

ՏՄԲԼԱՅԻ ԽԱՉԱՆԻ «ՁՈՒՆԱ-ՏՄԲԼԱՆ» ԵՎ ՇՈՒՇԻԻ
ԻՐԱԿԱՆ-ՀՐԱՊԱՐԱԿԱՅԻՆ ԿՅԱՆՔԸ

Տմբլաչի Խաչանը Կ.Կ. Մելիք-Շահնազարյանի խոսափող-հերոսն է, ում հեղինակի կամքով վիճակված է, որպես գեղարվեստական կիրպար, ընդվզել մարդուն ճնշող ամեն տեսակ անարդարությունների դեմ: Իր ստեղծագործությունները երկնելով այդ սկզբունքով՝ Խաչանը սրտակից գրույցի է անցնում ընթերցողի հետ, շարադրում իր խորհրդածությունները պատկերվող երևույթների մասին, քնարական շեղումներով սերտ հոգեկան կապ ստեղծում իր և ընթերցողի միջև, կյանքի գաղափարական-հուզական գնահատականով նպաստում թեմալի րացահայտմանն ու ամբողջացմանը: Իր լեզուն ենթարկելով կյանքի պատկիրավոր վերարտադրության խնդրին՝ «Ձուռնա-Տմբլի» խմբագիր-հրատարակիչ Տմբլաչի Խաչանը դառնում է գեղարվեստական կերպար և իր անունից համախմբման ու սթափության կոչ անում արժանապատիվ դարարադիցիներին. «Էլ օգըն չըն ըր-գընցնիմ, իմ աչքի լուս ըշխարքավոս միմ փոված նամուս ղեյրաթավ դարաբաղցիք, իմ հուսը ծեգ երա ա, ծեր աբուռը օլմիա թա չոլը քցիք, դուդի բուդի պեներու հետա կենաք, ծեր վյաթանը մուռանաք, ծեր վառ ուջադին երա ճյուր ածիք, Ղարաբաղին անումը կոտրիք ...»¹:

Ֆելիետոններում Խաչանը ներկայանում է կամային ու վճռական հայացքով, կտրուկ ու անմշակ շարժումներով՝ խստապաղ արտաքինի տակ պարփակելով բացառիկ քնքուշ ու տառապող հոգի, անկաշկանդ միտք: Իր կյանքն ու գրական-համրային գործունեությունը Կ. Մելիք-Շահնազարյանը ծառայեցրել է մի բարի նպա-

տակի՝ մարդկանց օգտակար լինել, բաժանել իր հերոսների տխրությունն ու կսկիծը, կարելվույն չափ սպեղանի լինել նրանց վերքերին և ծիծաղաշարժ ու անբնական իրավիճակներում կանգնեցնել հայքենակիցներին ճիշտ ուղու վրա: Պատահական չէ, որ այդ նպատակին հասնելու համար գրական հայերենի, գրաբարի հմուտ գիտակը ռուսերենին, ֆրանսերենին հիմնալի տիրապետող Կ. Մելիք-Շահնազարյանը, իր ստեղծագործության համար ընտրեց Ղարաբաղի բաբբառը և «Ձուռնա-Տմբլայի» տիտղոսաթերթում՝ երկը ձոնեց հայքենակիցներին. «Իմ աչքի լույս դարաբաղցոց, մեծին ու պուճուրին փեշքեշ»²:

Հավաստարիմ մնալով րարբառին՝ Կ. Մելիք-Շահնազարյանը երբեմն հրապուրվում է նաև գրաբարով, ռուսերեն, ֆրանսերեն որոշ արտահայտություններով, այդ դեպքում մեծապես տուժում է նրա պատումը: 1889թ. հունվարի 28-ի թվակիր նամակում Լեոն, գնահատության խոսքի հետ մեկտեղ, արժեքավոր դիտողություններ է անում Խաչան ապորը. «Ապասիր, էջմիածին ո՞ւր ես գնում. այնտեղ իսարաբա է: Շուշուց շատ մի հեռանար: Քո աշխարհը այս է, այստեղ միայն տմբլատ եղած կը լինի: Կոներտ դվաթավ, էլի թխո՞ւմ ես տքմլետ: Բայց լսի՞ր, տես ինչ եմ ասում: Այն ի՞նչ ֆրանսերեն է, որ դու ես շարում: Թող, ի սեր Աստուծո, այդպիսի բաները: Գրիր իբրև Տմբլաչի Խաչան, իրրև անհասկացող, իբրև անգարգացած մարդ և տես այն ժամանակ, թե ձայնդ ուր կհասնե... Թե չէ վատ տպավորություն է գործում քո պոլիտիկան,

¹ *Տմբլաչի Խաչան*, Ձուռնա-Տմբլա, գ. Բ, Վաղարշապատ, 1908, էջ 241:

² *Տմբլաչի Խաչան*, Ձուռնա-Տմբլա, գ. Ա, Վաղարշապատ, 1907, Առաջաբան:

նույնիսկ քո գրարարը: Ղու կարող ես էլի մասնավոր կերպով պոլիտիկան լինել, րայց պոլիտիկան իրրև Տմբլաչի հաչան: Իսկ ֆրանսերենի պարրերություններով համեմած ֆելիետոնների տակ իրավունք չունես Տմբլաչի հաչան գրել, պիտի գրես թմբկահար հաչատուր: Այն ժամանակ հասկանալի կը լինի: Ղու, իհարկե, հասկանում ես ինձ»³:

Այո՛, ինչպես Լեոն է նկատում, հաչանի աշխարհի Շուշին է՝ իր հռչակավոր «Թոփխանա» հրապարակով, որը հայկական թաղի կենտրոնում էր գտնվում: Յուրաքանչյուր համայնք, գյուղ կամ քաղաք ցայսօր նախագծվում է կլորավուն, կենտրոն-հրապարակ սկզբունքով⁴ իրրև հասարակական հնչեղություն ունեցող հարցերի քննարկման ու որոշումների կայացման վայր:

«Թոփխանա» անփոխարինելի հավաքատեղի էր շուշեցիների համար, ուր գրուցելու նպատակով սիրում էին հավաքվել թե՛ երևելիները, թե՛ արհեստավորները, թե՛ ծերերն ու ջահելները և թե՛ մտավորականությունը, ով գնալու տեղ չունենալով փողքիկ պտույտից հետո այստեղ էր գալիս և բարձրածայն վեճուգրույցի թռնվում օրավուր հարցերի շուրջը: «Ինր՝ այդ ժայռոտ բերդը (Շուշին - Թ.Չ.) առևտրի և արդյունագործության փոքրիշատե ուշադրության արժանի կենտրոն չէր կարող դառնալ: Նա հեռու է մեծ ճանապարհներից, չունի հարմար հաղորդակցություն, չունի մեծ շուկա, որ բացի տեղային կարիքներից՝ ունենար ավելի ընդարձակ նշանակություն, աղքատ է բերքերի կողմից ինչպես մի րարձր սարահարթ: Վաճառականություն չէր գարգանա այսպիսի մի տեղ: Եվ շուշեցի վաճառականը չէր էլ մտածում իր րարձրաբերձ քաղաքը կարևոր շուկա դարձնել: Նա ինքն էր շուկաներ որոնում ու գտնում: Բայց հայրենի քաղաքը չէր մոռանում: Թափառում էր նա մեծագույն մասամբ մեմակ, իսկ նրա ընտանիքը մնում էր Շուշում: Նրա րացակայությունը կարող էր տևել նույնիսկ 7-10 տարի, նայած թե

ինչ է պահանջում շահր: Սակայն, այդ աշխատող առևտրականի վերջին ամենաբարձր իդեալն է մնում վերադառնալ տուն, Ռուսաստանի, Եվրոպայի այլ տեղերի առևտրական կենտրոնների կյանքից միանգամայն մերկանալ, հագնել նորից իր ավանդական «քոշերը», օրեր անց կացնել հայրենի «Թոփխանայում», ուտել «կոլլակ» ու «բանջար» և կոչվել քաղաքի իշխան»⁵:

Լեոյից արված այս ծավալուն մեջբերումը երաշալի է ընութագրում «Թոփխանա» հրապարակը՝ որպես շուշեցիների տնտեսական ու մտավոր կյանքի կենտրոն: Այսպես ձևավորվում է վաճառականական դասակարգը, որը Ղարաբաղի ազգաբնակչությանը հաղորդակից է ամում շահի և հարստության գաղափարին: Լեոյի կարծիքով շարժումն ընդունում է մի տեսակ տարերային կերպարանք, միմյանց ետևից սկսում են գնալ և՛ երկրագործը, և՛ մտավորականը, իսկ «որտեղ հաց, այնտեղ կաց» վաճառականական սկզբունքը փութաջանորեն է գործադրվում Ղարաբաղում: Փաստորեն Շուշին առանձին հաճույքով և եռանդով վաճառականության ոգի էր տարածում Ղարաբաղի ազգաբնակչության վրա⁶:

Ըստ ազգագրագետ Եր. Լալայանի, հենց «այս փոքրիկ տարածության մեջ» «Թոփխանայում», շարված են գանագան մթերքներ, մրգեր ու պտուղներ, և գնումներ կատարելու համար մարդիկ ստիպված են «ձեռով ու ոտով անասուններին հրելով»՝ դժվարությամբ ճանապարհի հարթել: «Թոփխանայում» գնորդի ու միջնորդի միջև ընդունված է խոստումներ տալով ու երդվելով ապրանքների գները կարգավորելու սովորույթը. «Պետք է ներկա լինեք սակարկության, որ տեսնեք, թե որքան երկար է տևում»⁷:

³ Լեո, Պատմություն Ղարաբաղի հայոց թեմական եղևոր դպրոցի, Թիֆլիս, 1914, էջ 71-72:

⁴ Անդ, էջ 68, 72:

⁵ Լալայան Եր., Երկեր, հ. 2, Երևան, 1988, էջ 26: «Հայկական թաղի գրեթե կենտրոնում է գտնվում «Թոփխանա» կոչված հրապարակը, որ մոտավորապես 250 մ. տարածություն է թռնում» (Անդ.):

³ ԳԱԹ, Կ.Կ. Մելիք-Շահնազարյանի ֆ., գ. 119, թթ. 1-2:

⁴ Թորամանյան Թ., Նյութեր հայկական ճարտարապետության սլատմության, հ. 1, 1942, էջ 88:

«Թոփխանայում» հավաքված վաճառականներին, իհարկե, իրենց ընթացիկ գործերն են հետաքրքրում, անգործ մարդիկ այստեղ հերթական օրն են անցկացնում, տարիքավորները տրվում են անցյալի հուշերին, չափահասները եկեղեցու բակում տեսած օրիորդներին են քննադատում, իսկ մշակները վխտում են թուրքի շուրջը նրանց գնած ապրանքները տուն տանելու նպատակով: Տարրեր խավերի մարդկանց ձգում է «Թոփխանան» հատկապես այն պատճառով, որ այս հրապարակուն Շուշիի իրական կյանքը ներկայանում է որպես բաց համակարգ, որտեղ կատարվում է եղելության, լրատվության փոխանցում, որը ներգործելով ունկնդրի վրա՝ նպաստում է հույզերի և ապրումների արտահայտմանը: Գիշտ է, Շուշիի կյանքը հրապարակային քննարկման է ենթարկվում «Թոփխանայի» շրջանակներում, սակայն չպետք է մոռանալ, որ այստեղ հարգվում է դիպուկ խոսքը, հումորը, երգիծանքը, և հաջող սրախոսությունն արդեն իսկ պատում է նեղ-թոնրատնային մտածողության սահմաններն ու տեղական շրջանակները, բերներերան շրջում Արցախում: «Թոփխանան» ձգում է շուշեցիներին, որովհետև նրանք այստեղ անձնատուր են լինում գվարձախոսության: Հենց «Թոփխանայից» էլ ծայր է առնում մեկընդմիշտ հաստատագրված ընթացիկ ճանաչող ժողովրդական րանախոսությունը:

Տղամարդիկ «Թոփխանայում» էին միմյանց հետ տեսնվում, զրուցում, կատակում, մինչդեռ կանայք տակավին անմասն էին հասարակական կյանքից և միայն հարգելի առիթներով էին տնից դուրս գալիս՝ աչքալուսի, մխիթարանքի: Եկեղեցում նրանք ժամասացության ժամանակ միմյանց հետ անընդհատ շաղակրատում էին մանր-մունր հարցերի շուրջ, վերլուծում գավառական քաղաքի անցուդարձը, բամբասում և հարսնացու ընտրում իրենց որդիների համար: Պարզվում է, որ «ղըլըցե» կանայք բավական դժվարահաճ են հարսնացու ընտրելու հարցում: Ամենաարժանի թեկնածուն անգամ հայտնվում է ծախու ձիու վիճակում: Բազմակող-

մանիորեն քննարկվում է հարսնացուի մոր անցյալն ու ներկան: Պակաս կարևոր չէ մոր «ճուրը կակուղ» լինելու հանգամանքը, չէ՝ որ պտուղը ծառից հեռու չի ընկնում: Օանրութեթև է արվում հարսնացուի հարազատների հասարակության մեջ գրաված դիրքը. ունեցվածքը, թեկնածուի արտաքինն ու օժիտը.

«Հուռին - Թա ինձ կըհրցնիք՝ ես Ծկոռունց ախճկան ըմ հավան:

Ջառին - Վույ, ցավս քաղի մա, օսերը լիա մալականու օսեր ինի, իրըսկըհատը պընպեմուտ, աչքերը լիա տրաքած շմրալութ, կիշըկիրողը նրան տանի. մա հինչ գատ ա, վեր Պըտանին մհար օզինք:

Վառին - Ախճի, ասըմ ըն քեթն էլ կուռնոս ա:

Հուռին - Բա՛, կլխիս մատաղ ինի ըտրա ասողը, քեթը լիա հանց ա շիմշատ քթուլ»⁸:

Վերնախավի կանայք՝ «ղամաները», շրջում էին զրոսավայրում և հավաքվում քաղաքային կլուրում, որտեղ չնայած գրադարան-ընթերցարանի առկայությանը՝ ավելի հաճախ տրվում էին թղթախաղի: Հասարակ կանայք տեսնվում էին Նահատակի գերեզմանում և մոտակա ուխտատեղիներում: Բնորոշ է փողոցային տեսարաններից ևս մեկը, որտեղ «քաղաքի ետին մասերում կանաք մի կարպետ են ձգում փողոցի պատերի տակ, վրան նստում և գուլպա գործելով, իլիկ, ճախարակ մանելով գրույց անում ու անցուդարձ անողներին մտիկ տալիս»⁹:

Իսկ թատերասերները երբեմն ներկայացումներ էին կազմակերպում, ուր միայն տղամարդիկ կարող էին հաճախել: Ըստ Պետրոս Ջաքարյանի «Շուշի» հուշապատման՝ «1860-ական թվականների վերջերին թատրոնի հասարակության կողմից անարգանքի ենթարկվեց ներկայացման հանդիսատես տ. Ջավահիրը, Թ.Ա.՝ի կինը, այն ռանի համար, որ թատրոն էր եկել: Պարզ լսելով իր հասցեին ուղղված միանգամայն անվայել ածականները, տ.Ջավահիրը, համբերությունից դուրս եկած, դառնում է իր

⁸ *Տմբալի խաչան*, Ձուռնա-Տմբալ, գ. Ա, Վաղարշապատ, 1907, էջ 62:

⁹ *Լալայան եր.*, մշվ. աշխ., էջ 25:

շուրջ եղածներին և ասում. «Հիմա ընդ, վաղը, մյուս օրը սյուստեղ տեսնելու եք ձեր կամանց, աղջիկներին: Ինչու» եք անվայել խոսքեր ուղղում իմ հասցեին»: Եվ ճիշտ որ, 1880-ական թվականների սկզբին ավելի համարձակ օրհորդները մասնակցում էին թատերասերների ներկայացումներին, թեև երկար ժամանակ այդպիսիների բաղոյականությունը հարցական նշանի տակ էր մնում. այդպիսիները, իբրև պատիժ, երկար սպասում էին փեսացուների»¹⁰: Իսկ 1882թ., երբ Պ. Աղամյանը Շուշի եկավ հյուրախաղերի՝ թատրոնն արդեն լի էի կամանց հասարակությամբ...

Ահավասիկ, Մառյան բաջի «Օթելլոյի» մեկնությունը. պարզվում է, որ ներկայացման ընթացքում Մառյան ռաջին թատրոնից գլխապատառ փախուստի է դիմել, որպեսզի ուստիկանությունը հանկարծ իրեն չկանչի վեայություն տալու՝ ընծում տեղի ունեցած մարդասպանության կապակցությամբ:

«- Մառյան բաջ, ասըմ ըն երեգ տու էլ ըս քեցալ թյառը, Օթելլան տըսնալի, դո՞րթա:

- Կեչ պիտի քեցած, աբուռըս վեր եկավ, բա քանդվի ծեր թյատրն էլ, կլուբն էլ, ցիղկն էլ, ախճի մին սյուրու հայասըգեր մի ըն մնըմ ութըդնեն սյուս կյամ, սողմարթոց միտ էնքան իալիսին ըռաջին սիլի-բիլի անըմ, պողշտի անըմ, չոքըմ, պցրամըմ, կվկոկոլ անըմ - «տու ինձ կսիրիս»: «Հա, կսիրիմ, խե չը՞մ սիրելի»: Սիրողն էլ հու՞ ա, մին կիշը կիրող արարստանցի, բա տու իմ ցավս քաղիս, տու իը մնացալ ըրամակ ընգնիս: Ախըը վերջը սերը էիկուսին կլոխն էլ կերավ, աղարստանցին գիղըմ չըմ հինչու միաը խանչալը կոխից սիրեկանին սերտը, սյաքիթ ըրավ, ուրան վեգն էլ տնակով դիշդիշ ըրավ կտրից, եզնու մչանք ջրամդաքը տափին եկավ, խոխոցրավ:

- Ետնա՞ն:

- Ետնան էլ հի՞նչ, պոլիցան եկավ, վեր պրատակոլ շինի, մուսք անսես սյուս եկինք, վեր մեգ շեադ (վկա) չի կիլին, տոն եկինք. չրու

մեգ էլ վեր էտ գյոռբագյոռը մետս ա ընգնըմ, սերտս թմփմփըմ ա:

- Մառյան բաջ, վիսեցած կինիս է՞:

- Բա հինչ ա, արարստանցուն աչքը տյուս տրաքի, գիղալ պիտի հշտեղ ըն գյոռբագյոռընելու, քինի կիրըգմանին երա վննըծեոքիս ճյուր քցի»¹¹:

Իսկ «Հայոց թիատրոն» ֆելիետոնում իր սանամոռից իմանալով, որ բեմի վրա մահանալուց հետո, Աիլանույշը հաջորդ օրը հայտնվել է հայոց «վեչերում», Հուրին ականջներին չի հավատում և երկար գլուխ կոտրելուց հետո եզրակացնում է, որ նա բեմում դիտավորյալ հիվանդ է ձևացել, նույնիսկ մահացել ու բաղեգործների համգանակությունը յուրացնելուց հետո փախել: Սիրանույշի մտքին ուրիշ բան կար. ահա թե ինչու է «աֆիշկաներում» տպած իը անունը ընծի վըա փոխել, որ հենց ժողովուրդը թատրոնից հեռանա, «փողերը տինի ջուրըմը, փայտոն մստի, մին պուքի...»¹²:

Տմբլաչի հաչանը պատկերում է Շուշիի իրական կյանքը ռացահայտող ռազում հնարանքներ, միևնույն երևույթը ամենատարբեր տեսանկյունով մեկնաբանող դիտակետեր: Մի կողմից պարսավանքի են արժանի տգետ տղամաղդիկ, որ անպատվում են կնոջը թատրոն գնալու համար, մյուս կողմից ծայրաստիճան գավեշտական է ներկայացում դիտող կնոջ վիճակը, ով տեսածից ոչինչ չի հասկանում:

Նույն իրավեճակում է հայտնվում Փարիզի ցուցաեանդեսից մորը նամակ ուղարկող Ջավահիր Պապակլոնձյանցը, ում կարծիքով Փարիզը շատ գարգացած և «յուսավեր» քաղաք է, ինքը արդեն «կլոխը փոխալ ա՝ շլաբա յա տինըմ», միայն մի բան չի հավանում, որ մաղդ չի կարող իը սրտի ուգած մի ճաշատեսակ պատրաստել և անուշ անել: Ամրողջ օրը իաշած ծու է ուտում, վախենում է սնվել հասարակական վայրերում: Ով՞ գիտե, մեկ էլ տեսար «գորա, կրիսա, մուկ, խխունջ կամ էլ տապակած կատու դրեցին դեմդ»:

¹⁰ «Գրական թերթ», շաբաթաթերթ, Երևան, 1989, № 49:

¹¹ *Տմբլաչի հաչան*, նշվ. աշխ., գ. Բ, էջ 222:

¹² *Տմբլաչի հաչան*, նշվ. աշխ., գ. Բ, էջ 124-125:

Շուշեցի քաղքենուհու Փարիզից ստացած տպավորությունները ամրոջանում են մամակի եզրափակիչ տողերում. «Ղորթ ա ըստեղի րազարներընը մես էլ ըն ծախըմ, ամմա հու՝ ա գիղըմ ստակած էշու մես ա, թա ծիու. աշկընես երա մնաց մին կիւլլուսկի յա լորու տիրևալ դոլմի»¹³:

Խաչանը ունի մականուն՝ Տմրլաչի, որը նախ նրա զրադմունքն է մատնանշում և ապա՝ րանահյուսական էությունը: Ժամանակին «Տմրլաչի Խաչան» մակդիրն արդեն իսկ խոսում էր կիողի՝ երգիծելու րացառիկ շնորհքով օժտվածության մասին: Խաչանը սիրված անուն էր, և երկիպագուները սիրով ու անհամբերությամբ էին սպասում նրա ֆելիետոններին: Այդ են վկայում հին շուշեցիների ու երևանցիների հուշերը, րազում նյութեր ու մամակներ: Այս տեսանկյունից հետաքրքրական է 1893թ. գրված «Մի խումբ երևանցիների» մամակը. «Ազնիվ րարեկամ, րազմաթիվ ընթերցողներ, ուսանողներ և ամեն դասակարգի արք ու կանայք անհամբեր սպասում են Տմրլաչի Խաչանի էն դյունլալից գրած ֆելիետոնների շարունակությամբ, ուր ինչպես որ խոստացել է յուր գրչին հատուկ ճշմարտացիությամբ պետք է նկարագրե սանդարամետական դժոխքը և նրա մշտարնակ ընակիչների նիստն ու կացը և մեզ ծանոթ հերոսների իսկական պատկերները: Խնդրում ենք Ձեզ, որ Ձեր և մեր անգուգական սիրելի րարեկամ Խաչանին մեր ամենիս անկեղծ րարեներն հայտնեք և ասեք, որ դժոխքից գրված նկարագրությամբ անհամբեր օրեցօր սպասում ենք...»¹⁴:

Պակաս ուշագրավ չէ Գր. Տեր-Յովոյանի սյանի (Մուրացան) 1893թ. հոկտեմբերի 18-ի թվակիր մամակը, որտեղ նա իրեն համարելով Կ.Կ. Մելիք-Շահնազարյանի րախտով, վոճակով և առողջությամբ հետաքրքրվողներից մեկը (նրանց մտեղմությունը ծայր էր առել դեռևս Շուշիի թեմական դպրոցից) նախ անհանգստանում է վերջինիս մասին տեղեկություն չունենա-

լու համար և ապա «Նոր-Ղարի» տասնամյակը տոնելու և թերթը նյութական կողմից մի փոքր ապահովելու նպատակով խնդրում է Կ. Մելիք-Շահնազարյանին ֆելիետոններով, մասնագիտական արժեքավոր հոդվածներով հաճախակի հանդես գալ թերթի էջերում, իսկ վերջում րարեկամարար կշտամրում է իր ֆելիետոններին «սպասողներին սկի րանի տեղ չղնելու համար»¹⁵:

Բարեկամական կշտամրանքը շարունակվում է Վահան վարդապետի 1906թ. սեպտեմբերի 28-ին գրած մամակում. «Հա, խրեզ ար մնացալ, թա մընմաս ընկնես. էլ ոչ տմրլետ սասմա եր ինում, ոչ էլ գուռնետ. էտ հու՛նց պեն ա: Բալքի լըհա հըլըվերալըս, էլ ոչ ձեռքումտ ա գորք մնացալ, ոչ էլ րերանումտ՝ մափաս: Ես էս էրկու քյալմաս գրեցի, հանցու հըղեն պեց անիմ, թա կարիս՝ մի քանե քյալմա էլ դու կիրի... Մըհե, Խաչան ապեր, օղորմի հորդ, հանց ըրա, որ մեր հողեն անումը խըյտառակ չի տեոնա. մին հանց հունար մշանց տո, որ լոխճին րեռանը րաց մնա»¹⁶:

Իսկ «Աղբյուրի» և «Տարագի» խմբագրիրատարակիչ Տ.Նազարյանը 1913թ. գրած մամակը սկսում է հարցումով, «էդ հինչա՞», էլ սասուսուս չըս անըմ: Բա՞ հինչ րանի րս՞»: Հետո ոգևորում է Խաչանին, որ ալրոմ է հրատարակելու, «մին ալրոմ - հինչ ալրոմ, մին ալրոմ-ալմանախ, վեր մեչին լոխ դարարաղցիք ու Ղարարաղը ինի» և ապա հորդորում է Տմրլաչի հաչանին. «Մըհեկ քեզ ըղաչանք-պըղատանքս էնա, որ էտ քարհան Ղուկասենց գործերը հիմա ետ թողիս հու դալամը ձեռքըդ յոր օնիս, մինչև 20 օրը ինձ հասցնիս մի հիասքանչ, քեզ հատուկ համով-հոտով ֆելիետոն»¹⁷:

Խաչանը գուսան է, գուռնաչի, տմրլաչի, մուներտիկ, ազղարար: Ուրեմն, գուռնան ու տմրլան

¹⁵ Անդ, 155:

* Ընտանիքի կարիքները հոգալու նպատակով Կ. Մելիք-Շահնազարյանը տեղափոխվել էր Շաքի կայարան գյուղատնտեսական գործունեությամբ զբաղվելու և հակառակ իր ցանկության՝ ժամանակ չէր գտնում գրականության եամար:

¹⁶ ԳԱԹ, Կ.Կ. Մելիք-Շահնազարյանի ֆ., գ. 169:

¹⁷ ԳԱԹ, Կ.Կ. Մելիք-Շահնազարյանի ֆ., գ. 156:

¹³ *Տմրլաչի Խաչան*, նշվ. աշխ., գ. Ա, էջ 155:

¹⁴ ԳԱԹ, Կ.Կ. Մելիք-Շահնազարյանի ֆ., 151:

Խաչանի ստեղծագործության պատկերավորման հիմնական միջոցներն են: Այդ գործիքները, որոնցով հայտարարվել է ռազմակոչ և ազդարարվել, հաղթանակ, Խաչանի երևակայության մեջ եղելության, լրատվության տարածման են ծառայում: Հայտնի է, որ Ղարաբաղի գյուղերում եղել են շատ գուսաններ (աշուղներ), ովքեր «եղբայրների» պես էին, բարոյապես և նյութապես սատար էին լինում միմյանց, որոշակի պարտականություններով համախմբվում էին կարիքավորների (այրիների, որբերի) շուրջը, համընդհանուր երևակայությամբ ուսանավորներ էին հորինում ու երգում: Տոն օրերին, երկար ու ձիգ երեկոներին և գիշերներ, առավելապես դաշտային աշխատանքներից հետո, գուսանները ունկնդիրների համար հասկանալի ընդհանուր գործածական բառերով, գերազանցապես իրենց հորինած ստեղծագործություններից հրապարակային ելույթներ էին ունենում: Ընդունված էր նաև գուսանների մրցությունը, եանպատրաստից ստեղծագործելու՝ երգելու և նվագելու վարպետության ու շնորհքի ցուցադրումը¹⁸:

Տմբլաչի Խաչանը ևս առաջնորդվում է հասկանալիության սկզբունքով: Նա իր մտքերը արտահայտում է ռաբառով, հասարակության լայն իրավերին մատչելի պատկերավորման միջոցներով, շարադրանքի որոշակի ձևերով:

«Զուռնա-թմբուլ-թմբուկը հիրավի կատարյալ ժողովրդական նվագախումբ է՝ հաբսամիքներում, ինքույքներում, ժողովողական զվարճություններին, սրբավայրերում, ամենուր տարածվում են նրա հնչյունները: Բայց զուռնայի մեղեդիներն ու թմբլայի երկու փայտիկների եարվածների ռիթմը մինչև օրս քիչ են ուսումնասիրված և չի պարզված, մի կողմից, թե ինչ հարաբերության մեջ են գտնվում Հայաստանի տարբեր շրջանների զուռնայի մեղեդիների և, մյուս կողմից, Հայաստանի զուռնա-թմբլայի և

հարևան երկրների համանման գործիքների ու մեղեդիների փոխհարաբերությունը»¹⁹:

Թերևս մեզ հետաքրքրում է այս դիտարկման առաջին մասը, որովհետև զուռնա և թմբլա գործիքներով կենցաղավարված համակարգը ապահովում է վերոհիշյալ նվագարանների ավանդական կարգավիճակը և հմարավորություն է ընձեռում զուռնայի և թմբլայի ընտրությունը բացատրել ոչ թե Կ. Մելիք-Շաենագարյանի նախասիրությամբ կամ պատահական շարժառիթներով, այլ մեր ժողովողի երաժշտական արողական մտածողության յուրահատկությամբ, այդ նվագարանների գործառույթներով և խորհրդանշային ընկալումներով:

Ուշագրավ է զուռնայի և թմբլայի ծագման մասին երաժշտագետ Արամ Քոչարյանի «Հայաստանի ժամանակակից ժողովրդական երաժշտական գործիքներ» ձեռագիր աշխատության մեջ ընթերցվող ավանդությունը, ըստ որի «եղել են, չեն եղել երկու հովով եղբայրներ, որոնցից մեկին անվանել են Օպել, մյուսին՝ Տոպել: Նրանցից մեկը նվագել է «պզզան» անունով գործիքի վրա: Երկրորդը հմաբել է եարվածային գործիք՝ հարմարեցնելով կշեռքի թաթը, որը կազմված էր օղակապի վրա ձգած կաշվից: Առաջին գործիքից ծագել է զուռնան, իսկ երկրորդից՝ դիոլը: Երբ են ապրել Օպելն ու Տոպելը, մեզ չի հաջողվում պարզել, թայց նրանց վկայակոչում են երաժիշտների մեծ մասը (զուռնաչիները)՝ խոսելով իրենց գործիքի մասին»²⁰:

Թեև համեմատական գործիքագիտության մեջ ճշտված չէ այս ավանդության ծագման ստույգ ժամանակը, անտարակրյս այն վեայում է հմագույն ժամանակներից մեր ժողովողի մեջ զուռնա-թմբլա գործիքների կենցաղավարման մասին: «Որոշ պատմական աւվյալների հիման վրա (Մովսես Խորենացի, «Հայոց պատմություն») կաբելի է հաստատել, որ փողային գործիքների կրրառությունը Հայաստանում պատկանում է վաղնջական ժամանակներին: Այսպես

¹⁸ *Լիսիցյան Ստ.*, Լեռնային Ղարաբաղի հայերը, ՀԱԲ, հ. 12, էջ 76:

¹⁹ Անդ, էջ 77:

²⁰ ԳԱԹ, Ա. Քոչարյանի ֆ., գ. 7, *Современные народные музыкальные инструменты Армении*, с. 35, (рукопись).

Արտաշես II թագավորի թաղման ժամանակ (հեթանոսական շրջան) նրա աճյունը ուղեկցվել է փողային գործիքների նվագախմբով»²¹:

Տեղեկություններ կան, որ զուռնան լայնորեն տարածված է եղել Հայաստանում արաբական տիրապետության սկզբնական շրջանում (VII-VIII դդ.), որ զուռնաչին արհեստավարժ մասնագետ-կատարող է եղել արևելյան փողային նվագախմբում: Ջուռնայի նվագը ցայսօր չափազանց ընդունված է անդրկովկասյան ժողովուրդների միջավայրում, իսկ տմբլայի (դիուլ) կաշեփոկի հանգույցներից զանգույակներ կախելու սովորույթը այս նվագարանի նկատմամբ համաժողովրդական սիրո ու խանդավառության արտահայտությունն է: «Գործիքը վայելչագեղ է այն աստիճան, որ փոքրապատկեր վիճակում հաճախ ծառա ուն է որպես բնակարանի զարդ»²²:

Անցյալում զուռնան հաստատուն տեղ է ունեցել առօրյա կյանքում ու կենցաղում: Այսպես, օրինակ՝ աղունը ջրաղաց են տարել, հարսանեկան խրախճանքի ալյուրը մաղել են կամ էլ բարիկենդանի խաղեր են կազմակերպել և զանգվածաբար գյուղից գյուղ են շրջել զուռնայի նվագակցությամբ: Այդ ամբողջ աշխատանքային գործընթացների, տոների, ծիսակատարությունների ժամանակ զուռնան մշտապես մասնակից է եղել: «Ավանդական ծեսերում Ասահարին հնչում է այն ծիսական արաբոդություններում, երբ ակնկալվում է սկիզբ՝ ծնունդ, պտղաբերություն, շեշտում է սահմանային անցման գաղափարը: Ասահարին ավանդաբար տոների ու ծեսերի ժամանակ հնչել է՝ սերտաճելով ծիսակարգի հետ, ձեռք բերել խորհրդանշիչ արժեք»²³:

Ակներև է Տմբլաչի հաչանի տմբլայի (թմբուկ) թատերական-հրապարակային դրսևորումների աղբյուրները միջնադարյան հայկական աշխարհիկ թատրոնի հետ. «Շահեկան են

Կիլիկյան հայկական աշխարհիկ թատրոնին վերաբերող այն տվյալները, որոնք պարզում են գուսանների և վարձակների ժողովրդական հանդեսների զեղարվեստական բնույթը (որպես ցուցք), ճշտում նրանց երկացանկը՝ բաղկացած առասպելներից, առակներից, ասքերից ու վրպադրամատիկական գործերից. նաև հստակում են կատակների ու խեղկատակների ներկայացումների նկարագիրը, որոնց հիմքը կազմել են երգիծական խոսքն ու կարճ պատմվածքը, զվարճապատումն ու կրկեսային զավեշտախաղը»²⁴:

«Թոփխանա» հրապարակում խաչանի խոսքը նույնպես ուղեկցվում է հնարախոսություններով, զվարճապատումներով, յուրօրինակ երգ ու նվագով, կրկեսային զավեշտախաղ հիշեցնող «մազե կամրջի» հաղթահարումով, քանգիի սկզբաձև ժողովրդական նվագարաններն են խաչանի մտածելակերպի ու հույզերի դրսևորման առարկայական միջոցները, և ժողովրդական առողջ կենսազգացողությունն է սնուցիչ հող հանդիսացել «Ջուռնա-Տմբլայի» ֆելիետոնների համար:

Տմբլաչի խաչանը վայելում էր Արցախ պատմաազգագրական շրջանի աշխատավոր ժողովրդի սերն ու համակրանքը, որովհետև քաջատեղյակ էր XIX դարի վերջին քառորդի Շուշիի իրական-հրապարակային կյանքին, ժողովրդի նիստ ու կացին, ապրումներին, ազգային տենչերին ու իղծերին: Հանրահայտ է, որ զուռնան ու տմբլան արցախահայերի հարսանեկան համակարգի հիմնական նվագարաններն են: Ջուռնայի «սահարի» ծանոթ մեղեդին, որ հնչում է արևածագին, խորհրդանշում է արևի պաշտամունքը և արդեն իսկ հրավեր է հարսանքավորների համար: Հարսանյաց հանդեսը ավանդաբար ենթադրում է երգով-պարով-երաժշտությամբ, տարարժեք նվերներով, խնջույքներով, զանազան զվարճալիքներով պայմանավորված մի համակարգ, որն էլ կատարածելու դժվարին ու շնորհակալ գործը ծանրանում է ժողովր-

²¹ Կочарян А., Армянская народная музыка, Москва, 1939, с. 32:

²² ԳԱՍ, Ա. Քոչարյանի ֆ., գ. 7, Современные народные музыкальные инструменты Армении, с.11, (рукопись).

²³ Պիլիկյան Հ., Երաժշտությունը և երաժիշտը հայոց ավանդական առտնին և ծիսական կյանքում, թեկն. ատ. սեղմագիր, Երևան, 2006, էջ 17:

²⁴ Թահմիզյան Ն., Երաժշտությունը հայկական Կիլիկիայում, Երևան, 1989, էջ 9:

դական երաժիշտների՝ գումնաչու և տմբլաչու ուսերին: Ուրեմն հարսնահանդեսը ինքնին թե-
լադրում է իր պահանջները գումնա և տմբլա
նվագարաններին տիրապետող երաժիշտնե-
րին, իսկ վերջիններս իրենց պարտավորված են
զգում այդ լսադանի առջև: Ձուռնադիուլի ծայնը
լսելուն պես բոլորը հափաքվում էին: Հնում
հարսանիքին «հյուր» էին գնում գեղով: Հան-
դես գալով որպես տմբլաչի՝ հաչանը և անմի-
ջապես լսարանի կենտրոնում է հայտնվում: Լսա-
րանը, որոշակի ակնկալիքներով իր պահանջ-
ներն է թելադրում հաչանին: Վերջինս մերթ
հիասթափվում է, մերթ ոգևորվում, մերթ խեղ-
ճանում է, մերթ ըմբոստանում, նրա ասելիքը
կարծես ուղեկցվում է նվագով և համապատաս-
խանաբար ռիթմային փոփոխություններ է
կոտում: Հաղսի օժիտը ցուցադրաբար համընդ-
հանուրի ուշադրությանը արժանացնելու պա-
տիկը տմբլաչուն է պատկանում: Ըսն տան-
տիրոջ և նվագողների օգտին նվերների և դրա-
մի հանգանակությունը հանձն է առնում գում-
նաչին՝ որպես հարսնահանդեսի «ամենալեզ-
վանի և պնդերես մաղղ»²⁵:

Թե՛ տմբլաչու և թե՛ գումնաչու կողմից հարս-
նահանդեսը կազմակերպելու այս ավանդական
դերի մեջ զգացվում է գումնա և տմբլա գոր-
ծիքների միջոցով դրությունը վերահսկելու,
իրավիճակը ներկայացնելու, տեղեկատվությու-
նը տարածելու գործառնություն: Ժողովրդական
նվագողների պես հաչանը ևս հնաժամիտ է:
Որոշ ֆելիետոններում անգամ գումնաչու պես
պնդերես է ու խորամանկ: Լևկայն նրա սրա-
մտությունը բամբառականության չի վերածվում, և
նրան երբեք չի լքում ողջախոհությունը: Երբե-
մն առ երբեմն հաչանը կորցնում է գազվա-
ծությունը, որովհետև ողջան մեծ է ճշմարտու-
թյան ծայնը խլացնելու ձգտումը, այնքան մեծ է
հաչանի ընդվզումը: Թե՛ հանդիսավոր-ուրախ
պահերին և թե՛ տրտմության՝ գումնան արտա-
հայտել է մարդու առավելագույն եուզական վի-
ճակը:

²⁵ *Լալայան Ե.*, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 358:

1908թ. նոյեմբերի 30-ի թվակոր նամակում
Վահան վարդապետը բարեմաղթանքներ և խոր-
եուրդներ է հղում հաչանին. «Աստված քեզ
սաղսալամաթ պահե. լյավ կաց, պենդ կաց.
Ձուռնատ ու. Տմիլատ ձեռքատ տաս վուչ, եա-
գեր պահե, եանցու որ վախտը կյա, դըրըցնիս
աշխարքը, սաղսամիշ ամիս, քունա երկըցնիս:
Ըսկացե՞ր»²⁶:

Նկատենք, որ հաչանի ուսերին ծանր բեռ է
դրված՝ «աշխարքը քնից վեր կացնելու» առա-
քելությոն: «Ձուռնայի» 3-րդ համարի «Աշխար-
եական (յանի թա դընդալու պեներից)» տեղե-
կանում ենք, որ մի խումբ կյանայք ու տղամար-
դիկ խիստ գայլացած են և եթե Ձուռնան ձեռք-
ներն ընկնի, «եվատաս ոեխը արճիճով լցնել
տան, վեր սյասը հանց կտրի, հունց վեր միայն
Տերն ա կտըրցնըմ»²⁷:

Բայց «Ձուռնա-Տմբլա» գործիքներն անձնա-
վորված են այն աստիճան, որ երր իրենց կա-
տարած գործերը աշխարհով մեկ սփռելու հա-
մար «դըլըցեք» պատրաստվում են քարկոծել
հաչանին, վերջինս ենաղամտորեն պատճա-
ռարանում է, որ Տմբլան տիրոջ կամքից ան-
կախ է հանդես գալիս որպես անաչառ տեղե-
կատվության միջոց. «Մին ախր ինձանըմ հի՞նչ
մեղ կա, ա ծեգ մատաղ, սաղ էն էշու կաշվա
շինած ու դային կրկատած Տմբլան ա խարար
տամ. հու վեր նըղանում ա, թող ընդրանա նղա-
նա»²⁸: Իրըն լրատվության միջոց, ուշագրավ է
«դրամաֆոնի» խորհրդանիշը. «Բուլա՛, բուլա՛,
դրամաֆոնա ծածկիմ, թա չէ դեխը եկածը տյուս
կըտա, խալխրս ըռաչին ռիաբուռ կտեռնանք...,
Ցը՛...»²⁹:

«Ձուռնա-Տմբլա» № 11-ը հայտնում է, որ
Ձուռնայի երբեմնի ախորժալուր ծայնի փոխա-
րեն՝ խոխոցն է լսվում, վերջինս նույնպես
ֆինանսական ճգնաժամի մեջ է եայտնվել, իսկ
«Տական-կլխան» ֆելիետոնը վեայում է՝ «կա-
շին տնկալա, սյասը լյավ չի եր ինըմ»³⁰:

²⁶ ԳԱԹ. Կ.Կ. Մելիք-Շահնազարյանի ֆ., գ. 169:

²⁷ *Տմբլաչի հաչան*, նշվ. աշխ., գ. Լ, էջ 176:

²⁸ *Տմբլաչի հաչան*, նշվ. աշխ., գ. Բ, էջ 46:

²⁹ Անդ, էջ 182:

³⁰ *Տմբլաչի հաչան*, նշվ. աշխ., գ. Լ, էջ 50:

Որպես շնչավորման ու անձնավորման փոխաբերական միջոց Ձուռնա-Տմբլան գեղարվեստական պատկերավորման հետաքրքիր օրինակ է: Այսպես «Տնգլբազին թլղրամենն» հայտնում են, որ Իրանում պատրաստվում են բուրվառով ու սաղմոսով դիմավորել Ձուռնա-Տմբլային³¹:

Որ Ձուռնա-Տմբլան անհատականություն է, համոզվում ենք կարդալով վերջինիս «աբլավլեննինն» (հայտարարություն)՝ իր տասնամյա հոբելյանը տոնելու և ընթերցողներին քեֆի հրավիրելու մասին³²:

Ինչպես տեսնում ենք, Ձուռնա-Տմբլան հանդես է գալիս անձի առման ոլորտում: Նա ոչ միայն ուրախանում է, տխրում, տկարանում, կազդուրվում, մտահոգվում, զայրանում, նեղանում, նեղացնում, արդարանում, խորհում, այլև սգում է: Մի ամբողջ տարի հաջանը հրաժարվում է հարսանիքներում նվագելուց, «Ձուռնա-Տմբլիս իրեսը սև քաշած», որովհետև «Միեզ քեզ ըմ հրցնըմ, հաջանը հի՞նչ վայ տա կլխին, հի՞նչ սրտավ Ձուռնին փչի յա Տմբլին թխի, քանի վեր հայու օջախը, էն դադիմի շղթաթախ օջախը օրն օրին երա մուռտառվըմ ա, Ասոռ օրհնությունը, խեր բարաքայթը մեչան եր կենըմ, քանդվըմ, պրիշակ տեոնըմ, քշըրմոկնը ու բայդուշենն մեչին այուն տինըմ...»³³:

Ձուռնա-Տմբլան եզակի միասնություն է, գաղափարագեղագիտական խտացում, որի մեկնաբանությունները ընկալվում են մտքի և երևակայության զուգորդմամբ: Նա գիտե իր գինը, կատարած զործի կարևորությունը: Իր արժանիքները թերագնահատողներին, ժլատ օգտապաշտներին Ձուռնա-Տմբլան մերկացնում է

«Աարփադարությունեն» իսկապես զավեշտական ֆելիետոնում: Ով ուզում է առանց Ձուռնա-Տմբլայի, առանց ավելորդ ծախսերի ուրախանա, պարի՝ «բզարան մին վչխարու յա տվարու փափաշ աոնի, քցի կրակին, լիա վեր ազուզոցը քցի, եր կենա պար կյա: Ասըմ ըն լոխ զոկերը իտի ըն քեֆ անըմ»³⁴:

Ֆելիետոնների գիրքը Տմբլաչի հաջանը հենց այդպես էլ կոչում է՝ «Ձուռնա-Տմբլա»: Ձուռնա-Տմբլան առանձին կերպարներ չեն: Վերոհիշյալ նվագարանների անունները հեղինակը մեծատառերով է գրում և շաղկապով չէ, որ միացնում է իրար, այլ գծիկով՝ իր ողջ ստեղծագործական կյանքում հավատարիմ մնալով այդ միասնությանը:

Թեև մասնագիտական գրականության մեջ զուռնան և տմբլան միանգամայն ինքնուրույն ժողովրդական նվագարաններ են (նրանց ընդհանրությունը համույթային (անսամբլային) բնույթն է, սակայն Տմբլաչի հաջանի ստեղծագործության մեջ Ձուռնա-Տմբլան մի միասնական հնարանք է, որը հրապարակային, տոնահանդեսային բնավորություն է հաղորդում հաջանի գրչին. «Ձուռնիս փչըմ ըմ, Տմբլիս թխըմ սաղ ըշխարքին իմըցնըմ, վեր...»³⁵:

«Ձուռնա-Տմբլան» հրովարտակ է՝ ընդդեմ դասային արտոնությունների, ի պաշտպանություն խելճերի, անիրավության զոհերի: Նրա սուր, ճշացող ձայնով երգիծաբանը անխտիր մտրակում է շուշեցի քաղբեմուկներին ու օրինազանցներին, իշխանավորներին ու կեղեքիչներին՝ որպես ազգի ընդհանրության շահերի դավաճանների, ի դիմաց գործած բազում անիրավությունների:

³¹ Անո. էջ 145-146:

³² *Տմբլաչի հաջան*, նշվ. աշխ., գ. Բ, էջ 88:

³³ *Տմբլաչի հաջան*, նշվ. աշխ., գ. Բ, էջ 138:

³⁴ *Տմբլաչի հաջան*, նշվ. աշխ., գ. Ա, էջ 145:

³⁵ *Տմբլաչի հաջան*, նշվ. աշխ., գ. Բ, էջ 94: