի ու ավելորդի մասին, որ գրքում ապրում է իր ինքնուրույն կյանքով: Էլի կան բոլորովին իզուր արված, թեմայի բացահայտմանը իսկապես որ չնպաստող շեղումներ: Ահա, օրինակ, հեղինակը պատմում է, որ Վահանի մայրը պիտի տեղափոխվեր Թիֆլիս, քանի որ որդին դեռ երկար պիտի մնար այնտեղ: Կենցաղային պատճառաբանությամբ սա կարող է և արդարացված լինել, բայց ո՞րն է դրա նպատակը ըստ մտահղացման: Միայն այն, որ ցույց տրվի, թե քաղաքի կյանքին անսովոր կինն իրեն ինչպե՞ս կղզա Թիֆլիսում, կամ էլ այն, որ Հերիքնաղը տեղավորվի քաղաքի աղքատ մի թաղամասում, և հեղինակը

Հավաքարի բարձրի ու կենցաղի մասին պատմելու առիթ ունենա: Ակնհայտ է, որ այս և նման շեղումները ոչ անմիջաբար, ոչ էլ միջնորդված ձևով չեն ծառայում թեմայի բացահայտմանը:

Ասացինք, որ վեպի մեջ բաբախում է հրապարակախոսական ինտոնացիան, ասենք նաև, որ դա ներդաշնակում է վեպի թեմային: Գրքի մեջ հանդես է գալիս և մեկ ուրիշ հերոս՝ ինքը հեղինակը, հանդես է գալիս իբրև երևույթների կրքոտ մեկնաբան և իբրև ժողովրդի արդար դատի պաշտպան: Դա իհարկե, հրապարակախոսություն է, բայց գրքի մեջ որպես խորթ մարմին չի ընկալվում, որովհետև գրված է պատկերավոր ոճով, գրքի գեղարվեստական հյուսվածքին մերվող լեզվով:

Իսկ «Ծարավը» հյուսված է պատկերավոր ոճով, լեզվական բարձր կուլտուրայով: Լեզվական բարձր կուլտուրա ասելով մենք բնավ էլ աչքի առաջ չունենք այն թորած, զտված ժողովրդական ոճերից ու դարձվածքներից զուրկ դպրոցական լեզուն, որ մեր գրողներից ու մանավանդ թարգմանիչներից շատերն են ներկայացնում իբրև լեզվի կուլտուրա և ոմանք էլ դա ընդունում են իբրև ճշմարտություն: Ցավալի է, որ մեզանում լեզվական կուլտուրայի չափանիշներից մեկն էլ այն չի դարձել, թե գրողն ինչպիսի՞ ճաշակով, ի՞նչ համարձակությամբ ու քանակով է օգտագործում մեր լեզվի բարբառների բնավ էլ չսպառված և մշակման կարոտ գանձարանը, ինչպես է շարունակում հայոց լեզվի օգտագործման թումանյանական, մեր կարծիքով, միակ ճիշտ տրադիցիան, որին հակառակ գնալը տալիս է այն հետևանքը, որ մեր լեզուն կալանվում է դպրոցական ոճերի ու դարձվածքների աղբատիկ ոլորտում և առաջ է գալիս մի տեսակ «դիետիկ» լեզու՝ կառուցված մաշված դարձվածքների խախուտ հիմքի վրա:

«Ծարավ» վեպի լեզվական կուլտուրան բարձր ենք համարում այն հիմքով, որ այդ գրքում ոչ միայն հերոսների, այլև հեղինակային խոսքի մեջ լիովին օգտագործվում են ժողովրդական կենդանի ոճեր, դարձվածքներ, ածականներ՝ առանց համաժողովրդական հայերենի սկզբունքները ոտքի տակ տալու: «Երեսօթեժանք դարձնել», «վերմակը ծեփծեփել», «փուխք

սիրա», «բուլում-բուլում ծուխ», «սրանով մի ցավի ոտ կոտ-
րենք», «տղաները սարի պես կանգնած էին», «ծիծաղից ջուր
դառնալով», «աչքի պոչով նայեց», «ծկլթալով ասաց», նայում
էր «այնպես մռայլ, որ օձին նայեր, օձը կսատկեր», «քոռ ու
փուշ անել», «թուքումուր տվեց», — այս և նման արտահայ-
տությունները, ժողովրդական ոճերը, ցրված վեպի մեջ, գույն
ու հմայք են տալիս նրան: Վեպը գրված է հայերենի ոգին,
համն ու հոտը ղգացող գրչով, վիպական պատկերավորելի-
վով: Իսկ վիպական լեզու, ոճ ասելով պիտի հասկանալ բառե-
րի նվազագույն քանակով շատ բան ասելու կարողությունը:
Ահա մի քանի օրինակ:

Նկարագրելով բժիշկ Լալաղարովի տունը Թիֆլիսում, վի-
պոսանը գրում է. «Իսկ առաստաղից կախված էր բյուրեղյա մի
ջահ, որի ստույգ արժեքը հազիվ թե թաքցրած չլինեին մեծ ա-
ղայից»: Այս մի նախադասությունը ցույց է տալիս և՛ տան կա-
հավորման շքեղությունը (որ Ֆրազի ուղղակի նպատակն է), և՛
այն, որ թանկագին իրերի գինը սովորաբար թաքցվում է մեծ
աղայից (քանի որ նա դժգոհ է, որ «իր ապրուստն ուղում են
ծախն բարձել», «մի կովի գին են տալիս մի զիբիլ հայելու»),
և՛ այն, թե ինչպիսի փոխհարաբերություն մեջ են հայր ու որդի:

Հին Երևանի վաճառաշահ ճանապարհները նկարագրելիս
Սահինյանը գրում է. «Այդ ճանապարհների վրա վաղ աղջա-
մուղջին և կամ հրեկոյան մթնշաղեքին շարժվում էին ծանր
հակեր բարձված ուղտերի քարավանները՝ դաշտի վրա անձրե-
վելով բոժոժների թախծոտ ղողանջը...» կամ ահա Սևանի առա-
ջին երևալը. «Նրանք շրջանցեցին վերջին լեռը և ահա փողփո-
ղաց լճի կապուտակ հորիզոնը նախ նեղ շերտով, ապա գնալով
սկսեց փուլել վարժ գործակատարի ձեռքի տակ ետ գնացող մե-
տաքսի փաթաթվածքի պես», — այսպիսի պատկերները, որոն-
ցով հարուստ է վեպը՝ գրքին գեղեցկություն են տալիս:

Ամփոփենք մեր խոսքը. «Ծարավը» մի վեպ է, որի նպա-
տակը պատմության գեղարվեստական իմաստավորումն է,
պատմության այն երկաթե տրամաբանության գեղարվեստա-
կան ևս մի հաստատումը, որ հայ ժողովրդի և Հայաստանի
փրկության միակ ճանապարհը հեղափոխական Ռուսաստանի
հետ կապվելն էր: Արտահայտված է վեպում այս իդեան գե-

դարվեստական միջոցներով, ցույց տրված է ժամանակաշրջանի, հասարակական հարաբերությունների, կերպարների ռեալիստական պատկերման միջոցով, և ընդհանրապես վեպը գեղարվեստական արժեք ներկայացնում է: Ինչպես փորձեցինք ցույց տալ մեր քննության մեջ՝ «Ծարավը» աներկբայորեն ներկայացնում է այդպիսի արժեք: Վեպը, ինչպես տեսանք, ունի էական թերություններ և միամտություն կլինի սովորականի պես ասել, թե «այդ թերությունները չեն նվազեցնում գրքի արժեքը»: Ոչ, այդ թերությունները ստվերում են գիրքը, նվազեցնում արժեքը, բայց՝ իսկապես արժեքը, որովհետև գիրքն այս վիճակումն էլ գեղարվեստական ակնհայտ արժեք է: Հեղինակը դեռ անելիք ունի իր երկը մեծ թեմային համարժեք դարձնելու համար: Նա արդեն մեկ անգամ մշակել է գիրքը՝ ամսագրում լույս տեսնելուց հետո: Վեպի երկու տարբերակներն էապես տարբերվում են միմյանցից: Իսկապես շատ աշխատանք է արված, բայց անելիք դեռ կա: Իսկ այսպիսի գրքի վրա արժեք աշխատել: Հենց այսպես էլ վեպը դրական երևույթ է ոչ միայն Անահիտ Սահինյանի ստեղծագործական կենսագրության, այլև ընդհանրապես մեր ժամանակակից արձակագրության մեջ:

«Ծարավը» Անահիտ Սահինյանի երրորդ գիրքն է: Մի տասնամյակ է անցել գրողի նախորդ «Խաչողիներ» վեպի, գրեթե տասնչորս տարի՝ նրա առաջին վեպի՝ «Վալեյքի» հրապարակ գալուց: Ուրեմն, չի կարելի բաց թողնել այն հարցը, թե այս նոր գիրքն ինչ հարաբերության մեջ է նախորդների հետ: Եթե «Ծարավը» մյուսներից տարբերվել միայն թեմայով, ապա չէր կարելի ասել, թե գրողը ստեղծագործական առաջաքայլ է կատարել, այլ կնշվեր միայն, որ նա մինչև հիմա ուներ երկու գիրք, հիմա դարձավ երեքը: Բայց այս գիրքը նախորդներից միայն թեմայով չէ, որ տարբերվում է: Սահինյանը «Ծարավ» վեպում հանդես է բերել ստեղծագործական նոր կարելիություններ՝ առանց կորցնելու նախորդ գրքում ճանաչված հատկությունները՝ սուր դիտողականություն, մարդկային հոգեբանության ծալքերը թափանցելու, վիպական սյուժե հյուսելու հմտություն:

ՄԱՀԱՐՈՒ ԳՐԻՉԸ

1. ԱՌԱՋԻՆ ԳԻՐԲԸ

Եթե չլիներ ամեն մի նոր ժամանակաշրջան նաև գեղարվեստորեն իմաստավորելու պահանջը՝ այլևս հարկ չէր լինի նորանոր գրքեր գրել. առանց այն էլ վաղուց ի վեր ստեղծված է գեղարվեստական գրականության բարձր նմուշների այնպիսի քանակություն, որ անհնար է սպառել մարդկային մի կյանքի ընթացքում: Բայց կա այդ պահանջը ու նրա հրամայականով ամեն ժամանակաշրջան ծնում է իր արվեստը, իր արվեստագետներին:

Եվ գրողի, առհասարակ արվեստագետի, վաստակի գնահատության չափանիշ է դառնում այն, թե նա ինչպես է արտահայտում իր ժամանակը, նրա առաջատար գաղափարները, որքանով են արդիական գրողի հասարակական հայացքները, նաև արվեստի արտահայտչական միջոցները:

Այդ չափանիշով զննենք Գուրգեն Մահարու ստեղծագործությունը, ավելի շուտ՝ արձակը մի գրողի, որ ասպարեզ եկավ իբրև բանաստեղծ, բայց, ստեղծագործական ճակատագրի անիմանալի տրամաբանությամբ, այսօր հաստատել է իրեն ու գրական մնայուն արժեքների տեղ դարձել իբրև արձակագիր: Շատ բանաստեղծների համար նախանձեղի այս բախտին գրողը հասել է իր շուրջ ձիրքը ճանաչելու շնորհիվ և ստեղծագործական ու անձնական կյանքի դժվարին խաչուղիներում անդամաճան մնացել իր հանդուգն, չարճճի, ճշմարտապատում գրչին: Նա գրել է իր ժողովրդի մոտավոր անցյալի մասին, որ մեր գրողներից շատերի ստեղծագործության նյութն է եղել:

բայց այնպես է գրել, ինչպես ոչ մեկը նրանցից. երևույթների սեփական ըմբռնումով, սեփական գրչով:

Ամբողջության մեջ ի՞նչ է պատմում Մահարու արձակը. պատմում է հայ ժողովրդի դաժան ճակատագրի մասին, որ նա ապրեց դարասկզբի երկու տասնամյակներում, անհնարին տառապանքներով լեցուն մի ժամանակաշրջանի, որին իսպառ զոհ պիտի գնար մի ամբողջ ժողովուրդ, եթե Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը փրկություն չբերեր բոլորից լքված, դավերից հոգնած, ուժահատ այդ ժողովրդին: Հետո էլի մի տասնամյակ՝ ապաքինման, սոցիալական վերածնության, հաղարամյակների տարիք ունեցող ժողովրդի երիտասարդության ժամանակաշրջանը, — սա է Մահարու խոսքը և դավանած դադափարը, որ ներթափանցված է նրա ստեղծագործության ամբողջ հյուսվածքի մեջ, ինչպես վայել է իսկական արվեստին:

Այն, ինչ վերաբերում է առաջին երկու տասնամյակին, ամփոփված է «Մանկություն», «Պատանեկություն», «Երիտասարդության սեմին» տրիլոգիայում, նաև պատմվածքներից մի քանիսում, երրորդ տասնամյակի՝ վերածնվող Հայաստանի պատկերը, տրված է պատմվածքների մի շարքում («Կյանքի խաչմերուկներում», «Էլեկտրական լուսին», «Երգի ու աշխատանքի լեզուն», «Մայրը», «Սարդեր» և այլն):

Գրքի, ասենք, նաև հեղինակի ստեղծած ամենաբարձր արժեքը՝ ինքնակենսագրական տրիլոգիան է: Մանկական, պատանեկան տպավորություններին մեր հայրենական գրականությունը ևս շատ է պարտական. վաղ հասակի տպավորությունները՝ ուժգին ու անմիջական, բյուրեղացել են հետո, իմաստավորվել են և դարձել «Իմ ընկեր Նեսոյի», «Համբերանքի չիբուխի» նման գոհարներ: Միջնորդված, թե անմիջաբար՝ այդ տպավորությունները գեղարվեստական բարձր որակ են ստացել մեր գրողների՝ Աբովյանից մինչև Զորյան, ստեղծագործության մեջ:

Գուրգեն Մահարու տրիլոգիան մանկական, պատանեկան, ապա նաև վաղ երիտասարդության տպավորությունների գեղարվեստական խոացումն է: Երեսուն թվականին տրիլոգիայի առաջին երկու մասը հրապարակի վրա էր, քառորդ դարի ակամա ուշացումով ավարտվեց նրա երրորդ մասը: «Ման-

կուսությունը» և «Պատանեկությունը» հենց սկզբից վեճերի տեղիք տվեցին, արժանացան իրարամերժ գնահատականների: Եվ մենք ուզում ենք երկի քննությունն սկսել՝ վիճելով, թե կուզ և քառորդ դարի ուշացումով, այն ժխտական գնահատականների դեմ, որ արտահայտվել են այդ երկի մասին: Եթե քննադատ Ա. Ոսկերչյանի ժխտական կարծիքի (նա անցյալի իդեալագործում է համարել երկը) դեմ վիճելը համարենք ավելորդ, ապա գծվար է նույնպիսի վերաբերմունք ունենալ Եղիշե Չարենցի գնահատության հանդեպ, որ գտել է գեղարվեստական մարմնավորում: 1930 թվականին Չարենցը գրեց իր «Մանկություն» պոեմը, պոեմիկական մի երկ՝ ընդդեմ Մահարու գրքի: Վերստին մտաբերելով իր դառնաշունչ մանկությունը, բանաստեղծն իր պոեմն ավարտում է այսպես.

... նայելով այդ գորշ առավոտին ևս իմ՝

Այլևս չեմ ուզում և ո՛չ մի բառ գրել

Իմ մանկության, իմ «վառ արշալույսի» մասին:—

Եվ դու, Գուրգեն, իզո՛ւր ևս քո քանքարը դրել,

Որ համոզես, թե քոնը եղել է ջինջ լուսին.—

Օ, ո՛չ, Գուրգեն.— քան գորշ մանկությունը ներկենք—

Կա՛մ չէ՝ — վաղվա մեր վառ... ծերությունը երգենք:—

Նորից ու նորից կարդում ենք Մահարու գիրքը. «ներկե՛լ» է նա իր մանկությունը, ջառագեղ է համոզե՛լ, թե իր «մանկությունը եղել է ջինջ լուսին» — ոչ, թյուրիմացություն է սա, բանաստեղծի ընկալման տարօրինակ սխալը, որ հնարավոր է հասկանալ միայն գրության ժամանակի մեջ:

Գուցե այդ տպավորությունը դալիս է նրանից, որ ժպիտո՞ւմ է գրված երկը: Բայց ժպիտ էլ կա, ժպիտ էլ: Տեսեք, թե ինչ դառնագին ժպիտ է խաղում թշվառացող ժողովրդի մասին պատմող գրողի դեմքին: Կոտրված ժպիտ, որ շաղախված է արցունքով: Նույն այդ ժողովրդի ողբերգության մասին ժպիտով չե՞ն գրել Պարոնյանը, Օտյանը, «Վշտի ծիծաղի» հեղինակ Առանձարը... Այո, կա նաև վշտի ծիծաղ: Բայց ինչո՞ւ վշտի ծիծաղ, երբ պետք է լինի վշտի լաց: Հենց բանն էլ այն է, որ ծանրագին վշտի մասին չի կարելի լալով գրել. մեծ երգիծաբանն է ասել՝ վշտի վրա չալ, ասել է, թե արցունք չունենք թափելու: Դա ունի և իր գեղագիտական քաջատրությունը. մեծ

վշտի, այն ահ ու սարսափի, արյան ու ավերի մասին, որ Մահարու գրքի նյութն է, առանց ժպիտի գրել՝ նշանակում է գրել այնպես, որ անհնար լինի կարդալ: Դրա համար էլ գրականության մեջ այնքան շատ են ողբերգության մասին հեզնանքով գրող հեղինակները՝ Դիկկենս, Տվեն, Օտլան, Շոլոմ-Սելեյսեմ...

Մահարին գտել է այն ինտոնացիան, որով պետք է գրել այդքան տառապալից մանկության ու պատանեկության մասին: Ահա գաղթած որբուկները, անօգնական ու տանջահար, հասնում են Իզդիր:

«Լուսանկարիչը կանգնեց կազմ ու պատրաստ:

— Տխրե՛ք, լացե՛ք,— կարգադրեց կարգադրիչը:

Ինչ վերաբերում էր տխրելուն, այդ միանգամայն ավելորդ կարգադրություն էր, որովհետև բոլորն էլ տխուր էին, իսկ գալով լալուն, այդ նույնքան դժվար էր, որքան ծիծաղելը, այս իսկ պատճառով ոչ ոք չարձագանքեց կարգադրիչի մարտական կոչին:

Կարգադրիչը, հնթադրելով, որ մենք չենք հասկանում նրա լեզուն, դիմեց իլյուստրացիայի.

— Լացե՛ք, լացե՛ք, ա՛յ, այսպես, հը՛-հը՛-հը՛-հը՛-հը՛...

Ու ցուցամատով ճմրթեց աչքը:

Բոլորն էլ գործի անցան: Բարձրացավ մի անդուր երաժըշտություն: Նկարչական գործիքը չիսկաց: Բայց պատահեց մի զարմանալի բան.— ցուցադրական լացը փոխվեց իսկական լացի, և իզուր կարգադրիչը կարգադրում էր.

— Բավական է, բավական. էլ պետք չէ՞»:

Ուրիշ ինտոնացիայով այսպիսի դրվագը պատմել չի լինի. նախ որ՝ անհարադատ կլինի մանկան ընկալմանը, իսկ մանկան հոգեբանությանը հավատարիմ լինելը Մահարու գրքի առաջին մեծ արժանիքն է, և ասլա՝ առանց հեզնանքի պատմելու դեպքում այն աստիճան ծանր կլիներ պատկերը, որ դժվար կլիներ նույնիսկ կարդալ:

Մանուկը միշտ մանուկ է մնում, նույնիսկ դժողբում: Ահա լացուկոծին հաջորդող դրվագը, սովալուկ մանուկները հարձակվում են ուտելիքի վրա.

«Երբ վերջացրինք առաջին բաժակը, սպիտակ հագած աղ-
ջիկներին մեկը հարցրեց.

— Էլի՞ ածեմ...»:

Վանեցի մանչուկն ի՞նչ իմանա, թե «ածելը» որն է.

«Ես շատ զարմացա այս, որքան ինձ թվաց, անհարմար և
միաժամանակ հետաքրքիր հարցի վրա: Հավաքեցի իմ ուժե-
րը և ասի.

— Աժի՛... տեսնենք:

Նա լցրել իմ բաժակը:

Այդպես ուրեմն. ածել նշանակում է լցնել, իսկ ես կար-
ծում էի...

Ես չեմ մոռանա այդ ածող օրիորդին»:

Այո՛, Մահարին գտել է այն ինտոնացիան, որով կարելի
էր պատմել իր և իր ժողովրդի կյանքի այնքան տառապալից
ժամանակների մասին: Դա տրագիկոմիկական ինտոնացիան
է, գեղարվեստական բարձր ու բարդ մի գրելաձև, որ ավելի
ցայտուն է դարձնում տրագիկական վիճակները, գեղագիտո-
րեն ավելի տպավորիչ ու հոգեբանորեն մատչելի: Հիշում եմ
Շոլոմ Ալեխանսի «Մանուկ Մոտը», մանկության մասին ամե-
նալավ երկերից մեկը, որ գրվել է երբեք: Փոքրիկ Մոտիկ հայ-
րը ծանր հիվանդ է, սնանկացող ընտանիքը վաճառել է տան
ունեցած-չունեցածը. մնացել է մի մեծ պահարան, այնքան
մեծ, որ տան դռնից դուրս չի գալիս: Տղան բերկրանքի մեջ
է, որ տունը գնալով դատարկվում է, խաղի ասպարեզը՝ մե-
ծանում, և նա սարսափում է այն մտքից, որ պահարանը կա-
րող է դռնից դուրս չգալ և մնալ տանը: Ա՛խ, երանի թե պա-
հարանը կարողանային դուրս բերել: Մանուկը միշտ մանուկ է
մնում:

Ամենաողբերգական դեպքի մասին էլ կարելի է համոզով,
ժպիտով գրել: Ժպիտը, համոզը, հեգնանքը առանձին վերցրած
ոչինչ չեն նշանակում. իմաստավորողը բովանդակությունն է,
որ կարող է ճիշտ հակառակ նշանակություն տալ դրանց: Եվ
հիրավի, կարող է լինել դառնագին, արցունք քամող ժպիտ,
ինչպես լինում է ուրախության լաց:

Բայց եթե ժպիտն էլ չի Մահարու երկի թյուր ընկալման
պատճառը, հապա էլ ի՞նչ ճնեռկելու՞ մասին կարող է խոսք

լինել, երբ մարդը ուրիշ բան չի պատմում, քան իր ժողովրդի և իր անհնարին տառապանքները:

Բնավ հովվերգություն չի եղել գրողի մինչև իսկ վաղ մանկությունը, երբ ոչ գաղթ կար, ոչ ավեր, ուր մնաց դրան հաջորդող մեկը մյուսից ահավոր դրվագներ, որոնք ևս պատկերված են մահարիական թաքուն հումորով: Ի՞նչ «ջինջ լուսին», երբ սկզբից արդեն գրողը նկարագրում է հոր սպանությունը ճորեղբոր ձեռքով (որովհետև սա դաշնակ է, իսկ հայրը՝ արմենական) և մանչուկը մնում է որբ. ի՞նչ «մանկությունը ներկել», երբ Մահարին հիշում է ութ-տասը տարեկան մանուկների խաղերը՝ ներծծված չափահասներից փոխառնված կուսակցական մոթ պայքարի թույնով և իր մանկությունը կրնքում «դեղին դառանցանք» բառերով:

Ի՞նչ իղեալագործում, երբ փոքրիկ հերոսն իր առաջին սիրտ մերժումն ստանում է այն պատճառով, որ իրենց տունը «խորոտ չի», իսկ քույրերից մյուսը Գուրխին հավան չի, որովհետև «կամավոր կուլեն». աղան մի անտեր ձի է գտնում ու տանում աղջկան, բայց ձին երկու անգամ կույր է դուրս գալիս... Ի՞նչ տխրալի փոխաբերություն:

Հիշենք «Ջուլհակներ» դրվագը՝ գործատեր Հակոբ աղայի և ջուլհակներ Սեդրակի ու Քինոյի պատմությունը: Սոցիալական անարդարության ի՞նչ ցնցող պատկեր՝ խտացած մի քանի էջի մեջ: Տերը փորձում է բռնությամբ իրեն ենթարկել Քինոյին, Սեդրակը՝ աղջկա մտերիմը, միջամտում է: Տերը ձեռքի տակ եղած երկաթը շարտում է, ծանր վիրավորում է Քինոյին: Աղջիկը, ի վերջո, վախճանվում է: Տերը մտնում է ջուլհականոց և դառնում Սեդրակին. «...— դադահիցդ չորս արշինի չափ կտոր կտրի...»

Բոլորը սարսուղյան վրեժխնդրության այս հրեշավոր ձևից. Հակոբ աղան ուզում էր Քինոյին թաղել իր սիրած տղայի ձեռքով գործած կտավի պատանքով...»:

Գործավոր Սեդրակը կատարում է տիրոջ պատվերը, բայց նույն այդ գիշեր ջուլհականոցը հրի ճարակ է դառնում:

Մեկ ուրիշ դրվագ. առուփախի իրարանցում, «դանթեական խուճապ».

«Այդ միջոցին կատարվեց մի զարմանալի բան. տառս

արագ նետվեց ճանապարհի մեջտեղ և, բազմությունը ճեղքելով, անցնող մի կառքի դիմաց կանգնեց: Ձիերը ծառս եղան և կանգնեցին:

Կառքում նստած էր Արամ փաշան, երկու ղինված թիկնապահներով:

— Մերություն եմ արի քե, Արամ փաշա, Սուրենին տիր գորդ, տար... չի կանա քեւ...

— Ճանապարհ տուր, սլառավ, շտապ գործ կա... Քշի', քշի'...»:

Ահա դրության տիրող բարոյական նկարագիրը: Դաժան իրականություն, ոչ թե «ջինջ լուսին»:

Տեսեք և դաղթական մանուկների սև օրերը էջմիածնում: Դիերը սալվերով են հավաքում: «Վերևից կրակ էր թափում արևը: Չէր շարժվում և ոչ մի տերև, ու հնամյա վանքի պատերի ու օգոստոսյան արևի տակ մեռնում էր մի ամբողջ ժողովուրդ»:

Նթե կա այստեղ որևէ ներկ, ապա սևն է, ծանր, անել վիճակը և՛ ժողովրդի, և՛ փոքրիկ հերոսի: Իսկ սև ներկը չի դիտվում արվեստի օրենքով, դրա համար էլ գործի են դրվում հումորը, հեգնանքը, ժպիտը:

Հետո՝ որբանոցները. փոքրիկ հերոսը հասնում է այնտեղ, ուր հաց է գողանում, ընկերների հացը: Գտնում են գողին, բերում են «գունատ ու գանգուր մազերով մի որբի»:

Նա լալիս էր՝ մի կտոր հաց գրկած:

Այդ որբը ես էի...»:

Լա՛վ «ջինջ լուսին» մանկություն է:

Այս ամենը մանկան, ապա և պատանու առաջին տպավորություններն են անիրավ աշխարհի մասին, որոնք քննադատության լեզվով կոչվում են սոցիալական անարդարությունների և դաշնակցության հանցավոր քաղաքականության հետևանքներ: Գրողն այդպես չի ասում, որովհետև իրենք գեղարվեստի լեզուն է, չի բացատրում, քանի որ, Նար-Դոսի ասածի պես, միտք չունի աքաղաղ նկարել ու տակը դրել՝ սա աքաղաղ է. չի ասում, որովհետև յուրացրել է մարքսիստական գեղագիտության այն խորիմաստ դրույթը, որ գեղարվեստական երկում տենդենցները չպետք է մերկապարանոց արտահայտվեն,

որքան ավելի են թաքնված հեղինակի հայացքները, այնքան ավելի լավ՝ արվեստի երկի համար: -

Ո՛չ, Չարենցի գնահատության ու դրա կողմնակիցների հետ համաձայնել չի լինի: Ի՞նչ պարտադիր է, որ մանչուկի հագուստը թրջած լինեն ունևորների զավակները, երբ գրողը ցույց է տալիս կյանքի ճշմարտությունը՝ սոցիալական ներհակություններով, ներքին հակասություններով, ստորջրյա հոսանքներով: Չարենցի պոլեմիկական պոեմի լավն այն է, որ ինքն էլ գրել է իր մանկության մասին, իսկ այն, ինչ նա ասում է Մահարու երկի առիթով՝ չի համոզում, ինչպես չեն համոզում ու վեճ են վերցնում նրա մի քանի ուրիշ գնահատությունները ևս: Այն էլ ասենք, որ «Չարենց-նամեում» բանաստեղծն իր մանկության մասին ուրիշ տողեր է գրել.

Մանկություն... ոսկեթև՝ թռչուն...

Դեղնավուն ոսկի՝ հինայի...

Կամ՝

Իմ խաղա՞ղ, կապու՞ղտ մանկություն,

Դու նման ես լճակն՝ ընկած

Արծաթե լուսինի դիակին:—

«Չարենց-նամեում» գրվել է 1922-ին, «Մանկություն» պոեմից ութ տարի առաջ... Ժամանակը դեր է խաղացել...

Մահարին գրել է մի երկ իր ժողովրդի պատմական դժվարին ճակատագրի մասին, գրել է անկեղծ, որքան անկեղծ կարող է լինել մարդն ինքն իր հետ, անմիջական, որպես մանուկ,— կարծես հեղինակն իրոք մանուկ է դառնում մանկության մասին, բայց ոչ մանուկների համար գրած իր գրքի էջերում: Ակներև է գրքի հասարակական նշանակությունը. քանի որ գրված է քաղաքական պարզորոշ միտումով, նաև ճանաչողականը, քանի որ ճշմարտացի է այնքան, որ կարող է դիտվել իբրև պատմական վավերաթուղթ, նաև գեղարվեստականը, քանի որ այնքան ինքնատիպ է, որ կարող է գրվել մեր գրականության դասական երկերի շարքում:

Իսկ Մահարու տրիլոգիայի երրորդ մասը, որ, գրված է

քառորդ դարի ընդմիջումով, 1955-ին, դեռևս գնահատություն չի գտել, ինչպես նախորդ մասերը: «Երիտասարդություն սեմինն» էլ ընթերցվում է հավիշտակությամբ, այստեղ էլ փայլվում է մահարիական մեղմ հումորը, որ երբեմն դառնում է դառն ու անողորմ, այստեղ էլ ճանաչում ես Մահարու հանդուգն գրիչը, այստեղ էլ կան մի ամբողջ շարք ավարտված կերպարներ: Բայց և այնպես այս երկը զիջում է նախորդ երկուսին, թեև համեմատաբար միայն: Փոքրիկ Գուրիսը, հասակ առնելով, ինչ-որ թանկագին բան կորցրել է իր երբեմնի հմայքից:

Ասել, թե դրա պատճառը քսանհինգամյա դաժան ընդմիջումն է՝ ճիշտ չի լինի, որովհետև դա միայն Մահարու տրիլոգիային չէ, որ հատուկ է: Ինչ-որ մի չգրված օրենքով ինքնակենսագրական երկերը, ավելի կամ պակաս չափով, գեղալով թուլանում են, ինչպես երեխան առհասարակ, նույնիսկ աշառու ծնողների վկայությամբ, մեծանալով՝ տարիների հետ աննկատելիորեն կորցնում է իր թովչանքը: Երեխ հենց դա է, որ ուրիշ-ուրիշ ճանապարհներով գալիս և ավամա արտահայտվում է արվեստի երկերի մեջ:

Ստեֆան Յվեյզը նկատում է, որ Դիկկենսի բոլոր երեխաները, Դավիթ Կոպերֆիլդն էլ նրանց հետ, հասակ առնելով, կորցնում են իրենց գրավչությունը: Գուրկու տրիլոգիայի ամենալավ երկը «Մանկությունն» է, և Տոլստոյի զիլոգիայում ևս առաջին մասն ավելի ուժեղ է: Ն. Գարին-Միխայլովսկու տետրալոգիայի մեջ լավագույնը «Տյոմայի մանկությունն» է: Երբ Գարինին ասել են, որ «Տյոմայի մանկությունը» լավ գիրք է, նա պատասխանել է, թե մանկության մասին բոլորն էլ լավ են գրում, մանկության մասին չի կարելի վատ գրել: Կես-կատակ, կես-լուրջ ասված այս խոսքը աչքանով է ճշմարիտ՝ մեծ է, անսպառ է մանկության թովչանքը, այնքան, որ հորդում է նաև արվեստի գործերի մեջ:

Մեր հայրենի գրականությունը նայենք. Զորյանի «Մի կյանքի պատմությունը», էլի թանկագին մի գիրք, իր երկու

մասերում չունի ցանկալի ներդաշնակութուն. փոքրիկ Սուրենն էլ, հասակ առնելով, չի շահում, այլ կորցնում է:

Օրինակները երբ շատ են, մատնում են ինչ-որ օրինաչափություն: Այդ օրինաչափության ոլորտից Մահարին ևս դուրս չի գալիս:

Փոքրիկ Գուրիսն ավելի անմիջական է, ավելի նուրբ բանաստեղծական խառնվածք, քան Գուրգեն Աճեմյանը, մանավանդ Մահարի դառնալուց, բանաստեղծ դառնալուց հետո: Իբրև գեղարվեստական խտացում ևս «Երիտասարդության սեմինը» ղիջում է «Պատանեկությանը», մանավանդ «Մանկությանը»: Խնդիրն այն չէ, որ երրորդ մասը առաջինից չորս անգամ մեծ է, առաջին երկու մասի չափ է: Երրորդ մասն ընդգրկում է դեպքերի ու դեմքերի ավելի մեծ շարք, ավելի խառն ժամանակաշրջան, ուրեմն պետք է որ ավելի ծավալուն լիներ: Բանն այն է, որ այստեղ շատ են շեղումները, առանձին վերցրած շատ հետաքրքիր, ժամանակի հարադատ կնիքը կրող, բայց, այնուամենայնիվ, շեղումները գլխավոր թեմայից: Ինչ խոսք, Մանուկ աղայի ամուսնության պատմությունը հետաքրքիր է առանձին վերցրած, բայց երկի՝ ընդհանուր թեմային՝ հայ ժողովրդի պատմական ճակատագիրը, ինչո՞ւ է առնչվում, ի՞նչ հարկ կար երկար ու բարակ զբաղվել Զարուհու, Նշան աղայի կերպարներով, որոնք շատ անհիլիքներ չունեն այս գրքի մեջ:

Երբեմն թվում է, թե գրողն ապավինել է հոսանքին, դեպքերի ու վերհուշերի պատահական հաջորդականությունը՝ առանց մտահոգվելու շլթայի տարրեր օղակները միմյանց ադուցելու, եթե ոչ սյուժետային, գոնե թեմատիկ ամբողջականությունը պահպանելու մասին:

Վերապահում անենք. Մահարու բնությունն ունեցող գրողից անարդար բան կլիներ սյուժետային կուռ ամբողջականություն պահանջել, բայց թեմատիկ ամբողջականությունը պարտադիր բան է, որ գրողը հիանալի պահպանել է ուրիշ գործերում: Դա է, որ պակասում է երրորդ մասին: Այստեղից էլ՝ երկի մեմուարային բնույթը՝ դեմքեր, հանդիպումներ, որոնք չեն իմաստավորվում հղացումը

բացահայտելու ճանապարհով, մի քանիսն էլ (հանդիպումներ Զարենցի, Աղասի Խանջյանի հետ) մնում են տպավորություն սահմաններում:

Այսուամենայնիվ, տրիլոգիայի երրորդ մասը նախորդ երկուսից թույլ է միայն համեմատաբար: Այստեղ կա «խառը տարիներ» Նրեանի ցայտուն պատկերը, ժամանակի զարմանալի հարադատ զգացողություն, հասարակական տրամադրությունների արտացոլում, արևմտյան դիվանագիտության սատիրական մերկացում: Յնցող պատկերներով հեղինակը հիշեցնում է այն անիծյալ ժամանակները, երբ Հայաստանը մանր դրամ էր արևմտյան տերությունների անտարբեր ձեռքերում: Գրքի էջերում երևում է քայքայվող երկրի տխուր պատկերը, «երբեք հայն այդքան հարուստ չէր եղել: Հասարակ ջուր ծախողի օրական վաստակը հազար ռուբլուց պակաս չէր», «բայց ամբողջ երկրում սավառնում էր քաղցն ու սովը»: Այսպես էր երկրի վիճակը, իսկ նորին բրիտանական զերադանցություն լորդ Քերզոնը «դե ֆաքթո» ճանաչում է Հայաստանը: Մահարին ճանաչում և ծանոթացնում է արևմտյան պարոններին. «Մենք ի՞նչ իմանայինք, — ասում է նրանցից մեկը, — որ հայերը չպիտի կարողանան իրենց վայելուչ պահել, մի մասը գնացել, առանց ծանր ու բարակ կշռադատելու կոտորվել է...»:

Որքան էլ թուուցիկ ու ֆրագմենտային՝ զարմանալի ստուգապատում հեղինակ է Մահարին, որովհետև նրան անծանոթ է չապրած զգացումը, չտեսածը, չսածը թղթին հանձնելու սովորությունը, միայն երևակայությանն ապավինելը, ինչպես նկարիչներն են ասում՝ առանց բնորդի աշխատելը:

Կարծես նա ոչ թե չի ուզում, այլ չի էլ կարող ենթադրաբար գրել: Ստեղծագործական այս խառնվածքը անվերապահ վստահություն է ներշնչում, և ընթերցողն առանց կասկածանքի գրողի հետևից գնում է անծանոթ բավիղներով:

Մահարին ստուգապատում է ոչ միայն ինքնակենսագրական տրիլոգիայում, — ստույգ եղելությունների վրա կալուցված այդ երկի, — այլև իր մյուս պատմվածքներում:

Դրանցից մի քանիսը, թեմայի իմաստով, կարող են դիտվել իբրև տրիլոգիայի լրացումներ՝ Վանն իր բարձրով և ունեցվածքային-բնտանեկան հարաբերություններով («Ուտնաձայներ այգուց»), խառը ժամանակների հերոսի կողմնորոշումը դեպի հեղափոխությունը («Զիգզագներում»), որբանոցային պատանիների ընդվզումը հին, փլուզող կարգերի դեմ («Մեծ գործի սկիզբը»): Այս վերջինը, չգիտես ինչու, չի մոծվել տրիլոգիայի մեջ, ուր նա լավ կհնչեր, իսկ առանձին դրված՝ մի տեսակ մենակ է մնացել:

Ինչևէ, այս երեքն էլ ապրված երևույթների նկարագրություններ են, ամեն մեկը անցած-գնացած ժամանակների մի պատկերն է կամ նրա թեկուզ և մի, բայց այնպիսի հատկանշական կտորը, որ գաղափար է տալիս ամբողջի մասին: «Ուտնաձայներ այգուց» պատմվածքը առանձնանում է բոլորից ոչ միայն ծավալով, այլև բնութագրումների խորությամբ, գույների թանձրությամբ: Երեք հղբայրները՝ Օհանես աղա, Մխո, պարոն Գևորգ, մի-մի ավարտված տիպեր են, իրենց խառնվածքով ու շահագրգռություններով: Այստեղ Մահարին երևում է իբրև հմուտ սոցիոլոգ, որ կարողանում է տեսնել «բնտանեկան հարաբերությունների և ունեցվածքային հարաբերությունների» ներքին կապը և պարզորոշ վերաբերմունքը դրանց հանդեպ տալուծել ամբողջ պատումի մեջ:

Այս երկերը հարստացնում են նոր կարգերին նախորդող ժամանակաշրջանի հայ ժողովրդի կյանքի ընդհանուր պատկերը, որին նվիրված է գրողի ստեղծագործության մի խոշոր մասը:

Եթե փորձենք բռնել մյուս գործերը միմյանց կապող օղակը, ապա դժվար չի լինի նկատել, որ «Մայրը», «Սարդեր», «Էլեկտրական լուսին», «Երգի ու աշխատանքի լեզուն», «Կյանքի խաչմերուկներում» և ուրիշ պատմվածքներ ներկայացնում են մի որոշակի ժամանակահատված՝ իր բովանդակությամբ, հոգեբանությամբ, տրամադրությամբ: Դա 20-ական թվականների Երևանն է, իր մայրաքաղաքում ու երկրում նոր կարգեր հաստատած ժողովրդի մաժորային առօրյան, պայքարը այդ կարգերի ամրապնդման համար:

Մահարին այստեղ էլ հարազատ է իրեն, այստեղ էլ նրա պատումը դրվագային է՝ դրողը հավակնություն, ասենք, ցանկություն էլ չունի ամբողջական պատկեր տալու իր մանրամասնություններով: Եվ նրա ուժը երևույթը մանրամասնելու մեջ չէ, այլ ժամանակի կենդանի, թրթռուն զգացողությամբ:

1920 թ. նոյեմբերից հետո ուրիշ դարձավ Երևանը, հիմնիվեր հեղափոխվեց կյանքը, մտավ բուռն ընթացքի մեջ: Եվ մինչև իսկ կենցաղի ու բարքերի այն փոփոխությունները, որ առաջ տեղի էին ունենում հարյուր ու տասնյակ տարիներում, դարձան տարիների գործ: Ամեն տասնամյակ ու հնգամյակ, նույնիսկ տարի ուներ իր գերիշխող գույները, տրամադրությունները, երգերը, հագուստը: Դա մենք իսկույն հիշում ենք որևէ համր կինոնկար դիտելիս, և ընդամենը տասը, քսան, երեսուն տարի առաջ եղած իրականությունը մեզ դարավոր հնություն է թվում:

Մահարու պատկերածը 20-ական թվականների Երևանն է, երբ «Աբովյան» փողոցը, որին նաև «Աստաֆյան» անունն էին տալիս, մի համատարած զբոսարան էր ու բոլորովին ուրիշ էր քաղաքի ուրիշը. լիկկայանն ու բանֆակն էին մասսայական ուսումնարանները, երբ քաղաքում «Մլել է արտըս», «Ինչքան խիղճ կա», ասյա նաև «Ազրբայջան», «Գյուրջի աղջիկ» ու նման երգեր էին թնդում, «Ղանթարի տակը» զեռ պահում էր իր ուժը ու Երևանը, ինչպես նկատել է Գորկին իր այցելության ժամանակ, «այգիների քաղաք» էր:

Արտաքին հատկանիշներ են սրահը, բարքերի, կենցաղի արտահայտություններ, իսկ ներքուստ այդ կյանքը հոռւ էր նոր բովանդակությամբ:

Երբ հեղինակը նկարագրում է այն խորամանկ խաղը, որ Սերգեյ Նիկիտինն ու նրա կողակիցը խաղում են ընկեր Միրիշանյանի զլխին («Սարգեր»), բացում կուղապրոցի երկրորդ կուրսի ուսանող գեղջուկ Սերգոյի ներաշխարհը («Էլեկտրական լուսին»), զավեշտական գույներով անում Մելքոնի՝ առաջին հայրենազարձներից մեկի և ռուս աղջկա՝ Լիզայի, աիրո պատմությունը («Երգի և աշխատանքի լեզուն»), ծանոթացնում բանֆակի ուսանողուհի Գոհար Սանո-

յանի՝ բարոյականության հարցերի սոցիոլոգիական միամիտ ըմբռնումներին («Երբ գարունը բացվում է...»), պատմում է Գարեգինի սիրո մասին, մի մարդու, որ սիրած աղջկան հորդորում է «չկապել-կյանքը թունավոր սոփակների կարճ կյանքին և կանգնել դեպի կոմունիստական ապագան ձգվող լայն պողոտայի վրա» («Կյանքի խաչմերուկներում»), — երբ առերևույթ աննշան թվացող այս երևույթների ու անձնավորութունների մեջ տեսնում է մեծն ու նշանակալիցը, նորի հախուռն մուտքը քննած կյանքի մեջ, հին ըմբռնումների անվերադարձ բեկումը և նորի հաստատումը, — ընթերցողը տեսնում ու ճանաչում է իր ժողովրդի կյանքի մոտավոր անցյալը, երեկվա օրը, 20-ական թվականների Երևանը՝ իր հարազատ արտահայտություններով։ Եվ պարզ է, թե ինչու այս երկերում Մահարու գույները դառնում են զրբնագուն և ուրախ, էլի ժպիտ է խաղում նրա դեմքին, բայց ուրիշ ժպիտ է սա՝ գալիքի հանդեպ վստահ, խանդավառանքով լի, էլի նրա ոճն է՝ անխաբդախ ու հրապուրիչ։

Որ Մահարին մեր այսօրվա արձակագրության ամենախնդնատիպ հեղինակներից է՝ վեճ չվերցնող, ընդհանուր կարծիք է։

Եթե տրադիցիա շարունակելը այդ տրադիցիան կրկնելը չէ, այլ զարգացնելն է, ապա կարելի է հաստատել, որ Մահարու արձակը հայ ռեալիստական արձակագրության տրադիցիայի շարունակության ամենահետաքրքիր արտահայտություններից է։ Շարունակել այդ տրադիցիան, չի նշանակում գրել այնպես, ինչպես գրել են Աբովյանը, Թումանյանը, Զոհրապը կամ Շիրվանդադեն։ Չէ՞ որ նրանցից յուրաքանչյուրի մեծությունն էլ ոչ թե այն է, որ գրել է նախորդի նման, այլ այն, որ, հենվելով նախորդի հարստացրած տրադիցիայի վրա, գրել է այնպես, ինչպես պահանջել է իր ժամանակը, հեղել է արդիական իր ստեղծագործության թե՛ բովանդակությամբ, թե՛ ձևով։ Մահարին ևս մի ոտքով հենվում է հայրենական արձակի տրադիցիայի վրա, բայց չի կրկնում իր մեծ նախորդներին, որովհետև մյուս ոտքով հենվում է իր ժամանակի գեղարվեստական ըմբռնումների վրա, կրում է ժամանակակից, նաև օտարազգի հե-

դինակաների ազդեցությունը: Առանց դրա՝ նա չէր լինի տրագիկցիայի շարունակող, չէր հասնի ստեղծագործական ինքնատիպության:

Իսկ ո՞րն է Մահարու, իբրև արձակագրի, ինքնատիպության հիմքը:

Ամենից առաջ գրողի վատահոսթյունն իր ընթերցողի վրա: Դեպքը, երևույթը, դիպվածը, կերպարը Մահարին ըստ ամենայնի չի նկարագրում, բայց բռնում ու ենթատեքստի սուր զգացողությամբ պատկերում է դրանց մի կամ մի քանի, բայց այնպիսի հատկանիշները, որոնք պատկերացում են տալիս ամբողջի մասին: Սա սկզբունք է Մահարու համար: Քիչ բառերով շատ ասել, նվազագույն միջոցներով հասնել առավել արդյունքի, այնպես անել, որ տողամեջերն էլ ընթերցվեն: Մահարին չի սիրում կողոպտել ընթերցողի երևակայությունը՝ ամեն բան ամենայն մանրամասնությամբ նկարագրելով. ոչ, նա ընթերցողին հրավիրում է իր հետ ստեղծագործելու, ճանաչելու, խմաստավորելու երևույթը: Դա է, որ ընթերցողի մեջ գիրքը վերստին կարդալու ցանկություն է թողնում՝ բավական հազվագյուտ երևույթ մեր արդի գրականության մեջ: Նա չի վախենում, թե կարող է անհասկանալի մնալ ընթերցողին:

Ակամա մտաբերում եմ մի զրույց, որ մոտավորապես ունի այս բովանդակութունը. դատի միջոցին ներս է գալիս եպիսկոպոսը հետևելու ավանդման ընթացքին: Նրա աչքն ընկնում է պատին փակցված մի պատկերի, ուր նրկարված է մի կատու, որ ուտում է մկանը:— Ի՞նչ է նկարված այստեղ,— հարցնում է նա առաջին պատահած աշակերտին:— Կատուն ուտում է մկանը,— պատասխանում է տղան:— Ո՛չ,— դժգոհում է հոգևոր հայրը և նույն հարցով դիմում մյուսներին ու բոլորից էլ առնում նույն պատասխանը: Վրդովված, նա դիմում է ուսուցչին.— Գուցե դո՞ւք կասեիք, թե ինչ է նկարված: Սա շփոթված պատասխանում է.— Այո՛, սրբազան, եթե չեմ սխալվում, այստեղ նկարված է, թե ինչպես կատուն ուտում է մկանը:— Ո՛չ, ամենևին ո՛չ,— խորամտորեն ուղղում է սրբազանը բոլո-

րին:— Նկարված է, թե ինչպես կատվի նկարը ուտում է մը-
կան նկարը:

Իսկապես, ֆորմալ, ավելի շուտ՝ պրիմիտիվ տրա-
մաբանությունը իրավացին սրբազանն է, հո նկարի մեջ մուկն
ու կատուն կենդանի արարածներ չեն. ուրեմն պետք է իրե-
րը կոչել իրենց անունով: Բայց պրիմիտիվ տրամաբանու-
թյունը լեզվի, մանավանդ գեղարվեստական լեզվի թշնամին
է: Ցավալի է, որ մեր գրականության մեջ դեռևս տեղ ունի
այս բնույթի լեզվամտածողությունը: Մահարին դրա երդ-
վյալ հակառակորդն է: Սակավաբառ է նա, ատելով ատում
է երկարաբանությունը, վստահ, որ ընթերցողը կես խոս-
քից կհասկանա իրեն: Արտահայտման միջոցների մեջ
ժլատ լինելը ձիբքի շոպյության նշան է: Ժիշտ է, երբեմն
գրողի վստահությունն անցնում է ամեն սահման, այնքան,
որ բարակում ու կտրվում է գրողին ընթերցողի հետ կապող
թելը, բայց ընդհանրապես այդ վստահությունն արդարաց-
նում է իրեն:

Ահա «Պատանեկությունից» մեկ օրվա հուշերի գրան-
ցումը. «Այսօր եկավ Արտաշի մայրը և գտավ Արտաշին:
Արտաշի մայրը լաց եղավ, հետո հավաքվեցին որբեր,
նրանք էլ լաց եղան, եկան օրիորդներ, օրիորդներն էլ լաց
եղան, բոլորն էլ մի խոսքով լաց եղան, իհարկե, ես էլ
լաց եղա:

Շատ ուրախ էր»:

Ընդամենը մի քանի տող, բայց որքա՛ն բան է ասում,
երբ ընթերցվում է նաև տողերի արանքում «գրվածը»: Առանց
մեկնության էլ պարզ է, թե ինչ սրտառուլ դեպք է պատմվում,
դեպք, որ բոլորին հուզել է ու միաժամանակ ուրախացրել:

Մեկ ուրիշ օրինակ: Վանում ծայր է առել իրարանցումը:
«Խաչիփողանից սրընթաց մի կառք անցավ: Ես տեսա մի
ժպտուն, ալեգարդ դեմք:

Հովհաննես Թումանյանն է,— ասաց Աղասին: (Խանջա-
նը— Լ. Հ.):

«Գառնիկ ախպե՛ր...»,

և այսքանը, մի «Գառնիկ ախպեր» բացականչությունն

այստեղ, այս կոնտեքստի մեջ իր հետ բերում է մանկան հուզերի մի ամբողջ աշխարհ:

Մահարին չունի անկենդան բառեր, մտքով ու ապրումով չհագեցած դարձվածքներ: Դրա շնորհիվ էլ նրա նկարագրությունը ցայտուն է, պլաստիկորեն արտահայտիչ: Դաղթի ահալոր պատկերը երկար ու բարակ նկարագրելու փոխարեն նա կգրի. «Շրա'խկ,— փակվեց փողոցի դուռը մեզ համար այլևս չբացվելու համար»:

Այդ բուսին բակից զիլ ու երկար կանչեց մեր աքաղաղը: Ես երբեք, երբեք չեմ մոռանա նրա ձայնը, որովհետև ոչ մի աքաղաղ նրա նման չի կանչել:— Կգրի և կհասնի հուզական խոր ներգործության:

Հակիրճ խոսելու ձգտումը Մահարուն երբեմն հանգեցնում է հեռագիր տվող մարդու հոգեբանությանը, այն տարբերությամբ, որ մեկը պետք է վճարի ավելորդ բառերի համար, մյուսը՝ ստանա... Ահա, «Երգի և աշխատանքի լեզուն» պատմվածքում Մահարին գրում է.

«Փորել, պայթեցնել: Շինանյութ կուտակել:— Ահա աշխատանքը:

Վաղել: Հասնել: Աշխատել:— Ահա Մեղքոնը:

Դժգոհել: Փնշալ: Գործալքել: Կիթառ նվագել:— Կո-լո Սարգիսը»:

Կամ. «Օրեր: Շաբաթ: Ամիս»: Այս, և ուրիշ նման դարձվածքներ նման են սեղմված հարմոնի, որ ընթերցողը պետք է բաց անի մտովի, ծավալի պատկերը: Սրանք փոխարինում են երկար ու բարակ նկարագրությունների. դրված իրենց իսկական տեղը՝ հատ ու կենտ այս բառերը սիրով տանում են իրենց իմաստային բեռը, որ առաջին հայացքից շատ է թվում նրանց համար: Այստեղից էլ գրողի շարադրանքի անսովոր տարողականությունը:

Նույն սկզբունքը և դիալոգների մեջ: Ահա գրքի այս ու այն տեղից քաղված դիալոգներ՝ վանեցիկների տրադիցիոն կերպարներով.

«— Մարինա՛ հանրմ, էսօր Խոտեմկանց Քրիստոստուրը Պանրեց աղջկան աչքով արեց...

— Քա, աղո՞րթ...

— Սուրբ Նշան...»:

Կամ ահա դերձակ Սենոն, որ սովոր է ուրիշի ծխախոտ ծխել.

«— Տղա Աշոտ...

— Ի՞նչ ի...

— Լա՛վ ես...

— Լա՛վ...»

— Լա՛վ-լավ ես...

— Լա՛վ...

— Մի թուփունդ տա՛ս...»:

Ամեն ինչ իր տեղում է, միայն թե իզուր, իր իսկ ոճին դավաճանելով, դրանից հետո սկսում է պարզաբանել. «այս բռնազբոսիկ նախաբանից հետո Սենոն ուզում է անցնել բուն խնդրին...»: Առանց դրա էլ պարզ է, մանավանդ, որ դրանից հետո Սենոն դառնում է մեկ ուրիշին.

«— Լավ, աղա, ինչո՞ւ կուլաս...

— Հե՛շ, բալամ, տառելիի հոտ առի, սիրտս բլավ...

— Զանը՛մ, ելածն ելած ի... մի թուփո՛ւնդ տուր...»:

Դժվար է դիմադրել Կաքավյան և Նոյեմդար նշանավոր զույգի դիալոգը, թեկուզ առանց հեղինակային միջամտության լինեին, մեջբերելու դայթակղությանը: Տեսնելով, որ ամուսինը քուն է մտնում տիկին Նոյեմդարը վրա է տալիս.

«— Դերմանական զորքերը Թիֆլիս են մտեր: Ասկե կարելի՞ է հետևեցնել, որ...»

— Կարելի է, հարկա՛վ...

— Ի՞նչ կարելի է:

— Ըսածդ:

— Բայց ես դեռ բան մը չսի...

— Ինչ որ ըսես, ես համաձայն եմ, կնի՛կ...

— Կըսեմ, կարելի՞ է հետևեցնել, որ թուրքական վըտանգը վերացված է:

— Կարելի է...

— Ուրեմն ի՞նչ դիրք պիտի բռնենք:

— Ի՞նչ ըսիր, չհասկցա...

— Ես հարցուցի, ի՞նչ դիրք պիտի բռնենք...

— Դիրք չպիտի բռնենք, պիտի քնենք...

— Մա'րդ, դիրքերն իս ճշտենք, անանկ քնենք...

— Ես հոգնած եմ:

— Կուղե՞ս իմ կարծիքն իմանալ:

— Կուղեմ...

— Իմ կարծիքով մենք դիրքերն իս չպիտի փոխենք: Այց
երկրի համը փախալ: Պետք է արտասահման անցնենք...
Համաձայն ես... (լուրջուն) հիմա կրնաս քնանալ... դուն
արդեն քնած ես, մարդ, քեզի եմ...

Պարոն Կաֆալյան.— (առթնանալով) Ի՞նչ կա, ինչո՞ւ
արթնացուցիր դիս...

Տիկին Նոյեմզար.— Կրսեմ, հիմա կրնաս քնանալ:

Պարոն Կաֆալյան.— Վա՛յ հերետիկոս, վա՛յ բարբարոս,
արթնացուց, որպեսզի ըսե, թե հիմա կրնաս քնանալ... վա՛յ
սարսափելի կին... Քունս փախցուց... վա՛յ անբա-
րիշտ... Բեհեզբուղի ծնունդ, վա՛յ...:

Ո՞ր արձակ երկում կգտնենք այսպիսի դիալոգներ՝ հա-
տու, կառուցիկ, հակիրճ, խառնվածք բնութագրող: Ասենք,
ինչո՞ւ միայն արձակում. շատ դրամատուրգներ կուղենային
այսպիսի դիալոգներ ունենալ: Այստեղ Մահարու հաջողու-
թյան «դադանիքն» այն է, որ նա զրույց, խոսակցություն
չի հորինում, չի նստում ու մտածում, թե ինչպես խոսեցնի
ահա այս և մյուս մարդկանց: Ծիշտ է ասված, թե ամեն
ինչ կարելի է հորինել, բայց դիալոգ՝ ոչ: Մահարու ական-
ջին հնչում են իր հերոսների զրույցներն ու վեճերը և նա,
ժողովրդական երգ մշակող կոմպոզիտորի պես, ընտրում
ու հղկում է դրանք. կյանքից առնված աղյուսներով է
դիալոգ կառուցում: Շատ գործածված, ծերացած, մաշված
բառերը (չէ՞ որ բառերը «շորի պես մաշվում են») Մահա-
րու շարադրանքի մեջ հնչում են նորովի, զրնգում կուսա-
կան թարմությամբ: Դա նրանից է, որ գրողին քաջ ծանոթ
է բառերին շունչ տալու դժվար արվեստը: Նա գիտե,
որ բառն իր բառարանային իմաստից բացի հազար ու մի
ուրիշ իմաստներ կարող է ամփոփել՝ տարբեր համադրու-
թյունների մեջ, որովհետեւ բառի իմաստը կախված է ոչ
միայն իր ուղղակի նշանակությունից, այլև նրանից, թե
ինչ բառից ետ կամ առաջ է դրված: Այստեղից էլ՝ էպիտետ-

ների այն անսովոր գործածութիւնները, որոնցով լեցուն է քննարկվող գիրքը: Ա. Դոդեն ասել է, թե էպիտետը որոշյալ բառի սիրուհին պիտի լինի և ոչ թե օրինավոր կինը, ուրիշ խոսքով՝ պետք չեն մշտակայուն էպիտետներ, որ այնքան հատուկ են մեր այսօրվա արձակ ու մանավանդ չափածո երկերին, իսկ ամենից ավելի հոգվածներին՝ ջերմ սիրա, անհուն սեր, լուրջ թերութիւն, բարերար ազդեցութիւն, խրախուսելի փորձ... Մահարին, գուցե և ականա, բուն պոլեմիկա է մղում քարացած, ուժահատ էպիտետների դեմ: Եվ ահա նա կարող է ասել «վարարած արև», թեև սովորական պատկերացմամբ գետը կարող է վարարել, «շառաչուն վերջալույս», թեև վերջալույսը համր երևույթ է, «վիթխարի գիշեր», թեև գիշերը մեծ վամ փոքր չի լինուա, «շեկ ժպիտ», թեև ժպիտին ի՞նչ գույն, «անխոցելի լուսթիւն», թեև լուսթիւնը բնավ էլ զրահ չէ, «տնայնագործական կոկետութիւն», «դեղին զառանցանք», «թավշե հայացք», «անլույս ժպիտ» կամ «բարակ ժպիտ», որ նույնքան արտահայտիչ է, որքան Դեմիրճյանի «մանր ծիծաղը» (ասված «վարդանանքում» Կոդակի մասին) ու նույնքան էլ անսովոր:

Նույն այս սկզբունքով Մահարին կգրի «Զարուհին ներս խուժեց պատուհանից», թեև մի մարդուն՝ ի՞նչ խուժել, «համակրելիորեն մոռլ երիտասարդ», թեև մոռլի համակրելին ո՞րն է, «իմ սիրտը ավանսով տրոփեց», բայց ո՞վ է տեսել նման բառերի այսպիսի զուգորդում կամ ինչպե՞ս թե՛ «փալլում էր բարակ մի լուսին», «դուրս է նայում սպիտակ մի արև», երբ առաջմ մի-մի լուսին ու արև են հայտնի:

Մահարին գիտե դարձվածքը հնչեցնելու, նրան հուզականութիւն հաղորդելու ուրիշ եղանակ էս՝ երբեմն-երբեմն կրկնել դարձվածքը: «...Երբե՛ք, երբեք այնքան չեմ դառնացել, որքան այս օրը, ջրհորի մոտ, երբ նազելին ներս փախավ և ինձ թողեց մեն-մենակ, ջրհորի մոտ, ջրհորի մոտ...», «մանկութիւնը կապույտն է, իսկ պատանեկութիւնը կապույտն է ու ոսկին, կապույտ ու ոսկի...», «Պետք է գնալ վերջապես Նորք, Նորք պետք է գնալ վերջապես...», — այն ժլատ գրողը, որ թանկ է գնահատում իր ամեն մի բառը, զուր

չէ հանկարծ այսպէս առատաձեռն կրկնում դարձվածքները. դրանով փոխվում է հշուտվածքի ինտոնացիան, արտահայտութիւնը նոր գույներ է առնում:

Ոճական երանգավորման այս հնարները, արտասովոր էպիտետները, ինչպէս դիստոնանսը երաժշտութիւն մեջ, ստեղծագործական հղացումը բացելու մեծ զորութիւն ունեն: Անհաշտ՝ լեզվի ձևական տրամաբանութիւն, պրիմիտիվ քերականութիւն հետ, բայց առանց համաժողովրդական հայերենի սկզբունքներին դիպչելու, վստահ՝ մայրենի լեզվի անսպառ կարելիութիւններին, ընթերցողի բարյացակամութիւնն ու կռահումին, Մահարին ստեղծել է իր ոճը, հասել ինքնատիպութիւն:

Բայց ինքնատիպութիւնը, իբրև օրենք, հետեանք է և ոչ նպատակ: Ինչպէս ամեն մի իսկապէս ինքնատիպ հեղինակ, Մահարին ևս ոչ թե նստում է ու մտածում, թե ինչ ոճով գրի մշտենք իր տարբերվելու համար (այդ դեպքում նա ամենաշատը կհանգեք մաներայնութիւն), այլ գրում է այնպէս, ինչպէս ընկալում է կյանքը: Իսկ Մահարին մարդկային փոխհարաբերութիւնները, բնութիւնը, ամեն ինչ ընկալում է յուրովի, դա՛ իրականութիւն այդ անհատական ընկալումը, ինչ-որ ալելի մեծ բան է, քան գրեւաձեռ, Ոճը ինքը մարդն է, իսկ գրեւաձեռ ոճի բաղկացուցիչն է միայն:

Ամեն մի դեպք Մահարու ստեղծագործական խառնվածքում բեկվում է կյանքի ուրախ, լիաբուռն զգացողութիւն միջով, իսկ դա, իր հերթին, ուրիշ գունավորում է տալիս նրա ոճին: Մի այլ հեղինակի ոճի մեջ կարող են խրտնեցնել, իսկ Մահարու երկերում ներդաշնակ ու բնական են թվում գրչի այն կատակները, որ այնքան հաճախ նա թույլ է տալիս իրեն. մեկ էլ տեսար պատմվածքը դարձավ պիես, պատումը դիալոգներով է գնում, ածականն ընկալվ փակագծի մեջ («...մատը (հաստ, կարմիր)...»), մի գլխի վերջին բառերը դարձան հաջորդ գլխի վերնագրեր, ծառերն սկսեցին եռանդով վիճել իրար հետ, դպրոցն սկսեց խոսել, մի ամբողջ հատված դարձավ բաղմակետերի շարան, հանկարծ շարագրանքի մեջ ընկան հույժ ժամանակակից բառեր:

Այս ամենը, փոխադարձ օրգանական կապի մեջ, պահում են իրար, արդարացնում միմյանց գոյությունը, գումարվելով՝ դառնում ոճի հատկություններ:

Ասված է, թե մարդու բացասական հատկությունները դրականների շարունակությունն են: Սա այլ բան չի նշանակում, քան այն, որ ամեն մի դրական հատկություն իր ծայրահեղության մեջ դառնում է իր հակառակը: Տնտես լինելը լավ բան է, բայց չափից ավելի տնտես մարդուն ժլատ են ասում, լավ է քշախոս լինել, բայց «ուրբաթախոս» լինելն էլ մի բան չի: Եվ այսպես՝ նաև ուրիշ հատկություններ: Նույնն էլ արվեստի մեջ. պատկերավոր խոսքից լավ ինչ կարող է լինել դրականության մեջ, բայց տեսեք, թե ինչ տխուր հատկություն է պատկերամոլությունը: Այսպես էլ ուրիշ նախասիրություններ: Ո՞րն է սահմանը: Դա արվեստագետն է որոշում: Դա է, որ կոչվում է չափի թանկագին զգացում, որի մասին գրված օրենքներ չկան: Քիչ այս կողմ, մի քիչ այն կողմ՝ կխախտվի չափը և գործը կտուժի: Իրոք որ, արվեստն սկսում է այդ «մի քիչ»-ից:

Անհավասարակշիռ գրող է Մահարին. ու երբ «մի քիչ»-ի զգացումը դավաճանում է գրողին՝ նրա լավ հատկությունները կորցնում են իրենց հրապույրը: Լավ է, երբ գրողն անհոգ լողում է իր շարադրանքի մեջ, երկյուղ չի կրում շեղվելուց, բայց վատ է, երբ նա, տրիլոգիայի հատկապես երրորդ մասում, այնքան է տարվում վերհուշներով, ետ դառնում անցյալին, որ ընթերցողի գլուխը հոգնում է ետ դառնալուց: Լավ է, որ գրողն իր խոսքը հագեցնում է ենթաիմաստով, վստահում է ընթերցողին, ամեն ինչ չի մանրում ու ձեռքը տալիս, բայց վատ է, երբ նա, տարված դրանով, չի նկատում, թե ինչպես բարակում ու կոտրվում է իրեն ընթերցողի հետ կապող վերջին թելը:

Կարդացեք «Հին այգու պատմությունը», և կզժլարանաք ծայրը ծայրին հասցնել: Իհարկե, կհասկանաք, որ դա երբեմնի հարուստ ընտանիքի քայքայման պատմությունն է, բայց և մարդկային հարաբերությունները շատ աղոտ են երե-

վում, տարտամ ու անառարկա, ինչպես Մահարին կասեր՝ «մութ»։ Այդ մութը մի դեպքում շատ, մյուս դեպքում պակաս չափերով փշացնում է և ուրիշ գրվածքների գործը։ Ընթերցողին մտածելու, նրա երևակայությանը գործելու տեղ թողնելը մի բան է, նրան անորոշ կռահումների ոլորտը նետելը՝ մեկ ուրիշ։

Արձակագիր Մահարու և՛ ուժեղ, և՛ թույլ կողմերը պայմանավորված են նրա խառնվածքով, այդ խառնվածքի ամենաէական մի հատկությունը։ Դա խորին վստահություն է սեփական ընկալումների ու մեկնությունների հանդեպ։ Կարծես ոչինչ կաշկանդող, նույնիսկ վերահսկող չունի Մահարու գրիչը, իր ընտրած նյութի և շարադրանքի վրա միանգամայն վստահ այդ ստեղծագործական խառնվածքը։ Եթե հուզում է իրեն՝ ուրիշներին էլ պիտի հուզի, հետաքրքրում է իրեն՝ հետաքրքիր պիտի լինի և ընթերցողին, կարևորում է ինքը՝ մյուսներն էլ կկարևորեն։ Այսպես վարվելով, իր ընտրած նյութի և արտահայտչաձևի հանդեպ բացարձակ վստահություն տածելով՝ Մահարին երբեմն նաև վրիպում է («Երիտասարդության սեմին» գրքում կան գործեր, որ աննշան բաներ են թեմայով ու կատարմամբ), բայց վրիպումները քիչ են, իսկ արվեստի հաղթանակները շատ. մի վրիպման դիմաց տասը ինքնատիպ գործ։ Այսպիսի շահեկան հարաբերությամբ արժե պահպանել անկեղծությունն ու անմիջականությունը, սեփական գրչի բոլոր յուրահատկությունները, բոլոր «տարօրինակությունները», գրիչ, որ այնքան հրճվանք է բերել իր ընթերցողներին ու կրեերի։

1957

2. ԵՐԿՐՈՐԴ ԳԻՐԲԸ

Գրական շռայել խառնվածք է Գուրգեն Մահարին։ Եվ իր խառնվածքի հարստությունն արտահայտելու մղումով է, երևի, որ գրական ժանրերի ու ձևերի մեջ խտրություն չի դնում։ Ուղեռ նոր ձևեր է որոնում։ Այդպես է քանդակը, որ կարելի կլինի կոչել զուտ մահարիական ժանր, եթե չլինի

Ի համիր ճյանի մանրապատումը: (Ի հարկե, երկրորդ անվանումն ավելի լավն է, քան առաջինը. քար ու կերտում հիշեցնող «քանդակ» հասկացությունը ծանր է գրչի թեթև խաղերի համար): Քանդակն, ի վերջո նույն մանրապատումն է՝ դուռ մահարիական երանգով: Սրա մեջ և միջոցով Մահարին արտահայտում է այն, ինչ չի «տեղավորում» բանաստեղծության, պատմվածքի, դրամայի մեջ: Եթե ձեռքիցդ չի գալիս բանաստեղծություն կամ պատմվածք գրել, — ասում է գրողը կես-կատակ կես-լուրջ, — մի հուսահատվիր, նստիր ու գրիր քանդակներ, որ չժանգոտի գրիչդ: Եվ առանց հուսահատվելու, հուսով, որ «ընթերցողը կների իր մեղքերը», նա գրել է չորս տասնյակից ավելի քանդակներ ու գրել իր նոր գրքում: Կյանքում պահած մի ուշագրավ դեպք, մի տպավորություն կամ հիշողություն, միտքն եկած զավեշտական դիպված կամ օրիգինալ դատողություն՝ և պատրաստ է հերթական փանդակը: Սրանց մեջ քիչ չեն թույլերը, կան հաջողները, կան և շատ հաջողները, այնքան հաջողները, որ «արդարացնում» են առաջինների գոյությունը:

Այս շատ հաջողների մեջ կա մեկը, որ գեղագիտական հրույթի կատակախառն արծարծումն է: Էսթետիկա և կատակ: Բավական անսպասելի զուգորդություն: Բայց Մահարին նրանով է Մահարի, որ անսպասելին ու տարօրինակը դարձնի հնարավոր ու բնական, իսկ դա միայն հումորի միջամտությամբ կարելի է անել: Չէ՞ որ կյանքում էլ ամենալուրջ բաները երբեմն կատակով են ասում, իբր թե ի միջի ալյուր, հենց էնպես:

Եվ ուզում ենք Գ. Մահարու «Լուսնի ձայնը» գրքին նվիրված այս խոսքն սկսել արվեստի և իրականության հարաբերությունից խոսող այն փանդակից, որ ունի «Օրորոցի երգի մասին» վերնագիրը:

...Ինչո՞ւ օրորոցային երգեր չունենք, նոր երգեր, — սաստիկ զարմանում է հեղինակը և, իբր թե դա է իրեն խորին մտահոգություն պատճառողը, խրախույս է կարգում արվեստակիցներին. «Մենք հասկանում ենք, որ գործը կապված է դժվարությունների հետ, որ ավելի հեշտ է մեծերին երգով քնեցնել.

քան փորձերին, բայց ո՞ր օրվանից մեր բանաստեղծներն ու երաժիշտները վախեցել են դժվարություններից:

Ինչո՞ւ վախենալ, երբ մահավանդ նրանք քնեցնելու հսկայական փորձ ունեն...»:

Պետք չէ այդ հսկայական փորձը, — ժպիտի տակ թաքնված է լուրջ պահանջը, որ այլ բան չէ, քան արվեստի հասարակական դերի գիտալուծություն: Պետք չեն թմրեցնող, հաշտեցնող, օրորող գործեր: Ի՞նչ արվեստի գործ, որ չարթնացնի, չանհանգստացնի, ոտքի չհանի մարդկանց: Ի լրումն այս մտքի՝ մյուս քանդակում ասվածը՝ «շատ ենք մի տեսակ քնքշացել», մեր պոեզիային շատ է պակասում առնական շունչը և գալիք սերունդները կարող են բոլորիս կնքել մի անուն-ազգանունով՝ Սուսանամբուլ Բմբուլբրուլյան:

Այսպես է դատում Մահարին: Եվ, որ հազար անգամ ավելի կարևոր է գրականության համար, նա հետևում է այդ սկզբունքին գործնականում, սեփական ստեղծագործության մեջ:

Ի՞նչ հարաբերության մեջ է Մահարու նոր գիրքն այդ սկզբունքի հետ: Ասել, թե ժողովածուն ամբողջովին կիրառումն է գեղագիտական այդ բարձր սկզբունքի՝ ճիշտ չի լինի: Այստեղ քիչ չեն (չմոռանանք, որ դրեթե ինք տասնյակ անուն գործ է ամփոփում գիրքը) և բոլորովին աննշան գրվածքներ, որ կարելի էր բնավ ասպարեղ չրերել («Եղբոր ծնունդը», «Մայրիկն ամեն բան գիտե», «Կյանքն սկսվում է», «Ինքնատուգում» և այլն), կան և անմեղ գրվածքներ, ինչպես ասվում է՝ հումորիստներ («Թյուրիմացություն», «Փշրված իդիլա», «Զիզզագներ», «Ողբերգություն կոմիկի հետ» և այլն), որ ինչքան էլ հնարամիտ ու սրամիտ են գրված՝ դժվար թե դասվեն անհանգստացնող գործերի շարքը: 20-ական թվականների երկերից մի քանիսն էլ («Անգույն մարդիկ կամ մի զույգ կոշիկի պատմությունը», «Էջեր հարեցողի շան հիշատակաբանից»), որ ներկայացված են «Մատիբական» բաժնում, չունեն նույն շրջանում գրված մյուս երկերի ուժը: («Հատկապես» երգիծական գրվածքներում Մահարու հումորն այնպես հետաքրքիր չէ, որքան երգիծանքը չհետապնդող, «սովորական» երկերում):

Այսպիսի գործերի առկայությունը գրքում, որ մասամբ և անփուլթ ընտրությունամբ պիտի բացատրել, դժվար է շտեմանելու տալ: Բայց չի էլ կարելի անտեսել գրքի ընդհանուր հասարակական արժեքը, որ պայմանավորում են մի ամբողջ շարք առաջնակարգ գրվածքներ:

Առաջին թեման, որ ցայտուն արտահայտված է գրքում՝ 20-ական թվականների երևանցիների կյանքի, կենցաղի, հոգեբանության արտացոլումն է: 20-ական թվականներ՝ հին ու նոր հասկացողությունների, տրամադրությունների, կենցաղի բախման տարիներ: Ժամանակի գեղարվեստական տարեգիրն է Մահարին, որ երբեմն ցայտուն շտրիխներով, երբեմն անորսալի նրբագծերով ոչ թե նկարագրում (դա օտար բան է այս հեղինակի համար), այլ միջից, ներքուստ բացահայտում է ժամանակի մարդկանց հոգեկան աշխարհը, ներքին հակասությունները, նոր, անսովոր ըմբռնումների ներխուժման հաղթական ընթացքը, հին, քնած կենցաղի նահանջը, սեփականատիրական-քաղքենիական հարաբերությունների քայքայումը: Սա արված է այնքան բնական, երևույթներին հարադատ շնչով, որ, թվում է, նոր կարգերի հաստատման առաջին տասնամյակի (1920—30) երևանյան կյանքը դժվար կլինի ճանաչել առանց այս գրվածքների՝ «Երգի և աշխատանքի լեզուն», «Սարդեր», «Էլեկտրական լուսին», «Օրեր», «Զիզզագներում», «Կյանքի խաչմերուկներում», «Հին այգու պատմությունը» և այլն: Իհարկե, կարելի է իմանալ, թե ի՞նչ և ինչպե՞ս է կառուցվել այդ տարիներին, ի՞նչ նշանավոր դեպքեր են եղել (Մահարին դրանց չի անդրադառնում), բայց թե ի՞նչ է կատարվել մարդկանց հոգու խորքում, այդ նույն կառուցումներն ու դեպքերը ի՞նչ արձագանք են տվել նրանց մեջ, ազդել նրանց հոգեբանության վրա՝ չի իմացվի առանց գեղարվեստական գրականության, նաև առանց Մահարու ստեղծագործության: Տարբեր հոգեբանությունների պայքարը, ներքին խմորումները 20-ական թվականների երիտասարդ գրողն արտացոլել է հարազատությունամբ, նրբությամբ, թաքուն հումորով, որ այն ժամանակից ի վեր նրա գրչի հավատարիմ ուղեկիցն է: Ճիշտ է, այդ գրվածքներում չկան ցայտուն, հիշվող բնավորություններ (թանձր կերպարանագծումների մեջ ուժեղ չէ Մահարին),

բայց կա ժամանակի «ընավորութիւնը», որ անժխտելի է դարձնում այդ գործերի նաև ճանաչողական նշանակութիւնը:

Գրքում ուժեղ հնչող մյուս թեման գալիս է այն տարիներին, որ Մահարին այնպես ակամա և այնպես անարդար ստիպւած է եղել անց կացնել հեռու արքայութեան, ապա և արքայի դժնդակ տարիներ, որ սովորեցինք կոչել «անհատի պաշտամունքի ծանր ժամանակաշրջան»: Այդ ծանրութիւնն իջաւ նաև Մահարու ուսերին, ճնշեց ու դառնացրեց, բայց չաղտորեց նրա հոգին, չաղաւաղեց ժպիտը: Ու նա չկորցրեց երևութիւնների մեջ կոմիկականը տեսնելու թանկ հատկութիւնը ևս: «Նախօրյակին» բաժնի պատմւածքների մեծ մասը դրա ապացույցը տվող հումորեսկներ են: «Ահ», «Արջը ծխամորձով», «Մաքուր խղճի համար», «Ողբերգութիւն թռչնանոցում», «Անմեղ մեղավորներ», — մի-մի զվարճալի դիպւած հուժկու և առնական սիրիքիներ մասին, ներողամիտ ժպիտով ողողւած պատմւածքներ, որոնց մեջ հետքն էլ չկա այն դառնութեան, որ այս դեպքում հասկանալի կլիներ: Ու եթե «Նախօրյակին» շարքի մեջ չլիներ «Սև մարդը» պատմւածքը, գուցե և միամտութիւն ունենայինք կարծելու, թե գրողը մտքում դրել է ոչինչ չսսել ապրած կյանքի դառնութիւնից ու դժվարութիւններից:

«Սև մարդն» արդեն ուրիշ բնույթի գործ է, որ մշտանքից տարբերվում է ոչ միայն խոշոր ծավալով, այլև թեմայի բացահայտման լրջութեամբ: Պատմութիւնն այն հանցագործի (խկապես հանցագործի), որ արքայաւայրում մարդ է դառնում և ազատ կյանք գալով ապրում իբրև ազնիւ քաղաքացի՝ Մահարին բացել է ըստ ամենայնի և խոսք ասել մարդու հոգեկան մեծ կարելիութիւնների մասին:

Պատմւածքն սկսվում է «էսթետիկական պրոբլեմի» արծարծումով: Հերթական հանդիպում ընթերցողների հետ գործարանային ակումբում: Հեղինակը չի թաքցնում իր հեգնական վերաբերմունքը հանդիպման հանդեպ: Եվ ինչո՞ւ թաքցնի, երբ հեգնանքն ընթերցողներին չէ, որ վերաբերում է, այլ իրեն՝ գրողին, որ ապարդշուն փնտրում է իր հերոսին և «բոլոր երեկոներից ու հանդիպումներից հետո» տուն է դառնում «դատարկ ձեռքերով ու թափուր հոգով»: Այս անգամ գրո-

դի բախտը բերում է: Ընդմիջմանը հանդիպում է ցեխի վարի: Ընկեր Սանասար Մեկըումյանին, «Սև մարդը» հենց այդ Սանասարն է: Եվ գրողը մտաբերում է.

...Կիա գետից ոչ հեռու, դեպի հյուսիս-արևելք, ոչ խիտ անտառներով շրջապատված ընդարձակ մի բացատի վրա փռվել է աշխատանքային ուղղիչ ճամբարը, շրջափակված տախտակե արածայր ցանկապատով և փշալարերով: Հեղինակը (պատումն արվում է առաջին դեմքով) աշխատում է բրուտ Աշոտ դայու ձեռքի տակ և բոլորի հետ,— տարբեր ազգի ու բնավորության տեղ մարդկանց բազմություն,— քաշում հոգեմաշ օրերի ծանրությունը: Ու մի օր էլ այստեղ հայտնվում է Սանասարը, որին Աշոտ դային «սև մարդ» է ասում առաջին իսկ ծանոթությունից հետո: Պարապ կյանքի, գողության, հանցանքի ու զանցանքի սովոր մարդն այդպես է երևում Աշոտ դայու՝ աշխատանքի մարդու աչքին: Սա չի սխալվում: Քրեական տիպ է Սանոն, ինչպես ինքն է ասում, «կորած մարդ», որ «մարդ-մարդահաշիվ» չի: Ստահակը ստահակ է մնում նաև ճամբարում: Բայց մարդն էլ մարդ է մնում,— սա է գրվածքի միտքը,— և նրանից ճառագող լույսը ողողում է մութ շրջապատը, թափանցում ամենուրեք, նաև «սև մարդու» հոգին:

Երկի նյութը «սև մարդու» և կարգին մարդու բախումն է ու վերջինիս հաղթությունը: Ավանդական հայ աշխատավորի կերպարն է Աշոտ դային, որ Կիա գետի մոտ էլ ոչինչ չի կորցրել ամբարած ազնվությունից: Նա բարի, բայց և ուժեղ մարդ է: Ասենք, իսկապես բարի կարող են ուժեղ մարդիկ լինել: Գիտե՞հարգել մարդկանց, աշխատել օրն ի բուն, երգել «Մայր Արաքսի...», պահել հարգ ու պատիվ: Գիտե՞նաև ատե՞ն ստորությունը և առանց վարանելու հարվածել գողության մեջ բռնված հայրենակցի դեմքին: Ու դրա հետ միասին՝ լեղու գտնել ձեռից գնացած հանցագործի հետ: Ոչ որ հույս չունի, թե նա կարող է գործի դնել «սև մարդուն», բայց Աշոտ դային հասնում է դրան: Եվ բրուտանոցում երեք հոգին դառնում են չորս: Ապա հանդես է գալիս գրվածքի հինգերորդ ցայտուն կերպարը՝ մոլորավուհի Լյանյան, ճամբարի առաջին ղեղեկուհին, բրուտանոցի ցանկալի հյուրը: Շատերը կուղենային նրա ուշադրությունը գրավել, բայց աղջիկը մտերմանում է

Սանույի հետ: Աղջկա մտերմությունը նույնքան պահանջկոտ է, որքան Աշոտ դայու ընկերությունը՝ գողություն չանելու, հարգ ու պատիվ ճանաչելու, մի խոսքով «կարգին մարդ» դառնալու պահանջ: Մահարին պատմում է, թե աշխատանքն ու սերը ինչպես են դարձի բերում սև մարդուն: Պատմում է վշտախառն ժպիտով, — այստեղ էլ ժպիտը չի լքում նրան, — և հնչեցնում երկի թեման՝ աշխատանքը և սերը կյանքի բարձրագույն չափանիշներն են նաև ճամբարում, նաև բռնության, տառապանքի մեջ: Կյանքի հանգամանքները կարող են փոխվել ու երբեմն փոխվում են այնպես հանկարծակի, այնպիսի ողբերգական ընթացքով, ինչպես գրվածքի հերոսներինը, փոխվել կարող են և մարդկանց հարաբերությունները, բայց մարդու էության մեջ անբեկանելի են բարու և չարի, լավի և վատի, լույսի ու ստվերի չափանիշները:

Ինչպես և պետք էր սպասել՝ «սև մարդը» դարձի է գալիս: Ասել, թե հեղինակը պարզեցրել, դյուրացրել է հերոսի «վերադաստիարակման» ընթացքը՝ կլինի անարդար: Ընդհակառակը՝ այդ ընթացքը ցույց է տրված մեկից ավելի ցայտուն, համոզիչ դիպվածներով: Բայց խնդիրն այն է, որ տեսանելի դիպվածների միջոցով դեռևս չի բացվում հերոսի «անտեսանելի», «քողարկված» ներաշխարհը: Դիպվածի գերիշխանությունը հոգեբանական բացահայտման հանդեպ՝ Մահարու գրվածքներից շատերին հատուկ այս հարաբերությունը, — որ ուրիշ խոսքով կարելի է թերություն կոչել, — խանդարել է սև մարդու ներաշխարհի փոփոխությունները ցույց տալուն: Մենք ավելի լավ նրա արտաքինն ենք տեսնում, նրա արարքները, քան հոգին, որի ներքին շարժումը ենթադրվում է, բայց չի բացահայտվում: Պարզ երևում է, թե ինչ արեց հերոսը, բայց պարզ չեն երևում արարքի ներքին մղումները, առհասարակ նրա մտածմունքները: Կեղևը կա, իսկ միջուկը ենթադրվում է միայն: Սա բնավ չի նշանակում, թե գրողը պիտի երկար ու բարակ հոգեբանական վերլուծություններ աներ: Բայց նշանակում է, որ պիտի հավասարակշռություն պահպաներ արարքի և ներքին շարժառիթի միջև, իշխանությունն առաջինի ձեռքը չտար: Բայց այդ Սանոն բնավորություն չի դառնում նաև այն պատճառով, որ նա բացահայտվում է ոչ թե ներքուստ, այլ

ներկայացվում է շրջապատի վերաբերմունքով դեպի հերոսը: Նման բան չի կարելի ասել Աշոտ դայու կերպարի մասին, որ Սանույից պակաս նշանակություն չունի պատմվածքի մտահղացման համար: Սա է բարոյական բարձրագույն սկզբունքների կրողը պատմվածքում: Քիչ է ասել կրողը, այլև հաստատողը կյանքում, նույնիսկ այդքան մռայլ, անժպիտ միջավայրում: Ակտիվ, հարձակողական ազնվություն: Էական է, որ հերոսը բնավ չի զգում, թե ինքը կրողն է բարձր հատկությունների, թե մեծ առաքինություն է արածը: Բրուտ Աշոտ դայու համար դա առօրյա կյանք է, վարքագծի սովորական նորմա: Բնական ու սովորական, ինչպես կավից ամաններ շինելը: Ոչ մի հավակնություն, թե նա «մարդ է վերադաստիարակում»: Դրանով է կաշառում Սանույին: Նաև ընթերցողին:

...Տարիներ անց հեղինակը գործարանային աշխատում հանդիպում է «ցեխի վարիչ ընկեր Սանասար Մելքումյանի հետ»: Գրվածքի վերջաբանն ու առաջաբանը միանում են իրար: Սա չէ՞ այն հերոսը, որին այնպես ապարդյուն որոնում էր հեղինակը: Ինչո՞վ երկի հերոս չէ կյանքի դժվարին դպրոցն անցած, ներքին դաժան պայքարով մաքրագործված «սև մարդը»: Իհարկե, հերոս է, — հաստատում է հեղինակը, — միայն թե մենք չենք նկատում նրան, որովհետև ողորկ ու՝ բարետես չէ, և նա «հետևում է իմ ղուր ջանքերին, ծիծաղում է ինձ վրա, հնարավոր է անգամ, որ նա անցնում է կողքովս, անգամ խոսում է ինձ հետ, ու ես չեմ նկատում նրան, չեմ ճանաչում, չեմ բռնում...»: Դժվար է չհամաձայնել գրողի հետ: Միայն պետք է ավելացնել. նա՝ այդ հերոսը, դեռ ապաստում է իր գրողին...

Սյուժեի դերակշռությունը բնավորության և հոգեբանության բացահայտման հանդեպ, ուրիշ խոսքով այն, երբ դեպքերը հաջորդում են միմյանց առանց բնավորություն և հոգեբանություն բացահայտելու պարտքը կատարելու (կամ նվազ չափով կատարելով), բացասաբար է անդրադարձել նաև «Մարդը մարդուն» պիեսի վրա: Դրամայի վերնագիրը լավ է արտահայտում նրա հետապնդած գաղափարը. ինչպե՞ս պետք է վերաբերի մարդը մարդուն, ի՞նչ պարտավորություն ունի մարդս իր նմանի հանդեպ. ինչքա՞ն թանկագին զոհեր է

տվել մեր հասարակութունը հենց այն պատճառով, որ փորձության ժամին մարդիկ լքել են միմյանց, երկշոտ հոգիները գերադասել են մոռանալ իրենց քաղաքացիական պարտքը, դավաճանել մարդկայնության վերին սկզբունքին՝ հանուն սեփական անձի բարօրության:

Վաղուց չէ, ինչ այս թեման այս իսկ տեսանկյունից արծարծվում է մեր գրականության մեջ: Գ. Մահարու այս դրաման, գրված մի քանի տարի առաջ, թեմայի գրեթե առաջին արտահայտությունն է: Եվ կրում է թեմայի յուրացման նախափորձի կնիքը: Այստեղ էլ պատումը, ստեղծված սուր գրությունները ենթադրում, պարտավորեցնում են բնավորությունն ասեղծելու, ներաշխարհ բացահայտելու ավելի տպավորիչ խորություն, քան այն, որին ականատես ենք:

Գ. Մահարին հաջողել է այնտեղ, ուր դա քիչ սպասելի էր: Այնպիսի ազատությամբ, ինչպես նա տիրապետում է դրամատուրգիական պայմանականություններին, ինչպես, պիեսի կառուցման ավանդական սկզբունքները մի կողմ դնելով, կամեցած ձևով կոտորակում է տեսարանները, փոփոխում դրվագների հաջորդականությունը և այլն՝ կարող էր անել մեծածիղ պիեսների գրած թատերագիրը: Կաշկանդումներ չսիրող հեղինակը չի դավաճանել նաև իրեն անժանոթ ժանրի մեջ, որ մյուսներից ավելի է ավանդապահ: Դեպքերի կինեմատոգրաֆիական զարգացման, «մոդեռն» դրամատուրգի եղանակներ բանեցնելով՝ Մահարին ստեղծել է մի պիես, որ ընթերցվում է հետաքրքրությամբ և ուշագրավ խոսք է մեր դրամատուրգիական գրականության մեջ: Բայց և այնպես բնավորություններ ստեղծելու խնդիրը մնացել է անկատար: Դրամատուրգիական պատումի հետ միասին այդ նպատակին պիտի հանգեցներ դիալոգը: Բայց դիալոգն էլ, որքան էլ թեթև ու սահուն, լավ չի կատարում գործող անձին բնավորություն դարձնելու աշխատանքը, որ նրա պաշտավորություններից առաջինն է: Ի՞նչն է պատճառը: Մահարին այդպիսի դիալոգ գրել չէ՞ր կարող: Իհարկե, կարող էր: Ապացույց՝ նրա ամբողջ արձակը, որ անմտածելի է առանց դիալոգի, որովհետև նրա հերոսներն ամբողջաբանում են իրենց իսկ խոսքի միջոցով: Մտաբերենք, օրինակ, «Երիտասարդություն սեմի» Կաքավյանին ու Նոյեմ-

զարին, որ ցայտեւն գծագրւում, անհատականություն են առնում դիալոգի մեջ և միջոցով: Հանա ինչո՞ւ այդ ուսուցչը տեղի չունի դրամայում, ուր դիալոգին պարզապէս վճռով դեր է վերապահւում: Ինչո՞ւ այնտեղ, ուր Մահարու հաջողությունը նվազ սպասելի էր (բնական պայմանականությունների կիրառման մեջ), նա զգում է իրեն, ինչպէս ձուկը ջրում, իսկ այնտեղ, ուր հաջողությունը կասկած չէր հարուցում (արձակից դատելով՝ դիալոգի արվեստի մեջ) նա ցանկալի հաջողության չի հասել:

Պատճառը մեկն է և, թող տարօրինակ չլինի, կապ ունի գրողի ոչ թե ձիրքի, այլ նյութի հանդեպ ունեցած մոտեցման հետ: Մահարու զորությունն այն է, որ ելնում է կյանքից, իրողությունից և ընթանում դեպի թեմա-գաղափարը: Բայց դրամայում նրա ելակետը կարծես հենց թեմա-գաղափարն է, որ նա աշխատել է վերածել կերպարների և կյանքի զգեստ հագցրել:

Ամենայն ճշմարիտ գրող աահմանափակւում է իր կենսափորձի մեջ, ելնում է տեսածից, ապրածից: Այդպէս էլ Մահարին: Բայց այս դրաման գրելիս նա առաջնորդվել է իր հերոսների հոգեբանության մոտավոր պատկերացումով: Իհարկե, ձիրքն ու վարպետությունն իրենցն արել են, ստացվել է ուրույն կառուցվածքի մի պիես, ուր կան ժանրային գրավիչ տեսարաններ, բայց սա բնավ այն պիեսը չէ, որ պիտի ստեղծեր «Մանկության», «Պատանեկության», «Այրվող այգեստանների» հեղինակը:

Այն պատմությունը, թե ինչպէս տարբեր հայացքների տեր երկու հայրենադարձներ տարբեր ճակատագիր են ունենում հայրենիքում, ըստ որում կասկածի տակ է առնվում և հանիւրավի դատապարտւում է ոչ թե տարակուսանքներով եկողը (ընդհակառակը՝ Մեհրաբյանն արժանանում է լավագույն վիճակի), այլ սրտաբաց, ազնիվ մարդը (Շահրիկյանը), թե ինչպէս Մեհրաբյանը փորձության ժամին լքում է Շահրիկյանին, բայց ի վերջո վերականգնվում է արդարությունը մեկի զղջումով և մյուսի բարոյական հաղթանակով՝ հեղինակը գրել է դրամատուրգիական հետաքրքիր ձևի մեջ: Բայց դա ոչ թե մեղմել, այլ ակներև է դարձրել բնավորությունների անգունու-

թյունը: Սրանք ոչ թե կենդանի մարդիկ են, այլ զգեստավորված թեմա-գաղափարներ, ինչ-ինչ հատկանիշներ կրող գործող անձինք: Ուստի և նրանք դյուրությամբ կարող են փոխել իրենց տեղերը, մի բան, որ չի կարող լինել ռեալիստական դրամայում՝ առանց գործը հիմնիվել շրջելու: Երբ պիեսի սկզբում Շահրիկյանն ասում է. «... ևս ստացա բժիշկ-վիրաբույժի մասնագիտական ուսում ու գնում եմ հայրենիք. զորականքներն ու դառնությունները չխախտեցին իմ հավատը դեպի մարդը: Ես հավատում եմ մարդուն, ես ուզում եմ, որ երկար լինի նրա կյանքը», իսկ դրան ի պատասխան Մեհրաբյանն առաջադրում է (չի խոսում, առաջադրում է) հակառակ թեզը. «Իսկ ես չեմ հավատում ոչ միայն մարդուն, այլև ինձ: Իսկ ինչո՞ւ մարդիկ ավելի լավ պիտի լինեն, քան թե ես... ուզում եմ լավ ապրել, վայելել կյանքը, խլել կյանքից ինչ հնարավոր է, ապրել եմ ուզում» և այլն մատնվում է կերպարների «թեզային հիմքը» և այդ տպավորությունը գրեթե չի փաթատվում մինչև վերջ:

Այսպես, ստեղծագործական սեփական սկզբունքին՝ մըշտապես իրականությունից ելնելու, աչքն իրականության վրա պահելու, բացառապես տեսածից ու ապրածից խոսելու սկզբունքին (ամեն մի ճշմարիտ ռեալիստի սկզբունքը) չհետևելը այն եզերքին չի հասցրել Մահարուն, որին նա սովոր է և որն այնքան թանկ է ընթերցողիս համար:

«Սև մարդը» գրախոսվող գրքի ամենաուժեղ շեշտը կարող էր լինել, եթե ժողովածվում տեղ շունենար «Հուշագրություն» բաժինը, սրա մեջ էլ մեմուարային գրականության այնպիսի գլուխգործոց, ինչպես Չարենցին նվիրված էջերն են: Կյանքում ոչ ոքի պարտական չմնաց Եղիշե Չարենցը, հակառակը՝ բանաստեղծը զնաց ամենքին պարտապան թողնելով, բայց հիմա «պարտական» է կրտսեր ընկերոջը՝ Գուրգեն Մահարուն, որ այնպես ցայտուն, այնպես կենդանի, այնպես խանդաղատանքով պատկերել է նրա դիմանկարը՝ ի զարմանս և ի հիացում սերունդների: Մեծ մարդու ավարտված դիմանկար առանց զարդարանքի, առանց գլխին լուսաստվակ դնելու: Մահարին այս գործով հատուցում է իր պարտքը գրականության մեծավորին: Սա ավելին է, քան սովորական մեմուարը,

որովհետեւ պարտադիր չէ, որ այդ ժանրի երկի մեջ առաջիկ կանգնի կենդանի մարդը խառնվածքի հարստությամբ, լուսաստվերներով, հակասություններով:

Հուշագիր Գ. Մահարին չի նկարագրում, դատողություններ չի անում, «իր կողմից» չի բնութագրում մարդուն, այլ թեթեւ, ինքնաբերաբար մտաբերում է մի դրվագ, մյուսը, երեքը, տասը՝ և պայծառ դժագրվում է Չարենցը՝ այդ շքեղ-անշուք, պարզ-բարդ, բարի-զայրալից կերպարանքը խոսքի սեփական շեշտով, դիմագծերով, դիմախաղով, ժեստով, շնչառությամբ:

Ահա. «Հարցրի «Չարենց»-ի մասին:

— Դեռ Ղարսում մի քանի ստիլա տպեցի Սողոմոնյան ազգանունով: Մի բժիշկ եկավ մեր քաղաքը՝ տուն վարձեց, դռան վրա կպցրեց՝ «Բժիշկ Չարենց, ներքին հիվանդություններ»: Չարենց. խիստ հավանեցի ու վերցրի. բա՛ս...

Արտասանեց.

Ես եմ հիմա մի պոետ, և իմ անունը — Չարենց —

Պիտի վառվի դարերում, պիտի լինի բարձր ու մեծ...

Ծիծաղեց բարձր, մանկական հրճվանքով, ավելացրեց.

— Հե՛շ չի երևում...»:

Կամ. նայում են Սասնո, Մշո՝ պարերը, «Բաղմությունն աղմկում է, բոլորի դեմքին շողում է ոգևորությունը, բոլորի աչքերը վառվում են ուրախությունից:

Թեւ քաշեց:

— Գնանք. լացս գալիս է, երբ տեսնում եմ այս պարերը: Հասկանո՞ւմ ես, մի ամբողջ ժողովրդից այս պարը մընաց: Զարհուրելի, ողբերգական պար է: Գնա՛նք»:

Մահարին գրում է այնպես, կարծես երեկվա բան է պատմում և տասնյակ տարիների մշուշը ոչինչ չի աղոտացրել ու իրեն չի հեռացրել դեպքերից: Այդպես է, որովհետեւ մեծ մարդու հետ անցկացրած օրերը ոչ թե հիշում, մտաբերում է, այլ ապրում է վերստին: Վերապրում և շարադրում է այնպես անկողմնակալ, ասես վերաբերմունք չունի իր հերոսի արարքների հանդեպ: Բայց այս թվում է առաջին հայացքից, որովհետեւ հարկ եղած տեղը հուշագիրը չի

թաքցնում իր վերաբերմունքը: Եվ այն էլ ինչպե՞ս: Ահա մտաբերում է Զարենցին արտասահմանյան ուղևորությունից հետո. բանաստեղծն ամենից շատ խոսել է Իսահակյանից: «Մեծ ոգևորությամբ դու պատմում էիր ձեր հանդիպումներից, հիացմունքով հիշում էիր նրա ապուլթները, պատմում էիր հատվածներ «Ուստա Կարոյից» և պնդում էիր, որ՝

— Պայծառ մարդ է Ավոն, սրտառու, իմաստուն:

Եվ հանկարծ գրեցիր քո «Էլեգիան»:

Ես մինչև հիմա էլ չգիտեմ, թե ինչո՞ւ գրեցիր այն...

Դու հեռատես մարդ էիր և քաջ գիտեիր, որ ժողովրդի բանաստեղծը եթե վերադառնա իր ժողովրդի մոտ, տխուր չի լինի, ոչ էլ «ձմեռ կլինի նրա ցուրտ հոգում...»:

Ինչո՞ւ գրեցիր քո «Էլեգիան»...

Եկավ Իսահակյանը, և ժողովուրդը նրան ընդունեց այնպես, ինչպես հայրն է ընդունում իր մեծ որդուն: Նույն այդ ժողովուրդը սիրում է երկուսիդ էլ մեծ սիրով:

Էլ ինչո՞ւ գրեցիր դու քո «Էլեգիան»:

Շատ է խոսվել՝ ինչպես գրել հուշը, որ հուշագիրը «շատ աչքի չընկնի», չլինի թե գրող սուբյեկտը երևա, քան պետք է (իսկ «պետք եղածը» ամեն ոք յուրովի է հասկանում) և, որ իրոք հաճելի բան չէ, ապավորությունն այնպես չլինի, թե հուշը գրվել է ի սեր սեփական անձի:

Նման հարցեր գոյություն չունեն մեմուարիստ Մահարու համար: «Դողաների» խնդիրը բնավ չի մտահոգում, լավ է ասել՝ չի կաշկանդում Մահարուն, որ նա լինի անկեղծ, անմիջական: Ում մասին էլ, որ գրելու լինի՝ Զարենց, Խանջյան, Ներսիսյան, Բակունց, Սարոյան...

Ասենք, սա վերաբերում է ոչ միայն հուշագիր, այլև առհասարակ Մահարուն, արձակագիր, թե բանաստեղծ, դեռ ավելին, թերևս դա՛ է Մահարու գրչի ամենաէական հատկանիշը: Գրող, որ հանդգնություն ունի մնալու այնպիսին, ինչպես նրան ստեղծել է բնությունը: Սա այնքան էլ հասարակ բան չէ, ինչպես կարող է թվալ: Ունենալ սեփական (և ոչ փոխառնված) վերաբերմունքը երևույթների հանդեպ և արտահայտել այն սեփական (և ոչ փոխառնված) միջոցներով, — մի՞թե սա չի գրող, ստեղծագործող լինելու

նախապայմանը, համենայն դեպս առաջին պայմաններից մեկը:

Փամանակին Լ. Բյորնեն այսպես է բացատրել «Երեք օրում օրիգինալ գրող լինելու արվեստը»: «Վերցրեք մի քանի թերթ,— գրել է Բյորնեն,— և երեք օր գրեցեք, բայց առանց որևէ կեղծիքի, առանց երեսպաշտության, այն ամենը, ինչ ձեր գլուխն է գալիս: Գրեցեք, թե ինչ եք մտածում ձեր իսկ մասին, ձեր կնոջ, տաճկական պատերազմի, Գյոթեի մասին, ձեր պետերի մասին,— և երեք օր անց դուք զարմանքից կշշմեք, թե ի՞նչ նոր, չսոված մըտքեր եք ունեցել: Ահա որն է երեք օրում օրիգինալ գրող դառնալու արվեստը»: Կատակախառն այս մտքի մեջ շատ լուրջ մի իմաստություն կա: Այն, որ հասարակ բան չէ միանգամայն անկեղծ գրելը: Այդպես է, քանի որ գրողի ու երևույթի, ապա նաև՝ երևույթի ընկալման ու վերարտադրության միջև եղած կապերը միայն առաջին հայացքից կարող են ոչնչով չմիջնորդված թվալ: Սովորաբար երևույթը ընկալվում և վերարտադրվում է փոխառյալ ձևով ու միջոցներով: Նամակ, նույնիսկ օրագիր գրելիս մարդուս պաշարում են սովորովի, յուրացված, փոխառնված, պատրաստի արտահայտչությունները, որոնցից հեշտ չէ ազատվել: Դրա համար պետք է փորձ, ավելին՝ տաղանդ: Գուցե և հենց դա է տաղանդը՝ դիտել սեփական հայացքով և վերարտադրել սեփական արտահայտչությամբ:

Այս պարզ (արդյո՞ք պարզ) երևույթի մեջ է Մահարու գրչի գաղտնիքը: Դրա վկայությունն են «Լուսնյան ձայնը» գրքի հաջող երկերը: Նաև «Այրվող այգեստաններ» վեպը, որը, «Գրական թերթում» տպագրված մի խոշոր հատվածից դատելով, գրական արվեստի արդեն եզակի երևույթ է:

ՈՒՂՂԻԶ ՏՈՒՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ՔՆԱԿԻՉՆԵՐԸ

Իհարկե, ունեմ մեղքեր ես,
Ուրանալն այդ — անշուշտ անհեթեթ է,—
Բայց գիտեմ, որ թեթև են մեղքերս,
Քանզի ես — պոե՛տ եմ:

«1926 թ. սեպտեմբերի 5-ի գիշերը, ժամը 12-ին, քրեական բավականին ծանր մի հանցանքի համար ես ձերբակալվեցի և տարվեցի Երևանի միլիցատան քրեական բաժինը», — մեղքը խոստովանելով, սկսում է Նղիշե Չարենցը իր «Երևանի Ուղղիշ տնից» երկը: Անկախ հանցանքի բնույթից, ինքը՝ գրողը, և մեր գրականությունը դրան է պարտական «Հիշողություններ Երևանի Ուղղիշ տնից» ծավալուն ակնարկի ստեղծման համար, երկ, որ թե՛ շոշափած նյութով, թե՛ գեղարվեստական հյուսվածքի ինքնատիպությամբ չերկրորդվեց այլևս, մի տեսակ առանձին մնաց և Չարենցի, և՛ ընդհանրապես հայ արձակագրության մեջ. դրանից հետո մենք չունեցանք «հատակի», «քրեական աշխարհի» մարդկանց պատկերող մեկ ուրիշ գործ: Ու թե՛ րեվա դա է պատճառը, որ համիշտակությամբ ընթերցվող այդ երկի մասին, որ հեղինակը գնահատել է (այլապես չէր գետեղի իր 1932 թվականի ժողովածվում), որքան հայտնի է, գրեթե ոչինչ չի գրվել:

Նղիշե Չարենցի ժառանգության մեջ չկա «Ուղղիշ տան» հյուսվածքը հիշեցնող որևէ երկ, ուրեմն, կարելի է ասել, որ դրանով գրողն ի հայտ է բերել մինչև այդ չբացված ու հետագայում զարգացում չգտած ստեղծագործական կարելիություններ: Չլինե՛ր «Ուղղիշ տունը», ոչ ոք չէր կոահի, որ «Դանթեական առասպելի» ու «Երկիր Նաիրիի», «Ամենապոեմի» ու «Սոմայի» հեղինակը կարող է գրել նաև այս

ձեռով, այսպես, «առօրեական», ակնարկային ոճով, ունե-
նալ այնպիսի հետաքրքրություններ ու նախասիրություններ,
որոնք հայտնվել են այս և միայն այս երկում:

Արձակագրության այլ որակ է սա, բոլորովին տար-
բեր հեղինակի մյուս արձակ երկից՝ «Երկիր նաիրիից»:
«Ուղղիչ տան» մեջ չկա նախորդի երգիծական ոգեշնչումը,
ամեն շնչին բանի սուտ կարևորություն տվող, թվացյալ
ծանրումեծ ոճը, միջանկյալ բառերով ու նախադասությու-
ններով հագեցած շարադրանքը: Այստեղ գրական հյուսված-
քը պարզ է, «սովորական», ակնարկային: Առաջին հայաց-
քից այնպես է թվում, թե միակ բանը, որ այստեղ մատ-
նում է ծանոթ Եղիշե Չարենցին, դա երգիծանքն է՝ երբեմն
մտերիմ, երբեմն՝ սպանիչ:

Այսօր հրապարակ եկող ակնարկների սովորական
ծավալը, նաև գեղարվեստական որակը, ասես մի տեսակ
խանգարում են «Ուղղիչ տունը» ակնարկ կոչել, բայց դա
խակապես ակնարկ է ժանրին հատուկ հատկանիշներով՝ իրա-
կան դեմքեր, իրական դեպքերի հաջորդականությամբ պայ-
մանավորված պատում: Ահա ակնարկի բառարանային բնո-
րոշումը. «էպիկական, պատմողական գրականության տե-
սականներից մեկը, որ նրա մյուս տեսակներից (վեպ, վիպակ,
պատմվածք) տարբերվում է նրանով, որ ակնարկում ստույգ
պատկերվում են իրական կյանքում տեղի ունեցած դեպ-
քերը, որի մասնակիցները գոյություն են ունեցել իրակա-
նության մեջ, մինչդեռ պատմվածքում, օրինակ, գրողը,
ուսումնասիրելով կենսական փաստերի մի շարք և ընտրե-
լով նրանց միջից էականն ու բնորոշը, հնարանքի և ստեղ-
ծագործական երևակայության օգնությամբ ստեղծում է ընդ-
հանրացված պատկեր, այսինքն՝ պատկերում է դեպքեր,
որոնք իրականում կարող էին և բնավ տեղի չունենալ, կամ
կարող էին այնպես տեղի չունենալ, կամ կարող էին
այնպես տեղի ունեցած չլինել, ինչպես դրանք պատկերված
են»^{*}: Ոչ մի բառ գեղարվեստական որակի տարբերության մա-

^{*} Л. Тимофеев и Н. Венгров, Краткий словарь литературоведче-
ских терминов, Москва, 1955, стр. 93.

սին. տարբերութիւնը բնույթի մեջ է և ոչ արվեստի մակարդակի, ինչպես երբեմն կարծւում է: Երբեմն էլ վատ ակնարկը լավից տարբերելու համար ասում են՝ գեղարվեստական ակնարկ, բայց դա նույնքան ծիծաղելի է, որքան գեղարվեստական պատմվածք կամ վեպ ասելը:

Ակնարկն ինքնին ենթադրում է գեղարվեստական պատշաճ որակ: Այդպիսին են Գլեբ Ուսպենսկու, Վրթանես Փափաղյանի ակնարկները: Այդպիսին է Եղիշե Չարենցի «Ուղղիչ տունը»:

Այդ երկն այսօր հետաքրքրութիւն է ներկայացնում իբրև հեղինակի ոչ միայն ստեղծագործական, այլև անձնական խառնվածքը բացահայտող երևույթ: «Ուղղիչ տունը» մեզ համար թանկ է և իրեն՝ Եղիշե Չարենցի կերպարով, որ թերևս ոչ մի տեղ այնպես շոշափելի չի երևում, որքան այս գործի մեջ: Դատելով այն ամենով, թե ի՛նչն է գրավել կամ վանել Չարենցին, ի՛նչն է հետաքրքրել ու հուզել, ուրախացրել ու վշտացրել՝ մենք պատկերացում ենք կազմում գրողի մարդկային նկարագրի մասին:

Իբրև ստեղծագործող, Չարենցն «Ուղղիչ տան» մեջ զբւոյժարթ շեփորահար չէ, ինչպես երևում է պոեմներում, ոչ էլ անողոր երգիծաբան՝ ինչպես «Երկիր նախիրում» կամ մարդկային գոյի խորհուրդը քննող փիլիսոփա, ինչպես ուրբայիներում, այլ շատ սովորական, «հողեղեն» մի գրող, որ «իրերի դժբախտ բերումով» ընկել է «Ուղղիչ տուն» և ահա գրում է իր տեսածն ու լսածը: Իբրև անձնավորութիւն, «Ուղղիչ տան» մեջ Չարենցը չունի այն խենթ բնավորութիւնը, ինչպես բանաստեղծը պատկերանում է մանրավանդ նրան չտեսած մարդկանց աչքին, այլ շատ սովորական մի Եղիշե Չարենց՝ իր մարդկային թուլութիւններով, անկեղծ, մտերիմ, կարեկից:

Ո՞րն է եղել «Ուղղիչ տան» մտահղացումը: Դրա մասին երկի նախաբանում հեղինակը գրում է. «...անհրաժեշտ է ասել նաև, որ ես այստեղ պատմելու եմ միմիայն «տպավորութիւններ» և բնավ հավակնութիւն չունեմ զբաղվելու խորհրդային-կյանքի այդ, ես կասեմ՝ զարմանալի անկյան ուսումնասիրությամբ: Այդ իմաստով իմ գիտողութիւնները

կունենան, անշուշտ, բավականին մությեկտիվ բնույթ, սակայն ես մխիթարում եմ ինձ այն հույսով, որ դրանք զուրկ չեն լինի որոշ «մարդկային» հետաքրքրությունից»:

Եվ ահա, հեղինակը սկսում է գրել կալանավորների պատմությունը:

Նա գտել է այն ինտոնացիան, որով կարելի էր անել այդ պատմությունը, իր և ընթերցողի միջև ստեղծելով այն մտերմությունը, որ հասկանալի է դարձնում ամեն մի «սուբյեկտիվ» միտք և որը պետք էր՝ բացելու համար այդ անսովոր թեման: Ակնարկի ամեն մի էջում երևում է ամեն ինչ դիտող, ուշի-ուշով քննող, իմաստավորող գրողը, որ պեղում է շրջապատը և շթաքցրած զարմանքով հայտնություններ անում «փակ աշխարհի» ու նրա բարքերի մասին: Դրանք միայն «որոշ «մարդկային» հետաքրքրություն» չէ, որ ունեն, ինչպես ասում է Չարենցը սկզբում: Բուն շարադրանքի մեջ հեղինակն ավելի շուտ է դուրս գալիս, քան խոստման: Նրա դիտողություններն ու դատողություններն ունեն հասարակական արժեք:

Նորը տեսնելու չարենցյան կիրքը գրողին չի լքում նույնիսկ այդ անձուկ պայմաններում: Ամեն քաջլալիոսի դգացվում է նորը կյանքի թեկուզ և ամենամոռյալ արտահայտության՝ Ուղղիչ տան, ուրիշ խոսքով՝ բանտի մեջ: Հեղինակը կարծես ասելիս լինի՝ ահա ինչ ասել է նոր հասարակարգ, որ նրա շունչը ղգացվում է նաև ազատազուրկների միջավայրում և կարևորն այն չէ, թե ինչի մասին ես գրում, այլ այն, թե ինչպես ես գրում, ինչ դիրքերից, ինչ վերաբերմունքով: Դրա շնորհիվ է, որ երկը ողողվում է լավատեսական շնչով, չունի այն ճնշող մոռյալը, որ առհասարակ բնորոշ է կալանավորների կյանքին նվիրված երկերին: Այս հատկությամբ «Ուղղիչ տունը» նման է Ն. Պոգոդինի «Արիստոկրատներ» պիեսին՝ կալանավորների կյանքից գրված թերևս ամենահետաքրքիր գործը սովետական գրականության մեջ

Տեսեք, թե գրողն ի՞նչ անսքող հրճվանքով է պատմում, որ թուրք կալանավորները ուղղիչ տան դպրոցում գրագիտություն են սովորում, լրագիր կարդում, ինչպես

է նկարագրում Բելոգուբովի նկարած սլակատը, որ ցույց է տրված հին, ցարական բանտի և խորհրդային ուղղիչ տան հակադրությունը, ի՞նչ ուրախությամբ է հետևում նոր արհեստանոցների կառուցման ընթացքին, ոգևորվում շինարարների եռանդով: Հին ու նոր բանտերի տարբերությամբ, նոր կյանքի՝ այդ միջավայրը և թափանցած ճառագայթներով հրճվողը ոչ միայն գրող Չարենցն է, որ իր կոշումը տեսնում է ամենուրեք նորը որոնելու և հաստատելու մեջ, այլև կալանավոր Չարենցը, որ ինքն էլ ուրախ էր իր հանդեպ ցուցաբերվող մարդկային վերաբերմունքից: Այո, կալանքի մեջ գտնվողն ուրախ է, որ պետի մոտ «կալանավորներն ազատ մտնում ու դուրս էին գալիս զանազան խընդիրքներով», որ «առույգ, ծիր՝ աշխատում են կալանավորները՝ կապույտ գոգնոցներով, և մարդ մոռանում է, որ գտնվում է Ուղղիչ տանը, հին տերմինով ասած՝ բանտում», որ քրեական կորպուսի բակի «կողպեքը չէր էլ կողպած, այլ միայն անցկացրած էր օղակներին», որ բանտում ևս հանդիսավոր տոնվում է նոյեմբերի 29-ը, միտինգ է արվում, ներկայացումներ են տրվում, կալանավորները դուրս են գալիս քաղաք՝ շքերթի: Ի՞նչ ահեկի տարբերություն՝ բանաստեղծի առաջին և երկրորդ բանտարկությունների միջև...

Այն, որ գրողն իրեն չի ներկայացնում իբրև մյուսներից հեռու կանգնած անհատ, կողմնակի այցելու, բռնորից վեր կանգնած նշանավոր բանաստեղծ, այլ հասարակ մի կալանավոր՝ նրա հանդեպ վստահություն ու համակրանք է առաջ բերում ոչ միայն շրջապատի կալանավորների, այլև ընթերցողների մեջ: Հենց իբրև կալանավոր էլ հեղինակը ակտիվ մասնակից է անցուդարձերին, օգնում, նպաստում է նոր բարքերի հաստատմանը: Քիչ են գրադարանի գրքերը՝ նպաստում է հարստացնելուն, գրույցներ է կազմակերպում իր բախտակիցների համար, փորձում է մարդկանց հոտ քաշել վատ ազդեցություններից, դիտում է ներկայացումները՝ պարզամիտ կալանավորի անմիջականությամբ. «— Հը՞, ո՞նց էր լա՞վ սատկացրին գենեռալին, — ուրախացած, վառվող աչքերով հարցրեց ինձ Ուղղիչ տան պետը:

— Շա՛տ լավ, կեցցե՛ն,— պատասխանեցի ես՝ չգիտեմ ինչու ինքս էլ անչափ ուրախացած, կարծես իրոք որ մի ահեկի ճակատամարտ էր, որից մենք դուրս եկանք պատվով ու հաղթանակով»:

Նույն անմիջականությամբ Չարենցը ներկայացնում է իրեն, խոսում իր մտորումներից, հիշում նաև կնոջը, նրա հանդեպ ունեցած վերաբերմունքը: Որքան էլ քիչ են Արփենիկ Չարենցին վերաբերվող կտորները, այնուամենայնիվ, դրանք պետք է որ հետաքրքրեն նրա կերպարին բանաստեղծի մյուս գործերից ծանոթ ընթերցողներին:

Ահա Արփենիկ Չարենցն այցելության է գալիս կալանավոր ամուսնուն, տեսնում, թե ինչ մեղսագործ է եղել նրան սափրող կալանավորը՝ Դարչոն: Սրա հեռանալուց հետո,— պատմում է հեղինակը,— «Կինս փաթաթվեց վղուվս և, անկեղծ սարսափը դեմքին, բացականչեց.

— Չարենց ջա՛ն, էլ չկանչես դրան, վիզդ կկտրի...

Խեղճ Արփենիկ: Նա չգիտեր և հետագայում ես առիթ չունեցա նրան պատմելու Դարչոյի խսկական պատմությունը»։ Իսկ առիթ չի ունենում, որովհետև կինը վախճանվում է հենց այն ժամանակ, երբ Չարենցը կալանքի տակ էր: Թերեմիս դրա հետևանքով է, որ հետո մեր կալանավորը «գրսից արդեն ոչինչ չէր ստանում»։ Ոտանավորներից է հայտնի, թե Արփենիկն ինչ լուսեղեն կերպար էր Չարենցի համար, ինչ ծանր է ազդել նրա մահը բանաստեղծի վրա: Դա երևում է և այստեղ. «Անձնական տեսակետից Երևանի Ուղղիչ տանն անցկացրած իմ վերջին օրերը նման էին ծանր, աներևակայելի կոշմարի: Իմ հոգեկան կացության տեսակետից: Երևակայեցեք, որ այնքան էլ ուրախ մտքեր չեն կարող շրջագայել մարդուս ուղեղում, երբ նա իրերի այս կամ այն բերումով ընկած է Ուղղիչ տուն, փակված չորս պատերի մեջ, ստիպված է ապրել լյումպեն-ռեցիդիվիստների շրջանում, իսկ Ուղղիչ տնից մի քանի քայլ անդին երեվում են գերեզմանատան քարերը, ուր մի փոքրիկ հողաբլրի ներքո հանգչում է քո ամենասիրած մարդու, հերոսական բարեկամի, քո կնոջ, ընկերոջ աճյունը...»:

Գրողը հավատարիմ չէր լինի կյանքի ճշմարտությունը,

եթե, տարված Ուղղիչ տան նոր, դրական երևույթները ցույց տալու նպատակով միայն, մոռանար, որ դա, այնուամենայնիվ, բանտ է, ազատագրելիվ մարդկանց միջավայր, ուր և՛ խորին վիշտ կա, և՛ տխրություն ու ձանձրույթ: Ասես «Ուղղիչ տունը» գրողի օրագիրն է եղել, — միակ «օրագիրը», որ մնացել է նրանից, — ուր նա խոսել է իր ինտիմ ապրումներից, խոհերից: Մեծ կրքերի, հախուռն զգացմունքների սովոր գրողը նեղվել է փակ պատերի ներսում, ձանձրացել, որը նա համարել է մարդու ամենամեծ թշնամին. «Կարելի է ընտելանալ տխրությանը, անգամ սիրել տխրությունը, կարելի է սիրել անհուսությունը և թախիծը, — բայց ընտելանալ ձանձրության՝ դա նշանակում է ընտելանալ մահվան»: Ծիշտ է, հեղինակի աչքի առաջ երգում են, ծիծաղում, վիճում, բայց մարդիկ, «...չնայած երգին, նվագին, ծիծաղին ու սրախոսություններին — տխուր են, այնքան տխուր, որքան առհասարակ կարող է տխուր լինել մարդ կոչված արարածը»:

Նուրբ հոգեբան է «Ուղղիչ տան» Չարենցը, դիտող, ուրիշի ներաշխարհի գաղտնարանները թափանցող: Սկզբից արդեն նա իրեն նպատակ է դնում ուշի ուշով քննել «փակ աշխարհի» մարդկանց կյանքը. «Այն հասարակությունը, ուր ես ընկել էի, — արտաքին աշխարհից կտրված, առանձնացված մի հասարակություն էր, որի մեջ, բացի ընդհանուր սոցիալական օրենքները՝ պետք է և նշանակություն ունենային մի շարք այլ, սպեցիֆիկ օրենքներ, որ բխում էին Ուղղիչ տան պայմաններից: Այդտեղ պե՛տք էր, որ լինեին զուտ-կալանավորական, դրսի աշխարհում ոչ մի նշանակություն չունեցող շահեր, որոնց իբր վերնաշենք՝ պիտի գոյություն ունենային կալանավորական՝ ներքին-կենցաղային հասկացություններ ու բարոյական նորմեր: Ինձ ամենից առաջ հարկավոր էր ծանոթանալ այդ հասկացություններին ու նորմերին, որպեսզի ես հնարավորություն ունենայի մոտք գործել դեպի այդ հասարակության սիրտը, հավասար անդամ դառնալ այդ հասարակության, թափանցել նրա էության խորքը և հասկանալ նրա հոգեբանությունը...»:

Երբ հեղինակը կարողանում է շահել կասկածա-
միտ կալանավորների վստահությունը, դառնալ «այդ հա-
սարակության հավասար անդամը», նրա ենթադրություններն
արդարանում են: Ու մնում ես զարմացած, թե գրողն ինչ-
քան շատ բան է տեսել այս սահմանափակ, «անարկած
կյանքի միապաղաղ միջավայրում». տեսել ու վերարտադրել:
Ուրիշ բան, եթե մատնվեր հանցագործների արկածներով
տարվելու այնքան հնարավոր գայթակղությանը: Բայց դե-
գեկտիվը քիչ է հետաքրքրում Չարենցին, հետաքրքրելիս էլ՝
անպայման հոգեբանություն բացելու նպատակ է ունենում: Գր-
ողին գրավում են կենդանի մարդիկ՝ կալանված մեղսագործ-
ներ, երբեմն՝ ահավոր շարագործներ և, այնուամենայնիվ, կեն-
դանի մարդիկ: Արձակագրի հմուտ գրչով Չարենցը ներկայաց-
նում է Ուղղիչ տան բնակիչներին՝ Լազգի, Բաղդասար, Բրա-
վելման, Բելոգուբով, Հաջի, Մխո, Անուշ, Համո, Դարչո,
Ասլան բիձա և էլի ուրիշներ. բոլորն էլ ավարտված կեր-
պարներ, ավարտված այնքանով, որքանով նրանցից ամեն
մեկը կարող էր, ըստ մտահղացման, տեղ ունենալ այս
երկում, ավարտված՝ թեև նկարված են գրչի մի քանի
թեթև, անսխալ խաղերով:

Քիչ միջոցներով ցայտուն կերպար ստեղծելու մեջ դեր
է խաղացել և այն հնարավորությունների վարպետ օգտագոր-
ծումը, որ ընձեռում է ակնարկի ժանրը. ամեն դեպքում
գրողն աչքի առաջ ունի իրական մի մարդ, և նրա կոնկրետ
նկարագրությունն արդեն երկի մեջ նրան տարբերում է
մյուսներից, և հետո՝ հեղինակը հարազատորեն պահ-
պանում է իր հերոսների լեզուն, թվում է նույնիսկ, որ
լսած խոսքերը՝ լինի բարբառ, թե քրեական ժարգոն, նույ-
նությամբ տեղափոխել է գրքի էջերը: Եվ այսպես, մի դեպ-
քում մարդու հոգեբանության մասին արված մի-երկու դա-
տողություն, մյուս դեպքում՝ արտաքին նկարագրություն,
մի երրորդ դեպքում՝ անխառն մեջբերված դիալոգ, — բա-
վական են լինում, որ կենդանի մարդը կանգնի առաջիդ:
Ասլան բիձան երկի տպավորիչ կերպարներից է, բայց նկար-
ված է ոչ այլ կերպ, քան նրա իսկ խոսքի միջոցով: Լազ-
գին ևս ցայտուն կերպար է՝ գծագրված կանանց հանդեպ

նրա ունեցած վերաբերմունքը բացելու շնորհիվ: Շատ բան չի ասում գրողը Բրավելմանի մասին, երկու խոսքով բնորոշում է նրա խաբուսիկ աչքերը (աչքերը, որ «շտապում են հերքել լեզվի ասածները», «...լեզուն շարունակում է աշխատել, դե', լեզուն՝ ի՛ր համար, աչքերը՝ իրե՛նց») և արդեն պատկերանում է հերոսի կերպարանքը:

Ասենք և այն, որ հեղինակն իր դիտողականության վարկը գցող վկայություններ է բերում. այն մարդիկ, որ գրողի վրա թողել են «խոժոռ մարդասպանների և անողոք բանդիտների» տպավորություն՝ դուրս են եկել ամենաանմեղները, իսկ նրանք, որ թվացել են «անվնաս, երևի թյուրիմացությամբ այստեղ ընկած, խեղճ ու ողորմելի մարդիկ»՝ ամենածանր հանցագործներն են եղել: «...Միշտ սխալվում էի ու չարաչար սխալվում»,— խոստովանում է Չարենցը:

Բայց եթե իբրև դատական քննիչ սխալվել է, ապա իբրև գրող նա չի սխալվել՝ իր գեղարվեստական բնութագրությունների մեջ: Ճանաչել է կալանավոր մարդկանց, նույնիսկ սիրել նրանցից շատերին, բացատրել յուրաքանչյուրի հոգեբանությունը, բացատրել է, բայց չի աշխատել արդարացնել կամ «ամեղմացուցիչ դեպք հանցանաց» գտնել որևէ մեկի համար: Գրողն ու քաղաքացին ժխտելով ժխտում է նրանց վարքագիծը, ու միաժամանակ վատթար մարդու մեջ անգամ ուզում է տեսնել ինչ-որ լուսավոր կետ, հույս ներշնչող մի հեռավոր նշույլ:

Տարբեր մարդիկ են կալանավորները. այստեղ կան և՛ «անշառ մարդիկ», և՛ անհույս չարագործներ, և՛ ակամա հանցագործներ, հերեմն թյուրիմացության դոհեր՝ ու յուրաքանչյուրի հանդեպ որոշակի վերաբերմունք ունի Չարենցը: Մեկի հանդեպ կարեկից է, մյուսի հանդեպ՝ աններող, երրորդի՝ խղճահարկող, չորրորդի՝ հակակրող և դա էլ իր հերթին նպաստում է կերպարների ցայտունացմանը:

Թերևս ոչ ոք այնքան չի զբաղեցնում հեղինակին, որքան Բաղդասարը: Դա ունի իր պատճառը: Քրեական կենսափիլիսոփայությամբ, բարքերով ու չգրված օրենքներով հետաքրքրվող գրողի համար ոչ ոք ավելի հետաքրքիր չէր

կարող լինել, քան այդ «օրենքների» մարմնացում Բաղդասարը, Ուղղիչ տան օլիմպացին, քրեականների մեջ «ամենամեղքական տիպը»: Չարենցը լավ է հասկանում քրեական աշխարհի այդ «ասպետի» հոգեբանությունը, մղումները, հերքում նրա սին դատողությունները և ասում մտերիմ ու համոզող.

«— Լսո՞ւմ ես, Բաղդասար. այն աշխարհում, ուր մենք ենք ապրում ու պայքարում, ոչ մի մշանակություն չունի առանձին անհատի մարմնական ուժը. այլ օրենքներ կան այստեղ և պայքարի ավելի անշոշափելի ու նուրբ զենքեր, որոնք սակայն շատ ավելի են մահացու ու հատու, քան քո մետաղյա մկաններն ու բրոնզյա բռնցքները...

Այդպե՛ս է, սիրելի Բաղդասար»:

Ժիզանային բարքերը յուրահատուկ էկզոտիկա չեն Չարենցի համար, ոչ էլ հետաքրքրաշարժ բաներ գրելու նյութ: Գրողին մտահոգում է կենդանի մարդկանց բախտը: Նա չեթում է «Ժիզանային ռոմանտիզմը», բողոքում նրա դեմ: Վշտանում է հեղինակը, որ ուղղելի հանցագործները, ընկնելով բանտ, համակվում են այդ «այրող վարակով» և վերստին ազատ աշխարհ գնալիս՝ տանում են իրենց հետ այդ վարակը: Նա հոգով առողջ մարդկանց այդ վարակից փրկելու միջոցը տեսնում է այլասերված տարրերին մեկուսացնելու մեջ. «Ես կալանավոր էի և ես տեսնում էի, որ դրանք, այսպես թե այնպես, կալանավորական ներքին կենցաղում կարողանում են տարածել իրենց «հոգևոր հեղմոսիան»:

Գրողի սուր, զննող հայացքից ոչինչ չի վրիպում: Սկզբում նրան շատ է վարմացնում, որ բոլոր կալանավորները ամենայն անկեղծությամբ կուրծք են ծեծում, թե իրենք անմեղ են, «թե նրանց լսելու լինենք՝ դուքս կգար, որ իդուր տեղը հավաքել են անմեղ մարդկանց ու պահում են Ուղղիչ տան պատերում»: Հետո, երբ Չարենցը դառնում է այդ աշխարհի սովորական բնակիչ, նրան այլևս ոչինչ չի դարմացնում անսովոր շափանիշների այդ միջավայրում: Հավիվ կես տարվա կալանք՝ և գրողն արդեն լավ գիտե, թե ինչ անել է Ուղղիչ տան բնակիչների ներքին շնորավորում՝

կալանավորական արիստոկրատիա, լյումպեններ, «պրոֆեսիոնալ» բանտարկյալներ, ինչու են դաժանաբար արհամարհվում «ինտելիգենտ» կալանավորները, ինչու են կալանքի տակ առնված մարդիկ այնքան կասկածամիտ ու թերահավատ, ով ինչպես է ջանում հաստատել յուր անձը այդ աշխարհում, ինչպես է բոլորին տանջում «ամունիստի»՝ ամենխտիայի միտքը, որ բոլորին հուզող «կենտրոնական իդեան էր, անսպառ երազանքների աղբյուրը, արթմնի զառանցանքը, իդեե-ֆիքսը»:

Սրանք ևս պասիվ նկատողություններ ու դատողություններ չեն. ամենուրեք երևում է գրողի վերաբերմունքը, «ժիզանական ռոմանտիզմը» պսակազերծելու, տգեղն ու տրհաճը դատապարտելու կիրքը:

Միջավայրի ամենարարձր կերպարն Ուղղիչ տան պետն է, Արսինիկ Չարենցից հետո միակ ազատ մարդը, որի մասին խոսում է կալանավոր-գրողն իր երկում, հեղինակի ընկալումով՝ մի շատ համակրելի, նոր հոգեբանություն տեր մարդ. «Բաց դեմք: Առաջին հայացքից կարելի է ասել, որ բանվոր է եղել, բայց վաղուց թողել է բանվորությունը»:

Չարենցն առիթ չի փախցնում հիանալու իր այդ ամենահամակրելի հերոսով. ահա, վերջապես, պետի ջանքերը պսակվեցին հաջողությամբ, արհեստանոցները կառուցվեցին, պետը իր երեխաներին բերեց, «ցույց տվեց ամբողջը և հաճույքից, բավականությունից փալլող դեմքով՝ ասաց իր երեխաներին.

— Բա՛ս, շինեցինք:

Եվ ապա, ցույց տալով ինձ.

— Իսկ էս քեռին չէր հավատում...

Եթե երեխաները լավ դիտել իմանային՝ պիտի տեսնեին, որ իմ պատասխան ժպտի մեջ ակնածանք կա դեպի իրենց հայրիկը, դեպի այդ երկդասյան կրթությամբ բանվոր-վարչագետը— և, իմ թերահավատության համար՝ մի փոքր ամոթանք...», — պատմում է Չարենցը հիացմունքով, ասես պետի՝ փոքր կրթության, բայց լայն հոգու տեր, գործունյա ու շիտակ այդ մարդու մեջ տեսնելով նոր ժամանակի հերոսին:

Շիտակ ճանապարհից շեղված մարդկանց պատմություններն է «Ուղղիչ տունը»: Հանցավոր մարդկանց, աղավաղված հոգիների այս ամբողջ պատմության մեջ անսպասելի է, որ զգացվի հեղինակի գրչի անզսպությունը, երբեմն էլ, հատկապես 20-րդ գլխում, տեղ գտնեն նատուրալիստական նկարագրություններ: Բայց մանրամասներ են սրանք:

Ամբողջության մեջ ակնարկը փայլում է նկարագրվող նյութի և նկարագրական եղանակի ամուր ներդաշնակությամբ, գրական բարձր վարպետությամբ:

Ակզբում ասացինք, որ առաջին հայացքից «Ուղղիչ տունը» քիչ բանով է հիշեցնում ծանոթ Չարենցին: Բայց այդպես՝ միայն առաջին հայացքից: Երկի բովանդակության մեջ մի փոքր խորանալու դեպքում պարզ տեսնում ես, որ Ուղղիչ տան ու նրա բնակիչների մասին այդպես կարող էր գրել միայն մեզ ծանոթ Չարենցը՝ որոնող, կրքոտ, ամենայն նորի հանդեպ նախանձախնդիր, նորի խանդով լեցուն: Նույն Չարենցը՝ ուրիշ պարագաներում, նույն աշն բանաստեղծը, որ կարող էր շեփոթել ի լուր ամենքի:

Բարդ է ինձ համար աշխարհը մի քիչ,
եվ բոլոր այդ բարդ հարցերի հանդեպ
Չեմ կարող այսօր ես թեթև խանդով
Արձակել միայն հիացմունքի ճիւղ...

Դժվար է եղել իմ անցած ուղին,
եվ կորուստներ եմ ունեցել ես մեծ,
եվ ճանապարհս եղել է հզի
Խոր անկումներով, — սակայն ահա ես
Ոտքի եմ ելնում կրկին ահա վեր՝
Նինջ ու հոգնություն ներքևում թողած...

ԳՐՈՂԻ ԻՆՔՆԱՏԻՊՈՒԹՅՈՒՆԸ

Առաջին երկը, որ դրված է Դերենիկ Դեմիրճյանի երկերի ժողովածուի առաջին հատորում՝ «Ջութակ և սրինգ» պատմվածքն է, հինավուրց մի հնդկական լեգենդի բանաստեղծական մշակում։ Ռեալիստական խստաշունչ ոճով գրված պատմվածքների գրքում սա միակ լեգենդն է, ումանտիկական շնչով տոգորված միակ երկը։ Եվ նրա առկայությունը գրքում, այն էլ ամենից առաջ, կարող էր պատահական թվալ, եթե նա չունենար ծրագրային բնույթ, այլարանորեն չարտահայտեր գրողի կողմնորոշումը արվեստի ու կյանքի փոխհարաբերության միջև, նրա վերաբերմունքը և՛ մեկի, և՛ մյուսի հանդեպ։

Շատ է տարածված ու հայտնի այդ պատմվածքը, որ պեսզի հարկ լիներ վերարտադրել, բայց նրա էությունը բացող դրվագը չի կարելի չհիշել, որովհետև դրա մեջ է արտահայտված հեղինակի փիլիսոփայությունը։

...Գեղեցկուհի Լակըմեի սիրո ակնկալությամբ մրցեն պիտի Հայանթին, մի գեղադանգուր պատանի՝ իր հրաշք սրնգով և նալը, որ պիտի նվագի ամենքին անծանոթ մի գործիք։ Նվագում է Հայանթին, և հայիլ-մայիլ են մնում ունկնդիրները։ Ապա ծեր բանաստեղծ Խալդունը հերթը նալին է տալիս։ Նվագում է նալը, և ծաղրելու տրամադիր ունկնդիրները համակվում են խորունկ թախիծով. տխուր է նրա նվագը, որպես «տառապած մարդկության վեպը»։ Ապշահար են մնում ունկնդիրները, բայց Լակըմեն ընտրում է

Հայանթիին. չի ուզում իր բախտը կապել տառապանքի երգ-
չի հետ: Հայանթիին բաժին է ընկնում սերը, իսկ Նալին՝
արվեստը: Եվ այսպես է խոսում ծեր բանաստեղծը.

...է՛հ, Նալ, քոնն է իսկական արվեստը և էլ ոչ մի
գործիք չկա հնարելու: Ի՞նչ է սրինգը սրա մոտ — ականջի
զվարճություն և ուրիշ ոչինչ... Գնա՛, կյանքի մեջ թշվառ և
արվեստի մեջ երջանիկ Նալ... Դու նրան չես կարող սիրել,
աղետավոր հոգի, որովհետև քո արվեստը սիրողը ուրիշ
բան չպիտի սիրի և արժի՞, և մի՞թե կարող է ուրիշ բան սի-
րել:

Մեր կարծիքով, գրականագիտության մեջ ճիշտ չի մեկ-
նաբանվել «Զուլթակն ու սրինգը»: Այն կարծիքը, թե Նալի ար-
վեստը, Դեմիրճյանի իդեալականացրած արվեստը պասիվ,
հասարակական կյանքից ու պայքարից հեռու արվեստն է,
հետևանք է պատմվածքի հոռետեսական խորհրդավոր
երանգների. գերազնահատության և անտեսման այն հա-
կադրության, որ հեղինակը տեսնում է «ականջի զվարճու-
թյուն» արվեստի և «անկեղծ», «սրտից բխող», մարդկու-
թյան ցավերից խոսող արվեստի միջև: Այդ հակադրության
վրա է կառուցված պատմվածքը և ոչ թե «կյանքի» ու «մահ-
վան» արվեստների հակադրության:

Չափազանց տարբեր դրսևորումներ է ունեցել Դերե-
նիկ Դեմիրճյանի անհանգիստ, որոնող տաղանդը. տարբեր
և՛ բնույթով, ժանրով, և՛ գեղարվեստական ուժով, թեմա-
յով, ոճով, բայց երբեք «ականջի զվարճություն» չի հղել
ո՛չ մինչև «Զուլթակն ու սրինգը» ստեղծելը, ո՛չ էլ նրանից
հետո, երբ նա գրել է հայ գրականության ամենազվարճալի
երկերից մեկը՝ «Քաջ Նազարը», որ այդ գրականության
ամենատխուր երկերից է միաժամանակ:

Իբրև գրող և քաղաքացի, Դեմիրճյանը մշտապես ապ-
րել է իր ժողովրդի պատմական ճակատագրի մտահոգու-
թյամբ, արծարծել նրա համար բախտորոշ թեմաներ, գա-
ղափարներ, մտքեր: Եվ իր երկար ու ձիգ ստեղծագործա-
կան կյանքի ընթացքում գրողը չի շեղվել հայ գրականու-
թյան մայրուղուց, չի որոնել ապահով արահետներ, տա-
քուկ անկյուններ, չի ամփոփվել արվեստի «փղոսկրյա աշտա-

րակում»։ Այդ հատկությունը Դեմիրճյանին ամուր թելե-
րով կապել է մեր դասական գրականության ազնիվ տրա-
դիցիաների հետ և բաց արել նրա ճանապարհը դեպի
սոցիալիստական ունալիզմի արվեստը. նա մեկն էր այն
առաջին գրողներից, որ ի սրտե կապվեց նոր կյանքի հետ
և պատկերեց նոր հերոսին։ Դեմիրճյանն իր մեծ նախորդ-
ների նման մշտապես ձգտել է մեծ նպատակի և այդ նպա-
տակին հասել է իր գեղագիտական ըմբռնումներով, արտա-
հայտչական իր միջոցներով, իր ձևով։ Հարթ չի եղել նրա
ստեղծագործական կյանքի երկարամյա ճանապարհը. մեր
գրողներից թերևս ոչ մեկի ուղին չի եղել այնպես դժ-
վար, անակնկալներով լեցուն, ինչպես Դեմիրճյանինը։ Դա
մի ուղի էր, որ մատչելի էր միայն նրա տաղանդին.
գրողը ուրիշ մի ուղի չի որոնել, անդուլ համառությամբ
մաքառել է։ Այդ համառումն ավելի քան արդարացրել է
իրեն, քանի որ նա հասցրել է գրողին այնպիսի բարձունք-
ների, ինչպիսիք են «Քաջ Նազարը», «Վարդանանքը», իսկ
փոքր ձևերի մեջ՝ «Ալեկորդը», «Միայն մեկը», «Սաթոն» և
հեղինակին դասել մեր գրականության ամենախնայատիպ
գրողների շարքը։

Մոլորություն կլինի կարծել, թե ինքնատիպությունը
նպատակ է եղել գրողի համար։ Օրիգինալությունը, ինք-
նատիպությունը արվեստի մեջ երևան է գալիս միայն իբրև
հետևանք, իսկ երբ դա հետապնդվող նպատակ է լինում
արվեստագետի համար, ապա նա հանգում է մոսկերայնու-
թյան։ Ինքնատիպությունը պայմանավորված է կյանքի
հանդեպ գրողի ունեցած ստեղծագործական վերաբերմունքով,
նրա երկերի բովանդակությամբ, գրական մյուս նախասի-
րություններով։

Դեմիրճյանի նախասիրությունն է մարդուն պատկերել
նրա կյանքի շրջադարձային կետում, կենսական սուր վի-
ճակներում, երբ առավել ցայտունությամբ են արտահայտ-
վում մարդկային բնավորության էական հատկանիշները։
Կյանքի բոլոր պայմաններում չէ, որ մարդու խառնված-
քը դրսևորվում է լիովին, միշտ չէ, որ մարդու բնավորու-
թյունը բացվում է ըստ ամենայնի. ամենից ավելի որոշա-

կի նրա էությունը բացվում է այն ժամանակ, երբ հերոսը կամա թե ակամա լարվում է. կանգնում ամբողջ հասակով՝ ստեղծված վիճակից ելք գտնելու համար: Դեմիքճյանը սիրում է մարդուն պատկերել հենց այդ՝ խառնրվածքի բացահայտման բարձրագույն վիճակում, անսովոր իրադրություն մեջ: Սա օրենք է դրամատուրգիայի համար, բայց Դեմիքճյանն այդ օրենքը կիրառում է իր արձակում ևս: Դեմիքճյանը դրամատուրգ է նաև արձակի մեջ, նրա պատմվածքները կառուցված են դրամատիկական սուր վիճակների վրա. Հաճի աղան գաղթի թոհուրեհի մեջ տեր կկանգնի՝ իր անդամալույծ քրոջը, թե կթողնի բախտի քահանույքին («Ավելորդը»), ի՞նչ ապրումներ կունենա քահանաներից մեկը մյուսի մահվան ժամին («Տերտեր»), ի՞նչ զգացմունքներ կծագեն իր համար օտար ու անհասկանալի պատերազմի դաշտում լքված, մերձիմահ զինվորի մեջ («Միայն մեկը»), ինչպե՞ս կպահեն իրենց ընկերները կյանքի ու մահվան անխուսափելի ընտրության պահին («Ընկերները»): Եթե նույնիսկ ուժեղ կոնֆլիկտ չի ընկած Դեմիքճյանի պատմվածքում, ապա անհնար բան է, որ ուժեղ հակադրություններ, կոնտրաստներ չլինեն, ասենք, քաղքենական ընտանիքի և սեփական իրավունքը դիտակցող Սաթույի միջև («Սաթոն»), նոր և հին աշխարհըմբռնումների միջև («Հողը») և այլն:

Դեմիքճյանն ունի և զուտ նկարագրական էջեր («Կայարանի Ակորդ», «Հանգստի տանը», «Դադար» և այլն), բայց դրանք ավելի շուտ պատկերներ են և նույնպես կառուցված են հակադիր գույների վրա: Այսպիսին է Դեմիքճյանի ստեղծագործական խառնվածքը և դրանով են պայմանավորված նրա արտահայտչական միջոցների ինքնատիպությունը:

Հայ գրականության համար այնպիսի մի ավանդական թեմա, ինչպիսին է քահանայի ընչաքաղցությունը, զբաղեցրել է նաև հայկական արձակի մեր ժամանակակից երկու խոշոր վարպետներին՝ Ստեփան Զորյանին և Դեյլենիկ Դեմիքճյանին: Թեման նույնն է, նպատակադրումը՝ նույնպես, գրեթե նույնն է՝ միջավայրը: Բայց որքա՞ն տարբեր

լուծումներ է գտել նույն թեման նրանց երկերում՝ «Տնօրհներ» և «Տերտեր», որքա՞ն տարբեր են հանգամանքները, մոտեցումը՝ նյութի հանդեպ, ռեալիան հնարանքները: Գրողներից յուրաքանչյուրը, իր խառնվածքի մղմամբ, գնացել է իր ճանապարհով և երկուսն էլ հանդել են իրենց նպատակին, հասել մեծ ընդհանրացման: Զորյանը քահանային պատկերել է նրա համար շատ առօրեական վիճակում՝ տնօրհների ժամին, քահանան հերթական հարկի տակ մեքենաբար կրկնում է օրհնության մաշված բառերը և խոսքի արանքում ակնարկում, թե էլի ինչ կուզենար վերցնել այդ տանից: Աստծո սպասավորի համար կարևորը ոչ թե տնօրհներն է, այլ այն, թե ինչ կարող է տանել իր հերթական ծխի տանից: Առօրյա վիճակ, որ սակայն գրողին չի խանգարել ստեղծելու գավառական քահանայի ավարտված կերպարը, հասնելու ընդհանրացման:

Դեմիրճյանն իր քահանային դիտում է արտասովոր կացության մեջ. տեր-Հմայակի միակ մրցորդը՝ տեր-Մարուքը մեռնում է: Սեր առ մերձավորը քարոզող քահանան հրջանիկ է մերձավորի դժբախտությունը, որովհետև եկամուտի նոր աղբյուր է բացվում նրա համար: «Սերոր աղեն՝ տարեկան երկու մանեթ, Տիլիպոյենց տնեն՝ երեք մանեթ...», — մտքում հաշվում է տեր-Հմայակը մերձիմահի մահճի մոտ նստած, մտովի վերապրում իր երջանկությունը, անսովոր խանդաղատանքով լցվում իրիցկնոջ հանդեպ, բայց բարձրաձայն ուրիշ բան է ասում. «...տերտերս թեզըմ կլավանա, իրեն ոտքովը ծխերուն նշխարք կտանի»:

Դարձյալ գավառական քահանայի ավարտված տիպ, դարձյալ գեղարվեստական ընդհանրացում, բայց նվաճված ուրիշ միջոցներով:

Կամ ահա մեկ ուրիշ ավանդական թեմա՝ սեփականատիրական աշխարհում մարդկային հոգու աղավաղման թեման: Որքա՞ն ինքնատիպ երկեր, գրական գոհարներ է ստեղծել Զորյանն այդ թեմայով և գրեթե բոլորը՝ կյանքի ամենասովորական դեպքերի պատկերմամբ: Սովորականի մեջ տեսնել էականը, գտնել առօրեականի մեջ հատկանշա-

կանք բացելու բանալին,— այս է Զորյանի նախասիրությունը՝ ի տարբերություն Դ. Դեմիրճյանի:

Բայց ահա Հաճի աղան, «Ավելորդի» հերոսը. առևտրական մարդուն Դեմիրճյանը դիտում է ոչ թե նրա համար սովորական՝ առևտրական գործարքի մեջ, այլ փախուստի ժամանակ: Հաճի աղայի ընտանիքը ևս պիտի լքի քաղաքը, և մարդը կանգնած է երկընտրանքի առաջ. անդամալույծ քրորոջը տանել, թե նրա փոխարեն ինչքը ավելացնել սահնակի վրա: Հաճի աղան այս դիլեման լուծում է իրեն հատուկ ձևով, առևտրականի մեջ հաղթում է իրի պաշտամունքը և ոչ սերն առ մերձավորը: «Անդամալույծն ինչ խոսք է, ջանքմ, հոգին հոգի է»,— եթե Հաճի մոր այս խոսքը հասնեք Հաճի աղայի հոգուն, նա այլևս Հաճի աղան չէր լինի:

Քույրն իր ձեռքով գործած ձեռնոցը տալիս է եղբորը, որ «ճամփին չմրսի»: «Քոռանա լուսս... տղոցը համար չկրցա գործել»,— ավելացնում է նա «հոգածու ձայնով», առանց ակնկալության: Հաճի աղան մնում է անդրդվելի. «ան ավելորդ է»: Ունեցվածքի պաշտամունքը մարդու մեջ սպանում, ոչնչացնում է մարդկայինը: Մարդու հոգու այս ամայությունը Դեմիրճյանը կարողացել է ցույց տալ, որովհետև կերպարը բռնել է նրա կյանքի վճռական պահին, երբ նա, ուղած-չուղած, պիտի բաց անի իր էությունը:

Այո՛, Դեմիրճյանը դրամատուրգ է նաև արձակում, դրամատուրգ, եթե նույնիսկ տասնյոթ դրամաների հեղինակը չլինեք, բառի այն իմաստով, որ Թումանյանն էր հասկանում իր ստեղծագործական խառնվածքը բնորոշելիս: Գրողի այս առանձնահատկությունն է՝ միացած նրա ինքնատիպ ոճին, որ զարգանալով որակ է դարձել ու հասցրել նրան այնպիսի բարձունքի, ինչպիսին «Վարդանանքն» է:

Դրամատիկական է Դեմիրճյանի լավագույն պատմվածքների կառուցվածքը: Դեպքի միջուկին հասնելու համար նա չի սիրում պատումը հեռու հեռվից սկսել: Դեմիրճյանը երկն սկսում է հենց այն տեղից, որ, թվում է, մեկ ուրիշ հեղինակի համար երկի միջին մասը պիտի լիներ. «Երբեք Հաճի աղան այնպես անխնամ չէր փոխել քայլերը իրենց տնից խանութ դնալիս...» («Ավելորդ»), «Տնից մեյգան, մեյ-

դանից տուն: Ահա նրա ամենօրյա մարզը, որ նա չափում է առավոտից, իրիկուն...» («Ստամբուլ»), «Վա՛շտ, կանգ-նի՛ր: Վաշտը ոչ-ոթմիկ թափով դադարեց մնաց ճամփի վրա» («Միայն մեկը»), «Առաջին առավոտ՝ շնայած երեկվա ճամփի հողնածուխն դեռ ծիտը ջուր չխմած՝ Զուրաբը զարթնեց» («Դադար»), «Դեռ գնացքին մի կտոր ժամանակ կա: Լուռ է երկաթուղու կայարանը: Հանգիստ քնած է ուղտի ականջում: Բայց Ակոբն արդեն պոստի վրա է» («Կայարանի Ակոբը») և այսպես շարունակ, միշտ բուն դեպքից, հատու մի արտահայտությամբ:

Կենսական նյութի ստեղծագործական ընկալմամբ, դեպքի ընտրության ու մատուցման այս ձևերով, պատմվածքների յուրահատուկ կառուցվածքով է պայմանավորված Դեմիրճյանի ոճը: Թվում է, թե կյանքից ահա ա՛յս և ոչ ուրիշ բնույթի երևույթներ առնող, պատումի ա՛յս և ոչ ուրիշ ձև նախընտրող հեղինակը չէր կարող, անհնար բան է, որ այլ ոճ, այլ լեզու ունենար: Այդպես օրգանական ներդաշնակության մեջ են գրողի արտահայտչական բոլոր միջոցները: Դեմիրճյանի պատմվածքների ոճը նույնքան ինքնատիպ է, որքան կառուցվածքը, սյուժեն: Կերպարների ընկալման դեմիրճյանական եղանակը արտահայտվում է նաև բառի, լեզվի հանդեպ ունեցած գրողի վերաբերմունքի մեջ: Նրա էպիտետները, համեմատությունները, նախադասության կառուցվածքը նույնքան անսովոր են, որքան երկի սյուժեն, պատումի եղանակը: Դրանք ևս սկզբում կարող են արտառուց թվալ, ապա միայն տարօրինակ, իսկ հետո՝ բնական ու հասկանալի: Թվում է, թե միայն Դեմիրճյանի ստեղծագործության մեջ կարող է ձայնը «թարմ ու անհոգ» լինել, ժպիտը՝ մեկ «կոտրած» մեկ «մանր», մեկ «մտերիմ», միայն նրա երկերում կարող են մարդիկ «ամբոխվել», զայրույթը՝ «օձանալ», դաշտերը՝ ժպտալ «կանաչ աչքերով», իսկ իրիկնային հորիզոնը՝ «հղի» լինել «լուսնով»: Այսպես է գրողի պատկերների սխտեմը՝ ինքնատիպ, խորապես դեմիրճյանական:

Ըկուն է գրողի պատկերավոր մտածողությունը, ընդունակ բաց անելու երևույթի էությունը մի անսպասելի հարվածով, «նկարելու» կերպարը բառերի, պատկերների անսովոր համա-

դրությամբ: Դա կարող է շփոթեցնել վարժ քերականներին, լեզվի նորմաների հույժ նախանձախնդիր պաշտպաններին, բայց դա չէ էականը, այլ այն, թե գրողն ինչպես է կարողանում գեղարվեստական պատկեր, տրամադրություն, միջավայր ստեղծել: Դեմիրճյանի պատմվածքներում հողը կարող է խանդել, թեյը՝ ժպտալ, ցուցանակը՝ հորանջել, բայց բառային անպատեհ թվացող այս համադրությունները տեքստի մեջ հնչում են ինչպես հարկն է և թվում անփոխարինելի: Այո, երբ հեղինատանջ ղինվորները հազիվ-հազ մի ապաստան են գտնում՝ շունչ առնելու, «թեյը ժպտում է կապույտ էմալի գավաթների միջից», իսկ երբ լքված ղինվորը մեն-մենակ մեռնում է ամայության մեջ՝ կարող է երկնքում «անկարեկից մի ամպ» սառն շողալ-գնալ իր բանին («Միայն մեկը»), մոռացված, ետ ընկած դավառական քաղաքում «ցուցանակներ են հորանջում խանութների ճակատին», իսկ բերքառատ ամռան տապին «հողը պտղաբերում է ու կատաղել է, խանդում է, խելադարվում» («Հանգստի տանը»): Եվ այս անսովոր պատկերներն ավելի ստույգ են բացում երևույթը, քան կրկնված, ուժահատ էպիտետների մի ամբողջ շարք:

Երբ Դեմիրճյանն ասում է, թե «նրա կյանքը մի անվերջ ձանձրալի կրկնություն է միեկնույն բանի, ինչպես իր տերողորմյալի հատիկները», արդեն շատ բան է պարզվում կերպարի մեջ. երբ ասում է, որ «սեղանի շուրջը բոլորած գեղջուկներն «սկսեցին ուտել: Այնպես լուրջ ու հիմնավոր, կարժես ցեմենտի պատ էին շարում», արդեն կարելի է պատկերացնել, թե ինչ մարդիկ են եղել սեղան նստողները: Հանդուգն է Դեմիրճյանն ածականների, անենթակա նախադասությունների գործածության մեջ: Թվում է, թե չկա ավելի տարօրինակ բան, քան մարդուն ասել «զարհուրելի առողջ», բայց երբ հեղինակը տողերի արանքում բացատրում է, թե ո՛ւմ և ինչո՞ւ է այդպես ասում, այլևս տարակոծանքի տեղ չի մնում: Ինչպես ամեն մի իսկական գրող, Դեմիրճյանը հիանալի գիտե, որ բառը, բացի իր ուղղակի նշանակությունից, ունի անհամար իմաստներ, անսպառ երանգներ, որովհետև բառի իմաստը պայմանավորված է նաև ուրիշ բառերի մեջ նրա ունեցած դիրքով: Նա լավ գիտե բառը «քամնելու», նրա արտահայտչա-

կան թաքնված կարելիությունները ասպարեզ հանելու գաղտնիքը: Գրողը ձգտում է բառից ստանալ այն իմաստը, որի հետ նա անմիջական առնչություն չունի, ուստի և փշրում է այս կամ այն էպիտետի գործածության ավանդական եղանակը, մեջտեղ բերում բառային նոր համադրություն (ինչպես՝ մանր ժպիտ), գոյականը բայի վերածում (ինչպես՝ ամբոխվել) և եթե որոշ դեպքերում վրիպում է, ապա ավելի հաճախ հասնում է ցայտուն արտահայտչականության, որ իրավամբ կարելի է կոչել դեմիրճյանական և որը չես շփոթի մեկ ուրիշ գրողի ոճի հետ:

Այդ ոճի մեջ ամենից գնահատելին այն է, որ նա չի մենում մի կետի վրա, կենդանի է, ճկուն, հարափոփոխ՝ ըստ թեմայի ու մտահղացման: Նույն ոճը որքա՞ն տարբեր երանգներ ունի տարբեր աշխարհներ պատկերող «Անցյալի ուրուներ» և «Նըրանց ժպիտը» պատմվածքաշարերում: Գրողի ոճական երանգապանակը հավասար շռայլությամբ գույներ է ընձեռում և՛ հին աշխարհը, և՛ նոր կյանքն ու նոր հերոսներին՝ Սաթոյին («Սաթոն»), փոքրիկ Անուշին («Հողը»), Ղոնդուն ու Գդլին («Ընկերները») պատկերելու համար: Այստեղ արդեն իշխում են զրնգուն գույները, վստահ ու լուսավոր ժպիտը: Դեմիրճյանը հիանալի է պատկերել այն հերոսին, որ դեռ լավ չի դիտակցում նոր կյանքի օրինաչափությունները, բայց անդամադրելի ուժով մղվում է դեպի այդ կյանքը: Այդպիսին է Սաթոն, համանուն պատմվածքի հերոսուհին: Պարզ երևում է, թե ինչպես է հյուսվում նրա նոր հոգեբանությունը, ինչպես է ուրիշի կամքին հնազանդ, ամոթխած աղջիկն ընդվզում, շտկում մեջքը՝ ավելի առաջ նայելու, իր բախտի տերը դառնալու համար: Մի քանի դիպուկ գտնված շտրիխ և արդեն գծագրվում է Սաթոյի հմայիչ կերպարը: ...Ուշացել է Սաթոն, և կյանքը կանգ է առնում տիկին Աննայի ընտանիքում: Գալիս է Սաթոն, իրար հետևից գլուխ բերում բոլոր գործերը և «մեռած տունը լցվեց ախորժ աշխուժով, դադարած կյանքը եկավ լցվեց տունը: Մի փոքր անց՝ երեկոն արդեն քաղցր սկսում էր հալվել՝ դուրսը, բակում, սենյակում... Թեյի թարմ բուրմունքը մլլում էր օդի մեջ՝ հացի հոտի հետ», իսկ հետո «Սաթոն լվացք էր անում: Բարկացած էր, բայց զուսպ: Միայն ջլապինդ մատները խլելով

սպիտակեղենը՝ ուժով խեղդում էին տաշտի մեջ»։ Անդոր է տի-
կին Աննան, Սաթոյի հանգեպ, որովհետև «Սաթոն առողջ էր
ինչպես կյանքը և իր աշխատանքով կյանքից բաժին էր շնոր-
հում քաղքենի տիկնոջը»։

20-ական թվականներին ստեղծված մի պատմվածք է սա,
այն ժամանակաշրջանի, երբ մեր գրականությանն այնքան
գրադեցնում էր նոր մարդու հոգեբանության խմորումը, երբ
Զորյանն ստեղծեց «Հեղկոմի նախագահը», «Գրադարանի
աղջիկը», Արազին՝ «Ընկեր Մուկուշը», իսկ Դեմիրճյանը՝ «Ըն-
կերները», «Կրասնարմեյեցը», «Սաթոն», «Քարհատները»,
ինչպես նաև «Հողը», գրականագիտության մեջ հանիրավի մո-
ռացված մի շատ օրիգինալ գործ, անսյուժե մի պատմվածք,
ինչպես հեղինակը սիրում է կոչել էտյուդ, որի մեջ շոշափե-
լի ցայտունությամբ է պատկերված նորի և հին ստորջրյա
խուլ պայքարը, հին աներևույթ, բայց կատաղի դիմադրու-
թյունը։ Ուժեղ կոնտրաստներով, Դեմիրճյանի սիրած եղանա-
կով, նոր և հին կյանքի պատկերները սրնթաց փոխարինում են
իրար ու երևում է, որ խարխլվում է հին կյանքը, տեղի տալիս
գարնան հեղեղի առաջ։

Ինչ երկ էլ կարդաս Դեմիրճյանից, ամենաուժեղը, թե
ամենաթույլը՝ անսխալ կարող ես կռահել, որ դա նրա գրիչն է,
նրա անհատականության դրսևորումը։ Մեր արձակագրությու-
նը հարուստ է ստեղծագործական անհատականություններով,
ոճերով ու գույներով. բավական է հիշել Զորյանի ոճը՝ դասա-
կան բյուրեղյա հստակությամբ, Չարենցի «Երկիր նաիրիի»
ոճը՝ հագեցած ներքին պաթոսով (որ թվացյալ է և իրեն իսկ
ժխտումը), Ակսել Բակունցի խոհական, մտահոգ հյուսվածք-
ները, Գուրգեն Մահարու արձակի ոճը՝ անհանդիստ ու շա-
րաճճի, Մկրտիչ Արմենի «Հեղնար աղբյուրի» բանաստեղծու-
թյուն-արձակը... Քիչ չեն անկրկնելի գույները մեր նորագույն
արձակագրության մեջ, և այդ բաղմադանության մեջ մեծի
իրավունքով պատվավոր տեղ ունի Դեմիրճյանը՝ իր
անհարթ ու կոշտ և մշտապես ինքնատիպ ոճով։

ՉԳՐՎԱԾ ԱՎԱՆԴՆԵՐ

Նշանավոր մարդու հոբելյանը շուքով ու հանդիսավորությամբ նշվում է ոչ միայն նրա հիշատակը վառ պահելու, հավերժացնելու, մեծարելու համար: Դա ունի և մեկ ուրիշ խորհուրդ, որ վերաբերում է արդեն ոչ թե հոբելյարին, այլ հոբելյանի ժամանակակիցներին՝ ի՞նչ է ասում նշանավոր մարդու կյանքն ու գործը նոր սերնդին, ի՞նչ է սովորեցնում, ստեղծագործական ու բարոյական ի՞նչ դասեր է տալիս:

Գրականության ու գեղարվեստի պատմությունից հայտնի է, որ բոլոր նշանավոր ստեղծագործողները չեն, որ հավասարապես ուսանելի են և՛ վարած կյանքով, և՛ ստեղծած գործերով, և՛ քաղաքացիական նկարագրով:

Ակսել Բակունցի անհատականության մեջ այս ամենը ներդաշնակություն են կազմել և ստեղծել ստեղծագործական ամբողջական բնավորություն: Եվ երբ առաջին անգամ տոնվում է Բակունցի հոբելյանը, ուղում ես տեսնել, թե նա ի՞նչ է ասում ժամանակակիցներին իր կյանքով, ստեղծագործությամբ, քաղաքացիական նկարագրով, մանավանդ, որ Բակունցը, ուրիշ գրողների նման, հատուկ հողավածներ չի գրել իրականության ու արվեստի սեփական ըմբռնումների մասին, չի տվել իր ավանդները նոր սերնդին: Չի հասցրել: Բակունցի ավանդները նրա ստեղծագործության ու կյանքի մեջ են:

Կյանք, որ հարուստ չի եղել արտասովոր դիպվածներով, բայց եղել է խորապես իմաստալից, որովհետև հագեցել է ժողովրդական կենսազգացողությամբ: Դա եղել է գրողի ստեղ-

ծագործական կյանք առանց ստեղծագործական գործողումների: Ավելի ստույգ՝ նրա ողջ կյանքը հղել է ստեղծագործական գործողում դեպի ժողովրդի կեցության բուն ընդերքը:

«Ես հիշում եմ մի զարհուրելի շքավորություն», — գրում է Բակունցն իր մանկության մասին: Նույնքան տառապալից է հղել նրա մանկությունը: Հազիվ վեց տարեկան պատանին՝ 1905 թվից, սովորել է իր ծննդավայր Գորիսի ծխական դպրոցում: Հնգամյա տարրական ուսումնառությունից հետո նա հայտնվում է էջմիածնում իբրև Գևորգյան ճեմարանի գիշերօթիկ սան: Այստեղ ևս, ինչպես ծխական դպրոցում, հղել է աղքատ աշակերտի անուրախ պայմաններում:

Յոթ տարի (1910—17) Բակունցն ուսանում է ճեմարանում, համառ ուսումնառության, հայրենի երկրի պատմության և մայրենի լեզվի ուսումնասիրության, իր ժողովրդի հոգևոր կուլտուրայի յուրացման տարիներ: Այդ տարիներին է վերաբերում ուսուցչական աշխատանքի կարճատև ժամանակաշրջանը զանգեզուրյան հեռավոր լոր գյուղում: Բայց սա որքան ուսուցանելու, է՛լ առավել ուսանելու ժամանակաշրջան էր: Գեղջուկ պատանիներին տվել է իր գիտելիքները, բայց սովորել է ճանաչել ու սիրել հողի աշխատավորի դժվար կյանքը: Ժողովրդի բարքերը, մտածողությունը, քարից հաց քամելու անհնարին տառապանքը: Ծիշտ է ասված, որ ապագա գրողի ստեղծագործական կյանքը ծայր է առել հենց այն օրերից, երբ նա թափանցող հայացքով դիտել, յուրովի իմաստավորել է ժողովրդի կյանքը:

Հետո գալիս են դժվար տարիներ Բակունցի կենսագրության մեջ, նույնքան դժվար, որքան ապրած ժամանակները՝ 1917-ից զինվոր է հղել մինչև 1918-ի ամառը, այնուհետև, այդ և հաջորդ տարի՝ թերթերի սրբագրիչ ու ռեպորտյոր Նրեվանում, ևս երկու տարի՝ Պլիտեխնիկումի ուսանող և ուսուցիչ: 1920-ից 1923 թիվը՝ Խարկովի Գյուղատնտեսական ինստիտուտի ուսանող: Իսկ այնուհետև՝ գյուղատնտեսի տեական աշխատանք:

Բակունցի կենսագրության այս շոր ու ցամաք տվյալները, որ նա, այնպես ափսոսանքի արժանի ժլատությամբ, հանձնել է թղթին, մեջբերինք հաստատելու համար այն իրողությունը,

Թե՛ն ապագա գրողն ինչ դժվարին ուղի է ընտրել գրականություն մտնելու համար: Այս տվյալները կարծես բնավ էլ գրական հակումներ ունեցող, գրականության ձգտող մարդոց կյանքի տվյալներ չեն: Եթե մինչև սովետական կարգերը Բակունցի զբաղմունքները՝ գյուղական ուսուցիչ, գինվոր, ուսանող, արբագրիչ ու ռեպորտյոր, կարելի է բացատրել զեպքերի պատահական բերումով, ապա ինչո՞վ բացատրել, որ դրանից հետո, երբ մասնագիտություն ընտրելու հնարավորությունները բաց էին ապագա, մոտավորապես գրողի առաջ, նա ընտրեց ոչ թե գրականագետի, այլ գյուղատնտեսի մասնագիտությունը: Սա արդեն պատահականությամբ բացատրել չի լինի: Ո՛չ այդ, ո՛չ էլ երկար տարիներ գյուղատնտեսությամբ զբաղվելու հանգամանքը: Բակունցը գիտակցաբար գնացել է գեպի այդ բնագավառը, սիրել է կյանքի այդ ասպարեզը, սիրել է հողի գործը, նվիրվել է այդ գործին, և այդ սերը հարստացրել է նրան իբրև ստեղծագործող: Եվ նա գրականություն է մտել ամենաազդեղ մուտքից՝ կյանքի լայն դռներից:

Գրականության ասպարեզ գալ կյանքի լայն դռներից, — այդ է Ակսել Բակունցի կենսագրության ավանդը նոր սերնդին:

Նա իր ստեղծագործական մղումներն ստացել է կյանքից: Նրան գրող են դարձրել կյանքից առնված սեփական տպավորությունները, տեսած ու ապրած հրճվանքներն ու տառապանքները, ոչ միայն զրբերից, այլև իրականությունից առած գիտելիքները:

Շարքային գյուղատնտես, լրագրային համեստ թղթակցությունների հեղինակ և հանկարծ՝ «Միրհավը», «Խոնարհ աղջիկը», «Ալպիական մանուշակը» (1925—27). սրանք միայն առաջնակարգ պատմվածքներ չեն, սրանք երկեր են, որ նոր ակռաներ են բացում հայրենական արձակագրության մեջ:

Ո՞րն է զարմանքի արժանի այս երևույթի հիմքը, եթե ոչ անքակտելի, առօրեական կապը ժողովրդի կյանքի հետ և զեղարվեստական ձևի սուր, խորապես արդիական զգացողությունը:

Զժմարիտ արվեստագետի ճանապարհն անցնում է կյանքի հորձանուտներով, ժողովրդական կյանքի ընդերքի միջով, սա է ամենից ուսանելին Բակունցի կյանքի մեջ, ուսանելի մա-

նալանդ մեր օրերում, երբ կյանքի հետ կապվելու պահանջը դարձել է այնպես հրամայական:

Բայց այն բախտը, որ գրողն ունեցավ գրականության մեջ, պայմանավորված էր ոչ միայն այս հանգամանքով: Մի ոտքը հայրենի հողին, ժողովրդի ապրած իրականությանը, Բակունց-ստեղծագործողը մյուս ոտքով հենված էր հայրենական, և ոչ միայն հայրենական, գրականության պրակտիկայի կամացության վրա:

Մենք քիչ բան գիտենք, թե ի՞նչ որոնումներ էր կատարում Բակունցը լուծելու համար ստեղծագործական այն դժվարին խնդիրները, որ ինքը կամովին դրել էր իր առջև: Բայց նրա երկերը տալիս են պատասխանն այն հարցի, թե արձակագիրն ինչպես էր հասկանում գեղարվեստական ստեղծագործության բովանդակության արդիականության և ձևի արդիականության խնդիրները: «Միրհավը», «Խոնարհ աղջիկը», «Ալախական մանուշակը», Բակունցի առաջին երկերն արդեն քիչ բան չեն ասում նրա գեղագիտական համոզմունքների մասին: Հետագա շարքերը՝ «Սև ցեղերի սերմնացանը», «Անձրևը», «Եղբայրության ընկուղենիները» գալիս են հաստատելու, կայունացնելու այդ համոզմունքները, ամբողջացնելու այն ըմբռնումը, որ այսօր կոչում ենք «Բակունցյան ոճ»:

Հին հայկական գյուղը... Ոչինչ հայ գրականության մեջ չի պատկերվել այնպես սպառիչ ու ամբողջական, այնպիսի հարստությամբ, մանրամասնությամբ, ինչպես հին գյուղը: Արթուրյան, Պոռշյան, գյուղագիրներ, Թումանյան, Փափազյան: Բակունցի առաջին իսկ երկերը վկայեցին, որ նա ամենևին միտք չի ունեցել գյուղը պատկերող բազմաթիվ ու բազմապիսի գրվածքներին ավելացնել ուրիշ, թեկուզ և առաջնակարգ, բայց համանման գործեր: Սկզբից արդեն հայրենի դաշտերն ու լեռները շրջող գյուղատնտեսը հիանալի հասկացել է, որ պատկերել գյուղն այնպես, ինչպես Թումանյանը կամ Փափազյանը՝ նշանակում է ոչինչ չասել գրական ասպարեզում:

Ապրել և որհրդային Սոցիալիստական Հայաստանում, ապրել աշխարհի առաջին սոցիալիստական երկրի ռիթմով, նոր հասարակության շահերով, հույզերով, մտահոգություններով

և գրել այնպես, ինչպես հենքը՝ Բակունցի համար անհասկանալի նպատակ էր:

Լինել ժամանակակիցը Եղիշե Չարենցի, որ և՛ հայկական ավանդական պոեզիայի, և՛ արդիական համաշխարհային պոեզիայի իմացությամբ նոր ուղիներ էր բացում հայ բանաստեղծության ասպարեզում, դնում էր նոր տրադիցիաների անկունաքարերը, և գրել այնպես, ինչպես նախորդները՝ նշանակում էր ոչինչ չասել նոր ժամանակին:

Լինել ժամանակակիցը Ալեքսանդր Թամանյանի, որ համաշխարհային ճարտարապետական արվեստի և հայկական ճարտարապետության զուգորդությամբ կերտում էր մի նոր ոճ, հիմնադրում ճարտարապետության արվեստի նոր տրադիցիա Հայաստանում և գրել այնպես, ինչպես նախորդները՝ նշանակում էր ոչ մի քար չդնել հայրենի կուլտուրայի շինության վրա:

Լինել ժամանակակիցը Մարտիրոս Սարյանի, որը ևս, համաշխարհային գեղանկարչական արվեստի ոչ միայն իմացությամբ, այլև ակներև ազդեցությամբ նոր հորիզոններ էր բացում հայկական նկարչության մեջ և գրել այնպես, ինչպես նախորդները՝ նշանակում էր անմասն մնալ գեղարվեստական նոր կուլտուրայի ստեղծման գործից:

Նոր հասարակության, սոցիալիստական իրավակարգի հաստատման ու հաղթական երթի հետ շատ բան էր փոխվել գեղարվեստի ըմբռնումների մեջ և գտել իր արտացոլումը գեղարվեստական կուլտուրայի մեջ, որպեսզի Բակունցի նման մտածողը չկռահեր, որ ժամանակը պահանջում է ուրիշ ոճ, որ ազգային տրադիցիաներ հասկացողությունն այլևս հինը չէ, և որ այդ ոճը կարող է մատչելի լինել այն արվեստագետին միայն, որը, չկտրելով կենսական լարը ազգային տրադիցիաներից, կրում է արդիական մեծ արվեստի, համաշխարհային, ավելին՝ համաշխարհային արվեստի (իհարկե, խոսքը վերաբերում է գրական արվեստին) ազդեցությունը: Ըստ որում, այդ արվեստագետը պետք է պարտադիր զուգահեռով լուծի ոչ միայն նոր բովանդակության, այլև նոր ձևի խնդիրները, նրա երկերը պետք է արդիական լինեն և՛ արտահայտած մտքերով, զգացմունքներով, և՛ արտահայտչական հնարներով:

Առանց դրա չկա Չարենց, չկա Թամանյան, չկա Սարյան։
Առանց դրա չկա նաև Ակսել Բակունց։

Մեզ չպետք է շփոթեցնի այն հանգամանքը, որ Բակունցի երկերից շատերի սյուժեն անուված է ոչ իր օրերի կյանքից։ Ընդամենը մի տասնյակ ստեղծագործական կյանք ապրած գրողը պատկերել է այն, ինչ ղգացել է իբրև արվեստագետ։ Ինչ կասկած, որ այն մտքերը, ղգացմունքները, որ արտահայտել է Բակունցը իր երկերով, խորապես արդիական են և դրանք միանգամայն անհասկանալի, անբացատրելի կարող էին լինել մեր դասական հեղինակների գործերում։ Մինչդեռ դրանք ավելի քան հասկանալի են բակունցյան էջերում, որովհետև ավյամանավորված են գրողի ապրած ժամանակով, այդ ժամանակի գեղարվեստական կուլտուրայի բնույթով ու կապակցություներով։ Նույնիսկ «Խաչատուր Աբովյան» անավարտ վեպը,— էլ չենք խռաում պատմվածքների շարքերի մասին,— արդիական երկ է և՛ բովանդակությամբ, և՛ ձևով, որովհետև այդ երկում ղգացվում է բոլորովին նոր հայացք, պատմության և խոշոր անհատի դերի հանդեպ, հայացք, որ ժամանակի նվաճումն էր՝ յուրացված գրողի կողմից։ Նվճիշտ այդպես էլ, այն հայացքը, որ նա ունեցել է Մթնաձորի ու Մրոցի, Կյորեսի ու Կարմրաքարի նկատմամբ՝ պատկանում են Բակունցի ժամանակին, ուրեմն և չէին կարող ունենալ մեր գրականության դասականները։

Ապա,— եթե անցնելու լինենք արտահայտման միջոցների արդիականությանը,— էլի կտեսնենք, որ Բակունցի ոճը, գրելակերպը, պատկերավոր մտածողության բնույթը ևս նորորակ երևույթներ են, որոնք չեն հիշեցնում մեր դասական հեղինակներին, որովհետև արդյունք էին նոր ժամանակների, Չարենցի ու Սարյանի, և ոչ թե ասենք, Մուրացանի ու Բաշինչաղյանի ժամանակների։

Գեղարվեստական երկը պետք է իր ժամանակի արտահայտությունը լինի ոչ միայն գաղափարներով, մտքերով, հարուցած ղգացմունքներով, այլև ձևով, ոճով, արտահայտչական լեզվով,— այս է՝ ասում Բակունցի ստեղծագործությունը նոր սերնդին, իսկ այս ավանդը հնչում է իբրև սթափեցում նրանց համար, ովքեր այս մտքի երկրորդ մասին աննշան կա-

րևորութիւնն են տալիս, ուլքեր գրում են «Բախունցի նմանողութեամբ», առանց նրա զգացմունքներով ապրելու:

Հին խոսք է՝ արվեստը երկար է, կյանքը կարճ: Ուրեմն, արդյունքի հասնելու համար պետք է բոլորանվեր հանձնվել արվեստին, աշխատել ու տոկալ անխնա: Բախունցը, Տերյանի նման, իր երկերի սեագրութիւնները պահելու սովորութիւն չի ունեցել: Բայց ականատեսները վկայում են, թե նա ինչպիսի մեղմաջան աշխատանքով հղկում ու հղկում, մշակում ու մշակում էր իր ամեն մի պատմվածքը, դարձվածքը, և այդ դժվարին ճանապարհով հասնում, ինչպես Տերյանը, լեզվի փրդոսկրյա մաքրութեան, արվեստի հաղվագչու թեթևութեան: Աշխատասիրութեան մի արտասովոր օրինակ է «Խաչատուր Աբովյանը»՝ Բախունցի ստեղծագործական սիրանքի ամենամեծ նվաճումը, նրա երկերի պսակը: Սրա ամեն մի էջը վկայում է հեղինակի ոչ միայն մեծ տաղանդը, այլև փաստերն ու փաստաթղթերը, միջավայրն ու ժամանակը՝ համառ հետեողականութեամբ ուսումնասիրելու կամքը:

Մշտական, տանջալից անբավականութեան զգացում անփական ստեղծագործութիւնից, գրողի կոշման բարձր պատասխանատվութեան զգացում, ծնրադիր երկյուղածութիւն՝ հայրենի մշակույթի, լեզվի առջև, խորին հարգանք ընթերցողի և առհասարակ մարդու հանդեպ, — սրանք եղել են Բախունցի ստեղծագործական ու քաղաքացիական նկարագրի մշտական հատկանիշները:

Ապրիր ժողովրդի շահագորգութիւններով, ծառայիր նրան բոլորանվեր՝ և քո առջև չի ծառայա «գրող և քաղաքացի» հինավուրց դիման, որովհետև այդ երկուսը կմիասնուվեն անխուսափելի ներդաշնակութեամբ, — ահա ևս մի ավանդ, որ թողել է Ակսել Բախունցը մեր սերնդին:

Թեև չգրված, բայց վստահելի, գեղեցիկ, թանկագին ավանդներ:

ԴԵՐԱՍԱՆԸ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԸ

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԴԵՐԱՍԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԵՎ ԱՅՆ ՊԱՀԱՆՋՆԵՐԻ
ՄԱՍԻՆ, ՈՐ ՄԵՐ ԺԱՄԱՆԱԿԸ ՆԵՐԿԱՅԱՑՆՈՒՄ Է ՆՐԱՆ

Եթե մի կողմ դնենք մեր այսօրվա թատրոնի ու դերասանական արվեստի մասին հայտնվող քաղթենիական կարծիքները, անճիշտ և անհարկավոր դատողություններն այն մարդկանց, որոնց համար ինչ որ կատարվում է աչքի առաջ՝ անտաղանդ է ու անհետաքրքիր, իսկ տաղանդավորն ու հետաքրքիրը եղել են միայն հնում, իրենց ջահելության օրերին, և փորձենք խորանալ այն առողջ քննադատական վերաբերմունքի մեջ, որ գոյություն ունի մեր թատերական արվեստի ներկատմամբ՝ ճշմարիտ և իրավացի շատ բան կգտնենք:

Փորձենք, ուրեմն զուտ գործնական տեսակետով, քննել այդ հարցերից մի քանիսը, զննել մեր դերասանական արվեստի ներկա վիճակը, բնութագրել այն պահանջները, որ մեր ժամանակը ներկայացնում է նրան:

Արվեստի ոճը արվեստագետի անձնական ցանկությամբ չի պայմանավորվում: Եվ չի կարող դերասանն ընտրել այս կամ այն խաղաոճը բաց սեփական քմահաճությի: Դա խորապես պատմական երևույթ է, պայմանավորված պատկերվող մարդու բովանդակությամբ, տիպարով, էությամբ: Եվ քանի որ այդ էությունը միշտ նույնը չի մնում, հարաշարժ է՝ այդպիսին պետք է լինի և նրա պատկերման ոճը, — պարզ տրամաբանություն:

Մեր սերնդի մարդիկ հասարակ աչքով էլ կարող են նկատել ու մտաբերել, որ առաջներում, տասը, քսան տարի առաջ

մարդիկ այնպես չէին մտածում, դատում, խոսում, շարժվում, հագնվում, ինչպես այսօր:

Ժամանակի ավելի մեծ միավորներ վերցնելու դեպքում երևույթն ավելի ակներև կլինի: Մտաբերենք, թե ինչ տարօրինակ զգացողությամբ ենք նայում տասնյակ տարիների առաջ նկարված ֆիլմերը: Բանը միայն տեխնիկան չէ, այլ նաև խաղաղոճը, կինոն, որ հավատարմորեն պահպանում է տարբեր ժամանակների խաղաղոճը՝ երևույթն ավելի քան պարզ է դարձնում:

Թատրոնը նույնությամբ չի պահպանում խաղաղոճը, թատրոնը հարափոփոխ է ժամանակի պես: Այդ պատճառով էլ իսկույն նկատվում է, թե ո՛ր դերասանը համընթաց է գնում ժամանակին, որը՝ ոչ:

Մեծ ժամանակի հերոսին այնպես չի կարելի պատկերել բեմի վրա, ինչպես պատկերել են, ասենք, քսանական թվականներին: Նույնիսկ դասական դրամատուրգիայի դերերն այսօր այնպես չեն խաղում, ինչպես առաջներում: Եվ վա՛հրամ Փափազյանի հանճարն ու մեծությունն այն չէ, որ նա այսօր կարող է խաղալ Օթելլո, այլ այն, որ նա իր ժամանակներում խաղացել է Օթելլո, ինչպես պետք էր խաղալ այդ ժամանակների համար:

Անցել են վսեմաշուք, արտասովոր հերոսների ժամանակները:

Հին դրամաներում հերոսը հերոս էր ամեն ինչով, հերոս ոտից գլուխ: Շատ հեռուն գնանք՝ էդիպ արքան իր միջավայրում իսկույն առանձնանում է իր կերպարանքով: Գանք վերածնդի ժամանակներին՝ ո՛չ Համլետին, ո՛չ Մակբեթին, ո՛չ էլ իսպանական կոմեդիաների հերոսներին չես կարող շփոթել շրջապատի մարդկանց հետ, նրանք իսկույն ուղադրության են գրավում իրենց նկարագրով ու բնութագրով: Այդպիսին են և ֆրանսական կլասիցիստների, ապա նաև Հյուգոյի և Շիլլերի ռոմանտիկական դրամաների հերոսները՝ էռնանի, Կարլ Մոոր և ուրիշներ: Գալիս ենք դեպի ռեալիստական դրամատուրգիան՝ Իբսեն, Զուդերման, Չեխով՝ հերոսի և նրա միջավայրի արտաքին տարբերությունները նվազում են անտեսանելի լինելու աստիճան: Եվ որքան ավելի ենք մոտենում

մեր օրերին, այնքան ավելի են վերանում հերոսական ու ողբերգական (ինչպես և կամեցածդ ուրիշ բնույթի) հերոսների արտաքին հատկանիշները և առաջիդ կանգնում են նույնքան բովորական մահկանացուներ, որքան շրջապատի մարդիկ են:

Ուրեմն ի՞նչ. ժամանակակից պիեսների հերոսները պակաս նշանակալի են իրենց նախորդներից: Ո՛չ, սրանք էլ և՛ բարդ, և՛ հարուստ հոգեբանություն տեր մարդիկ են: Այդ դեպքում ինչպե՞ս պետք է նրանք բեմի վրա արտահայտեն իրենց այդ հարուստ բովանդակությունը:

Ստույգ, անսխալ, հավաստի խաղով:

Դրամատուրգներն իրենց քմահաճույքով չէ, որ այդպես են պատկերում իրենց հերոսներին, դա կյանքի օրինաչափության արտահայտությունն է. ռեալիստական արվեստի մեջ: Անսովորը, արտակարգը այսօր արտահայտվում է շատ սովորականի, անարտակարգի մեջ, և արվեստագետը պիտի հայտնագործի այդ: Կյանքի օրինաչափություններն իրենց կնիքն են դնում դրամատուրգիայի ռեժիսորի վրա, կյանքի և դրամատուրգիայի օրինաչափությունները՝ քառույթնի ու դերասանական արվեստի: Այս ընթացքը, որ մշտական է, երբեք դադար չի առել, զարգացման ամեն մի փուլում հնացած է հայտարարում որոշ տրագիցիաներ, շեշտում, կարևորագույնը դարձնում տրագիցիայի որոշ հատկանիշներ, առաջադրում նոր տրագիցիաներ, որոնք հետագայում, էլի կյանքի հրամայականով, անխուսափելիորեն պիտի կրեն նոր փոփոխություններ:

Ստույգ, հոգեբանորեն անսխալ, պարզ, կենսական հավաստիությամբ՝ բացարձակ, խաղը այսօրվա դերասանական արվեստի էական, որոշիչ հատկանիշ է դարձել: Թերևս երբեք բեմական արվեստի համար այնպիսի կատաղի թշնամի չի եղել ընդհանուր, անստույգ, մոտավոր խաղը, որքան հիմա է:

Խոսք բացել դերասանական արվեստի արդիականությունից և չմտաբերել Կոնստանտին Ստանիսլավսկուն՝ չի կարելի: Եվ դա ոչ այն պատճառով, որ այդպես ընդունված է: (Բոլորովին հակառակը՝ թատերական կուլտուրայի այդ հսկայի մասին ասված անհամար ընդհանուր խոսքերը չեն բացում նրա իսկական էությունը, որ շատերիս համար գաղտնիք է մնում, որովհետև ընդհանուր խոսքեր լսած լինելով կարծում ենք, թե

դա է որ կա Ստանիսլավսկին): Առանց Ստանիսլավսկու չի կարելի խոսել դերասանական արվեստից, որովհետև նախ՝ նրա ուսմունքն է ընկած մեր դերասանների ոչ միայն դաստիարակության, այլև այսօրվա պրակտիկայի հիմքում, և ապա՝ արդիականության հատկանիշների կորուստը մեր դերասանների արվեստում կապված է ոչ թե այդ ուսմունքի օրենքներին հետևելու, այլ չհետևելու, մոռացության տալու հետ:

Եթե ժամանակակից դերասանական արվեստի համար ոչ թե մասնավոր, այլ զխավոր, կարևորագույն հատկանիշ է օրգանական ապրումը, անկեղծ, ապրված զգացմունքը բեմի վրա, ապա Ստանիսլավսկին եղել է դրա հիմնավորողը և կյանքի վերջում ասել է այսպիսի խոսք. «Ես հաստատում եմ, որ անմիջական ինտուիտիվ ապրումը, որ ենթագիտակցաբար ուղղություն է ստանում բնությունից, ամենից արժեքավորն է և չի կարող համեմատվել ոչ մի այլ ստեղծագործության հետ», «Ես գերադասում եմ թույլ, բայց ճշմարիտ օրգանական ստեղծագործությունը ավելի նուրբ, հղկված, բայց արվեստական, պայմանական դերասանական ստեղծագործությունից»:

Եթե ժամանակակից դերասանական արվեստի մյուս կարևորագույն հատկանիշը հոգեբանական հագեցումն է՝ արտաքինի զուսպ դրսևորումով, ապա Ստանիսլավսկուն է պատկանում «մաքսիմում ներքին և մինիմում արտաքին» բանաձևը, որ նա հիմնավորել է իր ամբողջ սիստեմով:

Անսպառ են այն խնդիրները, որ այսօրվա դերասանական արվեստը կապում են Ստանիսլավսկու հետ՝ մի ամբողջ հոգվածի նյութ: Բայց եթե ուզում ենք մեր հոգվածի թեմայի պահանջով պարզել մեր հարաբերությունը այդ ուսմունքի հետ, ապա երկարաբանելու փոխարեն լավ է մեջբերել այն միտքը, որ հիանալի արտահայտել է Վիկտոր Ռոզովը իր «Չորս պրոբլեմ հարյուրից» հոդվածում. «Ինձ անձնապես Ստանիսլավսկու և կյանքի փոխհարաբերությունը ներկայանում է այս կերպ. կյանքը մշտապես գնում է առաջ, Ստանիսլավսկին ընթանում է նրա կողքին, կյանքին զուգահեռ: Նա կապված է կյանքին արտասովոր կերպով սերտորեն: Նա մշտապես զարգացնում, փոխում է իր հալացքները: Կյանքն առաջ է գնում՝ Ստա-

նիսլավսկին նրա հետ: Բայց ահա Ստանիսլավսկին մեռավ: Կյանքը շարունակում է առաջ-ընթանալ: Իսկ արվեստը կանգ է առել: Կանգ է առել այն կետի վրա, ուր նրան լքել է Ստանիսլավսկին»:

Ուրեմն, հետևում է այս դատողությունից, եթե ապրեր Ստանիսլավսկին՝ նա էլի կղարգացներ, կփոփոխեր իր հայացքները՝ կյանքի առաջընթացի համեմատ:

Ստանիսլավսկին եղել և մնում է ժամանակակից դերասանական դպրոցի ուսուցիչը, բայց այնպիսի ուսուցիչ, որի ուսմունքը պետք է ընդունել որպես հիմք և ոչ թե նրա բոլոր ասույթները՝ իբրև անձնամխելի կանոններ:

Երե ուզեմանք բնութագրել դերասանական արվեստի ժամանակակից պատկերացումը, ապա հոգեբանական ստույգ ու կոնկրետ և կենսականորեն հավաստի խաղին պիտի ավելացնենք արտափին ձևերի համեստությունը, ինտելեկտուալ հարստությունը, արտահայտչական միջոցների լակոնիզմը, կերպարի հատկանիշների ցայտունացումը:

Շատախոսությունը, արտահայտչաձևերի առատությունը, գեղարվեստական կերպարի խորհրդավոր բարդացումները անհարիր են համարվում սովետական ժամանակակից արվեստին՝ գրականությանը, կերպարվեստին, ճարտարապետությանը, կինոարվեստին: Ինչու՞ պետք է թատրոնը, դերասանական արվեստը բացառություն կազմեն: Մարտիրոս Սարյանի կտավներն այսօր խորհրդի են նստում ոչ միայն նկարիչների, այլև թատրոնի մարդկանց հետ:

Թե ի՞նչ դեր է առաջարկում դրամատուրգը դերասանին, ինչպե՞ս է դերը հասկանում ռեժիսյորը ու իր մեկնաբանությունն առաջարկում է դերասանին՝ շատ բան է որոշում դերասանական արվեստի ժամանակակից ոճի, ժամանակակից ճաշակի մշակման մեջ:

Ուրեմն՝ առաջ դրամատուրգի մասին:

Հին ճաշակով, իր ժամանակն անցկացրած եղանակով գրված դերի վրա դժվար է արդիական զգացողության դերասան դաստիարակել: Եթե իրոք դրամատուրգն իր դերը գրել է և ռեժիսյորն այն մեկնաբանում է առանց ժամանակակից ոճի զգացողության՝ նշանակում է չի գտնված մեր ժամանակի

մարդու հոգեբանությունը բացելու ստույգ ուղիները և չգիտեմ ինչ շնորհքի տեր դերասան պետք է լինի հաղթահարելու համար իր և կերպարի հոգու շարժման միջև ընկած պատենը:

Նորի զգացողության և ավանդական ըմբռնումների ներքին պայքար գոյություն ունի մեր դրամատուրգների և ռեժիսյորների ստեղծագործության մեջ: Դժբախտաբար, չի կարելի ասել, թե նոր ոճի, նոր ճաշակի հաղթանակներն ավելի են, քան պարտությունները, բայց լավ է գոնե, որ այդ պայքարը կա:

Մտաբերներ վերջին տարիների մեր դրամատուրգիական արտադրանքը:

Ա. Արաքսմանյան՝ «Քո սրտի կրակը», «Այսպես էին անցնում տարիները»: Այս երկրորդը քննադատության չի դիմանում ոչ միայն իբրև պիես առհասարակ, այլև իբրև արդիական ճաշակի գործ: Պիեսը ոչ մի հոգեբանական լուրջ խնդիր չի դնում դերասանի առաջ: Հերոսների կյանքից տասնյակ տարիներ ընդգրկելու դրամատուրգիական հավակնությունը դերասաններին կանգնեցրել է անհնարին խնդրի առաջ՝ բեմի վրա ցույց տալ հերոսների կյանքը պատանեկությունից մինչև ծերություն: Սա հենց սկզբից մակերեսայնություն է դատապարտում պիեսը, իսկ դերասաններից պահանջում, որ արաբից արար եռանդով ավելացնեն իրենց տարիքը: Առնասարակ ինչպես են անցնում տասնյակ տարիները՝ դրամատուրգիական նյութ չէ: Կատաղի արագությունը փոխվում են հերոսների ապրած միջավայրը, ժամանակը, հասարակական ու անձնական կեցությունը: Եթե այս ամենի համեմատ պետք է փոխվի և մարդու հոգեբանությունը, ապա ի՞նչ հանճարեղ դերասաններ պետք է լինեն էմմա Վարդանյանը և էդգար էլբակյանը, որպեսզի կարողանան ոտքի վրա վերամարմնավորել մի քանի անգամ, խաղան հոգեբանորեն ստույգ, հավաստի, ինտելեկտուալ բավարար մակարդակով: Ու տեսնում ես, թե բեմի վրա ինչպե՞ս են տանջվում դերասանները նշանակալի կերպարներ ստեղծելու համար, որպիսի խնդիր նրանց առաջարկել են դրամատուրգը և ռեժիսյոր Հ. Ղափլանյանը: Դերասանական ճիգի և արդյունքի անհամապատասխան լինելը ավելի են բարդացնում վիճակը: Բեմի վրա տեսնում ես կյանքի ան-

արշուն իլյուստրացիան, և ոչ թե կշանքը: Այն էլ ասենք, որ պիեսը գրված է արդիական ոճի հավակնությամբ, այդպես էլ բեմադրված է, բայց քանի որ պիեսը շրջանցում է ամենից էականը՝ մարդկային հոգեբանությունը, դրամատուրգի ու ռեժիսյորի հղացման ղեկորատիվ, ուրեմն և՛ անարդիական բնույթն ավելի է շեշտվում:

«Քո սրտի կրակում» դրուժյունն ավելի բարվոք է: Այստեղ գոնե ժամանակի զգացողությամբ է գրված ամենից կարեւոր դերը, որ կրում է Սավո տարօրինակ անունը: Ինչ թերություն էլ որ ունենա դերը՝ ակներև է, որ հեղինակը ճանաչում է այդ հերոսին և նրան գծագրում է կերպարին, նրա հոգեբանությունը՝ հարադատ միջոցներով: Դրա շնորհիվ էլ, հերոսի և նման հերոսների բնավորության ճիշտ զգացությամբ, Խ. Աբրահամյանն ստեղծում է հետաքրքիր, ժամանակակից դերապատկեր: Իր վատ ու լավ կողմերով սա մեր ժամանակի ծնունդ է: Բայց ահա դրամատուրգը այնպիսի խնդիր է դնում դերասաններ վ. Վարդերեսյանի և Գ. Խաթակյանի առաջ, որոնց իդեալական հաղթահարումով անգամ անհնար է ստեղծել ժամանակի հատկանիշը՝ կրող կերպարներ: Արկածայինի ու մեղորոշմատիկականի այն խառնուրդը, որով գրված են այս դերերը՝ մատնում է այնպիսի անհուսալիորեն հնացած ճաշակ, որ անհնար է դարձնում սրանց իբրև քիչ թե շատ հավաստի, հոգեբանորեն ստույգ ներկայացնելու գործը: Իհարկե, վատ չէ, որ Աբրահամյանը հույժ պահանջկոտ հոգվածներ է գրում արդիական ճաշակի մասին (տես «Տեսար», 1960, № 8), բայց որքան լավ կլինեն, եթե նա կարողանար իր դրույթները բանեցնել սեփական պիեսներում:

Դառնանք Գ. Տեր-Գրիգորյանի պիեսներին: Ե՛վ իբրև դրամատուրգի, և՛ իբրև ժամանակակից ոճի ու ճաշակի արտահայտություն (պատահական չէ այս երկուսի հանդիսումը) ամենից բարձրը նրա պիեսներից «Վերջին մեխակներն» են: Ժամանակակից ճաշակը ես այստեղ համարում եմ պիեսի բուն նկարագիրը՝ արտաքուստ պարզ, անհավանոտ, իսկ ներքուստ հարուստ, մի հատկություն, որ դրամատուրգի վերջին պիեսում («Ամեն ինչ կամ ոչինչ») ճիշտ հակառակ կերպարանքն ունի:

«Մեխակներին» այդ նկարագիրը, համեստ, անհավակն կերպարանքի տակ հուզումների, դատողությունների հարստություն, արտահայտվել է առանձին կերպարների մեջ: Ամենից ավելի՝ Արտաշեսի. սա պարտիական ղեկավար աշխատող է առանց կեցվածքի, առանց ճառերի, մարդ, որ կարող է շատ և խելացի խոսել, բայց առում է միայն ամենից անհրաժեշտը, այն, ինչ չի կարող չասել:

Կերպարի սուր զգացողությամբ է գրված և Մարգոյի դերը. այստեղ արտահայտված է հոգեբանությունն այն կնոջ, որ ինքն իրենից ունեցած ներքին անբավականությունը թաքցնում է խայթող վերաբերմունքով դեպի շրջապատը, ըստ որում նրա կծու խոսքերը քողարկում են բարի ու ազնիվ մի հոգեբանություն, որ նվիրված է իր ժամանակին և հասարակությանը: Ասենք նաև, որ այս դերը Վարդերեսյանը խաղաց հնաոճ եղանակով, ավելի շուտ իր, քան կերպարի տվյալները ցույց տալու անհաջող թաքցված միտումով, դերասանական արվեստի հետամնաց ձև, որի բացարձակ բացակայությունը այնպիսի հիացմունք է պատճառում դերասանուհու վերջին՝ Զոնիի («Իմ սիրտը լեռներում է») փայլուն դերակատարության մեջ:

«Մեխակներում» պակաս ցայտունությամբ են գծագրված Աշոտի և նրա կնոջ՝ Հասմիկի կերպարները: Բայց և գծագրության համոզողությամբ և ժամանակակից ճաշակի առումով սրանք լավ են «Ամեն ինչ կամ ոչինչ» Դավթի և Մարթայի համեմատությամբ: Կարծում եմ, որ «Գարնան անձրևը» իր հնաոճ մեղոգրամատիկական շորշոփներով միջնորդ օղակ եղավ վերջին դրամային անցնելու ճանապարհին, մի պիես, ուր դրանք այլևս շորշոփներ չեն, այլ միահեծան իշխող հատկություններ: Դեռ «Գարնան անձրևում» թարմ գույներով պատկերված մի կերպար կար՝ Հեղինեն, որի դերը Ա. Ասրյանը խաղում էր դերասանական ժամանակակից ճաշակով: Այստեղ այդ էլ չկա:

«Գարնան անձրևի» և մանավանդ «Ամեն ինչ կամ ոչինչ» պիեսի հերոսների (Լևոն և Աննա, Դավիթ և Մարթա) դերակատարների առաջ հեղինակը արդիական արվեստի խնդիրներ չի դնում, նրանց լակոնիկ, ինտելեկտուալ խաղի ազդակներ չի

տալիս, այլ թույլ է տալիս, որ դերասանները (Դ. Մալյան, Բ. Ներսիսյան, Մ. Սիմոնյան՝ «Գարնան անձրևում», Յու. Կոլես-նիշենկո և Ն. Կոլչինսկի «Ամեն ինչ կամ ոչինչ» պիեսի Ստա-նիսլավսկու անվան թատրոնի բեմադրության մեջ) արդյուն-քի հասնեն արվեստի հին զինանոցից առնված միջոցներով:

Եվ եթե Սունդուկյանի անվան թատրոնում դիմադրություն կա դրամատուրգի առաջադրած միջոցների դեմ (ռեժիսյոր Վ. Աճեմյանը ջանացել է լայն մասշտաբներ տալ դրա առաջարկը շանող դրամային, Դ. Մալյանը խրոխտ, անզգայացունց ին-տոնացիաներ է որոնում այդ պահանջները չունեցող կերպարի համար), ապա Ստանիսլավսկու անվան թատրոնի ներկայաց-ման մեջ այդ դիմադրությունը չկա (ռեժիսյոր Ռ. Խարադյանը և դերակատարները պիեսը խնամքով ներկայացնում են կան-խորոշված, վաղաժանոթ միջոցներով):

Ռեժիսուրային առաջնահերթ տեղ է վերապահվում քա-րոնի ունի մշակման մեջ:

Մինչդեռ նկատելի է, որ մեր ռեժիսուրան, զբաղված տվյալ ներկայացման համար բեմական կերպարի ստեղծու-մով, քիչ է մտահոգվում դերասանական դպրոցի խնդիրներով: Սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ մեր ռեժիսուրայի թույլ կողմը մանկավարժական ֆունկցիան է, որը Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկոն համարում էր ռեժիսյորի երեք հատկություններից մեկը:

Նա, ով ներկա է լինում Վ. Աճեմյանի փորձերին, գիտե, թե ռեժիսուրայի վարպետը ինչքան մեծ ուշադրություն է նվիրում դերասանի արվեստին: Սակայն դա էլ քիչ է՝ ոչ թե առհասա-րակ, այլ եղած կարիքի համեմատությամբ: Եվ ապա, չի կա-րելի ասել, թե Աճեմյանը միշտ էլ դերասանի առաջ ժամա-նակակից դերասանական արվեստի խնդիրներ է դնում: «Գարնան անձրևի» բեմադրության մեջ նա չիուսավեց ար-վեստականորեն էֆեկտավոր լուծումից՝ հերոսուհու կեր-պարը մեկնաբանելիս: «Դեպի Ապագայում» ևս, դերասա-նական խաղի և ռեժիսուրայի իմաստով այնքան թարմ, ինքնատիպ ներկայացման մեջ, նա վրիպեց խմբապետ Շա-վարշի կերպարը բնութագրելիս: Շրջանցելով ժամանակա-կից դերասանական արվեստի համար կենսական՝ հոգեբա-

նական ստույգ և լակոնիկ բնութագրման պահանջը, ռե-
ժիսյորը Գ. Զանիրեկյանին տարավ ուրիշ ճանապարհով՝ բա-
ցասական էությունը ցուցադրելու ճանապարհով:

Եթե անստույգ, անհավաստի կերպարանագծումները Աճեմյանի աշխատանքում սակավադեպ վրիպումներ են, ապա մեր մյուս ռեժիսյորների բեմադրություններում դառնում են անհանգստացնելու շափ հաճախադեպ: Այն սերը, որ ռե-
ժիսյոր Հր. Ղափլանյանը տածում է օժանդակ արվեստնե-
րի՝ երաժշտության ու նկարչության, «արտաքին ռեժիսու-
րայի» նկատմամբ՝ լավ բան չի խոստանում: Դա հան-
գեցնում է թատրոնի հիմքի՝ դերասանական արվեստի քա-
մահումանը: Թատրոնի հմայքի գլխավոր, բոլոր մյուս
հմայքները պայմանավորող աղբյուրը դերասանի արվեստն
է, բեմական կերպարը: Ի՞նչ գին կունենային ռեժիսյո-
րական սքանչելի աշխատանքները առանց դերասանական
հաղթանակների, ասենք Բ. Ռավենսկիի «Խավարի թագա-
վորությունը» առանց Իլինսկու և Ժարովի (Մոսկվայի Փոքր
Թատրոն), Աճեմյանի «Ժայռը» կամ «Պաղտասար աղբարը»
առանց Գ. Զանիրեկյանի և Հր. Ներսիսյանի, Ա. էֆրոսի «Իմ
ընկեր Կոլկան» առանց Ա. Դիմիտրևայայի (Մոսկվայի Կենտ-
րոնական մանկական թատրոն):

Այս ճշմարտությունը, իհարկե, նորություն չէ ո՛չ
Ղափլանյանի, ո՛չ էլ մյուս ռեժիսյորների համար, բայց
հարկ կա հիշեցնելու քանի ուշ չէ, մանավանդ, երբ ռե-
ժիսյորը բեղմնավոր է դառնում դերասանական արվեստին
նվազ ուշադրություն դարձնելու գնով, երբ կերպարների
ռեժիսյորական ու դերասանական մշակման իմաստով հան-
դիպում են այնպիսի հուսահատական ներկայացումներ,
ինչպես, օրինակ, «Արտակարգ լիազորն» է Լենինականի դրա-
մատիկական թատրոնում կամ «Ռուզանը»՝ Կիրովականում:

Սա վերաբերում է և՛ կինոռեժիսուրային, և՛ հեռուստա-
տեսությունյան ռեժիսուրային, որոնք թատրոնի ռեժիսյորների
համեմատությամբ ավելի քիչ ժամանակ ունեն դերասանի
հետ աշխատելու համար: Սակայն դա էլ չի կարող արդա-
րացում լինել այնպիսի հնաոճ, իր ժամանակն ապրած ճա-
շակի այնպիսի բեմադրության համար, ինչպիսին է «Սա-

յաթ-Նովան»: Ռեժիսյոր Կ. Արզումանյանն այստեղ դուր
բերեցամբ հաշտվել է վերին աստիճանի ընդհանուր, հո-
գեբանորեն անստույգ և կենսականորեն անհավաստի դե-
րապատկերների հետ. այդպիսին են Բ. Ներսիսյանի Սա-
յաթ-Նովան, Մ. Սիմոնյանի Աննան, բազմաթիվ մեծ ու
փոքր կերպարներ՝ դերասանական պատահական մեկնաբա-
նություններով: Հաշտվել է այն երևույթի հետ, երբ դերա-
սանը կադրի մեջ եղած ամեն պահը և ձեռք գցած ամեն
խոսքը անխնա ընդգծում է, շեշտում՝ խորտակելով համոզ-
չության ամեն մի պատրանք: Այստեղ մի երկու դերա-
կատարներ հազիվ լինեն (Հեղինե Հովհաննիսյանը Թադու-
հու, Գալոյանը վանահոր դերերում), որ խաղում են առանց
ցուցադրվելու, առանց կեղծ դերասանություն:

Ճիշտ է այն կարծիքը, որ ռեժիսյոր Զ. Տատինցյանը
դերասանի հետ աշխատելու սեր ու ճաշակ ունի: Բայց նրա
վերջին աշխատանքում էլ (նկատի ունենք Ա. Պառնիսի
«Աֆրոդիտի կղզու» բեմադրությունը) չեն հաղթահար-
ված ժամանակավրեպ խաղաոճի արտահայտությունները՝
մոտավոր բնութագրություն, ընդհանուր խաղ, ցուցադրա-
կան դերասանություն և այլն: Այս արատներով աչքի է
ընկնում հատկապես առաջին արարը:

Բացվում է վարագույրը. առաջինը մենք ծանոթանում
ենք Զորջ Մակլեյին՝ Մուրադ Կոստանյանի՝ խարակտե-
րային փորձված դերասանի խաղով: Ըստ դրամայի նա
պետք է ներկայացնի տոհմական անգլիացու և կադրային
զինվորական-գաղութարարի, որի մեջ երբեմն-երբեմն առ-
կայծում են մարդկային զգացմունքներ: Զորջ Մակլեյը ին-
տելիգենտ մարդ է. ինտելիգենտ՝ անգլիական առումով, որ
չի խանգարում նրան գաղութարար լինել: Պոեզիա սի-
րում է, բայց ակնարկված է Ռադչարդ Քիպլինգի՝ անգլիա-
կան նվաճումները երգողի պոեզիան: Այս կերպարի հա-
վանական պատկերացումն է՝ հին զինվորականի ձգված
կեցվածքով, խելացի, չոր արտաքինով, շատ գործնա-
կան մարդ, որ մեծ կարևորություն է տալիս իր անձին ու
խոսքին: Իերասան Մուրադ Կոստանյանն իր խառնվածքով
քիչ է ներդաշնակում այս պատկերացմանը: Նա, ռեժիս-

յորի հետ միասին, քիչ է մտահոգւում հաւատի, հոգե-
բանորեն ստույգ կերպար ստեղծելու համար: Նա կարողւմ է
Քիպլինգի քայլերդ-ոտանաւորը և հետն էլ քայլում. նրա
քայլվածքն արդեն մատնում է, որ այս մարդը կապ չու-
նի զինվորականի մասնագիտության հետ: Ուրիշ խոսքով՝
քայլում է հոգեբանորեն անստույգ, անհաւատի: Նա կրում
է իր համազգեստն այնպես, ինչպես քայլում է՝ կարծես
առաջին անգամ լոնդոնյան արվարձանի այս նպարավա-
ճաւին հագցրել են զինվորականի համազգեստ:

Ահա և ակնարկւում է արիստոկրատ բարձրաստիճան զին-
վորականի բարոյական անմաքրութիւնը. առիթից օգտւելով,
նա գողոմնի գրկում է տան սիրունիկ աղախին՝ Վիկիին: Այն-
պես, ինչպես այդ անում է Կոստանյանի Մակկեյը՝ ավելի
ևս պարզ է դարձնում, որ սա Մակկեյը չէ, անգլիացի չէ,
այն էլ ազնւական անգլիացի: Սա ավելի նման է Սաղա-
թելին, որ առիթ չի փախցնում աղախինի կմշտելու: Այս-
պես, հոգեբանորեն անստույգ խաղը գալիս է քանդելու
կերպարի պատկերացումը: Անստույգ, պատահական դե-
տալները կուտակելով՝ սխալ են դարձնում բնավորության
ընդհանուր շեշտավորումը՝ մեր առջև կանգնում է խղճի
ձեռքին տառապող մարդ, որ հարազատ է Կոստանյանի
արտիստական խառնվածքին, բայց ոչ բնական կերպա-
քին, որի համար դրանք առկայծոմներ են և ոչ ավելին:

Բեմ է գալիս Մետաքսյա Սիմոնյանը՝ Կեթի դերում:
Սա հարոժատ, բարձրատոհմ ընտանիքի շփացած, երես
առած աղջիկն է: Դերակատարման մեջ հոգեբանորեն
անստույգն այն չէ, որ Սիմոնյանի Կեթը իրոք շփացած աղ-
ջիկ է, այլ այն, որ այդ աղջիկը, որի համար սովորական
պիտի լինեն կյանքի տվյալ պայմանները, միանգամայն
բնական ու առօրեական, հիացած է այդ շքեղ պայմանե-
րով, նրան շատ են դուր գալիս և՛ տան հարմարութիւննե-
րը, և՛ իր կանացի բարեմասնութիւններն ընդգծող հագուս-
տը: Եվ հետո. դերասանուհին ինքն իրեն էլ դուր է գա-
լիս հրապուրիչ աղջկա դերում: Սա առհասարակ հերոսուհու
ամպլուայի դերասանուհիների հին, գալառական թերու-
թիւնն է, որից ազատ չէ և Սիմոնյանը: Բեմի վրա ինքն

իրենով հիանալու այս պրոֆեսիոնալ արատով տառապում են և մեր ուրիշ ոչ միայն դերասանուհիներ, այլև դերասաններ: Հերոս կամ հերոսուհի խաղացող սիրունատես արտիստները որ՝ անպայման: Սա կարող է մխիթարել Սիմոնյանին, բայց ոչ մեր դերասանական արվեստը, որին այսօր ներկայացնում ենք այսպիսի կշտամբանք: Մեկ անգամ ընդմիշտ պիտի իմանալ, որ ցուցադրական խաղը, ինքնագոհ դերասանությունը բեմի վրա նույնպիսի գավառական արատ է արտիստի համար, ինչպես սեփական պատկերը հայտնի լուսանկարիչների ցուցափեղկերում փայլեցնելը: Ցուցադրական խաղի վատը միայն այն չի, որ դա հետամնացություն, ինչ-որ չափով նաև դիլետանտիզմի նշան է: Բանն այն է, որ դա խանգարում է ստույգ, համողիչ կերպար ստեղծելուն, աղքատացնում է դերասանի արտահայտչական միջոցները: Կարելի է չկասկածել, որ գեղեցիկ լինելու «դժբախտությունն» ունեցած մեր դերասաններից մի քանիսի ստեղծագործական բախտը կարող է ավելի հետաքրքիր լինել, եթե նրանք շարունակ հերոսներ խաղացած չլինեին, գոնե խաղացած չլինեին այնպիսի ընդհանուր, միօրինակ, ինչպես խաղացել են: Դավիթ Մալյան, Ամալյա Արադյան, Գեղամ Հարությունյան, Արտո Փաշայան, Գարուշ Խաթակյան, Ժան էլոյան, էմմա Վարդանյան, Նինա Բոխյան՝ կարելի է նշել և ուրիշ անուններ, — կարող էին ավելի ինքնատիպ արտիստներ լինել, եթե անխնա չշահագործվեին երիտասարդության ժամանակ՝ սիրունատես հերոսների դերերում: Նրանց, մեղմ ասած, չի անհանգստացրել այն հանգամանքը, որ խաղակտեր դերեր չեն խաղացել, իսկ հերոսներ խաղալիս էլ՝ խարակտերի մտահոգություն չեն ունեցել: Ընդհանրապես հերոս, ընդհանրապես գրավիչ ցղամարդ և կին ներկայացնելն արվեստ չէ, համենայն դեպս մեծ արվեստ չէ: Արվեստը «սիրահար հերոսի» մեջ էլ խարակտեր որոնելն ու գտնելն է: Սա ունի ամենաակտուալ նշանակություն, որովհետև խոսքը վերաբերում է նաև մեր ժամանակի դրական հերոսի պատկերմանը: Միևնույն գույներով, որ ի վերջո հանգեցնում է անգունության, պատկերված դրական հե-

րոտներով բեմը բնակեցնելով չի կարելի հուզական մեծ ներգործութեան հասնել:

Ուրեմն մեր դերասանական արվեստի այսօրվա շահերը պահանջում են գոնե հիմա թանկ գնահատել մեր հերոսներին, չբացնել նրանց ձիրքը դիմագրութեան թույլ ճանապարհներով, սթափեցնել նրանց խարակտերային դերերով և խարակտեր պահանջել նաև «հերոսային» դերերից: Այս թեմայից խոսելիս միշտ աչքիս առաջ կանգնում է Դավիթ Մալյանի ստեղծագործական կենսագրությունը, մի դերասանի, որ ամենից շատ է տուժել «գրավիչ» հերոսների դերերից: Ջարմանքով եմ մտաբերում, թե Բնչալես շուռ եկավ, շատ ավելի հետաքրքիր դարձավ Դավիթ Մալյանը միակերպ հերոսներից հետո «Մոսկովյան բնավորության» մեջ Պոտապով, ապա նաև Չեպուրնոյ («Արևի զավակներ»), Լոպախին («Բալենու ալգին») խաղալով: Ինչքան նոր գույներ, ստեղծագործական թաքնված հնարավորություններ ի հայտ եկան դերասանի մեջ: Եվ նրա հերոսներն էլ դրանից հետո ավելի հետաքրքիր եղան:

Սա ուսանելի պատմություն է: Մենք այնքան հարուստ չենք, որ վատնող լինենք և մոռացության տանք մեր դերասանական աշխարհում կատարված անցուդարձերը, մեր ատացած մեծ ու փոքր դասերը:

Խելոքը նա չի, որ սխալներ չի անում,— սխալն անխուսափելի է,— այլ նա, որ չի կրկնում սխալը: Այս դասերը չպիտի մոռանալ, պիտի շատ հոգատար լինել դերասանական ասպարեզի նկատմամբ, մանավանդ, որ տեսնում ենք, թե ինչ անհանգստացնող դանդաղությամբ է լինում աճը, հասունացումը, համալրումը: (Այստեղ փոքր չէ և Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի մեղքը. սա արդեն ուրիշ խոսակցության նյութ է):

Անցած դասերը պարտավորեցնում են խորապես մտահոգվել բոլոր այն դերասանների բախտով, որոնց սպառնում է ամեն դերի մեջ բնավորություն և մարդկային խառնվածք գտնելու ունակության կորուստը. կարող եմ տալ անուններ, որոնց,— մեկին ավելի, մյուսին պակաս շափով,— սպառնում է այդ վտանգը՝ Մետաքսյա Սիմոնյան,

Մարգո Մուրադյան, Խորեն Աբրահամյան, Գևորգ Չեփչյան, Վոլոդյա Աբաջյան (Սունդուկյանի թատրոն), Նինել Դալլաքյան, Էդգար Էլբակյան, Նուբար Չալիկյան (Պատանի հանդիսատեսի թատրոն), մի ամբողջ շարք դերասանների Լենինականի, Կիրովականի, Երևանի Երաժշտական կոմեդիայի և ուրիշ թատրոններից:

Պիտի որ պարզ լինի թե ինչու այս հարցը այսքան շատ զբաղեցրեց մեզ: Եթե իրավ է, որ դերասանական արվեստի էական հատկանիշներն են հոգեբանորեն ստույգ, արտահայտչական միջոցներով համեստ խաղը, ապա ոչինչ ավելի հակառակ չի դրան, որքան ընդհանուր, մոտավոր ճշտության խաղը, որ ծաղկում է հենց նման հերոսների դերերում: Այստեղ է փթթում և մյուս արատը՝ «դերասանությունը»։ Կեցվածք՝ սովորական դիրքի փոխարեն, երթ՝ քայլելու փոխարեն, ելույթ՝ խոսելու փոխարեն: Սա՝ անստույգ, անհամեստ, անհավաստի խաղի այս հարադատ դավակը, անարգել շրջում է մեր բեմերում, սպանում ճշմարիտ արվեստը, խեղդում ամեն հուզմունք ու թրթիռ, հուզմունքը փոխարինում է նրա կեղևի պատկերումով: Եվ ամենից էականը՝ առ ոչինչ է՝ դարձնում դերասանական արվեստի անկյունաքարը՝ «միամիտ խաղը», ինչպես երջանիկ կերպով ձևակերպել է Դերենիկ Դեմիրճյանը:

Միամիտ խաղ, որ այնքան բնորոշ էր Հասմիկին, այսինքն՝ դերասանն այնպես պիտի շարժվի ու խոսի բեմի վրա, որ մեզ թվա, թե նա դրամատուրգի խոսքը չէ, որ ասում է, ռեժիսյորի դրած միզանոցներ չի, որ կատարում է, այլ այդպես խոսելու և շարժվելու միտքը բեմական կերպարի մեջ ծնվում է հենց բեմի վրա:

Վերստին ուզում եմ մտաբերել «Աֆրոդիտեի կղզու» առաջին արարը՝ այս անգամ խոսքի մատուցման առումով:

Ջորջ Մակկեյն ասում է Վիկին, թե Քիսլինգի ոտնավորները դպրոցականներին պիտի քայլելու ընթացքում սովորեցնել: Լ. Սալախյանի Վիկին պատասխանում է, թե «ոչ միայն դպրոցականներին, այլև տիկնանց»: Այս տիկնանց - Ը հնչում է այնպիսի քաղցր ընդգծումով, որ անտանելիորեն պարզ երևում է ամբողջ ֆրազի բազմիցս նա-

խապատրաստված լինելը: Կեթը շփացած աղջիկ է, քամահրում է բոլորին, այդ թվում և իր փեսացուն: Դա դուր է գալիս և հանդիսատեսին: Մետաքսյա Սիմոնյանը գիտե այդ: «— Ահա թե ինչ, պարոն տանտեր,— դիմում է նա փեսացուն,— մեղ համար ուտելու բան բեր»: Դահլիճը ծիծաղում է: Արտիստուհին իրեն լավ է զգում: Այս ֆրազը դերասանուհին արտասանում է այնպես, որ երևում է, թե նա ինչքան լավ գիտի թողնելիք աղդեցությունը և ինչ լավ յուրացրել է խոսքը՝ այսպիսի աղդեցության հասնելու համար: Խոսքի այդ միտումնավոր մատուցումը վկայում է նաև, որ արտիստուհին ներկայացնում է ոչ թե շփացած աղջկա, այլ նրա շփացածությունը: Այսպես, մինչև երկրորդ արարը դերասանուհին խաղում է հատկություն և ոչ կերպար: Այլևս ի՞նչ մնաց անմիջականությունից, «միամիտ խաղից»: Խոսքի բնական ինտոնացիան սպանող ճիշտ նույնպիսի հաշվենկատությամբ է Գեղամ Հարությունյանի Ռիչարդը կրակում հետևյալ «շահեկան» խոսքը. «...Կանանց մեջ հաջողություն են գտնում հիմարները, կամ իրենց հիմարի տեղ ղնդները»: Եթե մտաբերենք նաև, որ Գարուշ խաժակյանի դերակատարման (Ռայլֆ) մեջ էլ երևում է անցանկալի դերասանությունը, որ խանգարում է բեմի վրա տեսնել կենդանի մարդուն, ապա պարզ կդառնա, թե ինչից է, որ ներկայացման ամբողջ առաջին արարը թողնում է ճապաղ տպավորություն, չի լարում, չի շահագրգռում հանդիսատեսին:

Ստանիսլավսկու ուսմունքի սկզբունքներից մեկն էլ այն է, որ չի կարելի մերկ ժանր խաղալ, չի կարելի ներկայացնել պիեսի և դերի ժանրային, ոճական կամ ուրիշ ձևական հատկանիշներ: Դերասանը թող ճշմարտացի լուրջա ենթադրվող հանգամանքներում գործող մարդուն, և ձևական հատկանիշները կգան իրենց տեղը կգտնեն իբրև ճշմարտացի խաղի բնական հետևանքներ: Դժվար է պատկերացնել որևէ լուրջ ժամանակակից թատրոն, որ այս սկզբունքը բանի տեղ չդնի: Բայց արի ու տես, որ մեր թատրոններում կարողանում են շրջանցել արդիական դերասանական արվեստի այս անկյունաքարը: Սա համատա-

րած երևույթ չէ, բայց ոչ էլ այնքան սակավադեպ, որ անհանգստության տեղիք չտա:

Մտեք երաժշտական կոմեդիայի թատրոն որ օրն ուղենաք՝ կտեսնեք, որ մարդիկ երաժշտական կոմեդիա կամ վոդեկիլ են խաղում՝ ուղղակի ժանր: Ոմանք՝ Կարապետ Խաչվանքյան, Մելինե Համամջյան, Մայիս Ղարազոյլյան, Սվետլանա Գրիգորյան, պակաս, մյուս դերասանները՝ ավելի ակնհերձությամբ լողում են ժանրային մերկ հատկանիշների մեջ, շատ հազվադեպ կարողանալով ճեղքել ժանրի կեղևը մարդու հոգուն հասնելու համար: Թատրոնում տարիների ընթացքում «մշակվել», կարծրացել են վոդեկիլային խոսվածք ու պահվածք, դիմախաղ ու քայլվածք: Դերասանները խաղում են ոչ միայն չորրորդ պատի, այլև առհասարակ որևէ պատի բացակայությամբ: Կոմիկական դարձվածքը հնչում է կոմիկական թանձր գունավորումով, այն պարզ հաշվով, թե որ բառը ինչ տպավորություն պիտի թողնի դահլիճի վրա: Այլևս ի՞նչ «միամիտ խաղ»: Այլևս ո՛ւր մնաց ժանր չխաղալու սկզբունքը:

«Չարեյի մորաքույրը»՝ թատրոնի համեմատաբար լավ բեմադրություններից մեկը. Խաչվանքյանի դերակատարությունն արդեն բավական է այդ ներկայացումը գնահատելու համար: Բայց այստեղ էլ դերասանները չեն խուսափում մերկ ժանրից: Նրանք բացահայտ վոդեկիլ են խաղում և դա անխուսափելիորեն հանգեցնում է ճշմարիտ զգացմունքի անհետացմանը: Եվ անկեղծ սիրո հաղթանակի թեմայով շնչող, սիրո զգացմամբ ողողված պիեսի բեմադրության մեջ ամենից թույլ հենց սերն է արտահայտված: Դերասաններն այնպես են շտապում իրենց կերպարները ծիծաղելի դարձնել, որ շրջանցում են բուն զգացմունքները՝ միայն թե պահ առաջ ձեռք գցեն դեպքերի կոմիկական հետևանքներին: Եվ խնդրեմ, խաղում են պատրաստի արդյունք, որից այնպես զգուշացնում էր Ստանիսլավսկին, խաղում են ոչ թե մարդկանց, որ ընկել են ծիծաղելի վիճակի մեջ, այլ նրանց ծիծաղելի լինելը:

Սա երաժշտական կոմեդիայի թատրոնի հարազատ շտամպն է:

Հիմա գնանք Պատանի հանդիսատեսի թատրոն:

Այստեղ էլ կարծրացել է մի ուրիշ բնույթի, այսպես ասած «տյուզական» շտամպ: Սա էլ մի տեսակ ժանր է դարձել: Եթե Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում խոսում և խաղում են կանխորոշված կոմիկականությամբ, ապա այստեղ կանխորոշված է մի տեսակ մանկական ինտոնացիան, փոքրավարի խոսվածքը: Թվում է, որ մանկան և պատանու համար խաղացվող ներկայացումը եթե ունի մի առանձնահատկություն՝ պարզությունը պիտի լինի — խոսքի, բեմավիճակի, ռեժիսյորական հղացումների պարզությունը, հստակությունը, մատչելիությունը: Բայց թատրոնում պատահում են և ուրիշ հատկություններ՝ փոքրավարի խոսել, բեմավիճակը պարզունակացնել, ամեն ինչ չափից դուրս ընդգծել իբրև թե հրեխային ու պատանուն մատչելի դառնալու համար: Նկատած կլինեք, թե ինչ տհաճությամբ է լսում մանուկը, երբ նրա հետ մեծ մարդիկ խոսում են փոքրավարի, թոթովեղով: Շատ հաճախ մեր Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում մանուկների հետ խոսում են հենց այդպես: Տարեց, թե երիտասարդ՝ դերասանները վարակվում են այդ մաներով, իսկ դա նրանց հեռացնում է ճշմարիտ համոզվածությունից, հոգեբանորեն ստույգ խաղից: Մտաբերենք թատրոնում ըստ արժանավույն ամենից շատ երեվացող դերասաններին և կոտեսներ, որ այդ մաները շատերին է մոտեցնում: Ի վերջո Պարույր Սանթրոսյանի հանդիստ խոսքի մեջ հանկարծակի ձայնը բարձրացնելը, տոնի չհիմնավորված փոփոխությունը, Մարիամ Թամրազյանի և Վեհմիր Խաչիկյանի դպրոցական ժարգոնի շեշտերը, զարմանք կամ հիացմունք արտահայտելու համար էմմա Վարդանյանի բանեցրած արվեստական շեշտավորումները նույն միտումի տարբեր դրսևորումներն են:

Թատրոնի «Երգ աիրո և հավատարմության» չափածո հեքիաթի բեմադրությունը դրական քիչ բան է ասում նրա դերասանական արվեստի մասին: Պիեսն էլ քիչ բան է տալիս դերասանական հետաքրքիր խաղի համար, բայց այդ քիչն էլ չափ չի օգտագործվում: Համեմատաբար հետաքրքիր Արքայազնի դերը Նուբար Զալիկյանը, ի տարբերություն հերոսուհու դերակատար էմմա Վարդանյանի, խաղում է միապաղաղ, առանց կերպարի հոգեբանության զգացողության, ընդհանուր, մոտա-

վորապետ: Պ. Սանթրոսյանը և Վ. Արաքսամանյանը խաղում են ի սրտե, խաղում են հումորով, բայց կոպիտ, պրիմիտիվ հումորով:

Որ թատրոնը կարող է ազատվել այս արատներից վկայում է նաև Բլաթեկի «Շուշու երեկո» պիեսի բեմադրությունը, որ պատկանում է ռեժիսյոր Կ. Արզումանյանին: Արդիական ճաշակով գրված փայլուն պիեսը լավ ներկայացնելու ռեժիսյորական ու դերասանական կամք՝ և արդյունքը չի ուշանում երևան գալ: Այն, ինչ այստեղ արել են ռեժիսյորը, նկարիչ Գ. Վարդանյանը և դերասանները՝ ակնհայտ է դարձնում բեմական արդիական լեզվին տիրապետելու ձգտում ու կարողություն: Բեմադրական արվեստի առումով ավելի ուշագրավ ներկայացումներ է ստեղծել Հ. Ղափլանյանը, բայց այս օժտված ռեժիսյորը շատ ավելին կարող է անել, եթե ավելի մեծ ուշադրություն, ջանք, ժամանակ տրամադրի դերասանների հետ աշխատելուն: Իսկ դա այս թատրոնում շատ է անհրաժեշտ:

Այն պրոբլեմը, որ գրականության մեջ ծանոթ է «տրագիցիա և նորարարություն» անունով, մեր դերասանական արվեստի համար շատ է ակտուալ: Ավանդականը, որ ծագելու ժամանակ նոր էր, դիմանում-դիմանում է մինչև իր տեղը զիջում է մի ուրիշ ծագող նորի, որ իր հերթին պիտի դառնա ավանդական և զիջի իր տեղը: Այդպես է, քանի որ փոխվում է մարդը, ուրեմն և պիտի փոխվի նրա պատկերման արվեստը:

Մեր դերասանական աշխարհում ևս հին և նոր ոճերը ապրում են կողք-կողքի, առերևույթ հաշտ հարեանության մեջ, բայց երևույթի մեջ խորանալու դեպքում կարելի է նկատել, որ այդ երկուսը այնքան էլ խաղաղ հարեանության մեջ չեն ոչ միայն տարբեր դերասանների, այլև հենց միևնույն արտիստի ստեղծագործության, մինչև անգամ նույն դերակատարության մեջ: Ընդ որում, այդ խմորումը տեղի ունի և՛ մեծավաստակ դերասանների, և՛ երիտասարդ դերասանների ստեղծագործական կյանքում: Դյուրին չէ տարբերել ջրբաժան գիծը, բայց դա չպիտի վախեցնի, թեկուզ և սխալվելու վտանգով, տարբերելու փորձ անել:

Ո՛չ ողբերգական, ո՛չ էլ կոմիկական շնչի բեմական պատկերումներն այսօր առաջվանը չեն:

Վահրամ Փափաղջանի արվեստը կլասիկա է, ինչպես,— դիմենք գրական անալոգիայի,— Դանիել Վարուժանի պոեզիան: Եվ ինչպես Վարուժանի պոեզիայով, Փափաղջանի արվեստով մենք հիանում ենք, սովորում նրանցից: Բայց և սովորել ասելով ուղղակի ազդեցություն, ընդօրինակում չէ, որ հասկանում ենք: Դա էպիգոնությունն է: Սովորել կլասիկայից նշանակում է ձգտել մեր ժամանակի հետ լինել այնպես ներդաշնակ, ինչպես հին վարպետները, ձգտել էպոխայի առաջատար դադափարների ու մտքերի այն հարստությանը, այն վարպետությանը, որ ունեին դասականները: Ուրիշ ճանապարհ չկա, ավելի շուտ կա, բայց տանում է դեպի ետ:

Ափսոսանքով պիտի ասել, որ այս վերջին ճանապարհով հրապուրվողներ էլ լինում են:

Նույնիսկ անցյալի հերոսներին չի կարելի հին ձևով, իր ժամանակն ապրած ոճով խաղալ, ո՛ւր մնաց մեր ժամանակակից մարդկանց: Այս դեպքում արդեն ձևի ու բովանդակության հակասությունը շատ է ակներև դառնում: Մտաբերենք բավական շատ վեճ վերցրած «Իրկուտսկյան պատմություն» ներկայացումը Լենինականի դրամատիկական թատրոնում (իմ կարծիքով, սա հետաքրքիր աշխատանք է և՛ ռեժիսորայի՝ պիեսը բեմադրել է Գ. Մկրտչյանը, և՛ դերասանական արվեստի առումով. այդ թատրոնի համար սա առաջաքայլ է արվեստական ոճի յուրացման ճանապարհին, ինչպես «Շոալլ երեկոն»՝ Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի): Դերասան Ստ. Հարությունյանն այստեղ խաղում է Վիկտորի դերը, դրամայի այնքան կարևոր մի կերպարի, որի վրա անգամ գլխավոր շեշտ դնելն Արբուշովը ճիշտ է համարել իր հոգվածներից մեկում: Սա հակասություններ ունեցող կերպար է, էություն՝ դրամատիկական հերոս: Վիկտորը նոր մարդ է հոգեբանությամբ, զգացմունքների արտահայտման ձևով, իր ամբողջ նկարագրով: Իսկ դերասանը այդ ամենը ներկայացնում է հին ողբերգակի մաներներով: Կա և՛ շնորհք, և՛ դերի հոգեբանության յուրովի ըմբռնում: Բայց չկա արտահայտման նոր լեզու: Ակներև հակասություն. ասես ժամանակակից երիտասարդի

սերը երգվում է անցյալ դարի բանաստեղծական պատկերներով: Դերասանի խոսքի ողբերգական ելևէջները վշտի արտահայտման «Հին օթեկոյական» ձևերը անմիջական կապ չունեն պատկերվող հերոսի նկարագրի հետ: Դրամատիկական նյութից, հերոսի արդիական խառնվածքից թեև ազդվող պարզության, հակիրճության փոխարեն դերակատարման մեջ երևում է դերասանական շատախոսություն, այսինքն, արտահայտչամիջոցների առատություն, «տրագիկական» անզուսպ մաներներ, հոգեբանական անհարկի բարդացումներ: Եվ նրա կողքին, կերպարի արդիականության առումով, միանգամից շահում է Լ. Սուռճանյանի Ռոդիկը՝ անհամեմատ փոքր մի դերակատարում:

Ճիշտ և ճիշտ այն պատճառով, որ չի կարելի ժամանակակից պեյզաժ նկարել Բաշինջադյանի ոճով, մանրակրկիտ դետալավորումով, արդիական լիրիկական ոտանավոր չի կարելի գրել հինավուրց սիրային երգերի ֆակտուրայով, ժամանակակից երգ չի կարելի հորինել հնօրյա ոտանաների երաժշտական լեզվով՝ չի էլ կարելի բեմի վրա ժամանակակից մարդ պատկերել անցած-գնացած ոճով:

Կլասիկայի, ավանդական արվեստի յուրացման սխալ միտումներ կան մեր թատերական երիտասարդության մեջ և դրանք կանխելու համար պետք է քննադատական վերաբերմունք: Այդպես է դրությունը նաև Սուռճանյանի անվան թատրոնում: Կարծում եմ, որ դա շատ է խանգարում, օրինակ, Հովակ Գալոյանին (ասենք նաև, որ նրա մի դերակատարումը «Երկու գույնում» աչքի է ընկնում ստույգ, հավաստի լինելով): Դերասանին դեպի ետ են քաշում խոսվածքի ու պահվածքի ցուցադրական ընդգծումները: Դերասանուհի Մետաքսյա Սիմոնյանի ճանապարհին էլ ավանդական խաղաճճ խոշոր դոտներ է դնում: Նրա բաղմամբիվ դերակատարումների մեջ օրգանական ապրումներով ամենից հարուստը, հոգեբանական ստույգ խաղով, նույնիսկ ինտելեկտուալ մակարդակով ամենից ժամանակակիցը Սուսանի դերակատարումն է: Եվ հանկարծ դրանից հետո ճիշտ հակառակ հատկություններով աչքի ընկնող Աննան («Գարնան անձրև»): Մեղրամատիկական մաներներ, օրգանական զգացողության փոխարեն՝ հերոսու-

հու հնօրյա ցուցադրական տվայտանքներ,— սրանք առնչություն շունեն ժամանակակից դերասանական արվեստի, նրա արտահայտչական լեզվի հետ:

Մի դեպքում խաղի թարմ շունչ, բայց կատարման անհամեստ մաներայնություն (նանար «Վարդեր և արյուն»), մյուս դեպքում՝ «Աֆրոդիտեի կղզու» կեթը, ընդհանուր, մոտավոր, ցուցադրական խաղից դեպի նույն ներկայացման երկրորդ արարի դրամատիկական ուժգին խտացումը, օրգանական նախնական, — սա վկայում է, որ ակներև ձիրքի ու հմայքի տեր արտիստուհու խառնվածքի մեջ հարևանության մեջ են և՛ հնօրյա, և՛ արդիական ոճերը:

Դիտենք Վարդուհի Վարդերեսյանին: Սարոյանի պիեսի բեմադրության մեջ Զոնիի տաղանդավոր կատարմամբ դերասանուհին ապացուցեց, թե որքան ստույգ, հավաստի, զգացմունքներով հարուստ խաղով կարող է հանդես գալ: Բայց հիշենք նրա դերակատարումը «Անմեղ մեղավորներում», որ չկա և ոչ մի անկեղծ ապրում, ամեն ինչ արվում է տեխնիկայով, անզգացում, անկիրք: Կարծես կեղծավոր բնավորությունը պետք է կեղծ խաղալ: Ե՛վ կեղծ, և՛ ցուցադրական, կերպարի հոգեբանության մոտավոր զգացողությունամբ: Ուրիշ խոսքով՝ ցուցադրական դերասանությամբ, որ առաջներում էլ հարգի չի եղել, իսկ հիմա դարձել է պարզապես անտանելի:

Սա վկայում է, որ այս դերասանուհին էլ ունի ներքին բարդ խմորումներ և, դերերի ժամանակագրությունից դատելով, նա գալիս է դեպի արվեստի նոր, արդիական լեզուն:

Երբ նայում ես Ֆրունզիկ Մկրտչյանի և Խորեն Աբրահամյանի խաղը, նրանց լավ դերակատարումները՝ մտածում ես, թե դերասանական արվեստի ինչ նոր զգացողություն են բերում նրանք թատրոն: Զգտում դեպի հոգեբանական ստույգ խաղը, լակոնիկ արտահայտչամիջոցները, ինտելեկտուալ հագեցումը, հավաստիությունը ակներև են Աբրահամյանի խաղի մեջ: Սպորտային ու երաժշտական լավ դաստիարակություն (որ հասցնում է մարմնի պլաստիկ տիրապետման և ուիթմի փայլուն զգացողության), ստեղծագործական ամուր կարգապահություն՝ օրինակելի հատկություններ, որոնք չեն ուշանում երևալ նրա դերակատարություններում: Անհնար էր

Գեղեցիկորու դերն այնպես խաղալ առանց այդ հատկութիւններին: Ժամանակակից մարդու սուր զգացողութիւն կա նրա Սալոյի («Քո սրտի կրակը») և Հրաշիկի («Երկու գույն») դերակատարութիւններում: Հաճախ չէ, որ մեր թատերական երիտասարդութիւնը հանգես է բերում խոսքի ու շարժման այնպիսի բնական ինտոնացիա, մեր ժամանակի երիտասարդի այնպիսի հարազատ պատկերում, ինչպես երևում է Աբրահամյանի Հրաշիկի մեջ, երբ նա համոզում է սիրած աղջկան՝ Թամարին, չհեռանալ իրենից: Աբրահամյանի և Լ. Հովհաննիսյանի դուետն առհասարակ գրավում է խաղի ու խոսքի բնական, օրգանական շնչով: Հիշածս տեսարանում Աբրահամյանը քիչ խոսք ունի, բայց այդ քիչն ասում է այնպիսի տանջալի ցավով, որ թվում է, թե տղայի սիրտը կճաքի, եթե ցանկութիւնն անկատար մնա: Այստեղ զգացմունքի օրգանական ապրումը, կերպարի հոգեվիճակի սուր զգացողութիւնը, դրացատուն, պարզ դրսևորումը դերասանին հասցնում են էքսպրեսիայի, այսօրվա արվեստի արտահայտչութիւն: Նույն այդ դերակատարումն ունի այսպիսի տեսարան. հարբած Հրաշիկը հայտնվում է քնկերների միջավայրում, և դերասան Աբրահամյանը հանկարծ քնկնում է հնօրյա մաներայնութիւն գիրկը: Եթե Ստանիսլաւսկին ասում էր, թե հարբածը ոչ թե այն մարդն է, որ ուր-մուր է քայլում, այլ նա, որ աշխատում է ուղիղ քայլել, Աբրահամյանն անում է ճիշտ հակառակը: Նա խաղում է հարբածութիւն, և այստեղ երևում է Աբրահամյանի դերասանական խառնվածքի թույլ կողմը, որից նա դժվար է ազատւում. մաներայնութիւն, գերխաղ, որը, չմերվելով պրսոնաժի էութեանը, կամ չունենալով ներքին հոգեբանական հիմնավորում, դուրս է պրծնում բեմական կերպարի ամբողջութիւնից՝ մատնելով դերասանական ինքնացուցադրում, ինքնահիացում: Դա ակնհերե էր Ռուստամի դերակատարութեան մեջ, դրանից ազատ չէ և Հրաշիկի կերպարը, իսկ այդ դերը հինգ-վեց տարվա ժամանակամիջոց է բաժանում:

Եթե սա իրոք ճիշտ է, ապա Աբրահամյանը ևս կարիք ունի հնօրյա աղդեցութեան հաղթահարման:

Երիտասարդութեան հմայքը թատրոնում շատ է մեծ: Դրա հիմքը միայն այն չի, որ բեմում հաճելի է տեսնել ջահել հե-

գործական խառնվածքը: Բայց այդ բարդ ընթացքը դեռևս չի ավարտվել, և հիմա էլ որոշ դերերում գլուխ են բարձրացնում հին մաներները՝ անստույգ, մոտավոր մեկնություն, արտահայտման միջոցների անհարկի առատություն, ցուցադրական խաղ: Որոշ դերերում դրանք ետ են մղվում՝ ցույց տալով խստիվ ոճի՝ հավաստի և ինտելեկտուալ խաղի ընդունակ ժամանակակից դերասանին, որոշ դերերում էլ պահպանվում՝ մատենելով ներքին պայքարն այդ երկուսի միջև:

Ներսիսյանի Մաուրիսյոն («Մառերը կանգնած են մահանում») և Գևորգը («Նույն հարկի տակ») այնքան ցայտուն դերապատկերներ են, հոգեբանորեն այնքան ստույգ, հարուստ, հավաստի, որ թույլ են տալիս գնահատել այդ աշխատանքները իբրև մեր դերասանական արվեստի բարձր արտահայտություններ: Միքայելի դերակատարումն ընդ հակասությունների առաջին մասը՝ ճշմարտացի, համոզիչ, ուրիշի և էություն սուր զգացողությամբ, երկրորդ մասը՝ դարձի եկած Միքայելը՝ շունի առաջինի համոզչությունը: Այստեղ կան խաղի ցուցադրական մաներներ, անտիմենտալ մակերեսայնություն: Մեղքը դերի նաև դրամատուրգիային է: Ինչևէ, Միքայելի դերակատարումն ավելի պարզ դարձրեց խմբման բարդ ընթացքը դերասանի ստեղծագործական բնավորության մեջ:

Հետագա դերակատարումները հաստատում են այդ: «Դեպի Ապագայում» մեր առջև կանգնած է ժամանակակից դերասանը՝ մարմնի և խոսքի տիրապետման բարձր կուլտուրայով, լակոնիկ, ինտելեկտուալ, հավաք ու ազդու խաղով:

Բայց Բեն Ալեքսանդրի դերում արդեն («Իմ սիրտը լեռներում է») վերստին երևում են հին հատկություններից մի քանիսը: Մոտավոր բնութագրությունը՝ արդիական խաղաոճի երգվյալ թշնամին, թույլ չի տալիս հասնելու հոգեբանական անսխալ բնութագրության: Կա դերակատարման մեջ և անհարկի փարթամություն, որ ուրիշ տեղ կարող էր դյուրությամբ «անցնել», բայց սարոյանական նուրբ հյուսվածքի մեջ զգալ է տալիս իրեն: Նուրբ լարը խզվում է ուժգին հարվածներից և չի արձակում այն հնչյունները, որոնց համար կոչված է: Անարդար կլինի պնդել, թե ողջ դերակատարումն այդպես է, բայց մի քանի այդպիսի հարված, — երբ խոսքը հըն-

չում է իբրև ելույթ, մտածմունքը պոռթկում, բավական է, որ դերասաններն ունենա անցանկալի խախտումներ:

Այստեղ էս, նույն դերասանի նույն դերակատարման մեջ ականատես հնք հին ու նոր ոճերի չափարտված պայքարի:

Սա էս վկայում է, որ մեր դերասանական աշխարհում այսօր տեղի ունեն խմորման բարդ ընթացքներ, որի գլխավոր միտումը, հաղթող տենդենցը շարժումն է դեպի արվեստի նոր լեզուն, նոր ըմբռնումը, դեպի բեմական ինտելեկտուալ, հակիրճ, ստույգ արվեստը:

Այդ ընթացքները մեզ բերում են գործնական մի շատ կարևոր հետևություն. այդ այն է, որ չկա մեկ անգամ բնդմիշտ տրված, ունիվերսալ, բացարձակ կայուն վարպետություն:

Վարպետությունն իր ժամանակն ունի, ժամանակը՝ վարպետության իր տիպը:

Եթե ուրիշ արվեստներում այս երկուսի ներդաշնակությունն խախտումն իսկույն չի զգացվում, ապա բեմական արվեստում զգացվում է առանց հապաղելու, որովհետև այդ արվեստը ամենօրյա շփման մեջ է իր սպառողի՝ նույնպես անդադար փոխվող, մշտապես նորոգվող հանդիսատեսի հետ:

Նայեք մեր բեմի վարպետներին: Վահրամ Փափազյանի վարպետությունը, արվեստը նրա մեծ տաղանդի շնորհիվ դիմացավ ավելի, քան մեկ ուրիշին: Բայց նա էլ զիջեց իր տեղը, որովհետև շնորոգվեց վերջին ժամանակների հետ: Արտիստի հասակը չէ այնքան խանգարում նրա արվեստի ընկալմանը, որքան նրա արվեստի հասակը: Հրաչյա Ներսիսյանի վարպետությունը, արվեստը ավելի հարազատ է մեր ժամանակին, նրա հերոսներն ավելի պարզ, ավելի հասարակ, հողեղեն, մարդիկ են: Ահա Պաղտասար աղբարը, մեծահարուստ մի դերակատարում, որ եթե արդիականություն ուրիշ նշաններ էլ չունենար՝ միայն իր մոլեգին էքսպրեսիայով, կերպարի ներաշխարհի ցավագնորեն սուր զգացողությամբ արդեն ժամանակակից դերասանական արվեստի գլուխգործոց է:

Պարագոքս չկա այն մտքի մեջ, որ հին հերոսներին էլ պետք է դերասանական արվեստի այսօրվա լեզվով խաղալ: Զե՛ որ անցյալի հերոսների հետ շփվողը ներկայիս հանդիսա-

տեսն է և նրա լեզվով պետք է խոսել հետը՝ ինչի մասին էլ որ խոսելու լինես: Կարծում եմ, որ Սունդուկյանի դրամատուրգիայի բեմական մարմնավորման բարդ խնդրի լուծումը ուղիղ գծով կապվում է այս հարցի հետ: «Սունդուկյանի թատրոնի» վարպետները՝ Օլգա Գուլազյան, Ավետ Ավետիսյան և ուրիշներ, տասնյակ տարիներ խաղացել են մեր դրամատուրգիայի դասականի ստեղծած տիպերը, և նրանց ստեղծագործական վաստակին նայում ենք երախտագիտությամբ:

Բայց դասական կերպարների մարմնավորման արվեստն էլ կարոտ է շարժման: Նթե ժամանակակից հերոսի պատկերման արվեստը պետք է փոփոխություն կրի (և կրում է), որովհետև իրականությունն ինքը մի տեղում չի մնում, ապա անցյալի հերոսների պատկերման արվեստի փոփոխության պահանջը պայմանավորված է նրանով, որ կենդանի, հարաշարժ իրականությունը մշտական, անշարժ վերաբերմունք չունի անցյալի հերոսների նկատմամբ: Ամեն ժամանակաշրջան կարոտ է դասական կերպարների սեփական իմաստավորման: Դրանով էլ հավերժական են դասական մեծ կերպարները և մշտապես առկա է նրանց պատկերման արվեստի կարիքը:

Ուրեմն և չի կարող Սունդուկյանի կերպարների պատկերման արվեստը մշտապես նույնը մնալ: Զամբախովի, Սարգսի, Սալոմեի, Էփեմիայի, Զիմզիմովի և մյուսների գրոտեսկային սուր պատկերումներն առաջներում նորություն էին ու ներդաշնակ ժամանակին, ինչպես տպավորիչ էին հաստափոր բուրժուա սատիրական նկարները: Այսօր շահագործողի, իմպերիալիստի նույնիսկ ծաղրանկարային պատկերումներն ավելի բազմազան են ու խորացված, ըստ որում բնավ էլ պարտադիր չէ, որ բուրժուան անպայման հաստափոր լինի:

Այն, ինչ անում է Ավետ Ավետիսյանը Սունդուկյանի տիպերի հետ՝ հիրավի տպավորիչ է և արդյունք դերասանական վարպետության, կերպարների խոր իմացության: Բայց չկա անշարժ, բացարձակ վարպետություն: Թվում է, թե Սունդուկյանի տիպերի մեջ Ավետիսյանը պետք է ինչ-որ հատկանիշներ ներդնի իր իսկ շիրվանդադեական կատարումներից՝ Սաղաթելից ու Մարութխանյանից, այսինքն՝ պակաս գրո-

սեսկային և ավելի հոգեբանական փայլուն կատարում-ներից:

Չէ՞ որ մեր գաղափարական լայն հետաքրքրության առարկան ոչ թե, օրինակ, Զամբախովն է իբրև անհատ, այլ նրան ծնունդ տվող սեփականատիրական կիրքն ու հասարակությունը: Ոչ թե անհատը, այլ պատմական-սոցիալական երևույթը: Եվ Զամբախովի գեներգիսը, ծննդաբանությունը, հոգեբանական ընթացքները ցույց տվող արվեստը մեզ ավելի շատ բան է ասում այդ հասարակության մասին, քան այդ տիպը բոլոր միջոցներով ծաղրող արվեստը:

Կարծում ենք նաև, որ այս մոտեցումը հարազատ է ոչ միայն մեր ժամանակի գեղագիտությանը, այլև Սունդուկյանին, մի գրողի, որ հոգեբան է և ոչ թե սատիրիկ, քննում է մարդու, թեկուզ և ամենաբացասական կերպարի, էությունը, և ոչ թե ծաղրապատկերներ մատուցում: Եվ, վերջապես, պիտի դտնե՞լ մեր դրամատուրգիայի մեծագույն վարպետի երկերը մեր օրերում հնչեցնելու բանալին, ինչպես այդ անում են ռուսական թատրոնի գործիչները Օստրովսկու նկատմամբ (հիշենք Սատիրայի թատրոնի օրինակը), Ֆրանսագիները՝ Մոլիերի (Ժան Վիլարի թատրոն):

Դրա համար անհրաժեշտ է հաղթահարել տրագիցիան: Հայտնի է մարքսիստական այն միտքը, որ տրագիցիան նաև բացասական ուժի հատկություն ունի և պետք է ճիշտ ընթացք տալ նրան: Ավանդականը, տրագիցիոսը ետ քաշող գործոն է դառնում, եթե հանձնվում ես նրան:

Ունենանք քննական ու քննադատական վերաբերմունք մեր բեմի ավագ վարպետների աշվեստի նկատմամբ, ինչպես և տնցյալի ու ներկայի բոլոր արժեքների՝ այլապես անհնար կլինի առաջ շարժվել, — բայց և գնահատենք նրանց վաստակը, ծառայությունը, վարպետությունը:

Կրտսեր սերնդի մեր դերասաններն այսօր այն նշանակությունը չունեն, այն դերը չեն խաղում այսօրվա թատերական կյանքում, ինչ որ խաղացել են Հասմիկը, Արուս Ոսկանյանը, Վաղարշ Վաղարշյանը, Հրաչյա Ներսիսյանը, Ավետ Ավետիսյանը իրենց երիտասարդ տարիներին:

Իբրև ստեղծագործական անհատականություններ նրանք ոչ միայն են, այլև եղել են ավելի խոշոր ու նշանակալի, քան այսօրվա ամենից ավելի օժտված երիտասարդ դերասանները, եթե երեսունից քառասունը դնացող դերասանին կամ քննադատին դեռևս կարելի է երիտասարդ կոչել: Վիճակն այսպես է, թեև բարձր կոշումների տեղ արտիստների, ինչպես և արվեստի գործիչների, բնա՛վ պակասություն չունենք:

Պիտի հասկանալ, որ դերասանական անհատականությունների «փոքրացման» պատճառը միայն դերասանները չեն: Այստեղ նշանակություն ունի և այն հանգամանքը, որ այսօրվա թատրոնը կինոարվեստի, հեռուստատեսության, զինագիտական բավականությունների ուրիշ-ուրիշ աղբյուրների հարևանությամբ այնպիսի մեծ տեղ և ուշադրություն չի գրավում, ինչ-որ 20-ական, 30-ական, մինչև իսկ 40-ական թվականներին. եթե թատրոնը մենակ էլ չէր տաճամյակներ առաջ, ապա ժողովրդի ուշադրությունը գրավելու մեջ այսքան ուժեղ մրցակիցներ չունեի: Նշանակություն ունի և ռեպերտուարը. դերասանը մեծանում է մեծ դերերով, փոքրանում փոքր, աննշան դերերով: Իհարկե, խոսքը վերաբերում է մեծ դերը մեծ շնչով խաղալու ընդունակ դերասանին: Համոզվելու համար բավական է հիշել, թե ինչ կլինեի Աբելյանն առանց Օթելլոյի ու էլիզբարյանի, Հասմիկն առանց Կնիրտյեի ու Վասսայի, Վաղարշյանն առանց Բուլըշովի ու Համլետի, Արուստիանյանն առանց Նորայի ու Կրուչինինայի, Գուլազյանն առանց Լաուրենսիայի ու Սալոմեի, Ներսիսյանն առանց Ֆալստաֆի ու Պաղտասարի, Ավետիսյանն առանց Զամբախովի ու Սաղաթելի, Զանիբեկյանն առանց Ֆիգարոյի և Գրիգոր աղայի...

Սրանք ունեն իրենց նշանակությունը: Բայց երևույթը դրանցով բացատրել՝ նշանակում է սխալ կատարել: Ամենից էականը դերացանկը չէ, այլ սեփական քեմա ունենալը: Սա արդեն վերաբերում է բոլոր դերասաններին անկախ շրջորհքի մեծությունից ու դերացանկից: Հարություն Հաչրապետյանը մեծ շնչի դերասան չէ, բայց նրա մեջ սեփական թեման և դերասանական անհատականությունը երևում է շատ ավելի, քան ուրիշ հայտնիների մեջ: Հիշածս արտիստներին խոշոր դարձնողը դերացանկը չէ, այլ սեփական

Թեման ունենալը: Ապրել արվեստի մեջ առանց սեփական
թեմայի, նշանակում է ասելիք չունենալ, իսկ առանց դրա
դերասանը դառնում է միայն կատարող: Ուրիշ խոսքով՝
ստեղծագործության պարագան, որ անհնար է առանց ասե-
լիքի, հասնում է նվազագույնի:

Այստեղից էլ՝ դերասանական անհատականությունների
մանրացման երևույթը:

Բայց ասելիք, թեմա չի կարող ունենալ կյանքի և իր
արվեստի նկատմամբ քաղաքացիական կրքոտ վերաբերմունք
չունեցող դերասանը, կյանքի ու արվեստի մասին չմտածող,
չխորհող դերասանը: Դժվար է իմանալ, թե մեր դերասաննե-
րի մեծագույն մասը ինչ է մտածում կյանքի ու իր արվեստի
մասին: Այդպես է, քանի որ մարդիկ բնավ չեն խոսում, չեն
արտահայտվում ո՛չ հավաքույթներում, ո՛չ մամուլում: Մի
տեսակ լավ տոն է համարվում դերասանի լռությունը: Հնացած
է և դեն պիտի նետվի այն պատկերացումը, թե դերասանի
գործը միայն խաղալն է, իսկ թե հավաքույթներում, քննար-
կումների ընթացքում, մամուլում ինչ կասեն ու կգրեն նրա
մասին ճիշտ թե սխալ՝ նա պիտի տանի անմոռուն: Սա ժամա-
նակակից դերասանի տիպը չէ. Վաղարշյան, Զանան, Ոսկան-
յան, — այս անունները մեզ շատ բան են ասում իրենց ոչ մի-
այն բեմական ստեղծագործությամբ, այլև իրենց ելույթներով
կյանքի ու արվեստի մասին, իրենց համոզմունքների հրապա-
րակային պաշտպանությամբ: Դա ևս խոշորացնում է ստեղ-
ծագործական անհատականությունը:

Տեսեք, թե ինչ լավ են գրում ու խոսում ժամանակա-
կից ուսու դերասանները: Սա նաև շնորհքի խնդիր է, բայց
ամենից առաջ՝ քաղաքացիական տկտիվության, համարձա-
կության, կուլտուրայի:

Առիթ ունեցել եմ տեսնելու, թե ինչպես է աչրվում իր
գործով դերասան Գեղամ Հարությունյանը, ինչքան է մտահոգ-
ված թատրոնի բախտով: Բայց ինչո՞ւ նա հրապարակ չի
գալիս, չի խոսում թատրոնի պատերից դուրս: Ես հիշեցի Հա-
րությունյանի օրինակը, բայց չէ՞ որ հարցը միայն նրան չի վե-
րաբերում: Սա մեր դերասանական աշխարհի հեղինակությու-
նը բարձրացնելու, նրա քաղաքացիական ու ստեղծագործա-

կան ակտիվությանը վերաբերող փական խնդիր է: Գիտեմ, որ երիտասարդ դերասաններին քիչ չեն մտահոգում և՛ իրենց, և՛ թատրոնի ստեղծագործական բախտի հարցերը: Բայց նրանցից Աբրահամյանն ու Մկրտչյանն են միայն, որ հրապարակով դատելու, մի բան ժխտելու, մյուսը հաստատելու կիրք ու համարձակություն են հանդես բերում: Այս վարքագիծը պետք է գնահատել, երիտասարդությանը մղել քննելու և դատելու ասպարեզ:

Միտքը, ինտելեկտը կարող են բարձրացնել ժամանակակից դերասանի հեղինակությունը:

Փոխվել է դերասանի բուն տիպը: Դերասանն էլ, ինչպես նրա պատկերած հերոսը բեմի վրա, առօրյա կյանքում չի առանձնանում իր շրջապատից: Նա այլևս այն մարդը չէ, որ շրջում է թիկնոցը ուսին, ձեռնափայտը ձեռքին, խոսում է անսովոր ինտոնացիայով, աչքի ընկնում գեղեցիկ շարժումներով: Նա նույնպիսի մահկանացու է ինչպես տրամվայում նրա կողքին նստած մարդը՝ հուզվում, խոսում, շարժվում է նրա նման: Դերասանի կյանքի հանգամանքները ունեն ճիշտ այն ընթացքը, ինչ որ բեմի վրա ներկայացվող կյանքը՝ դեպի պարզություն, զարգերի բացակայություն, դեկորի մերկացում, դեպի ստույգը, հավաստին, հակիրճը, հասարակը: Սա բնավ չի նշանակում, թե հասարակ է դառնում նրա արվեստն իր էությունը: Բայց պրոֆեսիոնալիզմն այսօր դերասանին պետք է ավելի, քան երբեք, որովհետև արվեստի բացակայությունը ավելի ու ավելի դժվար է դառնում պահումնաճով, զարդերով, կեղծ արտիստությամբ փողարկելը:

Դերասանական արվեստը բացառություն չէ: Ինչպես դերասանի, ասենք, ճարտարապետի հմտությունն էլ այսօր չափվում է պարզ ու հասարակ միջոցներով գեղարվեստական էֆեկտի հասնելու կարողությամբ: Ի դեպ, սա վերաբերում է և քննադատին:

Եվ ոչ մի դեպքում դերասանական անհատականության մանրացման երևույթը չի կարելի կապել ձևի, միջոցների հասարակացման հետ: Բայց կարելի է և պետք է կապել այն հանգամանքի հետ, երբ ձևի, միջոցների պարզեցման հետ հասարակ է դառնում և արվեստի էությունը, աղքատանում է

նրա ինտելեկտուալ բովանդակությունը: Սրա պատճառներից մեկն էլ կարող է պարզաբանման:

Երբ խոսում ենք դերասանական արվեստի այսօրվա վիճակից ու նրան ներկայացվող պահանջներից, չպիտի մոռանալ հարցի և քանակական կողմը: Երբեք լավ դերասանի կարիքն այնքան մեծ չի եղել, քան հիմա, և պահանջի համեմատությամբ «շուկան» այսօր փոքր չի եղել:

Առաջներում դերասանը թատրոնի դերասան էր, և միայն այդքանը: Այսօր վիճակն ուրիշ է, դերասանի պրոֆեսիոնալիզմի խնդիրը շատ է բարդացել:

Թատրոնի դերասանը նաև կինոդերասան է: Ընդ որում հայկական կինոստուդիային մեր դերասանական ուժերը չեն բավականացնում, և այն իրողությունը, որ նկարահանվող ֆիլմերի համար «գրսից» դերասաններ են հրավիրվում՝ կինոռեժիսորների չկամությամբ չպիտի բացատրել:

Թատրոնի դերասանը նաև հեռուստատեսության դերասան է. ընդ որում գաղտնիք չէ, թե ինչ են քաշում նրա ռեժիսորները դերասանական ուժերի պակասությունից:

Թատրոնի դերասանը նաև ռադիոյի դերասան է. ըստ որում գիտենք, թե ռադիոբեմադրությունների ու հաղորդումների համար ինչքան դժվար է լինում ցանկալի կազմի արտիստներ գտնելն ու զբաղեցնելը:

Եթե սրան ավելացնենք նաև, որ թատրոնի դերասանը ելույթներ է ունենում էստրադայում՝ ևս, պարտադիր կերպով մասնակցում է ֆիլմերի կրկնօրինակմանը և այլն՝ պարզ կլինի, թե որքան է մեծացել դերասանական արվեստին ներկայացվող թեկուղ և քանակական պահանջարկը, որ չէր կարող լինել ու չկար առաջներում:

Սա ասելիս չպիտի մոռանալ, որ թվածս ֆունկցիաներից ամեն մեկը դերասանական առանձին մասնագիտություն է, բայց մենք ունենք դերասաններ, որ առանց բացառության թվածս բոլոր ֆունկցիաներն էլ կատարում են առանց աչք թարթելու:

Ու քանի որ ավելի կամ պակաս շնորհքով դերասանը ոչ մի տեղ գործը չի տապալում՝ թվում է, թե ամեն ինչ կարգին է: Տխուր մոլորություն: Վատնելով իրեն ամենուրեք և ամեն ձևով

ու չափով՝ դերասանը թատրոն է գալիս ուժահատ, դատարկ հոգով ու հոգնած մարմնով: Նա այլևս քիչ բան ունի թատրոնին տալու: Նրա միտքը հազար տեղ է և ամենից քիչ՝ ստեղծվող բեմական կերպարի հետ, որովհետև հույսը ռեժիսյորի մտքի վրա է: Դերասանն այլևս դառնում է ռեժիսյորի գերին ոչ այն պատճառով, որ ստիպված է ենթարկվել նրա կամքին, այլ այն, որ այլևս մտքի ուժ ու ստեղծագործական զորություն չունի չգերվելու համար: Նա պարզապես ուզում է գերվել, թեև ռեժիսյորին դա ստեղծագործական հրճվանք չի պատճառում: Ինչո՞ւ պետք է ռեժիսյորն ուժախ լինի, երբ գործ ունի ոչ թե միտք տվողի, այլ մտքի կողոպտիչների հետ: Նրան մնում է քամվել՝ ստեղծագործական կամքից ու որոնող մտքից զուրկ դերասանին շարժման մեջ դնելու համար: Դերասանն այլևս դառնում է կատարող՝ բառիս վատթարագույն մտքով: Այլևս ի՞նչ խոսք կարող է լինել ինտելեկտուալ խաղի, մտածող, սեփական թեման դարգացնող դերասանի մասին և էլ ինչո՞ւ զարմանալ դերասանական անհատականությունների մանրացման վրա:

Իսկ ո՞րն է ելքը: Հրամանով արգելել՝ դերասաններին դրսի աշխատանքը: Եթե մի պահ դա հնարավոր համարենք և լինենք անարդար՝ դերասանի նյութական շահերը հաշվի չառնելու չափ՝ մեջտեղը կմնա մի շատ լուրջ խնդիր: Դերասանական արվեստի մասին խոսելիս ես նկատի չունեմ միայն Սունդուկյանի անվան թատրոնը կամ միայն թատրոնները, այլ մեր գեղարվեստական կյանքի բոլոր այն ասպարեզները, որոնք չեն կարող ապրել առանց դերասանի: Կինոստուդիան «գուրս» է Սունդուկյանի անվան թատրոնի համար, բայց դա այն ասպարեզն է, որ հեռու հորիզոններ է տանում հայկական դերասանական արվեստը՝ փառաբանելու կամ վարկաբեկելու: Թող ընթերցողը դատի, թե դրանցից որն է նա ավելի հաջողությամբ անում: Աշխարհի տարբեր հորիզոններում կինոյով, արվեստներից կարևորագույնով են դատում մեր ժողովրդի ոչ միայն ամբողջ գեղարվեստական կուլտուրայի, այլև նրա կյանքի ու բնավորության մասին: Կինոն է ֆիքսացնում դերասանական արվեստի մակարդակը: Մեզ համար բնավ միևնույնը չէ, թե հա՞յտուր հազարավոր մարդիկ ինչ որակի արվեստով են դիտում

ամեն օր, աշքները հեռուստացույցի քառակուսուն հառած, թե ժողովրդական լայն զանգվածները ինչպիսի՝ արվեստ, բանավոր խոսքի ի՛նչ կուտուրա են ստանում եթերից:

Ավելին, հիմա այլևս ակնհայտ է, որ ոչ միայն կինոյում, այլև ռադիոյում և հեռուստատեսության մեջ դերասանի կատարած աշխատանքը մտնում է նրա ստեղծագործական կենսագրության մեջ, դիտվում իբրև ընդհանուր թատերական կյանքի երևույթ: Կսխալվի քննադատը, եթե գրի Հր. Ներսիսյանի մասին՝ առանց նրա Տարաս Բուլբայի (համանուն ռադիոբեմադրությունից), Մ. Սիմոնյանի մասին՝ առանց նրա Մարինայի («Կազակների» ռադիոբեմադրությունից), Գ. Հարությունյանի մասին՝ առանց նրա Աղաթոնի (Նուշիչի «Վշտացած ազգականների» հեռուստատեսային բեմադրությունից): Այս բեմադրությունների ռեժիսյորն է Մ. Մարինոսյանը: Հատկապես Նուշիչի կոմեդիայի բեմադրությունն աչքի է ընկնում դերասանական ներդաշնակ անսամբլով, դերասանի հետ կատարված ռեժիսյորական աշխատանքով և այնպիսի ցայտուն կոմիկական դերապատկերներով, որ սա չի կարող չնկատվել իբրև մեր թատերական կուլտուրայի հաջողություն, մանավանդ, երբ նա միանգամից դիտում է մի «հանդիսասրահ», որ տեղավորում է տասնյակ հազարավոր մարդիկ:

Կինոյի հետ միասին կարևորագույն արվեստ է դառնում հեռուստատեսությունը: Ե՛վ մեկի, և՛ մյուսի բարձրացման ուղիներն անխուսափելիորեն անցնում են դերասանական արվեստի միջով: Բոլոր համիաները տանում են դեպի այս ասպարեզը և հատվում այստեղ:

Ուրեմն, ո՞րն է ելքը: Դերասանական արվեստի ասպարեզի բարձրացումն ու ընդլայնումը, դերասանական «շուկայի» և՛ բարելավումը, և՛ մեծացումը:

Ինչպե՞ս: Պետք է շատ միամիտ լինել հարցի լուծումը նյութական նորանոր միջոցների տրամադրման հետ կապելու համար: Մեր ամբողջ երկրում այսօր աշխատանքի ոճ է դարձել թաքնված հնարավորությունների հայտնաբերմամբ առավելագույն արդյունքների հասնելը:

Պետք է հետևել մեր կյանքի այդ փորձված սկզբունքին:

Թերևս դա հանգեցնի օգտակար եզրակացությունների, մանավանդ, եթե աչքի առաջ ունենանք, որ մեր թատերական կյանքի կազմակերպման մեջ որոշ բաներ հնացած են, չեն համապատասխանում ժամանակի պահանջներին: Եվ հետո՝ կան միջոցներ, որ ուշադրության չեն արժանի, թեև կարող են գործի դրվել և արդյունք տալ: Մեր խոսքի այս մասում ավելի ևս մեզու լինելով անսխալ եզրակացությունների հավակնությունից, կուղենայինք մի քանի հարց առաջ քաշել:

Նախ մեր շրջանային թատրոնների վերաբերյալ: Գաղտնիք չէ, որ մեր շրջանային թատրոնները ստեղծագործական այնպիսի մեծ հնարավորություններ չունեն, որպեսզի անփական խոսք ասեն սովետահայ թատերական կուլտուրայի մեջ: Այսինքն, ոչ միայն տանելի, ոչ միայն բարեխիղճ ներկայացումներ ստեղծեն, այլև մասնակից լինեն սովետական արվեստի կարևորագույն խնդիրների լուծմանը: Եթե նույնիսկ ասվում է այդպիսի խոսք, ապա շատ հազվադեպ, և մի այդպիսի ներկայացման դիմաց կարելի է ցույց տալ տասնյակ անգույն, անարվեստ բեմադրություններ: Մյուս թատրոնների համեմատությամբ բարվոք վիճակում է Ղափանի շրջանային թատրոնը: Հյուրախաղերը վկայեցին, որ սա բեմական կուլտուրա ունեցող թատրոն է, բեմական խոսքն այստեղ ունի լավ մակարդակ: Ամեն ինչ պետք է անել մյուս շրջանային թատրոնները այս մակարդակին հասցնելու համար, եթե մենք ուզում ենք, որ նրանք լինեն ստեղծագործական ինքնուրույն խոսքի ընդունակ թատերական միավորներ: Այսպես լավ է ունիսլ մի ուժեղ շրջիկ թատրոն, քան ստեղծագործական զորություն չունեցող թատերախմբեր:

Մյուս խնդիրը վերաբերում է Պատանի հանդիսատեսի թատրոնին. այստեղ կան լավ դերասաններ, լինում են լավ ներկայացումներ, որոնք անծանոթ են մնում լայն հանդիսատեսին, — սա մի թերություն: Շարունակ մանուկ և պատանի հանդիսատեսի հետ շփվելով՝ թատրոնում արմատ է գցում մի տեսակ «մանկական» շտամպ, որ բացասաբար է անդրադառնում նրա արվեստի վրա: Սա էլ մյուս թերությունը: Այս երկուսից էլ կարելի կլինի ազատվել, եթե թատրոնը դուրս բերվի «ընդհատակից», գա լայն ասպարեղ և հաճախակի շփում

ունենա չափահաս հանդիսատեսի հետ: Դրա համար բավական կլինի, որ շաբաթական մի օր թատրոնն իր լավագույն բեմադրություններով հանդես գա ուրիշ հանդիսատեսի առաջ, ուրիշ թատրոնում:

Սրա նշանակությունն ավելի մեծ կլինի, քան կարելի է ենթադրել առաջին հայացքից: Բավական է ասել, որ նա, զառնալով հասարակական լայն ուշադրության առարկա, շատ ավելի մեծ դեր կխաղա մեր թատերական կյանքում, քան խաղում է այժմ: Եվ անկասկած, դա կհարստացնի մայրաքաղաքի թատերական-գեղարվեստական կյանքը:

Առաջ գնանք. Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը ահա քանի տարի ապարդյուն տարուբերվում է ժանրի որոնումների մեջ: Ավելացնենք՝ արհեստական որոնումների, որովհետեւ թատրոնն ապարդյուն կերպով ուզում է արդարացնել իր երաժրշտական ածականը առանց երգիչ մենակատարների, երգչախմբի, նվագախմբի ու պարային խմբի լիարժեք կազմի: Իսկ այն, ինչ թատրոնն ռուսի երաժշտականին վերաբերող՝ կարող է ունենալ ամեն մի կոմեդիական թատրոն: Արհեստական որոնումները խանգարում են թատրոնին ճիշտ ճանապարհով զարգացնելու ստեղծագործական կազմը, ստեղծելու դրամատիկական կամ՝ կոմիկական թատրոնի լիարժեք դերասաններ: Խանգարում են, որ թույլ երաժշտական թատրոնը, — դա թաքցնելու բան չէ, — դառնա կամերային բնույթի շատ դրավիշ դրամատիկական թատրոն, որ կարող կլինի լուծել գեղարվեստական լուրջ խնդիրներ և մայրաքաղաքային թատերական կյանքի հավասարազոր անդամը դառնալ, փրկվել այն ներողամիտ արհամարհական վերաբերմունքից, որ կա նրա նկատմամբ:

Ի՞նչն է արգելակում դրան: Ասում են՝ ինչպե՞ս կլինի մայրաքաղաքն առանց երաժշտական թատրոնի: Նախ թատրոնը, արվեստը վերարկու չէ, որ լավ վատ պիտի ունենաս: Այստեղ չունենալը վատն ունենալուց լավ է: Սա ի միջի այլոց: Իհարկե, լավ կլինի, որ երևանցիները դիտեն նաև լավ օպերետային ներկայացումներ: Իսկ դրա ամենաստույգ ճանապարհը. ոչ թե կոմեդիական թատրոնը բռնություններով երաժշտական դարձնելու ապարդյուն փորձերն են, այլ այդ գործը օպերային թատրոնին

հանձնարարելը: Հիմա կասեն, ինչպե՞ս թե՛ օպերայի և բալետի ակադեմիական-թատրոն՝ և հանկարծ օպերետա: Այո, ի՞նչ կա որ: Մի՞թե մեր երաժշտական կուլտուրան էստոնականից բարձր է, բայց ահա այդպիսի զարգացած երաժշտական երկրում օպերային թատրոնը խաղում է և՛ օպերետներ, հիանալի հեղինակներ՝ Ժֆենբախ, Կալման, Դունասակի: Ի՞նչ կրկորցնի դրանից մեր երաժշտական թատրոնը (մի պահ ընդունենք, որ այդպես է կոչվում այժմյան օպերայի և բալետի թատրոնը), — ոչինչ էլ չի կորցնի: Իսկ ի՞նչ կշահի. նախ՝ հանդիսատեսների բազմություն (ամենքը գիտեն, թե դա ինչքան մասսայական ժանր է), այդ մեծ խմբի անտեղծագործական ծանրաբեռնվածություն և, վերջապես, այն, որ օպերետ խաղալը ճկուն, հետաքրքիր, արտահայտչամիջոցներով ավելի հարուստ կդարձնի երգիչ-արտիստներին:

Այստեղ թերևս միակ խանգարիչ հանգամանքը օպերային թատրոնի ներսի ճարտարապետությունն է՝ բեմը շատ է հեռու և օտար հանդիսատեսներից, որ օպերա ներկայացնելու համար էլ մի գովական բան չէ, իսկ օպերետի նման մտերիմ ժանրի համար ավելի է անհարմար: Այստեղ կարիք-կլինի մոդեռնացման և, բացի այդ, թատերական այս վիթխարի օրգանիզմը կարող է փոքր զործեր, պիկոլո-օպերաներ, օպերետներ բեմադրել և խաղալ թատերական ուրիշ բեմերում: Այսպես թե այնպես թատրոնը պետք է ճկունացնի իր դժվարաշարժ օրգանիզմը, որոնի իր պոտենցիալ ահագին հնարավորությունները մինչև վերջ օգտագործելու, հանդիսատեսի հետ շփվելու նորանոր ձևեր, ըստ ժամանակի և հանգամանքների կերպարանափոխվելու ուղիներ:

Եվ Սպենդիարյանի անվան երաժշտական թատրոնն էլ, իր հերթին, մայրաքաղաքի թատերական կյանքում կիսադա էլ ավելի մեծ դեր, քան կարող է, և պե՛տք է խաղա:

Էլի առաջ գնանք. Սունդուկյանի անվան թատրոնը բացվեց 1922 թվի հունվարի 25-ին: Այդ ժամանակ Երևանն ուներ մոտավորապես տասն անգամ ավելի քիչ բնակչություն: Հիմա էլ, ավելի քան կես միլիոնանոց մայրաքաղաքն ունի միայն մեկ հայկական և մեկ ռուսա-

կան դրամատիկական թատրոն: Չեղա՛վ: Բայց եթե երկրորդ հայկական դրամատիկական թատրոնի անհրաժեշտությունը հիմնավորենք միայն թվաբանությունը՝ էլի չի լինի: Բանն այն է, որ դա հաստունացած պահանջ է նաև տնտեսական ու գեղարվեստական իմաստներով:

Ինչպե՞ս. փորձենք բացատրել:

Այնքան միջոցներ, որ կինոստուդիան ծախսում է իր նկարահանումները դերասաններով ապահովելու համար, հեռուստատեսության ստուդիայի նույն նպատակին տրամադրվող միջոցների հետ միասին՝ բավական է մի փոքր ուկուռ թատերական անսամբլ պահելու համար: Հարկավոր է միայն կազմակերպական ձևունություն և հնարագիտություն այդ միջոցները զուգորդելու և այս գեղեցիկ նպատակին ծառայեցնելու համար: Մեր քաղաքում միանգամայն հնարավոր է հավաքել այդպիսի թատրոնի և՛ ռեժիսյորական, և՛ դերասանական ուժեր: Ամենքս ճանաչում ենք այդպիսի մարդկանց, իսկ հնարավորություն տեղծելու ժամանակ ի հաշտ կգան նորերը:

Գեղարվեստորեն ինչո՞ւ է անհրաժեշտ և հասունացած երկրորդ թատրոնի խնդիրը: Ոչ միայն մայրաքաղաքի թատերական կյանքը հարստացնելու, ոչ միայն դերասանական «շուկան» կինոյի և հեռուստատեսության համար մեծացնելու, այլև Սունդուկյանի անվան թատրոնի դիմաց մրցակից ունենալու, նրան անհանգստացնող, մղումներ տվող աղղակ ունենալու համար:

Հիմա կասեն՝ ինչպե՞ս կարող է ինչ-որ մի նորաստեղծ երիտասարդական թատրոն «անհանգստացնել» փորձված վարպետների թատրոնին: Շատ լավ էլ կարող է: Այդ ինչպես է, որ Մոսկովյան «Մովրեննենիկ» թատրոնն առանց վարպետների առատության՝ մրցության մեջ է Փոքր թատրոնի կամ Գեղարվեստական թատրոնի նման հսկաների հետ: Այսօր Մոսկվայում կարելի է տեսնել, որ այդ երիտասարդական թատրոնն ընկնելը շատ ավելի դժվար է, քան մեծահամբավ թատրոններում բազմելը:

Ի՞նչն է ուժ տալիս երիտասարդությանը դժվար մրցու-
թյունից պատվով դուրս գալու համար: Հենց երիտասարդու-

թյունը, որ իր սերնդի հետ բերում է կյանքի և արվեստի նոր զգացողություն, նոր, ավելի արդիական ճաշակ, նոր, ավելի ժամանակակից - ըմբռնումներ, նոր խոսք ասելու բուռն, անդիմադրելի ձգտում: Սրանք այնքան հասարակ բաներ չեն, որ չկարողանան փորձի ու վարպետության դիմաց կշեռքի մյուս նժարին դրվել:

Վերջերս «Տեսար» ամսագրում հուլմունքով կարդացի ռեժիսոր Ալեքսեյ Պոպովի հուշերի այն էջերը, ուր նա պատմում է իր վերջին հանդիպումը Վ. Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի հետ: Խորին ծերության հասած Նեմիրովիչը, անհանգիստ այն թատրոնի բախտով, որին տվել է ամբողջ կյանքը, ասել է հուշերի հեղինակին. «Ամեն կենդանի օրգանիզմի, ինչպես և առանձին մարդուն, տրված են հասունացման և... ծերացման որոշակի ժամկետներ: Ես մինչևի իսկ սահմանել եմ թատերական օրգանիզմի ստեղծագործական կյանքի մոտավոր չափը: Ինձ թվում է, դա, միջին հաշվով, քառասուն տարի է: Քառասուն տարուց հետո թատերական օրգանիզմը սկսում է զառամել, և նոր «Ճայը» հյուսում է իր բույնը ինչ-որ տեղ, երիտասարդ թատրոնում: Եվ ահա, ևս ուղում եմ խաբել բնությանը: Ես ուղում եմ, որ «Ճայը» նորից այցելի մեր տուն: Բայց դրա համար շատ բան պիտի անել. պետք է նորոգել ու թարմացնել թատրոնը, անխոնջ կերպով ռեժիսյորների ու դերասանների երիտասարդ փոխարինող սերունդ դաստիարակել...»:

Սունդուկյանի անվան թատրոնը բոլորում է իր գոյության 40-ամյակը: Ծերացել է մեր մայր թատրոնը: Կարող ենք ասել, որ ոչ: Ապացույց՝ «Դեպի Ապագան» և «Իմ սիրտը լեռներում է» ներկայացումները: Եվ սրա պատճառն այն չէ, որ նա ՄԽՍ-ից ուժեղ է եղել, այլ այն, որ նա ազգային մայր թատրոնն է մի ամբողջ ժողովրդի և ինչ էլ լինի նա պիտի գոյություն ունենա իբրև օրգանիզմ: Բայց ասել, թե ծերության նշաններ չկան թատրոնում, քարացած շտամպներ չեն ևերում նրա դերասանների խաղի մեջ, ստեղծագործական հոգնությունից ազատ են նրանք՝ կլինել երեխայական լավատեսություն:

Նեմիրովիչը գեղարվեստական թատրոնի երկարակեցության միջոցը տեսնում էր թատրոնը նորոգելով, թարմացնելով, նոր սերնդի դաստիարակության մեջ: Այս նորոգման ու թարմացման կարիքն ունի նաև Սոնդուկյանի անվան թատրոնը: Եվ ոչինչ դրան ավելի չի նպաստի, քան հրիտասարդական նոր թատրոնի-ստեղծումը:

Ուրեմն, երկրորդ թատրոն՝ որպեսզի մեր ժամանակակից թատերական կյանքը նոր մղումներ ստանա, որպեսզի գերասանական նոր բազա ստեղծվի դրա բացակայությունից տառապող կինոյի և հեռուստատեսության համար, որպեսզի բավարարվի ժամանակակից մեծ քաղաքի թատերական պահանջները, որպեսզի ստեղծագործական մի նոր ազդակ ունենա և մեր մայր թատրոնը:

Այս նպատակներից մեկն արդեն բավական է, որպեսզի արժենա ձեռք դարկել այդ գործին: Իսկ որքա՞ն ավելի արժե, եթե այսքան նպատակներ միասին են:

Ես ուզում եմ հավատալ, թե մի գեղեցիկ օր կիրականացվի գրածս բնավ ոչ անհնարին առաջարկները, որոնք նորություն չեն թատրոնի մարդկանց համար: Եվ կտեսնենք, թե ի՞նչ մեծ թատերական կյանքով է ապրում Երևանը, և այդպիսի թատերական կյանքը, հիրավի, կարող է բարձրացնել մեր գերասանական արվեստը, որի հետևից կբարձրանան, չեն կարող չբարձրանալ, և՛ թատրոնը, և՛ կինոն, և՛ ռադիոն, և՛ հեռուստատեսությունը՝ գեղարվեստական կուլտուրայի մի մեծ ասպարեզ:

ՍԻՐԱՆՈՒՅՇԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՀԻՄՔԸ

Ճանաչված է եղել Սիրանուշի մեծությունը նրա գործունեության օրոք, առավել բարձր ճանաչում գտավ դերասանուհու արվեստը, երբ նա հեռացավ թատրոնից: Ու գրնալով ավելի ու ավելի խորն ընմբռնվեց Սիրանուշի ստեղծագործության արժեքը:

Զեղավ մեկը, որ ուրանար դերասանուհու վարպետությունը, արվեստի ուժն ու մեծությունը ո՛չ անցյալում, ո՛չ մեր օրերում: Բայց վիճարկման առարկա է եղել, մինչև իսկ ծխովել է նրա արվեստի մի հատկանիշը՝ ազգային հիմքը, և՛ անցյալում, և՛ մեր օրերում: Զուր չէ, որ Ռ. Զարյանի «Սիրանուշը» մենագրության առաջաբանում Լ. Քալանթարն արժարժում է այդ խնդիրը, վկայում, թե ինչպես է դա վիճարկվել:

Ի՞նչն է եղել դրա պատճառը: Ամենից առաջ՝ դերասանուհու ռեպերտուարը:

Հովհաննա («Օդիանի կույսը»), Զեյնաբ («Դավաճանություն»), Մագդա («Հայրենական տուն»), Մարիա Ստյուարտ, Մեդեա, Համլետ, Ֆլորիա Տոսկա, Ռուդան (համանուն պիեսներում), Նաստասիա Ֆիլիպովնա («Ապուշը»), Մարգարիտ Գոտիե («Քնամելիազարդ կինը»), Հուդիթ («Ուրիել Ակոստա») ... Դերասանուհու ստեղծած բեմական արժեքների շարքում աննշան տեղ են գրավել ազգային դրամատուրգիայի կերպարները: Հապա ինչպե՞ս, — դատել են Սիրանուշի ստեղծագործության ազգային հիմքը վիճարկող-

ները, — ինչո՞ւ է դերասանուհին հայ արվեստագետ, երբ նա, իր երկարամյա գործունեության ընթացքում այնքան քիչ է խաղացել հայ՝ կնոջ դերեր, այնքան թույլ կապ է ունեցել ազգային դրամատուրգիական գրականության հետ: Սա, ինչպես և Սիրանուշի տեխնիկայի արտասովոր փայլուն ու հղկվածությունը, դիտված տրագիցիայից դուրս, եղել են այն կովանները, որոնցով բացառվել է ազգայինը դերասանուհու արվեստի ու ստեղծագործության մեջ: Երկու կովաններն էլ խախտտ են իրենց հիմքով: Ինչո՞ւ:

Նախ՝ ի՞նչ բան է ազգայինը գեղարվեստի ստեղծագործության մեջ: Ըստ մեր էսթետիկայի, ամենից առաջ՝ բովանդակություն: Ազգային է այն արվեստը, որ ունի ազգության հոգևոր ու կենսական պահանջներին պատասխանող բովանդակություն: Ազգային է արվեստը, եթե նա իր էությունամբ, ոգով, շահագրգռություններով ներդաշնակ է այն հարցերին, որ հուզում են ազգությունը, ավելի ճիշտ՝ ոչ թե նրա վերնախավին, այլ ըստ զանգվածներին:

Սիրանուշի գործունեությունը համընկավ հայ ժողովրդի պատմության դաժան ժամանակաշրջանին, երբ նրա արևելյան հատվածը, ինչպես Ռուսաստանի բոլոր փոքր ժողովուրդները, ենթարկվում էր ազգային ու սոցիալական ճնշման, իսկ արևմտահայ հատվածը՝ անլուր հալածանքների ու բռնադատման՝ սուլթանական Թուրքիայում: Ինչո՞ւ էին ապրում մեր ժողովրդի այդ երկու հատվածները, եթե ոչ ազատագրական գաղափարներով, ի՞նչ էին երազում, եթե ոչ ազգատագրական գաղափարներով, ի՞նչ էին երազում, եթե ոչ մարդու բարձր կոշման արդար պաշտպանությունն ընդդեմ բռնության, ճնշման, հալածանքի: Եվ Սիրանուշի ժամանակակից արվեստագետները՝ գրող, թե արտիստ, Թումանյան թե Վարուժան, Իսահակյան թե Զոհրապ, Աբելյան թե Կոմիտաս՝ դարձան ազգային մեծություններ ամենից առաջ նրանով, որ իրենց արվեստի բովանդակությամբ պատասխան էին տալիս ազգությանը հուզող, ապրեցնող, շահագրգռող հարցերին: Սա է, բովանդակությունն է վճռողը, առաջնայինը, մնացածը՝ ազգային արվեստի տրագիցիաների օգ-

տագործում, ոճերի ու ձևերի կիրառում ու հարստացում, նույնպես կարևոր, բայց սրա համեմատությամբ երկրորդային, ածանցյալ հանգամանքներ են:

Համոզվելու համար անենք այսպիսի մի բաղդատում. ո՞ր դեպքում արվեստի երկը կհամարվի ազգային՝ ազգի, ժողովրդի շահագրգռությունները հարազատորեն, թեկուզ և ձևի իմաստով պակաս ավանդական միջոցներով, արտահայտելու, թե այդ շահագրգռություններից հեռու գաղափարները թեկուզ և ամենաավանդական ձևերով արտահայտելու: Իհարկե, առաջինը, եթե դատելու լինենք մեր գեղագիտության դիրքից, որի համար առաջնայինը բովանդակությունն է: Չէ՞ որ ժողովրդայնությունը ևս ամենից առաջ բովանդակություն է, էություն, հետո միայն ձևի հետ կապված հանգամանքներ: Սրանով բնավ էլ չենք ուղղում նսեմացնել ազգային ձևի նշանակությունը և ոչ էլ հող նախապատրաստել Սիրանուշի արվեստում ազգային ձևի կարծեցյալ բացակայությունը արդարացնելու կամ բացատրելու համար: Վերջին հարցի մասին՝ քիչ հետո, իսկ ասվածը պետք էր ճիշտ ելակետը որոշելու համար, որովհետև սխալ ելակետն է հղել արտիստուհու արվեստի էությունը սխալ բնութագրելու պատճառը: Ելակետ ունենալ ձևի հանգամանքը, նշանակում է տան կառուցումն սկսել կտուրից, մոռացության մատնել ամենից էականը:

Եթե ճիշտ է, որ արվեստագետի արվեստի բնութագրության համար պետք է ելակետ ունենալ բովանդակությունը, իսկ դա իրոք այդպես է, ապա տեսնենք, թե ո՞րն է Սիրանուշի արվեստի բովանդակությունը: Սիրանուշի հայտնած մտքերը, ժամանակակիցների վկայությունները, դերասանուհու ողջ կյանքը հավաստում են, որ նա իր ժողովրդի բախտով ապրող, վշտին կարեկից, ապագային հավատացող, առաջադեմ ու հումանիստ արվեստագետ է հղել: Բեմի արվեստագետն ինչպե՞ս պետք է արտահայտեր իր հայացքներն ու վերաբերմունքը, ինչպե՞ս պիտի խոսեր իր ժողովրդի հետ և իր արվեստը համահնչուն դարձներ նրա ամենալայն խավերի հուզումների ու ըզձանքների: Ժամանակի առաջադեմ գրողն այդ արել է ժողովրդի կյան-

քից առնված երկերով, երաժիշտը՝ ժողովրդի ըղձաճնները հնչյունների լեզվով արտահայտելով, նկարիչը՝ իր վերաբերմունքը կտավին ու գույներին վստահելով, իսկ դերասանը, որի արվեստը պայմանավորված է մեկ ուրիշ արվեստով՝ գրական հիմքով:

Այստեղ է, որ մենք մոտենում ենք բնական արվեստի առանձնահատկությանը, այն միջնորդված ուղիներին, որոնցով բեմի արվեստագետը կապվում է իր ժամանակի ու ժողովրդի հետ: Արտիստն էլ ուզում է ասել իր խոսքը և նրա միջոցը, լեզուն խաղն է: Իսկ ի՞նչ պիտի խաղա արտիստը՝ իր խոսքն ասելու, իր մտորումները ժողովրդին տալու համար, եթե ոչ իր հուզումներին համահնչուն. դերեր: Իսկ եթե հատուկե՞նտ են այդպիսի դերերը իր ազգային դրամատուրգիայում: Նա պետք է դիմի մյուս ժողովուրդներին դրամատուրգիային՝ քաջ գիտենալով, որ իր արվեստի սպեցիֆիկան թույլ կտա ընտրած դերի մեջ դնելու նոր բովանդակություն, այն նվիրական իմաստը, որ հուզում է և՛ իրեն, և՛ իր ձայնին ունկնդիր մարդկանց: Իրոք, եթե քառերական արվեստը, թեև դրամատուրգիայով պայմանավորված, բայց ինքնուրույն արվեստ է, ունի սեփական խոսքն ասելու զորություն, ապա արտիստը կարող է ընտրած դերը դարձնել կաղապար՝ իր ապրումները, հայացքները՝ նրա մեջ դնելու համար:

Հնարավոր բան է այդ, երբ դերը գրել է ուրիշ, բոլորովին ուրիշ ազգության ու ժամանակաշրջանի պատկանող մարդ: Ոչ միայն հնարավոր, այլև դերասանական արվեստի ամբողջ ընթացքով հաստատված իրողություն: Բեռլինսկու վկայությամբ՝ այդպիսին էր Մոռալովը, երբ ոչ միայն Համլետի, այլև եվրոպական շատ աննշան պիեսների դերերի կատարումով արտահայտում էր ռուսական ռազմոչին ինտելիգենցիայի հուզումները: Այդպիսին էր Մարիա Երմոլովան, որ ռուս ժողովրդի ազատամարտիկան տենչերին մարմին էր տալիս շիլլերյան ժաննա դ'Արկի կերպարանքով:

Այդպիսին էր Սիրանուշը, երբ հայ ժողովրդի կյանքի յղծվար տաբիներին նրա հույսերի ու հավատի, նրա ըղ-

ձանքների կերպարանքն առած բեմ էր ելնում Հովհաննայի (նույն ժամնա դ' Արկի), Զեյնաբի, Մեղեայի, Մարգարիտ Գոտիեի, Տոսկայի և ուրիշ-ուրիշ հերոսուհիների դերերում:

Այդպիսի խոսք ասելու համար պետք է միայն, որ արտիստը ոչ թե լոկ կատարող, այլ ստեղծագործող արտիստ լինի,— բեմական արվեստի բարձրագույն տիպը,— դերասան, որ ոչ թե դեռ է ասում, այլ իր սեփական խոսքն է ասում դերով, իր սիրտը, խոռովքն ու հրճվանքն է դնում դերի մեջ:

Ստեղծագործող արտիստուհի էր Սիրանուշը, որ ուներ իր թեման՝ ընդվզում, ըմբռնություն, բողոք մարդկային արժանապատվության ճնշման դեմ, ծառացում ընդդեմ խաբեության, փողի իշխանության:

Այս էր Սիրանուշի ստեղծագործության առաջատար թեման և դրան էր ենթարկված նրա դերերի քմահաճ թվացող ընտրությունը: Այս իրողությունը ճանաչելով է միայն, որ կարող ես բռնել ներքին տրամաբանության շղթան՝ առաջին հայացքից խաչտաբղետ ու անտրամաբան կարծիքով նրա ռեպերտուարում. «Հայրենական տուն», «Օուլեանի կույսը», «Կնոջ պաշարը», «Զավակ», «Մեղեա», «Մարիանա», «Դավաճանություն», «Համբու», «Սիրելու իրավունքը», «Ֆլորիա Տոսկա»... Հայկական դրամաներից, դերասանուհու հայացքով, իր առաջատար թեմային, իր ասելիք խոսքին ու ներշնչանքին ներդաշնակ եկավ «Ռուզանը», և պիեսն ավելացավ նրա ռեպերտուարին:

Եվ երբ, Հովհաննայի հերոսական ոգին դառած, Սիրանուշն իր անդուգական հայերենով չլհնառվելու, տոկալու խրախույս էր կարդում իր ժողովրդին՝ նա արտիստական լեզվով իր սրտի խոսքն էր ասում հայրենակիցներին. հերոսական խոսք:

Երբ, ժամանակակիցների վկայությամբ, «աչնքան սիրա ու արցունք» էր դնում իր մարմնավորած հերոսուհիների մեջ այն ժամանակ, երբ «Պոլսի փողոցների վրայից չէին անցել արյան հեղեղեր, որտեղ ոստիկանության մինիստր տիրահոջակ նազիմ փաշան արյունաքամ էր անում հայ ժո-

դովուրդը»՝ նա արդարության կոչ էր անում, իր վիշտն ու ցասումն արտահայտում դաժան ժամանակների դեմ:

Երբ ցույց էր տալիս բիրտ կամայականության դոճ իր հերոսուհիների՝ Մեդեայի ու Մադլենի, ողբերգությունը, նա ծառանում էր ոչ միայն կնոջ ստրկացման դեմ,— այդպիսի արդյունքի ամեն մի օժտված դերասանուհի էլ կարող էր հասնել,— այլև առհասարակ ամեն մի անարգանքի ու ճնշման դեմ, հասնում ընդհանրացման և դրանով սթափեցնում իր հայրենակիցներին, հավատ ու կորով ներշնչում:

Երբ, ինչպես հավաստում են ժամանակի մարդիկ, Սիրանույշն արդիականացնում էր Համլետի կերպարը, ակտիվացնում նրա պայքարը բռնակալ թագավորի դեմ՝ այստեղ էլ նա համառ հետապնդում էր իր կեստ-նպատակը՝ ստեղծագործության ողով համահնչուն լինել ժամանակին, ատելություն բորբոքել մութ ուժերի դեմ, ըմբոստություններշնչել հանուն գեղեցիկ իդեալների:

Նաստաֆիա Ֆիլիպովնայի դե՛րն էր խաղում Դոստոևսկու «Ապոլլը» բեմականացման մեջ՝ հետամուտ էր իր նպատակին՝ բողոք գեղեցկության խորտակման դեմ, մերկ շահի տիրապետության դեմ:

Զինաբի («Դավաճանություն») ջե՛րն էր խաղում՝ նույն հայրենասիրության ու ազատության գաղափարները հնչեցնելու սահման չճանաչող ցանկությամբ, գաղափարների, որ ամենից ավելի էին հարկավոր ճնշման տակ հեծող իր հայրենակիցներին: Զուր չէ, որ ռուսական մամուլը պիեսի հաջողությունը հայերի մեջ բացատրում էր հայ և վրաց ժողովուրդների պատմական ճակատագրի նմանությունամբ (Յուժին Սումբատովի այդ պիեսը գրված է պարսիկ բռնադատիչների դեմ): Եվ Զինաբի դերում Սիրանույշը նույնպիսի հայրենասեր էր, նույնքան ներգործուն իր դավանանքով, նույնպիսի հայ արվեստագետ, որքան հայուհի Ռուզանի դերում, որի թեման ևս հայրենիքի սերն էր ու բոնության դատապարտումը:

«Բարդ, կնճռոտ խնդիրներ, անկանելի հոգեվիճակ, պայքարի անհրաժեշտություն, կործանման անխուսափե-

լիություն, կրքերի տիրապետություն, բողոք, տանջանք, մորկահույզ ընթացք», — բնութագրել է Դերենիկ Դեմիրճյանը Սիրանուշի ստեղծագործությունը: Ինչ բախտ էլ ունենար Սիրանուշի հերոսուհին՝ պետք է ըմբոստանար, գլուխը բարձր պահեր, հայացքը՝ հպարտ: Եթե տառապում էր, ապա ցասումով, եթե ենթարկվում՝ ներքին խռովք սրտում, վերջ էր տալիս կյանքին՝ բողոքելով, նահանջում էր՝ ցավով, բայց անվհատ: Ով էլ լիներ հերոսուհին, ինչ ազգի ու ժամանակի էլ պատկաներ: Արդիականության ըմբռնումը Սիրանուշի համար խրոնոլոգիա չէր, այլ միտք, որ ուներ միայն մի հասցե՝ իր ժամանակը: Ճիշտ այդպես էլ լայն էր արվեստի մեջ ազգայինի ըմբռնումը՝ այրվել իր ժողովրդի բախտով: Այսպես այրվելով՝ արտիստուհին լուսավորել է իր ժամանակակիցների հոգին, արտահայտել հոգեվիճակը, վիշտն ու ըմբոստությունը մի փոքր ժողովրդի, որ տառապում էր երկու կրակի արանքում:

Սիրանուշը չէր կարող կռահել, տեսնել փրկության անժանոթ ուղիները, բայց իր ազնիվ արվեստով բորբոք էր պահում ազատության հավատն իր ժողովրդի մեջ, խոսում նրա սրտից, մղում նրան լուսավոր ընթացքների և դա է նրա ոչ միայն երախտիքը, պատմական ծառայությունը հայրենի մշակույթին, այլև արվեստի ազգային հիմքը:

Դա է նրան դարձնում ազգային մեծ արտիստուհի: Դա եղավ հաստատումը նրա դավանանքի. «...ես տարիներից ի վեր սիրել եմ հանձին հայ ժողովրդի բեմը՝ և հանձին բեմի՝ հայ ժողովուրդը»: Այդպես է եղել, որ Կոմիտասը գրել է բեմի վարպետին. «Դուք կարողացաք ձեզքել ամեն արգելք և առաջ արշավել: Արշավեցիք երեսունհինգ տարի է՛լ առաջ, միշտ առաջ անվհատ ուղիով, որ բացիք»:

Չի կարող ազգային չլինել արվեստը մի արվեստագետի, որ իր բեմական խոսքով իսկ հպարտություն է ներշնչել, որովհետև դա մայրենի լեզվի պանծացումն էր: Նա իր սիրով ու ատելությամբ, տառապանքով ու ցնծությամբ հակադրվել է բռնությանը, սթափեցրել է իր հայրենակիցներին, տոկալու ուժ տվել, բարձրացրել նրանց ազգային ու մարդկային

արժանապատվութիւնը, ուրիշ խոսքով՝ եղել հնչեցնողը այնպիսի գաղափարների, որոնք ներդաշնակ են եղել ժողովրդի դեմոկրատական ձգտումներին, կենսավիճակին, ըղձանքներին: Հնար լինել նրա բեմական ստեղծագործութիւններն ասել պոեզիայի լեզվով՝ կստացվին բարձր հումանիզմով տոգորված բանաստեղծութիւններ, ինչպես «Աղատութեան դանդը», հնչիւնների լեզվով՝ հերոսացումը դրվատող երգեր, ինչպես կոմիտասյան «Մոկաց Միրզան»:

Ի՞նչ անենք, որ արտիստուհին ասել է իր արվեստի լեզվով, ասել է օտարազգի հերոսուհիների կերպարանք առած: Չասե՛ր, եթե ազգային դրամատուրգիայում այնքան քիչ էին արտիստուհու թեմային հարադատ դերեր, չասե՛ր, երբ այդպիսի փոխառութիւններով են ապրել աշխարհի բոլոր ժողովուրդների թատրոնները. բոլոր ազգերի թատրոնները միմյանց ռեպերտուար են փոխանակել ու խաղալով՝ իրենց հուղումները դրել նրանց մեջ:

Վերջապես, էականը արտիստուհու, մեկնաբանի ստեղծագործութիւնն է: Նյութը չէ, որ վճռում է ստեղծագործութեան ազգային ոճն ու ոգին, այլ արվեստագետի հայացքն ու վերաբերմունքը, այն բովանդակութիւնը, որ արտահայտում է նա: Արեւելյան մոտիվներով Ռիմսկի-Կորսակովը գրել է իր «Շահարզադեն» և այնքան արեւելյան այդ երաժշտութիւնը, այնուամենայնիւ, ռուսական է. դա ռուս երաժիշտն է՝ արեւելյան մոտիվների մեջ: Սիլվեստեր Շչեդրինը նկարել է իտալական պեյզաժներ և դրանք մնում են ռուսական կերպարվեստի գործեր, քանի որ ներթափանցված են ռուս արվեստագետի վերաբերմունքով դեպի Իտալիան: Եղիշե Թադևոսյանը մնում է շատ որոշակի ժամանակաշրջանի, ազգային պարզորոշ ոճի արվեստագետ՝ նաև Պաղեստինյան նկարների մեջ:

Նույնը՝ գրականութեան մեջ. Ռուսթավելու «Վազրենավորը» վրացական գրականութեան արժեք է, թեև պոեմի նյութն առնված է հնդկ պատմութիւնից ու հերոսները հրե-դիկներ են, Շիրվանշադեի «Ֆաթման ու Ասադը» հայկական պատմվածք է, թեև նյութն առնված է ադրբեջանա-

կան ժողովրդի կյանքից, ինչպես Դեմիրճյանի «Նիգյարինը», նույնը և Գեղամ Սարյանի արևելյան պոեմները:

Եթե բանն այսպես է ռիշ արվեստներով չպայմանավորված արվեստների մեջ, ապա այդ երևույթն ավելի հատուկ է ուրիշ արվեստներով պայմանավորված արվեստներին՝ երաժիշտ, երգիչ, դերասան: Մենք հիշեցինք Մոչալովին, որ իր Համլետով ռուս ռազմունին ինտելիգենցիայի տրամագրությունների արտահայտիչն էր, Երմոլովային, որ իր ժաննա դ'Արկով խոստում էր իր ժողովրդի ազատասիրական ձգտումներից: Երկուսն էլ խորապես ռուսական երևույթներ: Պետրոս Ադամյանը Համլետի և Օթելլոյի դերում էլ հայ արվեստագետ էր, ինչպես Օստոլեք Օթելլոյի դերում՝ ռուս: Աբելյանը շամախեցի Բարխուդարի դերում նույն ազգային մեծ արտիստն էր, ինչ որ նորվեգացի Ստոկմանի:

Որո՞նք են այս մոտեցման հիմքերը: Լեզուն, ոճը, իսկ ամենից առաջ՝ այն կապը, որ ստեղծագործության բովանդակությունն ունի նրա հեղինակի ժողովրդի կեցության ու հոգեբանության հետ: Թե որքանով էր կապված Սիրանույշի ստեղծագործությունն իր ժողովրդի կեցությանն ու հոգեբանությանը՝ մենք աշխատեցինք ցույց տալ: Թե ինչ լեզու էր Սիրանույշի հայերենը՝ հանրահայտ է. գուցե ոչ ոք հայ թատրոնում այնպես չի բարձրացրել մայրենի լեզուն, որքան հնչունային հայերենի այս երախտավոր վարպետը: Դալով խաղառճին, ապա պիտի ասենք, որ Սիրանույշի խաղառճն իրոք որ շատ է տարբերվել իր ժամանակակից, մանավանդ նախորդ դերասանուհիների ոճից: Տարբերվել է խաղի տեխնիկայի աննախընթաց կատարելությունամբ, իր դերացանկի մղումով՝ կենցաղային դույնների գրեթե բացակայությամբ, իսկ դրա փոխարեն՝ ռոմանտիկական փայլատակումներով, որոնք շատ էլ սովորական ու հատկանշական չէին ժամանակի հայ դերասանների խաղի համար, ուստի և դիտվել են իբրև հեռացում ավանդական խաղառճից: Տարբերվել է ռուս ու եվրոպական արտիստուհիների փորձի՝ ժամանակի համար թերևս ոչ անվտանգ յուրացումով, բայց Գրիգոր Զոհրապի պես թատերական

արվեստի գիտակի վկայութեամբ, նրա արվեստը եղել է ինքնատիպ, «օրինակած բան մը չունի, ամեն բան իրեն հատուկ է»:

Արեւելյան բուռն խառնվածքը, դրանից բխող ոճական բոլոր հետեանքներով, Սիրանուշին կապել է հայ դերասանական արվեստի տրագիցիաներին, զանազանել նրան օտարազգի արտիստուհիներից, բայց ինտելեկտուալ հարստութունը, մտքի ու զգացմունքի յուրահատուկ միահյուսումն էլ, կենցաղայնութեան ժխտման հետ՝ նույն խառնվածքի տեր իր հայրենակցուհիներից: Ժամանակակիցների գրավոր ու բանավոր վկայութիւնները, մամուլի գնահատութիւնները հիմք են տալիս ասելու, որ Սիրանուշին խաղաղօճը էապես տարբեր է եղել իր նախորդների ոճից: Եթե մեծ արվեստագետներն ստեղծում են իրենց ոճը, հիմք դնում նոր տրագիցիաների, ապա Սիրանուշին արել է այդ:

Այդպիսի մեծութիւնն ազգային չի կարող չլինել, չպիտի լինի, եթե երևութին նայենք լայն հայացքով, դիտենք նրան հասարակական բարդ կապակցութիւնների մեջ: Սիրանուշին ազգային մեծ դերասանուհի էր: Հեովից-հեռու նա այդպես է երևում սերունդների աչքին:

«ԵՐԳՆ ԻՆՉՊԵՄ ԿԸՆԴՄԻՋՎԻ...»

Երևանի Սունդուկյանի անվան թատրոնում խաղում են Վիլյամ Սարոյանի «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսը: Դրամատուրգ Սարոյանը մեր երկրում ունեցավ իր առաջին հանդիսատեսները, երբ արձակագիր Սարոյանը վաղուց արդեն հազարավոր ընթերցողներ ուներ:

Եվ Սարոյանի առաջին հանդիսականները տեսան, որ նրա թատրոնը բնակեցված է փոքր ունեցվածքի, բայց մեծ սրտի տեր, կուշտ ապրելու համար քիչ եռանդ վատնող, բայց ապրած կյանքը ամբողջ էությամբ իմաստավորող նույնպիսի պարզ հոգիներով, ինչպես նրա վեպերն ու պատմվածքները:

Նրանք զգացին նաև սարոյանական բնորոշ ինտոնացիան, որ նշանավոր է դարձնում «աննշան» մարդկանց, անմերժելի սիրով զրկում կյանքից մերժվածներին:

Եթե մտաբերենք, որ թատրոնի այս ամենակարճատև ներկայացումը վարագույր չունի՝ բանից անտեղյակ մարդուն կարող է թվալ, թե սա մի արտասովոր ներկայացում է՝ արտասովոր բովանդակությամբ: Բայց սա ամենաբնական ինտոնացիայի բեմադրությունն է՝ սովորական, ավելի քան սովորական մարդկանց կյանքի ու բախտի մասին (այդ բնական ինտոնացիայով էլ պիեսը բնագրից թարգմանել է Խ. Դաշտենցը):

Իր մի հոգվածում Բելինսկին ջերմորեն պաշտպանում է Գոգոլի այս միտքը. «...որքան սովորական է առարկան,

այնքան բանաստեղծը բարձր պիտի լինի, որպեսզի նրա միջից դուրս բերի անսովորը և այդ անսովորն էլ, ի միջիայլոց, բացարձակ ճշմարտություն լինի»: Որքան էլ յուրահատկություններ ունենա Սարոյանի գրելակերպը, որքան էլ «մոդեռն» համարվի՝ նրա ստեղծագործական ոճն էլ այս ոչ նորահայտ դեղագիտության ոլորտին է պատկանում, դեղարվեստական մտածողության այս լայն հունին:

Իր շատ երկերում Սարոյանը հաստատում է «փոքր» մարդու բարոյական իրավունքը, արվեստի լեզվով ապացուցում, թե ինչ շքեղ հոգի ունեն «անշուք» հերոսները, զգացմունքների ինչ հարստություն են թաքցնում նրանց աղքատիկ կենցաղն ու կերպարանքը:

Ճիշտ այդպիսի կերպարանք ունի Սարոյանի պիեսը, որի մեջ հասարակ աչքով դժվար է հայտնաբերել նրա ներքին հարստությունը: Ու եթե գրողի համար դժվարինը սովորականի մեջ արտացոլորը գտնելն է, ապա թատրոնի համար դժվարինը այդօրինակ պիեսի մեջ նշանակալին, բարձրը, բանաստեղծականը տեսնելն ու բեմի վրա բացահայտելն է:

Այստեղ էլ պետք է հայտնագործել: Դրա համար պետք եղավ տաղանդավոր մարդկանց այնպիսի մի հանդիպում, որ կազմակերպել է ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը՝ արվեստակիցներին տալով անհայտ դեմեր բացելու բանալին: Գործի հաջողության մեջ երաժիշտն ու նկարիչը խաղացին ավելի մեծ դեր, քան սովոր ենք տեսնելու: Քիչ է ասել, թե կոմպոզիտոր Ա. Բաբաջանյանը և նկարիչ Ա. Գրիգորյանը տվել են երաժշտական ու նկարչական ձևավորում: Նրանք էլ, ռեժիսորի ու դերակատարների նման, ներշնչվել են միասնական մտահղացմամբ և պատմել Ամերիկայի երկրների տակ ընկած աքանջելի մարդկանց դժվար ճակատագրից, հոգու մեծությունից, լուսավոր մտորումներից:

Ընդամիջում չունի ներկայացումը: Այդպես է կամեցել հեղինակը: «Երգն ինչպե՞ս կընդմիջվի...», — իրեն հատուկ ալեգորիկ և լակոնիկ ձևով Սարոյանն այսպես բացատրեց իր մտքինը անցյալ տարի Երևանում եղած ժամանակ: Հիրավի, սա երգ-ներկայացում է, եթե նույնիսկ այնտեղ չսլի

այն սքանչելի երգը, որ ճշմարիտ ներշնչումով հեղինակել է Բաբաջանյանը: Երաժշտական է ներկայացման բուն էությունը՝ մոտիվների հյուսման նրբությունը, ելևէջներով, ներքին տրամադրությունը: Ու երգի պես էլ սկսվում և ավարտվում է մի շնչով....

Իսկ ուրե՞նք են այն հերոսները, որոնց աննկատ մեծությունը, արևի տակ ապրելու մերժված իրավունքը պաշտպանելու, նրանց թշվառության դատապարտող իրականությունը դատապարտելու համար գրիչ է վերցրել Վիլյամ Սաբոյանը և այնքան հուզմունք են ապրել թատրոնի մարդիկ:

Շատ չեն նրանք՝ չճանաչված և չտպադրվող բանաստեղծ Բեն-Ալեքսանդրը, սրա որդին՝ փոքրիկ Զոնին, և ծերացած մայրը, զառամյալ դերասան շոտլանդացի Մեք-Գրեգորը, սլովակ նպարավաճառ Կոսակը: Ո՞վ իմանա, թե բախտից հալածված այս մարդիկ ինչպե՞ս են հայտնվել հեռավոր Ամերիկայի այս խղճուկ գավառում՝ Ֆրեզնո քաղաքի Սան-Բենիտո փողոցում: Մենք կռահում ենք, որ կարիքն է Շոտլանդիայից այստեղ քշել Մեք-Գրեգորին և Սլովակիայից՝ Կոսակին: Եվ արդեն չենք կռահում, այլ ատույզ գիտենք, թե ինչու են այստեղ ընկել Ալեքսանդրն ու նրա մայրը: Նրանք հայեր են, նրանց ծննդավայրը Արևմտյան Հայաստանի Սասուն գավառն է, և դրանով ամեն ինչ ասված է. նրանք ճողոպրել են ոչ այնքան կարիքից, որքան ազգային դաժանագուշն հալածանքից:

Հայրենի եզերքները լքած այս մարդկանց բախտը բերել է այստեղ ու լքել անվերադարձ: Եվ տարբեր ազգի այս հալածական մարդիկ ինչպե՞ս կհասկանային միմյանց, եթե չգիտենային լեզուներից լավագույնը՝ մարդկայնության լեզուն, հոգու անսահման բարություն, փոխադարձ կարեկցանքի լեզուն,— Սարոյանի ողջ ստեղծագործության այս թանկագին մոտիվը խորապես արտահայտվել է այս պիեսում ևս:

«Իմ սիրտը լեռներումն է»,— Զոնիի հարցումին պատասխանում է Մեք-Գրեգորը: Հր. Ներսիսյանն այս խոսքն ասում է այնպիսի մի տանջալի բաղձանքով, որին ընդունակ է միայն այդ արտիստը: Սա Մեք-Գրեգորի մեծ

հայրենակցի՝ Ռոբերտ Բերնսի հայտնի ոտանավորի առաջին տողն է։ Սա դարձել է պիեսի վերնագիրը, որովհետև այդ մտքով է շնչում ողջ երկը՝ այո՛, ես ապրում եմ այս անծպիտ իրականության մեջ, բայց սիրտս ճախրում է լեռնային վսեմ բարձունքներում։ Լեռների կարոտը չի լքում այս մարդկանց, որովհետև հարուստ է նրանց սիրտը, հարուստ հեռու-հեռավոր լեռների, ասել է Թե՛ վսեմ կյանքի կարոտով։

Մյուս մերժվածները Մեք-Գրեգորի պես չեն մտաբերում Բերնսի տողը։ Բայց եթե այդ խոսքի իմաստն այն է, որ ծայր աղբատության մեջ մաշվող այս մարդիկ բարձր են այն իրականությունից, ուր դատապարտված են ապրելու, որ հպարտ ու հարուստ այդ հոգիներն այրվում են գեղեցկության, բարձր կյանքի կարոտով, ապա նրանք այդ ասում են առանց այդ խոսքի, սակայն ոչ պակաս տպավորիչ։

Թվում է, թե ի՞նչ մեծ բան են անում որ. արտիստուհի Ա. Ասրյան-տատը,— հմտորեն նկարված կերպար,— անխոս ու տրտում ծխում է, բայց նրա սևեռուն հայացքի, լուռ կերպարանքի մեջ պարզ կարդացվում է լեռների կարոտը, այս անգամ՝ հայոց լեռների։ Անմոռնչ ու լռին նա կրում է հայկական ողբերգությունը։ Խ. Աբրահամյանի Կոսակը հոգնած ու վշտալի հայացքը հառել է Զոնիին՝ ու այդ հայացքից կաթում է վսեմ կյանքի, ասել է Թե՛ լեռների կարոտը։ Նրա սիրտն էլ լեռներումն է, հայրենի լեռներում և նա գիտե, որ այդ իղձը միայն իրենը չէ։ Արտիստ Բ. Ներսիսյանի Ալեքսանդրն էլ գիտե այդ, թերևս ավելի լավ, քան մեկ ուրիշը. նա էլ ապրում է մեծ կյանքի կարոտով, ալլապես ի՞նչ գործ ունի այս դժվար աշխարհում։

Իսկ փոքրիկ Զոնի՞ն, որին զարմանալի փոխակերպմամբ ներկայացնում է արտիստուհի Վ. Վարդերեսյանը։ Երեխա է նա և հոր նման մտածելով չէ, որ գիտակցում է իրողությունը։ Բայց դրա փոխարեն նրա մանուկ սիրտը բոլորից ուժգին է տրոփում լեռների կարոտից։ Տեսեք, թե կեցության ի՞նչ հրճվանք է խաղում ծագող արևին նայող

տղայի աչքերում, ինչպե՛ս է ճառագում նրա դեմքը Մեր-
Գրեգորի փառավոր նվազը լսելիս։

Եթե Զոնյն կյանքի արեածագն է, ապա Զասպե Մեր-
Գրեգորը՝ մայրամուտը։ Բայց սա շքեղ ու պայծառ մայրա-
մուտ է. չէ՞ որ լինում են արեածագից ոչ պակաս սքան-
չելի ու լավատեսական մայրամուտներ։ Բոլոր գործող ան-
ձինք ասես ամեն ինչ կռահում և ղգում են սրտով՝ բա-
ցատրությունները թողնելով միայն Ալեքսանդրին։ Դա, որ
իր հետևից բերում է խոսքի առատություն՝ դժվարացնում է
արտիստ Բ. Ներսիսյանի գործը։ Զի կարելի ասել, թե
այդ դժվարությունը, մինչև վերջ հաղթահարված է։ Նրբեմն
մտորումը հնչում է իբրև ելույթ, երբեմն ղգացվում են
անհարկի ընդդժումներ։ Ուրիշ մի տեղ դա գուցե չերևար,
բայց սարոյանական նուրբ հյուսվածքում ընդդժումն իս-
կույն երևում է։ Այնուամենայնիվ, այս աշխարհի ուժեղ-
ների դեմ նրա մոնոլոգը հնչում է ուժգին ու համոզիչ. «Ին-
չո՞ւ նրանք բարձրաձայն փառաբանում են ամեն բան, բա-
ցի այն ամենից, ինչ կատարյալ է», «Թող որոտան ձեր
անդոր թնդանոթները։ Դուք ոչ մի բան չեք կարող սպա-
նել. աշխարհում բանաստեղծներ միշտ կլինեն»։

Թատերայնությունն ու ճշմարտությունը հին հակոտնյա-
ներ են. ավելի հաճախ նրանք ապրում են առանձին-առան-
ձին, քան համերաշխ միասնությամբ դաշնակցում բեմի
վրա։ Ավելի հաճախ վառ թատերայնության մեջ կորչում է
ճշմարտությունը և պարզ (գուցե և պրիմիտիվ) ճշմարտու-
թյան մեջ՝ թատերայնությունը։ Այս ներկայացման մեջ նը-
րանք սերտ բարեկամության մեջ են։ Պատճառը այն է, որ
այստեղ դերասանները սովորական արարքները կարողանում
են ոչ միայն իմաստավորել, այլև հասցնել հոգևորական սիմ-
վոլների աստիճանի։ Կարողանում են հասարակ արարքը դարձ-
նել արվեստի փաստ՝ սիմվոլի նշանակությամբ (առանց մո-
ռացության տալու կենսական հավաստիությունը)։

Եվ ակնհայտ պայմանականության մեջ էլ (ինչպես,
օրինակ, Մեր-Գրեգորի նվազը, որ երբ փողը դնում է շուր-
թերին՝ հնչում է ճոխ նվագախմբի երաժշտություն) նրանք
մնում են միանգամայն համոզիչ, որովհետև պայմանակա-

նությունը ոչ թե նախորդում, այլ հաջորդում է հոգեբանական ամուր հիմնավորմանը:

Այս ամենի մեջ արտահայտվում է Վ. Աճեմյանի ռեփսուրայի,— մշտապես դրամատիկական երկով պայմանավորված արվեստ,— մի հատկությունը, որ գալիս է դեռևս 1932 թվականի «Հատակումից» և անցնում այնպիսի ներկայացումների միջով, ինչպիսիք են, ասենք, «Ժայռը», «Սերը լուսաբացին», «Բալենու այգին»: Դա հոգեբանական խորացումների հատկությունն է, հոգեբանական սիմվոլների նախասիրությունը: Բայց և չպիտի կարծել, թե այստեղ փոքր դեր են խաղացել ռեփսուրայի վարպետի դետալները, բաղմամարդ տեսարաններ կառուցելու ձիրքը:

Նա գիտե, որ եթե երգը չի կարելի ընդհատել (Սատինը կարող էր ասել՝ «փշացնել»), քապա այս երկը չի էլ կարելի բարդացնել ու ծանրացնել: Երգը պետք է հնչեցնել սրտալի: Նա այդպես էլ արել է, լավ իմանալով, թե որն է նրա գլխավոր շեշտը, համենայն դեպս՝ մեզ համար, մեր օրերի: Բեմադրողը ձեի խնդիր չի դրել իր առջև, թե տեսք ինչպես պիտի խաղալ Սարոյանին կամ հասնել հոգեբանական սիմվոլների: Սրանք հետևանքներ են, որ ձեռք են բերվել գերխնդիրը հետապնդելիս՝ շեշտը դնել այն մտքի վրա, որ փորձում է արտահայտել փոքրիկ Զոնին. «Ես ոչ մեկի անունը չեմ տալիս, պապա, բայց ինչ-որ մի տեղ մի բան սխալ է»: Եթե այս խոսքն առեր մեկ ուրիշը՝ տպավորութուն չէր թողնի, որովհետև կյանքի հարվածների տակ կքած մյուս հերոսները գիտեն ավելին, քան այդ կոռուցումը, գուցե և գիտեն, թե որտեղ և ինչն է սխալ: Բայց երբ դա ասում է փոքրիկ տղան, որ նոր է աչք բացում կյանքի հանգամանքների վրա, որ քիչ առաջ փոստատարից այնպիսի հրճվանքով սուլել էր. սովորում (սա ընկալվում է իբրև պատանու հասունացման ընթացքի սիմվոլ) և ասում է հենց այն պահին, երբ իրենց ընտանիքը՝ վտարված վերջին օթևանից, նորից տան եղած-չեղածը շալակն առած բռնում է անհասցե դեղերումների ճամփան՝ հուզական տպավորությունը դառնում է ցնցող: Այս դեպքում պատանու կոռուցումն ավելին արժե, քան չափահասի սպառիչ բացատրությունը:

Մանավանդ, որ այն, ինչ Ջոնին փորձում է կռահել՝ ներկայացումն ամբողջության մեջ արտահայտում է հստակ ու աներկմիտ: Զուր չէ, որ Վ. Աճեմյանն այնքան ջանք է գրել, որպեսզի կատարվող դեպքերի ու պատանու հասունացող հոգեբանության պատվանդանի՝ վրա ահագնանա հարցերի հարցը. «...ինչ-որ մի տեղ մի բան սխալ է»: Եվ թույլ չտալով, որ Ջոնին աղաղակի (դա հակառակ կլինե՞ր երգի բնությանը), ռեժիսյորն ամեն ինչ արել է, որ դա իբրև աղաղակ արձագանքվի լսողի հոգու մեջ:

— Դե, իհարկե՞ն, սխալ է, Ջոնի՛, եթե ձեզ նման ժպտուն հոգիները դատապարտված են այդպիսի անժպիտ կյանքի...

Թե ինչու է սխալ, ինչպե՞ս է, որ սխալ է՝ Սարոյանը չի պատասխանում: Նա պատասխանների հեղինակ էլ չէ, համենայն դեպս՝ սոցիոլոգիական ուղղակի պատասխանների: Բայց դա չի նշանակում, թե սոցիալական կեցության խնդիրները ավելի քիչ են զբաղեցնում նրան, քան մի այլ գրողի: Ծիշա այդպես էլ, նա այս պիեսում ևս չունի բացասական հերոս (նույնիսկ այն տնատերը, որ արտաքսում է Ջոնիենց բնտանիքը՝ չի երևում բեմի վրա, նրա հանձնարարությունն անում է մեկ ուրիշը, որ «մեղավոր» չէ, այլ լոկ կատարողն է «մեղավորի» կամքի): Բայց դա չի նշանակում, թե կյանքի մռայլն ու ստվերները ավելի քիչ են մտահոգում նրան, քան որևէ այլ գրողի: Այս դրաման հենց այդ մտահոգությունն է, դրա ծնունդը: Եվ բացասական լիցքի բեկոր պարզ զգացվում է պատկերված կյանքի հակառակ կողմում: Սարոյանը հաստատում է ոչ միայն այն, որ իր հերոսների կյանքը ուրախ ու գրավիչ չէ, այլև այն, որ այդ կյանքը բանական չէ: Եվ եթե Սարոյանի հերոսները չեն առաջնորդում մեզ, ապա իրենց կեցությամբ ու կենսափիլիսոփայությամբ ժխտական շատ բան են ասում սեփականատիրական իրավակարգի, ով ումի հոգեբանության տիրապետության մասին:

Երիտասարդ տարիքին, 1933-ին, երբ ամերիկյան հայերի «Հայրենիք» շաբաթաթերթում լույս տեսավ Սարոյանի առաջին պատմվածքը, նա հավատում էր, որ ամեն մի գիրք կարող է բարելավել «եթե ոչ ամբողջ կյանքի դրվածքը, ապա ինչ-որ բան նրա մեջ»: Այդ հավատով է գրել Սարոյանը և մի ցանկու-

թյամբ, որ ժամանակին արտահայտել է «ինքնակենսագրության» մեջ. «Ես ուզում էի, որ մարդս գեղեցիկ լինի: Ուզում էի, որ նրա կյանքը, — ամեն բոլորն և տարին՝ ծնվելուց մինչև մահ, — լինեի թեթև, ուրախ, գրավիչ ու բանական»:

«Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսում չի մոռացվել կյանքի և արվեստի փոխհարաբերության հարցը: Մեք-Գրեգորը, երբեմնի զորեղ ուղբերգակը, քաղցից թուլացած հասնում է Զոնիենց տուն և հաց է խնդրում: Հետո առիթ է ունենում տղային բացատրելու. «Որդյակ, երբ դու հասնես իմ տարիքին, կիմանաս, որ կարևորը երգերը չեն, էականը հացն է»: Բայց մի ուրիշ անգամ էլ ասում է հավաքված ամբոխին. Եթե ինձ ուտելիք բերեք, «ես մի այնպիսի երգ կնվագեմ, որ ձեր սիրտը ճմլվի ուրախությունից ու վշտից...»: Մեք-Գրեգորը՝ հակասության մեջ չէ. երգերն էլ կարևոր են, ոչ հացի պես կարևոր, բայց էլի շատ և շատ կարևոր:

Սարոյանը գրել է այդպիսի մի երգ, որ Սունդուկյանի անվան թատրոնը կատարում է ճշմարիտ արվեստով ու ոգեշնչմամբ: Դա իրոք նրա ղեկերտուարի ամենակարճ երգն է, բայց և մեկը ամենից սրտաբաց ու հուզական երգերից, որ երբեք հնչել է նրա բեմից:

Եվ այդ երգը, ճիշտ Մեք-Գրեգորի ասածի նման, և՛ հրեշմանք, և՛ վիշտ է պատճառում:

ՀՐԱՉՅԱՆ ԵՆՐՍԻՍՅԱՆ

Հայ ողբերգականների ստեղծագործական ճակատագրի մեջ դժվար չէ նկատել մի ընդհանրություն, որ դիտել է դեռ Մարտիրոս Մնակյանը. «Մենք Կովկասին տվինք մեղոգրամներ, իսկ Կովկաս մեզի տվավ Համլետներ և Օթելլոներ: Արվեստի խմորը մենք հայթայթեցինք, իսկ արվեստագետներ անկե եկան հոս, արդեն կաղապարված և կատարելագործված... այսպես եղավ Ադամյանի, Սիրանուշի, Թրջանցի և ուրիշներուն համար»:

Ավանդական այս օրինաչափությունը հայ թատրոնի նորագույն շրջանի վրա էլ տարածվեց: Եթե սա հասկանալի էր Ադամյանի համար, ապա ավելի ևս հասկանալի է Արուս Ոսկանյանի, Վահրամ Փափազյանի, Հրաչյա Ներսիսյանի համար, որովհետև սրանց լքած Պոլիսը, 1915-ի մեծ եղեռնից հետո, մի ավերակ էր իբրև հայկական կուլտուրայի օջախ, բիրտ ձեռքերով ջախջախված, անարգված ավերակ:

1922-ն էր, երբ Հրաչյա Ներսիսյանը, Վահրամ Փափազյանի, Մկրտիչ Զանանի և մի քանի ուրիշների հետ միասին, լքում է Պոլիսը և բռնում հայրենի երկրի, ազատագրված Հայաստանի ճամփան: Նրանք խորհրդային Հայաստանի առաջին հայրենադարձներից էին: Առաջին տարին Հրաչյան անց է կացրել Սևծովյան ափերի հայաշատ վայրերում, իսկ 1923-ից հրավիրվել Երևանի Առաջին պետթատրոն, ուր վիճակվեց նրան գործելու մինչև կյանքի վերջը և երեսունյոթ տարի հետո կնքելու իր մահկանացուն իբրև երկրի խոշորագույն մի արտիստ, համաժողովրդական սիրով փայփայված անուն:

Իսկ ո՞վ էր 1923-ի Հրաչյա Ներսիսյանը և ի՞նչ էր թողել իր հետևում, այրելով վերադարձի բոլոր կամուրջները:

Պոլսո մոտակա Նիկոմեդիա քաղաքի բնակչի, արհեստավոր մարդու ղավակը սովորել ու ավարտել էր հայկական էսսայան վարժարանը և ֆրանսական Սենտ-Բարբ քոլեջը: Պոլսո ամերիկյան Ռոբերտ-քոլեջը շավարտած՝ թարգմանչի պարտականություն մտածել էր տաճկական բանակում, եղել Միջին արևելքի արաբական երկրներում: Զորացրվելուց հետո՝ ելույթներ Պոլսո տարբեր թատրոններում, տարբեր լեզուներով, տարբեր սիեմների խայտաբղետ խաղացանկում: Ապա՝ «Պոլսահայ դրամատիկ թատերախմբի» ներկայացումները: 1919-ին Սևումյանը ժամանում է Պոլիս դերասանական ուժեր ընտրելու և Կովկաս բերելու միսիայով: Հրաչյան նշանավոր ռեժիսորի առաջին ընտրյալը եղավ: Նրա հույսերը Հրաչյան արդարացրեց առաջին իսկ դերակատարություններով: Ալեքսանդր՝ Յուշկևիչի «Թագավորում» և մանավանդ Մարկոս Վենիկիտա՝ «Յո՛ երթասում»: 1920-ին օտարության մեջ վախճանվեց Սևումյանը՝ և շատերի հետ Հրաչյայի դերասանական ճակատագիրն էլ մատնվեց անորոշության: Այդպես՝ մինչև 1922-ը: Ենթադրել, թե այդ ամենը քիչ բան տվեցին երիտասարդ Հրաչյային՝ կլինե՞ր սխալ: Լեզուների իմացությունն ու ընդհանուր զարգացումն իր հերթին. որքան էլ քմահաճ ու խայտաբղետ խաղացանկ, որքան էլ անպատրաստ դերյուտներ, որքան էլ թույլ դերուսուցում՝ նրա ելույթները ֆրանսական մեկոդրամաներում, օպերետային ներկայացումներում և այլն՝ մարդել են ապագա մեծ արտիստին, վարժեցրել բեմական զգացողության, մարմնի անկաշկանդ տիրապետման, իմպրովիզիացիոն թեթևության, սովորեցրել շփման հանդիսասրահի և խաղակցի հետ: Իսկ հայկական թատերախմբում՝ առաջին դերասանական հանդիպումները հայկական խաղացանկի կերպարներին. 1919-ին, երբ խումբը ղեկավարում էր Օվի Սևումյանը՝ առաջին ծանոթությունը լուրջ ռեժիսուրայի, բեմական կուլտուրայի հետ:

Եթե այս ամենի դերը համարենք աննշան՝ դժվար կլինի հասկանալ, թե երիտասարդ դերասանը մի քանի տարի անց

մադրություններում խաղալը սովորական բան էր նրա համար 20-ական թվականներին, դեռ չհաշված կինեմատոգրաֆը, որի ամենասիրված արտիստը հղավ նա 1925-ից ի վեր, երբ նկարահանվեց հայկական առաջին կինոնկարը՝ «Նամուսը», ուր Հրաչյան խաղաց Ռուստամի դերը:

Ուզածդ դերասանի նախանձը կարող է շարժել երիտասարդ Հրաչյայի դերացանկը. ինչ բնույթի, միջավայրի, նկարագրի դեր ասես, որ չի խաղացել Ներսիսյանը 20-ական թվականներին և հարստացել, մեծացել, բարձրացել: Սա նշանակում էր նաև ճանաչվել: «Հրաչյան իր խլեստակով, Դոն Կիխոտ, Սուրեն և այլ դերակատարություններով ցույց տվեց իր ամբողջ ունակութունը՝ բռնելու բեմի վրա արժանի բարձրություն», — գրեց քննադատությունը առաջին իսկ տարում:

Արտասովորը երիտասարդ Հրաչյայի դերացանկի մեծությունը չէ, — նախահեղափոխական թատրոնում դերասաններն ավելի մեծաքանակ դերեր էին խաղում, — այլ բազմադանությունը. հին թատրոնում ամպլուան վճռող նշանակություն ուներ և այդ մեծաքանակ դերերն ըստ հնարավորին նման էին միմյանց: Ամպլուայի կաշկանդման հեռավոր նշույլ իսկ չկա երիտասարդ Հրաչյայի դերացանկում: Նրա դերերն ասես ընտրվում են արտիստի հնարավորությունների սահմաններն ստուգելու համար՝ տեսնես ուրիշ ի՞նչ ու ինչպե՞ս կարող է խաղալ երիտասարդ Հրաչյան: Դա և՛ ստեղծագործություն, և՛ դպրոց էր արտիստի համար, եթե շմոռանանք, որ նա դերասանական արվեստի դպրոց չէր անցել և մինչև վերջ էլ չէր կարողանում շմտաբերել այդ ու միշտ՝ ավստասանքով:

Թատրոնի ռեժիսուրան (Լ. Քալանթար, ապա և Ա. Բուրջալյան) շատ էր վստահ երիտասարդ Հրաչյայի վրա: Այն աստիճան, — դա մինչև իսկ զարմանք է հարուցում, — որ Բուրջալյանը նրան հանձնարարում է խլեստակովի դերը: Ավելի զարմանալին այն է, որ դերասանական այդ անսպասելի կերպարանափոխությունն էլ հաջողություն ունեցավ: Ինչպե՞ս հղավ, որ ուսական կյանքին բոլորովին անծանոթ պոլսահայ դերասանը կարողացավ գլուխ բերել խլեստակովի նման խորապես ազդալին դերի հաջող անձնավորումը, այնքան հաջող, որ ականատես հողվածագրի վկայությամբ՝ չէր կարե-

լի սպասեւ ռուս իրականությանն անժանոթ մի արեւմտահայ
դերասանից»։ Ի՞նչն էր անսպասելին հնարավոր դարձրել։
Իհարկե, տաղանդը, որի էությունը հենց անսպասելին հնարա-
վոր դարձնելն է, ավելի ճիշտ՝ տաղանդի մի հատկությունը,
որին ինտուիցիա անունն ենք տալիս և առանց որի անմտա-
ծելի է արվեստը՝ գրականության մեջ, կերպարվեստի, թե աշ-
խուր։ Դա է, որ եկել փոխարինել է միջավայրի ու կերպարի
իմացությանը և թույլ տվել, որ նա մտնի օտար հարկի տակ
տանտիրոջ զգացողությամբ։ Գուցե և հարկ չլիներ ինտուիցիա-
յի՝ մտքի ենթագիտակցական գործունեությանը դառնալու,
բայց ինչպե՞ս մոռանալ այդ, երբ խոսքը վերաբերում է Հրաչ-
յա Ներսիսյանին։ Դա այն հատկությունն է, որ արվեստի մեջ
պահում է անորսալի, չենթադրվող կարելիություններ,
անմատչելին ու անհնարը դարձնում մատչելի ու հնարա-
վոր, արվեստի մարդուն առաջ մղում անիմանալի բավիղ-
ներով։

Սա Հրաչյա Ներսիսյանի բնության ամենացայտուն հատ-
կանիշն է, որ երևաց հենց սկզբից և, բարեբախտաբար, մըշ-
տական ուղեկից եղավ նրա համար։

Մյուսը, — նույնպես մշտական ուղեկից, — նրա հուզա-
կան տարերքն է, զգացմունքի հզոր, բայց ոչ միշտ շրջահայաց
ու վերահսկվող, թափը։

Եթե թերթելու լինենք ժամանակի մամուլը, շարունակ
կհանդիպենք այսպիսի բնութագրությունների. «Ներսիսյանն
իր խաղում շատ է զգայնություն մտցնում», «Հրաչյայի
ձայնի, տոնի, դեմքի մեջ միշտ գոյություն ունի համակրելի
ինչ որ մի բան, որին դերասանը չի կարող կարծես հաղթահա-
րել», դերասանը կերպարի «հոգեբանությունը ընդգծում է ու-
ժեղ շեշտերով», «շատ է շեշտում դերի հոգեբանական նոտ-
կաները և ռոմանտիկ դարձնում նրան», «դերակատարման
սկզբից մինչև վերջ խիստ զգայական է» և այլն, և այլն։
Տարբեր հոգվածներից առնված այս խառը մեջբերումները
վկայում են դերասանի հուզական տարերքը, հուզմունքի,
նույնիսկ զգայականության առատությունը նույնիսկ այնտեղ,
ուր դրա կարիքը չի զգացվել (ինչպես, ասենք, Մակբեթի դե-
կատարումը, որի մասին մի քննադատ գրում է, թե «սկզբից

մինչև վերջ խիստ զգայական է»): Դժվար չէ կռահել, որ երիտասարդ Հրաչյան ըստ դրամատուրգի և ռեժիսորի մտահղացման չի բանեցրել իր մարդկային և արտիստական խառնվածքի այդ գլխավոր հատկանիշը, որ եղել է նրա և՛ ուժը, և՛ թուլությունը: Իհարկե, չսկսեք է «մեծ դերասանի թերութունն էլ առավելություն է» սկզբունքով արդարացնենք ամենայն կերպար զգացմունքներով շաղախելու, մինչև իսկ նրան զգայական ու սենտիմենտալ դարձնելու այն ձգտումը, որ ունեցել է Հրաչյան 20-ականներին և, ինչ-որ չափով, հետագայում էլ: Բայց կասկածից վեր է, որ նա իր տարերքի այդ հատկանիշի հստակեցման, մաքրագործման, բյուրեղացման ընթացքով մոտեցավ իր ստեղծագործության մեծ թեմային՝ մարդ, որ շփման եզրեր չի գտնում միջավայրի հետ հենց այն պատճառով, որ ավելի մարդկային է (ոչինչ մարդկային օտար չէ նրան), ունի ավելի ազնիվ, բարձր հոգի, քան պետք է այդ միջավայրում ապրելու համար: Էությունամբ՝ ողբերգական թեմա:

Իհարկե, ինչ տաղանդ էլ ունենա արտիստը՝ ամեն ինչ նրան հավասար հաջողությամբ չի տրվում, այն էլ՝ ակամայորեն այդքան բազմազան, եթե շատենք խայտաբղետ, դերացանկում: Այստեղ եղել են դերասանի խառնվածքին և՛ անհարիր, և՛ ներդաշնակ դերեր: Առաջին դեպքում ստացվել են սովորականի սահմաններում դամված անձնավորումներ, որ մինչև վերջ էլ վիճակվեցին նրան (մտաբերենք Արթին պապը «Նույն հարկի տակ» ներկայացման մեջ): Արտիստի տարերքի, նախասիրած թեմայի ու դերի բախտավոր խաղաձևումների դեպքերում, — որոնք քիչ չեղան մի արտիստական կյանքի համար, — նա հասել է իր տաղանդի լիաբուռն դրսևորումների, ասել իր խոսքը հայկական դերասանական արվեստի մեջ: Որքան էլ բազմերանգ է Հրաչյայի 20-ական թվականների դերացանկը, այնուամենայնիվ, դժվար չէ ռեպերտուարային այդ թավուտում բռնել այն արահետը, որ դերասանին դուրս է բերել լայն ճանապարհ, դժվար չէ շոշափել այն ելակը, որ տրուվել է ամենից ուժգին ու անհանգիստ: Արտիստի հետ է եղել հաջողությունը, երբ նրա հերոսը շեշտված հուզական վերաբերմունք է ունեցել իրականության հանդեպ, իսկ մտահանգումը կատարվել է դատողականի հանդեպ հուզականի դե-

րակշռությամբ: Իհարկե, նրա խառնվածքը ավելի շուտ Դոն Կիխոտին է հարազատ, քան Համլետին և, ըստ երևույթին, այդ երկու կերպարները նա մերձեցրել* է ոչ թե երկուսին մի կետի բերելով, այլ Համլետին դեպի Դոն Կիխոտը տանելով: Նրա սրտին մոտ ա՛յն կերպարներն են եղել, որոնց մեջ չի նշմարվել միտքը զգացմունքից բաժանող գիծը: Բեմի վրա նա հնչեցրել է զգացմունքների աշխարհի միջով անցած միտքը: Այլապես միտքը կորցրել է գրավչությունը, մնացել «հուզական հոգեբանության» սահմաններում: Ասենք և այն, որ մտքի առկայությունն էլ, — որքան ավելի խորը, մեծ միտք, այնքան ավելի լավ, — անհրաժեշտ պայման է ճշմարիտ ներսիսյանական կերտվածքի համար: Այլապես կերպարը կորցրել է իր ամբողջությունը, մնացել «զգայական ոգորումների» սահմաններում:

Բնականի և բանականության, հուզմունքի և մտքի, զգացմունքի և դատողության ներդաշնակության ճանապարհըն է տարել դեպի արտիստական այս տարերքի բացահայտումը:

Այդ նախասիրություն-հատկանիշն է բարձրացրել նրան դեպի այնպիսի կերտվածքներ, ինչպիսիք են Դոն Կիխոտը, Համլետը, Կաբոտը, Բերսենևը, Ֆալստաֆը, էլիզբարյանը, Պեպոն և գյուղացի Համբոն (վերջին երկուսը կինոնկարներում):

Նույն հատկանիշն է հուժկու թափ հաղորդել նոր մրդու, ժողովրդի ու հայրենիքի գաղափարն ամեն ինչից վեր դասող հեղափոխության հերոսի անձնավորումներին: Օրինաչափ է,

* Այդ մերձեցման մասին լավ է ասել Լևոն Փալանթարը. «Հրաշայի կատարմամբ ակնհայտ է Համլետի և Դոն-Քիշոտի իրարամերձ բնավորությունը և, սակայն իր լայնասիրտ հայեցողության և թախծոտ ներման ուժեղ ունակությամբ Հրաշյան, ինքն էլ թերևս չգիտակցելով, մերձեցնում ու իրար հարազատ էր դարձնում այդ երկու հակոռնյաններին՝ դարձնելով նրանց բարձրագույն հումանիզմի երկու տարատեսակներ: Եվ այդ իսկ պատճառով, երկու կերպարն էլ, Հրաշյայի կատարմամբ, հնչում էին պատմականորեն ճիշտ, որպես վերածննդի դարաշրջանի ցայտուն արտահայտություններ, որպես այսպես ասած՝ միևնույն դրամանիշի երկու կողմեր» («Հրաշյա ներսիսյանի ծննդյան 60-ամյակը», 1956):

որ նոր թեմայի ու հերոսի հաստատման դժվար, կուսական ճանապարհին Սուևդուկյանի անվան թատրոնի հաջողութուններն այնպես սերտորեն կապված են Հրաչյա Ներսիսյանի անվան հետ. Կոշկին («Լյուբով Յարովայա»), Վերշինին («Զրահագնացք 14—69»), Բեքանե («Բեկում»), Տելեսֆոր («Ռեկսերը զրնգում են»), Խոմուտով («Հրե կամուրջը»), Գորոյան («Հողմերի քաղաքը»): Այս ցանկը հավելման կարիք ունի՝ նաև Լանդեցկի («Աքաղաղները կանչում են»), Կվաշա («Կացնի պոեմ»), Բորոդին («Ահը»), Բրոդսկի—Վորոնով («Խնտերվենցիա»), Պլատոն Կրեչետ («Համանուն պիեսում»), Մալլկո («Հեռավորը»): Այս անուններից յուրաքանչյուրի հետևում կանգնել է ազնիվ գաղափարի և խորունկ հոգեբանություն մի անհատ, որ եղել է անվեհեր, անձնազոհ, իր գաղափարով հպարտ և դրանցով համակել մարդկանց: Արտիստի մարդկային տարերքը հաղթահարում էր ամեն կաշկանդում: «Մարդն է չափանիշը» աֆորիզմը նրա համար էություն էր: Դրանով նա ի չիք էր դարձնում այն սխեմատիկ պատկերացումները, որոնք հենց մարդուն բացառելու պատճառով էին ստեղծվում: Եթե դասական կերպարների կատարման մեջ արտիստն իր այդ էությունը հաղթահարում էր ժամանակին տարածում գտած գոհճիկ-սոցիոլոգիական պատկերացումները նրանց մասին, ապա ժամանակի հերոսներին անձնավորելիս հաղթահարում էր դրական հերոսի սխեման, երբեք ուղղագիծ, պաշտոնական, կեցվածքային չէր դարձնում նրանց: Ասենք, ինչ կերպար էլ խաղալիս լիներ, «ապրումների դպրոցի» շեշտված արվեստագետի համար իրական նշանակություն չունեին իր հերոսի դիրքն ու պաշտոնը: Գուցե և առավելություն չէր, բայց Օթելլոյի դերում էլ, ի տարբերություն ուրիշ մեկնաբանների, նրան քիչ էր զբաղեցնում հերոսի զորապետ լինելու հանգամանքը. դա ներշնչվում էր շատ ընդհանուր ձևով, իսկ էականը մավրիտանացու կրքերի աշխարհի բացահայտումն էր:

Արտիստն այսպես էր հասկանում նաև հայրենասիրական կերպարները:

Հայրենասիրության թեման, որ այնքան հարազատ էր Ներսիսյանին, Հայրենական պատերազմի ժամանակ նրա

ստեղծագործութեան մեջ պոռթկաց իբրև քաղաքացու և արտիստի, մարդու և արվեստագետի հոգու աղաղակ, կանչ, մաքառում: Արտիստի և մարդու հոգու խորքում անշմար մնացած ատելութեան շեշտերը մղվեցին առաջ, հայտնաբերելով արվեստագետի մի նոր նկարագիր, որ մարմնացում գտավ Գևորգ Մարդաբնուծու և Սաֆոնովի («Ռուս մարդիկ») մեջ: Պատերազմի դժվար օրերին Երևանի փողոցներում մտահոգ քայլող Հրաչյա Ներսիսյանը երեկոյան բեմի վրա խոսում էր իր հուշումներից, տառապած ժողովրդի ճակատագրից: Եվ նրա հուշումները, սերը, ատելությունը արձագանքվում էին անկորուստ, որովհետև բխում էին բարձր հոգու մտորումներից, հարուստ ներաշխարհից: Դրա վկայությունն են Մարդաբնուծու կերպարով ոգեշնչված զինվորների այն մեծաթիվ նամակները, որ արտիստն ստանում էր ռազմաճակատից:

Հայրենասիրության թեման հիմնական ճյուղավորում է Ներսիսյանի ստեղծագործության մեջ, ուսումնասիրության արժանի երևույթ հայկական դերասանական արվեստում: Ի՞նչը կլինի ամենից էականը չգրված այդ ուսումնասիրության մեջ: Երևի այն, որ Ներսիսյանի հերոսը և՛ մեծ, վսեմ ղեգամունքներով ապրող մարդ է, և՛ միաժամանակ շոշափելի բնավորություն: Այնքան շատ, չափից դուրս շատ «հերոսի ամպլուաժում» շահարկված արտիստը պետք է, որ անսպառ կարելիություններ ունենար հերոսներին չկրկնելու, նրանց անհատական բնավորություն, խարակտեր դարձնելու համար: Ուրիշ մեկը դուցե և կորցնեի իրեն հերոսների հոծ բազմության մեջ. չէ՞ որ հերոսները նախ պաթոսի մարմնացում են, ապա միայն, սակավաթիվ բախտավոր դեպքերում, մարդկային անկրկնելի բնավորություն: Ներսիսյանի ուժն այն էր, որ կարողացավ չկրկնվել նաև այն ասպարեզում, ուր այդ վտանգը եղել է միշտ: Արտիստի հուզաշխարհն այնքան հարուստ եղավ, որ յուրաքանչյուրին տվեց իր բաժինը: Եվ շատ անհաշվեհատ, վստահ, որ չի կողոպտում իր հաջորդ հերոսին: Արտիստն իր հուզաշխարհով շատ ավելին էր ասում հերոսի մասին, քան կարող էր ենթադրել վառ երևակայության տեր հանդիսատեսը: Ընդլայնում գրական-գրամատիկական կերպարի ընդգրկման սահմանները և անսպասելի նրա մեջ ներդնում իր սեփական,

ներսիսյանական վերաբերմունքը կյանքի հանդեպ՝ ժողովրդի բախտով մտահոգ, մեծ սրտի տեր մարդու վերաբերմունքը: Ու չնայած դրան, ավելի շուտ՝ հենց դրա շնորհիվ, կարողանում էր չկրկնվել, գուցե և՛ ոչ թե կարողանում, ոչ թե նպատակ էր դնում չկրկնվել, այլ պարզապես չէր կրկնվում: Առանց ճիզի, առանց նպատակադրման, առանց հետամուտ լինելու:

Գերակատարման մեջ սեփական խոսքն ասելու, սեփական վերաբերմունքը դնելու, դերն իրենը դարձնելու, դերն իբրև անձնականն ապրելու այդ սկզբունքն է, որ մեզ իրավունք է տալիս նրան առեղծագործող և ոչ թե լուկ կատարող գերասան կոչելու: Իհարկե, նա էլ ունեցել է դերեր, որ կատարել է միայն, բայց շատ ավելին եղել են ստեղծագործված դերերը, որոնց բարձր արտահայտությունները եղան, թվածներիցս բացի, Օթելլոն, Պրոտաստովը («Կենդանի դիակ»), Պաղտասար աղբարը, Մեք-Գրեգորը («Իմ սիրտը լեռներում է»):

Նույն այդ հատկանիշն է հենարանը, որ ներսիսյունը կարողացել է, անկախ դրամատուրգիական ժանրից, կերպարն այնպիսի բարձրության հասցնել, որ նա գերաճի ողբերգականի աստիճանին: Դրանք այն դեպքերն են, երբ դերն առնչվել է գերասանի ստեղծագործական գլխավոր թեմայի բուն միջուկին՝ արդար անհատի ընդվզումն անարդար միջավայրի դեմ, հերոսի մաքառումը հանուն բարձր նպատակի, «դեպ ուրախություն տառապանքի միջով»: Այդպես էին 1940-ի Օթելլոն, 1951-ի Պրոտաստովը, 1954-ի Պաղտասարը, 1961-ի Մեք-Գրեգորը:

Բայց ի՞նչ ողբերգություն բեմի վրա, եթե պիեսն ինքը ողբերգություն չէ: Արդյոք սա գերասանական արվեստի գերազնահատում չէ: Ոչ, սա մեծ արտիստի հատկանիշն է: Եթե ճիշտ է, որ ողբերգությունից մեկոդրամա մի քայլ է միայն (և այդ քայլն արել են ու անում են բազմաթիվ փոքր գերասաններ), ապա մի՞թե հակառակը չի կարող լինել (և այդ հակառակն արել են մեծ արտիստներից շատերը, որոնցից մեկն էլ Մոչալովն է եղել՝ Բելինսկու սիրելին): Մի՞թե դրա հաստատումը չէ՞ Չեռնիշևսկու հետեյալ մտքի առաջին կեսը. ողբերգությունը մարդու մեծ տառապանքն է կամ մեծ մարդու կործանումը: Օթելլո խաղալիս քրտխտն արտահայտում էր «մեծ

մարդու կործանումը», բայց Պրոտասովը կամ Պաղտասարը բնավ էլ «մեծ մարդիկ» չեն, մեծը նրանց տառապանքն է և գրանով են նրանք ողբերգական կերպարներ: Բանն այդ տառապանքի մեծությունը ցույց տալն է: Իսկ տառապանքի մեծությունը բնավ էլ սրտաճմլիկ լինելը չէ, այլ բովանդակությունը, այդ տառապանքի գաղափարային ընդգրկումը, հերոսի անկման չափն ու բնույթը: Այս երկու անձնավորման մեջ ևս արտիստը չի արտահայտում ընդհանրապես տառապանք, տառապանք «արվեստի սիրուն», տառապանք «հանուն արցունքի»: Նրա տառապանքը երես դարձնելն է իր միջավայրից, ցատում ու դառնություն, այնպիսի զգացմունք, որ դիտողին համակում է ատելություն դեպի անմարդկայինը, անարդարը, տգեղը:

Իր լավագույն դերերում, բնավ չփախցնելով ընդհանրացման հասնելու նպատակը, Ներսիսյանը հանդես էր գալիս կերպարի, նրա միջավայրի ու ժամանակաշրջանի նուրբ զգացողությամբ,— այստեղ նա ուներ մրցորդներ,— բայց և այնպիսի տարերքով, հուզական հուժկու թափով, որի մեջ շատ քշերը կարող էին մրցել նրա հետ: Եվ ոչ միայն հայկական թատրոնում:

Ո՞վ կարող է նսեմացնել Վ. Փափազյանի Օթելլոյի արժեքը. արվեստի իսկական մի գլուխգործոց, հագեցած անորսալի գլուտերով, մանրամասների մեջ իսկ ավարտված գերապատկեր: Եվ մի՞թե կարող էր Ներսիսյանի Օթելլոն համեմատվել նրա հետ ղարգացման ներդաշնակությամբ, անցումների նրբությամբ, պլաստիկայով: Ներսիսյանի Օթելլոն ահներև «սխալ էր կատարում» շատ շուտ հավատ բնծայելով Յագոյին և զրկելով իրեն՝ անցումը խաղացնելու հնարավորությունից. պլաստիկական նկարագրով էլ կերպարն ավելի կոպիտ էր: Գուցե միակ առավելությունը, որ նա ունի նախորդի հանդեպ՝ ապրված հուզումների տարերային թափն է, անմիջականությունը: Իհարկե, մյուսաբն էլ ունի ուժեղ ներգործություն, բայց դա միջնորդված էր տեսանելի վարպետության, դատողական ոլորտներով, սա՛ չունի միջնորդավորումներ: Մեկը հարուցում է ն, հիացում գերապատկերի կատարելությամբ, շարժման, տիկայով, մինչդեռ սրա հարուցած համայնապարփ,

ցումը կարեկցանքն է տառապող մարդու հանդեպ: Նա կարեկորում է մարդու և՛ մեծությունը, և՛ տառապանքը, սա՛ տառապանքի մեծությունը, մարդու մեծությանը մեծ նշանակությունը շտալով: Այնպես էր թվում, թե առաջինը, այնքան պերճախոս, բաղմամբնորհ, հմայիչ՝ առաջին անգամը չէ, որ սիրում է, մանավանդ՝ սիրված է, այս մեկի համար այս սերն առաջինն էր ու միակը: Կորցրեց այդ սերը՝ անխուսափելի է և իր կործանումը: Լավ է դիտել Յու. Յուզովսկին ճակատագրական սխալ գործած և իր սըխալն ըմբռնած Ներսիսյան-Օթելլոյին. «...Հետո մեր աչքի առաջ, մեր իսկ աչքի առաջ նա ծերանում է, մի ակնթարթում խարխվում. պատրանքն այնքան ուժեղ է, որ թվում է, թե նա ճերմակում է հենց այդ պահին, մեր առաջ: Նոր միայն՝ բարձրահասակ, լայնալանջ, ուժեղ՝ նա դարձավ կորաքամակ, թուլակաղմ ծերունի, նա անօղնական շարժում է ձեռքերը և շուրջը նայում մարած, ասես կուրացած աչքերով... Ահա և նա մեր առջևն է,— կենդանի դիակ,— ահա նա, երբեմնի հզոր ոգու խղճուկ կեղևը: Կյանքը լքել է նրան դեռ նախքան այն պահը, երբ նա կտրում է իր կոկորդը: Ու թեև նա էլի խոսում է, սպանում Յագոյին, վերջ տալիս իր կյանքին,— դա մեքենայական ռեֆլեքս է, արդեն մեռյալ մարմնի շարժման իներցիա: Վախճանին հասավ Օթելլոյի կյանքը»:

— Գերասիմն այսպես է ասել «մեծ մարդու կործանումը»: Նա բախտ է ունեցել հմուտ մրցակից ունենալու «մարդու մեծ տառապանքի» արտահայտման մեջ ևս: Պրոտասովը՝ Լև Տոլստոյի «Կենդանի դիակ» դրամայի հերոսը: Վաղարշ Վաղարշյանն ի դեմս Պրոտասովի պատկերում էր ինտելեկտուալ հարստության տեր մի մարդ, արխատկորատ ոչ միայն ծագումով, այլև էությունով. համարձակ, օժտված, մինչև իսկ տաղանդավոր մարդ, որ չի կարող հաշտվել իր անմաքուր միջավայրի հետ: Պրոտասովի այս բոլոր հատկություններն էլ կարևոր էին Վաղարշյանի համար և, իրեն հատուկ վարպետությամբ, գերող թեթևությամբ նա կարողանում էր ցույց տալ այդ ամենը, ներկայացնել մարդկային բարդ բնավորություն:

Ի՞նչ շնորհալի, համարձակ, ազնիվ մարդ է կործանվում,— խորին ամոսոսանքով մտածում էր դիտողը:

Ներսիսյանի համար Պրոտասովի բնավարության տարբեր ու բազմազան կողմերն էական նշանակություն չունեին: Սա, իհարկե, առավելություն չէր: Ամեն ինչ սովորական էր այդ մարդու մեջ բացի տառապանքի մեծությունից և անկման գահավեժ թափից: Ո՛չ տաղանդավոր մարդ է, ո՛չ համարձակ հերոս, ո՛չ արիստոկրատ, այլ երեսայի պես զգայուն, ջինջ հոգու տեր մարդ, ոնց որ մեծ երեխա՝ ընկած օտար աշխարհ: Ի՞նչ գործ ունի նա կեղծիքի համատարած թագավորության մեջ: Այս աշխարհում նա ապրելու ուժ, համբերություն, ցանկություն չունի: Իհարկե, Վաղարշյանի ստեղծած կերպարն ավելի բազմակողմանի է, հիմնավոր բացատրված, և, իհարկե, դրանք առավելություններ են մյուս Պրոտասովի համեմատությամբ: Ներսիսյանի Պրոտասովը միայն մի առավելություն ունի՝ ապրած հուղումների տարերային թափը: Այստեղ իրավունքի մեջ է մտնում գեղադիրտական այն երկաթե օրենքը, որ նկատել է դեռևս Հորացիոսը. եթե ուզում ես հուզել մեկ ուրիշին՝ նախ ինքդ պիտի լինես հուզված: Այստեղ ևս գաղտնիքը «ապրումի դերասանի» արվեստի մեջ է:

«Մարդն է չափանիշը» մշտական ելակետ եղավ նրա համար և մարդկային խղճի դատաստանը՝ մշտական տեսանկյուն: Մինչև իսկ այն ժամանակ, երբ անձնավորել է հերոսականությունից ոչ միայն հեռու, այլ հերոսականը ժխտող, ավելին՝ խղճմտանքը ոտնահարող մարդկանց կերպարներ: Դա ունի իր հիմնավոր բացատրությունը: Անդրեաս էլիպարյանն ի վերջո չարագործ է: Չկա ավելի հեշտ բան, քան նրան իբրև չարագործ ներկայացնելը: Բայց այդ դեպքում մենք կտեսնենք մի սրիկայի՝ հերթական ոճիրը գործելիս, և գեղարվեստական ընդհանրացման դռները միանգամից կփակվեն: Խնդիրը բնմի վրա չարագործ ցույց տալը չէ, այլ այն, թե սեփականատիրական աշխարհն ինչպես է աղավաղում մարդուն, այսինքն՝ մեղադրանք ոչ թե մի մարդու, այլ ամբողջ հասարակության հասցեին: Եվ որքան խորը ցույց տրվի մարդկային

խղճի վերջին առկայծումը մարդու մեջ, մեղադրանքն այն-
քան ասելի կհնչի: Լուսաստիների մեծ սկզբունքը ռեալիստա-
կան արվեստում, որ գալիս է հնից և թատրոնի մեջ գտել է
Ստանիսլավսկու փայլուն ձևակերպումը. «Եթե ուզում ես
ցույց տալ չար մարդու՝ գտիր, թե որտեղ է նա բարի. եթե
ուզում ես ցույց տալ բարի մարդու՝ գտիր, թե որտեղ է
նա չար», միտք, որ պարզունակ ըմբռնվելով, զուր տեղը
վիճարկվել է թատերադիտության մեջ, թե իբր դա լիբե-
րալ մոտեցման արտահայտություն է:

Ու եթե ներսխայանն այսպես է վերաբերել էլիզբարյանի
կերպարին, ապա անսպասելի չէ, որ նա մարդկային ամենա-
կարեկից վեբաբերմունքն ունեցավ դեպի Պաղտասարը: Ավել-
ին, Պաղտասարի մեկնաբանությունը նախապատրաստված
էր արտիստի անցած ամբողջ ճանապարհով, տարիների ստեղ-
ծագործությամբ: Ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանը հարգեց ու
սլաշտպանեց դերասանի էությունից բխող մեկնությունն
իր ամբողջ բեմադրությամբ: Դրանով կերպարը չղաղարեց
կոմիկական լինելուց, ընդհակառակն, դարձավ նրա կոմի-
կական ամենացատուն կատարումը շեքսպիրյան Ֆալստա-
ֆից հետո:

Պաղտասարին խենթ են համարում: Բայց ո՞վ՝ Պարոն-
յանը: Ոչ, բարոյական նկարագրից զուրկ մարդիկ՝ Կի-
պարը, Անուշը, դատավորները: Եթե Պարոնյանի Պաղ-
տասարը խենթ չէ, ապա ներսխայանի Պաղտասարը պարզա-
պես վերին աստիճանի միամիտ, զգայուն հոգու տեր մարդ
է: Կամ՝ խենթ, եթե մերձավորին հավատ բնծայելը խենթու-
թյուն է, հիմար, եթե հիմարություն է նման «դատաստա-
նական խորհրդից» արգարություն սպասելը, խելագար,
եթե կնոջ դավաճանությունը չհանդուրժելն է խելագարու-
թյուն: Բայց եթե խենթ չէ Պաղտասարը, ապա ինչու է
այնքան անհեթեթ արարքներ կատարում. որովհետեւ,
բացատրում է արտիստն իր խաղով, — կյանքի անհավա-
տարիմ ընկերոջից, խիղճ ու հոգի չունեցող կնոջից աղատ-
վելու խելահեղ, սահման չճանաչող ցանկությունը նրան
այնպես է կլանել, որ նա չգիտե անելիքը, կորցրել է իրեն:
Հաղար անգամ ավելի դժուրին կլինեք Պաղտասարին ուրիշ

ու հիմարավուն ծերուկ ներկայացնելը, ինչպես նրան դիտում են Անտշը կամ մյուսները: Բայց չէ՞ որ դրանից ավելի հարմար «մեղմացուցիչ դեպք հանցանաց» չէր կարելի գտնել այդ հանցավոր միջավայրի համար: Ռեժիսյորն ու դերակատարը մերժել են ավանդականը և ընտրել դժվարինը, մեկնաբանության այն ճանապարհը, որ հիմնիվեր մերկացնում էր բուրժուական բարքերը և գամում անարգանքի սյունին, իսկ Պաղտասարին դարձնում ոչ միայն զոհ, այլև մեղադրող: Եվ Ներսիսյանի Պաղտասարը մեղադրում էր. ի՞նչ անենք, որ նա չէր հասկանում իր վիճակը, իր ըմբռնումների սնանկությունը, ի՞նչ անենք, որ շատ էր միամիտ ու հավատում էր խաբերա մարդկանց: Նա մեղադրում էր իր հիասթափությանը, իր փշրված հավատով, ոտնահարված զգացմունքներով, անարգված արժանապատվությանը:

Դերասանն արտահայտում էր միամիտ մարդու դառն հիասթափության ողբերգությունն իր աշխարհից, «դարի լուսավորչալ ոգուց»: Նա իր վշտով համակում էր հանդիսատեսին՝ չդադարելով ծիծաղելի լինելուց: Միայն մեծ, այնպիսի տաղանդը, որի համար հավասարապես մատչելի են կոմիկականի և ողբերգականի բարձունքները, կարող էր այդ երկուսը համագրել այդքան ներդաշնակորեն, և՛ խորին կարեկցանք, և՛ անդուսալ ծիծաղ առաջ բերել միաժամանակ: Տրագիկոմիկական կերտվածք՝ ամենից դժվարինն արվեստում, նաև թատրոնի արվեստում: Կնոջից հիասթափված ամուսինը դառնում էր իր անմաքուր աշխարհից հիասթափված մարդ: Սրանք են դերակատարման ամբողջական շղթայի առաջին և վերջին օղակները. հմուտ ձեռքով կռած մի շղթա, որ ինչքան ամուր, նույնքան էլ նուրբ էր, արվեստով՝ գեղեցիկ: Բեմական կերպարի կտրած այս ահագին ճանապարհը դերասանն իմաստավորում էր մտածված խաղով, հորդացող զգացմունքների և արտիստական տեխնիկայի համադրությամբ, հասնում վարպետության վերին աստիճանին:

Դարերի պատմություն ունի զգացմունքներն «ապրող» և «ներկայացնող» հակոտնյա դպրոցների տարբերակման

տրադիցիան: Իհարկե, այդ դպրոցներից ոչ մեկը դերասանական ստեղծագործության մեջ միանգամայն անխառն, մաքուր վիճակով չի դրսևորվել, որովհետև նման դեպքերում (զուտ զգացմունքը կամ զուտ տեխնիկան) առ ոչինչ կդարձնեն դերասանի արվեստն ընդհանրապես. «ապրող» դերասանը չի կարող զուրկ լինել արտիստական տեխնիկայից (այլապես ինչպես պիտի ապրածն արտահայտեր) և ոչ էլ «ներկայացնող», «ցուցադրող» դերասանը կարող է զուրկ լինել ապրումից (այլապես ինչը պիտի ներկայացնեն): Խոսքը վերաբերել է դերիշխող, դոմինանտ հատկություններ մինչև իսկ այն դեպքերում, երբ դերասանները եղել են հակառակ բեռներ, ինչպես էլիանորա Դուզեն և Սառա Բեռնարը: Բայց և այնպես, պարզորոշ դիտվել է ջրբաժան գիծը, որ ապրումի դերասանին տարբերել է ապրումը ներկայացնող, ցուցադրող դերասանից: Համագործյունների տարբեր շափերով այդ ներքին տարբերությունները հիմա էլ կան, ու կլինեն, քանի գոյություն ունի դերասանի արվեստը: Եվ ապրումը ցուցադրելու արվեստը բացասելը ո՛չ խելացի բան է, ո՛չ էլ հնարավոր, եթե մանավանդ աչքի առաջ ունենանք թատերական ժանրերի ու երկերի բաղմագանությունը՝ Սոֆոկլեսից մինչև Բերթոլդ Բրեխտ:

Անկախ այդ ամենից՝ հազիվ թե երկու կարծիք լինի, որ Հրաչյա Ներսիսյանը ուժեղ արտահայտված ապրումի դերասան էր և այդ առումով նրա մերձավորը հայկական թատրոնում Հասմիկն էր: Երկուսի մեջ էլ այդ ուղղությունն արտահայտված էր այնպես ուժգին, որ նրանց վարպետությունը զիջում էր զգացմունքին, բնական, ինքնաբերական տարբերին: Այստեղից էլ՝ այն կարծիքը, թե թույլ է ներսիսյանի տեխնիկան, թեև բավական է հիշել նրա Ֆալստաֆին ու Պաղտասարին, որպեսզի այդ մտայնությունից ոչինչ չմնա: Պարագոքս չի լինի, եթե ասենք՝ հուզական տարերային ուժն էր «մեղավոր», որ նրա տեխնիկան մնում էր ստվերի մեջ, իսկ տեխնիկան, զուտ վարպետությունը, — ինչպես և դատողականը, գրականության մեջ, թե արվեստի, — լավ են այն դեպքում, երբ աչքի չեն զարնում իբրև

առանձնաշնչոված հատկություններ, այլ մերվում են մրտահղացմանը, կերպարին, ստեղծագործության հյուսվածքին՝ աննշմար լինելու աստիճան:

Ըստ երևույթին, Հրաշյայի հուզական տարերքն է, որ գրավել է Օվի Սևոմյանին, երբ 1919-ին նա մեկնել է Պոլիս շնորհալի երիտասարդներ ընտրելու: Դա է, որ հիացմունք է պատճառել Եղիշե Չարենցին Ներսիսյանի Բերսենի մեջ: Եվ նույն այդ տարերքը չէ՞, որ թատրոնով բնավ չհրապուրված, նույնիսկ անտարբեր (այն աստիճան, որ նա հանգիստ խղճով բաց է թողել Սիրանուշի բոլոր ներկայացումները) քսանամյա երիտասարդին ի վերջո մղել է թատրոն: Ներսիսյանի ողբերգական կերպարները ծառացել են անարդարության դեմ, տառապել վսեմ, գեղեցիկ կյանքի սիրույն և, Դոն Կիխոտի նման, ասպարեզ նետվել հանուն իրենց իդեալի առանց ուժերի հարաբերությունը հաշվի առնելու:

Ուժերի հարաբերությունը հաշվի չառնել,— ինչպե՞ս այս խոսքը ներգաշնակում էր արտիստի նաև անձնավորությանը: Սա այն ընդհանրությունը չէ՞, որ կար արտիստի և նրա ստեղծած կերպարների միջև. ապրել առանց սեփական շահերը նպատակ դարձնելու, ձիրքին ու կարելիություններին գին դնելու: Ո՞վ իմանա, թե դեռ ինչքան կտար նա, եթե այնքան անխնամ չլիներ իր շողշողուն տաղանդի հանդեպ, չվատներ ձիրքն այնպես անփույթ ու անհոգ: Դիտենք միայն, որ ինչպես էլ ապրեց՝ աստեղծեց արժեքներ, որ նրան տեղ է տալիս հայկական, և ոչ միայն հայկական, բեմի նշանավոր վարպետների կողքին:



Շառաչյունով ընկավ հայ դերասանական արվեստի կաղնին:

Տանջալիորեն երկարատև, տանջալիորեն ծանր հիվանդությունից հետո 1961-ի նոյեմբերի 6-ի ցերեկը կյանքից հեռացավ մեծանուն արտիստ Հրաշյա Ներսիսյանը:

Հեռացավ հայկական թատրոնի գեղեցկությունը, այն

դերասանը, որ ավելի մեծ էր ժամանակակիցներիս համար, քան մի տաղանդավոր արվեստագետ, քան բեմական արվեստի վարպետ։ Նրա մեծությունն ու հռչակը դերաճում էին արվեստի ասպարեզը, ստանում ընդհանրական նշանակություն, ավելի մեծ խորհուրդ, ավելի խորունկ իմաստ։ Նրա անունը կապվեց ժամանակի հետ։ Նրա անվամբ ժամանակ է բնութագրվում արվեստի մեջ։

Իր արվեստի բարձրագույն արտահայտություններով, ստեղծած անմոռանալի կերպարներով նա խոսեց իր ժամանակակիցների հրճվանքից, մտորումներից, վշտերից ու խոհերից։ Խոսեց ի սրտե, իր հաղվագյուտ հնարավորությունների նույնքան անմնացորդ նվիրաբերումով, այնպիսի անկեղծությամբ ու հուզմունքով, որին ընդունակ եղավ միայն այդ դերասանը, այդ մարդը։ Դրանով էլ նա դարձավ ժամանակակիցների սիրելին, նույնպիսի թանկագին անուն, ինչպես իրենց ժամանակ եղել են Պետրոս Աղամյանը, Սիրանույշը, Հովհաննես Աբելյանը... Եվ Հրաչյա Ներսիսյանի անունը զնաց հանգչելու նրանց քով, ինչպես նրա աճյունը գտավ իր հավիտենական անդորրը Աբելյանի կողքին։

Քանի՜-քանի հազար մարդ քսանական թվականների կեսերից մինչև այս տարի Ներսիսյանի մեջ տեսան իրենց զգացմունքների հարազատ թարգմանին, իրենց նվիրական իդեալները՝ կենդանի մարմնացմամբ, իրենց բարոյական փորձի խտացումը՝ մարդկային այդ սքանչելի կերպարանքով։

Քիչ բախտավորների անուններ, արվեստի որեէ ասպարեզում, կենդանության օրոք հնչել են այնպես սրբագործված, ինչպես Հրաչյա Ներսիսյանի անունը։ Բայց շատ ավելի քեզը այնպես անհետամոտ եղան փառքի, որքան նա։ Դերասանն ասես ուզում էր հաստատած լինել այն միտքը, որ ինչքան հեռանում ես փառքից՝ նա այնքան մոտ է գալիս։ Իր պարզկա կենցաղում, իր աներկմիտ վարքագծով, մաքուր հոգեբանությամբ նա հետամոտ չեղավ հռչակի ու չջանաց, որ մեծարեն իրեն, բայց սիրվեց շրջտանց ու մեծարվեց անվերապա։ Սիրվեց, որովհետև նույնքան սրտանց սիրում էր մարդկանց, մեծարվեց, որովհետև նույնքան անվերապա մեծարում էր մարդուն։ Եվ

իրբև մարդ, Սովետական Հայրենիքի քաղաքացի և, շատ ավելին, իրբև արվեստագետ՝ իր արվեստով, իր արվեստի մեջ, իր անձնավորած կերպարներով՝ մեծ, թե փոքր, հեռու անցյալի, թե մեր օրերի, հայրենական, թե օտար դրամատուրգիայի կերպարներով:

Կյանքում խաղաղ, վեճերից ու ժողովներից հեռու, անքեն՝ բեմի վրա արտիստը դառնում էր կրակ ու պոռթկում, ցասում ու վրեժ: Կյանքում անարժաթ ու սակավապետ՝ բեմի վրա դառնում էր մեծապահանջ, կյանքից խլում էր ու խնայում՝ արվեստին տալու համար:

Եթե ցասում է՝ ո՞վ կարող էր լինել ավելի ցասկոտ, ավելի վերժխնդիր, քան նրա Անհայտն էր, որ իրբև վերին մի դատավոր առել էր մեղապարտ Արբենինին մագիլների մեջ:

Եթե տառապանք՝ ո՞վ կարող էր լինել այնպես անսփոփ, քան նա, Պրոտասովի դերում, պանդոկի մեջ իր վիշտը պատմելիս:

Եթե բողոք՝ ո՞վ կարող էր այնպես ծառանալ անիրավության դեմ, քան նա, Պեպոյի դերում, իր արդար զայրույթի մեջ:

Ու եթե հերոս՝ ո՞վ կարող էր լինել այնպես հերոսական, ինչպես նրա Մարգարետինն՝ քաջ, խրոխտ, մեծագործ:

Մի վիթխարի անհատականություն, որ ներկայացման մեջ մտնում էր տիրական ու վստահ՝ բեմագրության շեշտն իր վրա առնելով:

Նա իր արվեստով խոսում էր մարդասիրական մեծ գաղափարներից և առաջ տանում իր խոսքը՝ զինվորին վայել անվեհերությամբ, մինչև վերջին շունչը. չէ՞ որ արտիստն իր վերջին դիմանկարներն ստեղծեց, երբ անբուժելի ցավը բռն էր դրել նրա մեջ:

Մտաբերենք այդ վերջին դիմանկարները՝ թատրոնում Մեք-Գրեգոր (Սարոյան «Իմ սիրտը լեռներում է»), Կինոյում՝ Ներսես աղբար (Ատրպետի «Տժվժիկ» պատմվածքի էկրանավորման մեջ): Որքա՞ն տարբեր էն այն ժամանակներն ու միջավայրերը, որ ծնունդ են տվել նրանց, որքա՞ն տարբեր հեղինակներ ու հերոսներ, բայց և ի՞նչ խորին ընդհանրություն այդ կերպարների մեջ՝ Ներսիսյանի անձնավորմամբ:

Մեծ դերասանը երկուսի մեջ էլ շարունակում է զարգացնել իր ստեղծագործական կյանքի գլխավոր խորհուրդը՝ հասկացե՛ք, սիրեցե՛ք, պաշտպանեցե՛ք մարդուն։ Երկու կերպարների մեջ էլ, ինչպես նախորդ բազմաթիվ ուրիշ դերակատարութիւններում, ինչպես արտիստական կյանքի հենց սկզբից, նա «փոքր» մարդուն դարձնում է մեծ, նրա հուզումները՝ նշանակալի, ապրումները՝ թանկագին։ Այդ նրանից է, որ արտիստն ինքը՝ այնքան հասարակ ու մեծախորհուրդ միաժամանակ՝ քաշում, իր աստիճանին էր բարձրացնում անձնավորված կերպարները։ Ներքին մի ձայն նրան թելադրում էր իր տառապած ժողովրդի բարոյական պատվիրանը՝ մի՛ ինկճեք մարդուն, տառապանքի մի՛ դատապարտեք նրան, ճանաչե՛ք նրա մարդկային իրավունքները։

Ո՞վ կարող է մոռանալ Ներսիսյանի պատկերած Մեք-Գրեգորին, երբ նա, երկար ճանապարհ կտրելով, ի վերջո հայտնվում է կարեկից մարդկանց մեջ և հաց է խնդրում։ Հաց չէ այդ Մեք-Գրեգորի ուզածը, ավելի շուտ՝ ոչ այնքան հաց, որքան վերաբերմունք, մարդկային վերաբերմունք մարդու հանդեպ։

Սա սովորական դերակատարում չէր, այլ հազվագեղ մի համընկնում գերի ու դերասանի, արվեստի ու արվեստագետի։ Մեք-Գրեգորի՝ «շեքսպիրյան լավագույն գերասանի» կյանքի մայրամուտը եղավ և Հրաչյա Ներսիսյանի կյանքի մայրամուտը։ Երկունն էլ՝ շքեղ ու փառավոր։ Չէ՞ որ լինում են այդպեացից ոչ պակաս շքեղ արևամուտներ։ Մեք-Գրեգորը նվագում է այնպիսի երգ, որ «մարդկանց սիրտը ճմլվի ուրախութունից ու վշտից»։ Ներսիսյանն էլ քառասուն տարի նվագել է այդպիսի երգեր ու ճմլել իր բազմահազար հանդիսատեսների սիրտը ուրախութունից ու վշտից։

Որքա՞ն լուսավոր էջեր հայրենական թատրոնի և կինոյի պատմութունից առնչվում են Հրաչյա Ներսիսյանի գեղեցիկ անվան հետ. սկսած քսանական թվականներից, երբ նա իրեն հատուկ թափով ու համոզչությամբ բեմի վրա հաստատում էր նոր իրականության հերոսներին։

Հումանիզմ,— Հրաչյա Ներսիսյանի ստեղծագործական

խառնվածքի՝ ելակետն ու հիմնաքարը։ Այս նշակետով էր բացահայտում արտիստն իր գլխավոր թեմաները՝ հայրենասիրության ասպա և իդեալի ու իրականության բախման թեմաները։ Ի՞նչն էր այդպիսի զորություն տալիս նրա անձնավորումներին. նույն հատկությունը, որ ժամանակակիցներին իրավունք տվեց նրան մեծ արտիստ կոչելու՝ ոչ միայն կատարելու, այլև ստեղծագործելու՝ դերի վրա սեփական խոսքըն ավելացնելու, նրա մեջ սեփական միտքն ու հայացքը ներդնելու ուժը։

Նրա հզոր ուսերը կարող էին ընդլայնել գրական կերպարի ընդգրկման սահմանները և տեղ թողնել, որ արտիստըն ասի շատ ավելին, քան կարելի էր ենթադրել առաջին հայացքից կամ մեկ ուրիշը կարող էր ասել։ Բանը միայն հզոր ուսերը չէին, այլ ամենից առաջ այն, որ արտիստն ասելիք ուներ և, իհարկե, չսպառեց ասելիքը, կարող էր և պետք է շարունակեր իր խոսքը...

Եվ, այնուամենայնիվ, ասածն էլ քիչ չէր։ Նա շատ բան տվեց աշխարհին, շատ բան թողեց հետնորդներին։ Որքան էլ խայտաբղետ խաղացանկ վիճակվեց նրան,— Դերենիկ Դեմիրճյանը գտնում էր, որ «անշուշտ նրա ուղին կլասիկական ռեպերտուարն էր», բայց «խառը» եղավ նրա խաղացանկը,— էլի արտիստը կարողացավ կռել մոռումենտալ կերպարների այնպիսի ոսկեշղթա, որ պիտի շողա հայկական արվեստի երկնակամարում։ Ֆալստաֆ, Օթելլո, էլիզբարյան, Պաղտասար աղբար, Պրոտասով, Պեպո և Համբո («Պեպո» և «Գիբոր» ֆիլմերում),— ահա այդ շղթայի ամենախոշոր օղակները, դերակատարություններ, որոնք դերասանի անունը կապում են դերի հետ։

Եվ բոլորը՝ դերասանական արվեստի գլուխգործոցներ։ Բոլորն էլ ստուգապատում՝ սոցիալական, պատմական, ազգային հատկանիշներով։ Բնության այս բախտավոր զավակն ասես աշխարհ էր եկել ոչ միայն իր տաղանդով, այլև վարպետությամբ։

Ֆալստաֆ և Օթելլո, էլիզբարյան և Պաղտասար. եթե սրանք դերասանական արվեստի մեծ հաղթանակներ են,—

իսկ դա կասկածից վեր է, — ապա ներսխայանն այնպիսի հուժկու տաղանդ էր, որի համար գոյութիւն չունեին ողբերգականի ու կոմիկականի սահմանները, մի վարպետութիւն, որ չունէր անմատչելի բարձունքներ: Դերասանական արվեստի գնահատութիւնն առկորական, դասադրձային չափանիշներն անդոր են այս մեծութեան առաջ:

Մի հզոր կաղնի՝ հայ դերասանական արվեստի անդատանում:

Արտիստը խաղաց նաև արքա Լիր: Շեքսպիրյան այս հերոսը մարդ է դառնում, երբ արքայական բարձր գահից իջնում է մարդկանց մեջ, ընկերանում է նրանց, բաժանում նրանց ճակատագիրը, վիշտը, հոգսերը:

Մարդը մարդկանցով է մարդ: Սա եղավ Հրաչյա ներսխայանի կյանքի խորհուրդը:

Հրաչյան չունեցավ իր բարձրագիւր գահը, իր արտիստական ծիրանին: Նա մշտապես մարդկանց հետ էր, նրանց ընկերը, կարեկիցն ու սրտակիցը: Չէր նկատում իր հռչակն ու մեծութիւնը, վարվում էր ամենքի հետ, որպէս հավասարը հավասարի: Եւ նա սիրվեց ամէլի, քան կարելի էր սիրել արտիստին: Հայկական ավանդական ողբերգականների վերջին շառավիղը սիրվեց նաև իբրև մարդ, քաղաքացի, իբրև բնիկ երևանցի:

Խորակնճիռ դեմքով, կապուտակ աչքերով այդ մարդը, որ սիրում էր քայլել վեհաշուք՝ ձեռքերը մեջքին դարսած՝ հայրենի քաղաքի անբաժան գեղեցկութուններից էր: Հայաստանից հեռացողը գիտեր, որ հեռվում թողել է Արագածը, Մասիսը, Երևանը իր սիրելի դեմքերով, նաև իր Հրաչյա ներսխայանով: Եւ դա ջերմացնում էր մտաբերողի սիրտը: Հեռու-հեռուներում տարբեր ազգութեան մարդիկ, որ տեսել էին Հրաչյային էկրանի վրա ու հիացել նրանով՝ գիտեին, որ նա ապրում է Երևանում: Եւ դա մեծացնում էր մեր քաղաքի հմայքը:

Հիմա այլևս չկա այդ գեղեցկութիւնը:

Ընկավ հայ թատրոնի կաղնին:

Իայց նա բախտավոր եղավ, որ հետեից թողեց հո-

գելոր մեծ հարստութիւն իբրև սեփականութիւն և խրատ
հետնորդներին: Նա շատ էր խորհում և քիչ էր խոսում:
Բայց թողեց իր ամենապերճախոս ավանդները արվեստի
մեջ, արվեստի լեզվով:

Սիրել, հասկանալ, պաշտպանել մարդուն:

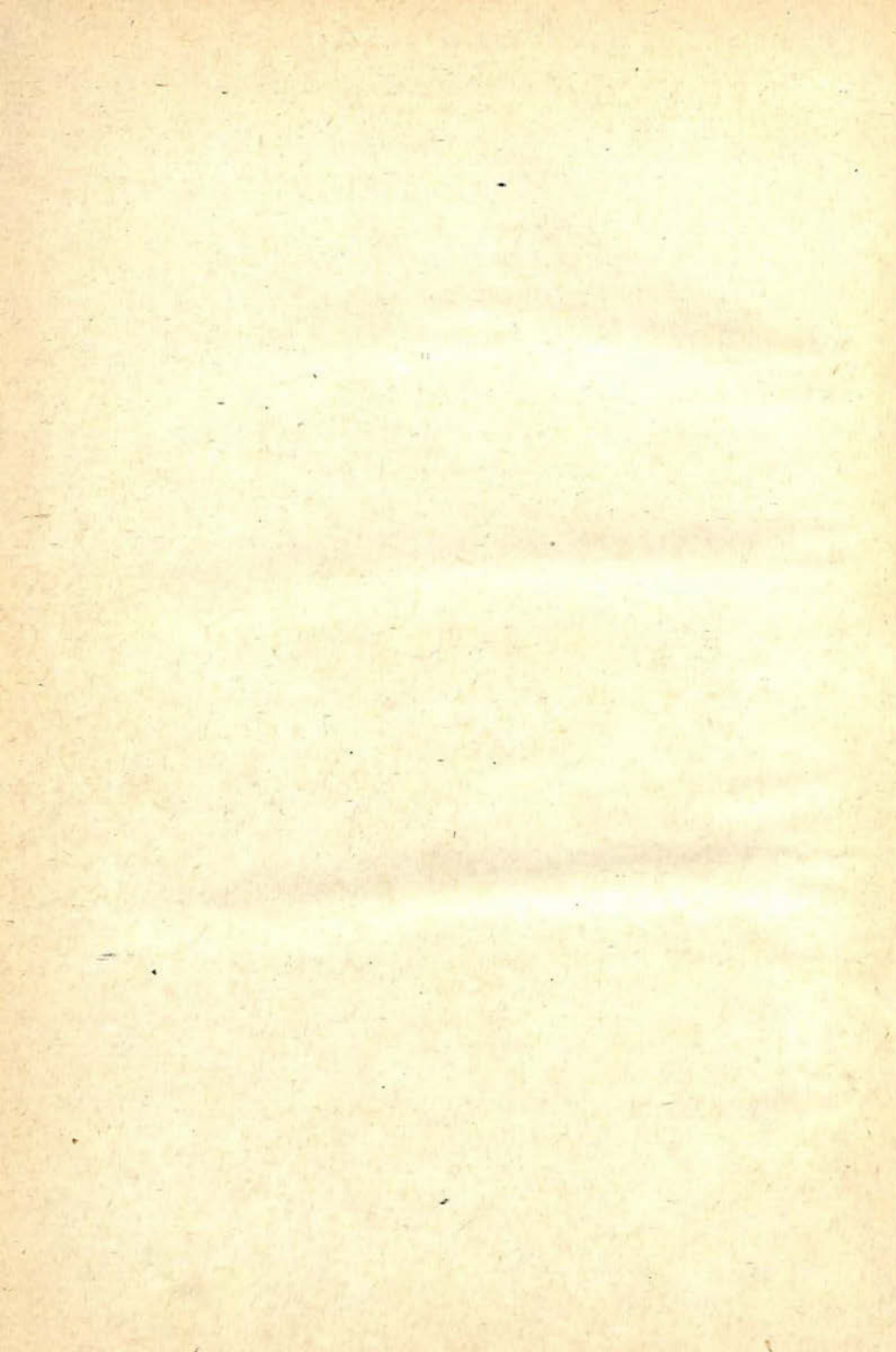
Սիրել հարազատ ժողովրդին ու նրա պատմութիւնը:

Սիրել մեր երջանկութեան հիմքը՝ մեր Հայրենիքը:

ՐՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Բանաստեղծն իր ժամանակի մեջ	3
Արդիականը և՛ թեմա է, և՛ ոճ	54
Նյութեն կերպարի դարգացման պատմությունն է	86
Մահարու գրիչը	107
Ուղղիչ տունը և նրա բնակիչները	143
Դրողի ինքնատիպությունը	155
Զգրված ավանդներ	165
Դերասանը և ժամանակը	172
Միրանուշի արվեստի ազդային հիմքը	212
«Երգն ինչպե՞ս կընդմիջվի...»	222
Հրաշյա ներսիսյան	230





ԼԵՎՈՆ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍԻ ՀԱՆՎԵՐԴՅԱՆ

ԾՐԿԻՐ և ԿԵՏԱՄԱՆԷՐ

Խմբագիր՝ Վ. Գ. Դանիելյան
Նկարիչ՝ Լ. Մուրադյան
Գեղ. խմբագիր՝ Ան. Գասպարյան
Տեխ. խմբագիր՝ Է. Ավետյան
Վերստուգող սրբագրիչ՝ Լ. Դշևոյան

ՎՖ 09012

Պատվեր 1717

Տիրաժ 2000

Հանձնված է արտադրության 25/X—1963 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 13/II—1964 թ.:

Թուղթ՝ $84 \times 108 \frac{1}{32}$, տպ. 16,0 մամ., = 13,12 պայմ. մամ.:

Դիմը՝ 67 կոպ.:

ՀՍՍՌ Կուլտուրայի մինիստրության հրատարակչությունների և պոլիգրաֆ
արդյունաբերության գլխավոր վարչության № 1 տպարան, Երևան,

Ալավերդյան փող. № 65:

ԳԱՍ Հիմնարար գիտ. գրադ.



220033281



11
33281
11