Ա. Սարինյան

# ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՍԿԶԲՆԱՎՈՐՈՒՄԸ ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

891.99(09) 26810
Ա-26 Աճրեկյան, Ա.
Ռեալ-ուրբանի տես-
ական արվեստագրություն
6ռ.15կ.
24/X 704
Ա/ին 59 543

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

С. САРИНЯН

# ВОЗНИКНОВЕНИЕ КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В АРМЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1955

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

891.09
Ս-26

ՕՏՈՒԳՎԱԾ է 1961 թ.

Ս. ՍԱՐԻՆՅԱՆ

# ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՍԿԶԲՆԱՎՈՐՈՒՄԸ ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

24240
A II 31203

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԱ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1955

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների
ակադեմիայի համալսարանական-հրատարակչական
խորհրդի որոշմամբ:

# ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

XIX դարի առաջին կեսի հայ հասարակական կյանքը նշանավորվում է խոշոր տեղաշարժերով։ Եվրոպական առաջավոր երկրների բուրժուա-դեմոկրատական շարժման գաղափարները հայ ինտելիգենտների միջոցով ներթափանցում են Հայաստան և խմորում հասարակական միտքը։ Հայ իրականության մեջ ձևավորվող հասարակական նոր հարաբերությունները կարիք են զգում իրենց պատմական անհրաժեշտությունը հաստատող համապատասխան իդեաներին։

Հայաստանի քաղաքական կյանքում նշանակալից երևույթ հանդիսացավ նրա արևելյան մասի միացումը Ռուսաստանին։

Այն ժամանակ Ռուսաստանն ապրում էր ազատագրական շարժման աղնվականական ուղղության հոսանքը։ XIX դարի 40—50-ական թվականներին մարդկանց գիտակցության մեջ դեռևս թարմ էր դեկաբրիստների ազատամիտական գաղափարների ազդեցությունը։

Ռուս հասարակական մտքի այդ խմորումները հասանում էին Ճորտատիրական Ռուսաստանի նեխումը, որի ապացույցը հանդիսացավ Ղրիմի պատերազմում նրա ամոթալի պարտությունը։ Ճորտատիրական Ռուսաստանի նեխումը ուղեկցվում էր դյուղացիական աճող հուզումներով, ուղղություն նրբերով։ Դատակարգային պայքարի սրման պայմաններում Ռուսաստանի

ազատագրական շարժման սոցիալական իմաստը փոխվում է, Ռուսաստանն անցնում է ազատագրական շարժման երկրորդ էտապին՝ ազնվական ինտելիգենցիայի ռևոլյուցիոնության էտապին, որի մեծ դաղափարախոսը հանդիսացավ Չերնիշևսկին:

Այսպես, դասակարգային հակասությունների սրման պայմաններում 50—60-ական թվականներին ձևավորվում է ռևոլյուցիոն-դեմոկրատական հոսանքը:

1861 թ. հորատաիրական ռեֆորմը ոչնչով չփոխեց գյուղացիության դրությունը: Ընդհակառակը, հող ըստեղծելով կապիտալիզմի զարգացման համար, նա առավել ևս արագացրեց ու խորացրեց գյուղացիության բայքայումը, սրեց դասակարգային շերտավորումը գյուղում: Դասակարգային տեղաշարժերը, հասարակական մտքի խմորումները ներթափանցում են նաև կայսրության ծայրամասերի փոքր ժողովուրդների կյանքի մեջ և առաջ բերում համապատասխան դաղափարական ելույթներ:

Արևելյան Հայաստանի միացումը Ռուսաստանին պատմականորեն պրոգրեսիվ մի ակտ էր, որը զգալի չափով նպաստեց երկրի տնտեսական զարգացմանը: Դրա խոշորագույն նվաճումն այն էր, որ վերջ տրվեց երկրի ֆեոդալական-բարբարոսական սիստեմին. ստեղծվեց հայ ժողովրդի որոշ համակենտրոնացում, որը հսկայական նշանակություն ունեցավ միասնական տնտեսական կապերի և ազգային ընդհանրությունների զրաևորման համար: Վերացվեց պարսկական հարկային խայտաբղետ ու ամոթալի սիստեմը, սահմանվեց համեմատաբար զայուն հարկային կարգ: Յարական իշխանությունը սահմանեց դույքի, ոճնեցվածքի ապահովություն: Ստեղծելով դոյության նպաստավոր ու կայուն վիճակ, Արևելյան Հայաստանն ունեցավ տնտեսական զարգացման նախադրյալներ: Սկսեց զարգանալ առևտու-

ը, առևտրական կապիտալը: Բնորոշ է, որ դեռևս 30-ական թվականներին հանդես եկան հայ կապիտալիստներ, որոնք ակտիվորեն մասնակցել կասպից ծովի ափերի հանքային հարստությունների շահագործմանը:

Արևմուտքը դուրս է գալիս տեղական-սահմանափակ շրջանակներից և, գլխավորապես ռուսական կապիտալիզմի միջնորդությամբ, հայ կապիտալը մտնում է միջազգային կապիտալիզմի ոլորտները: Հասկանալի է, որ կապիտալի տիրապետությունը տնտեսական կյանքում փոփոխություն է առաջ բերում հասարակական հարաբերությունների մեջ, տեղի են ունենում նոր տեղաշարժեր, ստորև է մտնում մի նոր դասակարգ՝ բուրժուազիան, բերելով համապատասխան գաղափարախոսություն:

Տեղաշարժեր էին տեղի ունենում նաև Թյուրքիայում: Սուլթանական կայսրությունը, կորցնելով իր վաղեմի հզորությունը, XIX դարի 20-ական թվականներից սկսեց ավելի արագ քայքայում ապրել:

Բնական է, արթնացող, ինքնուրույն, անկախ պետականության ձգտող ազգությունների կենտրոնախույս շարժումները պետք է խարխլեին ֆեոդալական-բարբարոսական պետության կայունությունն ու միասնությունը: Հունաստանի ազատագրական շարժումները, Եգիպտոսի պայքարն անկախության համար, բալկանյան ու այլ ժողովուրդների ազատագրական ելույթները, Թյուրքիայի տերիտորիայում գտնվող զանազան ցեղերի շարժումները, վերջապես, Եվրոպայի կապիտալիստական երկրների՝ Թյուրքական կայսրության տիրապետությունը ջլատելու և երկիրն իրենց ազդեցությանը ենթարկելու քաղաքականությունը, սուլթանական պետությանը հասցրին քայքայման աստիճանի: Հասկանալի է, որ այդ անկումը պայմանավորվում էր տնտեսական կյանքի ծայրահեղ հետամնացությամբ, հասարակական պետա-

մի նեխվածությամբ: Երկրի հետամնաց մարդիկ սկսում են մտահոգվել տնտեսական ու քաղաքական փլուզումը կանխելու ուղղությամբ և դրա ելքը տեսնում են որոշ ռեֆորմների՝ Թյուրքիան «քաղաքականության ուղու վրա դնելու» մեջ: Այդ միջոցառումներից մեկը այսպես կոչված Թանզիմաթն էր, որը, որպես Ք, պետք է վերջ դներ բնակչի կամայականություններին, մարդու ֆեոդալական-բարբարոսական սխտեմի «Ավղյան սխտոր», սահմաններ սահ ազատություն, դույքի ապահովություն, կարգավորեր ֆինանսական ու դինվորական օրենքները: Հասկանալի է, Ք ինչպիսի նշանակություն կունենային այդ ազատությունները հատկապես հայ ժողովրդի համար, որն ամենից ավելի էր ենթարկվում բարբարոսական ճնշման: Սակայն Թանզիմաթը մնաց միայն թղթի վրա, որովհետև այն անկարելի էր իրականացնել Թյուրքիայի պայմաններում: Երկիրը քաղաքակրթության ուղու վրա դնելու բոլոր փորձերը դատապարտվեցին ձախողման և Թյուրքիան դարձյալ մնաց որպես ֆեոդալական մի երկիր՝ ազդերի ճնշման ու ամենաբռնի ասիմիլյացիայի իր քաղաքականությամբ: Սակայն ազատության գաղափարը ավելի ու ավելի էր տոգորում Թյուրքահպատակ ժողովուրդներին, որոնք ձգտում էին անկախության:

Հայ բուրժուազիան մեծ կշիռ ուներ Թյուրքիայի տնտեսական կյանքում: Այդ հանգամանքը ստիպում էր Թյուրքական կառավարությանը աչքի առաջ ունենալ հայերի մեջ դրսևորվող ազդային շարժման խմորումները և մյուս տալ որոշ ռեֆորմներ: Դրա արտահայտությունը հանդիսացավ 1861 թ. «Ազգային սահմանադրությունը», որը որոշ չափով կարգավորում էր կղերա-ֆեոդալական և ամիրայական վերնախավին: Այդ երևույթը դրական չափով բարձրացրեց ժողովրդի քաղաքական ակտիվությունը և դրան հակադիր, նրանք իսկ՝

«սահմանադրության» նախաձեռնողները, հաշտության նպատակով վերնա-ամիրայական խավերի հետ, հրաժարվեցին իրենց քիչ թե շատ արմատական պահանջներից և անցան ժողովրդի իրավունքների սահմանափակման քաղաքականության կողմը: Դրա արդյունքը եղավ 1863 թ. վերափոխված «սահմանադրությունը», որը նալբանդյանն անվանեց «թլփատություն»:

Ռեակցիոն ամիրայական խավերը գործել իշխում են, մասնակցում են սուլթանական պետական կառավարման միասնում, սակայն պրոգրեսիվ ուժերը չէին պարպվում իրենց պայքարը և նրանց գործունեությունն ուղղվում էր ֆեոդալական կապանքներից, աղքատին ու սոցիալական ճնշումից, միջնադարյան խավարամտությունից հայ ժողովրդին ազատագրելու նպատակին:

Այս էր XIX դարի 40—50—60-ական թվականների հայ հասարակական կյանքի պրոգրեսիվ տենդենցների էությունը: Ամենուրեք զարգացման հասարակական հիմքը բուրժուական հարաբերությունների զարգացումն էր: Պատմական ասպարեզ մտնելով, հայ բուրժուազիան ձգտում էր ունենալ իր ազդային շուկան, զարգացման հող ստեղծել իր հարաղատ միջավայրում: Եվ բարձրացող դասակարգի խնդիրները հանդես են գալիս որոշ պրոգրեսիվ հայացքներով ու ակնկալություններ: Պատմական զարգացման այդ էտապը միաժամանակ նշանավորվում էր նաև հայ ժողովրդի՝ իբրև ազգության կազմավորման պրոցեսով: Այսպիսով, ազգության գաղափարը առաջ է հասարակական մտքի բովանդակությունը:

Կապիտալիզմի զարգացումը արագ փոփոխություններ է առաջ բերում հասարակական կյանքում: Գյուղատնտեսությունը քայքայվում է, հետզհետե վերվում է նահապետական տնտեսաձևը, առաջ է գալիս ուժեղ շերտա-

վորում, մեծ չափերի է հասնում սոցիալական շարժը, որը սրում է դասակարգային պայքարը։ Այս բոլորը հանգեցնում է այն բանին, որ ոչ միայն ժողովրդի ներկայացուցիչները, այլև բուրժուազիայի «ազնիվ» մարդիկ, հավատալով դասակարգային հակասությունների համահարթման պատրանքին, առաջադրում են հասարակական շարժքների վերացման ուտոպիկ ծրագրեր։ Այսպես երևան եկավ լուսավորականությունը, որի ներկայացուցիչները հանդես եկան ամբողջ ժողովրդի ու բոլոր դասակարգերի անունից։ «Կրքոտ ջենամությամբ համակված դեպի հորատատիրական իրավունքը», նրանք պահանջում էին լուսավորություն, ինքնավարություն, ազատություն, կյանքի ձևերի «եվրոպականացում», անկեղծորեն հավատալով, թե այդ բոլորը կբերեն ընդհանուր բարեկեցություն։ Սակայն դասակարգային պայքարի սրման ղուգընթաց ժողովրդի առավել առաջավոր ներկայացուցիչները, որոնք ավելի սրամտական հայացքով էին նայում հասարակական հարաբերություններին և խորամուխ էին լինում դասակարգային պայքարի էության մեջ, հանդում էին ավելի արմատական եղրակացությունների՝ հասնելով դասակարգային պայքարի գաղափարին, սոցիալական հեղաշրջումը ռևոլյուցիոն ճանապարհով լուծելու տեսակետին։ Այսպես էլ հայ իրականության մեջ, ռուսական ազատագրական շարժման ազդեցությամբ, հանդես է գալիս ռևոլյուցիոն-դեմոկրատիզմը, որպես ժամանակի ամենառաջավոր գաղափարախոսություն։ Բոլոր այդ հասարակական հոսանքների, առաջնահերթ նպատակը դառնում է ֆեոդալական հակասությունների, միջնադարյան խավարամտության ոչնչացումը, ժողովրդի ինքնագիտակցության բարձրացումը։ Ընդհանուր, համազգային այդ պրոբլեմների լուծման է, որ որոշ չափով միացնում էր հասարակության առաջավոր հոսանքների գործունեությունը, ըս-

տիպում ընդհանուր դրոշի տակ պայքարելու և՛ լուսավորիչներին, և՛ լիբերալներին, և՛ դեմոկրատներին: Հայ ժողովուրդը կանգնած էր ազգային կազմավորման շրջանում և, բնականաբար, հասարակության տարբեր հոսանքները պետք է հանդես գային համազգային խնդիրների լուծման ծրագրերով: Եվ այդ չէր խանգարում, որ այդ հոսանքներից յուրաքանչյուրը միաժամանակ հանդես գար իր կոնկրետ դասակարգային շահերով, մյուս հոսանքների նկատմամբ ներքին պայքարի արտահայտությամբ:

Այսպես, XIX դարի առաջին կեսերում հայ հասարակական միտքը զարգանում է գրական-լուսավորական շարժման ուղղությամբ: Ճիշտ է, մատավոր այդ գործիչները իր սոցիալական հիմքով և իր բովանդակությամբ բուրժուական էր, բայց ազգային այդ վերածնունդը տվեց մոքի այնպիսի համապարփակ անհատներ, որոնք արտահայտելով այդ ամբողջ հեղաշրջման պատմական իմաստը, վեր էին կանգնած բուրժուական սահմանափակությունից:

Գրական-լուսավորական շարժման պաշտպարախոսները՝ սոցիալական ապագա հեղաշրջման նախանձողները, հանդես եկան հին հարաբերությունները հաստատող դաղափարախոսության բոլոր ձևերի ու օրինքների քննադատությամբ: Դրանով էլ բնորոշվում է գրական-լուսավորական շարժման հակակղերական, հակաֆեոդալական բնույթը: Բոլոր հին հեղինակությունների ու օրինքները ենթարկվում են քննադատության:

«Այժմ կրիտիկայի դար է». ժամանակի ոգին այսպես բնորոշեց Մ. Նալբանդյանը: Պայքարի վճռականությամբ ու կրքոտությամբ աչքի ընկնող այդ լուսավոր մարդկանց համար բնութագրական են Էնգելսի խոսքերը՝ XVIII դարի ֆրանսիական լուսավորիչների ու մատերիալիստների մասին. «Այն մեծ մարդիկ, որոնք Ֆրան-

*մեծամասնությունը հողագործությամբ զբաղվող ռևոլյուցիայի համար, իրենք հանդես էին գալիս ծայրահեղ ռևոլյուցիոներներն։ Ոչ մի արտաքին հնդինակություն նրանք չէին ճանաչում։ Կրոնը, բնության բնաջնջումը, հասարակությունը, պետական կարգը — ամեն ինչ ամենաանխնա քննադատության էր ենթարկվում. ամեն ինչ պետք է բանականության դատաստանի առաջ կանգներ և կա՛մ պիտի արդարացներ իր գոյությունը, կա՛մ էլ անհետանար։ Մտածող բանականությունը դարձավ գոյություն ունեցող ամեն բանի միակ չափանիշը»*[1]։

*Լուսավորական շարժման, դաղափարական զարթոնքի այս պայմաններում տեղի են ունենում փոփոխություններ նաև մարդկանց գիղարվեստական հայացքների մեջ։ Ի՞նչ բնույթ պետք է ընդունի «մտավոր գործունեության» կարևոր բնագավառներից մեկը՝ պրակտիկայինը. պե՞տք է արդյոք նա ակտիվ վերաբերմունք ունենա հասարակության գարգացման պրոցեսի նկատմամբ, թե՞ անտարբեր լինի այդ բոլորի հանդեպ. կարո՞ղ է արդյոք պրակտիկայինը այսուհետև ևս առաջնորդվել հին սկզբունքներով, թե՞ հասարակական կյանքի նոր պահանջները թելադրում են գիղարվեստի նոր ըմբռնում, նոր բովանդակություն ու նոր ձև։ Այս հարցերն էին պրագնցնում ժամանակի պրոգրեսիվ գործիչներին։ Ինչ վերաբերում է պահպանողական-ռեակցիոն տարրերին, ապա նրանք, արտագործելով կղերա-ֆեոդալական արնոտեսակարգը, արտագործում էին նաև նրա գիղարվեստական արտահայտությունը՝ կլասիցիզմը և ռեակցիոն ռոմանտիզմը։ Մինչդեռ հասարակության պրոգրեսիվ ներկայացուցիչները միանգամայն հակառակ պատասխան էին տալիս առաջադրված հարցերին։ Նրանք հետևում էին այն սկզբունքից, որ պրակտիկայինն այլևս չի կարող զևակավարվել հին օրենքներով, որ կյանքն այժմ*

[1] Ֆ. Էնգելս, *Անտի Դյուրինգ*, 1952, էջ 19—20։

սոսկել է միանգամայն ա՛յլ ընթացք, և գրականությունն էլ պարտավոր է հետևելու հասարակական զարգացման պրոցեսին։

Մինչև այժմ մարդկանց աշխարհայեցողության մեջ իշխում էր միստիցիզմը և դրա հետ կապված գրականությունն էլ արտահայտում էր մարդու «աստվածային էությունը»։ Այժմ միստիցիզմը պատկանում է անցյալին և նրա փոխարեն հանդես է գալիս աշխարհիկ կենսագործողությունը, ուստի և գրականությունը երկնային վերացականությունից պետք է իջնի իրական հողի վրա, արտահայտի առօրյա, բնական, կենդանի, շարժուն հույզեր ու տրամադրություններ։ Մինչև այժմ մարդն ապրում էր «երկնային էությամբ», գեղարվեստը արտահայտում էր նրա «երկնային» ձգտումները, այժմ մարդու կյանքը ստանում է հասարակական-քաղաքական իմաստ, ուստի և գրականությունը պետք է ցույց տա նրան իր հասարակական միջավայրում։ Վերջ է տրվում արվեստի, գրականության վեր-հասարակական ըմբռնումներին և առաջադրվում է այն տեսակետը, թե, ինչպես իդեալոգիայի յուրաքանչյուր ձև, այնպես էլ գրականությունը պետք է ոճներ հասարակական իմաստ և պետք է ծառայի մարդու անհատական ու հասարակական ազատության խնդրի իրականացման նպատակին։ Հաստատվում էր այն սկզբունքը, որ արվեստը իր բովանդակությունը կարող է վերցնել միայն իրական աշխարհից՝ բնությունից ու հասարակական կյանքից։ Հետևաբար, ծառայելով հասարակությանը, նա պետք է նպաստի հինը, ֆեոդալականը, իր դարն ապրածը ոչնչացնելու և հումանիզմի ու սոցիալական ազատագրության խնդիրն իրականացնելու գործին։

Ահա այս անհրաժեշտությունից էլ ծնվում է հայ նոր գրականությունը՝ պրոգրեսիվ ռոմանտիզմի և քննադատական ռեալիզմի ուղղություններով։

Ռեալիզմի տարրերը հայ գրականության մեջ երևան են եկել դեռևս վաղ շրջանում: Միջնադարյան աշխարհիկ տաղերգուների սիրո և բնության երգերում կարելի է տեսնել ռեալիստական աշխարհազգացման ուշագրավ մոմենտներ: Սիրո և բնության երգերում միջնադարյան բանաստեղծները, ի հակադրություն միստիկական պատկերացումների, արտահայտում էին մարդու բնական զգացողությունները՝ սիրո վայելքը, սքանչացումը՝ բնության գեղեցկություններով: Մարդու աշխարհիկ զգացումների, արտաքին աշխարհի ռեալ ընկալման մեջ արտահայտվում էր հենց միջնադարյան հայ բանաստեղծության ռեալիզմը:

Սակայն սխալ կլիներ ռեալիզմի սկզբնավորումը տանել միջնադար, որովհետև այն ժամանակ նա դրսևորվում էր տարերային ձևով և ո՛չ իբրև գիտակցված գրական ուղղություն: Առհասարակ ռեալիզմի որպես գրական ուղղության երևան գալը կապվում է նոր ժամանակների բուրժուական հարաբերությունների մեջ ձևավորվող գրականության հետ:

Մինչև Աբովյանը հայ գրականության մեջ իշխում էր կլասիցիզմը: Ռեակցիոն ռոմանտիկական այդ ուղղությունն արտահայտում էր կղերա-ֆեոդալական խավերի տրամադրությունները: Այդ ուղղության մեջ սիրապետող դիրք էին գրավում մխիթարյան բանաստեղծները, որոնցից էդ. Հյուրմյուզը, Մ. Չամչյանը և ուրիշներ ճանաչված անուններ էին համարվում: Այդ գրականությունը ոչ մի ընդհանուր բան չուներ կյանքի հետ և ամբողջապես ներծծված էր կղերա-ֆեոդալական անցյալի իդեալականացման դաղափարախոսությամբ: Ռեակցիոն էսթետիկան քարոզում էր իդեալզրկություն, «արվեստը արվեստի համար» տեսություն, պնդելով թե գրականությունը ինքնաբավ երևույթ է, ունի իր ներքին օրինքները և ոչ մի առնչություն չի կարող ունենալ

հասարակական կյանքի հետ։ Նրանց անտիկոսով իսկական արվեստի բնագավառը սահմանափակվում է միայն աշխարհն է, այդպիսի արվեստը, իրրև ինքնաբացնում է մարդու էությունը դեպի սահմանափակ վանմություն, որ անհատական արվեստը, իրր ինքնամ է մարդուն բարձր իդեալներից և թարոզում շոր նյութապաշտություն։ Այդ հասցրնց այն բանին, որ միակողմանիորեն տարվելով վերացական ինամաներով՝ ռեակցիոն ռոմանտիզմի ներկայացուցիչները կանգնեցին փակուղու առաջ։ Հետու կանգնած լինելով կյանքից՝ գրականության բովանդակության ու ձևի բազմազանությունը պայմանավորող միակ նախադրյալից, նրանք հասան ծայրահեղ միօրինակության, սխոլաստիկայի և ֆորմալիզմի՝ ընդհուպ մինչև դատարկ «բոնահանդերի» պոեզիան։

Ալամդարյանն ու Բաղիշադյանը առաջինը փորձեցին ազատագրվել կլասիցիզմի սահմանափակ շրջանակներից և միասնական գրական լեզու ստեղծել աշխարհիկ արամադրություններ։ Նրանք երգում էին սերն ու կնոջ գեղեցկությունը, զրում բնության հրապույրը և երբեմն նաև ակնարկներ անում ժողովրդի սոցիալական ու քաղաքական կյանքի մասին, սակայն, չկարողանալով ազատագրվել հին կապանքներից, թե՛ Ալամդարյանը և թե՛ Բաղիշադյանը ի վերջո համակերպվում էին ժամանակի իշխող ոգուն՝ միասիցիզմին։

Գրականության բնագավառում այս վիճակն էր տիրում, երբ հանդես եկավ Խ. Աբովյանը։

* * *

Սովետահայ գրականագիտությունը զգալի նվաճումների է հասել հայ գրականության դիտական-մարքսիստական պատմություն ստեղծելու ուղղությամբ։ Այդ բա-

նին նա հասել է իր առարկայի ուսումնասիրության մեջ մարքս-լենինյան թեորիայի ներդրման և բուրժուական օբյեկտիվիզմի դեմ մղած անհաշտ պայքարի միջոցով։

Սակայն, պետք է ասել, որ որոշ պրոֆանապետներ դեռևս արմատապես չեն խզել իրենց կապերը բուրժուական օբյեկտիվիզմի ազատավոր մեթոդից և շարունակում են պրոֆանության պատմությունը դիտել ոչ թե իբրև գրական ուղղությունների պայքարի ու զարգացման պատմություն, այլ որպես առանձին հեղինակների, կամ ուղղությունների պարզ հաջորդականություն, որտեղ, իբրև թե, չեն եղել հակադիր հատկանիշներ և գրական ուղղությունները սոսկ հաջորդել են իրար։

Ոմանք, օրինակ, պնդում էին, թե հայ գրականության մեջ «ռեալիստական ուղղությունը սկզբնավորվում է XIX դարի 90-ական թվականների սկզբում»[1], թե մինչ այդ տիրապետում էր ռոմանտիկական ուղղությունը և հայ գրականության զարգացումը, իբր թե, ընթացել է այն ուղիով, որ Պատկանյանին, Րաֆֆու, Տյուսաբի և Պեշիկթաշլյանի ռոմանտիզմին հաջորդել է Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի, Արփիարյանի և Զոհրապի ռեալիզմը։

Այս սխեման ոչ մի ընդհանուր բան չունի հայ գրականության զարգացման ռեալ օրինաչափության հետ։ Այդ գրականագետներին չի էլ մտահոգել այն հարցը, որ եթե նրանք ռեալիզմի սկիզբը տանում են 90-ական թվականները, ապա ո՞ր ուղղության տակ պետք է դրվեն Աբովյանի, Նալբանդյանի, Պռոշյանի, Աղայանի, Սունդուկյանի, Պարոնյանի ստեղծագործությունները, ի՞նչ օբյեկտիվ նախադրյալներով պետք է բացատրվի քննադատական ռեալիզմի Նալբանդյանա-

[1] Գ. Ա ճ ո ռ ե ա ն, Արևմտահայ ռեալիստական արձակը, էջ 3։

կան տնտեսության երևան գալը 60-ական թվականներին:

Բնական է, բուրժուական օբյեկտիվիզմի հակագիտական մեթոդը կարող է հիմք ծառայել միայն հակագիտական ու դիտակամանոնն սխալ հայացքների համար:

Լենինիզմը քննադատում է երկու տղպային կուլտուրաների գոյությունը դասակարգային հասարակության մեջ: Հետևաբար գրականությունը նույնպես չի կարող ինչ-որ միասնական, միատարր բան լինել:

Անցյալի գրականության մեջ երկու հիմնական ուղղությունների գոյության փաստը մատնանշել է նաև Մ. Գորկին:

«Ինչպես և Արևմուտքում,— գրել է նա,— մեր գրականությունը զարգանում էր երկու գծով, ընդդատական ռեալիզմի գիծը՝ Ֆոնվիզինից, Գրիբոեդովից, Գոգոլ և այլն, մինչև Չեխովը, Բունինը և դեռ քաղքենիական գրականության գիծը՝ Բուլգարինը, Մասալսկին, Զոտովը, Գոլիցինսկին, Վոնլյարլյարսկին, Վսևոլոդ Կրևսոսվսկին, Վսևոլոդ Սոլոգուբը մինչև Լեոնիդոնը, Ավերչենկոն և նմանները»[1]:

Անտարակույս, այդ երկու գիծը բնորոշ է եղել նաև հայ նոր գրականության համար: Այս տեսակետից հետաքրքրական է, թե գրականության պատմության սրբագնման գիտական լուծման տեսակետից որքան անհրաժեշտ է դառնում գրական ուղղությունների ճանաչումն ու գործադրումն այդ գործի ուսումնասիրության:

Իհարկե, առանձին հեղինակների ստեղծագործության գնահատության գործում մեր գրականագետները ունեն նաև նրանց գրական ուղղության բնութագիրը, սակայն այդ միշտ էլ կրել է կոնկրետ ու մաս-

---

1 Մ. Գորկի. Գրական-հրապարակախոսական հոդվածներ, Երևան, 1949, էջ 291:



ՀԱՅ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

նակի բնույթ, իսկ դրական ուղղություններին ձևավորման ու զարգացման պրոցեսը բացահայտող ուսումնասիրություններ չեն պրվել։

Սույն աշխատությամբ մենք փորձել ենք ցույց տալ քննադատական ռեալիզմի սկզբնավորման պրոցեսը Հայ գրականության մեջ։

## ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԸ ԱԲՈՎՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

*Խաչատուր Աբովյանի հանդիս գալը շրջադարձային մոմենտ հանդիսացավ հայ հասարակական մտքի պատմության մեջ։ Ե. Աբովյանը մի ամբողջ պլեով վեր բարձրացրեց հայ ժողովրդի գեղարվեստական զարգացումը, սրճատական հնդաշրջում կատարելով սիրապետող էսթետիկական ըմբռնումների մեջ։ Իր գեղարվեստական ստեղծագործություններով և հատկապես «Վերք Հայաստանի» վեպով նա խորտակիչ հարված հասցրեց ռեակցիոն ռոմանտիզմի էսթետիկային և գրականության գարգացումը դրեց ռեալիզմի էսթետիկայի հիմքերի վրա։ Ռեալիզմն իբրև գրական-ստեղծագործական մեթոդ առաջին անգամ դրսևորվեց Ե. Աբովյանի երկերում։ Բայց Աբովյանը ո՛չ միայն առաջին ռեալիստ գրողն էր, այլև նա առաջինն էր մեր գրականության մեջ, որ քննադատության ենթարկեց սիրապետող ռեակցիոն գրականության սկզբունքները և առաջադրեց էսթետիկական նոր սկզբունքներ՝ նոր բովանդակություն ու նոր ձև։ Նա բացասեց հին գրականության սկզբունքները, հաստատելով դրանց անպետք լինելը հասարակական նոր պահանջների ու խնդիրների տեսակետից։ Աբովյանն առաջին պոլեմիկան մղեց գրականության հիմնական ձևի՝ լեզվի հարցում։ Գիտակցելով լեզվի հասարակական մեծ ֆունկցիան, նա գտնում էր, որ լեզվի մեջ «գոյանում է*

ազգի առանձնահատկությունը, նրա կուլտուրան... նրա քաղաքական վիճակը»[1]: Բայց այդպիսին կարող է լինել միայն կենդանի, համաժողովրդական լեզուն, որով խոսում է ժողովուրդը և որի մեջ դրսևորվում է այդ ժողովրդի առանձնահատկությունը, նրա հոգևոր կերպվածքը: Հասկանալի է, որ դրաբարը չէր կարող իր մեջ արտացոլել հայ ժողովրդի առանձնահատկությունը, որովհետև նա անհասկանալի ու խորթ էր ժողովրդին: Հետևաբար նա չէր կարող լինել ազգային կուլտուրայի ու դրականության ձևը: Իսկական իմաստով ժողովրդային դրականությունն այն է, որն արտացոլում է տվյալ ժողովրդի կենցաղը, նրա սոցիալական ու քաղաքական վիճակը, նրա ամբողջ հոգեբանությունը: Տվյալ ժողովրդի կենցաղի ու հոգեբանության ճշմարտացի արտացոլումը կարելի է տալ միայն այդ ժողովրդի կենդանի լեզվով, որի մեջ դրսևորվում են նրա առանձնահատուկ գծերը: Այսպիսով, դրականության մեջ դրաբարը մերժելու և աշխարհաբարը կիրառելու սկզբունքը դառնում է Աբովյանի ռեալիստական էսթետիկայի կարևորագույն նախադրյալներից մեկը:

Սակայն հին դրականության հակաժողովրդական բնույթը չի պայմանավորվում միայն նրա լեզվով, այլ նաև նրա բովանդակությամբ: Ուստի Աբովյանը մերժում էր նաև սխրապաշտող դրականության բովանդակությունը, որի «ուղն ու ծուծը կազմում են առասպելաբանական մտքերը» և որը «ոչ մի կապ չունի ժողովրդի և ժամանակի ոգու հետ»[2]:

Հակադրվելով դասականական դրականության ռեակցիոն բովանդակությանը, Աբովյանը պահանջում է ստեղծել այնպիսի դրականություն, որը լինի ժողովրդի

---

[1] Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 5, էջ 45:
[2] Նույն տեղում, էջ 46:

կենսական շահերից, արձագանքի ժամանակի հրամայական պահանջներին, նպատակ ժողովրդի ինքնապահպանության բարձրացմանը։ Նա գտնում էր, որ գրականությունը պետք է արտացոլի իրական կյանքը, արտահայտի մարդու հույզերն ու տրամադրությունները, նրա աշխարհիկ զգացումները։ «Ո՛վ չի ուզել լսել՝ Քե սերը, բարեկամությունը, հայրենասիրությունը, ծնողը, զավակը, մահը, կռիվը ի՞նչ զոռ են, բայց մեր լինելուն՝ Քե էսպես բաներ ըլլին, Թող՝ աչքս հանեն»[1]։ Հենց այն հանգամանքը, որ հայ գրականությունը փակուղում էր վախուղու առաջ, որ նրանում չէին գալիս գեղարվեստական առեղծվածություններ, այդ բոլորի պատճառն Աբովյանը համարում էր հոգևորականությունը, որը խեղդել է այն ամենը, ինչ որ բանաստեղծական արժեք ունի, և ժողովրդի հոգևոր զգացումները դարձրել է դեպի միստիցիզմը։

«Զարթցած եվրոպացիները զարմանում են,— ասում է Աբովյանը,— որ հայ ժողովուրդը, որի ճակատագիրն ու բնակավայրը այդքան նպաստավոր է պոեզիայի համար, այնուամենայնիվ այժմ ոչ մի բանաստեղծ չի կարող ցույց տալ։ Սակայն ամբողջ պատմությունն հետևյալումն է.— հոգևորականությունը ծաղրել է այն ամենը, ինչ բանաստեղծական իմաստ ու գրգռումներ ունի, որպես իր դաշի համար անվայել ու դատելի բան»[2]։

Մեծ գրողին, իհարկե, հայտնի էին այն բազմահատոր գրքերը, որոնք լույս էին տեսնում Մխիթարյան միաբանության տպարանում։ Սակայն այդ բազմաթիվ հատորները նրա ուշադրությունը չէին գրավում և նա դարձյալ պնդում էր հայ գրականության չգոյության մասին, որովհետև միայն գրականության մեջ չէր արտա-

---

[1] Ն. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 2։

[2] Նույն տեղում, հ. 5, էջ 47։

ցոլվում հայ ժողովրդի կյանքը, նրա հույզերն ու ձգտումները։

Աբովյանը բարձր էր դնահատում պրակտիկայի հասարակական դերը, նրա նշանակությունը ժողովրդի մտավոր զարգացման ու քաղաքական ակտիվության բարձրացման գործում։ Դրա համար նախ և առաջ անհրաժեշտ է պրակտիկությունը նեղ վերնախավի մենաշնորհից ազատագրել և դարձնել ամբողջ ժողովրդի սեփականություն։ Աբովյանն այդ երևույթին ըմբռնում էր ոչ միայն պրակտիկությունը ժողովրդին մատչելի դարձնելու իմաստով, այլ առաջին հերթին այն իմաստով, որ պրակտիկությունը արտահայտի հենց այդ ժողովրդի շահերն ու տենդենցները։ Այդ անհրաժեշտ է ոչ միայն պրակտիկայի հասարակական դերի, այլ հենց նրա զարգացման տեսակետից, որովհետև այն պրակտիկությունը միայն կարող է զարգացման հեռանկար ունենալ, որը անվում է կենսական գաղափարներով։

Մեծ լուսավորիչ դեմոկրատը խորապես համոզված էր այն բանում, որ ժողովրդի ինքնագիտակցությունը կարելի է բարձրացնել միայն նրանով, նրա հնարավորություն տրվի նրան ճանաչելու իրեն, իմանալու իր անցյալը, ներկան, տեսնելու իր քաղաքական, սոցիալական ու բարոյական պատկերը։ Հետևաբար, եթե պրակտիկությունը չանկանում է նպաստել ժողովրդի ինքնագիտակցության բարձրացմանը, ապա նա պետք է ճշմարտացի արտացոլի նրա կյանքը իր բոլոր հոսի և առողջ կողմերով։ Պրակտիկության հասարակական դերի այս ըմբռնումից էլ բխում է Խ. Աբովյանի առաջադրած ռեալիստական պրակտիկության պահանջը։

Խ. Աբովյանը քաջ ծանոթ էր ռուսական և եվրոպական ժամանակակից պրակտիկությանը և տեսնում էր այդ պրակտիկության դերը ժողովուրդների մտավոր ու բարոյական դաստիարակության գործում։ Այս իմաս-

տով, նա չէր կարող չնկատել այն արմատական տարբերությունը, որ գոյություն ուներ տիրապետող հայ կղերական գրականության և ռուսական ու եվրոպական գրականության բովանդակության միջև։

«Էրեխեքանց ձեռքն էլ՝ ինչ Հայի դիրք տալիս էի,— գրում է Աբովյանը,— չէին հասկանում։ Ուսի, Նեմեցի, Ֆրանցուզի լսելովը ինչ բան որ կարդում էին, նրանց անմեղ հոգուն էլ էին՝ էնպես բաները դիր գալիս... Բայց պատճառը շատ բնական էր. էն լսելընտրությունը նրանք կարդում էին եվրոպի մարդկանց գործերը, նրանց արածներն ու ասածները, նրանք կարդում էին էն բաները՝ որ մարդի սիրտ կարող է դրավել, չունքի տակի բաներ էին՝ ո՞վ չի՛ սիրիլ»[1]։

Այստեղից էլ բնականորեն առաջ է գալիս ախուրյանական գրականության սկզբունքները մերժելու անհրաժեշտությունը։

Աբովյանը պահանջում էր, որ հայ գրականությունը նույնպես արտացոլի ժողովրդի հույզերն ու զգացմունքները, նպաստի կյանքի առաջադրած կենսական հարցերի լուծմանը։ Հենց այդ նկատառումով է, որ նա բարձր է գնահատել ժամանակի աշուղական գրականությունն ու ժողովրդական ասացվածքները, մեծ նշանակություն տալով դրանց ազգային-ռեալիստական գրականության զարգացման գործում։ «Գրականության տեսակետից,— գրել է Աբովյանը,— առհասարակ մի բանկապին գանձ կլիներ, եթե մարդ ազատ ժամանակ և միջոցներ ունենար ի մի հավաքելու այն բոլոր երգերը, պատմվածքները, անեկդոտները և ասացվածքները, որոնք տարածված են այստեղ հասարակ ժողովրդի մեջ»[2]։

Աբովյանի դրական հայացքները նոր երևույթ էին

---

[1] Ս. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 2։

[2] Նույն տեղում, հ. 5, էջ 47։

հայ իրականության մեջ, մի ամբողջ հետաշրջում մարդկանց գեղագիտական հայացքների և ըմբռնումների մեջ։ Նրա գրական հայացքների մեջ դրսևորվեցին հայ մատերիալիստական էսթետիկայի տարրերը։ Սակայն Աբովյանի հետաշրջող դերը հայ էսթետիկայի և գրականության բնագավառում բնորոշվում է ոչ այնքան նրա տեսական հայացքներով, որքան նրա գեղարվեստական ստեղծագործությամբ։

Գրականագիտության մեջ բավականաչափ շատ է արծարծվել Աբովյանի գրական ուղղության հարցը և, ըստ որում, երկար ժամանակ տիրում էր այն կարծիքը, թե Աբովյանը ռոմանտիզմի ներկայացուցիչն է։ Ճիշտ է, շատերը «Վերք Հայաստանի» վեպում նշմարում էին ռեալիզմի տարրեր, բայց ընդհանուր առմամբ նրա հիմնական ուղղությունը համարվել է ռոմանտիզմը։ Ոմանք, այդ թվում նաև որոշ սովետահայ գրականագետներ, պարզապես հանդիպեցին սխոլաստիկ մոտեցման, փորձելով թեզարանական հշտությամբ բաժանել ռեալիզմի, սենտիմենտալիզմի և ռոմանտիզմի տարրերը «Վերք Հայաստանի» վեպում և, որ առավել անհեթեթ է, նաև գլխավոր հերոսի՝ Ադամու մեջ։ Աբովյանին ռոմանտիզմի հետ կապողները ելնում էին այն սխալ պատկերից, թե իբր Աբովյանը «ժամանակից շատ» ծնված մի անձնավորություն է, որի արտահայտած իդեաները, իբր թե, ոչ մի հասարակական նախադրյալ չունեին տվյալ ժամանակաշրջանում և սոսկ հեղինակի երևակայության կամ օտար գաղափարների ազդեցության արդյունք էին։ Իդեալիստական գրականագիտության տեսակետով Աբովյանը սովորական «իդեալիստ» էր (ոչ փիլիսոփայական իմաստով — Ս. Ս.), որի «բրնքուշ հոգին ավելի երևակայությամբ էր ապրում, քան իրականով»[1]։

---

[1] Ն. Աստիկյան, Գրական դեմքեր, էջ 27։

Խաչատուր Աբովյանի պրակտիկ ուղղության մասին սխալ տեսակետը մինչև հիմա էլ վերջնականապես չի հաղթահարվել սովետահայ որոշ պրոֆեսորների կողմից։ Ճիշտ է, որոշ պրոֆեսորների (Մկրյան, Թոփչյան, Պատրիկեևի) առանձին ուսումնասիրություններում տրված է Աբովյանի ռեալիզմի բավականաչափ հիմնավոր, գիտական դնահատությունը, սակայն, այնուամենայնիվ, այլ պրոֆեսորների աշխատություններում դարձյալ հանդիպում ենք այն տեսակետին, որը պրոֆ. Հիմնականում կապում է ռոմանտիզմի հետ։ Աբովյանի ռոմանտիզմի նոր կողմնակիցների հայացքները անխախտ գալիս են պրոֆ. Ա. Տերտերյանի «Աբովյանի ստեղծագործությունը» աշխատությունից, ուստի նպատակահարմար է քննել հարցի դրումը այդ ուսումնասիրության մեջ։

«Աստերպախը Տուրգենևին անվանել է ռեալիզմի ռոմանտիկ — Romantiker des realismus,— գրում է պրոֆ. Տերտերյանը,— Աբովյանի ստեղծագործության մեջ այդ երկու հիմնական ուղղությունների տարրերը ևս կան, բայց մինչդեռ Տուրգենևի մոտ գրվում է շեշտը ռեալիզմի վրա՝ ռոմանտիզմը երկրորդ պլանը թաշելով, Աբովյանը, ընդհակառակը, «ռոմանտիզմի ռեալիստն է», այսինքն՝ ինչպես համաշխարհային նշանավոր ռոմանտիկները, նրա մոտ ևս կենցաղի նկարագիրը տրվում է մեծ մասամբ ռեալիզմի աջակցությամբ, իսկ գլխավոր հերոսը՝ ռոմանտիզմով»[1]։

Աբովյանի ստեղծագործության իշխող ուղղությունը համարելով ռոմանտիզմը, պրոֆ. Տերտերյանը, կարծելք նրա մոտ արտահայտված ռեալիզմը արդարացնելու տենդենցով, վկայակոչում է Գորկու այն խոսքերը, թե

---

[1] Ա. Տերտերյան, *Աբովյանի ստեղծագործությունը*, էջ 145, Երևան, 1941։

«խաղար դեղապետների մոտ ռեալիզմը և ռոմանտիզմը միշտ էլ միացած են եղել»:

Այնուհետև անցնելով Արովյանի ստեղծագործության քննադատական մոտիվներին, պրոֆ. Տերտերյանն այստեղ նրան համեմատում է Հյուգոյի հետ և նրանց ընդհանուր ուղղությունն անվանում է «քննադատական ռոմանտիզմ»[1]:

Իսկ ի՞նչ տեսակետից է պրոֆ. Տերտերյանը նայում Աղասու կերպարին:

«Արովյանը,— գրում է նա,— ամեն կերպ աշխատել է իր երևնային հերոսին երկրային կերպարանք տալ, բայց հաճախ երկինք ու երկիրը իրար կողքով են անցել և չեն միաձուլվել. Աղասին մնացել է հիմնականում ռոմանտիկական դաստիարտիպ»[2]: Այդ ռոմանտիզմը, պրոֆ. Տերտերյանի կարծիքով, բխում է նրանից, որ նրա մոտ կա իր սոցիալական դրությանը ոչ համապատասխան հայացքներ: «Աղասու կերպարի հակասությունն... այն է, որ նա իրար աղբատների ներկայացուցիչ է, բայց նրա մտած-խոսածների մեջ կա նրա ընդհանուր բնութագրին ոչ սպասական դաստիարտասական գծեր»[3]:

Այսպես, ուրեմն, Արովյանը՝ ռոմանտիկ, «Վերք Հայաստանի»-ն՝ ռոմանտիկական վիպ, Աղասին՝ «ռոմանտիկական դաստիարտիպ». սրան են հանգում պրոֆ. Տերտերյանի հայացքները, այսպես են դասել դրական ավանդությունի մեջ երկար ժամանակ:

Այն դրույթները, որոնք Արովյանին կապում են ռոմանտիզմի հետ, հենում են ոչ թե գրողի ստեղծագործության ընդհանուր մեթոդից, նրա ոգուց, վեր-

---

[1] Ս. Տերտերյան, «Արովյանի ստեղծագործությունը», էջ 170, Երևան, 1941:

[2] Նույն տեղում, էջ 188:

[3] Նույն տեղում, էջ 186:

պարզներ առանձնելու նրա սկզբունքից, այլ երկրորդական փաստերից, որոնք, իսկն ասած, բնորոշ մոմենտներ չեն կարող համարվել պրակտ ուղղությունների տարբերակման հարցում։

Անվիճելի է, օրինակ, որ Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպում կա ռոմանտիկական պաթոս, սակայն ի՞նչ կապ կարող է լինել այդ պաթոսի և պրակտ ռոմանտիզմի միջև, քանի որ բացառված չէ այն հանգամանքը, որ ռեալիստների մոտ նույնպես կարող է նկատվել ռոմանտիկական պաթոս։ Աքանչելի օրինակ կարող է հանդիսանալ ռուս հանճարեղ պրոզ Գոգոլը։ Ոչ ոք չի տարակուսում այն բանում, որ «Մեռած հոգիներ» վեպը համաշխարհային պրակտանության մեջ քննադատական ռեալիզմի հոյակապ ստեղծագործություն է, բայց քի՞չ են արդյոք նրանում ռոմանտիկ շեղումները։ Չնայած դրան, Գոգոլը, այնուամենայնիվ, համարվել է մեծ ռեալիստ և ոչ ոք փորձ չի արել նրան կապելու ռոմանտիզմի հետ։

Նույն երևույթը մենք տեսնում ենք նաև Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպում։ Վեպի ռոմանտիկական պաթոսը, որ պլեսավորապես արտահայտվում է սուբյեկտիվ շեղումների մեջ, բարձրացնում է երկի գաղափարական բովանդակության ակտիվությունը, բայց ընդհանր չի դարձնում ռոմանտիկական։

Բելինսկին մեծ հիացմունքով է խոսում Գոգոլի «Մեռած հոգիներ»-ի սուբյեկտիվ շեղումների, ռոմանտիկական պաթոսի մասին, բայց նրա մտքով բնավորվին չի էլ անցնում ինչ-որ ռոմանտիզմ տեսնելու նրանում։

«Մեծագույն հաջողություն և հեղինակի կողմից առաջընթաց քայլ մենք համարում ենք այն,— ասում է Բելինսկին,— որ «Մեռած հոգիներ»-ում ամենուրեք ըզգալի է, այսպես ասած, շոշափելի կերպով երևում է նրա սուբյեկտիվությունը։ Այստեղ մենք. հանդիպում

ենք ոչ այն սուբյեկտիվությունը, որ իր սահմանափակվածությամբ կամ միակողմանիությամբ ապավաղում է պոետի պատկերած առարկաների օբյեկտիվ իրականությունը, այլ այն խոր, համաչնապարհական և մարդասիրական սուբյեկտիվությունը, որը գեղարվեստական մեջ հայտարերում է ջերմ սիրտ, համակրելի հոգի և հոգեպես ու անձնապես ինքնակամ մարդ, այն սուբյեկտիվությունը, որը նրան թույլ չի տալիս ապատիկ անտարբերությամբ խորթ լինել իր նկարագրած աշխարհին, այլ ստիպում է իր կենդանի հոգու միջով անցկացնել արտաքին աշխարհի երևույթները և այդ իսկ միջոցով կենդանի հոգի ներշնչել նրան... Սուբյեկտիվության այդ գերակշռությունը ներթափանցելով և իրենով շունչ տալով Գոգոլի ամբողջ պոեմին՝ լիրիկական բարձր պաթոսի է հասնում և թարմացուցիչ ալիքներով ընդգրկում է ընթերցողի հոգին նույնիսկ շեղումների ընթացքում...»[1]:

Բելինսկու այս խոսքերը ամբողջապես կարող են վերաբերվել նաև «Վերք Հայաստանի» վնպին:

Հասկանալի է, որ ո՛չ Գոգոլի և ո՛չ էլ Աբովյանի մոտ վեհ պաթոսը չի կարող նույնացվել պրակտ ամանատիզմի հետ: Չի կարելի երկրորդական փաստերը հիմք ընդունել և դրանցով բնորոշել հեղինակի դրական ուղղությունը: Գրական ուղղությունը որոշելու համար պետք է հենել ոչ թե այդպիսի շարժիճներից, այլ իրականության արտացոլման, ավյալ ժողովրդի կենցաղի ու սոցիալ-քաղաքական վիճակի պատկերման փաստից՝ հենելով այն բանից, թե գրողը ինչպիսի՛ սկզբունքներով է կառուցում սյուժեն, ինչպես է ներկայացնում կերպարները և այն հանգամանքները, որոնց մեջ դրծում են այդ կերպարները: Եթե արանք են բնորոշում

---

[1] Վ. Գ. Բելինսկի, Ընտիր երկեր, էջ 260, Երևան, 1948:

Հեղինակի ստեղծագործական ուղղությունը, ապա Արովյանը կապված է ռեալիզմի հետ, որովհետև նրա ստեղծագործությունը կառուցված է այնպիսի սկզբունքներով, որոնք բնորոշ են դրական այդ ուղղությանը: Արովյանն այդպիսին է իր օգտագործած գրական բոլոր ժանրերում՝ արձակում, պոեմիայում, առակագրության մեջ: Ամենուրեք իրականության նրա ընկալումը ռեալիստական է և իրականության գեղարվեստական ընկալումը երբ մոտ արտահայտվել է ռեալիստական պատկերների մեջ: Սովորաբար ն. Արովյանի գրական ուղղությունը բնութագրելու համար հիմք են ընդունել «Վերք Հայաստանի» վեպը: Այդ, իհարկե, միանգամայն բնական է, քանի որ հեղինակը դրա մեջ ամբողջացրել է իր ամբողջ գեղարվեստական հանճարը և դա է հանդիսանում նրա ստեղծագործության գագաթնակետը: Բայց վեպի գրական ուղղությունը որոշելիս, պետք է նախ և առաջ հիմք ընդունել նրա կերպարների կերտման սկզբունքը: Արդ, արդյո՞ք Արովյանի վեպի կերպարները ռոմանտիկական հերոսների սկզբունքով են կերտված, արդյո՞ք նրանք առակ խոսափողեր են և չեն ներկայանում իրենց կենցաղի մեջ, առօրյա շրջապատում, հոգեբանական բազմաբիով դրությունների: Ոմանք պնդում են, թե Արովյանն իր գլխավոր հերոսին կերտել է «շիլլերականության» սկզբունքով, թե Աղասին հեղինակի առակ գաղափարների խոսափողն է: Այդ ճիշտ չէ: Իրականում Աղասին ռեալիստական կերպար է և նրա մոտ չկա մի գաղափար կամ որևէ պատրություն, որ անհամապատասխան լինի նրա սոցիալ-դասակարգային էությանը:

Ուշադրավ է մի մոմենտ, որ «Վերք Հայաստանի» վեպի ուղղության մասին խոսելիս, գրականագետների մեծամասնությունը ռեալիզմ է տեսնում նրա այն մասերում, որտեղ հեղինակը արտացոլում է կենցաղը և,

ընդհակառակը, ռոմանտիկական են համարվում բոլոր այն դրվագները, որոնք կապվում են վեպի «իդեալական» հերոսների հետ։ Այսպիսով, վեպի մեջ հերոսները բաժանվում են երկու խմբի՝ ռեալիստական և ռոմանտիկական։ «Եթե Աղասին, Մուսան, Կարոն արտակարգ և բացառիկ մարդիկ են, ռոմանտիկական հերոսներ,— գրում է պրոֆ. Հ. Դանելյանը,— ապա տանուտերի, քեհյուդանների, գլխի Կոստանի կերպարները ռեալիստական շարքիններով են գծված»[1]։

Այսպիսի բաժանման հետ չի կարելի համաձայնել։ Թվում է, որ հիմք չկա Աղասուն, Մուսային և Կարոյին «ռոմանտիկական հերոսներ» կոչելու համար։ Հերոսների այդ խումբը տարբեր է, քան տանուտերը, քեհյուդան, գլխի Կոստանը և նմանները, սակայն այդ տարբերությունը բնավ էլ այդպիսի բաժանում չի ենթադրում։ Նրանք՝ երկու խումբն էլ, տիպական են, հետևաբար և ռեալիստական։ Ճիշտ է, Աղասու նմանները կյանքում դեռևս քիչ էին (այդ նկատել է նաև Միքայել Նալբանդյանը), բայց, այնուամենայնիվ, նրանք կային և իրենց մեջ մարմնավորում էին հայ ժողովրդի դարավոր պայքարի հերոսական ոգին։ Ինչպես տեսնում ենք, Աղասու և իր ընկերների ռոմանտիկական կերպարներ պետելու նպատակը նրանց բացառիկությունն է, ոչ ընդհանրական լինելը։ Թող այդ գրականագետները ռոմանտիկա տեսնեն նաև նրանց արտահայտած ազատագրական տրամադրություններում, բայց այդ էլ հիմք չի տալիս կերպարը ռոմանտիկական համարելու, որովհետև ավելի դեպքում բնորոշողը կերպարի գեղարվեստական բնութագրումն է։ Թախմեհավը և Պավլիը ոչ պակաս ռոմանտիկական իդեալների մարմնացումն են, սակայն այդ չի խանգարում նրանց ռեալիստական կերպարներ համարելու։ Կարևորը կերպարի անհատակա-

[1] Հ. Դանելյան, Երկասիրություններ, էջ 52, Երևան, 1948։

եացման, ընութագրման սկզբունքն է։ «Վերք Հայաստանի» վիպում Աղասու և իր ընկերների բացառիկությունը, նրանց հերոսական ոգու և ժողովրդի պատասխանության հակադրությունը, ովկյալ ժամանակաշրջանի հայ իրականության ռեալիստական արտացոլման արտահայտությունն է, որը ցույց է տալիս «Թե Աղասու ընկերների հոգին ընդհանրական չէ բոլոր ազգին, թե այս ներմարդուն տղամարդիկը շրջապատված են սառնարյուն մարդկերից, որոնց աչքում ամենացն բարոյական խնդիր կորուսել էր յուր արժանավորությունը, և որոնց միակ բաջությունը ամփոփվում էր այն բանի մեջ, որ կարող էին լալ, ապրալ և մորմոքվիլ, առանց որոնելու այդ դրությունից դուրս գալու հնարը»[1]։

Աբովյանի խոշորագույն արժանիքը հենց այն է, որ նա կարողացել է նկատել իրականության կենսական կողմերը, տեսնել հասարակության ակտիվ ուժերին և նրանցից ընտրած կերպարների մեջ ցույց տալ այդ խավերի սոցիալ-դասակարգային էությունը։

Ուրեմն, մեր գրանք իրական հերոսներ են և մեր հեղինակը իր «վախարդական հայելու» մեջ ճշմարտացիորեն արտացոլել է իրականությունը, ապա ի՞նչ հիմունքով կարելի է խոսել այդ կերպարների ռոմանտիկական բնույթի մասին։ Ինչպես երևում է, շատերը ելնում են Աբովյանի դեղարվեստական պատկերման եղանակից, նրա կերպարների էպիկական բնույթից, որն Աբովյանին է անցել ժողովրդական էպոսից։ Ժողովրդական հերոսության էպիկական շնչով է կերտված Աղասու կերպարը։ Սա է ճշմարիտ, այսպես կոչված, ռոմանտիզմի բովանդակությունը։ Այստեղ պրոֆ. Մ. Մքրտչյանն իրավացի է, ասելով, թե դրականապետներից ոմանք Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վիպում «է-

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, էջ 279։

պոսի ոգուց ևիած հիպերբոլիկ պատկերները շփոթում են ռոմանտիզմի հետ»[1]։

Ճիշտ չէ նաև «քննադատական ռոմանտիզմ» բնութագրությունը, որ պրոֆ. Ա. Տերտերյանը տալիս է Արովյանի ստեղծագործության ընդհանուր ուղղությանը։ Իրականության Արովյանի քննադատությունը ոչ թե ռոմանտիկի, այլ ռեալիստի քննադատությունն է, ուրեմն և նրա ուղղությունը ոչ թե «քննադատական ռոմանտիզմն» է, այլ քննադատական ռեալիզմը։ «Քննադատական ռոմանտիզմ» մենք կարող ենք անվանել Բաֆֆու ուղղությունը նրա մի շարք ստեղծագործություններում։ Բայց կարելի՞ է արդյոք Բաֆֆու ստեղծագործական մեթոդը նույնացնել Արովյանի ստեղծագործական մեթոդի հետ։ Վիպական կառուցվածքի և կերպարների կերտման Բաֆֆու և Արովյանի մեթոդների համեմատությունը խոսուն ցույց է տալիս նրանց տարբերությունը, որը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ռեալիզմի ու ռոմանտիզմի տարբերություն։

Անցնելով Արովյանի ռոմանտիզմի հասարակական արմատներին, պրոֆ. Տերտերյանը գրում է. «Արովյանի հասարակական ուտոպիան, նրա ռոմանտիզմի հիմքը, հենց այդտեղ էլ գտնվում է—երազել մի իդեալական գյուղ, որ բռնել է կապիտալիզմի վրայով և հասել աշխատանքի քաղաքակրթության։ Հետևապես Արովյանը ոչ թե «հայկական կյանքի մեռած պատկերն է» (Ալբրանդյանի բնորոշումն է) դրվատել, այլ երգել է ապագան, երազել ազատ բարեկեցիկ վիճակը և ոչ թե մորալահարել գյուղացուն և խավար գյուղը։

Հասարակական այդ հիմքի վրա Արովյանը հորինել է ռոմանտիզմի իր էսթետիկան»[2]։

---

[1] «Սովետական գրականություն և արվեստ», № 8, 1948, էջ 75։

[2] Ա. Տերտերյան, Արովյանի ստեղծագործությունը, էջ 175—176։

Պրոֆ. Տերտերյանի այս տեսակետը ճիշտ չէ, որովհետև այն չի համապատասխանում Աբովյանի ստեղծագործության և մասնավորապես «Վերք Հայաստանի» վեպի իդեական բովանդակության ամբողջությանը։ Բանն այն է, որ այդպիսի ուսումնասիրության մասին Աբովյանը ոչ մի տեղ չի խոսել և այդ իդեան չի դարձրել վեպի դլխավոր պրոբլեմներից մեկը։ Ուրեմն, երբ նա իր ուսումնասիրությունը չի դրել ոչ իր վեպի հիմքում և ոչ էլ հերոսների գործունեության հիմքում, ուստի և չէր կարող «այդ հիմքի վրա հորինել ռոմանտիզմի իր էսթետիկան»։

Այն պնդումը, թե Մ. Նալբանդյանը «Վերք Հայաստանի» վեպի հիմնական բնությունը համարել է ռոմանտիզմը, մտացածին է։ Իրականում Նալբանդյանը դնահատել է վեպի ռեալիզմը և որևէ տեղ չի անդրադարձել նրա ռոմանտիզմի մասին։ Միայն այն դեպքում, երբ ոմանք քննադատում էին Աբովյանին, նրա ոճի «ճապաղության» համար, ռեալիզմի տեսաբանը, իրոք, անդրադարձել է այդ փաստը, բայց ավելի շուտ ոչ թե կըշտամբելով հեղինակին, այլ արդարացնելով նրան, այն համարելով «միտք հայտնելու» արևելյան «ձևերի» ազդեցության արդյունք։ Այստեղ նկատենք նաև, որ հակառակ որոշ ընկերների կարծիքին, Նալբանդյանի այս դիտողության մեջ խոսքը վերաբերում է ոչ թե արտահայտչական հիպերբոլիզմին, այլ նկարագրական մանրամասնությանը։

«Վերք Հայաստանի» վեպը Մ. Նալբանդյանի դնահատությամբ ներկայանում է որպես խորապես ռեալիստական մի երկ, որի մեջ գտյլուն արտացոլում են գտել հայկական կյանքի բազմազան կողմերը։ Բնութագրելով «Վերք Հայաստանի» վեպը, ռեալիզմի տեսաբանը գրել է. «Ահա այդ աշխատության մեջ մարմին է առել ազգի հոգին, ազգի ներկա վիճակը, ազգի հաս-

կայողությունը: Այստեղ, որպես մի կախարդական հայելու մեջ ցույց է տալիս բանաստեղծը հայոց ազգի բնաւորեալ կյանքի անշուք և անմխիթար պատկերները, այստեղ տեսնում ենք դյուցազների տանուտյարը, ծանրաբանում ենք նոցա հասկացողության հետ: Բարեխիղճ բանաստեղծը հանդիպեցնում է մեզ հոգևոր մարդկի. խոսեցնում է նոցա յուրյանց հասկացողության պես այս և այն բանի մասին, պատկերացնում է մեր առաջ նոցա ունկնդրների հասկացողության վիճակը, սահմանում է այն տխուր հարաբերությունը, որ կար նոցա մեջ... Տեսնում ենք, թե, ինչպես այդ մեռելային դաշտի դանդաղ կեանքում խլրտվում է առաքինությունը և հովվական վաղ նահապետական ժամանակների հասկացողությամբ ընդդեմ է դիմադրվում այս կամ այն անիրավության, թե ինչպես հալածվում է այս առաքինությունը և պատճառ է լինում բյուր կաթիլներով արտասուքի»[1]:

Դժվար չէ նկատել, որ Նալբանդյանը դիմավոր շեշտը դնում է հենց իրականության ճշմարտացի արտացոլման վրա, այսինքն վեպի մեջ արժեքավորում է ոչ այլ բան, քան նրա ռեալիզմը: Ս. Աբովյանը ամբողջ հոգով կապված էր իր ժողովրդի հետ և նրա ստեղծագործության մեջ դրսևորվել է ժողովրդի բողոքն ու անբավականությունը քաղաքական ու սոցիալական բռնության դեմ: Այս մոմենտը Աբովյանի պատկերացում արտահայտվել է իրրև վշտի ու թախծի արտահայտություն, իսկ նրա արձակում այդ երևույթները դուել են իրենց ուղղակի արտացոլումը: Սակայն մեծ հումանիստ գրողն ու հայրենասերը ոչ թե պատրաստվում էր թախծել է կյանքի անբարենպաստ երևույթների համար, այլ

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, էջ 279:

քննադատել է իրականության բացասական կողմերը, վեր է հանել կյանքի արատավոր երևույթները և այդ բոլորի դեմ արթնացրել պայքարի տրամադրություններ։ Այս գծերը Աբովյանի ռեալիզմին ավել են քննադատական բնույթ։ Քննադատական մոտիվները զգալով են նաև նրա պոեմիայում։ Աբովյանը հայ նոր գրականության մեջ ռեալիստական պոեմիայի առաջին ներկայացուցիչն է։ Աբովյանի պոեմիայում, իհարկե, մնձ տեղ է գրավում հայրենասիրության ռոմանտիկական մոտիվը։ Նրա բանաստեղծությունների զգալի մասը, քան էության, թե՛ ձևով և թե՛ բովանդակությամբ չի տարբերվում ժամանակաշրջանի բնորոշ ռոմանտիկական պոեմիայից, բայց Աբովյանը աստիճանաբար հաղթահարեց այդ սահմանափակությունը և պոեմիայի մեջ բերեց ռեալիստական մոտիվներ։ Ռեալիստական այդ պոեմիան հիմնականում արտահայտում էր այն տրամադրությունները, որոնք բնորոշ էին ժամանակաշրջանի աշուղական երգերին։

Աբովյանի պոեմիային բնորոշ են թախծի ու վշտի տրամադրությունները և դրա մեջ արտահայտվել է բանաստեղծի բողոքը կյանքի ոչ բանական երևույթների դեմ։ «Բայաթիներ»-ում, սիրային բանաստեղծություններում հնչում է բանաստեղծի բողոքը «դառն աշխարհքի» դեմ, նրա մտքերը խորթացած կամ անհասանելի սիրո հանդեպ։

Ընկել եմ՝ ախ՝ ասլանաար,
Թարման չունիմ, ոչ մնկ հար։
Ոդում եմ գամ քո ոտը,
Առաջ ծով, ասր է, ասր։

Սիրո վշտով արտահայտում է բանաստեղծի անբավականությունը հասարակական կյանքից։

Ս. Աբովյանի ռեալիստական բանաստեղծություն-

ների մեջ յուրահատուկ տեղ է գրավում «Հազարափնջեն» երգիծապոեմը։ Նաղաշ Հովնաթանի երգիծական բանաստեղծություններից հետո այդ պոեմը առաջին ուշադրավ երևույթն էր հայ պոեզիայում։ Բայց Աբովյանի պոեմի գլխավոր առանձնահատկությունն ու նորությունն այն է, որ նա իր բովանդակությամբ քաղաքական էր, քաղաքական սատիրայի առաջին արտահայտությունը մեր պոեզիայում։ Այն ժամանակ, երբ տիրապետող էսթետիկական ըմբռնումներով բանաստեղծության նյութը համարվում էր աստվածայինը, դիցերիկը և առօրյա երևույթները չէին կարող նյութ դառնալ պոեզիայի համար, Աբովյանը պոեզիայի նյութ դարձրեց իրական երևույթը և բանաստեղծության մեջ օգտագործեց այնպիսի բառեր, ասվեց կենցաղի այնպիսի նկարագրություններ, որոնք պաշտոնական էսթետների տեսանկյունով դիտվում էին որպես «գռեհիկ» մի բան։ Սա անպայման ուշագրավ նորություն էր բանաստեղծական արվեստի ըմբռնման մեջ։ Պոեմում օգտագործվել են առանձին բառեր ու դարձվածքներ, որոնք նոր երևույթ էին հայ պոեզիայի համար։ Աբովյանը, օրինակ, այսպես է նկարագրում անդրկովկասյան ժողովուրդների կենցաղի մի քանի բնորոշ գծերը.

...Քանի մի ջահել վրաստանցի
Իրար մոտ նստած մի ծառի տակի,
Բաղերը քաղում, խաղողը կորում,
Հնձանը բերում առագաստն ածում,
Ոտները վեր քաշած կոխում, կխչորում.
Հետն ուտում խաղողը, կեսը դեն գցում,
Գանիր, խորոված՝ հենց տաք տաք ուտում.
Հազարափնջեն բռնած՝ իրար դեմ անում.
Կուլեն կկլացնում, ոսմբին գատարկում,
Ու իրանց քեֆին խաղող կամ խնձոր
Իրար գլխի խփում, հետը խաղ անում։

Հակադրելով այդ կենցաղին, Աբովյանն այսպես է ներկայացնում արիստոկրատական, սալոնային կենցաղը.

Ո՛ւր մեր բալն, կոնցերան, մեր էն թնաթը.
Մեր բլուզն, մեր բիբժը, ու մեր տրաքաիրը,
Ո՛ւր մեր մուզիկեն, մեր քաղցր սկրիպկեն,
Մեր դամերն ու մեր կավալերները,
Մեր կանֆետն, մեր տանձն, ռոմի բասերը
Շամպանսկու ռումկեն, ու բուդիլկները,
Որ ուտես, խմես՝ կոմպլիմենտ տալով,
Գամի ձեռքը բռնած՝ պար գալով
Աքոռի վրա, դիվանի միջոցն
Նստիս քո գամի կշտին:

Այսպիսի նկարագրությունը նոր երևույթ էր հայ պոեզիայի մեջ և ոտնաձայն էր տալիս բանաստեղծական արվեստի ընդունած նորմաններին: Աբովյանը գիտակցում էր, որ բանաստեղծական իր սկզբունքները չեն համապատասխանում էսթետների «բարձր» ճաշակին, սակայն նա հակադրվում էր արվեստի հին օրենքներին, տեսնելով, որ հասարակական-արդիական խընդիրներ արտահայտող պոեզիայի համար բանաստեղծության հին սկզբունքները պիտանի չեն: «Կարելի ա՝ քե շատ բան, շատ խոսք քիչ մի ծանր թվի, բայց այլ ձևով հնար չի կար, չունըի բանն էնպես պետք է շինած, դրած, որ կարդացողի սրտովն ըլի: Շատ մոլթը լսելով դրիլ էնպես եմ կարծում, քե մեր խալխին դիր չի գալ»[1]: «Հաղարապետշեն» քաղաքական սատիրայի արտահայտություն է, քննադատական ռեալիզմի մեթոդով գրված մի երկ, որը ուներ արդիական մեծ արժեք: Պոեմում Աբովյանը քննադատել է պաղտեարարներին, որոնք արհամարհանքով են վերաբերվում անդրկովկասյան ժողովուրդներին: Հիմնական հակադրություն է ըս-

[1] Ն. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, էջ 166:

տեղծում եվրոպական սալոնային կուլտուրան կրող անհատի և կովկասյան ժողովրդի դեռևս չքաղաքակրթված բարքերի միջև: Հեղինակը այն միտքն է արտահայտում, որ չնայած կենցաղի հետամնացությանը, այնուամենայնիվ, ասիական ժողովուրդը ունի բարձր քիվ լավ գծեր՝ աշխատասիրություն, առաքինություն, առատաձեռնություն և իր շատ կողմերով ավելի բարձր է, քան սալոններում ապրականվող աղնվականը:

Ամենասուր ծաղրով մերկացնելով աղնվական-սալոնային կուլտուրայի ոգով գաղտխարհված եվրոպացուն, Աբովյանը կանգնում է ազգային կուլտուրայի, կենցաղի առողջ տրադիցիաների պաշտպանության դիրքերում:

Քննադատական ռեալիզմը ավելի ցայտուն արտահայտություն է գտել Ս. Աբովյանի առակներում: Առհասարակ առակի ժանրը բավականաչափ տարածված էր 40-ական թվականներին: Այն ժամանակ, երբ բացառիկ երևույթ էր ինքնուրույն բանաստեղծությունը և գլխավորապես բարոյականական պրակտիկայում էր տիրապետում, այնուամենայնիվ մամուլում հաճախակի երևան էին գալիս (օրինակ՝ «Բազմավեպ»-ում) առակներ: Սակայն այդ առակները հիմնականում զուրկ էին խոր սոցիալական բովանդակությունից և մակերեսային, բարոյախոսական բնույթ ունեին: Աբովյանի առակները, ի տարբերություն այդ շարքի առակագրության, ռեալիստական են և ունեն սոցիալական բովանդակություն: «Պարապ վախտի խաղալիք»-ը նոր երևույթ էր հայ ռեալիստական բանաստեղծության մեջ: Աբովյանը այդտեղ ներկայացնում է մարդկանց իրենց իրական դրության մեջ, առանձին կենցաղով, իրենց միամտությամբ և նույնիսկ ծիծաղելիությամբ, այնինչ այնպես, ինչպես կյանքում դրսևորվում է մարդկային բնավորությունը իր բազմազան կողմերով: Այս տեսա-

կնոջից բնորոշ են «լուրջիք» առակների շարքը, ինչպես նաև Մոլլա Մասրադինին վերաբերող մի քանի առակներ։ Աբովյանն այդ բոլորը պրի է առել ժողովրդից, դրանք բոլորն էլ ժողովրդի մեջ տարածված կենդանի պատմություններ էին։

Ուշադրավ են հատկապես Աբովյանի այն առակները, որոնք այս կամ այն չափով արտացոլում են ժամանակի սոցիալական հարաբերությունները։ Հեղինակը առակներում որոշակի կերպով արտացոլում է սոցիալական անհավասարությունը և արտահայտում է իր համակրանքը աշխատավոր ժողովրդի նկատմամբ։ «Ծովն ու եղը», «Էշն ու ձին» առակներում Աբովյանը այլաբանորեն պատկերել է սոցիալական անհավասարությունը հասարակական կյանքում, քննադատելով իշխող վերնախավի արատավորությունը.

Տեսնինք աշխարքումն ո՞ախին են պատվում
Նրա՞ն, որ դինին թունգով է լցնում.
Փորը հաստացրել մեկ բան միտք չանում,
Լավ ուտում, խմում, նայում իր քնքին.
Դիշեր ու ցերեկ բարձին, դուշակին
Տասը լդրանի ու հինգ գաղանի
Դրսեն ու փորը ատլիս, որ շնթռի։
Տեղից վեր կենում, սիրտը քացախած,
Ընկնում դուս ու տուն, որ մեկ բեզարած
Գարկ ռաստ բերի, հետը դրից անի—
Թե նրան, որ իր արևն ու օրը
Մաշում, սևացնում, հանում հոգին, որ
Մեկ կտոր հացի բալթի տիրանա։
Էն էլ քիչը հանողն հանում ա։

Մի շարք այլ առակներում Աբովյանը քննադատել է բռնությունն ու կամայականությունը («Գելն ու դառը», «Կատուն ու մուկը»), հասարակական հարաբերությունների մեջ արմատավորվող բացասական երևույթները, վոռի իշխանությունը («Երկաթակեր մուկն ու ադբատ

հարուստը»), հասարակության ներդաշնակությունն աղճատող չարիքները («ժանդ փուշը»):

Մինչև Աբովյանը հայ պոեզիայի թեմատիկան սահմանափակ էր. նա հիմնականում պատվում էր սիրո և բնության մոտիվների շուրջը: Ալամդարյանը և Բաղիշեցյանը, որոնք անցման շրջանի բանաստեղծներ էին և Աբովյանի նախորդները պոեզիայի մեջ, դարձյալ մնացին սիրո և բնության մոտիվների շրջանակներում: Աբովյանն ընդարձակեց հայ բանաստեղծության թեմատիկան հայրենասիրական, սոցիալական ու քաղաքական մոտիվներով: Իհարկե, հայրենասիրական մոտիվը բավականաչափ տարածված էր նաև կլասիցիզմի պրակտիկայի մեջ, սակայն Աբովյանը նրան տվեց նոր բովանդակություն, ազատելով կղերա-ֆեոդալական ռոմանտիզմի վերացականությունից: «Այդ շրջանի դատ հայրենասիրական ուղղությունը,— նկատում է Ղ. Աղայանը,— մի պակաս կողմն ուներ միայն, որ դուրկ էր բուն ժողովրդական, բուն աշխարհիկ տարրից: Կրթվող սերունդը մի վերացականությունից ընկել էր մյուս վերացականության մեջ: Երկնքից իջնելով, չէր կանգնել իր ժամանակի և իր գետնի վրա, այլ հին ժամանակի և հին գետնի... Այդ հնության փոշին առաջին անգամ բախ տվողը եղավ Խաչատուր Աբովյանը»[1]:

Գովերգելով հայ պատմական անցյալը, կլասիցիզմի ներկայացուցիչները արտահայտում էին ինչ-որ պատասխ հայեցողական տրամադրություններ, որում ֆեոդալական անցյալի խորտակումը և այդ բոլորը համակում պեսիմիզմի ճնշող տրամադրությամբ: Հետևաբար նրանց պոեզիան տանում էր դեպի դատարկ երազկոտություն և մարդկանց հետ էր պահում ժամանակի սոցիալ-քաղաքական հարցերից: Հակառակ դրան, Աբով-

[1] Ղ. Աղայան, Երկեր, հ. 3, էջ 280, Երևան, 1940:

յանը նայում է դեպի առաջ, նա նույնպես փառաբանում է հայ պատմական անցյալը, սակայն այդ մոտիվը նա երդում է ապագայի տեսակետից, ուշադրություն հրավիրելով ժամանակի սոցիալ-քաղաքական հարցերի վրա, պատմական անցյալի հերոսական դրվագները ներկայացնելով իբրև գործունեության օրինակ՝ ժողովրդի կուլտուրական ու քաղաքական վերածննդի խընդիրն իրականացնելու համար։ Այս նշանակում է, որ Աբովյանը բարձրացրեց պոեզիայի հասարակական դերը, բանաստեղծական խոսքին ավելց հասարակական նշանակություն։ Այս է Աբովյանի պոեզիայի գրական-պատմական արժեքը։

Սակայն հայ գրականության մեջ ռեալիզմի սկզբնավորման պրոցեսում հատկապես մեծ դեր խաղաց Խ. Աբովյանի դեղարվեստական արձակը։ «Առաջին տերը», «Թուրքի աղչիկը» պատմվածքներով և հատկապես «Վերք Հայաստանի» վեպով Աբովյանը հիմք դրեց ոչ միայն հայ ռեալիստական արձակին, այլև հիմնադրելով հայ նոր գրականությունը, ստեղծեց քննադատական ռեալիզմի ուժեղ արտիցիաներ։ Ռեալիստորեն արտացոլելով իրականությունը Աբովյանը հանդես է բերում քննադատական մոտեցում կյանքի բացասական երևույթների նկատմամբ։ Ինչպես առակներում ու բանաստեղծություններում, նույնպես և արձակում Աբովյանը արտահայտել է բողոք սոցիալական անհավասարության դեմ, այդ դիտելով որպես անարդար երևույթ և ոչ թե ինչ-որ վերուստ սահմանած բնական օրենք։ Աբովյանը չի ընդունում այդպիսի անհավասարություն և կասկած է հայտնում դարերով արդարդարված սոցիալական հարաբերությունների անբռնական էության հանդեպ։ «Էս օր էլ որ միտք եմ անում, թե ես հացս ուտիս, տաք տեղը նստեմ, հաղարավոր Հայ ոչ հաց ունին, որ ուտեն, ո՛չ շոր ունին որ տաքանան, սիրտս

պատում ա, օրս խավարում»[1] դառնությամբ ասում է հեղինակը: Սոցիալական անհավասարության մասը փասան է ակնարկում Աբովյանը նաև «Բարեկամի մոտ» նովելում՝ ապրուստի միջոցներ հայթայթելու համար քաղաք մեկնած մի բայադեացու միջոցով, որը կսկիծով պատմում է նրան իր ամենապարկ ընտանիքի մասին: Լուսավորիչ-դեմոկրատ Աբովյանը տեսնում էր սոցիալական անհավասարության փասարը, անվեջորեն ցավում էր աշխատավոր ժողովրդի թշվառ վիճակը, սակայն այդ հակադրությունը վերացնելու համար մնում էր բոլոր լուսավորիչներին հասուկ աշխարհայացքային սահմանափակության մեջ: Նա անվեջորեն հավասում էր ազգ բանին, թե լուսավորությունը, հարուսանների բարեգործությունը կարող են վերացնել սոցիալական չարիքը:

Անցյալ դարի 40-ական թվականներին, երբ դասակարդային պայքարը, դասակարդերի հակամարտությունը սրված չէր, Աբովյանը չէր կարող տեսնել դասակարդային պայքարի անհրաժեշտությունը և հավասում էր այդ հակադրությունը բարեգործությամբ հաշտեցնելու պատրանքին:

Քննադասական ռեալիզմի սկզբները արտահայտվել են նաև «Առաջին սերը» և «Բուրթի աղչիկը» պատմվածքներում: Ներքին ընդհանուր գծեր ունեն այս պատմվածքները. նրանց հիմնական դաղափարը հումանիզմն է, որն արտահայտվում է սիրող զույգի բարքերի ու կրոնական նախապաշարմունքների քննադատության միջոցով:

«Առաջին սերը» պատմվածքում վանեի մորմոքը, նրա վիշտը ուղղված է «պատն ու խավար աշխարհի» դեմ, որտեղ իշխում է բռնությունը, կամայականությու-

---

[1] Ե. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 4, էջ 45:

նը: Պարսկական ախրապետության պայմաններում հայ ժողովուրդը ենթարկվում էր ֆեոդալական բարբարոսական բարքերի ու կամայականությունների ծանր ազդեցությանը:

Վանին սիրում էր Փարիխանին և այդ սիրո մեջ դրել էր իր պատանեկական ամբողջ եռանդը, իր երազները: Բայց խանի ֆարրաշները վախեցնում են Փարիխանին և խորտակում երիտասարդ զույգի բոլոր լավ իղձերը, նրանց երազները: Աբովյանը քննադատում էր ոչ միայն քաղաքական բռնությունը, այլև սիրող բարքերի հակահումանիստական էությունը:

Այդ դաղափարը ավելի ցայտուն արտահայտություն է գտել «Բուրքի աղչիկը» պատմվածքում: Այստեղ հանդես են գալիս երկու կերպարներ՝ հեղինակը և Բուրքի աղջիկը: Նրանք հատկանշվում են իրենց ունեցած անբավականությամբ, հույզերի ու ցանկությունների անհերքելիությամբ՝ իրականության նկատմամբ: «Շատ անգամ՝ որ ամառը Բուլանում, ինձանից գնում էի, ուզում էի գլուխս մահու տամ, որ սրծնիմ էս գառն աշխարհքիցը,— դառնությամբ բողոքում է հեղինակը:— Ամեն մեկ առս փոխվիս՝ ամեն մեկ շունչս քաշվիս՝ էնպես էի կարծում, թե հազար Բուր սիրաս են խրում, հազար ձեռ գլխս բռնցկում, հազար Բշնամի ետևիցս վազում, երկինք ու երկիր գլխս գալիս՝ որ ինձ տակով անեն... Որ լսում էի՝ թե մեկ մարդի պատիժ ավին, չա բանդը գցեցին, որ ասում էին՝ թե Ռուսաստանիցը մեծ մարդ ա էկել, որ մեր երկրի ահվալը քննի, իմանա, որ փոստակալիցը, չա նախարարիցը (մինիստրիցը) մեկ Բուղթ էր գալիս, որ կառավարությունիցը (փրեվկցիցը) ատորժը գիրքը կռնատակին աշքիս չէ՛ր երևում, էնպես էի սրտատում, կարծում, թե էս ա իմ վերջի օրը հասել, մոտացել ա, իմ արած չարությունը լիս բնկել, Պետերբուրգ, Մոսկով, Թիֆլիզ

ինձանից գանգատով լցվել են, իմ բարեկամը ինձանից ձեռ վերցրել, իմ շնամիքը ինձ մատնել, *ինձ պետք է՝ տանեն սաղ-սաղ թաղեն, յա կախ տանե*[1]։

*Հեղինակի այս անբավականությանը այնուհետև հետևում է Բուրքի աղջկա դառն բողոքը դյուրքյուն ունեցող բարքերի ու նախապաշարմունքների դեմ։ Բուրքի աղջիկը դժգոհում է տիրող բիրտ սովորույններից, ընտանեկան բռնի հարաբերություններից, դյուրքյուն ունեցող տրադիցիաներից, որը սղծում ու ոտնահարում է ամեն մի արդություն, որը «ոչ ծնող է հարցնում, ոչ որդի, ոչ սեր, ոչ կարդ, ոչ աղոթք, ոչ պատակ»։ Բուրքի աղջիկը, բողոքելով բռնի բարքերի դեմ, պահանջում է, որ «օրենքն ու հավատը մարդի սիրտը չկապեն», որ մարդիկ ազատ լինեն պայմանական կապանքներից, որը ոտնահարում է նրա անհատական զգացմունքները։ «Էսպես աշխարհքը քանդվի... էսպես կյանքն ու օրը փուչ ըլի»— տիրող ոչ բանական օրենքների դեմ պայքարելու անդոր դիտակցությամբ բողոքում է Բուրքի աղջիկը։*

*Պատմվածքն ունի հումանիստական խոր բովանդակություն։ Հումանիզմի դիրքերից հեղինակը քննադատում է տիրող հասարակության հակահումանիստական էությունը, կրոնական ու դավանաբանական նախապաշարմունքները, ընտանեկան դռնհիկ բարքերը, որոնք կաշկանդում են մարդու անհատականությունը, ոտնահարում նրա նվիրական զգացմունքները։*

*Քննադատական ռեալիզմը Աբովյանի մոտ ավելի խոր և յայտուն ձևով արտահայտվել է «Վերք Հայաստանի» հանճարեղ ստեղծագործության մեջ։ «Վերք Հայաստանի» վիպում Աբովյանը գեղարվեստական մեծ ուժով արտացոլել է հայ ժողովրդի պատմական մի*

---

1 Խ. Աբովյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 4, էջ 20։*

առանձնահատուկ ժամանակաշրջանի ռեալիստական պատկերը, որով և պայմանավորել է իր երկի բացառիկ, անկրկնելի բնույթը: Բեկման մի ժամանակաշրջան էր այդ, երբ հայ ժողովուրդը ապրում էր ազգային զարթոնքի շրջանը և դրա հետ կապված արթնանում էր հայ ժողովրդի ինքնագիտակցությունը, երբ նոր թափ էր առնում դրական-լուսավորական շարժումը և ազդության գաղափարը տոգորում էր հասարակական մտքի բովանդակությունը:

Մյուս կողմից այդ ժամանակաշրջանը բնորոշ է նաև քաղաքական տեսակետից, երբ իրացվում էին ֆյուրը-պարսկական բռնակալությունից ազատագրվելու և ռուս պետականության հովանավորության տակ անցնելու հայ ժողովրդի ջերմավոր իղձերը: Քաղաքական ու սոցիալական այս բարդ իրադարձությունների պատկերումը արված է գեղարվեստական մեծ ուժով և ռեալիստական մանրամասնությամբ:

«Վերք Հայաստանի» վեպի ռեալիզմը պայմանավորված է արծարծած գաղափարների հարազատությամբ, հայ ժողովրդի պատմական կոնկրետ ժամանակաշրջանի հոգեբանության ճշմարտացի արտացոլմամբ: Արևմտահայ գրող Մ. Մամուրյանի «Սև լեռին մարդը» վեպը ընդգրկում է նույն պատմական ժամանակաշրջանը, ինչ որ «Վերք Հայաստանի»-ն, բայց պատմական իրադարձությունները Մամուրյանի վեպում պատկերված են ծուռ հայելու մեջ:

Վեպը ոչ միայն չի արտացոլում այդ բնորոշ էպոխայի մարդկանց սոցիալ-հոգեբանությունը, այլև տենդենց ունի ցույց տալու ռուսական պետականության հովանավորության տակ անցնելու հայ ժողովրդի ջանադրության պատրանքների, իբր թե, խորտակումը:

Հենց այդ էլ «Սև լեռին մարդը» վեպի գաղափարական ոսմանտիզմի էությունն է: «Վերք Հայաստա-

«Ինք»-ն համամարդկային ստեղծագործություն է, գաղափարական-գեղարվեստական այնպիսի կոթող, որն իմաստավորից դրական-պատմական մի ամբողջ շարժում, պայմանավորից մի ամբողջ ժողովրդի գրականության զարգացման ուղին: Դա համապատ է այլ ժողովուրդների ստեղծած էպիկական այնպիսի հանճարեղ ստեղծագործություններին, որոնք արտացոլում են արվյալ ժողովրդի պատմական մի առանձնահատուկ բնկման ժամանակաշրջանի ամբողջական էությունը: «Վերք Հայաստանի» վեպի մեջ արտացոլվել են պատմական բազմաբիով իրադարձություններ ու դեպքեր, սոցիալ-քաղաքական հանգամանքներ, ժողովրդի կենցաղը, բայց նրա պատմա-հասարակական իմաստն այն է, որ ցույց է տալիս հայերի ազգային զարթոնքի հոդվրանությունը:

Դժվարին ու ծանր էր հայ ժողովրդի ազգային կազմավորման երկունքը: Դարեր շարունակ պետականությունը կորցրած, ցյուրք-պարսկական բարբարոսների կամայականությունից ըղկտված և կղերա-ամատական խավարամտության մեջ խարխափող հայ ժողովուրդը պետք է թոթափեր դարավոր քնածությունը և քաղաքական, կուլտուրական կյանքի աստիճան մտներ: Մեծ լուսավորիչ-դեմոկրատը գիտակցում էր այդ ահավոր դժվարությունները և այդ պատճառով էլ վերածննդի իր սրբիացնող գաղափարները արտահայտում էր ծանր ողբերգության միջից: «Մինչև մեկ հայերը պետք է մյուս աղերից ետ մնան և բողնվեն հոգևոր խավարի այդպիսի սարսափական կապանքների մեջ»,— դառնությամբ ասել է Աբովյանը:

Աբովյանը ողբացել է կորցրած փառավոր անցյալը անմխիթար ներկայի տեսակետից: Դիմելով ժողովրդին, նա ասում է. «Ամեն օր գերեզմանս առաջիս տեսնում էի, ամեն ահաթ մահվան հրեղեն սուրը գլխիս պտտում էր, ամեն րոպե ձեր սիրտն ու դարդը՝ հոգիս

էրում, մաշում էր, լսում էի ձեր քաղցր ձենը, տեսնում էի ձեր սիրուն երեսը, իմանում էի ապնիվ միտքն ու կամքը, վայելում էի ձեր ազիզ սերն ու բարեկամությունը, մոռացում էի ձեր կորցրած փառքն ու մեծությունը, մեր առաջին՝ էն հիանալի թագավորաց, իշխանաց գործքն ու կյանքը, մեր Հայրենյաց, մեր սուրբ աշխարքի առաջվան սրանչելիքն ու հրաշքը, մեր ընտիր ազգի աննման բնությունը և ազած քաջություններ»[1]:

Պատմական անցյալի հերոսական էջերի դովերգումը դրողը ներկայացնում է այն միտումով, որ այդպիսի ժողովուրդը, որ ունեցել է փառավոր անցյալ, չպետք է գոհ դնա բարբարոսության ու խավարամտության, որ նա կարող է և պետք է հասնի քաղաքակրթության լուսավոր բարձունքներին: Վեպի առաջաբանում արտահայտելով այդ հայացքները, հեղինակը որոշակի կերպով ընդգծել է իր երկի դաստիարակիչ ուղղությունը և իր կերտած հերոսների միջոցով մարմնավորել բողոքի ու պայքարի արտահայտություններ, ամեն տեսակ բռնության ու տրիտական կապանքների դեմ:

Վեպի դաստիարակչական նշանակության այդ առանցքը շատ լավ է նկատել հանճարեղ բանաստեղծ Հովհ. Թումանյանը, գրելով. «Ս. Աբովյանը առաջին անգամ իր հերոս Աղասու բերանով առաջին անգամ ըմբոստացման դրոշակ է պարզում ընդդեմ բռնության և իր «Վերք Հայաստանի»-ով աշխատում է ըմբոստացնել հայ ժողովուրդը»[2]:

Ֆեոդալական կապանքների ու բռնության դեմ պայքարի անհրաժեշտությունը թելադրում էր՝ վեր հանել ժողովրդի հերոսական ոգին, ներշնչել նրան ինքնավստահության տրամադրություններ:

---

[1] Ս. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 1—2:

[2] «Թումանյանը քննադատ», էջ 115, Երևան, 1939:

Աբովյանն արտահայտել է հայերի ազգային գաղափարների ռոմանտիկան, դարավոր անշարժությանը հակադրել պայքարի ռոմանտիկական պաթոսը, երբեմն նույնիսկ տուրք տալով ազգային բացառիկության գաղափարին, մի բան, որ անխուսափելի է պատմական այդպիսի պայմաններում: «Ով քուր ունի, առաջ իմ դլխին խփի, ի՛մ սիրտս խրթի, ապա թե ո՛չ՝ քանի բնդանուռս լիզու վա, փորռամս սիրտ, ես լեղապատառ ձեն կտամ. «էդ ո՞ւմ վրա եր քուր հանել, Հայոց մեծ ազգին չե՞ք ճանաչում»[1]: Ռոմանտիկական այս պաթոսը, էպիկական հերոսականության ոգին նա ներարկից վեպի հերոսներին, որոնք աղդարարում էին հայ ժողովրդի գաղափարը ինչպես սոցիալական ու քաղաքական, այնպես էլ «հոգևոր սոլիդարության կապանքներից»:

Մեր նպատակից դուրս է վեր հանել «Վերք Հայաստանի» վեպի գաղափարական-գեղարվեստական առանձնահատկությունները: Մեր նպատակն է ցույց տալ, թե ինչ չափով է նրա մեջ դրսևորվել քննադատական ռեալիզմը և որն է դրա գրական-պատմական նշանակությունը:

Ժամանակաշրջանի քաղաքական իրադարձություններին անցնելու համար, իր վեպի հիմնական գաղափարները արտահայտելուց առաջ, Աբովյանը ռեալիստական հիասքանչ գծերով տվել է սոցիալական միջավայրի պատկերը: «Վերք Հայաստանի» վեպում մենք արդեն նկատում ենք գյուղացիության սոցիալական կյանքի և հոգեբանության բնորոշ այնպիսի մոմենտների արտացոլումը, որը հետագայում ավելի ցայտուն արտահայտություն է գտնում Պուշկինի ստեղծագործություններում: Նահապետական տնտեսության քայքայման պրոցեսն է այդ: Այդ էր ժամանակի սոցիալա-

---

1 Ն. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 6։

հան կյանքի տանձնահատկությունը: Ռեալիստ դրողի խորաթափանցությամբ Աբովյանը ցույց է տվել դյուղացիության մեջ դրսևորվող այն նոր հոդեբանությունը, որն սկսում է ձևավորվել փողատիրական հարաբերության զարդացման, նահապետական տնտեսության քայքայման ու նահապետական հասկացողությունների խորտակման փուլում հանդես: Բողոքելով նոր ձևավորվող բուրժուական հարաբերությունների դեմ, նահապետական դյուղացին ինչ-որ անհասկանալի պահանջներ է դուշակում նրա մեջ և նրան հակադրում է իր սպրելակերպը, որը բնորոշվում է նահապետական պարզությամբ ու իդիլիայով: «Տաշտամբ հաց ունենամ, կարասամբ գինի, ջվալամբ ալիր՝ հերն անիծած՝ որ չիմի չիլպխ էլ ըլիմ, դարդ անեմ: Օջաղս լիքը ըլի, տանս բարաքյամբ, որդիքս սաղ-սալամաթ, Ծո՛ղ օրը հաղար մարդ մանի, հաղար մարդ դուրս գա, ի՞նչ եմ հոգում, հացն ասածնան ա, ես էլ հետը, ո՛վ հասնի, Ծո՛ղ ասի...»[1]:

Գյուղացու տեսլությունը փողատիրական հարաբերությունների նկատմամբ պայմանավորվում է նրանով, որ վերջինս խորտակում էր դարերով արդարդծված հնամենի սովորույթներըը: Այդ դժգոհությունը հասցնում է այն բանին, որ փողատերը վերապրը նահապետական դյուղացուն ներկայանում է իր հրեշավոր բացասական դծերով. «Չէ՛, չէ՛, փողի տերն ճանաչողը ո՛չ հոդի ունի, ո՛չ հավատ: Փող-հող մին ա: Զարգար Պ. որ շատ փող ունի, հենց էն ա, ինձանից մեկ բիզ բարձրացել ու լավ ա ապրում: Նրա քոռ աչքը պիդենա: Շատ ֆիքր անելուց երեսի կաշին գնացել, չոփ ա դառել, քամակն էկել՝ փորին դեմ առել, ատամները

[1] Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 22:

ցից-ցից մնացել, աչքերը կուլ գնացել, մեկ որ փչես, հազար տեղ դուռ ու կծիկ կլլի...»[1]:

Նահապետական գյուղացին քննադատում է բուրժուական հարաբերությունների հետ եկող նոր բարքերը, վայրենի շահախնդրությունը, անասնական էգոիզմը, կապիտալի նախասկզբնական կուտակման շրջանի գիշատիչ հերոսների ամբողջ աղետաբեր գործունեությունը: «Մարդի միս են ուտում, արինը խմում,— բողոքում է նահապետական գյուղացին,—ով ճար ունի, իր գլխին ա անում... ամեն մարդ իր դրակն ա դրում, իր գլուխը քորում, բնդանդ բայ անելիս՝ հող են ածում, աչքդ բայ անելիս՝ թող. շոնը տերը չի ճանաչում, ո՞ւմ ասես, ո՞ւմ... աշխարքս Բալան Բալան ա...»[2]:

Այս է կապիտալիզմի պրակտիկան. հենց առաջին պահից նա պրոտեստ է իր ամբողջ այլանդակ էությունը: Նվ վերահաս սոցիալական աղետների մեջ վատ ապրող գուշակող նահապետական գյուղացին մի տեսակ դառն ափսոսանքով է հիշում երեմնի «իդիլիական», պարզ հարաբերությունների մասին.

«Է՛յ գիդի ժամանակ հա. ո՞վ էր տեսել կամ լսել ավելի աֆթա էապես բաներ. գառն ու գիշն ի միասին արածում էին, հրմիկ կովը վեր են քաշում, որ տեսնին՝ քե տակին յարաբ ֆորթ կա՞, քե չէ: Սատկած ձիու նալն են մեն գալիս, էլ ո՞ւմ ասես գորդ: Հերը որդին չի՛ ճանաչում, որդին հորը, տխպերն՝ տխպորը, լավ ա՛ որ քար քարի վրա կանդնած մնում ա... Էլի աստված օրհնի մեր հողը, մեր ջուրը, էլի քե հոգի կա, հավատ, մեղանում ա...»[3]:

Աբովյանը կապիտալիզմի քննադատությունը տվել է նահապետական գյուղացու հայացքով և այդ քննա-

---

[1] Խ. Աբովյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 3, էջ 22:

[2] Նույն տեղում, էջ 26, 27:

[3] Նույն տեղում, էջ 23:

դատության մեջ արտահայտվել է նահապետական գյուղացու սարսափը հին կյանքի ու կենցաղի հիմքերը հնդաբնակող փողային հարաբերությունների հանդեպ։

Նահապետական գյուղացու հոգեբանությունն ու դրա հետ նաև սոցիալական կյանքի պատկերը «Վերք Հայաստանի» վեպում տրված է ռեալիստական հիանալի գույներով։ Աբովյանը ցույց է տվել նաև հակասական տրամադրություններով բնորոշվող անցման էպոխայի յուրահատուկ հոգեբանությունը։

Ռեալիստորեն արտացոլելով մարդկանց հոգեբանության ու աշխարհընկալումների մեջ կատարվող երկփեղկումը, Ս. Աբովյանը արտահայտում է որոշակի քննադատական տեսլականը՝ միամիտիզմի, կրոնական նախապաշարմունքների և կյանքի աստվածաբանական ընկալման դեմ, դրան հակադրելով ռեալիստական, աշխարհիկ վերաբերմունքը։

Ազգային ինքնագիտակցության զարգացման հետ կապված երիտասարդության ակտիվ է վերանայել ժողովրդի դաստիարակության մեջ օգտագործված ձևերն ու եղանակները և քննադատել այն, որպես անպետք մի բան։ Միջնադարականությունը կործանման է դատապարտված։ Նրա միջնադարյան հայ աշխարհիկ գրողների արտահայտած կասկածը կրոնի և աստծու գոյության մասին միամիտիզմին լուրջ հարված հասցրեց, ապա միամիտիզմի Աբովյանի քննադատությունը նրա կործանման հիմքը դրեց։

«Վերք Հայաստանի» վեպում ռեալիստորեն ցույց է տրվել հին հասկացողությունների կործանման անխուսափելիությունը։ Վեպում իբրև նորի կրող հանդես է գալիս Աղասին։ Նա դժգոհում է եկեղեցական օրենքների դեմ և մարդկանց ուշադրությունը սևեռում է աշխարհիկ, առօրյա, կենսական հարցերի վրա, երկրորդական պլանի վրա է մղում կրոնական արարողու-

բյուններըը, որոնք առաջ պրավում էին մարդկանց ամբողջ հոգևկան աշխարհը: Աղաասին հանդում է այն հանդգնան, որ մարդը պետք է ապրի իրական կյանքով և ոչ թե ինչ-որ երևնային վարպապետությամբ: Աղաասին կենսասիլիստիայության է վերածում ամերիկան մարդու անալիտատիկան աշխարհայեցողությունը:

«Է՛հ, ժամ՞չի՛ դառավ մեր գլխին, մենք իշի հարատանիք դառավ... Տո, ձեր տունը չքանդվի, ախր ի՞նչ խարար ա էսքան պոչը ձգել, երկարացնել: Մենկ էրկու ծուռը դի՛ր, երեսիդ մենկ քանի խաչ հանի՛ր, պրծանք, դնաց. ժամի դուռը պաչ արա՛, էլ եղ արի՛, քո բանդ ա՛նա: Ի՞նչ ա էսպես օրն էլ ժամի առաջ բռնել, ե՛րկար մտիկ անել՝ որ հա կաց ու բերանդ բաց ու խռռի արա՛, քի օրհնյալ եղերքն ասեն, որ բերանդ հացի համ ունանի: Խաչը պիտինա՝ էս հալևորներն ու պառավները քանի մնծանում են, խելքներն էլ հետները կորցնում: Կուզես բարկացի՛ր, կուզես առաջ ջուր խմի՛ր, որ մենակես էլ՝ էնքան պետք է մտիկ անես՝ որ ժամավորները գան, ողորմի առաված ասեն, որ բալքի քի աչքդ մի բան անանի... էս կարգ դնողին ի՞նչ ասիմ, նրա հորն ողորմի, ինքը հացի տեղ խաչ կրկի կոծած՝ բա՛ս...»[1]:

Աղաասն հակադրվում է նրա մայրը, հնի, սրապիցիայի դերին, նահապետական հասկացողություններիկրողը, որին այնքան էլ հասկանալի չեն նոր սերնդի դաղափարները: «Էս ժամանակիս տղերքը՝ հենց սալի դժվել, կապռվի են դառել: Ո՛չ մնծի պատիվն են հանաշում, ո՛չ հավատի գինը, ո՛չ ժամի, ողորմի զորությունը: Էս ա, որ առաված մեր գլխին բարկացել, ամեն կողմից դուլումը մեղանից պակաս չի ըլում՝ է՛: Ամենն էլ իրանց ձին են քշում: Էրեկվան երեխեն էլ՝ դեռ ոտը չի՛ էլած ոտն ա բարձրացնում, էս հո առաված չի վերց-

[1] Ս. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 9—10:

նել... Աստված ազատի էս ժամանակիվա երեխեքանց ձեռիցը, որ Թոզաս, աշխարք կը քանդեն...»[1]:

Մեր առաջ ներկայանում են երիտ. սերունդ իրենց առանձնահատուկ հասկացողություններով ու բարքուժներով: Հենց այս հակասական արտահայտություններով են բնութագրվում անցման այդ էպոխայի մարդիանց հոգեբանությունը: Մի կողմից ավանդական սովորությունների ու կրոնական հավատալիքների արմատորժում, մյուս կողմից բողոք կարծրացած նախապաշարմունքների ու ասկետիզմի դեմ և կյանքը, բնությունն ղգալու անալ կենսասիրելիության: Սրանչելի են վիպի այն տողերը, որտեղ Աղասին արտահայտում է իր հիացմունքը բնության գեղեցկությունների հանդեպ.

«Ա՜խ, ո՞վ ես դու՝ ո՞վ, յարտաղանիք զուրան՝ Աստված, որ էսքան բարիքն ստեղծել ես մեզ համար... Ի՜նչ ասեմ երկիրն ա մենակ գեղեցիկ, հազար ծաղիկներով. բուսով զարդարած, բաս երկինքը ո՞ւր Թոզամ, որ ցնրանկը ինձ լիս ա տալիս, հանդիս պատուղը հասցնում. դիշերը մութն իմ աչքիցս հեռացնում ու էնպես չազրի պես գլխիս վրա կանգնած՝ անձրև, արև տալիս, որ ես ապրեմ, որդիքս պահպանեմ, աշխարքի պետքը գամ՝ որ մեռնելիս էլ՝ դան հողիս վրա ինձ մեկ դարդակ ողորմի ասեն: Ա՜խ, երկնային Թագավոր Աստված՝ քանի աչքս բաց եմ անում՝ էս քո արարածը տեսնում, սիրտս կրակ է դառնում, աչքս ծով, բերանս լավում, մնում եմ ապշացած, չնուցած, բայց ա՜խ՝ ո՛չ էս կրթանկն ա ինձ էրում, ոչ էս ջուրն ինձ խեղդում: Աչքս մոլորված էս Թիֆից էն Թուխ,էս սարից էն սարն ա քննում՝ ծառի տակին տանս, սարի գլխին տանս՝ մարիկ անելով աչքս շաղվում, ջուր ա կորում: Հենց գիտես մեկ ձեռ, մեկ ֆև, մեկ աներևույթ հոգի՝ տերևներդ

---

[1] Ս. Աբովյան. *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 3, էջ 9—10:

խշշալիս, ղուշը թռչկլիս, ադրյուրը բլբլալիս, բյուլբյուլը երգելիս, հովը փչելիս, շաղը երեսիս թափելիս, ամպը դոռալիս, անձրևը գալիս՝ ինձ ձեն ըլի տալիս, ինձ ձեռով ըլի անում, ինձ վրա խնդում՝ թե վայելիր էսոնք՝ հոգածին մարդ, բարի կա՛ց, բարություն արա...»[1]:

Աղասու բնութենապաշտությունը ավելի դեպքում հանդես է գալիս որպես հակադրություն միստիկական աշխարհհայեցողության, որը ձգտում է մարդու ամբողջ ներքնաշխարհը ենթարկել միստիցիզմին: Բնութենապաշտական գծեր վերապրելով իր հերոսին, Արովյանը դրա տակ արտահայտել է իր հումանիզմը: Այսպես նույնպես հեղինակի հումանիզմն արտահայտվել է իրեն բողոք միջնադարյան կոշտացած բարքերի ու կրոնական ասկետիզմի դեմ, հանուն մարդու աշխարհիկ զգացումների ազատության: Աղասու բնութենասիրությունը, նրա անձնական հախտան սերը դեպի Նազլուն, դեպի իր ծնողները, այդ սերը պատճառած մարմինը, որ ամանք դիտում են որպես անմաքրամարմին, վկայում արտահայտվում է հումանիստական բարձր գաղափարների անսահմանությունից: Արովյանն ամենուրեք ընդգծել է մարդը, ցույց տալով, որ նրա էությունը հակված է ոչ թե դեպի միստիկան, ասկետիզմը, այլ դեպի ունայ, աշխարհիկ, բնական կենսագործունեությունը: «Վերք Հայաստանի» վեպի գաղափարական բովանդակությունը դրանով չի սպառվում, իսկ, իրականում, հենց դրանով միայն սկսվում է:

«Վերք Հայաստանի» վեպի կենտրոնական խնդան կառուցված է քաղաքական պրոբլեմի վրա: Դրա՝ իբրև Հայ դրականության առաջին քաղաքական վեպի գլխավոր գեղարվեստական արժանիքը դրա մեջ արտահայտված ազգ միտումն է, թե վերջ է տրվում Հայ ժողովրդա-

---

[1] Խ. Արովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 12:

կան մասսաների ապոլիտիցիզմին, դրանով իսկ հարվածելով քրիստոնեական, սխոլաստիկական աշխարհայացքը և բարձրացնելով հերոսական մտայնությունը»[1]:

Բայց մի ներքին վտանգ կա այս քաղաքական նպատակների և միջնադարյան ասկետիզմի քննադատության մեջ: Հասկանալի է, որ ժողովրդի պասսիվիզմը պայմանավորվում էր նախ և առաջ նրա կրոնական աշխարհայեցողությամբ, որն ստիպում է մարդկանց ապրել ասկ միստիկական էությամբ և անտարբեր մնալ աշխարհիկ կյանքի նկատմամբ: Արովյանն, ահա, սկսում է հենց այդ կետից: Նա նախ և առաջ մշակում է նոր աշխարհայացք, բնության երևույթների ու կյանքի մասին նոր տեսակետ և հետո միայն անցնում քաղաքական ակտիվացման պրոպագանդային: Պայքարելով ժողովրդի քաղաքական ակտիվության համար, Արովյանը առաջին հերթին ուղղում է պասսիվիզմն արդարացնող գաղափարախոսության դեմ: Այստեղից է գալիս հեկեղեցու և հոգևորականության քննադատությունը «Վերք Հայաստանի» վեպում:

Ազգային ազատագրության ցանկությամբ համակված ժողովուրդը դարեր շարունակ լսելով կրոնի սպասավորների կողմից քարոզած հնազանդության և բռնության առաջ դլուխ խոնարհելու վարդապետությունը, համոզվում է դրա անանկության ու վնասակար էության մեջ, որը և նրան հանգեցնում է կրոնական, սխոլաստիկական աշխարհայեցողության քննադատությանը: Հատկանշական են վեպի այն էջերը, որոնք ներկայացնում են Պետրոսի և եպիսկոպոսի խոսակցությունը: Հեղինակն այստեղ հակադրել է երկու աշխարհայացքմի կողմից ակտիվ պայքարի, բռնությանը չհնարկվելու համոզմունք, մյուս կողմից պասսիվիզմի «մի կալ

[1] Ա. Տերտերյան, *Արովյանի ստեղծագործությունը*, էջ 100:

հանուած չարին» քրիստոնեական վարդապետութիւն։ Նոր Պատգամը յստակօրէն հայտնում է, որ համբերութեան բաժակը լցուել է ու այլևս չի կարելի հանդուրժել բռնակալի կամայականութիւնները և որ ամենից լաւ է պայքարում դիմել հանուն ազատութեան, քան թե տանել բռնակալի անարդ շղթաները, եպիսկոպոսը ընդդիմախոսում է նրան, վկայակոչելով երկնային հայր, քրիստոնեական համբերութեան ու հնազանդութեան մասին վարդապետութիւնը։ Բայց դարեր շարունակ ժողովուրդը շատ է լսել այդ և նա հասել է այն գիտակցութեան, որ պատմական ցանկութիւններով չի կարելի ազատութիւն նուաճել, որ դրա համար անհրաժեշտ է ակտիւ դործ, պայքար։ Այսպիսով, խորտակվում է ժողովրդի հաւատը դեպի նիհիլիստ ազատագործները, որովհետև նրանց գործունեութիւնը դրսևորվում է հակաժողովրդական էութեամբ, քանի որ նրանք ըստ էութեան արդարացնում են բռնութիւնը և քարոզում են անարատութիւնը վրել սուրբութեան շղթաները։ Աբովյանը խորտակիչ հարուած է հասցնում պասսիվիզմի կրոնական փիլիսոփայութեանը և առաջ է քաշում ժողովրդի քաղաքական ակտիվութեան դաղափարը։ Վկայում նա ցույց է տալիս, որ հայրենասիրութեան և ազատութեան ձգտման հերոսական ոգին հատկապես բարձր է հայ ժողովրդի այն հատուածում, որը համեմատաբար ազատ է կրոնական-սխոլաստիկական դաղափարախոսութեան ազդեցութիւնից։

Հոգևորականութեան քննադատութիւնը «Վերք Հայաստանի» վեպում դրանով չի սպառվում։ Ռեալիստ հեղինակի դրչի տակ վեպում կենդանի կերպով հանդես է դալիս հոգևորականութիւնը իր իսկական էութեամբ, իր բարոյական ոգորմելի կերպարանքով։ Հոգևորականութեան քննադատութեան միջով կարմիր թելի նման անցնում է նրա ավելորդութեան, հասարակութեան համար

անելիք չունենալու դատապարտը։ «Բանը էն չի,— բողոքում է դյուղացիներից մեկը,— որ մարդ ծեզը տալիս պնա ժամը, մեկ երկու ծռանդը դնի, դուս գա, մի քիչ գրին մտիկ անի, արշտուտա, քունը առնի, վակուլ բարձի վրա, դուշմուքի յորղան-դրշակում երկար ձգվի, ուտի, խմի, քեֆ անի, փորն ու գլուխը հատատցնի, ու դա մեր ջանին ընկնի, թե ինչ որ դառել ես՝ էն էլ մեզ տվիք, որ առնենք՝ լավ ուտենք, լավ հագնենք, լավ մաշենք, ձեզ համար աղոթք անենք։ Ախպե՛ր, բաբա, ջանամ, դյուղմ, աղոթք ունիս, քեզ համար պահի, քեզ համար արա»[1]։

Արովյանը ցույց է տալիս, որ հոգևորականությունը այլևս հեղինակություն չի վայելում հասարակության մեջ, որովհետև եկեղեցու սպասավորները հասարակության համար օգտակար որևէ անելիք չունենալով, զբաղվում են նրա, անձնական շահախնդրությամբ, չհարշելով ամենաստոր մեթոդներից։ «Բանդ խուշան ընկած վախտը՝ ուզում են թե դուխդ վեր բերեն»,— դժգոհում են դյուղացիները,— «բիչ ա մնացել, որ մեզ սար-սար ուտեն... Մեկ որ յախեդ ձեռ ա ընկնում, էլ չեն ուզում, թե պռկենք»[2]։ Բարոյական վերածնման այս ուղին է անցել հոգևորական դասը։

«Վերք Հայաստանի» վեպում հոգևորականները հանդես են գալիս բացասական գծերով և նրանց կերպարները կերտելիս Արովյանը օգտագործել է ուժեղ երփնաներ։ Վեպում հատկապես աչքի է ընկնում տեր-Մարկոսը՝ առաջին բացասական տիպը հայ նոր գրականության մեջ։

Տեր-Մարկոսի երփնական պորտրեն վեպում տրված է կենդանի և շոշափելի գույներով։ Հերինակը նրան

---

[1] Ն. Արովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 24։

[2] Նույն տեղում։

նկարագրում է այսպես. «առավոտից մինչ ծիգուն փլլոնն ուսին քցած, փոխանակ վեր քաշելով, հողաթափը ծռիծրիացնելով կամ քոշերը քստքստացնելով, քուցին-քուցին անելով, մեկ դադանակ ձեռին, լոնդի տերողորմեն շշխկացնելով, քուչքը չափելով, մեկ մռնել կամ կնունք, շիլափլավ կամ մատաղ պատահելիս՝ մեկ էլ էն ես տեսնում, որ հաղալով, փռշտալով, ոտին, գլխին անելով՝ դռները ջարդելով, կոտրտելով՝ ափսեթափել ներս ընկավ, հոգեառ հրեշտակի պես եկավ Թոնդրի ղրաղը կտրեց, իրան-իրան նստեց, արագ մաղա արեց ու հենց իմանաս՝ Քե մեռելի կես հոդին ինքն ա ուզում հանի: Դեռ պատանը չկարած, չվացրած, քոդամներեն ու վողոպուտն ա ուզում»[1]:

Տեր-Մարկոսի կերպարով Աբովյանը մերկացրել է ամբողջ հայ հոգևորականության բարոյական անառնությունը: Հոգևորականության քննադատությունը վեպի հեղինակի ուժեղ կողմերից մեկն է:

Որպես հետիոտ ցույց տալով հոգևորականության բարոյական նենտումը, Աբովյանը, ասկայն, իր աշխարհայացքով չհանդեց նրա ժամանակը: Նա դեռևս բաժանում էր այն պատրանքը, Քե հնարավոր է վերականգնել հոգևորականության բարոյական դիրքերը և հասարակական օգտակար գործունեության կոչել նրան: Սա Աբովյանի աշխարհայացքի թուլությունն էր:

Օգտագործելով այդ մոմենտը՝ նախասովետական որոշ գրականագետներ ձգտում էին ինչ-որ կրոնապաշտական տրամադրություններ վերագրել մեծ լուսավորիչ-դեմոկրատին, պնդելով, Քե իբր, նա «յուր խիստ լուսավորչական դավանությամբ առաջնորդից հայի ազգը միտքը, կենդանի հավատը»: Սխալ ու վնասակար է այս տեսակետը, որովհետև փորձում է կրոնապաշ-

---

[1] Ե. Աբովյան. Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 14:

աուիյանն ու գավանաբանական մոմենտը ներկայացնել որպես մեծ լուսավորիչ-դեմոկրատի գրական ու հասարակական գործունեության գլխավոր կետ-նպատակ։ Աբովյանը իր աշխարհայացքով չհանդեց սթեիզմի, բայց և նա չդարձավ կրոնի քարոզիչ, լուսավորչական գավանանքի չաստոպով։ Լուսավորություն, ազգային ինքնագիտակցության բարձրացում, հումանիզմ և ժողովրդի կենսական պայմանների բարելավման ձգտում,— ահա թե ինչն է հանդիսացել Աբովյանի գրական ու հասարակական գործունեության գերագույն իմաստը։

«Վերք Հայաստանի» վեպում ռեալիստորեն արտացոլվել է պարսկական սիրապետության ամբողջ ծանրությունը, որ իր վրա կրում էր հայ ժողովուրդը։ Բռնակալի չինիկ կամայականությունը, հայ ժողովրդի ֆիզիկական ջնջումը, ազգային հնշման ամենավայրագ մերոդները վեպում ներկայացված են դեպքերի համոզիչ պատկերների մեջ։ «Էս անօրինքները մեզ հավատից էլ են քցել, հոլից էլ,— դժգոհում է Պետրոսը,— մալ են տանում մեզանից՝ խլում են, աղջիկ են դառնում՝ քաշում են, մեզ կրակն են դրել, ասլ-սաղ էրում են, վոշխոում, ին մեկ խոսք էլ ասում ես հո, վայ քո օրին, արևին... Տունդ էլ որ քանդեն, ձեն չպետք է տաս. ախր որ մեր միանց էսպես դաղանի պես ուտում են, սրա չարեն ի՞նչ կըլի։ Տեղից վեր կենողը ոտը մեզ վրա չա բարձացնում։ Ջիլում, որ մեկ օր դնանք, ջուրը թափինք, պրծնինք։ Ախր էս հո օր չի՝ որ մենք քաշում ենք»[1]։

Իրրև պարսկական բռնակալի տիպ վեպում երևան է գալիս Հասան խանը, որը աչքի է ընկնում արևելյան բռնակալի դաժան ու խարդախ բնավորությամբ։ Որպես

[1] Ե. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 80։

պարսկական բռնակալության սիմվոլ վիպում սքանչելի ռեալիստական գույներով նկարագրված է Երևանի բերդը: «Ետ թարափի վրա՝ ցից ցլուխը բարձրացնում, Քամաշա յա անում Հանդարտ՝ հաղար դլխանի դևի պես՝ Երևանու՝ հաղար տարեկան քալմաս, պատռված, շորս կողմը խանդակով պատած, բրչերով դայիմացրած, սուր սուր առաջները դլխին շարած, հինդ դաղաշափ հաստ պարսպով երկու տակ բռնած, մեկ ոտը Կոնդումը, մեկ ոտը Դամբուրուպուլի դլխին դրած, մեկ բերանը հյուսիս, մեկը հարավ բաց արած, շորացած դլուխը երկինքը ցցած, լեն փեշերը երկրումը փռած, անամոթ երեսը կոխած, սվաղած, հաղար բնով, հաղար վեներատա աչքերը դեսուդեն չուած, ջուխտ չանկերով Ջանդվի՝ քարտա, զարհուրելի, սևադեմ ձորը խառած, դոշին կպցրած, անմաղ, անլեղու, մարդակեր բերդը, ու դեղնած երեսը հետու տեղից ծածկում, ապահ աչքերը դեսնին քցում, որ միամիտ տեսնողին դհա շուտով խաբի, դհա հեշտ իր ծոցը քաշի ու բիրադի անձին, անասա կուլ տա, վիշացնի»[1]:

Այս սիմվոլիկ նկարագրության մեջ մի կողմից արտահայտություն է դտել հայ ժողովրդի դարավոր սպրդացման ահավոր ծանրությունը և մյուս կողմից պարսկական դառնակալության բայրայման անխուսափելիությունը:

«Վերք Հայաստանի»-ն պատմական վեպ է: Պատմական երկի ռեալիզմը բնորոշվում է նրանով, թե կարողացել է արդյոք հեղինակը ճշմարտացիորեն ներկայացնել ու դնահատել տվյալ պատմական իրադարձությունները, դեպքերն ու դեմքերը, արտացոլել ժողովրդի տվյալ շրջանի կենցաղն ու սովորությունները: Կարող ենք ասել, որ Աբովյանի վիպը բավարարում է բոլոր

---

1 Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 53:

այս պահանջները: Անցյալ դարի քսանական թվականների երկրորդ կեսի ռուս-պարսկական պատերազմի ընդհանուր իրադարձությունները Հայաստանում, ինչպես նաև կոնկրետ պատմական դեպքերն ու պատմական անձնավորությունները «Վերք Հայաստանի» վեպում պատկերված են ճշմարտացիորեն, և վատարած իրադարձություններին տրված է ամենևին դնահատականը, ինչպես ժամանակին նրանք ընկալվել ու դնահատվել են հայ ժողովրդի կողմից: Ինչ վերաբերում է սոցիալական ու կենցաղային միջավայրի նկարագրությանը, ապա դրանք վեպում տրված են անդերազանցելի ռեալիստական մանրամասնությամբ: Բոլոր այս նախապայմանների միասնությունը կազմում է հենց «Վերք Հայաստանի» վեպի ռեալիզմի բովանդակությունը:

Հիմք դնելով հայ ռեալիստական արձակության՝ Ղ. Աբովյանը բերեց մի շարք նորություններ, որոնք բնորոշ են հենց ռեալիզմի տեսակետից:

Տալով ռեալիզմի ընդհանուր բնութագիրը՝ Էնգելսն ասում է, որ նա «ենթադրում է, բացի մանրամասնությունների ճշմարտականությունից, տիպական հարաբերությունները տիպական հանգամանքների մեջ տալու ճշտությունը»:

Ռեալիզմի համար բնորոշ այս սկզբունքը մեր արձակության մեջ առաջին անգամ իր արտահայտությունն է գտել Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպում: Ինչ ենք հասկանում տիպական հանգամանքներ ասելով: Տիպական հանգամանքներ ասելով մենք դիտում ենք լուսավորական գաղափարների, իրրև ազգության կազմակերպվելու, քաղաքական ակտիվացման ու ազգային պատասխանատվության զգացումներով ոգորվելու այն ընդհանուր պայմանները, որ ապրում էր հայ ժողովուրդը XIX դարի 20—30-ական թվականներին: Աբովյանի նկարագրած կերպարները այդ տի-

պական հանգամանքների մեջ պատկերված են ռեալիստական ճշմարտացիությամբ։ Այդ նշանակում է, որ այդ կերպարները բնութագրված են հենց տվյալ իրադարձությունների համապատասխան, որ նրանք մտածում ու գործում են ելնելով տվյալ իրադարձություններից։ Այդ կերպարների մեջ որոշակիորեն անդրադարձվում են կյանքի բնորոշ կողմերը։

Ռեալիզմի տեսակետից կարևոր նորություն պետք է համարել կենցաղի ու միջավայրի նկարագրությունը։ Հայտնի է, որ կլասիցիզմի և սենտիմենտալիզմի գրականության մեջ այդ մոմենտները բոլորովին անտեսված էին և կերպարները գործում էին ժամանակից ու տարածությունից դուրս, շրջապատից կտրված, առանց կոնկրետ հասարակական միջավայրի։ Դրա տիպիկ օրինակն է արևմտահայ գրող Հիսարյանի «Խոսրով և Մաքրուհի» վեպը։

Արովյանի խոշորագույն արժանիքներից մեկը այն է, որ տվեց հայ ժողովրդի կենցաղի փայլուն, ռեալիստական նկարագրություններ։ Դրանով իսկ հանձարեղ դրողը հայ գրականությունն աղատագրեց այն չոր ու ցամաք սխեմատիզմից, որի մեջ այն գրել էին կլասիցիզմի ներկայացուցիչները։ Կենցաղի, միջավայրի նկարագրությունը մեծ նշանակություն ունի ռեալիստական արվեստի մեջ։ Դա օգնում է առավել խորությամբ բացահայտել տվյալ ժամանակաշրջանի մարդկանց հասկացողություններն ու հոգեբանությունները։ Առանց հասարակական կենցաղի նկարագրության չի կարող ռեալիստական արվեստ լինել։ Ուշագրավ է, որ ռեալիզմի իր տեսության մեջ Մ. Նալբանդյանը բացառիկ նշանակություն է տալիս հասարակական կենցաղի արտացոլմանը, որպես գրականության համար առանձնապես բնորոշ երևույթ։ «Ազդերի սեփական դպրության մեջ,— գրում է Նալբանդյանը,— այսինքն նոցա բա-

նատեղծական գործերի մեջ երևում է նոցա հոդին, նոցա վարք ու բարքը և այլ այնպիսի բաներ ու քնքույշ բաններ, որի համար պատմությունը սիար է և կարող բանաստեղծության օգնության»[1]:

Ռեալիստական արվեստի այս բնորոշ առանձնահատկությունը առաջին անգամ ամբողջական դրսևորումն է ստացել Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպում: Այս հանգամանքը վեպին մեծ է հանաչողական մեծ արժեք:

Հայ քննադատական ռեալիզմի պատմության մեջ Խ. Աբովյանի բերած մյուս կարևոր նորությունը տիպերի, կերպարների ստեղծումն է: Հայտնի է, որ կղերառոմանտիկական գրականության մեջ դեղարվեստական կերպարը տիպականացնելու, անհատականացնելու հարցը սուկ երկրորդական մոմենտ էր: Այն ժամանակ այդ գրողներին չէր մտահոգում ամբողջական կենդանի բնավորություններ ստեղծելու խնդիրը, և Բելինսկին է նկատում, խարտիսերների փոխարեն ըստիպում էին խոսել զանազան՝ լավ կամ վատ որակի աչիզորիկ կերպարների... Գրականության մեջ կերպարների ստեղծումը ռեալիզմի բերած նորությունը չէր: Դրական կամ բացասական կերպարներ հանդես էին գալիս նաև կլասիցիզմի, բարոյախոսական ռոմանտիզմի գրականության մեջ: Սակայն այդ կերպարները չէին անհատականացվում և ներկայանում էին ոչպես որևէ արատավոր գաղափարի կամ հատկանիշի խոսափող:

Ռեալիզմի բերած նորությունը, նրա առանձնահատկությունն այն է, որ յուրաքանչյուր կերպար դրվեց իր համապատասխան սոցիալական միջավայրում, այսինքն այն ներկայացրեց իբրև հասարակական մարդ,

---

1 Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 119:

պայմանավորեց կերպարի հոգեբանական դոյությունը: Կենդանի, անհատականացված դեղարվեստական կերպարներ մեր արձակության մեջ առաջին անգամ հանդես եկան Ն. Արովյանի ստեղծագործություններում: Այնպիսի հերոսական կերպարներ ու տիպեր, ինչպիսին Աղասին, լուսոյի Հովակիմը, Կարոն, տեր-Մարկոսը, դպիր Կոստանը, Պետրոսը իրենց նախորդները չունեն հայ արձակության մեջ:

Ռեալիզմի զարգացման տեսակետից խոշոր էր Ն. Արովյանի դերն այն իմաստով, որ նա անդրադարձրեց հայ արձակությունը՝ տալով նրան ազգային բնույթ: Նրա ստեղծագործության մեջ առաջին անգամ դեղարվեստական արտացոլում գտան հայ ժողովուրդն ու Հայաստանը իր բնաշխարհով: Արովյանը հայ արձակության մեջ կերտեց հայկական բնավորություններ, տալով նրան ինքնուրույն զարգացման հնարավորություն:

Արովյանը խորտակիչ հարված հասցրեց «սինեզիական» թեմատիկային, որը հանդիսանում էր կլասիցիստական արվեստի բովանդակությունը և արվեստը կապից ռեալ կյանքի, ժողովրդի ու տեղական պայմանների հետ: Այս բոլորով պայմանավորված Արովյանը դեղարվեստական պատկերի նոր հատկացողություն բերեց հայ արձակության մեջ, պատկերի բովանդակությունը քաղելով հասարակական կյանքից գամ շրջապատող բնությունից: Արովյանը վոնկրետացրեց դեղարվեստական պատկերը, այն ներկայացնելով իբրև առանձին իրողություն, որպեսզի դրա միջոցով ներկայացնի ամբողջանը: Վերցնենք, օրինակ, բնության նկարագրության մի նմուշ: Արովյանից առաջ և նրա ժամանակաշրջանի բանաստեղծները նույնպես նկարագրում էին գարունը, բնության երևույթները և այլն: Բայց դժվար չէ նկատել, որ այնտեղ չկար պատկերի կոնկրետություն, այլ գովերգվում էր բնությունն առհա-

սարսափ, արտասովոր ձևով: Դրա շնորհիվ էլ նույնիսկ աշխարհիկ բանաստեղծների մոտ ինչքան էլ բնության ընկալման հիմքում դրված է ռեալիստական վերաբերմունքը, այնուամենայնիվ դիցարվեստական պատկերը ուներ արտասովոր-ռոմանտիկական բնույթ: Աբովյանի մոտ բոլորովին այլ է: Նրա մոտ բնությունը անմիջապես կապվում է հայկական բնաշխարհի հետ և տալիս ընկալվում է կոնկրետապես, ռեալիստական ճշմարտացիությամբ: Վերցնենք, օրինակ, ձմռան նկարագրությունը «Վերք Հայաստանի» վեպից:

«Ձինն էկել՝ դիզվել, սար ու ձոր բռնել էր: Պարզկա դիշերը էնպես էր դեմինը սառցրել, որ ամեն մեկ ոտքը կոխելիս՝ հաղար տեղից արտաբարձում, ճռճռում, ճքճքում էր, ու մարդի ջանը սառացնում, ձեն տալիս: Ամեն մեկ ծառի ճղիներից, ամեն մեկ տան բաշից՝ հաղար տեսակ սառցի լուլա, հաղար տեսակ ձնի քուլա՝ կախ էր էլել ու բիզ բիզ իրար վրա սառել: Հենց դիտես՝ սար ու ձոր դամ նոր էր ծաղկել դամ նոր ծերացել, մահվան դռան բռնել՝ շունչն էր մնացել՝ որ տա, ու աշխարքիս բարով ինա ասի: Ղուշ, պարան, անասուն, սղոց, որը փեսացել՝ էստեղ էնտեղ վեր էր բռնկել, որն էլ վաղուց, ամառվա առաջ բռնը մտել՝ ձենը փարել, պաշարը վայելում, գարնան գալուն սպասում: Գետերի, առվների երեսները սառիցը մեկ դաղ ելել, հաստացել, իրար վրա դիզվել՝ էնպես էր ջրի, աղբրի բերնին հասել ավել, որ մոտքներին կանգնողը միմիայն նրանց խոսել ձենն էր լսում, որ սառցի տակին սխուր, սրսում քցում էր ու էլ ետ էտեղ-էնտեղ կամաց կամաց ձենը կտրում, պատանձվում, սառչում»[1]:

Սա մի սքանչելի բնանկար է, որը ներկայացնում է ձմռան սմբողջական կենդանի պատկերը: Այսպիսի

---

[1] Ս. Աբովյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 3, էջ 7։

պլատոնիականությունը արվեստի մեջ կարող է ծնվել միայն բնության խոր, ռեալիստական ընկալման միջոցով։

Այսպիսով, մերժելով էսթետիկական հնացած սկզբունքները, անտեսելով ձևի ու բովանդակության մետաֆիզիկական ըմբռնումները, Ե. Աբովյանը հեղաշրջեց հայ գրականությունը, դնելով այն ռեալիզմի էսթետիկայի հիմքերի վրա, դաստիարակելով գրական մի ամբողջ սերունդ։ Հայ նոր գրականության նախամարտապետներ՝ Նալբանդյանը, Պռոշյանը, Աղայանը, անցել են Աբովյանի ռեալիստական դպրոցը։

* * *

Խաչատուր Աբովյանից հետո քննադատական ռեալիզմը իր զարգացման նոր էտապին անցավ հյուսիսափայլյան շրջանում, երբ գրական շարժման գլուխ կանգնեց ռևոլյուցիոն-դեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանը։

## «ՀՅՈՒՍԻՍԱՓԱՅԼ»-Ի ԴԵՐԸ ՀԱՅ ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՁԱՐԳԱՑՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

Հայ գրականության մեջ քննադատական ռեալիզմի զարգացման գործում հյուսիսափայլյան շրջանը յուրահատուկ տեղ է գրավում: Այդ շրջանի առանձնահատկությունն այն է, որ տեսության մեջ ավելի ուժեղ պայքար է ծավալվում ռեակցիոն-ռոմանտիկական էսթետիկայի դեմ և լուրջ քայլեր են կատարվում քննադատական ռեալիզմի տեսական դրույթների մշակման ուղղությամբ: Հյուսիսափայլյան շրջանում հիմնականում ավարտվում է այն, ինչ որ սկսել էր հայ նոր գրականության հիմնադիր Խ. Աբովյանը: Քննադատելով ու մերժելով ռեակցիոն ռոմանտիկական գրականության սխոլաստիկական սկզբունքները, «Հյուսիսափայլ»-ի առաջավոր գրողները առաջ էին քաշում էսթետիկական նոր սկզբունքներ, որոնք բխում էին գրականությունը կյանքի հետ կապելու անհրաժեշտ պահանջից: Ակնհայտ է, որ գրական այդ հոսանքների պայքարի մեջ ի վերջո դրսևորվում էին հասարակության տարբեր խավերի շահերն ու ձգտումները: Եթե ռեակցիոն ռոմանտիզմը կղերա-ֆեոդալական իշխող վերնախավի գրական ուղղությունն է, որը արտացոլում է հինը, հետադիմականը, իր դարն ապրածը, ապա նոր ձևավորվող պրոգրեսիվ ռոմանտիզմը և քննադատական ռեալիզմը գրականության մեջ դրսևորում էին հասարակու-

բյան պրոպրևիով տարրերի հայացքները, որոնք պայքարում էին միջնադարյան հետամնացության ու տգիտության դեմ, հանուն ժողովրդի ինքնագիտակցության բարձրացման։ Ժամանակի պահանջին համապատասխանով ուղղության՝ քննադատական ռեալիզմի տեսական դրույթների պաշտպանությամբ հանդես էր գալիս Միքայել Նալբանդյանը։

«Հյուսիսափայլ»-ի պաշտոնական խմբագիր Ստ. Նազարյանը նույնպես բիչ դեր չխաղաց պրոպրևիով պահանջի պարզաբանման բնագավառում։ Ինչպես է, նա իր պահան հայացքներով չէր բարձրանում քննադատական ռեալիզմի տեսության բարձունքները, բայց դրան դեր կատարեց հին սխոլաստիկական պահանջության դեմ պայքարելու գործում և արտահայտեց ուշագրավ հայացքներ պահանջության հատարակական դերի մասին։ Նազարյանի պահան հայացքների նշանակությունը, նրանց պրոպրևիով բնույթը պայմանավորվում է նրա՝ որպես լուսավորչի գործունեության պրոպրևիով նշանակությամբ։ Պատմականորեն անպայման առաջադեմ էին նրա լուսավորական դատափետները։ Ստ. Նազարյանը հենց ձգտում էր այն բանին, որ պահանությունը նույնպես նպաստի լուսավորական գործունեությանը։ Այստեղ էլ նա դնում է պահանության հատարակական դերի հարցը, հակադրվելով «արվեստը արվեստի համար» տեսակետի տեսությանը։ Նազարյանի տեսակետով պահանությունը ինչ-որ ինքնանպատակ երևույթ չէ, այլ ներտրին կապված է հատարակական կյանքի հետ և իր հերթին կոչված է նպաստելու հատարակության առաջ դրված խնդիրների լուծմանը։ Ուշագրավ է, օրինակ, որ «Беглый взгляд на историю Гайкинской словестности» աշխատության մեջ (1844 թ.) Նազարյանը հայ պահանության զարգացման պրոցեսը դիտում է քաղաքական կյանքի հետ սերտորեն կապված։

Նազարյանը գտնում է, որ գրողը, եթե նա ցանկանում է ճշմարիտ դաստիարակ հասարակության, պետք է ելնի իրականությունից, այլապես նա ենթակա է անխուսափելի սայթաքման։ «Բանաստեղծությունը,— գրում է Նազարյանը,— որպես ամենայն ճարտարության, է արարիչ կերպարանության և վերածնողության աշխարհական և մարդկային կյանքի, երբ որ մենք դաստիարակում ենք ազգիս հոգու ազատ գործունեության։ Եվ որովհետև ճարտարության իսկությունը է ինքնիշխան և արարիչ նմանողության գեղեցիկ բնության, ուրեմն պարտ է բանաստեղծը հիմք առնուլ ազգան, արտաքին հայտնության, ամենևին այնպես, ինչպես կերպարանող ճարտարապետը, քան որում բնության մեջ կարելի է գտանել ճշմարտությունը և ամենաէրին գեղեցկությունը։ Բայց եթե ազգս հակառակ բանաստեղծը հիմք է ընտրում յուր համար գաղափարը (իդեան), այսինքն յուր ներքին հոգեկեն աշխարհը, այնուհետև ունի նա տեղիք խեղաթյուրել, մի՛ գուցե հակառակություն լինեը իրականությանը և այդպես հառաջացնեը այնպիսի բանաստեղծական գործեր, որ զուրկ էին այն հատկություններից, որ առաջին և անպայմանապես հարկավոր էր ինքնիշխան կենդանություն ունենալու համար, այսինքն ճշմարտությունը»[1]։

Նազարյանը պնդում է, որ իրականության արտացոլմանը հետևող գրողը ավելի լայն ստեղծագործական ազատություն ունի և, ընդհակառակը, կաշկանդված է այն գրողը, որը, կյանքի ուսումնասիրումն անտեսելով, հիմք է ընդունում որևէ նեղ գաղափար։ Սակայն եթե բանաստեղծը, այնուամենայնիվ, հենվում է որևէ գաղափարի վրա, իր ստեղծագործության հիմքում դնում է ինչ-որ գաղափար, ապա, ըստ Նազարյանի, պետք է

[1] «Հյուսիսափայլ», 1861, № 1, էջ 9։

այդ դաղափարը լինի համամարդկային, համապատասխանի «մարդկության և բնության հավիտենական օրենքին, երբ նա այնպես ամենապարունակ է, որ ամենայն արտաքին հայտնության պիտո է ստորադրվի նորան»[1]:

Այդպիսի հեղինակ Նալբանդյանը համարում էր Շիլլերին, դնելով, թե նրա ստեղծագործությունը հիմնված է պատմության դաղափարի վրա:

Ընդունելով պրակտիկության դաղափարականության սկզբունքը, պրակտիկության դատիտրակիչական-հանդուցչական արժեքը՝ Նալբանդյանը քննադատում էր միտող նիհիլեցիական-սոցյալիստական պրակտիկությունը, որը դներում էր վերացականության մեջ և ոչ մի կապ չուներ ժամանակաշրջանի հասարակական կյանքի հետ: Ուշադրավ է, որ մի պրակտիկության մեջ նա պաշտպանում է «Բախտավոր հրեա»-ի թարգմանությանը կցած Նալբանդյանի առաջաբանի դրույթները, որտեղ հեղինակը քննադատում է մխիթարյան պրակտիկության հակաժողովրդական էությունը, նրա կրոնա-սոցյալիստական բովանդակությունը[2]:

Նալբանդյանի դրական հայացքների ընդհանուր պրոգրեսիվ բնույթը մի անդամ ևս հաստատվում է նրա համակրանքով՝ Սմբատ Շահազիզի ստեղծագործության նկատմամբ: Նալբանդյանը հատկապես նշում է նրա պոեմայի ազգային ձևը և բարձր է գնահատում բանաստեղծի քաղաքական պոեմայի ակտուալ նշանակությունը, նրա հայրենասիրական ու լուսավորական դաղափարները[3]:

Նալբանդյանը հանդուցչական և դատիտրակիչական մեծ նշանակություն էր տալիս նաև թատրոնին և պայքարել է ազգային թատրոն ու դրամատուրգիա ստեղծելու հա-

---

1 «Հյուսիսափայլ», 1861, № 1, էջ 9—10:

2 Տե՛ս «Հյուսիսափայլ», 1858, № 10, էջ 315:

3 Նույն տեղում, 1864, № 12, էջ 778:

մաբ։ Նալբանդյանը դեմ չէր իրականության բացասական երևույթների քննադատությանը։ «Հայոց ազգի մարմինը,— գրել է նա,— ունի իր վերա ապականված տեղեր. դրանց քննել անաչառապես և ի բաց կտրել սուր դանակով, չլիտի վախենա դիտությունը և մարդկության բարեկամը»[1]։ Հասկանալի է, որ նա նույն դերը վերապահում է նաև գրականությանը։ Պատահական չէ, որ Նալբանդյանը գրամատուրգիայի մեջ առաջնությունը տալիս էր կատակերգությանը, որի մեջ քննադատվում են կյանքի բացասական կողմերը։ «Ես,— գրում է Նալբանդյանը,— կամենիմ միևնույն կշռել կատակերգական և ողբերգական իրաբերությունը, միտ դնելով, թե որը դյանից հատաջացնում էր ավելի ներգործություն, այնուհետև փորձը տալու էր նախապատվությունը գուցե կատակերգականին»[2]։ Այս իմաստով էլ նա բարձր է գնահատում Գոգոլի «Ռևիզոր» կոմեդիան, ընդգծելով նրա հանրաշուքական արժեքը կյանքի բացասական երևույթների բացահայտման մեջ։ Այդ նույն իմաստով նա խրախուսում էր հայկական իրականության բացասական կողմերի քննադատությունը Ս. Շահազիզի «Վանի վիշտը» պոեմում և վիրջապես ամենապրում հրատարակում է կյանքի բացասական կողմերը մերկացնող այնպիսի առեղծվածագրություններ, ինչպես Մ. Նալբանդյանի «Հիշատակարան»-ն ու «Մեռելահարցուկ»-ը և Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի «Տեր-Սարգիս» վեպը։

Ընդգծելով Ստ. Նազարյանի դրական հայացքների պրոգրեսիվ բնույթը, չպետք է, սակայն, ընկնել ծայրահեղության մեջ և անտեսել դրանց լուրջ թերություններն ու սահմանափակությունը։ Դժվար չէ նկատել այն ակնհայտ տարբերությունը, որ գոյություն ունի Մ. Նալբանդյանի էսթետիկական հայացքների և Ստ. Նազար-

---

[1] «Հյուսիսափայլ», 1861, № 1, էջ 8։

[2] Նույն տեղում, 1859, № 1, էջ 47։

յանի պրական հայացքների մեջ։ Նազարյանը չհանդես քննադատական ռեալիզմի տեսությանը. կյանքի բացատական կողմերի քննադատությունն նրա պահանջը դուրս չէր գալիս նրա լուսավորական հայացքների սահմանափակությունից։ Նա, օրինակ, քննադատում էր ֆեոդալական նկեղեցին և, ելնելով պահանջից ամբողջ նկեղեցական սիստեմում, ցանկանում էր այն հարմարեցնել լիբերալիզմի շահերին։ Այս էր նկեղեցու նրա քննադատության նպատակը։ Հասկանալի է, որ Ֆանատիզմի հանդեպ նրա կրոնապաշտությունը չէր կարող թույլ տալ նրան հանդելու կրոնը ժխտող քննադատության։

Բարձր գնահատելով թատրոնի դաստիարակչական ու ճանաչողական նշանակությունը՝ Նազարյանը դրա մեջ ներառնում է նաև այնպիսի մոմենտներ, ինչպես թույլերին կարեկցելու, աղքատներին օգնելու, ժողովրդի մեջ դնդի չինովնիկներն ու ազնվական դասը հարգանք դաստիարակելու բարոյախոսությունը։ Այնուհետև, քանի որ, ըստ Նազարյանի, մարդու կյանքում «մեծամշի պաշտոն են կատարում պատահարը և դիտավորությունը», ուստի նա թատրոնի նշանակությունը տեսնում է նաև այն բանի մեջ, որ «Հակատագրի վերա դարձուցանում է մեր ուշադրությունը... և ուսուցանում մեզ այն մեծ ազդեսը համբերելու Հակատագրին»[1]։ Ակնհայտ է, որ այսպիսի պահանջներով նա իջեցնում է պրակտիկության հասարակական արժեքը։

Նազարյանը իր պրակտ հայացքներով հիմնականում մնաց ռոմանտիզմի դիրքերում։ Այդպիսին էր նա և՛ իր թատրոնական հայտնություններով և՛ թե իր դեղարվեստական առնչագործություններով։ Բայց այդ ռոմանտիզմը նման չէ կրթեր-ֆեոդալական ռեակցիոն ռոմանտիզմին. դա պրոգրեսիվ ռոմանտիզմ է, որի ոգին

[1] «Հյուսիսափայլ», 1859, № 1, էջ 49։

հանդիսանում է պայքարը ֆեոդալական հետամնացության և էքսպոտիզմի դեմ, ժողովրդի դարավոր ընճաժության ու անշարժության դեմ, հանուն ազգային զարթոնքի:

«Հյուսիսափայլ»-ի դերն առանձնապես նշանակալից է հայ պրականության մեջ քննադատական ռեալիզմի զարգացման գործում: Խ. Աբովյանից հետո «Հյուսիսափայլ»-ը զարգացման մի նոր, ավելի բարձր աստիճանի հասցրեց հայ քննադատական ռեալիզմը:

«Հյուսիսափայլ»-ը նոր մոտիվներ բերեց հայկական պոեզիային: Խ. Աբովյանը հայ նոր պրականության մեջ ռեալիստական բանաստեղծության առաջին նմուշները տվեց, իսկ այնուհետև հրատարակեց երկու նշանավոր բանաստեղծները՝ Ալիշանը և Ռ. Պատկանյանը, բերելին ռոմանտիկական ուղղության: Ռ. Պատկանյանը հրատարակել 50-ական թվականներին և պարծավ ժամանակի համաչափ բանաստեղծը: Պատկանյանը քաղաքական պոեզիայի հիմնադիրն է մեր պրականության մեջ: Նրա պոեզիայի կենտրոնական առանցքը ազգային ազատագրության գաղափարն է, որը դրսևորվում է մարտական ռոմանտիզմի պաթոսով: Տարված ազգային ազատագրության գաղափարով՝ Ռ. Պատկանյանը իր պոեզիայում առաջ է տվել նացիոնալիզմին, մի բան, որը անխուսափելի է ազգային ազատագրության վաղ շրջանի բուրժուական գաղափարախոսների համար:

50-ական թվականներին Պատկանյանը գրել է նաև մի քանի ռեալիստական բանաստեղծություններ: Այդ շրջանի հայ պոեզիայի լավագույն նմուշներից մեկն է «Արարքի արտասուքը», որտեղ բանաստեղծը ռեալիստական պատկերների մեջ արտահայտում է հայերի ազգային վիշտը, նրա դառն պատմական ճակատագիրը: Պատկանյանի պոեզիայում բացակայում է սոցիա-

լական կյանքի անալիտական արտացոլումը, թայց մի քանի բանաստեղծություններում նկատել է կյանքի անարդարությունները։ «Դանդատ բախտին» բանաստեղծության մեջ Պատկանյանը քննադատում է մարդկանց անհավասարությունը, կյանքի անարդարությունը, որը «դժոխքում իշխանություն» վեր է դասում «խեղճ դիտունից», որտեղ «հավասար չեն հարգում» մարդկանց, այլ հարգանքը մատուցվում է նրան, «որի ջիբը ոսկի կա»։ Պատկանյանը չի ըմբռնում այդ անարդարությունների պատմական հիմքը, թայց նկատում է այդ և բողոքում դրա դեմ։ «Մայրաքաղաքում կրթած հայ երիտասարդ» և «Մայրաքաղաքում կրթած հայ աղջիկ» երգիծական բանաստեղծություններում Պատկանյանը ծաղրել է հայ բուրժուական ինտելիգենցիայի օտարամոլությունը, նրա այլասերումը։ Հայ երիտասարդի նկարագիրը բանաստեղծը տալիս է այսպես.

Հագնվում է նա միշտ en grand, մանէ դալիս à la chique,
Ճաշ է ուտում, ո՛ւր նը կարծում, chez Dusseau կամ Dominique.
Կարդում է նա Morning, Debats, ոչ Բազմավէպ, ah! fi donc!
Թրանսերեն է կոտրատում, հայերենն է mauvais ton.

Հաջող պատկերների, տիպական հատկանիշների և արտահայտչական առանձնահատուկ ձևերի միջոցով Պատկանյանը ներկայացրել է բուրժուական ինտելիգենտի և ինտելիգենտուհու երգիծական ռեալիստական կերպարը։

Ի միջի այլոց նկատենք, որ 50—60-ական թվականների պոեզիայում երգիծական ժանրի հրեան դալը ցույց է տալիս պոեզիայում ռեալիզմի և հատկապես քննադատական ռեալիզմի տենդենցների ուժեղացումը։

50-ական թվականներին սկսեց ստեղծագործել նաև Սմբատ Շահազիզը։ Նրա սկզբնական շրջանի բանաստեղծությունները ընդհանուր առմամբ չէին տարբերվում ժամանակի ազգայնական ռոմանտիզմի պոեզիայից։ Դրա հետ միասին նրա մոտ զգալի տեղ է գրավում

սուբյեկտիվ լիրիկան, որի մեջ նկատելի երանգ են կազմում զուտ անձնական մոտիվները։ «Հյուսիսափայլ»-ի երևան գալը վճռական նշանակություն ունեցավ ինչպես նրա հասարակական-քաղաքական հայացքների ձևավորման, նույնպես և նրա պոեզիայի համար։

Թե նրա գրական ըմբռնումների վրա ինչպիսի ազդեցություն է ունեցել «Հյուսիսափայլ»-ը, կարելի է ճանաչել հետևյալ տողերին գրած հետևյալ դիտողությունից. «Հայտնի է մեզ բոլորիս,— գրել է Ս. Շահազիզը,— որ մինչև 60-ական թվականները գրականությունը մեր մեջ համարվում էր որպես արվեստ, կտրված կենսական հարցերից և յուր հիմքը գրած ավելի օդի վերա, քան թե հողի։ Նույն թվականներին՝ առաջ Ղ. Աբովյան, բայց գլխավորապես Ս. Նազարյանց և Մ. Նալբանդյանց յուրյանց գրիտիկական հոդվածներով ցույց տվին, որ գրականությունը ազգի պատմության գլխավոր գործոցն է, պատկանում է գեղարվեստին և գիտության և բացի լոկ ներշնչումներից պետք է տարածվի ժողովրդի մեջ իջևաններ»[1]։

Եվ այսպես, Ս. Շահազիզը համակվեց ժամանակի պրոգրեսիվ-լուսավորական գաղափարներով և գրեթե 60-ական թվականների լուսավորական պոեզիայի ակնառու ներկայացուցիչը։

«Հյուսիսափայլ»-ում տպագրվել են Ս. Շահազիզի տասնյակից ավելի բանաստեղծություններ, որոնց մեծ մասը պատկանում է սուբյեկտիվ լիրիկային։ Որպես քաղաքական պոեզիայի նմուշներ աչքի են ընկնում «Խորհրդածություն բանաստեղծի» և «Ազգային վիճակ» բանաստեղծությունները։ Առաջինում հեղինակը սուր քննադատության է ենթարկում պապականության հայ ճիզվիտներին, որոնք դավանափոխելու իրենց քաղաքա-

---

1 Ս. Շահազիզ, *Ամառային նամակներ*, 1897, էջ 174։

կանությամբ օգնում էին ներսիսյան պաղտիարքներին՝ ամրացնելու հայ ժողովրդին։ Թեև բանաստեղծության յուրաքանչյուր տողից երևում է լուսավորչական կրոնի ջերմ հավատացյալը, թեև պատարագության քննադատությունը արվում է լուսավորչական կրոնի պաշտպանության դիրքերից, այնուամենայնիվ, օրենքսիմվորեն այդ քննադատությունը պրոգրեսիվ է և համընկնում է հայ ժողովրդի շահերին։

«Աղջկան վիճակ» բանաստեղծության մեջ Շահազիզը արձագանքում է լուսավորական պաղտիարքներին։ Լուսավորական հումանիզմի դիրքերից բանաստեղծը քննադատում է ֆեոդալական բիրտ սովորույթներն ու սոֆիստիկությունը և վոշ է անում աղջիկ դնալի առաջ, պինվել «լուսավոր դարուս պաղտիարքներով»։ Այդ վեհ պաղտիարքների բարձունքից բանաստեղծն իր անողոք միդադրանքի խոսքն է ասում նրանց, ովքեր դավերդում են սոֆիստիկությունը և անուր պահում բռնության շղթաները։

Թունավորված են օրերս վշտալի
Ազգիս անպտղա շահամոլներից.
Տեսնելով ձեր գործը, ո՛վ ծնունդ իմի,
Արյուն է կաթում իմ խաթրշած սրտից։
Սրբություն պղծած, հավատ կաշառած,
Աղջ ու հայրենիք անարդ վաճառված.
Դա՛րթ, օրենք, պատի՛վ — բոլորն ոռնակոծ,
Ամեն տեղ դժոխք, մառնություն ու սին։

Եվ կյանքի այդ շարիքի դեմ, ազատության համար բանաստեղծը կոչ է անում պայքարել, առանց երկնչելու բանտի ու սրսորի առաջ.

Ո՛վ ազատություն, սուրբ աքսորական,
Ջոհելու եմ քեզ իմ անձս հավիտյան։
Թող ատրկացած դարերով մարդիկ,
Դևեն իմ վերա նզովքի կնիք։

Թող սրն չար լեզուն անգոր ֆշնամին,
Թափելով վերաս թունավոր ալաքներ.
Ես պիտի խնդրեմ, ա՛զգ իմ լալագին,
Ոտնակոխ եղած քո իրավունքներ։
Ոչ ոք չէ կարող հոգուս նպատակ
Ընդհել, խորտակել բռնության զենքով.
Ո՛չ սուր, ո՛չ արյուն, ո՛չ բանտ, ո՛չ կայծակ,
Ո՛չ նույնիսկ դևերն մշտավառ բոցով։

Շահազիզը հարում էր իր ժամանակի պրոգրեսիվ էսթետիկական հայացքներին։ Նրա համոզմամբ արվեստը պետք է կապված լինի կյանքի հետ, արձագանքի ժամանակի կենսական հարցերին։ Շահազիզը մերժում էր ապոլիտիկ, կյանքից մեկուսացած արվեստը և պրոզից պահանջում էր լինել ակտիվ քաղաքացի, ապրել հասարակական հրատապ հարցերով, նպաստել ժողովրդի ինքնագիտակցության բարձրացմանը։

«Նախ քաղաքացի և ապա պոետ». Նեկրասովյան այս սկզբունքը եղել է բանաստեղծ Շահազիզի դավանանքը։ Շահազիզը քննադատել է գրչերական դրախաճուբյան սխոլաստիկական սկզբունքները, գրչ անելով դրողներին կապվել ժողովրդի հետ, դնալ դեպի կյանք։ Նա կրքոտությամբ նշավակում էր «արվեստը արվեստի համար» տեսության ռեակցիոն հակաժողովրդական էության։

Ազատ արվեստի վարձկան դահիճներ,
Առում եմ հոգով պիղծ պաշտոնը ձեր։

Շահազիզի էսթետիկական ըմբռնումները արտահայտություն են դտել «Վանի վիշտը» պոեմում։ Պոեմը սկզբից մինչև վերջ հագեցված է հին արվեստի երկրպագուների դեմ ուղղված պոլեմիկայի շնչով։ Արտացոլելով իրականության անմխիթար պատկերը, արձագանքելով ժամանակի կենսական հարցերին, ուշադրություն հրավիրելով կյանքի տխուր երևույթների վրա,

*չանաստեղծը փնտրտուքով է վերաբերվում պոեզիայի պրոբլեմներին, որոնք անմահական նորի ստեղծումը շարունակում են տարել հին ու մեռած գաղափարներին։*

*Չկամիմ հարկ տալ անպետք ապրանքին,*
*Այն ոտրածո ճարտասանության,*
*Ես համարել եմ նորան մահու պես,*
*Ամենամեծ գոթ բժշկության։*
*Նորա մեջ տեսա մտայղը հետևյան,*
*Բայց երբեք չտեսա ներկայի հոգին։*

«Լևոնի վիշտը» պոեմը 60-ական թվականների հայ պոեզիայի ամենաաչքի ընկնող երևույթներից մեկն է։ Հեղինակը ստեղծել է մի գաղափարական հերոս, որի միջոցով արտահայտել է իր հայրենասիրական տրամադրություններն ու խորհրդածություններ՝ հասարակական կյանքի երևույթների մասին։ Ճշմարիտ հայրենասերի կերպար է պոեմի հերոսը՝ Լևոնը, որը նոր երևույթ է հայ նորագույն պոեզիայում։ Ստանալով բարձրագույն կրթություն, Լևոնը չի հետևում այն մարդկանց օրինակին, որոնք կյանքում փնտրում են միայն անձնական բարեկեցություն, այլ որոշում է իր գիտելիքներն ու եռանդը նվիրաբերել ժողովրդի բարօրության գործին։ Նա հրաժարվում է մայրաքաղաքի շքեղություններից, սալոններից, մեկնում է իր հետամնաց հայրենի երկիրը և, հանձն առնելով բազում զրկանքներ, նվիրվում ժողովրդի լուսավորության գործին։

Լևոնի խորհրդածությունները ամբողջական են 60-ական թվականների լուսավորական գաղափարախոսությամբ։ Հերոսի բերանով հեղինակն անխոնա մերկացրել է իրականության արատավոր կողմերը, քննադատել միջնադարյան խավարամտությունը, ֆեոդալական բռնությունը, սոցիալական ազազակող հակասությունները։

*Երգ ասի՛ աշխարհ, անձար, չքավոր,*
*Հնձում է, կարում մի կտոր հացի,*
*Քրտինք ճակատին, շարշարված, անզոր*
*Տանում է հարված վատ բռնավորի։*
*Թագավորում է բարբարոսություն,*
*Ելլ մեծ երկյուղ է ցնծկով շրջել,*
*Ո՛չ սրտի դումբը, ո՛չ կարեկցություն*
*Կարո՛ղ է կյանքդ նրաշխավորել։*

*Բողոքելով անձի, զրպարտությունների և մտքի ազատության ֆեոդալական բռնի կապանքների դեմ, Լևոնը բարձրացնում է հումանիզմի գաղափարը։*

*Լևոնը փայփայում էր ազգային ազատագրության պատրանքները. նա ձգտում էր այն բանին, որպեսզի ժողովուրդը Թոթախի միջնադարյան խավարամտությունը և պայքարի հանուն իր ազատության ու անկախության։ Այս իմաստով է նա քննադատում Հայկական կղերականությանը, որը միստիկայի, խավարամտության քարոզով արգելակում էր ժողովրդի քաղաքական ինքնագիտակցության բարձրացմանը։*

*Քննադատելով կյանքի արատավոր կողմերը, հերոսը հասարակական չարիքի վերացման ելքը տեսնում է լուսավորության մեջ, որը, իբրև Թե, պիտի խորտակի բռնության շղթաները և առնչծի «ազատ Ճանապարհ և՛ մարդու հոգու, և՛ մարդու մարմ»։*

*Շահազիզն այստեղ բաժանում է բոլոր լուսավորիչներին հատուկ սոցիալական ուտոպիկ պատրանքները, սակայն պոեմի արժանիքը պետք է որոնել ոչ Թե այդ կետում, այլ այն քննադատական պատկերների մեջ, որոնք պոեմին տալիս են ռեալիզմի ուժեղ երանգներ։*

*Իր ընդհանուր գրական ուղղությամբ Շահազիզը պատկանում է պրոգրեսիվ ռոմանտիզմին. նրա պոեզիան համակված է դաղափարական ռոմանտիզմի պաթոսով։ Բայց իրականության բացասական երևույթների*

բնապատումյան, ինչպես նաև սուբյեկտիվ լիրիկայի մեջ նրա պոեզիայում արտահայտություն են գտել ռեալիզմի ուշագրավ առանձնահատկություններ:

50-ական թվականների պոեզիայում բնապատումական ռեալիզմը ավելի խոր արտահայտություն գտավ Մ. Նալբանդյանի բանաստեղծություններում: Մ. Նալբանդյանը սկսել է ստեղծագործել 40-ական թվականների կեսերից: Այդ շրջանի բանաստեղծությունների մեծ մասը դրսեորած էր. բանաստեղծությունների հիմնական թեման լուսավորական հարցերն էին, որոնց մեջ հեղինակը բնապատում էր ազատությունն ու հետամնացությունը և դավերդում ուսումը:

50—60-ական թվականներին նրա պոեզիան դառնում է ավելի բազմազանվանդակ և առնում է քաղաքական խոր իմաստ: Նալբանդյանի բերած նորությունը հայկական պոեզիայում այն էր, որ նա արտահայտեց խոհական մոտիվներ: «Վազող ջրին», «Անցած օրերի...», «Լուսին», «Մանկության օրեր» և «Մտածություն»-ներ բանաստեղծությունները հայ խոհական-փիլիսոփայական լիրիկայի առաջին, ուշագրավ նմուշներն էին: Բանաստեղծի խորհրդածությունները համակված են ինչոր թախիծով, որը արտահայտում է բանաստեղծի իղեալների ու կյանքի միջև եղած անհամապատասխանությամբ:

*Անցան օրերս ախորժությամբ՝ չանաս մի բարևիկամ,*
*Լիքն է աշխարհ կռիվ-սուրով՝ չկա ծաղիկ անթառամ.*

Այսպես, բանաստեղծը չի գտնում իր իդեալը ավյալ հասարակության մեջ, ուր սիրտպահում է «սուրը», որտեղ չկա մի անթառամ ծաղիկ, դիեցիկ մի բան, չոռնահարված մի նվիրական զգացմունք: Եվ այդ ծանր ոգեվանջից ազատվելու համար բանաստեղծը փրնտրում է ճնիկին, որը կարողանար փարատել նրա վիշտը:

Հատակ ջուր — վազուկ, արդյոք ինձ կլիներ,
Որ քո ալիքներ տաներ իմ ցավեր,
Կամ ինձ կլիներ, քեզ իմ վիշտ ու լաց
Ինչպես ծուխ օդում ցրվելին հանկարծ։

Կամ ինչո՞ւ համար ուրախություններ
Բուշում է շուտով, մնում է ցավը.
Թո՛ղ քո ալիքներ ցնդեն իմ վշտեր,
Լվանան սիրտս թո՛ղ քո ալիքներ։

Նույն թախիծը արտահայտվել է նաև «Մանկության օրեր» բանաստեղծության մեջ։ Մանկության օրերի անհող կյանքը, անհաղթահարելի հոգու նրա վրա երազները տեղի են տալիս դառն հուսահատության, որի հետևանքով «կերության շղթան» ու «բանության անդուր ճանկերը» կաշկանդում էին նրա ազատության իղձերը։ Բանաստեղծի վիշտը իր «ատրճի ապրի» վիշտն է։ Բայց այդ վշտի, այդ դառն խորհրդածության միջից ելնում է անկեղծ մարտիկը, որը, մի կողմ թողնելով «ալալային բնաբերը», ըմբոստանում է բանության ու խավարի դեմ՝ ազատության վեհ գաղափարների անունից։ Այդ գաղափարի պանծական փայլուն արտահայտությունը «Ազատություն» բանաստեղծությունն է։ Դա, իսկապես, ազատության մի մանիֆեստ է, որի ամեն մի բառը շնչում է բռնությունն ու ստրկությունը խորտակելու հեղյուցիոն պաթոսով։

— Ազատություն,— գոչեցի,—
Թող որոտա իմ գլխին
Փայլակ, կայծակ, հուր, երկաթ,
Թող դավ դնեն ինձ համար,
Ես մինչ ի մահ, կախաղան,
Մինչև անարգ մահու այտն,
Պիտի գոռամ, պիտ կրկնեմ
Անդադար. ազատություն։

Նալբանդյանի «Մանկության օրեր» և «Ազատություն» բանաստեղծությունները 50-ական թվականների հայ

պոեմիայի պլուսպոծողներն են։ Նրանց մեջ ռեալիզմը և բարձր իդեալների համար պայքարի ռոմանտիկ պաթոսը միահյուսված են իրար։ Նալբանդյանը այդ շրջանում գրել է նաև բազմաթիվ երգիծական բանաստեղծություններ, որոնց մեջ քննադատել է հայ մեծատուններին ապոլիտիկիզմն ու կենցաղի այլանդակ կողմերը («Հայ մարդու հայրենիքը», «Կյանք», «Աւօրյա աշխարհ», «Աստված և մեծատուն») կամ ռեակցիոն կրթականության խավարամտությունը («Մեղուի պոչատի և նրա Սանչոյի մկրտությունը»)։

Մ. Նալբանդյանի պոեմայի հիմնական թեմատրությունները հանգում են ֆեոդալական բռնության կապանքներից ազատագրվելու, սոցիալական ու հոգևոր բռնությունից մարդկության ազատագրելու ձգտմանը։ Այս է նրա ռեալիստական պոեմայի բնորոշ առանձնահատկությունը։ Մ. Նալբանդյանը քննադատական ռեալիզմի առաջին ներկայացուցիչներից մեկն էր հայ պոեմայի ժանրում, իսկ Աբովյանից հետո, նա մի նոր աստիճանի բարձրացրեց հայ ռեալիստական պոեմայի։

Բացի Նալբանդյանից և Շահազիզից «Հյուսիսափայլ»-ում հանդես են եկել բազմաթիվ այլ անհայտ ու հայտնի բանաստեղծներ, որոնք, սակայն, նոր բան չավելացրին հայ պոեմային և չէին բարձրանում Նալբանդյանի և Ս. Շահազիզի արտահայտած մտահղացքների շրջանակներից։ Սակայն նրանց նշանակությունն այն է, որ արձագանքում էին ժամանակաշրջանի պրոգրեսիվ հարցերին և հարում էին պրակտիկության պրոգրեսիվ թևին։

«Հյուսիսափայլ»-ի բանաստեղծներից աչքի էին ընկնում Գ. Բարխուդարյանը և Մ. Բուդաղյանը։ Նրանց բանաստեղծություններում հատկապես ուշադրավ են ազատասիրական-դեմոկրատական տրամադրություննե-

րը։ Նրանք այս կամ այն չափով զոհվել են Մ. Նալբանդյանի գաղափարների աղճատության տակ։ Գ. Բարխուդարյանը հետագայում երկու բանաստեղծություն է նվիրել Մ. Նալբանդյանի հիշատակին, որոնց մեջ արտահայտել է իր համակրանքը նրա նկատմամբ։ Գ. Բարխուդարյանը ստեղծագործել է 50-ական թվականների վերջերից մինչև 90-ական թվականները։ Նա մեծ գրական ժառանգություն չի թողել և չի հանդիսացել որևէ էտապի գեղարվեստական արտահայտիչը, սակայն բոլոր դեպքերում նա հարել է ժամանակի առաջավոր գաղափարներին և եղել է անցյալ դարի հայ պրոգրեսիվ ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչներից մեկը։

Բացի իմքնուրույն բանաստեղծություններից, նա կատարել է նաև արժեքավոր թարգմանություններ դեմոկրատական և հումանիստական գրականություններից (Գյոթե, Շիլլեր, Պետֆի և ուրիշներ)։

Մ. Բուդաղյանի գրական վաստակն ավելի փոքր է, սակայն նա պատկանում է այն փոքրաթիվ մտավորականության շարքին, որոնք եղել են Մ. Նալբանդյանի ռևոլյուցիոն-դեմոկրատական հայացքների հետևողները։ Ուշագրավ է այն փաստը, որ Մ. Բուդաղյանը 1861 թ. թարգմանել է հունգար ժողովրդի ռևոլյուցիոն բանաստեղծ Շանդոր Պետֆիի երկու բանաստեղծությունը, որոնք արտահայտում էին հայրենասիրական-ռևոլյուցիոն տրամադրություններ։ Այդ փաստը վկայում է այն մասին, որ Պետֆիի ռևոլյուցիոն պոեզիան հարազատ էր հայ ռևոլյուցիոն դեմոկրատիային, որի ներկայացուցիչներից մեկը Մ. Բուդաղյանն էր։

«Հյուսիսափայլ»-ի էջերում իրենց բանաստեղծություններով հանդես են եկել տասնյակից ավելի այլ անուններ։ Նրանք բոլորն էլ լիրիկ բանաստեղծներ էին և արտահայտում էին սիրո ու թախծի մոտիվներ։ Հաճախ նրանց բանաստեղծություններում հանդես էր գալիս

ազգաւոր, լրված ու անօգնական լիլիկական հերոսը, որն արտահայտում է բոլոր կյանքի անարդարությունների դեմ։ Այս մոմենտը նշանակալից է այն իմաստով, որ սոցիալական մոտիվը սկսում է մուտք գործել պոեմի մեջ։ Այս առանձնակի ուշադրավ է Բիկուլ «Հանդուցյալ ազան» պոեմը («Հյուսիսափայլ», 1864, № 9), որի հեղինակն է Հովհաննես Քուչուրեանցը։ Ճիշտ է, պոեմի իմաստը հանդում էր բարեգործության գաղափարին, սակայն ուշադրավ է այն, որ հեղինակը անխնա քննադատում է ուռճացած վերնախավի բարոյական ու սոցիալական այլանդակ էությունը։ Հեղինակը մերկացնում է այդ միջատանի բացասական էությունը, ցույց տալով, որ նա իր հարստությունը կուտակել է «խեղճ մարդկերից հալշատակությամբ», որ նա անտարբեր է ազգի ու հայրենիքի ճակատագրի նկատմամբ, սակն ինչ հայտարարում է «գաւառի բան» և կյանքի իմաստը տեսնում է միայն վայելքի ու զվարճության մեջ։

«Հյուսիսափայլ»-ը մեծ չափով նպաստեց հայ ռեալիստական պոեզիայի զարգացմանը. նա լույս ներքո էր առնում ժամանակի քննադատական ռեալիզմի զարգացման համար՝ հայ պոեզիայում։ Բաֆֆին իրավացի էր նշելով «Հյուսիսափայլ»-ի դերը հատկապես հայ «քնարերգական բանաստեղծության» զարգացման գործում։

«Հյուսիսափայլ»-ի դերը մեծ է նաև հայ ռեալիստական արձակի զարգացման գործում։ Արովյանից մինչև «Հյուսիսափայլ»-ը հայ գրականության մեջ հանդես չեկան ուշադրավ արձակ գործեր։ Լույս էին տեսել միայն Բաղրամյանի «Վեպ Վարդիսի» և «Վեպ Վարանդեսի» վեպերը, որոնք, սակայն, թե՛ լեզվով և թե՛ բովանդակությամբ չէին համապատասխանում ժամանակի պահանջներին և այդ պատճառով էլ որևէ հետք չթողեցին հայ գրականության մեջ։ Այնուհետև

*արձակ պատմվածքներ լույս էին տեսնում Գ. Պատկանյանի «Արտասու» (1850 թ.) ամսագրում և Գամառ-Քաթիպայի «Տետրակներ»-ում, որոնք նույնպես չէին արձագանքում կյանքի պահանջներին և կրում էին առավելապես բարոյախրատական բնույթ։ «Հյուսիսափայլ»-ը դեղարվեստական արձակում առավել խորությամբ դրսևորեց քննադատական ռեալիզմի այն սկզբունքները, որոնք արտահայտվել էին Ս. Աբովյանի ստեղծագործության մեջ։ «Հյուսիսափայլ»-ի ռեալիստական արձակը ներկայացված է Մ. Նալբանդյանի և Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի անուններով։*

*Բացի Մ. Նալբանդյանի և Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի ստեղծագործություններից, «Հյուսիսափայլ»-ում տպագրվել են նաև մի քանի այլ ինքնուրույն արձակ գործեր, որոնք սակայն աչքի չէին ընկնում դեղարվեստական արժեքով։ Դրանցից ավելի արժեքավոր է Բաֆֆու «Աղթամարա վանքը» ակնարկը («Հյուսիսափայլ», 1860 թ., № 11), որի մեջ հեղինակը անողոք քննադատության է ենթարկում հայ հոգևորականությանը, բացահայտելով նրա ռեակցիոն-հակաժողովրդական գործունեությունը։*

*«Հյուսիսափայլ»-ում տպագրվել է նաև Ստ. Նազարյանի «Զարմանալի մարդարեություն» պատմվածքը (1861 թ., № 3), որի հիմքում ընկած է ֆատալիստական ռեակցիոն գաղափարախոսությունը, բևե հեղինակը փորձում է այն ներկայացնել որպես իրողություն։ Առհասարակ Նազարյանի աշխարհայացքում ֆատալիզմը միշտ էլ ամուր տեղ է ունեցել։*

*«Հյուսիսափայլ»-ի ռեալիստական արձակի միակ ներկայացուցիչը Մ. Նալբանդյանն էր։ Իր դեղարվեստական արձակ երկերում Նալբանդյանն արձագանքել է այն հարցերին, որոնք կազմել են նրա հրապարակախոսության առարկան և ամենուրեք ևս հանդես է եկել*

պես տիրող կարգերի անխնա մերկացնող, ֆեոդալական հետամնացության և օրակուրանտիզմի անհաշտ թշնամի։ Գրող Նալբանդյանը հենց սկզբից հանդես է եկել որպես ռեալիստ և նրա ռեալիզմին հատուկ է եղել քննադատական ոգին։ Իր առաջին դեղաբլնատական արձակ գործում՝ «Մինին խոսք, մյուսին հարսն» վիպակում, որը դժբախտաբար մինչև այժմ մնում է անհայտ, արդեն երևում է ռեալիստ հեղինակը, որն իր ստեղծագործության նյութ դարձրել է ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը, նրա սովորույթները, ինչպես կարելի է ենթադրել մի շարք բանասերների և հենց իր՝ Նալբանդյանի տված վկայություններից։

Ուշագրավ է, օրինակ, բանասեր Ե. Շահազիզի այն դիտողությունը, թե այդ «վեպը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ շարունակություն Հայկական այն ժողովրդական դրակատության ձևին, որ յուր «Վերք Հայաստանի» դրվածքով ստեղծեց անմահ Խաչատուր Աբովյանը»[1]։

Լուսավորական դիրքերից միջնադարյան հետամնացության ու ապիրատության քննադատությունը կպահվի և Նալբանդյանի հետևյալ 50-ական թվականների բանաստեղծության ոգին. տվյալ ժամանակաշրջանում այդ էր ամենադյուրավոր հարցը, որովհետև դրա իրականացմամբ կարելի էր միայն ձեռնամուխ լինել սոցիալական ու քաղաքական մյուս խնդիրների իրագործմանը։

Նալբանդյանի դեղաբլնատական արձակում առանձնահատուկ տեղ է գրավում «Մեռելահարցուկ» վեպը։ Սրա մեծ քննադատը խոսելով ազգային վեպի հիմնադրման մասին, չի հիշատակում իր վեպը, սակայն գրականագիտությունը պետք է լրացնի նրա թվարկած երկերի շարքը նաև «Մեռելահարցուկ» վեպով, վերջինիս նույնպես հետևցնելով հայ վիպագրության հիմքը դնելու պատվի իրեն արժանի բաժինը։

---

[1] Ե. Շահազիզ, *Միքայել Նալբանդյան*, 1897, էջ 65—66։

«Մեռելահարցուկ»-ը քաղաքական վիպակ է. նրա հիմնական առանցքը լուսավորության պրոբլեմն է: Վեպը կառուցված է հակադրության ընդհանուր ֆոնի վրա, մի հակադրություն, որն արտահայտում է ժամանակաշրջանի գաղափարական հոսանքների պայքարը: Մի կողմում հանդես է գալիս Կոմս Լեմանուելը, որպես պրոպրիետիվ լուսավորական գաղափարների կրող, իսկ մյուս կողմում հանդես են գալիս կղերա-ֆեոդալական ռեակցիոն հոսանքի մի շարք ներկայացուցիչներ: Ինչպես հայտնի է, վեպն անավարտ է, հանգույցը չուժված, սակայն առկա մասերում ցուցադրված սուր հակադրությունը սյուժետային հետագա զարգացման մեջ ենթադրում է ուժեղ բախում Կոմս Լեմանուելի և ռեակցիոն պահպանողական հոսանքի ներկայացուցիչների միջև: Ինչպես տեսնում ենք, վեպի սյուժեն, նրա կոլիզիան կառուցված են քաղաքական պրոբլեմի շուրջը: Սա ուշագրավ երևույթ էր ժամանակի հայ արձակի մեջ: Հայտնի է, որ ժամանակի հայ գրականության մեջ երևան եկած վեպերը կառուցվում էին գերազանցապես սիրային սյուժեի վրա և, նույնիսկ, որոշ գրողների (Հայկունի) թվում էր, թե չի կարելի վեպ գրել առանց սիրային սյուժեի: Ոմանք էլ շկարողանալով դուրս գալ սիրող շարլոնից և ցանկանալով իրենց գաղափարները արտահայտել վիպական ձևով, ստեղծում էին սիրային մոմենտներ, արհեստականորեն կապելով այն բուն նյութի հետ (Մամուրյան, Հայկունի): Ռեալիստ Նալբանդյանը հենց իր վեպի գրության սկզբունքով հակադրվել է ռոմանտիկական գրականությանը, մերժել գրական հնացած արտիցիանները և ստեղծել գեղարվեստական արտահայտչական նոր ձևեր: «Մեռելահարցուկի» վեպի բերած մյուս նորությունն այն է, որ նա առաջին անգամ մեր գրականության մեջ արտացոլում է քաղաքի կյանքը: Հայտնի է, որ ժամանակի նշանավոր գրողները (Արով-

յան, Գուշյան, Ասլյան, Գ. Տեր-Հովհաննիսյան) պատկերում էին ղեկավորապես դյուցազն, նրա ծննդյան ու սոցիալական վիճակը, իսկ քաղաքային բնական դրամանության մեջ հանդես է գալիս միայն 70-ական թվականներին, այնուհետև արդեն տիրապետելով սրճանկի և դրամատուրգիայի ժանրերում: Այսպիսով, «Մեռելահարցուկ»-ը մի տեսակ բացառիկ տեղ է գրավում 50—60-ական թվականների արևելահայ դրամատուրգիայի մեջ:

Ինչ ասել էր վիճակն արևմտահայ դրամատուրգիայի մեջ: Գյուղական կյանքը, գավառը 50—60-ական թվականներին համարյա բացակայում էր նրանում և տիրապետում էր միայն քաղաքային բնական: Գավառը արևմտահայ դրամատուրգիայի մեջ սկսեց երևան գալ միայն 80-ական թվականներին:

Լուսավորական-դեմոկրատական դիրքերից ֆեոդալական հետամնացության գաղափարական պաշտպանների մերկացումը «Մեռելահարցուկ» վիպակի քննադատության բովանդակությունն է կազմում: Ստեղծելով մի քանի տիպեր, Նալբանդյանը մերկացրել է պահպանողական հոսանքի ռեակցիոն էությունը: Շարթրյանցի և Մանթուխյանցի միջոցով Նալբանդյանը քննադատել է ռեակցիոն-պահպանողական ինտելիգենցիայի բարոյական ու գաղափարական անկումը: Այդ մարդիկ չեն փակվում կյանքի հետ, չեն նայում դեպի առաջ, կուշտած են հնչել և երկրպագում են այն ամենին, ինչ հետադիմական է, մեռնող ու դարն ապրած: «Ամենայն հին բան լավ է», Շարթրյանցի այս արտահայտությունն արդեն բնորոշում է նրանց հետադիմական աշխարհայացքը: Շարթրյանցը անհաղթահարելի է, խավարապաշտ և զրպարտում է վհուկությամբ, անկեղծորեն համոզված այն բանում, թե նրա միջոցով կարող է հասնել իր ցանկացած նպատակին: Ողբերգության շուրջ առհաս-

նպիտակ է նրա կյանքի նպատակների ու մտածողության պիտակը։ Շարքյանցը անհպատակ կյանքով է ապրում. նա շարունակ տարված է աղջիկների մասին պատմել երգիկներով և հավատալով կախարդության, ամբողջ օրերով զբաղվում է վհուկական փորձերով։ Վատ երևակայություն ունեցող այդ մարդն աչքի է ընկնում գործնական կյանքի ծայրահեղ անպետքությամբ։ Հենց առաջինը պայմանավորվում է երկրորդով։ Կյանքում աննախատեսված հանդիպումն անպատճառ չունենալով դիմելու որևէ ինոջ, Շարքյանցը ցինիկ երևակայությամբ կարողանում է նրանց պատկերացնել իր ցանկացած ձևով։ Շարքյանցն աչքի է ընկնում նաև իր տգիտությամբ ու տհմանատիպությամբ։ Միջադեպերի շատ տպիտակ են նրա դատողություններն այս կամ այն հարցի վերաբերմամբ։ «...Մարդը ինչո՞վ է զանազանվում անասուններից,— ասում է Շարքյանցը,— և ի՛նչ բանով գերազանց է քան թե անասունքը, մի՞թե նրանով, որ խելոքները և ուսումնականքը դուռում են, թե մարդը բանականություն ունի, թե նա մի բարդյական էակ է և այլն, և այլն։ Մարդու զանազանությունը և գերազանցությունը անասուններից այն է, որ անասունը խոսում է մի ժամանակ միայն, երբ ծարավի է, իսկ մարդը և ծարավի չլինելով կարող է բաժակներ դատարկել։ Անասունը խոսում է միայն լոկ ջուր, իսկ մարդը ցույց տալով իւր ունեցվությունը և անասուններից գերազանցությունը, խոսում է ոգիավոր հեղուկներ...»[1]։

Այս դատողություններն արդեն ինքնին ցույց են տալիս Շարքյանցի ամբողջ տհմանատիպությունը։

«Մեռելահարցուկ» վեպի բացասական տիպերից է

---

1 Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, էջ 235։

նաև Մանթուխյանցը: Սա Շաթոբրյանցի երիվարյակին է և աչքի է ընկնում նույնպես իր ապիրատությամբ: Մանթուխյանցը գնում է միջնադարյան մտածողության շրջանակներում: Նա դրոշմված է ալքիմիայով և հավատացած է, թե կհաջողվի իրեն արհեստական եղանակով ոսկի ստանալ ու մեծ հարստության տիրանալ: Կղերա-ֆեոդալական հասանքի ամբողջությունը լրացված է Մարկոսի կերպարով: Նա նյութապես հարուստ է, հայացքներով հետադիմական և հովանավորում է Շաթոբրյանցի ու Մանթուխյանցի գործունեությունը: Չնայած անհատական դծերին, նրանք ունեն շատ ընդհանրություններ, որովհետև նրանցից յուրաքանչյուրն իրրև դեղարվեստական կերպար մինչև երևույթի տարրեր կողմերի իատացումն է հանդիսանում:

Նալբանդյանը հրատարակի վրա է դրել պահպանողական հասանքի ներկայացուցիչներին, ցույց տալով նրանց անակլուն էությունը: Վերհիշյալ տիպերի բացատրականությունը պայմանավորված է նրանց քաղաքական հայացքներով: Նրանց անակլությունը հենց այն է, որ պետք են նորի զարգացմանը, կռուշած են հենց, թշնամի են լուսավորության ու գիտության: «Այդ փիլիսոփայությունքը և գիտությունքը խարեբայությունք են,— ասում է Շաթոբրյանցը,— զոնե, իմ կարծիքով, վերին աստիճանի փիլիսոփայությունը այն է, որ մարդս վորը կուշտ լինի, բմպելիքն առատ, օրը ուրախ, տրեխան փինը կողքումը»[1]:

Երբ Մանթուխյանցը «ազգասիրության» բնազդից թելադրված հանդիսավոր խոստում է տալիս իր ապագա հարստությունից դպրոցներ կառուցելու համար բաժին հատկացնել, խանդավառված Շաթոբրյանցն առարկում է նրան. «Ի սեր աստուծո ձեռք վեր առեք այդպի-

---

[1] Մ. Նալբանդյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. I, էջ 235:

ան խորհրդով. նրն կամիս որ պատճառ լինինք ազգի կործանումյանը, ապա բանանք այդ դպրոցը»[1]։

Ուրեմն, նրա անսակիտով դպրոցն ու լուսավորությունը կործանարար են ազգի համար։ Շաքարյանցն առաջարկում է դպրոցների փոխարեն «հիվանդիք շինել, եղած հիվանդիների պատկերներն արծաթապատել, քահանայքը անպակաս անել, ննջեցյալների գերեզմաններն օրհնել տալ, մատաղը չմոռանալ և պահքը պահել»[2]։

Այսանդ արդեն բնութագրված է այդ մարդկանց գործունեության ռեակցիոն-պահպանողական էությունը։

Նալբանդյանը քննադատել է բուրժուական ինտելիգենցիայի հենց հայրենասիրությունը։ Մարկոսը և նրա համախոհները իրենց երևակայում են որպես ազնիվ հայրենասերներ, և շարունակ սիրեհարում են հայրենիքի ու ազգության անունից, բայց նրանց ազգասիրությունը գաղտնի ֆրազաբանությամբ էլ ավարտվում է։ Նրանք, ինչպես հնդինական է նկատում հեղնանքով, ազգին ծառայում են լոկ «փորով». նրանք ավելի շատ «փորասեր», «արծաթասեր» են, քան հայրենասեր։

Հոգևանիզմ, լուսավորություն, հոգևորականի ռեժիմի վերացում և ազգային ազատագրություն — սրանք էին դարի պահանջները, ուրեմն յուրաքանչյուր իսկական հայրենասեր պետք է նպաստեր այդ խնդիրների լուծմանը։ Մինչդեռ վեպի բացասական տիպերի գործունեությունը ուղղված է այդ պրոգրեսիվ պահանջների իրագործման դեմ։

Շաքարյանցի և Մանթուխյանցի հերոսները նկատի ունենալով Նալբանդյանը օգտագործել է երկիծանքը՝ ցույց տալով նրանց կյանքի կոմեդիան։ Նրանց ծիծա-

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, էջ 253։

[2] Նույն տեղում, էջ 254։

դիալեկտիկան այն է, որ նեղության մեջ ապրում են արդեն վաղուց անցած երևույթի ուրվականներ։

Մարքսը սրանցին պատկերավորությամբ է տալիս ավելի արտահայտիչ և կոմիկականի հատարտիական-պատմական էությունը։ Գերմանիայի XIX դարի առաջին կեսի քաղաքական կյանքի կոնկրետ օրինակով. «Ապրքսը վերմանական քաղաքական արդիականության (современность) դեմ,— գրում է Մարքսը,— պայքարում է արդի ժողովուրդների անցյալի դեմ, և այդ անցյալի հիշատակը դեռևս ծանրանում է նրանց վրա։ Նրանց համար ուսանելի է տեսնել, թե ինչպես հին կարգը, որ նրանց մոտ ապրել է արդեն իր արտահայտությունն իր կոմեդիան է խաղում, որպես այն աշխարհից եկած կերպարանացի»[1]։

Միջնադարյան աշխարհայեցողությունը Հայաստանում իր արտահայտությունը նույնպես ապրել էր և այժմ նա իր կոմեդիան է խաղում Եարթրյանցի և Մանրուխյանցի կերպարներով, որոնք ներկայանում են որպես միջնադարից եկած ուրվականներ։ Եվ այդ անախրոնիզմը «անձնական մոլորությանն» մեջ նույնիսկ ինքն էլ չի հավատում իր իրավացիությանը, իսկ «ավելի շատ նրեակտյան է ապրում, քան հավատում է ինքն իրեն և պահանջում է աշխարհից, որ սա էլ նրեակտյի»[2]։

Հենց այս է նրանց կոմիզմը, նրանց ծիծաղելիությունը նեղության մեջ։

Մենք ցույց ավելցրինք, որ «Միանվագհարցուկ» վեպը ռեալիստորեն արտացոլում է 50—60-ական թվականների դարձվածրական պայքարը Հայ իրականության մեջ, և որ հեղինակը լուսավորական դեմոկրատիզմի

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, *Արվեստի մասին*, Երևան, 1934, էջ 66։

[2] Նույն տեղում։

պիրքերից քննադատել է օրակրատականներին և ֆեոդալա-կան-հոգատարական կարգերի պաշտպաններին։ Սա-կայն վեպի արժանիքը դրանով չի սպառվում։ Վեպի վերջին հատվածում Նալբանդյանն անդրադարձել է հայ առևտրա-վաշխառուական բուրժուազիայի քնատնտեսական ու սոցիալական կերպարի բնորոշման պատ-կերմանը։ Այսպես Նալբանդյանը դրծել նորություն է բերել հայ ռեալիստական պրոզայի մեջ։ Նո-րությունն արտահայտվում է նրանով, որ առաջին ան-գամ մեր պրոզայի մեջ երևան է գալիս առևտրա-վաշխառուական բուրժուազիայի սոցիալական կերպա-րը, իր դասակարգային առանձնահատկություններով։ Հովնաթանյանցի տիպը, որպես այդպիսին, նոր երև-ույթ էր հայ պրոզայի մեջ։

Հովնաթանյանցը Ջիմիմովի, Պետրոս Մատիսյանի, Հանձուր Իվանիչի, Գևրասիմ Ջամբախովի և Մարկոս Ալիմյանի նախատիպն է։ Նրանով սկսվում է բուրժուա-զիայի ռեալիստական կերպարների շղթան հայ պրոզա-յության մեջ և պետք է ասել, որ Նալբանդյանը որոշակի ազդեցություն է ունեցել հետագա հայ ռեալիստ պրոզ-աների վրա։ Այդ ազդեցությունն արտահայտվել է բուր-ժուազիայի սոցիալական կերպարի դեղարվեստական բնութագրման ու տիպականացման եղանակների յու-րացման մեջ։ Րաֆֆին իր սոցիալական վեպերում վաշ-խառուական բուրժուազիայի տիպերը կերտելիս, ուղ-ղակի հետևել է Նալբանդյանի տիպականացման մեթոդ-ներին։ Առհասարակ բացասական տիպեր ստեղծելու սկզբունքը, որը բնորոշ է քննադատական ռեալիզմի հա-մար, մեր պրոզայի մեջ ամենից ցայտուն ձևով առաջին անգամ երևան եկավ Նալբանդյանի «Մեռելա-հարության» վեպում։

Ինչպե՞ս է բնութագրված Հովնաթանյանցի տիպը, որով բնորոշվում է նրա սոցիալական կերպարը։ Հով-

Նաթանյանցի մոտ նախ և առաջ աչքի է զարնում նրա ազատասիրությունն ու շահախնդրությունը։ «Պ. Հովնաթանյանցի տեսությամբ,— ասում է Նալբանդյանը,— բոլոր աշխարհը շարժող և վառավարող ուժը և զորությունն էր արծաթը, և նա այնպիսի մարդկերից էր, որոնք դեռևս գտնվում են, թե ինչպես ասված ստեղծել է աշխարհն առանց մի օրոի ավելորդության, և թե ինչպես ամենայն օր երկնքի լուսավորը լուսավորում են երկիրն առանց մի բան առնելու»[1]։ Այնուհետև հեղինակը նրա նենրին-հոդևկան աշխարհը. ներկայացնում է այսպես. «Նա գնած ժամանակ ևս վաճառում է շահատացության վերա. առավոտը զարթնում էր և նորա կիսատաց աչքերին երևում էին ոսկեղեն սարեր։ Նա հաց էր ուտում առանց մոռանալու. հիշդ մաթեմատիկական հաշիվը, թե այն օրվա ճաշի համար ծախսված արծաթից ո՛րքան բաժին հասանում էր այն վիրջին, ամենադժորխի հացի փշրանքին, որի տասը կտորը միասին կարող էր տանել մի մրջյուն դեպի յուր բունը»[2]։

Այս ծայրահեղ մանրամասնությունները անալիզի տեսակետից մարդ են նույնիսկ չափազանցություն թվալ, թայց դրանք չեն տալիս հերոսի սոցիալ-դասակարգային բնութագիրը։ Կարևորն այստեղ այն չէ, թե Հովնաթանյանցը հաշվում է մրջյունի համար մասնելի հացի փշրանքի արժեքը, որովհետև նման երևույթ դուցե կյանքում դեպքեր էլ ունի։ Այդպիսի «անբնական» մանրամասնություններ ներարկելով, Նալբանդյանը մեր ուշադրությունը չի սևեռում այդ մանրամասնությունների վրա, թայց դրանց միջոցով ավելի ևս ընդծում է «նախասկզբնական կուտակման շրջանի» պիշատիչ «հերոսների» շահախնդրական հոգեբանությունը,

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, էջ 290։

[2] Նույն տեղում, էջ 291։

նրանց սոցիալական բնութագիրը, որով, ի վերջո, բնորոշվում է Հովնաթանյանցի կերպարի առանձնահատկությունը։ Նա ոչ թե ընդհանրապես մարդկային բացասական գծերի մարմնացումն է, այլ սոցիալական որոշ խավի գեղարվեստական ընդհանրացումը։ Հովնաթանյանցի բացասականությունը պայմանավորված է նրա սոցիալական դրությամբ։ Այս է Նալբանդյանի ռեալիզմի ճանաչողական արժեքը։

Հովնաթանյանցը օժտված է վաշխառուական բուրժուազիային հատուկ հոգեբանությամբ։ Նա կյանքին նայում է «շահատացության» ապակուով և գործում է «նպատակը կը արդեն հնարը» մաքիավելյական սկզբունքով։ Հարստությունը դիզելը համարելով գերագույն նպատակ, նա, դրան հասնելու համար, արդարացնում է ամեն մի միջոց, որքան էլ անմարդկային ու ստոր լինեին այդ։

«Մեռելահարցուկ» վեպում Նալբանդյանն անդրադարձել է բուրժուական ընտանիքի պատկերմանը, բայց որում, նա առաջին դրողն է հայ դրականության մեջ, որ գեղարվեստորեն արտացոլել է բուրժուական ընտանիքը։ Հայտնի է, որ հետագա բոլոր ռեալիստ դրողները մեծ չափով օգտագործել են այդ թեման և կարելի է ասել, որ այն դարձել է տարածված սյուժեներից մեկը։

Նալբանդյանի արժանիքն այն է, որ ռեալիստորեն արտացոլելով իրականությունը, կարողացել է ընտրել տիպական մոմենտներ, որոնցից սկսվում է բուրժուական հասարակության բարոյական քայքայումը, և հրապարակ հանել այն իր ամբողջ մերկությամբ։ Բարոյական քայքայումը բնորոշ է Հովնաթանյանցի ընտանիքի համար։ Հովնաթանյանցի կինը անբարոյական է, իսկ աղջիկները, դաստիարակվելով «խանդարված բարոյականության աոմոսֆերայի մեջ... դեռևս երեխա-

յուրյունից սկսելին մարդու երջանկությունը պահել ամենամեծ տեսակ դեմոկրատիայի մեջ»[1]։

Բարոյական անկումը ընդհանուր առմամբ հատուկ է բուրժուական ընտանիքին։ Հովնաթանյանցի որդիները հարբեցողության ու թղթախաղի մեջ են վատնում իրենց ամբողջ կյանքը։ Նալբանդյանը ցույց է տալիս, որ այդ անբարոյականությունը արդյունք է հեռանկարտպիտության և անպատասխանատվության։ Նա նկատում է, որ իշխանություն և «միանդամայն մարմնից բաժանված» ու «բռնացած ուղեղներով» այդ մարդիկ բնականաբար պետք է բռնեին բարոյական անկման ուղին։

«Մեռելահարության» վնասը ռեալիստորեն ներկայացնում է մեր առաջ 50—60-ական թվականների հայ հասարակական կյանքի տարբեր երևույթները, ամենուրեք պահպանելով քննադատական ուղղությունը։ Ի դեպ, փարահան պայքարի և ի բուրժուազիայի ազնվականի ու ընտանիքի բարքերի նկարագրության մեջ Նալբանդյանը հանդես է գալիս որպես դիմակներ պատռող ռեալիստ։

Նալբանդյանի քննադատական ռեալիզմը չի կարելի նույնացնել 50—60-ական թվականների որևէ այլ գրողի քննադատական ռեալիզմի հետ, ինչպես նաև ընդհանրապես բուրժուական գրականության ռեալիզմի հետ։ «Բուրժուական գրականության ռեալիզմը,— ասում է Գորկին,— քննադատական է, բայց միայն այնքան, ինչքան քննադատությունն անհրաժեշտ է դասակարգային «սուրսանդիայի համար»— իշխանության կայունության համար մղած պայքարում բուրժուազիայի սխալները լուսաբանելու նպատակով»[2]։

---

1 Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, էջ 291։

2 Մ. Գորկի, Նամակ Շչերբակովին, («Գրական թերթ», № 21, 1937)։

Ինչպես տեսնում ենք, Նալբանդյանի քննադատությունն այլ բնույթ է կրում։ Ճիշտ է, «Մեռելահարցուկ» վեպը գրելու ժամանակ Նալբանդյանի ռևոլյուցիոն-դեմոկրատական հայացքները դեռևս վերջնականապես ձևավորված չէին, սակայն նա, այնուամենայնիվ, պատկանում էր դեմոկրատիայի ամենամարտական թևին և այդ դիրքերից բուրժուազիայի նրա քննադատությունը ներթափանցում է ոչ թե «ստրատեգիական» նկատառումներ՝ «բուրժուազիայի սխալները լուսաբանելու նպատակով», ինչպես հատուկ է բուրժուական գրականության ոճաբանին, այլ նրա ոչնչացումը, ընդհանրապես սոցիալական անհավասարության ոչնչացումը։

Բուրժուազիայի նալբանդյանական քննադատությունն արմատապես տարբերվում է բուրժուական լիբերալների քննադատությունից։ Բավական է թեկուզ այդ տեսակետից համեմատել Բաֆֆուն Նալբանդյանի հետ, և այդ տարբերությունը աչքի կզարնի։

Ինչպես հայտնի է, «Ոսկի աքաղաղ», «Չահրումար», «Մինը այսպես, մյուսը այնպես» վեպերում Բաֆֆին նույնպես հանդես էր գալիս վաշխառուական բուրժուազիայի քննադատությամբ՝ ստեղծելով Պետրոս Մասխյանցի և Ճանճուր Իվանիչի մնայուն, դեղարվեստական տիպերը։ Սակայն յոթանասունական թվականներին Բաֆֆին իր սոցիալական վերլուծում արտահայտում էր այն գաղափարները, ինչ որ Արծրունին՝ իր հրապարակախոսական հոդվածներում։ Նրանք պայքարում էին վաշխառուական-հետադիմական վայրիտալիզմի դեմ և ցանկանում էին ստեղծել «լուսավորյալ» «եվրոպական» տիպի կապիտալիզմ։ Նրանց տենդենցը ոչ թե ընդհանրապես կապիտալիզմի ոչնչացումն էր, այլ ասիական առևտրական-վաշխառուական կապիտալիզմի վերածելը եվրոպական արդյունաբերական կապիտալիզմով։

Նալբանդյանի քննադատական ռեալիզմն իր էու-

*Բյամբ առանձնահատուկ տեղ է գրավում հայ ռեալիստական գրականության մեջ և տարբերվում է քննադատական ռեալիզմի մյուս թևից, իր ուրույն գրակով, այնպես, ինչպես ռուս գրականության մեջ Չերնիշևսկու, Նեկրասովի, Սալտիկով-Շչեդրինի ռեալիզմը իր գրակով տարբերվում է Գոգոլի, Տուրգենևի և Տոլստոյի ռեալիզմից:*

*«Մեռելահարցուկ» վեպի գաղափարական-գեղարվեստական արժանիքների մասին խոսելիս պետք է ուշադրություն դարձնել նաև Կոմս Էմմանուելի կերպարի վրա, որը ժամանակի հայ գրականության մեջ հատուկ տեղ է գրավում: Իբրև պայքարող, գրական հերոսի կերպար Կոմս Էմմանուելը ուշագրավ երևույթ է ոչ միայն 50—60-ական թվականների գրականության, այլև, առհասարակ, հայ քննադատական ռեալիզմի պատմության մեջ:*

*Ի՞նչ առանձնահատկություն ունի Կոմս Էմմանուելը որպես գեղարվեստական կերպար: Նա նախ հանդես է գալիս որպես կղերա-ֆեոդալական ռեակցիոն հոսանքի գաղափարական հակառակորդ և պայքարում է նրա դեմ սրոգրեսիվ-լուսավորական հայացքների պաշտպանության համար:*

*Որպես անձնավորություն նա հանդես է գալիս խոհականության համբ ու թախիծով, որը պայմանավորվում է հայ ժողովրդի անմխիթար վիճակով:*

*Սակայն Կոմս Էմմանուելը սոսկ պասսիվ խորհող չէ. նա գործունյա ու պայքարող անձնավորության է, որն առանց երկյուղի ձեռնոց է նետում այն ամենի դեմ, ինչ որ հին է, հետադիմական, իր դարն ապրած, և նրանց դեմ, որոնք սրբագործում են մերող կարգերն ու կղերա-ֆեոդալական աշխարհայացքը: Կոմս Էմմանուելի բնորոշ գիծը սկեպտիցիզմն է: Նա առաջին գեղարվեստական կերպարն է մեր գրականության մեջ, որը*

հանդես է գալիս, Նալբանդյանի արտահայտությամբ ասած, «սկեպտիկյան ուղղությամբ» և քննադատելով տիրող կարգերը, կասկած է հայտնում նրա գոյության անհրաժեշտության մասին:

Կոմս Լիմանուելը պայքարում է ժողովրդի պասիվության դեմ, առաջ քաշելով միասնության ու սեփական ուժերի պիտակցության գաղափարը: Բնորոշ է նրա ու ժամկոչի միջև եղած մի խոսակցությունը: Կոմս Լիմանուելի այն պնդումներին, թե ժողովուրդը կարող է շատ բան անել իր իրավունքների պաշտպանության գործում, ընդդեմ եկեղեցականության ու շահագործող դասակարգի չարաշահումների, եթե պասիվ չլինի, ժամկոչը պատասխանում է. «— Ոչխարը՝ բուրդը և կաթը յուր սիրտը տալով, իրավո՞ք ունի պահանջելու, որ տերը հաշիվ տար նորան, թե ո՛րքան արդյունք էր տացել նորա բուրդից և կաթից, և թե ո՛ւր, կամ ի՛նչ բանի համար ծախք էր արել:

— Ոչխարն անբան անասուն է. բայց ժողովուրդը բաղկանում է բանական մարդկից. միթե՞ կընդունե՞ւմ է ժողովուրդը, որ վաթսուն յուր հետ, որպես անբան անասունի հետ: Ես շատ զարմանում եմ ձեր ժողովրդի վերա:

— Եթե զարմանում ես, ապա ուրեմն ոչինչ հասկացողություն չունես մեր ազգի մասին: Ժողովուրդ ասացյալը բաղկանում է զանազան առանձին-առանձին մարդկից, այնպես չէ՞:

— Անտարակույս:

— Ուրեմն ժողովուրդը խոսելու համար, հարկավոր է, որ այդ առանձին-առանձին մարդիկը միմյանց մոտենան, խորհուրդ կատարեն, և յուրյանց մասնավոր ձայները, դեպի մի ամբողջ հավաքելով, լսեցնեն որպես մի հասարակաց ձայն»[1]:

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, էջ 260:

Ինչպես տեսանք մենք, այսպես որոշակի կերպով արտահայտվում է ժողովրդի ինքնագիտակցության, նրա քաղաքական ակտիվության բարձրացման դարաշրջանը:

Գնդեվանական ժամկոչի կերպարը այդ տեսակետից ուշագրավ է: Ճիշտ է, նա չափազանց քիչ է երևում վեպում և հնդհանուր առածնատիպ միջոցներ չի օգտագործել նրան բնութագրելու, տիպականացնելու ուղղությամբ, բայց և այնպես նա իր ուրույն գաղտնությունները ներկայանում է մեզ անհատական գծերով: Նրա մեջ կարևորն այն է, որ նա իր գաղտնություններով հանդես է գալիս որպես ժողովրդի ներկայացուցիչ և յուրահատուկ անկեղծությամբ ու պարզությամբ արտահայտում է իր բողոքը տիրող կարգերի նկատմամբ:

Ժամկոչը բողոքում է հոգևորականության և իշխող դասակարգի կամայականությունների դեմ, ինչպես նաև դժգոհ է տիրող անարդար օրենքներից: Նա դժգոհ է տիրող կարգերից, որոնց «խոսելու կամ բանի մեջ խառնվելու իրավունք շատ քիչ ամիսով կարողության տեր մարդն ունի», իսկ «հնդեն դասակարգը», «այնինքն չունևորը... ոչ լեզու ունին և ոչ բերան, ձուկի պես մունջ են»[1], որոնց հատարակ ժողովրդի իրավունքները ոտնահարված են, իսկ իշխող վերնախավը կամայականորեն անօրինում է ամենուրեք, բացարձակ օրենքի վերածելով իր կամքը: Ժամկոչի բերանով խոսում է հասարակ ժողովուրդը, նրա տրտունջը աշխատավոր ժողովրդի բողոքն է տիրող անարդար կարգերի դեմ:

Սրանք են «Մեռելահարցուկ» վեպի արտահայտած հիմնական գաղափարները:

Անցյալում, բուրժուա-նացիոնալիստական պրակա-

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, էջ 261:

նպիտակության կողմից այդ վեպը միայն արհամարհանքի է արժանացել, այսպես կոչված «պետպրեմատական անկաշառելության» պատրվակով (Լեո, Մ. Տեր-Գրիգորյան, Ս. Երեմյան և ուրիշներ):

Մանավանդ Լեոն բացասաբար է արտահայտվել «Մեռելահարցուկ» վեպի մասին, պնդելով, որ նա լցված է «անվերջ ձգձգված, անկապ ու ձանձրալի շնդումներով»: Այս թերությունները Լեոն հանդուրժում էր, բայց նրա կարծիքով անհանդուրժելին այն է, ով վեպում «Հայ հարուստի ընտանեկան կյանքը ներկայացված է հրեշավոր գույներով»[1]: Լեոն խնդրեն մատնում է իր միտումը: Ինչպես երևում է, լիբերալ պրոկոնսուլներին դուր չեն եկել Նալբանդյանի անխնա մերկացումները, բուրժուազիայի բարոյական ու սոցիալական կեղտարի նրա՝ առելությամբ լեցուն քննադատությունը: Այդ հանգամանքն ստիպ է տվել Լեոյին ընդհանրապես բացասաբար արտահայտվելու Նալբանդյանի բերած քննադատական ուղղության նկատմամբ. «Հայկական վիպագրությունը,— ասում է Լեոն «Մեռելահարցուկ»-ի առնչությամբ,— դեռ իսկական դեղարվեստական ծաղիկներ չտված՝ ամենուսում էր պատկվիլի, պարսավագրության սրամներ»[2]:

Անցյալի դրականացիությունի մեջ արտահայտվել է նաև մի այլ, ոչ պակաս անհեթեթ տեսակետ, թե «Մեռելահարցուկ» վեպի հերոսները դեղարվեստական տիպեր չեն, այլ իրական անձնավորությունների և քաո որում հեղինակի անձնական հակառակորդների սուր պատճենումները, թե հեղինակն իր մի շարք ստեղծագործություններում լոկ «անձնական հաշիվներ» է մաքրել: Այսպես դրել է նրա առաջին կենսագիր Մ. Տեր-Գրի-

---

[1] Լեո, Ռուսահայոց գրականությունը, 1904, էջ 175:

[2] Նույն տեղում:

դրյանը, այդպես շարունակել են վրկնել այդ ուղղությամբ նրա դրչակիցները (Լևո, Կուսիկյան Կ., Երեմյան Ս. և ուրիշներ)։ Այս տեսակետը արժեքազրկում է Մ. Նալբանդյանի ռևոլյուցի հասարակական իսոր բովանդակությունն ու հանճարեղական արժեքը և այն իջեցնում պասիվիլյային սահմանափակ ճշանակության մակարդակի։ Հովհաննիսյանցը, Շաքարյանցը, Մանթաշյանցը հավատարիմ, գիտակցական կերպարներ են։ Բոլորովին չի բացառվում այն բանի հնարավորությունը, որ Նալբանդյանն իր կերպարները կերտելիս նկատի առած լինի իրական անձնավորություններ։ Սակայն դա ամեն մի գեղարվեստի առեղծագործական մեթոդն է։ Կարևորն այն է, որ Նալբանդյանը չի սահմանափակվել ավյալ անձնավորություններին զուտ անձնական նկարագրությամբ, այլ նրանց բարձրացրել է գեղարվեստական ընդհանրացման աստիճանի՝ ստեղծելով հասարակական որոշ խավերի ու խմբակցությունների խտացված կերպարներ։

«Մեռելահարցուկ» վեպը ուրույն տեղ է գրավում 50—60-ական թվականների հայ ռևոլյուցիոն արձակի պատմության մեջ և ունի հանճարեղական ու գրական-պատմական արժեք։

Մ. Նալբանդյանի ռևոլյուցիոն արձակում ուշադրավ են նաև «Սասունցի պաշտոնական հանդեսը» և «Հիշատակարան»-ը։ «Սասունցի պաշտոնական հանդեսը», որպես քաղաքական սատիրայի օրինակ, առանձնահատուկ տեղ է գրավում 50—60-ական թվականների ռևոլյուցիոն արձակի մեջ։ Այս սատիրայում Նալբանդյանն արժարժել է քաղաքական հարց՝ կապված լուսավորության հետ։ Թժոխքի թագավորության այլաբանության տակ հեղինակը ներկայացրել է կյանքի ռևոլյուցիոն պատկերներ, մերկացնելով կղերա-պահպանողական հոսանքի հետադիմական-ռևակցիոն էու-

*Բյուրը: Այլաբանական վիպապատմների տակ Նալբանդյանը քննադատել ու ձաղկել է պահպանողական հոսանքի պարագլուխներին՝ Այվազովսկուն, Մաթևոսյանին, Ներսես Աշտարակեցուն և ուրիշների:*

*Խոսելով կրեատո-պահպանողական հոսանքի քննադատության մասին, չի կարելի չհիշատակել Նալբանդյանի «Հիշատակարան»-ը: Սա մի ուրույն ժանրի ստեղծագործություն է, որի մեջ կան և՛ դեղարվեստական պատկերներ, և՛ հրապարակախոսական միտքեր: «Հիշատակարան»-ում մենք հանդիպում ենք մի քանի դեղարվեստական տիպերի, որոնք դրսևորում են հասարակության որոշ խավերի սոցիալ-դասակարգային էությունը: Ռեակցիոն-պահպանողական հոսանքի բացասական էությունը ներկայացված է Շամիլի տիպով, որի տակ հեղինակը միտքացրել է իր դաղափարական հակառակորդ Գ. Այվազովսկուն: Կերպարի բնութագրումն այնպես դիպուկ էր տրված, որ Այվազովսկին նրա մեջ ճանաչեց իրեն:*

*«Հիշատակարան»-ում Նալբանդյանը ստեղծել է նաև Բեզդադեի տիպը, որի մեջ խտացրել է «նախասկզբնական կուտակման շրջանի» դիշատիչ «հերոսների» հրեշավոր էությունը: Արտահայտելով իր ատելությունը վաշխառուական բուրժուազիայի նկատմամբ, Նալբանդյանը Բեզդադեին անվանել է «մարդկային նախատիպ»: Այսպիսով թե՛ իր պոեզիայով և թե՛ արձակ երկերով ամենի ամբողջական ու խորը օգտագործելով քննադատական ռեալիզմի միջոցը, Նալբանդյանը դարձավ այդ ուղղության հիմնադիրը և մեծապես նպաստեց նրա հետագա զարգացմանը:*

* * *

«Հյուսիսափայլ»-ի ռեալիստական արձակում ուշադրավ երևույթ է Գաբրիել Տեր-Հովհաննիսյանի «Տեր-Սարգիս» վեպը, որը լույս է տեսել ամսագրի 1861 թ. համարներում:

Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի անունը հիշատակվում է 60-ական թվականների հայ գործիչների շարքում: Նրա կյանքի պայմաններն այնպես դասավորվեցին, որ նա այնուհետև դուրս մնաց գրական ասպարեզից, որի մեջ մտել էր հաջողություններն անպայման նրաշխիքով: Հետագա տարիներին նա հանդես եկավ ճանապարհորդական նկարագրություններով ու այլ բնույթի հոդվածներով, որոնք տպագրվեցին Հայկական և ռուսական մամուլում Քաջբերունի ստորագրությամբ: 1916 թ. հրատարակեց իր հուշերը «Մանկությունս Նպաստյանցի շուրջը 60-ական թվականներում» վերնագրով, որտեղ տվեց մի շարք հետաքրքիր տեղեկություններ անհայտության մշուշով ծածկված Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի կյանքի ու գրական գործունեության մասին:

Կյանքի աննպաստ պայմաններն ստիպեցին տաղանդավոր գրողին թողնելու իր իսկական կոչումը և բախտ ռնելու հետամնաց գյուղերում, գավառական բժշկի ցուցը ձեռքին: Դաղարոս Աղայանն առիթ է ունեցել հանդիպելու «Տեր-Սարգիս»-ի հեղինակին գավառական բժշկի վիճակում: Դեմոկրատ գրողն այդ առիթով մի կշտամբանք է ուղղում բուրժուական հասարակարգի դեմ, որտեղ իսկական տաղանդները կորչում են անհայտության մեջ, իսկ «դիպլոմավոր լակեյները» փառքի են արժանանում: «Որքա՜ն տարրերություն կա բնական և շինովի մարդկանց մեջ,— գրում է Աղայանը,— որքա՜ն տարբերություն և նրանց վիճակի մեջ: Քաջբերունու պես մարդիկ ծածկված են մնում աննշան բուրգական գյու-

դում, իսկ շինովի անշնորհքները մեծ քաղաքներում իրանք իրանց ժողովրդի դեկավարող են հանդիսացնում։ Փողն ու դիրքը ապօրինի կերպով հափշտակում են հանճարների պաշտոնը և ժողովրդին զրկում հարազատ դեկավարներից»[1]։

Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի մասին չի գրվել որևէ լուրջ հոդված և նա երկար ժամանակ նույնիսկ չէր հիշատակվում գրականության պատմության մեջ։

Լևոն «Առնիանոս Նազարյան» աշխատության մեջ մի քանի էջ հատկացրեց նրան, որն այնուհետև նույնությամբ տեղափոխեց «Ռուսահայոց գրականություն» գրքում։

1938 թ. առաջին անգամ առանձին գրքով հրատարակվում են նրա դեղաբուսաբանական երկերը՝ «Տեր-Սարդիս» վեպը և «Սուրբ Գևորգի դուռը» վիպակը։ Գրքին կցված է Ռուբեն Զարյանի «Երկու խոսքը», որն ամենաընդարձակն է հեղինակի մասին մինչ այդ գրված ակնարկների հոդվածների մեջ։ Հուշերից երևում է, որ Գաբրիել Տեր-Հովհաննիսյանը գրել է նաև երկու այլ վեպեր, որոնցից մեկի նյութը, ինչպես վկայում է հեղինակը, վերցված է «դյուղական որսորդական կյանքից», իսկ մյուսը, «Հոխոտ անիծյալ գերեզման» խորագրով, գրվել է 1863 թվականին, որը, ակնայն, հեղինակը չի հանձնել տպագրության «Նազարյանցի ոճով գրելու... և հետագա յուր հայացքին տեղ առ տեղ անհամաձայն գտնելու պատճառով»[2]։

Մեծ չէ Գաբրիել Տեր-Հովհաննիսյանի գրական վաստակը. նրա անունը հայ գրականության մեջ հիշատակվում է «Տեր-Սարդիս» վեպով։ Սակայն նա, այնուամենայնիվ, ուշագրավ տեղ է գրավում ժամանակաշրջանի

---

[1] Գ. Աղայան, Երկեր, հ. 3, էջ 162—163։

[2] Քաջբերունի, Սմ. Նազարյանցի շուրջը 60-ական թվականներում, 1916, էջ 14։

հայ դրականության մեջ: Ինչո՞վ է բացատրվում այդ հանդամանքը: Այդ բացատրվում է նրանով, որ Գ. Տեր-Հովհաննիսյանը հանդես է եկել հայ նոր դրականության ձևավորման շրջանում և արձակի առաջին նեկուսացուցիչներից մեկն էր: Այդ բացատրվում է, երկրորդ, նրանով, որ Գ. Տեր-Հովհաննիսյանը հանդիսացավ քննադատական ռեալիզմի առաջին նեկուսացուցիչներից մեկը: Նրա բոլոր երկու գործերն էլ իրական կյանքի ճշմարիտ պատկերներ են: Հետաքրքրական է, որ իր «Տեր-Սարգիս» վեպը հայկական կյանքից վերցրած անձնական տպավորությունների արդյունք էր: «Գուցե հետաքրքրական լինի,— ասում է Քաջբերունին,— թե ինչի նա իր վեպը սկսեց ուղղակի հոգևորականությունից: Սորա պատճառն այն է, որ նա հենց մանուկ հասակից, դյուղական շրջանում, տեսել է այն, ինչ որ նկարագրել է»[1]:

«Իմ վարժվելով,— գրում է Գ. Տեր-Հովհաննիսյանը «Սուրբ Գևորգի դուռը» պատմվածքի նախաբանում,— չի կարելի առնչվել ոչ մի անձն, չհամանալով հատուկ-հատուկ մարդկային բնավորությունները, որոնց չի կարելի խուսել մի լեզվով, որ չգիտես: Գրական ասպարեզի մեջ ինձ դեռևս պատանի հանարելով, որ տեսնեի իմ մեջ առնչող հեղինակ, ես սահմանափակվում եմ հասարակ պատմությամբ, լսած ուրիշի բերանից: Վասն որ կարդացողը թող ազատ հավատ ընծայի այս անցքին, որի ներգործող անձինք, համ ճոցա նմանները դուցե մինչև օրս կենդանի են և ես այլ աղբյուրներից ևս իմացա այս պատմության ճշտությունը»[2]:

Դժվար չէ նկատել, որ Գ. Տեր-Հովհաննիսյանը դրական հակադրվում է ռոմանտիկներին և կանգնում է

---

[1] Քաջբերունի, *Սո. Նազարյանցի շուրջը 60-ական թվականներում*, էջ 13:

[2] Գ. Տեր-Հովհաննիսյան, *Տեր-Սարգիս*, էջ 105, 1935:

ռեալիզմի դիրքերում: Հարազատ մնալ իրականությանը. ամենից առաջ այս է պահանջում նա գրողից:

60-ական թվականների ռեալիստական արձակի մեջ Գաբրիել Տեր-Հովհաննիսյանի բոլոր գրական երկերի առանձնահատկությունն այն է, որ նրանք ներկայացնում են բացառապես հոգևորականության կյանքը:

«Սուրբ Գևորգի դուլը» վիպակում հեղինակը ներկայացնում է այն պատկերը, թե ինչպես արքավայրերն ու եկեղեցին օգտագործվում են անբարոյական նպատակների համար: Մի անբարոյական կին, օգտագործելով իր ամուսնու անհավատությունը, ձևանում է հիվանդ և որպես թե բուժվելու նպատակով, շրջում է վանքից-վանք, իրագործում իր անբարոյական ցանկությունները:

Հոգևորականության իսկական էության ներկայացումը ավելի խոր կերպով արտահայտվել է «Տեր-Սարգիս» վեպում: Նալբանդյանը բարձր դնահատական է տվել այդ վեպին, այն դնելով հայ արձակը հիմնադրող երկու նշանավոր վեպերի կողքին: Իր «Կրիտիկա»-ում հայտարարելով, որ Աբովյանի «Վերք Հայաստանի»-ն և Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթեր»-ը «հիմք դրին արդյան ազգային վիպասանության», Միքայել Նալբանդյանն այնուհետև շարունակում է. «Այո, արդարությունը նույնպես պարտք է դնում մեր վրա բարձրաձայնել պ. Գաբրիել Տեր-Հովհաննիսյանցի «Տեր-Սարգիս» մականվով վիպասանությունը, որ տպվում էր 1861 թվականին Հյուսիսափայլի մեջ, և որ ափսոս, հեղինակից կամ Հյուսիսափայլից կախում չունեցող պատճառներով ընդհատվեցավ: Մեր կարծիքով այդ գործին ավելի պատշաճ էր «Քաղցկեղ Հայաստանի» անուն ունենալ, քան թե կապվել մի պարեգոտավորի անունի հետ, որ շատ կարելի է թե անհաջողության էլ պատճառ դարձավ: Թող երբ և լինի այդ կիսատ մնացած գործն ա-

վարուվի, միևնույն հոգով և համոզմամբ շարունակելով, այն ժամանակ մեր նոր դպրության մեջ այդ գործն այն տեղը կունենա, ինչ տվել ուս դպրության մեջ տապել է «Մեռած անձինքը»։ Բոլ կանխիկ ընդունի մեր սրբատանց շնորհակալությունը հայկական Գողգը, որին մաղթում ենք մի փայլուն գալուստ»[1]։

Ինչպես տեսնում ենք, Նալբանդյանին հրապուրողը եղել է վեպի հակաեկեղեցական ուղղությունը, նրա քննադատական ոգելիցքը, այն, որ նա հանդիսանում է «գողգյան ուղղության» արտահայտությունը հայ գրականության մեջ։ Հենց այստեղ է երևան գալիս «Տեր-Սարգիս» վեպի գրական-պատմական արժեքը։ Հատրակական կյանքի բացատական կողմերի ամենատնտղ քննադատությունը պատճառ է դարձել, որ ընդհատվի վեպի տպագրությունը և մնա անավարտ։ Այդ կապակցությամբ Քաջբերունին իր հուշերում գրում է. «Վեպը, երբ հասել էր այն կետին, որ պետք է բեմ հանվեր Թիֆլիզի յուր ժամանակի նշանավոր քահանաներից մեկի — Սահակ ավագ քահանա Սահատունու դրան դատավորության խայտառակ ձևը Ներսիսյան դպրոցի բարձր դասարանում, հեղինակին հարկադրել էր Սահատունու աշակերտ Մարտիրոս Սիմոնյանը։ Հենց այդ ժամանակ բորբոքված էր Մատթեոս կաթողիկոսի կողմից հալածանք Նալբանդյանի դեմ, ուստի ցնդեղը Բերդյանցը արգելք դրեց վեպի շարունակությանը»[2]։

Մոտավորապես տեղի էր ունեցել այն, ինչ որ կատարում էր Մ. Նալբանդյանը Պետրոպավլովսկի բերդում։

«Տեր-Սարգիս» վեպը ռեալիստորեն արտացոլում է հայ եկեղեցու և հոգևորականության ամբողջ այլանդակ էությունը, որը երևան է բերված գյուղական քահանա

---

1 Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 120։

2 Քաջբերունի, Ստ. Նազարյանցի շուրջը 60-ական թվականներում, էջ 14, 1916։

տեր-Սարգսի կերպարի միջոցով: Բայի տեր-Սարգսից հեղինակը հանդես է բերել նաև նկարագրական այլ դրվծիչների, որոնց ամբողջության մեջ ավել է հոգևորականության ու նկարագրու բոլոր բացասական կողմերը: Վասպի առանցքը տեր-Սարգիսն է: Նա է դրված վիպական գործողությունների հիմքում: Տեր-Սարգիսն իրեև հոգևորականի միտք բնորոշվում է իր բացասական, անմարդկային գծերով: Նա ամենից առաջ աչքի է ընկնում իր ագիտությամբ: Նա հազիվ կարդալանում է առանց չսկվել, մինչդեռ իրեն կրևակցում է ամենագիտի դերում: Այդ սահմանափակ տերտերը, բայց անսահմանափակ մի քանի առասպելից, ոչնչի մասին գաղափար չունի, իսկ կրոնական արարողությունների նրա ամբողջ պաշարը սահմանափակվում է միայն մի շարականով, որ նա կրկնում է շարունակ, ամեն օր: Տեր-Սարգիսն աչքի է ընկնում իր ընչաքաղցությամբ ու ետաստությամբ: «Նորա հոգին անհագ է,— ասում է հեղինակը,— քանի որ նորա ցանկությունը հշտությամբ կատարվեր, աշքան ևս շատ կպահանջեր նա: Նա ի բնե խորամանկ և հնարագետ էր, բայց մարդի անկրթությունը արգելք է լինում նորա ավելի բարձր և ազնիվ ձգտմանը և տանում է նորան դեպի խաբեբայություն: Նա ցանկանում էր, որ յուր փորը դատարկ չլինի, մարմինը մերկ չմնա, և յուր ընտանիքը կարոտությունից ազատ և ապահով լիներ, Թող ուրիշները սովամահ լինեն, ցավ չկա»[1]:

Որպես ազատ մարդ, նա անընդհատ շահի մասին է մտածում և իր քահանայական իրավունքները օգտագործում է միայն և բացառապես այդ ուղղությամբ: Բոլոր արարողություններից տեր-Սարգիսը ամենից ավելի ցնծությամբ ընդունում է Բաղման հրավերները, որովհետև այդտեղից նա ավելի շատ ապահովություններ

---

1 Գ. Տեր-Հովհաննիսյան, *Տեր-Սարգիս*, էջ 30—31:

ռանի և նա, հաճախ նույնիսկ դժդոհում է, որ իրենց դյուղում մահացության քիչ դեպքեր են լինում։ «Այս երևնվածների համաձև ևս այնպես պինդ է, որ ինքը մահը, վախենում է մոտենալ դոցա... ահա ամբողջ վեց ամիս անց է գացել, բայց մի հանդուցյալ չեղավ, երևի աստված գլխիս բարկացել է»[1]։

Տեր-Սարգսի տիպը կերտելիս հեղինակն օգտագործել է մի եղանակ՝ ինքնաբնութագրման եղանակը, երբ հերոսն ինքն է խոսում իր մասին, բացահայտում իր էությունը։ Դա հաջող գեղարվեստական միջոց է, որն ավելի համոզիչ է դարձնում հոգևորականության բացասական էության քննադատության ռեալիստական հմայությունը։

Եթե Տեր-Սարգիսն արդեն իսկ գիտակցում է, որ ինքը, ժլաչես և ամբողջ հոգևորականությունը հարկավոր չի գալիսում հասարակության մեջ, որ հասարակությունը արհամարհանքով է վերաբերվում իրեն, այդ արդեն վկայում է կրոնի ազդեցության բարոյական խոր անկման ու նեխման մասին։ Քանի դեռ որևէ դասակարգ, կամ հասարակական որևէ խավ չի գիտակցում իր քայքայումն ու վերանալումը, բարոյական գծերի վենագիտորեն կայուն որոշ մոմենտների գոյությունը դեռևս պահպանվում են նրանում. բայց հենց որ նրա գլխում ծագում է իր խավ գոյության ավելորդության, իր նեխման ու քայքայման մասին ամենաթույլ գիտակցությունն անգամ, ապա այդ մոմենտից հնչում է նրա գոյության վերջին ժամը։

«Տեր-Սարգիս» վեպում եկեղեցին հանդես է գալիս որպես շահագործման մի կենտրոն, որը ոչ պակաս գիշատիչ ձևերով է կողոպտում գյուղացիությանը, քան կուլակները ու վաշխառուները։ Ուշագրավ է, որ

---

[1] Գ. Տեր-Հովհաննիսյան, *Տեր-Սարգիս*, էջ 31։

կալի ժամանակ ամենից առաջ հենց տեր-Սարգիսն է կանգնում գյուղացու ճիպին և կրկնապատիկ ավելի հափշտակում եկեղեցուն հասանելիք հարկը: «Աստված տղատան այժմյան քահանաների ձեռքից, ինչ չէ, գայլի պես հում-հում կուտեն»[1], դժգոհում են գյուղացիները:

Պետք է ասել, որ «Տեր-Սարգիս» վեպը չի արտացոլում անցյալ դարի 50-ական թվականների հայ գյուղի ամբողջական պատկերը: Աանձք հեղինակն այդպիսի նպատակ չի էլ ունեցել: Նա ներկայացրել է միայն հոգևորական դասը: Այս հանգամանքը այսպես թե այնպես, միակողմանիություն է առաջ բերել գյուղի ռեալիստական արտացոլման մեջ, և չի տալիս սոցիալ-դասակարգային տեղաշարժերի ու փոխհարաբերությունների ռեալիստական ողջ պատկերը:

«Տեր-Սարգիս» վեպում ուշագրավ է նաև սիրացու Միսուլի տիպը: Նա մի ծայրահեղ ահմանափակ ու չընչին մարդու տիպ է, որը եկեղեցու շրջանակներից դուրս աշխարհ չի ճանաչում: Չափազանց պարզ ու տաղտկալի է այդ ողորմելի մարդու կյանքը: Իրար հաջորդող օրերն ու տարիները բացառապես ոչ մի նորություն չեն բերում Միսուլի համար, և կարելի է ասել, որ նա իր ամբողջ կյանքում միայն մի օր է ապրել, քանի որ նրա կյանքի այսօրը երեկվա մեխանիկական կրկնությունն է: Նրա կյանքով «Աստված այն խորհրդով է միայն առնջել մարդիկը, որ ուտեն, խմեն, քնեն, եկեղեցի գնան և վերջապես մեռնին»[2]:

«Տեր-Սարգիս» վեպի աչքի ընկնող կերպարներից մեկն էլ էջմիածնի եկեղեցական գործակալ տեր-Բարսեղն է: Սրա տեր-Սարգսի և Միսուլի միջոցով քննադատվում է ժամանակի եկեղեցին, ապա հանձին տեր-

---

1 Գ. Տեր-Հովհաննիսյան, *Տեր-Սարգիս*, էջ 94:

2 Նույն տեղում, էջ 30:

Բարանի հեղինակը մերկացրել է ամբողջ եկեղեցական սիստեմի աչքանոգակ կողմերը։ Տեր-Բարսեղի կերպարում երևան է հանված եկեղեցական սիստեմում օրինական երևույթի դարձած կաշառակերությունը։ Հեղինակը ցույց է տալիս, որ եկեղեցական սիստեմն իր ատիճանակարգությամբ միաժամանակ նաև կաշառակերության սիստեմ է, որտեղ ստորինը բարձրին է կաշառում, սա էլ իրենից բարձրին և այսպես շարունակ։

Չարմանալի ներդաշնակություն կա եկեղեցու և նրա սպասավորների միջև։ Տեր-Սարդոն և Միտուլի ամբողջ ողորմելիությունը խիստ հարմար է ծխական եկեղեցուն՝ մի գեռնատիպ հյուղակ, որի մեջ աչքի են ընկնում միայն «մի քանի կոտրատած, արրած և կիսամաշ պատկերներ», իսկ «պատերը հատարակ քարերից, որ մի քանի անգամ անձրևի ներդործությունից կիսով չափ քանդվել էր»[1]։ Այսպես խարխլվել է կրոնի երկրային սպասավորների դոյության հիմքը։ Հեղինակը պայրույթով նկատում է, որ էջմիածնում կուտակվել է «սևագլուխ վարդապետներին» մի ամբողջ ոհմակ, որը փոսորկին աչինչ չի անում և անտանի ծանրացնում է հարկերը ժողովրդի ընթին։

Հոգևորականության ընտանության մեջ Գ. Տեր-Հովհաննիսյանը հետևողական է, չի ընդունում որևէ բացառություն և, ընդհակառակը, մի քանի ակնարկներով հատատում է, որ ամենուրեք նատած են նույն և ավելի վատթար տեր-սարդիսներն ու տեր-բարսեղները։ Այդ նշանակում է, որ հոգևորականության վերաբերումն ընդհանուր է։ Այս անշուշտ հեղինակի ռեալիզմի արժանիքներից մեկն է։

Գաբրիել Տեր-Հովհաննիսյանն իր աշխարհայացքով, իհարկե, չի հանդում կրոնի և եկեղեցու ժխտմանը։ Քրն-

---

1 Գ. Տեր-Հովհաննիսյան. *Տեր-Սարգիս*, էջ 21։

նպատակով հոգևորականության բացառական կողմերը, նա ցանկացել է նկատել ամեն ինչ ազատել ճնշող ինքնությունից և հոգևորականներին դնել իրենց կոչման բարձրության վրա: Աշխարհայացքի այս սահմանափակությունը, ի միջի այլոց, հատուկ էր նաև ժամանակի մյուս ռեալիստ գրողներին, բացառությամբ Նալբանդյանի:

Սակայն «Տեր-Սարդիս» վեպի առավելությունն այն է, որ հեղինակի տենդենցը համարյա չի երևում և մենք տեսնում ենք միայն իրական պատկերներն իրենց ամբողջ այլանդակ էությամբ: Հեղինակի սուբյեկտիվ հայացքները չեն արտահայտվել վեպում: Իրեն տեսչության գրող նա արտացոլել է իրականության ամենամեծ համարտությամբ: Վեպն իր օբյեկտիվ գաղափարից բողնում է միայն մի եզրակացություն, որը խոսում է հոգևորականության վերաբերման, նրա ավելորդության մասին: Այս է Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի ռեալիզմի հանճարեղական արժեքը:

Չամչյանց գրել է «Տեր-Սարդիս» վեպի ֆարսը: Այնտեղ չկան կոնֆլիկտներ ու բախումներ և գործողության զարգացումը պայմանավորված է սակ տեր-Սարդիս գործունեության առանձին մոմենտների նկարագրությամբ: Այդ իմաստով վեպը իրոք որոշ նմանություն ունի Գոգոլի «Մեռած հոգիներ»-ի հետ: Ինչպես հայտնի է, Գոգոլի հանճարեղ վեպում նույնպես չկան սյուժետային կոնֆլիկտներ և գործողության առանցքը վերցնելով Չիչիկովին, նրա հետ կապում է նաև մյուս կերպարների գործունեությունն ու տալիս նրանց բնութագիրը, այնքան, որքան նրանք առնչվում են Չիչիկովի հետ: «Մեռած հոգիներ»-ում սյուժետային գործողությունների ընթացքը պայմանավորվում է Չիչիկովի շրջագայությամբ, իսկ «Տեր-Սարդիս»-ում՝ այն մոմենտների նկարագրությամբ, որտեղ դրսևորվում է ծխական քահանայի գործունեությունը: Տեր-Սարդիսը մեկ հանդես

է դալիս որպես Քաղաքն ծնած գաւառում, մերթ մկրտող, մերթ հարսանիքի մեջ, մերթ որպես վարժապետ և այլն, և այլն:

Տեր-Սարգսին ներկայացնելով տարբեր պարագաներում, հեղինակը հնարաւորութիւն է տալիս բացատրելու հայ հոգեւորականութեան բոլոր բացասական գոյներն ու արատները, ինչպես Չիչիկովին առնչելով տարբեր պաշտօնեաների հետ, Գոգոլը հանճարեղ կերպով բացատրել է ռուսական բիւրոկրատական կեանքի ամբողջ նենգաւորութիւնն ու հնամենութիւնը: Ինչպես տեսանում ենք, երկու վիպերի մէջ նմանութիւնն ակնհայտ է և Գ. Տեր-Յովհաննիսեանն անշուշտ կրել է ռուս հանճարեղ գրողների ազդեցութիւնը:

Տեր-Յովհաննիսեանին հաջողւում է տիպեր ստեղծել. նա կարողանում է գտնել բնորոշ մանրամասներ դրծող անձանց բնութագրելու և անհատականացնելու համար: Տիպականացման նրա արվեստը ամենից շատ արտահայտւում է մարդկանց ներքնաշխարհի բնութագրութեամբ, քան արտաքին նկարագրութիւններով: Արտաքին գոյները նա չի ընդգծում, թեև այն, իհարկէ, օգտագործում է: Միւսլը, տեր-Սարգիսն իրենց հայացքներով ու հասկացողութիւններով այնպես տարբերւում են, որ չեն կարող նոյնացվել իրար: Տեր-Յովհաննիսեանը կարողանում է տիպականացնել իր հերոսներին նրանց պատմութիւնների ու պատկերացումների արտահայտութեամբ: Վերցնենք, թեկուզ, «Սուրբ Գեորգի դուռը» վիպակը: Այստեղ պատմողը որպես դրծող անձ հանդես չի գալիս, այլ միայն պատմում է եղելութիւնը, բայց հենց պատմելու եղանակով և դէպքերի նկատմամբ իր վերաբերմունքով ներկայանում է որպես մի ուրոյն բնաւորութիւն, կենդանի մարդ:

«Տեր-Սարգիս» վիպի արժանիքներից կարող է համարվել նաև նրա լեզուն: Վեպը գրված է ժամանակի

պրական լեզվով, մի բան, որ պետրվեստական արձակի մեջ դեռևս բացառություն էր։ Հեղինակի լեզուն չափազանց պարզ է, ոչը ռեալիստական և կատարելապես ազատ արհեստական պաճուճանքներից։ Վեպի ոճական առանձնահատկությունների մեջ պետք է նշել երկխոսները։ «Տեր-Սարգիս» վեպը սկզբից մինչև վերջ հագեցած է ժպտով։ Հեղինակը ստեղծել է մի քանի հաջողված կոմիկական դրություններ։ Որպես օրինակ կարելի է նշել հարսանիքի տեսարանը, որը ներկայացնում է հարբած տեր-Սարգսին երիտասարդների ծաղրանքին ենթանալիս։ Հաջողված է նաև գործակալից ստացված երկտողի քննիրցման մոմենտը տեր-Սարգսի և տեր-Գրիգորի կողմից։

Այսպիսով, Գ. Տեր-Հովհաննիսյանը կյանքի խոր հասկացողությամբ արտացոլել է 50—60-ական թվականների հայ հոգևորականության կյանքը իր բոլոր աչքանոկ կողմերով, ստեղծելով գեղարվեստորեն հաջողված մի երկ, որը, ամենայն իրավամբ, պատվավոր տեղ է գրավում հայ քննադատական ռեալիզմի զարգացման շրջանի երկերի շարքում։

* * *

Հյուսիսափայլյան շրջանը հանդիսացավ նոր էտապ քննադատական ռեալիզմի զարգացման համար։ Այս էտապում քննադատական մտքերն ավելի ուժեղ կերպով է դրսևորվում գեղարվեստական պրակտիկայի մեջ, ընդգրկելով հասարակական կյանքի նոր բնագավառներ։ Հյուսիսափայլյան շրջանն ամուր նախադրյալներ ստեղծեց ռեալիստական պրակտիկայի զարգացման համար 70—80-ական թվականներին։

## ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՍԿԶԲՆԱՎՈՐՈՒՄԸ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ 50—60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

*Ինչպես Արևելահայաստանում, նույնպես և Արևմտահայաստանում XIX դարի առաջին կեսի հայ ժողովրդի մտավոր շարժման բովանդակությունը բնորհանուր առմամբ նույնն էր։*

*Այդ շարժումն այլ բան չէր, բայց եթե նոր ձևավորվող բուրժուական հարաբերությունների գաղափարական հակադրությունը կղերա-ֆեոդալական աշխարհայեցողությանն ու միջնադարականությանը՝ հանուն հումանիզմի, լուսավորության, ֆեոդալական կապանքներից մարդու ազատագրության, հանուն ազգային անկախության։ Սակայն մտավոր շարժման ընդհանրությունն արտահայտվում է հենց այդ շարժով՝ իր բնորհանուր ուղղությամբ, իսկ այնուհետև գոյ են մի շարք յուրահատկություններ, գաղափարական շարժման տարբեր բնագավառում նրա դրսևորման տարբեր ձևեր ու առանձնահատկություններ — առանձնահատկություններ, որոնք պայմանավորվում էին տնտեսական, քաղաքական ու կուլտուրական կյանքի տարբեր պայմաններով, որին, պատմական հանգամանքների բերումով, ենթարկված էին հայ ժողովրդի տարբեր հատվածները։*

*50—60-ական թվականներին արևմտահայ իրականության մեջ գաղափարական կյանքում գրքի աշխուժություն է առաջանում դրական-լուսավորական շարժման բնագավառում։*

Սկզբում լուսավորական շարժման արտահայտիչներ հանդիսացան մի խումբ ինտելիգենտներ, որոնք, ի միջի այլոց, ականատես են եղել 30—40-ական թվականների եվրոպական բուրժուա-դեմոկրատական ռևոլյուցիաներին: Այստեղ պետք է հիշատակել Ն. Զորայանի, Ստ. Ոսկանի, Ն. Ռուսինյանի և Գ. Օտյանի անունները: Ոգևորված եվրոպական բուրժուա-դեմոկրատական ռևոլյուցիաներով, նրանք ձգտում էին այդ ռևոլյուցիայի գաղափարները տարածել Հայաստանում: Սակայն պետք է նշել, որ այդ ոգևորությունը նրանց մոտ շուտով անցավ և նրանցից շատերը դարձան բուրժուական լիբերալներ:

Այդ լուսավորիչներին ամենից առաջ զբաղեցնում էր լեզվի հարցը: Նրանք աշխատում էին տեսականորեն հիմնավորել աշխարհաբար լեզվի գոյության իրավունքը, կոնկրետ համակարգի տակ դնել այդ լեզուն և մշակել լեզվական-քերականական որոշ կանոններ:

Այնպիսի աշխատություններ, ինչպիսիք են Ն. Զորայանի «Վարժութիւն ընթերցանութեան ի պէտս դպրոցաց» (1851), Ն. Ռուսինյանի «Ուղղախոսութիւն» (1853), Գր. Օտյանի «Առաջարկութիւն աշխարհաբար լեզուի վրա» (1856) այդ նպատակին էին ուղղված:

Հակադրվելով կղերա-ֆեոդալական ռեակցիոն դպրոցին ու սխոլաստիկային, նրանք առաջադրում էին իրենց պրոգրեսիվ լուսավորական հայացքները:

Նրանց գործունեությունն արտահայտվել է նաև պրակտիկության բնագավառում: Թեև նրանք չէին դնում ռևոլյուցիոն պրակտիկության պահանջը, այնուամենայնիվ հակադրվում էին կղերա-ռեակցիոն պրակտիկությանը: Ն. Զորայանը առանձնապես մեծ նշանակություն չէր տալիս գեղարվեստական պրակտիկության՝ կյանքի ճանաչողության տեսակետից, ընդհակառակը, իր

կազմած ուսումնական ձեռնարկներում նա նույնիսկ խորհուրդ էր տալիս օգտագործել բարոյախրատական առակները և հետևել մնալ վեպերից, որովհետև, իբր թե, նրանք ճիշտ չեն արտացոլում իրական հարաբերությունները ու մարդու հոգեբանությունը։ «Առակը (առակները — Ս. Ս.) խիստ մեծ տարբերություն մը ունին ռոմանեն բուսած կեղծյալ պատմություններեն, որոնք ընդհանրապես ուրիշ բան չեն, այլ մարդկային կենացը սուտ ու խարուսիկ պատմություններ։ Առակց մեջ մարդկային կյանքը իրեն ստույգ գույներովը նկարված չեն, թե մարմնույն և թե հոգվույն բերությունները ու կատարելագործությունները իրենց վերջին աստիճանը ներկայացված են»[1]։

Նահապետ Ռուսինյանը մի քանի հաջողված բանաստեղծությունների հեղինակ է, որոնք ունեն ռոմանտիկական շունչ։ Օրինակ, նրա «Կիլիկիա» բանաստեղծությունը լայն տարածում է գտել՝ իր հուժիչ հայրենասիրական արտահայտություններով։ Բայց Ռուսինյանը իր էսթետիկական հայացքներով հանդես էր գալիս «արվեստը արվեստի համար» տեսությանը։

Այդ որոշակիորեն արտահայտված է «Դասագիրք փիլիսոփայության» գրքում, որտեղ հեղինակը բացահայտ կերպով հարում է իդեալիստական փիլիսոփայությանը։ Իր դասագրքում Ռուսինյանը բուռն ձևով անդրադառնում է նաև գեղարվեստի հարցերին։ Նա նույնպես գեղարվեստը դիտում է իբրև փիլիսոփայության առարկայի անբաժանելի մաս և գտնում, որ փիլիսոփայությունը պետք է իր մեջ ընդգրկի նաև գեղարվեստի հարցերը։ Փիլիսոփայական իդեալիզմը Ռուսինյանի իդեալիստական էսթետիկայի հիմքն է հանդիսանում։

---

[1] Ն. Ջորայան, Վարժություն բնթերցանության ի պետս դպրոցաց, 1851, էջ 14։

«Արվեստի նպատակը գեղեցիկն է,— գրում է Ռուսինյանը,— իսկ գիտության նպատակը ճշմարիտը։ Մեկին հատուկ առարկան զգայարան է, մյուսինը՝ միտք»[1]։

Այստեղ անտեսված է արվեստի բովանդակությունը և այն դիտված է որպես սոսկ գեղեցիկի ձև։ Ռուսինյանը արվեստից պահանջում է ոչ թե ճշմարտացի արտացոլել կյանքը, այլ ներկայացնել միայն գեղեցիկը հենց որպես գեղեցիկ։ Գեղեցիկի վերաբերյալ ունենալով իդեալիստական տեսակետ, Ռուսինյանն ի վերջո այն կապում է աստծու հետ և գտնում է, որ նրա միջոցով մարդը պետք է հասնի աստվածային էությունը։ «Ընդմարմին, բարվույն և գեղեցկին հետապնդությունը,— գրում է Ռուսինյանը,— կատարելագրի զմարդ հանշնալ զԱստված, սկիզբն, և նպատակն իմաստության, որ կը լրացնն և կը պսակի փիլիսոփայությունը»[2]։

Ուրեմն, ըստ Ռուսինյանի գիտության, բարոյականության և գեղարվեստի գերագույն նպատակն այն է, որ օգնում են մարդուն հասնել աստծու անսահման էությունը։ Այս բոլորից հետևում է, որ էսթետիկայի բնագավառում Ռուսինյանը հետևում է «արվեստը արվեստի համար» տեսակետին տեսությանը և հետևաբար էսթետիկայից։

Գրականության հարցերն իր «Բանասեր» (1851—1852) ամսագրում արծարծել է նաև արևմտահայ գրող Մ. Հիսարյանը։ Մի քանի հոդվածներում նա արտահայտել է որոշ տեսակետներ գրականության հասարակական դերի ու իրականության արտացոլման մասին։

«...Վիպասանությունն ուրիշ բան չէ,— գրել է նա,— բայց եթե մարդկային բնության ու բարուց ճշգրիտ

---

[1] Ն. Ռուսինյան, Դասագիրք փիլիսոփայության, էջ 52, 4. Պոլիս, 1879։

[2] Նույն տեղում, էջ 184։

պատկերն. այնպես որ չէ թե վերջ պատմության պետք է անվանել գայն, այլ պատմության մարդկային ապրի»[1]:

«Բանասիրական դպրության,— շեշտում է Հիսարյանը,— կը հարկադրին հետևելու այն մեծամեծ հեղափոխության, որ աշխարհիս երեսը կայլայլին: Ոճ իմաստասիրական, պատմական կամ բանաստեղծական, յուրաքանչյուր կը պարտավորին հաստատանելու իրենց հարկն ատ ընդհանուր հեղափոխության, կամ լավ ևս է ըսել՝ զարգացման: Անտարակույս այս հարկերուն անտարբեր չի կրնար կենալ նաև մեր ազգային դպրությունն: Անտարակույս մենք ալ կը հարկադրենք մեր բանասիրական ու բանաստեղծական նյութոց և ոճին մեջ հարմարելու ժամանակին և պարագայից պահանջմանցը»[2]:

Առաջին հայացքից արմատական մտքեր են թվում սրանք: Բայց այդ միայն արտաքուստ, իսկ ըստ էության, Հիսարյանը չկանգնեց պրոգրեսիվ գրականության դիրքերում և իր գրական պրակտիկայում հարկ ունեցավ ոճամտորմին: Կարևորն այն չէ, թե ի՛նչ է ասում Հիսարյանը, այլ այն, թե ինչպես է նա հասկանում այդ դրույթները, ո՛րն է ճշմարտության նրա չափանիշը, և ինչպիսի հայեցակետով է նա գնահատում պատմական իրադարձությունները:

Հիսարյանի պահանջը գրականությունից՝ ճշմարիտ արտացոլել կյանքը՝ միանգամայն յուրովի իմաստ ունի և նշում է կղերական-ամիրայական խավերի շահերից: Այն, ինչ որ ամիրայության այդ գաղափարախոսը համարում է ճշմարտության, ըստ էության մարդու ճորմալ հոգեբանության և հասարակության պատմական զար-

---

[1] «Բանասեր», 1852, Դիրք 2-րդ, էջ 581:

[2] Նույն տեղում, էջ 582—583:

պատման անճոռնի խեղաթյուրումն է սոսկ: Գրող Հիսարյանը ռեակցիոն ռոմանտիզմի արտահայտիչն է: Դրա ապացույցը կարող են հանդիսանալ նրա երկու վեպերը՝ «Խոսրով և Մարդուհի» և «Նեռն կամ կատարած աշխարհի»:

«Խոսրով և Մարդուհի» վեպի առաջաբանում Հիսարյանը հայտնում է, թե վեպում նկարագրված երևույթները ճշմարիտ են և նույնիսկ վկայակոչում է, թե իրեն դիմել են բազմաթիվ մարդիկ, որոնց վիճակվել է իր վեպի հերոսների ճակատագիրը: Ուրեմն Հիսարյանի համոզմամբ «Խոսրով և Մարդուհի»-ն անալիտական վեպ է և նրա «ժամանակին և պարագային պահանջմանցը» համապատասխանող դրականությունը, նրա կարծիքով, կարող է դնալ հենց այն ուղղությամբ, ինչ որ «Խոսրով և Մարդուհի»-ն: Իսկ ո՞րն է այդ վեպի կենտրոնական դաղափարը: «Խոսրով և Մարդուհի» վեպը լույս է տեսել «Բանասեր» ամսագրի 1851 թ. համարներում: Վեպի բովանդակությունը Խոսրովի և Մարդուհու ողբերգական մահվան նկարագրությունն է:

Փակված իր հոր խորհրդավոր ամրոցում՝ Մարդուհին՝ կյանքին անճանաչ, ապրում էր ռոմանտիկ երազներով, ստեղծելով ու վայելելով իր հոգում սիրո ապիսի երևակայական պատկերը: Բայց մի օր այդ երազն իրականանում է, և Մարդուհին իր վտանգավոր հոգու բոլոր թևերով փաթաթվում է երիտասարդ Խոսրովի հետ: Սերը փոխադարձ էր և հախուռն: Դժվար էր որոշել տարիներով երազած և իդեալական սիրո վայելքին արժանացած երիտասարդների երջանկության սահմանը... Բայց նրանց վառ հույսերը շուտով խորտակվում են անողոք ճակատագրի հարվածներից: Պարզվում է, որ նրանք իրավունք չունեին ամուսնանալու իրար հետ, քանի որ Մարդուհու մայրը, որ դոհ էր դնացել իր ամուսնու կատարած մի հանցանքի համար, մինոնելուց

առաջ արդելել էր իր դաժեր ամուսնությունը եղիպատցու հետ։ Իսկ խոսրովը եղիպատցի էր։ Չկարողանալով տանել Հակատարդի վերահաս հարվածը, երիտասարդ խոսրովը մահ է գտնում ծովի ալիքների մեջ։ Վշտի ծանրությունից մահանում է նաև Մարդուհին։

Վեպի հիմնական գաղափարը արտահայտված է Մարդուհու կերպարի միջոցով։ Մարդուհին անտնելով վերահաս դժբախտությունը՝ հավատում է Հակատարդի զորությանը, հանդում մարդու ընչինության, Հակատարդի ամենակարող ուժի հանդեպ խաղալիք լինելու անկյունի գաղափարախոսությանը։ «Հակատարդիր, Հակատարդիր, անգութ դատակնիք, արդարհաս իշնամի մարդկության, որուն ձեռքեն ոևիչը չի կրցել փրկիլ, ո՞վ կրնա քու զորությունդ ուրանալ, քու էությանդ վրա տարակուսիլ»[1]— ասում է Մարդուհին։ Մարդուհին արդարացնում է իր դժբախտությունը, այն դիտելով որպես աստվածային արդար պատիժ, որպես պարզ հատուցումն իր ծնողների վատարած հանցավոր քայլի և հավատացած իր դժբախտության արդարացիության մեջ, նա այնուհետև հաշտվում է մահվան հետ, դառնում է միամիտ, հրաժարվում երկրային կյանքից, մարմնական-ը համարելով պիղծ, անցողիկ և փարում հոգու անմահության գաղափարին։ «Մեկ բան մը սակայն կա մեր մեջը հաստատ,— ասում է Մարդուհին,— անփոփոխ, անմահ, աս է հոգին։ Հոգին շունչ աննյութ ու դերազանցությամբը նման է գերագույն էության, ուսկից կելլե հոգին, մարդկային նյութը բաղադրիչի փոփոխությանցը մեջ, կը մնա միշտ ինչ որ է, նկատուկ անշարժ ու հաստատուն մարմնո տկարությանցը և բարձող ու մխիթարիչ անոր ցավոցը։ Ու երբ մարմինը իր խառնվածքի փոփոխությանցն ու կործանիչ ապականությանը

[1] «Բանասեր», 1851, Գիրք 1-ին, էջ 466։

հաղթելով կը փշրի կ'իյնա հողանման, ան առնը հոպին իր պարտուց շրջանը կատարած կիրճի կը դառնա պինքը շնչողին քով...»[1]։

Հետաքրքրական է վնպի արտահայտած գաղափարը, որովհետև հաստատելով ֆատալիզմը, նա տանում է ոչ թե դեպի ժողովրդի դիտակցության ազատագրումը կղերա-ավատական ըմբռնումներից, այլ դեպի նրա ենթարկումը, նրա ստրկացումը ռեակցիոն միստիցիզմին։ Իրական դեպքերն այսպես էր դնահատում Հիսարյանը։

Իրական դեպք նկարագրելու հանդամանքը դեռևս բանալի չի տալիս որոշելու՝ ռեալիստակա՞ն, թե՞ ռոմանտիկական է ովյալ ստեղծագործությունը։ Այստեղ կարևոր է ոչ միայն բուն նյութը, այլև նրա մշակման եղանակը, հեղինակի վերաբերմունքը այդ նյութին, թե նա ովյալ երևույթի հատկապես ո՛ր կողմն է նկատի առնում և ինչ դիրքերից է մեկնաբանում այն։

«Խոսրով և Մարգուհի» վեպը իր գաղափարական բովանդակությամբ և կառուցման սկզբունքներով բուն էության չի տարբերվում հին կրոնական-բարոյախոսական գրական ստեղծագործություններից։ Այստեղ առկա է նույն ռեակցիոն ռոմանտիզմը։

Պաշտպանելով Գոգոլին՝ «Москвитянин»-ի հարձակումներից և հակադրելով գոգոլյան ռեալիզմը հին ռոմանտիզմին, Բելինսկին գրել է. «Այն ժամանակ արվեստը ոչ մի ընդհանուր բան չուներ կյանքի, իրականության հետ։ Վեպ կամ պատմվածք գրել այն ժամանակ նշանակում էր միահյուսել տարբեր, անհամանման իրողություններ, բնավորություններին փոխարեն ստիպել խոսելու և գործելու լավ և վատ որակի տարբեր աշխարհական կերպարների, այդ բոլորը. խցկել

---

1 «Բանասեր», 1851, Գիրք 1-ին, էջ 468։

*բարոյագիտական անհատնցիաներով և այդ բոլորից հանել ինչ-որ բարոյական նորմա, օրինակ, այսպես, որ բարեգործը պարգևատրվում է, իսկ չարը՝ պատժվում... ժամանակի և տեղի փոլորիտի մասին խոսք չկար, և այդ պատճառով չէր կարելի իմանալ ո՛ր երկրին կամ ինչ դարի են պատկանում վեպի կամ պատմվածքի դործող անձինք»*[1]:

*Բելինսկու այս տողերի մեջ իր դնահատությունն է դտնում նաև «Խոսրով և Մարդուհի» վեպը: Նույն սխեման, նույն անարյուն կերպարները, որոնք հանդես են դալիս որպես բարոյական հատկանիշների ալեգորիկ մարմնացումներ և դործում են հասարակական միջավայրից, այլև ժամանակից ու տարածությունից դուրս և որոնցից յուրաքանչյուրը արդեն իր իսկ մեջ կրում է իր վախճանը:*

*Առավել ռեակցիոն բովանդակություն ունի Հիսարյանի երկրորդ վեպը՝ «Նեռն կամ կատարած աշխարհի» (1866 թ.): Այս վեպը չափազանց տենդենցիոզ է և որոշակիորեն դրանորում է հեղինակի քաղաքական ռեակցիոն հայացքները, նրա թունավոր ատելությունը ուտոպիստա-դեմոկրատիզմի և կոմունիզմի նկատմամբ:*

*Միատիպիզմը դովերդող ռեակցիոն-ռոմանտիկական երկեր շատ են լույս տեսել 40—50-ական թվականներին: Հետաքրքրական է, որ հեղինակներն իրենց այդ բնույթի երկերը ներկայացնում են որպես իրողություն, իրականության ռեալիստական արտացոլում: Այսպես. 1841 թ. Զմյուռնիայում լույս է տեսել Խանասանամյանի «Խաշնարածին աղջկա Նղիսաբեթին երջանիկ մահը» վեպը: Վեպի առաջաբանում հեղինակը նույնպես պնդում է, որ ներարդիվող պատմությունը «մեկ ճշմարիտ*

---

1 **В. Г. Белинский,** Собрание сочинений, т. 3, стр. 736, Москва, 1948.

վարպետ մը, ու պատահած բանն մը առնված է», բայց հազիվ թե կարելի լինի նրա մեջ որևէ ռեալիստական բան գտնել: Վեպում փաստորեն գոլերգվում է միստիցիզմը և կենդանի, ռեալ կենսապատումը աստրալացվում է կրոնական հավատին, ասկետիզմին:

Այս գաղափարն արտահայտված է վեպի գլխավոր հերոսուհու՝ Եղիսաբեթի միջոցով: Նա մի կենսախինդ ու աղատամիտ աղջիկ էր, սիրում էր աշխարհիկ վայելքներ ու տոհմասիրությամբ էր վերաբերվում կրոնական ծեսերին ու արարողություններին: Բայց երբ նա կարդում է ավետարանն ու սուրբ գիրքը, նրա մեջ տեղի է ունենում հոգեկան հեղաշրջում և նա ենթարկվում է միստիցիզմին, դիզում է պատանեկան տարիների իր «մեղքերի» համար. կրոնական ոգին համակում է նրան և իր վատաբած «մեղքերի» ծանրության գիտակցությունից հիվանդանում է ու մեռնում, ասկայն, ինչպես իրեն էր թվում, արդեն ինքնակատարելագործված: Եղիսաբեթը երջանիկ էր իր մահով, որովհետև համոզված էր, որ «մեղքերից» քոթափված իր հոգին թռչելու է «ան մաքուր գվարճության երկրին մեջը, որտեղ անմահ սուրբերը կը բազավորեն»:

Խանասանամյանի վեպում առկա է նույն ռեակցիոն միստիկան, ինչպիսին տեսանք Հիսարյանի «Խոսրով և Մարգուհի» վեպում:

Գրականության մեջ ռեակցիոն-ռոմանտիկական ուղղության սկզբունքներն էին պաշտպանում պահպանողական հոսանքի ներկայացուցիչները, որոնց համար խոսափող էր դարձել Զամուռճյանի «Երեսակ» կիսամսյա հանդեսը: «Երեսակ»-ը 50—60-ական թվականների հայկական ամենառեակցիոն պարբերականներից մեկն էր և այն դերն էր կատարում Արևմտահայաստանում, ինչ որ «Ճռաքաղ»-ը և «Մասյաց աղավնի»-ն Ռուսահայաստանում: «Երեսակ»-ը կատաղի ջնջամի էր դեմոկրատիզ-

մին և պայքար էր տանում նրա դեմ, օգտագործելով միջնադարյան սրբախոսակցության զաղափարախոսությունը։

Նալբանդյանը ժամանակին բազմաթիվ առիթներով չախջախիչ քննադատության է ենթարկել «Երևակ»-ի ուղղությունը, բացահայտելով նրա ամբողջ անակնկալն ու վնասակար էությունը։ Սկզբունքային զաղափարական պայքարի հիանալի օրինակ է Չամուռճյանի դեմ Նալբանդյանի մղած բանակռիվը 60-ական թվականների սկզբին։ Այդ բանակռվում անոլյուցիոն դեմոկրատիայի առաջնորդը բացահայտել է պահպանողական հոսանքի ամբողջ անակնկալն էությունը և չախջախիչ քննադատության ենթարկել այն։

Այդ նույն Չամուռճյանի «Երևակ»-ն էր, որ հովանավորում էր միստիկական-ռոմանտիկական ուղղություն գրականության մեջ։ Չամուռճյանի անսահմանափակության հիմնական նպատակը բարոյախրիստական է, այսինքն, նրա կոչումն է սովորեցնել մարդկանց սրբել աստված և պաշտել կրոնը։ «Բանաստեղծության նպատակը մարդիկ զվարճացնելով կրթելն է»—գրում է «Երևակ»-ը[1]։ Իսկ «Երևակ»-ի անսահմանափակությունից ի՞նչ է նշանակում «կրթե՛լ» մարդուն. այդ պարզապես նշանակում է նրան դաստիարակել աստծու և կրոնի ոգով։ Այս անսահմանից ուշադրավ են «Երևակ»-ի մեկնաբանությունները Ռ. Պատկանյանի «Անվնաս մարդը» բանաստեղծության վերաբերյալ։ Այսպես, օրինակ.

*Արժանացա մեծ-մեծ պատվո և փառաց*
*Որ միմիայն նպատակն է իմ կենաց*

երկտողի կապակցությամբ արված է հետևյալ դիտողությունը. «Մարդուս կենաց նպատակը քրիստոնեական հանդիսանալ կյանքը պիտի ըլլա, ասոր նպատակը մեծ-

[1] «Երևակ», 1859, № 5, էջ 269։

մեծ պատիվն ու փառքն են»[1]: Առանց ըմբռնելու Պատկանյանի երիտասարդի իմաստը, «Երևակ»-ը այդ ոտանավորի մեջ քննադատված մարդու ծիծաղելիությունը տեսնում է այն բանի մեջ, որ նրա իրական ձգտումները չեն համընկնում պարտադիր աստվածային-կրոնական էության հետ: «Երևակ»-ը միստիցիզմի և ասկետիզմի պաշտպանն էր գրականության մեջ:

50—60-ական թվականներին արևմտահայ գրականության մեջ սկսում են ձևավորվել երկու գրական ուղղություններ՝ քննադատական ռեալիզմը և պրոգրեսիվ ռոմանտիզմը, որոնք ըստ էության հակադիր էին ասկետիզմին ռոմանտիզմին: Գրական այդ երկու ուղղություններն արձագանքում էին այն պրոգրեսիվ պահանջներին, որոնց առաջ կանգնած էր հայ ժողովուրդը: Այդ գրականության հիմնական բովանդակությունը կարելի է ամփոփել երեք հիմնական հասկացողությունների մեջ՝ հոգեմտեզմ, սոցիալական ապահովություն և ազգային ազատագրություն:

Իհարկե, գրական այդ երկու ուղղությունների միջև կային զգալի տարբերություններ՝ իրականության արտացոլման մեթոդի և արծարծված հարցերի բնույթի տեսակետից, սակայն կարևոր է այն, որ նրանք երկուսն էլ տարբեր չափով կենսական էին և հակադիր՝ ասկետիզմին ռոմանտիզմին: Պրոգրեսիվ ռոմանտիզմի ներկայացուցիչներն էին Չիլինկիրյանը, Մ. Մահուրյանը, Ա. Հայկունին, Պեշիկթաշլյանը: Մասամբ այդպիսին էր նաև Ստ. Ոսկանը: Ասում ենք մասամբ, որովհետև նրա բանաստեղծությունների զգալի մասը (բանաստեղծություններ, «Հայ դյուցազնուհի մը» պատմվածքը) ռոմանտիկական բնույթ ունեն և արտահայտում են ազատագրական պայքարի տրամադրություններ: Ոսկանը

---

[1] «Երևակ», 1859, № 5, էջ 270:

արտահայտում էր ոչ միայն ազգային-ազատագրական, այլ նաև մասսաների ռևոլյուցիոն պայքարի արտահայտությունները: «Մարդուս խիղճը, միտքը, իրավունքը ազատամբությամբ ազատություն գտնի և աշխարհը մոխիր է»— ասում է նա: Այդ իմաստով էլ Ոսկանը դնահատել է Ս. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վիպը, որի մեջ երևան է գալիս ըմբոստ հերոսը ընդդեմ «ազգային և... օտարազգի բռնակալների»:

Ոմանք վկայակոչելով այս փաստերը, պնդում են, թե Ոսկանը ռևոլյուցիոն-դեմոկրատ է: Սա ճիշտ չէ: Իրականում նա մնաց միայն բուրժուական դեմոկրատիզմի շրջանակներում, իսկ, ինչպես հայտնի է, բուրժուական դեմոկրատիզմը չի բացառում մասսաների շարժումը: Ոսկանի, այսպես կոչված, ռևոլյուցիոն հակումները ոչ այլ ինչ էին, բայց եթե ֆրանսիական բուրժուազիայի ռևոլյուցիոնությյան ազդեցության արդյունք. Այդ ռևոլյուցիոնությունն արտահայտվում է միայն ֆեոդալական հետամնացության ու միջնադարականության դեմ ուղղված պայքարի նպատակներով:

Ոսկանը իր հրատարակած «Արևելք» և «Արևմուտք» հանդեսներում արտահայտել է ժամանակի իմաստով ուշագրավ տեսակետներ դրականության մասին: Առանձնապես հետաքրքրական է նրա վերաբերմունքը «Վերք Հայաստանի» վիպի նկատմամբ: Ոսկանը չափազանց բարձր է դնահատում այդ վիպի երևան գալը և դրա հետ կապում է հայ նոր դրականության սկզբնավորման փաստը: Նա առանձնապես շեշտում է վիպի ռեալիզմը, հայկական իրականության ճշմարտացի արտացոլումը, որը վիպին տալիս է համաշխարհական մեծ արժեք: «Անհնարին է ավելի ճիշտ պատկեր մը շինել Հայերու ընտանեկան և կրոնական կյանքը ներկայացնելու համար: Կարդացողը կտեսնա թե Հայաստանի դյուղերու մեջ կը փոխադրվի և համարյան նորայրներու

պարզության, գոհ չքավորության, երբեմն ալ սոսկալի աղետքներու մատնակից կըլլա։ Տեղ-տեղ այնպիսի մարդ ու վարուելակերպություններ կան, որ Պալզաքի կամ Էժեն Սյուի գրածներուն վար չեն մնար և միտասանի քանկագին տպաւոնք մը կը հայտնեն։ Այս դիրքին շնորհիվ վերջապես վտարանդի հայ մը կրնա գոնե տեսիլ մը ունենալ ազգային բարքին, սովորություններուն և միջավայրին»[1]։

Անդրադառնալով գրականության հասարակական դերին և այն հարցին, թե ինչ պետք է արտացոլի գրականությունը, Ռափայել այնուհետև գրել է. «Ժողովրդի սիրտ՝ ահա գրականության աղբյուրը, իր անցյալը, ավանդություննները՝ ահա գրելու նյութը. աղդ և մարդկություն՝ ահա նպատակ, որ ճշմարիտ բանասերը կ'աշխատի ուղղել և իր հետ տանիլ բաղմությունը, որու անդամ է»[2]։

Առաջադրելով լուսավորության և հումանիզմի գաղափարները, Ստ. Ռափայէլը պահանջում է գրականությունից բացահայտել կյանքի բացասական երևույթները, քննադատել այն ամենը, ինչ հետադիմական է և արգելակում է ժողովրդի առաջընթացին։ Նա դեմ էր պահպանողականների այն տեսակետին, որոնք ազգասիրության անվան տակ քողարկում են կյանքի արատավոր երևույթները և դրանով իսկ արգելակում նրա առաջընթացը։ Ռափայէլ անխնա քննադատել է Մխիթարյան միաբանության գրականությունը, բացահայտելով նրա ռեակցիոն էությունը։ Ուշադրավ է նրա «Հայր Ադուլիկ» ակնարկը, որտեղ երիտասարդի և պապական արծաթ Ադուլիկի խոսակցության միջոցով մերկացվում է մխիթարյան գործիչների ճիղվիտությունը, նրանց գործու-

---

[1] «Արևմուտք», 1859, № 7, էջ 55։

[2] Նույն տեղում, էջ 56։

նեության անակնկալն բնությը. «Հնոի ինն Մխիթարյանը,— ասում է երիտասարդը,— և իր անաթույր սովերը, հնոի ինն անոր Քոնեալի դիրքերը, հնոի ինն ծոլի կրոնավորը, որ անմեղ ազգի մը երեսը կը Քծնի, հնոի ինն այն հայը, որ ազգությանը կուրանա... ազգը կրոնի կը դարձնե, և անդիմադրելի հոզ-հոզ պատառելով դանիկա կատր մը կ'առնեն Հռոմա աթոռին առջևը կը նետեն»[1]:

Ոսկանի գեղարվեստական պատկերները, նրա դրական հայացքները ուշադրավ երևույթ էին 50-ական թվականներին և իրենց ճշմարտությամբ անպայման պրոդրեսիվ էին:

50—60-ական թվականների դրական շարժման մեջ աչքի էին ընկնում նաև Մ. Մամուրյանը, Գ. Չիլինկիրյանը և Ս. Հայկունին:

Չիլինկիրյանը և Հայկունին բավականաչափ անդրադարձել են դրականության և թատրոնի հարցերին: Նրանք բացատրել են արտահայտվել թե՛ դրեկական և թե՛ եվրոպական բուրժուական-բուլվարային դրականության մասին, գտնելով, որ դրանք վատ խմաստով են ազդում հասարակության վրա: Նրանց տեսակետով դրականությունը պետք է արտահայտի բարձր իդեաներ ոչ թե անբարոյականացնող տեսարաններով խնդաթյուրի մարդկանց բարոյական դաստիարակություն: Ս. Հայկունու «էքիպա» վեպի մասին իր դիտողության մեջ Չիլինկիրյանը գրել է. «Բայց այս տեսակ վիպասանության (բուլվարային վեպերը — Ս. Ս.) կարգը դասելու չէ այն վեպերը, որը նպատակի մը համար կը շարադրուին, և որոնցմով ընթերցողը միայն չդրոսնուր, այլ և կը կրթուի: Այս վերջիններդ հարգի են մեր առջև, մանավանդ երբ անոնց մեջ հայելի պես ընթերցողին առջև կը շարուին և ի'երևան վեհ դատողություններու տեսա-

[1] «Արեգակ», 1855, էջ 40:

*րանը, մարդկային սրտի հոսի և ազնիվ կիրքերուն ընդդիմամարտությունը, առաքինության վարձատրությունը, մոլության տմուխն դեմքը ու պատիժը, և որոնցմով ընկերային առնդուղին գագաթը, ինչպես նաև առորոտը գոնվողներն ալ աղգասիրության, հայրենասիրության և մարդկային պարտավորության դաս մ'առած կըլլան»*[1]:

Նույնպիսի կարևոր դեր նրանք տալիս են նաև թատրոնին: Չիլինկիրյանը թատրոնն անվանում է «ազնիվ դաստիարակության ուսումնարան մը, ուր գերազույն, ինչպես նաև առորին մարքերը հասկնալու, սորվելու և խորհելու առարկաներ կը գտնեն»[2]: Ընդունելով պատմական ողբերգությունները, նա միաժամանակ կարևոր տեղ է տալիս նաև կատակերգությանը, նրա հիմնական նյութը համարելով կյանքի թերությունների մերկացումը: «Կատակերգության... նպատակն է ընկերային ամեն տեսակ խայտառակություններն և մոլություններն նկարագրել այնպիսի ձևով և կերպով, որ հանդիսականը խնդալու առիթած ժամանակ բարոյական դաս մ'ալ առ անոր»[3]:

Չիլինկիրյանը գտնում է, որ առհասարակ չպետք է տարվել եվրոպական կենցաղային կոմեդիաներով, որովհետև նրանք փխում են ավյալ ժողովրդի շահերից, արտացոլում են այդ ժողովրդի կենցաղն ու սովորությունները, որոնք կարող են բոլորովին խորթ լինել հայ ժողովրդի համար: Ուստի Չիլինկիրյանը պահանջում է ունենալ ազգային ռեպերտուար, որն արտացոլի հայ ժողովրդի կյանքը, պատասխան տա նրա ցավոտ հարցերին: «Ի՞նչ է մեր արդի ընկերական վիճակին հատկացյալ անհնթնթությունները, ի՞նչ է մարքերու և արատրու միտումները, ի՞նչ տեսակ պախարակելի սովորություններ, ավանդություններ և նախապաշարմունքներ

---

[1] «Մաղիկ», 1861, № 12, էջ 94:

[2] «Մաղիկ», 1862, № 21, էջ 161:

[3] «Մաղիկ», 1862, № 23, էջ 179:

*ունինք, ահա ասոնք պետք է լլլան հայկական կառավարության առարկաները»*[1]։

Բաորոնին նույնպիսի դեր է տալիս նաև Ա. Հայկունին, որը հենց այդ նպատակով սկսեց հրատարակել «Մուսայք Մասյաց» հանդեսը, ուր տպագրեց մի քանի աղբևրագրություններ։ Բայց հանդեսը չտպագրեց ռեալիստական, ժամանակակից կյանքն արտացոլող որևէ ընտիր ծագրություն։

Չիլինկիրյանի և Հայկունու գրական ըմբռնումները, իհարկե, առաջադիմական էին ավյալ ժամանակաշրջանում, սակայն նրանց վրա կրում էին բարոյախոսական գրականության սկզբունքների կնիքը։ Նրանք, իհարկե, չհասան արվեստի՝ իրականության ռեալիստական արտացոլման էսթետիկական ըմբռնմանը. մենք այդ տեսակետից չէ, որ դնահատում ենք նրանց հայացքները գրականության մասին։ Դժվար չէ նկատել նրանց հայացքների մեջ բարոյախոսական գրականության որոշ վուլու։ Ուշադրությամբ նայելով նրանց կարծիքներին՝ գրականության ու Բաորոնի մասին, տեսնում ենք, որ նրանք հատկապես շեշտում են նրա բարոյախոսական կողմը, գնում են մարդկային երկու տիպի բնավորությունների (չար և բարի) պատկերման սկզբունքը և առաջադրում են չարի պարտության և բարու հաղթանակի տեղեկությունը, որպես դեղարվեստական երկի դաղափարի դրսևորում։ Իսկ դա գրականության մեջ տանում է դեպի ռոմանտիզմը, որովհետև հնարավորություն չի տեղծում արտացոլելու տիպականը՝ կերպարի մեջ նրա սոցիալ-դասակարգային էության բացահայտման միջոցով։ Չիլինկիրյանի և Հայկունու տեսակետով կերպարը ոչ թե որևէ սոցիալական խավի ներկայացուցիչ է, այլ բարի կամ չար բնավորություն ունեցող մարդ և երկի

---

[1] «Մաղիկ», 1862, № 23, էջ 179։

մեջ հերոսների փոխհարաբերությունը ենթադրում է ոչ թե սոցիալական հարաբերության դիդարվեսատական արտացոլում, այլ առաքինի կամ չար մարդկանց փոխհարաբերության արտացոլում:

Պատահական չէ, որ Չիլինկիրյանի, Մամուրյանի և ուրիշների մոտ բացակայում է կղերա-ռոմանտիկական էսթետիկայի դեմ պայքարի մոմենտը: Մ. Մամուրյանը, նույնիսկ, հիացմունքով էր խոսում Հիսարյանի մասին, գոնելով, թե իբր նա «մեր արդի ընկերական տխրարբ կենդրկայն իր «Խոսրով և Մարգուհի»-ին մեջ»[1]: Միևդեռ ակնհայտ է, որ այդ վեպը որևէ չափով ռեալիստորեն չի արտացոլում հայ ժողովրդի կենցաղն ու հոգեբանությունը, առանձնահատուկ գծերը և ռեակցիոն բարոյախոսական ռոմանտիզմի տիպիկ արտահայտություն է:

Չիլինկիրյանի, Հայկունու և Մամուրյանի դրական հայացքների այդ սահմանափակությունը որոշակի կերպով դրսևորվել է նրանց դեդարվեսատական աշխատություններում: 1861 թ. Զմյուռնիայում լույս է տեսել Ս. Հայկունու «Էլիզա» վեպը: Այդ վեպը կառուցված է ռոմանտիկական-արկածային վեպերի սկզբունքով. նրանում մեծ դեր ունի պատահականությունը և կոնֆլիկտների լուծումը տրված է անակնկալ և անհամոզիչ ձևով: Վեպի սյուժեն հյուսված է մի քանի սիրային պատմությունների վրա, որոնք ֆնքնանպատակ բնույթ ունեն, զուրկ են որևէ ընդհանրացումից և սոսկ վիպական տարր ստեղծելու նպատակով են նկարագրված: «Էլիզա» վեպի հիմնական հարցը ազգային ազատագրության հարցն է, որն արտահայտված է իտալացի Մատիոյի կերպարով: Հերոսի ընտրությունը պատահական չէր. այն ժամանակ Իտալիան գտնվում էր ազգային ազատագրության նախօրյակին և Մատիոյի

---

[1] «Արևելյան մամուլ», 1871, № 1, էջ 9:

խորհրդածություններն իր հայրենիքի ապաստության մասին, փաստորեն արձագանքն են հնդհնական տրամադրությունների՝ Հայաստանի ապաստատության վերաբերյալ։

Բայց Հայկունին սխալ հայեցակետից է դնահատել Հայաստանի ապաստատրության ուղիների հարցը. ունենալով անդլիական օրիենտացիա, նա իր վեպը շաղախել է հակառուսական տրամադրություններով, Հայաստանի ապաստատրության հույսերը կապելով Եվրոպայի ու նախ և առաջ Անդլիայի հետ։ Դա պատմական անհեռատեսություն էր, որ հատուկ էր նաև արևմտահայ ուրիշ գրողներին, ինչպես, օրինակ, Մամուրյանին։ Վերջինիս «Սև լեռին մարդը» վեպը, ինչպես նաև «Անդլիական նամականին» ներծծված են հակառուսական տրամադրություններով։

Ե՛վ «Էլիզա», և՛ «Սև լեռին մարդը» վեպերի ռոմանտիզմը պայմանավորված է նաև նրանով, որ դրանց մեջ բացակայում է հայ ժողովրդի ձգտումների արտացոլման պատմական ճշմարտացիությունը։

Զարմանալի ներդաշնակություն կա Չիլինկիրյանի, Հայկունու և Մամուրյանի գրական հայացքների ու առհասարակ նրանց աշխարհայացքի միջև։ Բուրժուական դեմոկրատիզմ, չափավոր լիբերալիզմ. այդպիսին էր նրանց աշխարհայացքի բնութագիրը 50—60-ական թվականներին։ Իսկ 70-ական թվականներից հետո Չիլինկիրյանը և Մամուրյանը դարձան բուրժուական լիբերալիզմի սիրելի դաղափարախոսներ արևմտահայ իրականության մեջ և լրիվ բաժանում էին Արծրունու հայացքները։ Վերջինս նույնիսկ հասարակական գործչի իդեալ էր նրանց համար։ «Կերազեի,— գրում է Չիլինկիրյանը,— «Մշակ»-ին, իր ինտելիգենցիային արկածյան լեզուն և քաղաքական ուղղության գաղտնիքն ըմբռնել որպեսզի... երևելի Հանդիսանամ, ապաստության

և պիտութեան դուցապանց դան անցնեմ...»[1]: Չիլինկիրյանն ու Մամուրյանը նկատեցին բանվորական շարժումները Եվրոպայում, ակնարկներ արևմտյան դուստրիական հոսանքների մասին՝ Ռուսաստանում, ավելցին կրոնի և կապիտալիզմի քննադատության ուշագրավ տողեր, նույնիսկ Համակրանքի ինչ-որ խոսքեր ներկրեցին սոցիալիստներին, բայց այս բոլորը էպիզոդիկ երևույթներ էին, իսկ հիմնականում նրանք մնացին որպես ռեֆորմիստներ և իրենց ծրագրերով հետապնդեցին մի նպատակ՝ կապիտալիզմի զարգացումը Հայաստանում: Այդ իդեալներով են Նեյսոնը և Լիլին՝ Մ. Մամուրյանի «Անգլիական նամականի»-ի հերոսները գալիս Հայաստան: «Դուք, արևմտյան մարդիկ,— գրում է Նեյսոնը իր ընկեր Վատսին,— լուսամիտ և քաղաքակիրթ մարդիկ եք. մեզ Արևելքցոց պիտի հասցնեք լույս՝ մեքենայի հետ, հարստարուբյուն՝ գործավորների հետ»:

«Այս երկրին թշվառության պատճառը,— ասում է նա,— քան իս, ծուլությունն ու դրամապզիի պակասությունն է: Ես բոլոր հարստություններս պիտի թափեմ այս դաշտերուն և ժայռերուն վրա և նոր հարստության աղբյուրներ պիտի դանեմ»[2]: Սա ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ Հայաստանում կապիտալիզմի զարգացման որոշակի հեռանկար: Հար և նման տեսակետի վրա էր կանգնած նաև Նեյսոնով և Լիլիով հատիշտակված Չիլինկիրյանը. «Իրաք վաղը հացի համար աշխատելու չափավիլը լույսի համար աշխատելու ազատության կենթադրե: Այս է աշխատության, այսինքն տաճինեներուդ գարու նոր բռնավորին անքնկճելի կամքն: Նվիրական բռնակալություն, որուն դեմ ընդվզիլն անկարելի է առանց պարտության, այսինքն ապրելն դադրելու, և որ ահ ու սար-

---

[1] Ա. Չիլինկիրյան, *Ուղեորություն ի Կոստանդնուպոլիս, 1881 էջ 189—190:*

[2] Մ. Մամուրյան, *Անգլիական նամականի, 1880, էջ 456:*

ասի կապրի միայն Լածծարոնիին պես հանդիպիլ և քննել սիրուհիներուն։ Իրավ է, որ Պոլսո բնակչաց և մասնավորապես հայոց մեջ չեն կրնար տեսնել բուն աշխատասիրության ոգին, այն, որ պետական և հնապետական ուժերու կիրառությամբ օրինավոր հարստության և մարդկային բարօրության մի աղբյուրն եղած է Եվրոպայի և Ամերիկայի մեջ»[1]։

Աշխատանքի այս փառաբանումը բուն էության բուրժուական բովանդակություն ունի։

Կ. Մարքսը գերմանական բանվորական պարտիայի Գոթայի ծրագրի մասին իր դիտողություններում խիստ քննադատել է այդ ծրագրի հեղինակներին այն բանի համար, որ նրանք հաշվի չառնելով այն կոնկրետ պայմանները, որոնց մեջ իրագործվում է մարդկային աշխատանքը, հայտարարում էին, թե աշխատանքը ամեն հարստության և ամեն կուլտուրայի աղբյուրն է»։

«Բայց սոցիալիստական ծրագիրը,— գրում է Մարքսը, — չպետք է թույլ տա այդպիսի բուրժուական ֆրազներ, որոնք լուսյան են մատնում այն պայմանները, որոնք և իմաստ են տալիս դրանց։ Որ չափով մարդն աշխատանքի բոլոր միջոցների և առարկաների սկզբնաղբյուրը կապող բնությանը նախօրոք վերաբերվում է իբրև սեփականատեր, վարվում նրա հետ իբրև իրեն պատկանող իրի հետ, այդ չափով էլ նրա աշխատանքը դառնում է ապրուստական արժեքների, ուրեմն նաև հարստության աղբյուր։ Բուրժուան շատ լավ հիմքեր ունի աշխատանքին դերբնականապես ստեղծագործական ուժ վերագրելու, որովհետև աշխատանքի հենց բնապատմանավորվածությունից է հետևում, որ մարդը, չունենալով որևէ ուրիշ սեփականություն, քան իր բանվորական ուժը, ամեն հասարակական և

[1] Ս. Ջիլենկիրյան, *Ուղևորություն ի Կոստանդնուպոլիս*, էջ 189—190։

կուլտուրական դրության մեջ ստիպված է սուրճ լինել ուրիշ մարդկանց, որոնք դարձել են աշխատանքի նյութական պայմանների սեփականատեր։ Նա կարող է միայն նրանց թույլտվությամբ աշխատել, ուրեմն միայն նրանց թույլտվությամբ ապրել»[1]։

Միանգամայն հասկանալի է, որ աշխատանքի փաստաբանումով Ին՛ Մաոզեյանը և Ին՛ Չիլինկիրյանը կրկնում են մեկնություն «բուրժուական ֆրազները»։ Իհարկե, չի կարելի ասել, թե աշխատանքի մասին Չիլինկիրյանի և Մաոզեյանի հայացքները սրբեն իսկ ձևավորված բուրժուական գաղափարախոսություն է, բայց որ դործիմացության այդ քարողը ըստ էության կապիտալիզմի պաշպանման էությունից է բխում, այդ ակնհայտ է։ Աշխատհայացքային այս պիծը որոշակի կնիքով իր կնիքն է դրել նրանց դրական հայացքների ու դրական ստեղծագործությունների վրա։ Առաջին պլանի վրա դնել ազգային աղատագրության խնդիրը, աշխատավոր ժողովրդի դասակարգային ինքնագիտակցության բարձրացման անհրաժեշտը փոխարինել քաղաքակրթության և լուսավորության համաշխարհային նպատակներով—այս պահանջներն են նրանք դնում դրականության առաջ։

Ինչ վերաբերում է Արմենակ Հայկունուն, ապա նրա մոտ ավելի որոշակի արտահայտվել է մանրբուրժուական հումանիզմի և բարեգործության գաղափարը։

Քաջ ծանոթ լինելով բնագիտական-բժշկական գիտություններին, Հայկունին ուներ որոշակի մատերիալիստական հայացք բնական երևույթների նկատմամբ և այդ դիրքերից նա տարբեր առիթներով քննադատել է Հայկական կղերականությանը, որը ձգտում էր աշխարհի ճանաչողությունը ներարկել միստիցիզմին[2]։

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 11—12, 1950։

[2] Տե՛ս Արմենակ Հայկունու բրոշյուրը «Ձերմակ կամ պարոն Ս. Փափազյան և իւր ժամանակը», 1863։

Սակայն հասարակական կյանքի երևույթների դնահատության մեջ Հայկունին չկարողացավ դուրս գալ մանրբուրժուական ինդիվիդուալիզմի սահմանափակությունից, որը և նրա մոտ ծնունդ տվեց այդ խավերին հատուկ ջրիկացած մորալին:

«Կաղաչենք ձեզի, օ՛, ազդասեր հարուստներ,— ասում է Հայկունին,— պիտիյուն ունեցեք ձեր ազդին վրա և անոր բարեկարգության համար ըրեք ինչ որ կըրնաք, լավ համոզվելով, որ ազգը իր շահատության ժամանակ չի մոռնա ձեր երախտիքը»[1]:

Իրրև ազգի բարեկարգության և սոցիալական չարիքի վերացման լավագույն ելք, Հայկունին առաջ էր քաշում համընդհանուր սիրո իդեալական կոնցեպցիան: Նա մեծ հավատով ձգտում էր ազգային համընդհանուր սիրո մասին, երջանիկ ապրության մեջ կոչ էր անում հայերին «սիրել միկդմնիկ, պրիկել և համբուրկը» միմյանց, միամտաբար լուրջ հույսեր կապելով այդ պատրանքին: Այսօրվա մեր առաջ երևան է գալիս նույն ինքը Ֆոյերբախյան էթիկան, իսկ թե որքան մեղմ և անպտղաբերվի է այդ մորալը, ապառիշ կերպով ցույց է տվել Ենգելսը Ֆոյերբախի մասին գրած հայտնի աշխատության մեջ:

«Բայց սերը, այո, սերը Ֆոյերբախի մոտ ամեն տեղ և ամենուրեք հաղթում է գալիս որպես մի հրաշագործ, որը պետք է ազատի դործնական կյանքի բոլոր դժվարություններից,— և այդ մի հասարակության մեջ, որ բաժանված է տրամագծորեն հակադիր շահեր ունեցող դասակարգերի: Այսպիսով, նրա փիլիսոփայությունից գոլորշիանում են նրա ռևոլյուցիոն բնույթի վերջին մնացորդները, և մնում է միայն հին երգը—սիրեցեք միմյանց, համբուրվեցեք բոլորդ, առանց սեռի և կոչման խտրության,— մի ընդհանուր հաշտարար խնկահոտություն:

[1] «Մարիկ», 1862, էջ 276:

Կարճ ասած, Ֆոյերբախի մոտալին պատահեց նույնը, ինչ որ այդ մոտալի բոլոր նախորդներին։ Նա ձևված է բոլոր ժամանակների համար, բոլոր կացութիւնների համար, հենց այդ պատճառով նա կիրառելի չէ ոչ մի տեղ և երբեք»[1]։

«Մանրբուրժուական հումանիզմի, չափավոր լիբերալիզմի, բարոյախոսության պատրանքները չափազանց սիրատիրող էին արևմտահայ իրականության մեջ, որը պետք է բացատրել այդ հասարակական հարաբերությունների թույլ զարգացմամբ։ Դասակարգային հակասություններն այնտեղ դեռևս թույլ էին և հիմք չէին տալիս կազմակերպված ու ակտիվ հեղափոխական պայքարի և լայն տեղ էր տրվում հասարակության մեջ նկատվող աննշանակության երևույթները բարոյական քարոզներով համահարթելու պատրանքին։ Պատահական չէ, որ դեմոկրատական հոսանքը Արևմտահայաստանում համեմատաբար թույլ էր զարգացած։ Այս հանգամանքը անդրադարձել է նաև առհասարակ իդեոլոգիայի և գրականության վրա։ Քննադատական ռեալիզմը և ընդհանրապես ռեալիստական արվեստը այնտեղ չհասավ այն բարձրության, ինչ Ռուսահայաստանում։ Այստեղ չի կարելի անտեսել նաև այնպիսի փաստ, ինչպիսին տարբեր կուլտուրաների ազդեցությունը հայ ժողովրդի տարբեր հատվածների վրա։ Ակնհայտ է, որ արևելահայ ռեալիստական գրականության և դեմոկրատական առաջավոր կուլտուրայի զարգացմանը նպաստում էր ռուս գրականության և դեմոկրատական առաջավոր կուլտուրայի բարերար ազդեցությունը, ինչպես և արևմտահայ իրականության մեջ ռեալիստական գրականության և կուլտուրայի նա մնալը որոշ իմաստով հետևանք էր նաև եվրոպական բուրժուական գրականության ու կուլ-

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, հ. 2, էջ 492։

տուրքի ազդեցության։ Եվ որովհետև Թյուրքիայում և Թյուրքահայաստանում հասարակական հարաբերությունները ցածր մակարդակի վրա էին գտնվում, հենց այդ պատճառով էլ բնական է, որ այնտեղ ավելի շատ մուտք են գործում ռոմանտիկական-արկածային, մոդային դրականությունը։ Նալբանդյանը ժամանակին նկատել և քննադատել է արևմտահայ գրողների հակումը դեպի եվրոպական բուժուական գրականությունը։ Կշտամբելով պոլսահայ գրողներին այն բանի համար, որ նրանք չեն ձեռնարկում «Ազգային պատմության» վեպի թարգմանությանը, Նալբանդյանն ասում է. «Ալեքսանդր Դյումայի «Գոթական մատուռն» են թարգմանում. արդարև «մարդարեն իր գավառի մեջ պատիվ չունի», ի՛նչ ասես»[1]։

Հասարակական հարաբերությունների ցածր մակարդակը անդրադառնում է հոսանքների և ուղղությունների սիզրունքայնության, որոշակի սահմանադրվածության վրա։ Պատահական չէ, որ այնտեղ մենք չենք տեսնում գրական ուղղությունների այնպիսի ուժեղ պայքար, ինչպիսին դոյություն ուներ Ռուսահայաստանում։ Եվ դա հանգեցնում է այն բանին, որ մուտք են գործում և խրախուսվում են բազմազնուլ ստեղծագործություններ, նույնիսկ այնպիսինները, որոնք վնասակար են հասարակության համար։ Նալբանդյանը ժամանակին վճռական մերժեց Լամարթինի բանաստեղծությունների խորթ ու վնասակար տրամադրությունները և քննադատեց Խորեն Գալֆայանին այն բանի համար, որ նա թարգմանել է Ֆրանսիացի հեղինակի՝ «յուրաքանչյուր ողից միատիկոմի հոտ փչող» գիրքը, մինչդեռ «Մեղու»-ն դովաբանեց թարգմանչին, հայտարարելով, որ նրա շնորհիվ Լամարթինի «պատվական գիրքը վերջա-

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 121։

պես ի բարբառս հայ կը վայելենք այսօր»։ Նալբանդյանը իր հայտնի «Աղցմիք»-ում սպանիչ ծաղրի ենթարկեց նույն Խ. Գալֆայանի «Վարդենիք» բանաստեղծությունների փիլքը, մինչդեռ «Մեղու»-ն ողջունեց հեղինակին նրա՝ որպես թե «պեղեցիկ ու պարզ ոճով և բանաստեղծական աշխուժով գրված արտառուշ և սիրասիրուն տաղեր պարունակող» գրքույկի համար։ Սակայն բացահայտ է, որ ո՛չ Համաթբինի և ո՛չ էլ Գալֆայանի տաղծադրծությունների վնասակար տրամադրությունները ոչ մի ընդհանուր բան չունեն «Մեղու»-ի դեմոկրատական ուղղության հետ։

Արևմտահայ գրականության նույն զարգացումը 50—60-ական թվականներին պայմանավորված էր նաև այլ պատճառներով. իրրև կարևոր հանգամանք պարզ է նշել այն, որ արևմտահայ գրողներն ու կուլտուրական ինտելիգենցիան ապաստանում էր բուն ժողովրդից մեկուսացված գաղութներում (Կ. Պոլիս, Զմյուռնիա) և հնարավորություն չուներ ուղղակի կերպով շփվելու ժողովրդի սոցիալական վիճակի ու կենցաղի հետ, որն անշուշտ ռեալիստական արտացոլման խթան կարող էր հանդիսանալ։ Այս մոմենտը իրավացիորեն նշել է նաև արևմտահայ գրող և հասարակական գործիչ Արփիար Արփիարյանը։ «Բրքահպատակ Հայաստանին մտավորական կյանքը,— գրել է նա,— Կ. Պոլսո հայոց գերիշխան պղեղությանը ենթարկվելեսյավ, վասն զի հայոց կենդրոնավայրը կը հանդիսանար իր ընծայած բազմադիմի առավելություններուն շնորհիվ, մյուս կողմեն ալ Դուռը տպարանի հաստատման և մամուլի արտոնություն Հայաստանին կը զլանար, որով մեր գրականությունն ալ կը պարտավորվի հայրենի հողեն դուրս տպարկյալ տպրիլ ու մնծնալ։ Այս տարագրությամբ գրականությունը ինքնազարգացման բնական ճամբեն

*Հոլոքեցավ։ Այդ մոլորման պլխավոր հետևանքները՝ լեզվական, դեղեցկագիտական և գեղերաբանական սրկարուբյուններ եղան»*[1]։

* * *

*Բայց չի կարելի ասել, թե առհասարակ քննադատական ռեալիզմը որևէ արտահայտություն չտալ 50—60-ական թվականների արևմտահայ գրականության մեջ։ Այդ թվականները քննադատական ռեալիզմի սկզբնավորման ու ձևավորման ժամանակաշրջան էր նաև արևմտահայ գրականության համար։*

*1851 թ. Կ. Պոլսում լույս է տեսնում հայատառ առաջին մի վեպ «Ադապի հիքայեխի» վերնագրով։ Թեև այդ վեպը չկրեց ընդունելություն դասել օտարահայ գրքերգողների շրջանում, այնուամենայնիվ շուրջ հարյուր տարի մնում էր անհայտ, առանց հիշատակվելու գրականության պատմության մեջ։ Դրա պատճառը գլխ. գեղն էր, որ անմատչելի էր հայ ընթերցող հասարակության լայն շրջաններին։ Մի քանի տարի առաջ՝ Ա.ՕԿՄ-ի միջոցով ձեռք բերվեց Վիեննայի Միաբանության գրադարանում պահպանվող այդ վեպի մի օրինակի ֆոտոպատճենը, որը թարգմանեց, ընդարձակ առաջաբանով ու ծանոթագրություններով հրատարակեց (1953 թ.) ֆիլոլոգիական գիտությունների թեկնածու Գ. Սահինյանը։*

*«Ադապիի պատմությունը» վեպի հեղինակին վերագրվում է նաև մի այլ վեպ «Պոշպողազ ռեսալեխի» («Բնթեռուխիկը») վերնագրով, որը, ինչպես կարելի է ենթադրել որոշ վկայություններից, նույնպես գրված է քննադատական ռեալիզմի մեթոդով։*

---

[1] «Բանբեր գրականության և արվեստի», 1903, Գիրք Ա, էջ 177։

Այդ վեպերը ուրույն տեղ են գրավում ոչ միայն արևմտահայ, այլ նաև ընդհանրապես հայ ռեալիստական արձակի պատմության մեջ, մանավանդ, երբ դիտում ենք հայ նոր գրականության ձևավորման շրջանի պահանջների տեսակետից։ Իհարկե նրանց դերը մեծ չէ ռեալիստական ուղղության ձևավորման ու հետագա զարգացման գործում, որովհետև նրանք որոշակի հետք չեն թողել գրականության պատմության մեջ, սակայն, չնայած այդ, արժեքավոր են գրական պատմական իմաստով, քանի որ հենց որպես երևույթ ժամանակաշրջանի հայ կյանքի ասպարեզում։ Որոշ ավյալներից երևում է, որ այդ վեպերը ժամանակին զգալի հետաքրքրություն են առաջ բերել գրական հասարակության, ճիշտ է, համեմատաբար նեղ շրջաններում։ Ահա թե ինչ է գրել Սվաճյանի «Մեղու»-ն վերոհիշյալ վեպերի մասին։ «Մեր մեջը այնքան սարսին ի վեր բարոյականի ուսույիչ լրագիրները այնքան ազդեցություն չունեցան, որքան որ ունեցան զանի «Ագապի հիքեայնախ» և «Պոշպողաղ բնասելոխ» ըսված հատորները։ «Բաղմավեպին» իմաստուն խոսքերով լցուն բարոյականի ազդու և համոզիչ հորդորանքները, ձանձրությամբ և քունը կրկին և կրկին վանելով՝ կարդացողները, իհարկե, այնքան չօգնեցան, որքան որ այն վերոհիշյալ երկու հատորներն շարունակ ժպիտն ի հայաս՝ ախորժակով և հետաքրքրությամբ կարդացողները»[1]։

«Ագապիի պատմությունը» վեպի առաջին լույս ընծայողը եղել է ուլյուցիոն-դեմոկրատ և ռեալիզմի տեսաբան Միքայել Նալբանդյանը։ Իր «Կրիտիկա»-ում հատուկ նշելով, որ Աբովյանի «Վերք Հայաստանի»-ն և Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթեր»-ը հիմք դրեցին ժամանակակից հայ գեղարվեստական արձակին և հենց այդտեղ

---

1 «Մեղու», 1857, № 13, էջ 293—294։

«արդարության պահանջով» բարձրաբարբառ հռչակելով նաև Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի «Տեր-Սարդիս» վեպը, Միքայել Նալբանդյանն, այնուհետև գրում է. «Մենք մի ուրիշ աշխատություն էլ պիտենք, հայ հեղինակի, հայոց կյանքից բռնած, մի շատ կենդանի և շատ արտաշարժ գործ, բայց, ձախողակի, հայ գրով ինև, այլև և այնպես տաճկերեն գրած։ Մենք խոսում ենք «Ադապի» մականվով ազգային վիպասանության մասին։ Երիմն տաճկաբանությամբ է գրված և մեր փորը ի շատ տաճկապիտությունը սկար է այդ գիրքը թարգմանելու համար (այնտեղ շատ արաբական կամ պարսիկ բառեր կան, որ մենք չենք հասկանում) բայց և այնպես գործի սկզբից մինչև վերջը մեր զմայլանքը աճելով աճում էր, երբ կարդում էինք այն հոգեշարժ և սխրալի անցքի պատմությունը, ուր ազնիվ օրիորդը—Ադապին գոհ է գնում դիշերադեմ մարդոց գժոխային կրոնամոլության և դավաճանության, որին կարող էր նախանձել և ինքը Լոյոլան. ուր ազնիվ սիրահարը Հակոբ աղան նույնպես գոհվում է մի ջլային աննդի, որ առաջացել էր Ադապի օրիորդի սպալի վախճանի պատճառած հարվածից»[1]։

Ի՞նչն էր հրապուրել Միքայել Նալբանդյանին այդ վեպում, ինչո՞վ էր նա գնահատվում որպես «հոյակապ և ազնիվ գործ»։ «Ադապիի պատմությունը» Մ. Նալբանդյանի բարձր գնահատականին արժանացել է իր քննադատական ուղղությամբ, նրանով, որ այդ վեպի մեջ հեղինակը արտացոլվել է ժամանակաշրջանի պոլսահայ կյանքի հիմնական գծերը և պոլսահայ վերնախավի բնորոշիչ ու հատկանշական գծերով։ Դրան պետք է ավելացնել նաև պատմականության հայ գրծակալների դարշելի, հակաժողովրդական էության անողոք և անխնա քննադատությունը։

---

[1] Մ. Նալբանդյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 3, էջ 120։

«Ագապիի պատմությունը» վեպի հիմնական դպրոցներից մեկը հումանիզմն է, որն արտահայտված է վեպի գլխավոր հերոսների՝ Ագապիի և Հակոբի ողբերգական սիրո նկարագրությամբ: Հետաքրքրական է, որ Հետոյանի «Խոսրով և Մարգուհի» վեպը իր ոգուժով նման է «Ագապիի պատմությանը»: Երկու դեպքում էլ մենք անհնում ենք սիրո ողբերգությունը և սիրահար զույգերի կործանումը: Սակայն ինչո՞ւ «Խոսրով և Մարգուհի»-ն զուրկ է հումանիզմի գաղափարախոսությունից և ինչո՞ւ նրան որակեցինք որպես ռեակցիոն ռոմանտիկական ստեղծագործություն: Ամբողջ խնդիրն այն է, որ արտաքուստ իրար նման սիրո ողբերգության հիմքում բոլորովին հակառակ գաղափար է դրված:

Խոսրովի և Մարգուհու սիրո ողբերգությունը չի պատճառաբանված հասարակական գործոններով և դրա մեխանիկ իմաստավորված է ֆատալիզմի ռեակցիոն գաղափարախոսությամբ: Եվ եթե «Ագապիի պատմության» մեջ սիրո խորտակումը և հերոսների կործանումը հնչում է որպես բողոք կրոնական մոլեռանդության ու ֆեոդալական հետամնացության դեմ, ապա «Խոսրով և Մարգուհի» վեպում դրան հետևում է ամենապոր ճակատագրի դատաստանից խուսափելու անհնարինության մասին բարոյախոսությունը:

Հումանիզմը «Ագապիի պատմությունը» վեպում արտահայտված է որպես բողոք միջնադարականության, բիրտ արատիցիանների ու ոսկրացած մոլեռանդության դեմ: Այդ հումանիզմը ըստ էության բուրժուական հումանիզմ է, որով նոր գաղափարներով զինված ու պատմական ասպարեզի մեջ մտնելու համար ձևավորվող բուրժուազիան հակադրվում է ֆեոդալական կարգերին ու նախ և առաջ միջնադարյան աշխարհայեցողությանը: Հնդինական հումանիստական գաղափարները իրենց արտահայտությունն են գտել Հակոբի և Ագապիի կերպար-

ներում: Ադապին և Հակոբը սիրում էին իրար և մեծ չէր նրանց պահանջը երջանիկ լինելու համար: Նրանք ցանկանում էին չափազանց սովորական մի բան, որ մարդիկ չդնահատեն նրանց կամքի վրա և թույլ տան աղատ կերպով ենթարկելու իրենց անձնական կյանքը: Սակայն Հակոբն ու Ադապին երջանիկ չէին իրենց սիրո մեջ: Իրենց օրինակը եզակի չէր, նրանք դիտեին, թե ի՛նչ վիճակ է սպասում նրան, ով հանդգնում է դուրս գալ հին արտոնյալների ու դավանաբանական օրենքների դեմ: Ադապին լատավորչական էր, իսկ Հակոբը՝ կաթոլիկ, և դավանանքների այդ տարբերությունը մի ամուր պատնեշով բաժանում էր նրանց, որը հաղթահարելու համար անզոր էր թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը: Իհարկե, Հակոբն ու Ադապին կաշկանդված չէին դավանաբանական նախապաշարմունքներով. նրանք վեր էին բարձրացել իրենց ապրած միջավայրից, բայց հենց այդ միջավայրը պատճառ էր նրանց փոխհարաբերության նկատմամբ. և առիթ է հակադրություն՝ միջավայրի ու միջավայրն արհամարհող հերոսների միջև: Հակոբը և Ադապին սիրելով իրար, արդեն իսկ պիտակվում էին իրենց վիճակի ծանրությունը և տոգորվում էին ինչ-որ հուսահատությամբ, որից էլ ծնունդ է առնում նրանց բողոքը պաժան իրականության հանդեպ, որտեղ առնահարվում են մարդու զգացմունքներն ու կամքը:

«Մարդ իր կամքի տերը պետք է լինի,— ասում է Ադապին,— սակայն այսքան ժամանակամիջոցում դեռևս մի բոպե կարողացե՞լ եմ իմ կամքի տերը լինել: Շատ դժվար բան է մարդու համար իրագործել իր ցանկությունները: Մարդիկ իրենց համար ստեղծել են այնպիսի օրենքներ, որոնք հաճախ պատճառ են դառնում նրանց դժբախտության: Մարդ պարտավոր է հնազանդվել հասարակաց կարծիքին, դերի դառնալ օրինականացված սովորություններին, ենթարկվել ուրիշների ցանկություններ,

հրաժարվել իր իշխանքից, իր ամենատպնիվ դաղափարները դոհաբերել դաժան մարդկանց. այդ պայմաններում մի՞թե նրա կյանքը տատապանքի ու վշտի միջ չի անցնի: Երբ ազատության դաղափարը ծագում է մարդու մտքում և նրան ոգևորում, հնարավո՞ր է դրա կենսագործումը: Մինչև այժմ աշխարհում տնտե՞լ ենք դուք ու կարեկցության իշխանության նկատմամբ, հարգանք՝ բարու նկատմամբ, պատիվ՝ ճշմարտության նկատմամբ: Էլ ինչպե՞ս կարող ենք հույս ունենալ, որ այսքան տատապանքներից հետո երջանիկ կլինենք»[1]:

Հակորը նույնպես դժգոհ է իրականությունից, որովհետև այդ իրականության մեջ «մարդ արարածը ոչ միայն իր աշխատանքի արդյունքի տերը չէ, այլև իր մտածմունքների»:

Եվ այդ անբավականությունից ծնունդ է առնում նրանց դաղի բողոքը մարդու անհատականությունը ոչնչացնող օրենքների դեմ և նրանց նրատը՝ բանականության գերակայության մի իդեալական Հասարակության մասին, որտեղ դործում է կամքի, զդացմունքների ազատության, ընդհանուր հավասարության ու արդարության օրենքը: «Արդարությունն ու ճշմարտությունը դնահատելու դործում ի՞նչը կարող է մեզ ավելի օդնել, քան բանականությունը»— ասում է Հակորը: Բայց նրանք չէին կարող չնկատել, որ տիրող կարգերը բոլորովին էլ բանական չէին:

Իհարկե, այժմ մեզ համար պարզ է նրանց երազած բանականության իշխանության ամբողջ սահմանափակությունը, որովհետև մենք դիտենք, որ «բանականության այդ իշխանությունը ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ բուրժուազիայի իդեալականացված իշխանությու-

---

[1] «Ագապե», Հայկական ՍՍՌ Գրողների սկզբնամյակի հրատարակություն, Երևան, 1953, էջ 146:

նը», որ այդ հասարակության մեջ «հավիտենական արդարության գաղափարը պետք է իրագործվեր բուրժուական արդարադատության ձևով», որ հավասարությունը պիտի սահմանափակվեր սոսկ քաղաքացիների հավասարությամբ օրենքի առաջ, իսկ մարդու իրավունքներից ամենակարևորը պիտի հայտարարվեր «բուրժուական սեփականության իրավունքը»[1]:

Սակայն դրանք այն ժամանակ չէին կարող ներթափանցել, որ բուրժուական հասարակությունը նույնպես անբանական է, որ այդ կարծեցյալ բանականության հիմքում պետք է ներհան դան մարդու իրավունքներն ու արժանապատվությունը ոտնահարող այնպիսի լկտի երևույթներ, որոնք պետք է դերազանցեն ֆեոդալական բարբարոսական օրենքներին:

«Ադապիի պատմությունը» վեպը վերջանում է պիտանի հերոսների՝ Ադապիի և Հակոբի ողբերգական մահով: Խորտակվում է նրանց սերը՝ բախվելով դժոխային իրականության: Ո՞րն էր այդ ողբերգության հասարակական հիմքը, ինչո՞ւ Ադապին և Հակոբը իրավունք չունեին ազատորեն սիրելու իրար և երջանկության պրոպևելու սիրո մեջ:

Վեպի սյուժեն կառուցված է հայ ժողովրդի մեջ գոյության ունեցող ազգանախապաշարմունքների հիմքի վրա: Այս մոմենտը նշանակալից չափով մեծացնում է երկի գաղափարական-գեղարվեստական արժեքը, որովհետև կոնֆլիկտի հիմքում դրված է ոչ թե ինչ-որ սուբյեկտիվ կամ պատահական մոմենտ, ինչպես ավելի ժամանակաշրջանում հատուկ էր ռոմանտիկական վեպերին, այլ հասարակական կարևոր նշանակություն ունեցող պրոբլեմ: Դասակարգերի տարբերության հողի վրա ծագած երկպառակությունը Ադապիի և Հակոբի ողբերգության պատճառն է, բայց այդ միաժամանակ

[1] Ֆ. Էնգելս, Անտի Դյուրինգ, էջ 22—23, 1941:

նաև արևմտահայ ժողովրդի դժբախտությունն է: Սրան է հանդում վեպի դաղափարը: «Մեր դավանանքների միջև եղած տարբերությունը,— կսկիծով նկատում է Ադապին,— մեր ժողովրդի մեջ եղած անհիմաստ և շատ ծանր հետևանքներով հղի անհիաբանությունը այնպիսի հզոր հենարաններ ունի, որոնցից պետք է շատ վախենալ: Դուք չեք ղգում, որ նրանք թաքուն կերպով են ազդում ժողովրդի վրա, իրենց կամքը թելադրում նրան, թշնամանք սերմանում նրա մեջ, օգտվում դրանից իրենց նպատակներին հասնելու համար և հենց դրանով էլ հաստատ են պահում իրենց իշխանությունը»[1]:

«Ադապիի պատմության» հեղինակը ունեցել է քաղաքական սուր հոտառություն և դիտակցել է, թե ինչ նպատակներ են թաքնված այդ դավանաբանական երկպառակությունների խրախուսման ետևը: Հեղինակը խոսով քննադատել է ազդային երկպառակությունները, ցույց տալով, որ դավանանքների տարբերության հիման վրա առաջ եկած թշնամանքը արդյունք է տգիտության, խավարամտության և քաղաքական կուրության: Նա այն դաղափարն է առաջ քաշում, որ դավանանքների տարբերությունը չի կարող արդելք հանդիսանալ ազդային միասնության ու համագործակցության համար, որովհետև համազդային շահերը վեր են դավանանքներից ու կրոնական համոզմունքներից: Հեղինակն անողոք կերպով քննադատել է ինչպես մոլեռանդ լուսավորչականներին, նույնպես և մոլեռանդ կաթոլիկներին: Այդ տեսակետից բնորոշ են կաթոլիկ վիշեն ազան՝ Հակոբի հայրը և լուսավորչական Բաղդասարը՝ Ադապիի հորեղբայրը: Վիշեն ազան անհեռատես է, դավանանքի գերի: Լինելով ատելածավախ և կրոնական անոտիապաշտությամբ նախապաշարված, նա ենթադրում է, թե ատա-

---

[1] «Ադապի», էջ 165—166:

ված կպատժի իր որդուն, նրա վերջինս ամուսնանա այլադավան աղջկա հետ, և այդ անկեղծ հավատքով, որ ինքը դարձած «դիշնրադեմ» մարդկանց ձեռքին, որը ծաղրում է ամեն մի հնարավոր միջոց խափանելու իր որդու «հանցավոր» սերը, առանց կանխատեսելու դժբախտ հետևանքների մասին:

Առավել բիրտ ու դաժան բնավորությամբ է ներկայացված Բաղդասար ագան: Նա ֆեոդալական նախապաշարմունքների, կրոնական մոլեռանդության ու պատյական որու մարմնացումն է: Բաղդասարը իր դավանանքից դուրս ոչ մի հեղինակություն չի ճանաչում և պատրաստ է ամենախիստ կերպով պատժելու նրան ով կհանդգնի ամենաթեթև կերպով արատավորել նրա դավանանքը:

«Ադապիի պատմության» հեղինակը նկատել է, որ հայ ժողովրդի երկպառակությունից օգուտ են քաղում ինչ-որ արտաքին ուժեր, որոնք և իրենց շահերից ելնելով, ավելի են զրգռում դավանաբանական հակասությունները: Որպես այդպիսի ռեակցիոն ուժ հանդես է բերված պապականությունը: Պապականության ամենատուր քննադատությունը տրված է Յաախոյանի բացատրական կերպարի միջոցով, որն իրրև դեղատվաճառական տիպ, բերնես, ամենահաջողվածն է վեպում: Յաախոյանը Հռոմի պապի գործակալն է: Նրա գործունեությունը քաղաքական նպատակներ է հետապնդում, նա ջանքանում է հայ ժողովրդին ենթարկել Հռոմի պապի ազդեցությանը: Յաախոյանը գործում է հիվիճանների հատուկ ամենատար մեթոդներով, իսկ նրանց «հիմնական մեթոդը՝ դա գայլանի հետապնդումն է, լրտեսությունը, հոգու ներսը աղոտակելը, ծաղր ու ծանակը»[1]:

Համոզվում, որ լուսավորությունն ու դիտությունը

---

[1] Ի. Աոալին, երկեր, հ. 13, էջ 126:

ազատում են մարդուն նախապաշարմունքներից և քաղաքականապես ավելի հասուն են դարձնում նրան, Ջահիտյանը ամեն կերպ աշխատում է արթնացնել հայ ժողովրդի դաղափարական զարթոնքը, նրան պահել ազգասիրության ու խավարի մեջ։ Նա ձգտում է կատեցնել հայերի ազգային ինքնագիտակցական զարթոնքը, որովհետև այդ ենթադրում էր դավանանքների տարբերության վերացում և համազգային, միասնական դաղափարի արմատավորում մարդկանց գիտակցության մեջ։

Ջահիտյանը ճարպիկ մարդ է, նա կարողանում է հնարավորությամբ մոլորեցնել մարդկանց և դործիք դարձնել իր ձեռքին՝ սուր արարքների համար։ Սակայն իր ներդործությունը նա կարողանում է այնպես քողարկել արտաքին բարեպաշտությամբ, որ դիմացինը չի կասկածում նրա անկեղծության մեջ։ Սա ավելի առելություն է առաջ բերում նրա նկատմամբ։ Ինքը կյանքում կատարում է ամենադաղտնի արարքները, մինչդեռ համոզում է անտեղյակ մարդկանց, թե իրական, աշխարհիկ կյանքը անցողիկ ու ոչինչ է, թե մարդու գերագույն նպատակը հանդերձյալ կյանքն է, և ամեն ոք պետք է աշխարհում այնպես դործի, որ արժանի դառնա տառապանքին շնորհին։ Ջահիտյանը հիմնավոր անհանգստություն է ապրում, երբ լսում է Ադապիի և Հակոբի սիրո մասին։ Խնդիրը այստեղ լոկ անձնական սերը չէ, այլ այն դաղափարը, որ փորող է ծնել այդ միասնությունը և օրինակ դառնալ ուրիշների համար։ Ադապին և Հակոբը սիրում են իրար, այդ նախ և առաջ նշանակում է, որ խորտակվել է նրանց միջև եղած դավանանքի տարբերության բաժանող պատնեշը, որն ինքնըստինքյան ներքին դավանաբանական ջնջումների վերացման ու համազգային միասնական դաղափարների հրեան դալու առնդնդնդներ է ենթադրում։ Բացի դրանից Ջահիտյանը նկատում էր, որ Հակոբը վայելում է որոշ հեղինակու-

թյան, որ նա տարված է ինչ-որ առաջադիմական հավերով և զբաղվում է ազգային գործերով։ Ահա թե ինչով է բացատրվում հետաքրքրությունը Հակոբի և Ագապիի սիրո հանդեպ։ «Լիչեն ազա,— ասում է նա,— իմացեք, որ մեզ չկարողանաք արգելել այդ բանը, մեզ համար շատ վատ կլինի... ձեր որդու գաղափարներին հավատք ընծայող շատ մարդիկ կան, որոնք ոչ միայն կուրախանան, այլև իրենք կփորձեն նման բաներ կատարել։ Այն ժամանակ դրա վերջը ո՞ւր կգնա։ Մեր տարածած գաղափարները կարո՞ղ են այլևս առաջ գնալ։ Ազգակցության հետևանքով մեզ երկու ժողովուրդները իրար միանան, այսպիսի դեպում մենք էլ կարո՞ղ ենք բաժանվել»[1]։ Ահա թե ինչու Քահիկյանը միջոցների մեջ խտրություն չի դնում նրանց միասնությունը խոչընդոտելու համար։ Քահիկյանի և Հանձին նրա՝ պապականության քննադատությունը «Ագապիի պատմության» ամենակարևոր արժանիքներից մեկն է։ Դրանով այդ երկը քաղաքական բովանդակություն է ստացել։

Պապականության քննադատությունը վերում այսօր մի տեսակ արդիական թարմությամբ է ընկալվում։ Վերում ռեակցիոն պատկերների մեջ տեսնում ենք պապականության ռեակցիոն ու հակաժողովրդական էությունը, որ նա ժամանակին նույնպես ծառայել է խավարամտությանն ու ռեակցիային և գործել է իրեն հատուկ սուր մեթոդներով, ինչպես և այժմ։ Այսօր վատիկանը նույնն է, ինչպես և հարյուր տարի առաջ. փոխվել են միայն նրա տերերը։ Խավարի և տգիտության այդ միաբանությունն այժմ գործել է իմպերիալիզմի գազութային քաղաքականության խրախուսողն ու հովանավորողը, որպես գաղափարական զենք ծառայելով վաղուց արդեն պատմության աղբանոցը նետված

[1] «Ագապի», էջ 177։

միջնադարյան արիստոկրատիայի միստիցիզմի մաշված պրոշը:

Իրր անալիտական վեպ «Ագապիի պատմությանը» լավագույն արժանիքներից մեկն այն է, որ նրա մեջ իր հշմարիտ արտացոլումն է գտել անցյալ դարի 40—50-ական թվականների պոլսահայ արիստոկրատիայի կյանքը: Հեղինակին այստեղ հանդես է բերել մերկացնող անալիտի լուրջ ոլյաները: Պոլսահայ վերնախավի կյանքը վեպում ներկայացված է իր տաղտուկ ու ամհամանափակ վիճակով: Այնտեղ իշխում է նեղ անձնապաշտությունը. չկա ազգային-հասարակական շահերի պիտակցություն, ազնիվ ու բարձր իդեալներ, այլ միայն մանրիկ կրքեր, իդեալազուրկ, անասնական կյանք, վնասություն, շահամոլություն և էգոիզմ: Բարոյական անկման տիպիկ օրինակ է Անտոն ազայի ընտանիքը: Կյանքն ու կենցաղն այդ դասակարգությունից էլ ծնունդ են առնում իշխող վերնախավի այլասերումն ու բարքերի անկումը: Զուրկ լինելով որևէ հետաքրքրից և կտրված՝ հասարակական կյանքից, նրանք իրենց ամբողջ ժամանակը վատնում են քեֆախաղերի ու դատարկ զվարճալիքների մեջ. կյանքի տաղտուկից ձանձրացած հարուստը սիրախաղ է դառնում այլ կանանց պատիվը ոտնակոխելու հաճույքի մեջ:

Հասկանալի է, որ այդպիսի ներսած միջավայրում չեն կարող երևան գալ առողջ, կենսունակ, լիարժեք բնավորություններ, այլ, բնականաբար, պետք է ծնվեին այնպիսի կամազուրկ ու բուլամորթ մարդիկ, ինչպիսին Ռուբենիկն է: Իրրև անպետք մարդու երիցս դատապարտված տիպ, դա ուշագրավ երևույթ էր հայ գրականության մեջ: Ռուբենիկի մեջ ընդգծված են անպետք մարդու բոլոր բնորոշ կողմերը՝ բուլություն, կամազրկություն, երկչոտություն, կասկածամտություն, հիվանդագին ինքնասիրություն: Նրա կերպարով անալիտ հեղի-

նակը քննադատել ու ծաղրել է արիստոկրատական ինտելիգենցիայի ներքին դատարկությունը:

«Ագապի» վիպի արժանիքներից մեկն էլ այն է, որ նրա մեջ արտահայտված գաղափարներն ու կյանքի բազմազան երևույթները մարմնավորվել են համապատասխան գեղարվեստական պատկերների մեջ: Սյուժեի վերընթաց զարգացումը, մասերի համաչափությունը, երկրորդական կերպարները սյուժետային հիմնական դծի ու գլխավոր հերոսների հետ առնչելը, բայց և նրանցից յուրաքանչյուրի մեջ անհատականն ու տիպականն ընդգծելը, արտահայտած գաղափարները ոչ թե մերկապարանոց ճառերի, այլ գեղարվեստական պատկերների մեջ մարմնավորելը, դրամատիզմը, «Ագապի» վիպի գեղարվեստական հաջողվածության ակնառու յուրահատկություններն են:

«Ագապիի պատմությունը» վիպը աշխի է ընկնում բնության գեղեցիկ նկարագրություններով, կերպարների հոգեբանական աշխարհի պատկերումով: Առանձնապես հաջողված է Ագապիի կերպարը, որը բնորոշվում է համառատ և միաժամանակ բարդ ու հակասական ներքին ապրումներով: Հերոսուհու հոգեբանական զարգացումը, ընդհուպ մինչև նրա վախճանը նկարագրված է գեղարվեստական խոր համոզչությամբ:

«Ագապի»-ն ուշագրավ երևույթ է հայ նոր արձակության պատմության մեջ: Դա արևմտահայ առաջին հնարտիստական վիպակն է, որն արտացոլում է հասարակական կենցաղը, արձագանքում հասարակական-քաղաքական կյանքի կարևոր հարցերին: Այս է նրա գրական-պատմական արժեքը:

* * *

Քննադատող դրականության սկզբունքների պաշտպանության դիրքերում էր կանգնած արևմտահայ դեմոկրատիայի օրգան «Մեղու»-ն: Իր դոյության ամբողջ ժամանակաշրջանում այդ ամսագիրը եղել է ռևալիստական դրականության կենտրոնը և խոշոր դեր է կատարել քննադատական ռևալիզմի զարգացման գործում, որը իմաստով նախապատրաստելով այդ ուղղության հիմնադիր Հակոբ Պարոնյանին: Հանդես գալով հայ ժողովրդի ազգային կազմավորման ժամանակաշրջանում, «Մեղու»-ն դրական դեր է կատարել հայ ժողովրդին կրկնա-ֆեոդալական խավարամտությունից ըմբռնելու և նրա գիտակցությանը արդրնսիվ գաղափարների ուղղությամբ դաստիարակելու գործում: Քաղաքական ու կուլտուրական այն նպատակները, որոնց ձգտում էր «Մեղու»-ն, քննադատական բնույթ էին տալիս նրա ընդհանուր ուղղությանը: Այդ քննադատությունն իր սուր ծայրով ուղղված էր հնի, կրկնա-ֆեոդալական ռեակցիոն դաղափարախոսության և տիրող սոցիալական անարդարությունների դեմ, և կազմում էր ամսագրի ոչ միայն հրապարակախոսության, այլ նաև գեղարվեստական բաժնի առանձնահատկությունը:

Ռեակցիոն պահպանողական հոսանքի ներկայացուցիչները մեղադրում էին «Մեղու»-ն ազգի ներքինները երևան հանելու և քննադատելու համար, պատճառաբանելով, թե «այն տեսակ գրությունները ազգին անպատվություն կը բերեն»: «Մեղու»-ն քննադատում էր պահպանողականների սուտ ազգասիրությունը և ցույց էր տալիս, որ չի կարելի առաջ տանել ժողովրդին, չի կարելի առնծնել նորը, առանց հինը քննադատելու և բացասելու: «Մենք կը կազմենք,— գրում է «Մեղու»-ն,— բն լրագրագիտ ըլլա, հեղինակ ըլլա, ամենևին չը պիտի

մտածե, թե աղջը ինչպես պիտի ընդունե դիները։ Ի՞նչ անուն պիտի տա անոր. ինքը պարտավոր է աղջին կատարելութիւնները գոված առենը պակասութիւններն ալ հաշվելու ու ցուցնելու։ Ո՞ր անխելքն է այն, որ կը համաձայնվի ըսել, թե վերջ մը ծածկելով կը ջոջկվի. մի՞թե չդիտեր, թե մենք լռենք նե՝ մեր պակասութիւնները ավելի ամուր կը հաստատվին մեր վրա և այն առենը ամեն աշխատութիւն ոչինչ կըլլա»[1]։

Քննադատել կյանքում եղած բացասական երևույթները այն փոխելու նպատակով՝ այս է «Մեղու»-ի դրածոնեության սկզբունքը։ Հասկանալի է, որ նույն պահանջները նա ներկայացնում էր նաև գեղարվեստական գրականութեանը։

«Մեղու»-ն ժամանակին բարձր կարծիք է հայտնել «Ադալիի պատմութեան» և «Պոշպոդար ռնասլնոի» վեպերի մասին, առանձնապես դնահատելով նրանց քննադատական ուղղութեանը, իրականութեան ռեալիստական արտացոլումը։ Պաշտպանելով քննադատական ուղղութեանը ու, այդտեղ ևեթ, որպես իր անսակետը հաստատող լավագույն օրինակ, վկայակոչելով «Ադալիի պատմութեանը» և «Պոշպոդար ռնասլնոի» վեպերը, «Մեղու»-ն մի առիթով գրում է. «Ասենոք երկու փիլիսոփա կանանց վրա մեկ մեկ ճառ գրած են. մեկը շատ գովելով զկիներն, մյուսը՝ պարսավելով։ Վերջինին դացեր հարցուցեր են, թե մյուսը գոված առենը ինչո՞ւ պարսաված է նե՝ «ան ըսել է ինչպես որ պետք են ըլլալ զանի գրել է. ես ալ ինչպես որ են՝ ան գրած եմ»։ Ասենց երկուքին գրածին մեջ սա տարբերութեանը կա, որ գովողը կը պարտավորե ենթական ինչպես որ է անանկ մնալու, պարսավողն ալ կասիպե, որ չպետք է անանկ ըլլալ»[2]։

---

[1] «Մեղու», 1857, 15 մարտի։

[2] Նույն տեղում, 13 մարտի։

Արդարացնելով քննադատական ուղղությունը պրակտիկայի մեջ, «Մեղու»-ն գտնում էր, որ այդ քննադատությունը անհրաժեշտ է հենց հասարակության վերափոխման ու պրոգրեսի տեսակետից, և որ քննադատությունից խուսափող մարդիկ հանդիսանում են հին ու հետամնացության չարագործներ, սիրող ու անարդար կարգերը արթադրծողներ:

50—60-ական թվականներին «Մեղու»-ի դեղարվեստական քաժինը առանձնապես հարուստ չէր. ամսագիրը պարզապես չուներ իր տաղանդավոր դեղագետը, որ կարողանար դեղարվեստական երկերով հիմնավորել այն, ինչ որ տեսականորեն առաջադրվում էր քննադատության և հրապարակախոսության մեջ: Սակայն լույս տեսած փոքրաթիվ նովելներն ու պատմվածքները որոշակիորեն արտահայտում են նրա ուղղությունը: «Մեղու»-ն արձագանքել է գյանքի բազմազան հարցերին: Այնտեղ մենք տեսնում ենք հայ գյուղացու կյանքի ցնցող պատկերներ, որոնք ներկայացնում են Թյուրքահայ գյուղի տնտեսական աննախանձելի վիճակը, խղճուկ կենցաղն ու տգիտությունը: Միաժամանակ ցույց է տրվում նաև գյուղացիության անմարդկային շահագործումը Թյուրքական բնակչի և տզրային հարստահարիչների կողմից: Պատմվածքներից մեկում մենք տեսնում ենք գյուղացիության տնտեսության քայքայման հետևանքով կենսական պայմաններ հայթայթելու համար քաղաք շարժված պանդուխտի ողբերգական կործանումը («Պանդուխտի մահը»):

«Մեղու»-ն քննադատել է նաև պոլսահայ վերնախավի ընտանեկան ու բարոյական այլասերումը: «Հարուստ երիտասարդի մը սենյակը» վերնագրով պատմվածքում մերկացված է պոլսահայ արիստոկրատական ինտելիգենցիայի ամբողջ անանկությունը, նրա կատարյալ անպետքությունը հասարակական կյանքում: Պատմված-

րում քննադատված է Հարությա Ինտելիգենտի հոգևոր տահմանափակությունը, նրա ներքին դատարկությունն ու հեռանկարազրկությունը: Նա կատարելապես կտրված է հասարակական կյանքից և անտարբեր ժամանակի շարժումներին: Ներքնապես դատարկ այդ երիտասարդը աչքի է ընկնում մի առանձնահատուկ ձևապաշտությամբ: Նրա դրադարանը զարդարող ընդամենը մի քանի փոռակաղմ գրքերը հին սխոլաստիկական բովանդակություն ունեն և հետաքրքրում են իրենց տիրոջը ավելի շատ շքեղ արտաքինով, քան բովանդակությամբ: Պատմվածքի մեջ ընդգծված է նաև այդ երիտասարդի օտարամոլությունը. նրա աննչակում ոչինչ չի հիշեցնում ազգայինը, այլ սկսած առարկաներից մինչև նրանց պատավորությունը բոլորն էլ ֆրանսիական են: Այսոնք հերիաթը քննադատել է պոլսահայ վերնախավի բարքային այլասերումը, եվրոպական բուժժուական կենցաղը կատկորեն ընդօրինակելու նրա հակումը:

Մի այլ նովելում, որը կրում է «Ով աշխատի, ով վաստակի» վերնագիրը, քննադատվում է կյանքում արմատավորվող էպիզմը: Նովելում ներկայացված մարդու բնորոշ գիծն այն է, որ նա անձնական շահի համար գիմում է խարեբայության ու սուրթյան: Նա արհամարհում է հասարակական կարծիքը և անձնական բարեկեցիկ վիճակ ունենալու տենդավոր ոգևոր խոչ խայթ դդալու արդարացնում է ամեն մի խարդախություն:

«Մեղու»-ի գեղարվեստական արձակի մեջ առանձնապես կարևոր տեղ է գրավում «Քաֆինքա» վեպը, որը լույս է տեսել 1858 թ.՝ սկսած 7-րդ համարից: Հեղինակի անունը վեպի վրա չի հիշատակված: Մեր կարծիքով դա հայ հեղինակի առնչագործություն է, թեև նրա մեջ հանդես եկող անձինք հույներ են: Եթե նա թարգմանություն լիներ հունարենից, ապա անպայման

կհիշատակվեր կամ հեղինակի անունը, կամ թարգմանության լինելը։ «Մեղու»-ում բնիկ բացատրության կարգով, չի կարելի ցույց տալ մի օրինակ, որ թարգմանական ստեղծագործության հեղինակը, կամ, գոնե, թարգմանության լինելը հիշատակված չլինի։ Վեպի նախաբանում հեղինակն ասում է, թե նկարագրվող դեպքը հշմարիտ եղելության է, որը կատարվել է տեղիներս առաջ և որի մասին պատմում է մի ականատես ծերունի։ Անկախ նկարագրված դեպքերի կոնկրետ հշմարտացիությունից, վեպը ժամանակաշրջանի հասարակական թարքերի դեղարվեստական ընդհանրացում է։ Այդպիսի հերոսներ ընտրելը, ինչպես նաև դեպքերը անցյալի մեջ ներկայացնելը կատարվել է որոշակի միտումով։ Հայտնի է, որ «Մեղու»-ն իրատ հալածանքի է ենթարկվել իր հակառակորդների կողմից՝ ազգի ներքին գործերը նրանց հանելու համար, քան որում, այդ հալածանքները հաճախ հասել են ամենանսեմ աստիճան և չլինել եղանակներով։ Ներկայացնելով նման մի դեպք, որտեղ տնտեսա-վաշխառուական բռնժուզության ենթարկվում է ամենանսեղոր բնակչության, «Մեղու»-ն չէր կարող չհամակել, որ դա պետք է տեղիք տար շատ կորցրած պահպանողականների տանձարձակ հլուխների։ Նույնը վերաբերում է նաև վեպում նկարագրվող դեպքերը ժամանակագրական կարգով ավելի անցյալը տանելու միտումին։ Դեպքերը ներկայացնելով անցյալի մեջ, հեղինակը, այսպես թե այնպես, թեթև է իր բնակատուության սուր ծայրը և ավելի ժամանակաշրջանի այլանդակ թարքերը մերկացրել է աուտղակի կերպով։

«Քաջինքա» վեպի մեջ բավական ուժեղ չափով արտահայտվել է բնակատուական ռեալիզմը։ Վեպի հյուսվ ներկայացնում է համեստ ընտանիքի դառար Քաջինքայի կյանքի տխուր պատկերը։ Նրա ծնողները վաղել են

իրենց ազգական ամուսնացնել երիտասարդ Դմիտրիի հետ, որն աչքի է ընկնում ազնիվ բնավորությամբ ու անկաշառ սիրով: Սակայն այդ մտադրությունը չի իրականանում, որովհետև երիտասարդների ճանապարհին կանգնում է վաշխառու Բանայոթը: Վերջինս անսանելով Քաթինքայի գեղեցկությունը՝ ցանկանում է նրան զոհ դարձնել իր անասնական կրքերին և այդ նպատակին հասնելու համար նա, զանազան ստոր միջոցներով, աշխատում է խափանել երիտասարդ սիրահարների ամուսնությունը: Տեսնելով, որ չի կարողանում Քաթինքայի մասին հորինած կեղծ ու պատիր դրպարտություններով ետ պահել երիտասարդ Դմիտրուն, Բանայոթը դիմում է ավելի ստոր միջոցների: Նա իրեն ձևացնում է բարեպաշտ և ցույց տալով, թե իբր համաձայն է նրանց ամուսնությանը, նույնիսկ որոշ դրամական օժանդակություն է առաջարկում Դմիտրուն՝ հարսանիքի կարիքները հոգալու համար: Ըստ ընդունված սովորության աղջիկը հարսանիքից առաջ պետք է բաղնիք գնար երկու կողմերի բարեկամների ներկայությամբ, իր մարմնի անարատությունը ցույց տալու համար: Բանայոթը օգտվելով Դմիտրու միամտությունից, դրդում է նրան կանոցի շորերում ծպտված մտնել բաղնիք և անձնատուր ներկա գտնվել արարողությանը, իսկ ինքը անմիջապես երեսլիի մասին մատնում է ոստիկանությանը: Ենիչերիները ձերբակալում են Դմիտրուն և դատարանը նրան դատապարտում է մահվան, որպես թե անբարոյական արարքի համար: Սիրահարուհի Քաթինքայի համար սկսվում են ծանր օրեր. նա ողբում է իր կորած անը, մի պահ կյանքը նրան թվում է անիմաստ, բայց նա չի հուսալքվում: Այն ժամանակ, երբ նրանց ընտանիքը հասել էր թշվառության եղրին, նորից հայտնվում է Բանայոթը և, դրամական օգնություն խոստանալով, ցինիկաբար առաջարկում է Քաթինքային իր կամքը կա-

*տարիել, բայց Քաթինքան առելությամբ մերժում է նրան:*

*Տարիներ հետո, իր առաջին սիրո հիշատակը սրտում, բայց նոր կյանքով ապրելու ցանկությամբ շնչող Քաթինքան վազվում է երիտասարդ երիտասդի հետ, բայց այստեղ նորից հայտնվում է Բանայոթը մոահրոզացված նոր խարդախությամբ: Նա ստեղծում է կեղծ անասան Քաթինքայի տան շուրջը և կաշառված հարևաններին ցույց տալիս մի ինչ-որ երիտասարդի փախուստը Քաթինքայի սենյակից՝ դիշերվա կեսին, և այդ բավական է լինում, որ նրա անբարոյականության մասին պրպտարիչ լուրերը տարածվեն քաղաքով մեկ: Լուրերը հասնում են երիտասդին և եղելությանն անտեղյակ երիտասարդը հրաժարվում է Քաթինքայից, առանց իսկ բացատրվելու նրա հետ: Քաթինքան այլևս անկարող է լինում տանել այդ ծանր հարվածը և հիվանդանում է ու մահանում՝ դաժան խրախանության դեմ բողոքը շուրթերին: Մահամերձ Քաթինքայի խոսքերը ուղղված են «անիծյալ աշխարհի» դեմ, որը լի է անարդարություններով, խարդախություններով ու սորություններով: «Ուզում եմ,— ասում է Քաթինքան,— այս ընվաոության մեջ այս վոթձությամբ ու ընվաոությամբ լեցուն աշխարհիս ազատվելուս համար, այս աշխարհիս, ուր ամեն անմեղ միշտ հարձակմանց, ղրպարտությանց, բամբասանաց և ընվաոության ենթակա է»[1]:

*Քաթինքան առևտրական բուրժուազիայի տիրապետությանը ենթարկված քաղաքի ապահանվող բարքերի ու հավատարիմական հարաբերությունների զոհն է: Վեպի յուվազուն արժանիքն այն է, որ Բանայոթի բացասական կերպարով մերկացվում է նախահեղինակային կուսակման դարաշրջանի դիշատիչ «հերոսների» այլանդակ*

---

[1] «Մեղու», 1858, № 17, էջ 532:

էությունը: Վեպում արդյակիորեն արտահայտվել է հեղինակի բացասական վերաբերմունքը բանաչոքների նկատմամբ: «Օ՜հ, որչափ անօրեններ,— ասում է հեղինակը,— այս համփով բազմաթիվ պարզամիտ անձանց չքավորության և թշվառության պատճառ եղած են... որչափ համեստ կանանց և անմեղ օրիորդաց պարկեշտության քողը պատռած և զանոնք իրենց դպրոնական կիրքերուն ծառայեցուցած են»[1]:

Մերկացնելով առևտրական բուրժուազիայի բարոյական ու սոցիալական այլանդակ էությունը, հեղինակը վեպի վերջում հանդում է դեպքերի ռոմանտիկական լուծման: Չհանդելով շահագործող դասակարգի ոչնչացման դաղափարին, հեղինակը բարոյական տեսակետից է պատժում Բանաչոքին: Վեպի վերջում նրա մասին իմանում ենք, որ նա անանկացել է, դարձել մուրացկան և նրա մարմինը ծածկվել է զղվելի խոցերով: Այսպիսի լուծումն, իհարկե, ռոմանտիկական է և բխում է հեղինակի մանրբուրժուական սահմանափակությունից, չարությունը պատժելու նրա սուբյեկտիվ ցանկությունից, և ոչ դասակարգային հարաբերությունների ռեալիստական արտացոլման անհրաժեշտությունից: Չնայած այդ և այլ կարգի մի քանի թերությունների, «Քաթինթա» վեպը, շնորհիվ իր մերկացնող ռեալիզմի, ունի ճանաչողական արժեք և հիշատակության արժանի տեղ է գրավում 50—60-ական թվականների արևմտահայ քննադատական ռեալիզմի պատմության մեջ:

Սակայն ո՛չ «Ագապիի պատմությունը» և ո՛չ էլ «Քաթինքա» վեպերը չէին բնորոշում 50—60-ական թվականների արևմտահայ գրականության զարգացման ուղղությունը: Տիրապետող գրական ուղղությունը մնում էր դեռևս ռեակցիոն ռոմանտիզմը և կլասիցիզմը:

---

[1] «Մեղու», 1858, № 9, էջ 265:

Կլասիցիզմի ընդհանուր մղձավանջում որպես վաղորդյան թարմություն հնչեց Պեշիկթաշլյանի և Ալիշանի ռոմանտիզմը, իսկ ավելի ուշ արևմտահայ ռեալիստական պոեզիայի նմուշներ ավելց տաղանդավոր Դուրյանը: Կյանքի առանձին բացասական երևույթների դեմ բողոքի ու քննադատության տրամադրություններ արտահայտում էին նաև «Մեղու»-ի մեջ ու այլ պարբերականներում լույս տեսնող բանաստեղծություններ, որոնք սակայն չէին բարձրանում ռեալիստական ընդհանրացման աստիճանի և կրում էին իրականության նատուրալիստական ընկալման կնիքը:

Քննադատական ռեալիզմը իր վաղ ձևավորման պրոցեսն էր ապրում և նախապատրաստեց Հակոբ Պարոնյանի երևան գալը 70-ական թվականներին, որը դարձավ քննադատական ռեալիզմի խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկը հայ գրականության մեջ: 50—60-ական թվականների «Մեղու»-ի ռեալիստական տրամադրությունները անցան Հ. Պարոնյանին: Նա գրական ասպարեզ մտավ դրամատուրգիայով և այդ բնագավառում նովատոր հանդիսացավ արևմտահայ գրականության մեջ:

Արևմտահայ ռեալիստական դրամատուրգիան կապվում է Հ. Պարոնյանի անվան հետ: Ո՛չ Հայկունու «Մուսայք Մասյացը», ո՛չ Չիլինկիրյանի բառերական հայացքները չ վճռակի չեղան ստեղծելու ռեալիստական դրամատուրգիա: 50—60-ական թվականներին իշխում էին դեռևս կլասիցիզմի ուղղությամբ գրված պատմական ողբերգություններ: Պեշիկթաշլյանը և Դուրյանը իրենց քան ավելացրին կլասիցիստական ողբերգություններին. նրանք հրաժարվեցին միայն այդ ողբերգություններին հատուկ դրսբար լեզվից, սակայն դրամատուրգիայի սկզբունքներով ու շոշափած հարցերով հիմնականում մնացին կլասիցիզմի էսթետիկայի դիրքերում: Կյանքի վերջին տարում միայն Պետրոս Դուրյանն իր «Թատրոն

կամ Բշխաունք»-ի հրատարակության առիթով առաջադրում է կենցաղային-ռեալիստական դրամատուրգիայի անհրաժեշտությունը:

«Ձայս երկասիրելով,— գրում է Դուրյանը «Թատրոն կամ Բշխաունք»-ի մասին,— իմ մտանավոր դիտումն է իմ աննշանությամբ օրինակ ըլլալ ուրիշ թատերագրաց, որ ավելի արդի ընտանեկան անցքերը պարունակող բարեյաջող թատերախաղեր հորինելու աշխատին, որով ավելի օգուտ կրնան ընծայել հայ հասարակության»[1]:

Սակայն տարիներ առաջ Հ. Պարոնյանն արդեն ռեալիստական-կենցաղային կոմեդիայի՝ մինչ այդ չգերազանցված օրինակներն էր տվել արևմտահայ դրականության մեջ:

Պարոնյանի դրական-պատմական խոշոր ծառայությունն այն է, որ խորտակիչ հարված հասցրեց դրամատուրգիայի մեջ իշխող ռոմանտիզմի և կլասիցիզմի էսթետիկային և առեղծեց ռեալիստական դրամատուրգիա: Մինչև Պարոնյանը արևմտահայ դրամատուրգիայում ակտիվանում էին Հերիմյանի, Բիրդյանի, Գալֆայանի և մյուսների կլասիցիստական ողբերգությունները, որոնք արտահայտելով կղերա-ֆեոդալական խավերի իդեոլոգիան՝ դավերդում էին պատմական ֆեոդալական անցյալը:

Մերժելով կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի սկզբունքները, Պարոնյանը պայքարել է ռեալիստական դրամատուրգիայի ղեկավարման համար: Սակայն հրապարակի վրա եղած ողբերգությունների հակառեալիստական բնույթը որոշվում է ո՛չ թե պատմական թեմատիկայով, այլ պատմական դեպքերի ու դեմքերի ոչ ճիշտ, կամայական նկարագրություններով:

---

1 Պ. Դուրյան, երկեր, էջ 309, 1947:

Պարոնյանը ծաղրում էր բոլոր այն հեղինակների դեմ, որոնք «իրանց ուղածին պես կը ներկայացնեն անձերը»։ Այդ նշանակում է, որ նրանց երկերում անտեսված է պատմական ճշմարտացիությունն ու հերոսների հոգեբանական պատճառաբանվածությունը։ Քննադատելով ու ժխտելով պատմական ողբերգությունների ռեակցիոն ռոմանտիկական ուղղությունը, Պարոնյանը դրել է ռեալիստական դրամատուրգիայի պահանջը, որը ընկալվում էր «ազգին վերքերը քիչ մ՚ալ բառնալուն վրա մատնանիշ ընելու» անհրաժեշտությունից։ Այսպիսով, Պարոնյանը բարձրացրեց հայ դրամատուրգիայի հասարակական նշանակությունը։

Սակայն հին դրական ձևերն ու սկզբունքները ոչընշացնելը հնարավոր է ոչ այնքան տեսական դրույթներով, որքան նոր սկզբունքներով գրված գեղարվեստական երկերով։

Արևմտահայ կյանքի ստատիկական ողբերգությունների հեղինակությանը լուրջ հարված հասցրին Պարոնյանի ռեալիստական կոմեդիաները, որոնք հրատարակ եկան 60-ական թվականների երկրորդ կեսին։ Պարոնյանի խաղարկային արժանիքն այն է, որ անտեսելով տիրող դրամատուրգիական ճանաչված սկզբունքները, բեմի վրա ներկայացրեց ժամանակակից կյանքի իրական պատկերներ, սեմամոլի գաղափարատիպերի փոխարեն բեմի վրա տեսնել տվեց կենդանի մարդկանց՝ կենցաղային ամենաառօրեական պայմաններում։

2. Պարոնյանի խաղարկային արժանիքը նաև այն է, որ նա իր ստեղծագործություններով նպաստեց քննադատական ռեալիզմի զարգացմանը։ Նրա առաջին բառնրական երկերը «Երկու աներով ծառա մը» (1865) և «Ատամնաբույժն արևելյան» (1868) կոմեդիաները ռեալիստորեն արտացոլում են բուրժուական ընտանիքի

բարոյական անկումը: «Ադապտի պատմությունը» վեպից հետո Պարոնյանի կոմեդիաները ռեալիստական ավելի խոր պատկերներով բացահայտում են բուրժուական կենցաղի ներքուստը: Պարոնյանի ռեալիզմի արժանիքն այն է, որ բացահայտելով բուրժուական բարոյականության ներքուստը, նկատում է դրա սոցիալական հիմքը: Այդ մոմենտը արտացոլում է դեռ «Ատամնաբույժն արևելյան» կոմեդիայում: Փողի իշխանությունը, սոցիալական անհավասարությունը բուրժուական հասարակության մեջ խարխլում է նաև ընտանիքի հիմքերը, ընտանեկան հարաբերությունները ենթարկում է փողային հարաբերություններին, պատճառ դառնում անհավասար, անհամապատասխան ամուսնությունների, ապա, անկեղծ զգացմունքներին փոխարինում է փողը, որը դառնում է միակ պայմանն ամուսնության մեջ: Այսպես, վերացնելով ֆեոդալիզմի՝ օրենքով կրոշխավորված բոնի ամուսնությունը, բուրժուազիան նույն բռնությունը մի այլ ճանապարհով մտցնում է կենցաղի մեջ՝ ընտանեկան փոխհարաբերությունների հիմքում դնելով փողը: Ուստի բուրժուական ընտանիքի քննադատությունն ի վերջո հանդես է գալիս որպես այդ հասարակական հարաբերությունների քննադատություն: Հենց այս տեսակետով էլ պետք է դնահատել բուրժուական կենցաղը մերկացնող քննադատական ռեալիզմի նանաչողական արժեքը:

2. Պարոնյանի «Ատամնաբույժն արևելյան» կոմեդիան արտացոլում է բուրժուական ընտանիքի մեջ գոյություն ունեցող բարքերի անկումը, ցույց տալով այդ երևույթի սոցիալական հիմքը: Իրոք, ի՞նչն է մղում Թափառնիկոսին անբարոյականության, ինչո՞ւ բուրժուական ընտանիքում չի կարելի դնել անձնական երջանկություն: Որովհետև այնտեղ մարդկային ամեն զգացմունքները փոխարինված են առուծախի հոգեբանությամբ:

Բափտանիկոան ամուսնացել է տարիքով իրենից անհամեմատ մեծ Մարթայի հետ այն պատճառով, որ նա փող ունի և հարուստ է։ Նրանց միացրողը ոչ թե սիրո զգացմունքն է, այլ փողը։ Եվ այդ հանգամանքը ընտանիքում ստրկական վիճակ մեջ է դնում աղքատ ամուսնուն՝ փոդատիրոջից։ Բնական է, որ անհավասար փոխհարաբերությունը պետք է հանդեցնի ընտանիքի հիմքերի խարխլմանը, ինչպիսին տեսնում ենք Բափտանիկոայի և Մարթայի օրինակով։ «Դուն իմ առակում մարդ եղար». շարունակ այս միշտամբանքն է ուղղել Մարթան իր ամուսնուն։ Մարթայի և Բափտանիկոայի փոխհարաբերությունը տիպական է բուրժուական հասարակության համար։ Կոմեդիայում ներկայացված է նաև մի այլ ընտանիք՝ հանձին վաճառական Բոլմատի և նրա կին Սոֆիի։ Դրանց փոխհարաբերությունը ոչնչով չի տարբերվում Բափտանիկոայի և Մարթայի փոխհարաբերությունից։ Այդ անհամապատասխան ամուսնության հիմքում նույնպես ընկած է նյութականը—և այստեղ նույնպես զգացմունքների ու հետաքրքրությունների անհամապատասխանությունը ամուսիններին մղում է անթարոյականության։ Պարոնյանի արժանիքն այն է, որ նա կարողացել է ընտրել տիպական մոմենտներ և ցույց տալ բուրժուական կենցաղի տգեղանվածությունը, բուրժուական ընտանիքի, ուրեմն և ամբողջ բուրժուական հասարակության բարոյական անկումը։

Կոմեդիայում Պարոնյանն աշխատել է ցույց տալ բարոյական կարգի որոշ նորմաներ, որոնց պահպանումը, իբրև թե, կկատևցներ կենցաղի մեջ գրսևորվող հերոսությունները։ Այդ դաղափարը Պարոնյանն արտահայտել է Երանյակի, Մարգարի և Լևոնի փոխհարաբերության միջոցով։ Երանյակը պաշտոնապես նշանվել էր Մարգարի հետ, թեև չէր սիրում նրան։ Նա սիրում էր Լևոնին։ Պարզ է, նրա Երանյակի ծնողները պնդելին

նրան՝ Մարդարի հետ ամուսնանալու վճռի վրա, հասկանալի է, որ նրանց ընտանիքը նույնպես պետք է բարոյալքվեր, որովհետև նրանց միջև չկար ղպացմունքների փոխադարձ կապ: Հեղինակը այս տեսողությամբ էլ ստեղծել է երեք հերոսների այդ փոխհարաբերությունը և կյանքում դրսևորվող սխալ երևույթի ուղղումով արտահայտել է իր սկզբունքը: Մարդարը դիտակցաբար հանդես է բերված այնպիսին, որը բարձր է կանգնած ներքին բրտությունից և կամովին հեռանում է Երանյակից, չցանկանալով խաթարել նրա անձնական երջանկությունը: Պարոնյանը մատնացույց է արել այն փաստի վրա, որ իդեալական կարող է լինել միայն Երանյակի և Լևոնի անձնական կյանքը, որովհետև նրանց կապի հիմքում ընկած է փոխադարձ սերը: Սիմ կոմեդիայի այս կողմի վրա նայենք բարոյական սկզբունքի տեսակետից՝ աբստրակտ ձևով, իհարկե, կարող ենք ասել, որ նա ճիշտ է. սակայն երբ այն դնում ենք կոնկրետ սոցիալական հողի վրա, ապա նրա ամբողջ խախտուությունն ու վերացական լինելն ակնհայտ է դառնում: Բուրժուական բարոյականության նենգման պատճառը չի կարելի որոնել մարդկանց մտածողության ոլորտում, որովհետև վերնաշենքում կատարվող ինչ-որ շատ սուբյեկտիվ թվացող «յուրիմացություններ» օրինաչափ կերպով պնդաղրված են սոցիալական օբյեկտիվ պատճառներից: Հետևաբար, բուրժուական հասարակության մեջ արմատավորված բարոյականության նենգումն ու քայքայումը չի կարելի կանխել ինչ-որ բարոյական կարգի դեղատոմսերով: Դրա համար անհրաժեշտ է սոցիալական հեղաշրջում: Պարոնյանը և անցյալի մեր շատ ռեալիստ գրողներ չէին հասնում այդ անհրաժեշտության ըմբռնմանը, բայց իրենց խորը ռեալիզմով և կյանքի ճանաչողությամբ կարողանում էին թափանցել երևույթի խորքը և տիրող հասարակության կենցաղի ու բարքե-

թի անկումը կապել սոցիալական պրոբլեմի հետ։ Այս իմաստով էլ պետք է դնահատել Պատմչանի քննադատական ռեալիզմը՝ 60-ական թվականներին։

Այսպիսով, 50—60-ական թվականները քննադատական ռեալիզմի ակտիվացման շրջանն է արևմտահայ գրականության մեջ և նախապատրաստեց այդ ուղղության գարգացումը 70—80-ական թվականներին՝ Պատմչանի, Արփիարյանի, Կամսարականի և այլ ռեալիստ գրողների ստեղծագործություններում։

## ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԸ 60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

*60-ական թվականներին պրոզրեսիվ գրականությունն արդեն որակ է դառնում, տիրապետում գրական ինտելիգենցիայի գիտակցությանը՝ աստիճանաբար դուրս վտարելով հին գրական ըմբռնումները, պատվաստելով էսթետիկական նոր ըմբռնումներ ու ճաշակ: Այն, ինչ որ Նալբանդյանը առաջադրում էր գաղափարական կատարի պայքարի միջոցով, աստիճանաբար դառնում է սովորական ճշմարտություն: Մամուլում վարելի է ցույց տալ բազմաթիվ փաստեր, որոնք հաստատում են գրականության հասարակական կոչման, ռեալիստական արտացոլման սկզբունքների ճշմարտացիությունը:*

*«Երկու խոսք հայ գրականության վերա» հոդվածում «Մեղու Հայաստանի» թերթի խմբագիր Պետրոս Սիմոնյանցը գրել է. «...Որևէ ազգի գրականության մեջ երևում է նույն ազգի կյանքը, նրա բարոյական և մտավորական զարգացման աստիճանը, նրա հավատո պատկերը, նրա լեզուն, վարքն ու բարքը և սովորությունները. վարճ ասեմ գրականության մեջ երևում է մի ամբողջ ազգի կամ ժողովրդի նշանակությունը մարդկային ազգի ընդարձակ դերդաստանի մեջ»[1]:*

*Նույն Պ. Սիմոնյանցը, Ղ. Աղայանի «Արութիւն և Մանվել» վեպի մասին գրած գրախոսականում խրախու-*

---

[1] «Մեղու Հայաստանի», 1863, № 6, էջ 57:

անլով հեղինակին այն բանի համար, որ նա կյանքը ներկայացրել է ճշմարիտ պատկերների մեջ, նկարագրել է իրական, կենդանի մարդկանց և այնուհետև նորից անդրադառնալով դրականության նշանակության հարցին, գրել է. «Գրականությունը ցույց կտար մեր այժմյան միջոցները և հնարքները, մեր առնջանքի, վարուժբյան, ցավերի, փակիծների, ախտերի շ ո շ ա փ ե լի պատկերը... էապես ուրիշ, գրականության արդյունավոր նշանակությունը պարզ երևում է, պարզ երևում է նմանապես, թե գրականության կոչումն ինչ է—նկարագրել պատկերներ և միայն պատկերներ, բայց և առույգ, ճշմարիտ պատկերներ»[1]:

60-ական թվականների մամուլում կարելի է հանդիպել Հովհաննես Քուչուբեկյանի անունը, որը հայտնի է որպես բանաստեղծությունների ու հրապարակախոսական հոդվածների հեղինակ: Ուշադրավ է նրա՝ հայ հարուստի բացասական կերպարը ներկայացնող «Հանգուցյալ ազան» պոեմը, որը տպագրվել է «Հյուսիսափայլ»-ի 1864 թ. № 9-ում: Քուչուբեկյանը նույնպես հետևում էր ռեալիստական ուղղությանը: Ստ. Պալասանյանի «Պատմություն հայոց գրականության» աշխատության մասին գրած իր դիտողության մեջ նա պաշտպանում է այն տեսակետը, որ «գրականությունը է՛ ճիշտ հայելին և պատկերը որևէցն ազգի կյանքի... գրականությունը է՛ նույն իսկ ազգը,— ազգի ոգին...»[2]:

Գրականագետ-պատմաբան Ալեքսանդր Երիցյանը «Առհասարակ գրականության նշանակությունը և մեր գրականությունը 1865 թվին» հոդվածում նույնպես ելնում էր իրականության ճիշտ արտացոլման ռեալիստական սկզբունքից: «Գրականությունը ազգի կյանքի ֆոտոգրաֆիական պատկերն է»,- ասում է Ալեքսանդր Երիցյանը:

---

1 «Մեղու Հայաստանի», 1867, № 27, էջ 230:

2 Նույն տեղում, 1866, № 11:

Ճանաչվում էր «Հյուսիսափայլ»-ի և Նալբանդյանի պաշտպանած ռեալիստական ուղղության իմաստը և նրա գեղագիտական նշանակությունը հասարակության վերափոխման տեսակետից. «Հյուսիսափայլի էջ կյանքի մոտիկ բնական ուղղությունը գրականության մեջ,— գրում էր նույն Ալ. Երիցյանը,— մեր կյանքին մեկ նոր ընթացք տալու միտք ունեցավ»[1]:

«Կռունկ հայոց աշխարհի» ամսագրի խմբագիր Մ. Աղաբեգյանը հրատարակելով Ղ. Աբովյանի անտիպ էջերից որոշ հատվածներ, ուխտի էր դնում իր վարժիքը հայտնելու հայ նոր գրականության հիմնադրի մասին: «Պարոն Խաչատուր Աբովյանը և իր Ջանդին» հոդվածում[2] Մ. Աղաբեգյանը առանձնապես բարձր է գնահատում «Վերք Հայաստանի» վեպի ռեալիզմը, նրա գաղափարական հարուստ և ամրուտալ բովանդակությունը, ինչպես հայրենի բնաշխարհի, այնպես էլ ժողովրդի կենցաղի, սովորությունների, վարք ու բարքի ճշմարտացի արտացոլումը: Նկարագրությունների պլաստիկականությունը, կենդանությունը, մանրամասնությունների առատությունը, ժողովրդական կենդանի ու պատկերավոր լեզուն, կերպարների և տիպերի անհատականացումը Մ. Աղաբեգյանը իրավացիորեն գնահատում է որպես նոր երևույթ հայ գրականության մեջ: «Մենք նոր ժամանակիս նոր գաղափարաց հետ մի նոր գրականություն ունինք...»— այսպես է նա գնահատում «Վերք Հայաստանի» վեպի գրական-պատմական արժեքը:

Այսպես ուրեմն, ռեալիզմը աստիճանաբար դառնում էր ճանաչված ուղղություն և գեղարվեստական երկի գնահատման մեջ իրականության ճշմարիտ արտացոլումը դառնում էր չափանիշ: Բայց, այնուամենայնիվ,

---

[1] «Մասեաց տարի», 1866, № 11, էջ 43:

[2] «Կռունկ», 1860, № 11:

այդ ուղղությունը պրակտիկայում մեջ դեռևս ձևավորման պրոցեսում էր գտնվում և չէր հասել իշխող բարձրության։ Դրա պատճառը պրակտիկ արտադրանքի պակասն էր։

Այդ իրողությունը նկատի ունեին Պ. Սիմոնյանցն ու Ալ. Երիցյանը, երբ հայտարարում էին, թե հայ ազգային պրակտիկություն դեռևս գոյություն չունի։ «Եթե պրակտիկություն ասելով հասկանում ենք որևիցե հասարակության կյանքի պատկերը,— ասում է Պ. Սիմոնյանցը,— կարծեմ ոչ ոք չէ դանդաղում ասել, որ մեղանում ոչ թե պրակտիկություն, այլ մինչև անգամ պրակտիկության սկզբնավորություն չկա»[1]։

Այս կարծիքն, իհարկե, չափազանց ծայրահեղ է, որովհետև ավելի ժամանակաշրջանում հայ ազգային պրակտիկությունն արդեն հաստատապես հիմնադրվել էր։ Հայտնի է, որ Մ. Նալբանդյանը 1864 թ. արդեն խոսում էր հայ ազգային պրակտիկության գոյության մասին։

Բաֆֆին մասամբ իրավացի էր, երբ խոսում էր հայ իրականության մեջ լայն պրակտիկ հասարակայնության առկայման և պրակտիկության ընդդիմության շրջանակների լայնացման մասին՝ 70-ական թվականներին։

Սակայն «Մի քանի խոսք հայկական վիպասանության վրա» հոդվածում[2], որտեղ նա արտահայտել է այդ կարծիքը, գոյություն ունի մի տենդենց, որը տանում է դեպի անհիմն ժխտումն այն ամենի, ինչ ստեղծվել է հայ պրակտիկության մեջ «Մշակ»-ից առաջ։

«Հյուսիսափայլ»-ը,— ասում է Բաֆֆին,— հայոց վիպասանությանը չնպաստեց և անկարող էր նպաստել, որովհետև նա հայոց կյանքից անջատված էր։ Նա

---

1 «Մեղու Հայաստանի», 1863, № 6, էջ 58։

2 Տե՛ս «Մշակ», 1889, № 9։

նպաստեց միայն թանաստեղծության և ավելի քնարերգական բանաստեղծության»[1]:

Այնուհետև անդրադառնալով «Հյուսիսափայլ»-ի գրականության քննադատական սկզբունքներին, Բաֆֆին գրում է. «Փոխանակ ընդհանուր տիպարներ նրանց հանելու, սկսեց նկարագրել զանազան անձանց անձնական կամ ընտանեկան կյանքը: Երբև մասնավոր անձանց պատկերներ վարող էին այս տեսակ նկարները իրանց առանձին նշանակություն ունենալ, եթե նկարիչները դրված չլինեին միմյանց անձնական հաշիվներից: Կիրքը տիրում է նրանց այլանդակ պատկերները: Այդ ուղղությունը առաջ բերեց մի քանի մուրացկան գրողներ, որոնք անընդունականացրին վիպագրությունը և նրան բոլորովին անպատկառ պարսավարանության ձև տվին»[2]:

Ինչպես տեսնում ենք Բաֆֆին ժխտում է «Հյուսիսափայլ»-ի և առհասարակ «Մշակ»-ին նախորդած գրականության դերը, նրա ձեռք բերած նվաճումները: Բաֆֆին խոսում է քննադատության մասին գրականության մեջ՝ կապված «Մշակ»-ի հետ, մինչդեռ իրականում, քննադատական ոգին հատուկ է եղել հայ նոր գրականությանը սկսած Խաչատուր Աբովյանից: Մինչև «Մշակ»-ը հայ գրականության մեջ ոչ միայն մշակվեց քննադատական ռեալիզմի տեսությունը, այլև այդ ուղղությունը հիմնավոր զարգացման հասավ Պռոշյանի, Աղայանի, Նալբանդյանի և մյուս գրողների ստեղծագործություններում:

Բաֆֆու այս տենդենցը հանդեցնում էր հայ նոր գրականության օրինաչափ զարգացման անտեսմանը: Նա չէր ճանաչում, որ 70—80-ական թվականների հայ գրականության զարգացումը անբաժանելի կերպով ա-

---

[1] «Մշակ», 1889, № 9:

[2] Նույն տեղում:

ռանց նկատի առնելու 40—50—60-ական թվականների գրականությունը, որ 70-ական թվականների գրականության վերելքը մի օրինաչափ պրոցեսի արտահայտություն է, որի հիմքը վարելի է տեսնել միայն նախորդ տասնամյակներում:

Այժմ տեսնենք, թե «Հյուսիսափայլ»-ից հետո գրականությունը և մասնավորապես քննադատական ոևելիզմը ինչպիսի զարգացման հասավ 60-ական թվականներին:

* * *

1860 թ. «Կռունկ»-ում հրատարակվում է Պերճ Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթեր» վեպը, որը ամենանշանավոր իրևույթն էր հայ գրականության մեջ Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» և Մ. Նալբանդյանի «Մեռելահարության» վեպերից հետո: Այդ վեպում արժեքավորը հատկապես այն է, որ հեղինակը հետևելով Խ. Աբովյանի սկզբունքներին, ավել է հայ գյուղացիության կենցաղի ու հոգեբանության ռեալիստական պատկերը:

«Սոս և Վարդիթեր»-ի առաջին գնահատողը եղավ Մ. Նալբանդյանը, որի մեկնաբանությունը մնում է չգերազանցված մինչև հիմա: Նալբանդյանը այդ վեպը գնահատել է նախ և առաջ գրական-պատմական առումով, որպես «արդյան ազգային վիպասանության» հիմքը դնող երկերից մեկը: Մեծ ռևոլյուցիոն դեմոկրատն իպատին կերպով վեր հանեց վեպի արժանիքները, ցույց տվեց այդ նորը, որ երիտասարդ հեղինակը բերում էր մեր գրականության մեջ և այնուհետև առեղծագործական հետանկարներ ուղենշեց նրա համար:

«Սոս և Վարդիթեր»-ի ամբողջական բնութագիրը տրված է Նալբանդյանի հետևյալ տողերում. «Սոս և Վարդիթերը» մեզ ուղիղ ասենք պիտի նայվի որպես ամ-

*բողջ մի ընկերության, որպես ամբողջ մի դեղի նկարագիր... Եվ եթե լավ ուշադրությամբ նայենք այս գործին, կտեսնենք, որ նորա մեջ դյուցազուն և դյուցազնուհի ասվածները իսկի մյուս ներգործողներից ավելի պաշտոն չունեն, բացի նրանից, որ փոթորիկը նոցա պլխին է դալիս։ «Սոս և Վարդիթեր» մեջ կյանքը հասարակաց է, ավելի խմբերը հանդես ունեն, քան թե նորանց կազմող անհատքը։ Պաշտոն ունեին սովորությունքը և ծեսերը, որպես բարքության հասկացողության արդյունք ավելի, քան թե այդ սովորության և ծեսերը կատարելու ներգործող այս կամ այն անձը։ «Սոս և Վարդիթերը» կարդալու ժամանակ, կարդացողի միտքը չի կապվիլ լոկ Սոսի և Վարդիթերի հետ, այլ և շատ տեսակ բնավորությանց և անցքերի հետ, ուր, երբեմն, հազիվհազ մի անշան պաշտոն են ստանում Սոսը կամ Վարդիթերը։ Այս գործի մեջ բանի ընթացքը առաջ է գնում առանց Սոսից և Վարդիթերից կախում ունենալու. այնտեղ հավասարապես հասարակաց է ներգործության պաշտոնը։ Եթե պ. Պռոշյանցի գործը համեմատենք Նկարչության հետ, պիտի պեյզաժ ասենք նորան։ Հեղինակի գլխավոր դաղափարը Սոսը և Վարդիթերը չէ, այլ ընդհանուրի կյանքը, ծեսերը, սովորությքը, ավանդությունքը և հասկացողությունքը. իսկ Սոս և Վարդիթեր անձնավորությունքը առնված են, որպես օդնական։ «Սոս և Վարդիթերը» մենք չենք կարող ընդունել որպես մի սիրապատում վիպասանության*[1]։

*«Սոս և Վարդիթեր» վեպի գլխավոր արժանիքը նրա ազգային է։ Հասարակական կյանքը, դյուցազնության հոգեբանությունը, նրանց հասկացողություններն ու սովորությունները վեպում նկարագրված են աբանչելի*

---

[1] Մ. Նալբանդյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 3, էջ 123—124։

պարզությամբ, հարազատությամբ ու անկեղծությամբ։ Մ. Նալբանդյանը Պռոշյանի տաղանդի գլխավոր արժանիքը տեսնում էր հենց ռեալիզմի մեջ։ «Պռոշյանցի քանքարը,— գրում է Նալբանդյանը,— ավելի գորությամբ և ավելի ուժ ունի ընդհանուրի կյանքի և բնականի տարբերելում. մինչդեռ շատ ուրիշ բանաստեղծք բնականի պատկերությունը աշխատում են երևակայության օգնությամբ և ոչ միշտ աջողությամբ, ծածկել։ Պ. Պռոշյանցը երբեք կարող չէ այդ օգնության, եթե հավատարիմ մնա իր քանքարի գնահատության. նորա տարբերությունքը այն աստիճանի ուղիղ, կենդանի և հարազատ են, որ թե մանր մունր երևակայության անաջող արդյունքները անհետանալու լինին« Սոս և Վարդիթերը» կարելի է ընդունել որպես լոկ պարզ նկարագիր բնության, ուր բնականաբար և անբռնազբաո փայլում են նկարագրված ընկերության կյանքը, հոգեբանական ոճակերությունքը, բարոյական և ընկերական հատկացողությունքը»[1]։

Ճիշտ է, վեպի սյուժեն ունի չափազանց պարզեցված, ռոմանտիկական մոմենտներ, բայց նա իր սերտողության մեջ Աշտարակի գյուղացիության ռեալիստական պատկերն է։ Այդտեղ, ինչպես հայելու մեջ, արտացոլվել է հայ գյուղացիության հոգեբանական ու սոցիալական վիճակը, թեև կյանքի համաչափության պահանջ երիտասարդ հեղինակին հանգեցրել է որոշ, կարևոր մոմենտների մակերեսային արտացոլմանը։

Այսպես ուրեմն. ո՞րն է այն դիծը, որ աչքի է ընկնում «Սոս և Վարդիթեր» վեպի հերոսների մեջ, ի՞նչ առանձնահատուկ հոգեբանությամբ են բնորոշվում նրանք։

«Սոս և Վարդիթեր»-ը այնպիսի ժամանակաշրջանի արտահայտություն է, երբ նահապետական սովորու-

---

1 Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 124։

թյունները խորտակվում էին տնտեսական նոր հարաբերությունների երևան գալու հետ և դրա համեմատ գյուղացիության մեջ խմորվում էր նոր հոգեբանություն: Կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացումը գյուղում, փոխանակության և փողի իշխանության աճումը հեղաշրջում էր առաջ բերում նաև մարդկանց հոգեբանության մեջ՝ աստիճանաբար դուրս վտարելով նահապետական հնությունը և նահապետական փիլիսոփայական գաղափարախոսությունը: Պռոշյանի ռեալիզմի արժանիքն այն է, որ նա արտացոլում է գյուղացիական մասսաների հայացքների բեկումը տվյալ պատմական ժամանակաշրջանում: «Հիմի աստ աշխարհքը փոխվիլ ա»—կենցաղի մեջ կատարվող հեղաբեկումն արտահայտող այս դիպուկ բնորոշումը բազմիցս կարելի է լսել Պռոշյանի նկարագրած գյուղացիներից, որոնք վերապրում են այդ հեղաբեկման առանձնապես սուր ազդանշանը: Վեպում կարելի է տեսնել երկու սերունդ՝ իրենց հասկացողություններով ու ըմբռնումներով: Գարեգինը, Վարդիթերը, Արշամը նոր սերնդի ներկայացուցիչներն են, որոնք արդեն որոշ տվյալներ ունեն բարձրանալու նահապետական հասկացողություններից: Դիմելով Սոսին, որը հաճախ ենթարկվելով անհավասարության, վատ վախճան է գուշակում իր համար, Գարեգինն ասում է. «Ենելքդ դրուխա քեն պառավների տասածին ավատաս, հիմար խմաստոնի վիճակովը վատ փուշտալովը դլուխդ աղր դնես, շատ խելոք կլինես: Անենելք, քեն որ էդ քավուր բաները դրուստ ըլնեին, հիմի մեր վիճակ քցող պառավները խաղինա վատած կըլնեին... բոռնք պապական սովորույթք ա կատարում ենք...»[1]:

Ուրեմն պապական սովորույթները կորցրել են իրենց ճշմարիտ լինելու հեղինակությունը և նոր սերնդի

---

1 Պ. Պռոշյան, *Սոս և Վարդիթեր*, էջ 52, 1887:

մոտ արտահայտվում են ասսկ Ձևականորեն, որպես տրադիցիա, որին նա այլևս հավատ չի ընծայում։

Բայց այդ երևույթի դեմ բողոքում է նահապետական գյուղացին, որին այնքան էլ հասկանալի չեն նոր սերնդի հասկացողությունները և որին այնքան էլ դուր չեն գալիս հասարակական վերահաս չարիքները, նոր բարքերն ու ըմբռնումները։

«Ախպեր ջան,— դժգոհում է Սոսի մայրը,— էս գիղը՝ քանի գնում ա Աստծու ծրիցն ըլնում ա. ո՞վ ա լսած, որ ընչանք օխտը տարին Թամամիլը հարսի երևը տեսնեն... Աստված էլ բնթարիցն աղատի, աբուռ-հայեն (ամոթ-պատկառանք) հիմիկուա ուղղուշաղերիցը վերացել ա, էլի պառավների միջին ա մնացել. հին կնանիքն էլ էս ա վեր են ընկել, ո՞վ կա...»[1]։

Նահապետական դերդաստանի հիմքերը սկսում են խորտակվել, միաձուլության «սրբատաշ» սկզբունքներն աստիճանաբար երկրորդական պլան են մղվում և երևան է գալիս բաժանման ենթակեցը, խորտակելով նահապետի կամքի անսասանության վաղեմի տրադիցիան։

«Հիմի հլա մի քիչ վրեդ հալ (ուժ) կա էլի պատիվ ունիս,— դառնությամբ ասում է ծերունի Հեքոնը,— քիչ ու միչ խոսքիդ սկանջ են անում, հաղար խոսքիցդ մինը պարտեզի են դնում. դու կաց պառավիս, տես ոնց են գլխիդ տալի աչքդ հանում, բերնիդ էլ մտիկ չի անում... Իմ մերը հարիր տարեկան պառավ էր, ես նրա առաջին չէի կարող բերանս ժաժ տալ. հարևանների տասը ես դեռ նրա սկանջը չէր ընկել. փառք Աստծո, մինն էլ դու էիր, տեսա՞ր. հիմի տեսնում ե՞ս, մի բան ասելուս՝ հարսդ գլխիդ բարձր ա գոռում»[2]։

Բոլոր դեպքերում մենք որոշակիորեն տեսնում ենք նահապետական գյուղացու բողոքը նահապետական

---

1 Գ. Գուրյան, *Սոս և Վարդիթեր*, էջ 184։

2 Նույն տեղում, էջ 136։

անտեսանելի ու բարքերի հեղաբեկման առիթով։ Այստեղ մենք տեսնում ենք նահապետական գյուղացու սարսափը վերահաս և իրեն անհասկանալի հասարակական շարժքների հանդեպ։ «Վայ մեզնից հետ եկողներին, ջուրն էկել ա նրանց տարել, նրանք ավելի բեխեր պտի ըլնին»[1]։ Այսպես է նահապետական գյուղացին դուշակում ապագա չարիքը։

Պռոշյանի հերոսներն ապրում են կոնկրետ մի պատմական ժամանակաշրջանում, նրանք անձամբ վերապրում են հասարակական նոր փոփոխությունները։ Նրանք նկատում են, որ կյանքը այլևս այն չէ, ինչ որ առաջ, որ ինչ-որ բան փոխվում է նրանում։ Այս բոլորը նահապետական գյուղացուն հիմք են տալիս, որպեսզի նա տվյալ ժամանակաշրջանը բնութագրի աչքսիսի խոթեմատ արտահայտություններով, ինչպես՝ «հիմի սաղ աշխարհքը փոխվել ա», «ժամանակն ա մեղավոր», «աշխարհքս քանի գնում չարանում ա» և այլն։

Գյուղացիության դժգոհությունը առաջ էր գալիս հատկապես շահագործման նոր, մինչ այդ նրան անհայտ ձևերի հանդեպ։ Քայքայվում է համայնքը, շերտավորման է ենթարկվում գյուղը, որոշակիորեն երևան են գալիս դասակարգային տարբերությունները և աշխատավոր գյուղացուն սկսում են շահագործել ոչ միայն ցեցերը, վաշխառուն, այլ նաև պետական պաշտոնյան։

«Մեր էս հիմիկվա մովրովը,— դժգոհում է «Սոս և Վարդիթեր»-ի գյուղացիներից մեկը,— եղը վեր ա քաշում, տակիցը հորթ ուզում. մին որ կպավ, էլ պոկ չի գալ»[2]։

Պռոշյանի անդրանիկ վեպում մենք արդեն տեսնում ենք գյուղական «ցեցին» հանձին Բադրատի, որը հան-

---

1 Պ. Պռոշյան, *Սոս և Վարդիթեր*, էջ 137։

2 Նույն տեղում, էջ 196։

պես է պահել իր սոցիալական բնավորությանը հատուկ դծերով։ Ճիշտ է, Բադրատը վեպում չափազանց թուլերիկ է ներկայացված, բայց այնուամենայնիվ մի քանի բնորոշ շարժեղներով դրսևորված է նրա սոցիալական էությունը։ Բադրատի համար բնորոշ է կաշառակերությունը, ագահությունը, հարստանալու ձգտումը, որոնք միահյուսված են ամբարտավանության հետ։ «...Բադրատն եմ,— ասում է նա,— մեծի մոտ խոսքս երկու չի լինում. ինչն էլ ոնց կուզենամ, ընենց շուռ կը տամ»[1]։

Գյուղացիությունն ներկայացված է բադրատների կամայականություններին, որոնք արդարացված են «մեծի» այսինքն՝ պետական պաշտոնյաների հետ ունեցած նրանց դաշինքով։ Բադրատը տանուտեր Խուդոյի նախատիպն է, Պռոշյանի ճկուն գրչի ստեղծած դյուղական ցեղերի առաջին ներկայացուցիչը։

«Սոս և Վարդիթեր»-ի մեջ արդեն իսկ կան այնպիսի նախադրյալներ, որոնք նրա հեղինակին պետք է հանգեցնեին սոցիալական շահագործման, ստրկանական կամայականությունների ու «նախասիրընական կուռակման շրջանի» հերոսների հրեշավոր արարքների անողոք ատելությամբ լցնող քննադատությանը։ Սոցիալական բողոքի արտահայտությունը «Սոս և Վարդիթեր» վեպում արտահայտված է Վահունի և Արշամի միջոցով։ Վահունը պատկանում է չքավոր խավերին և իր կաշվի վրա զգում է շահագործման ծանրությունը։ Նա տեսնում է համայնքի քայքայման փաստը. նրա առաջ համայնքի անդամների մեջ այնուամենայնիվ կար համայնքի ընդհանուր շահերի պատկերացումը, սակայն այժմ արտահայտվում է էգոիզմը, գյուղական վերնախավը ավելի շուտ մոտենում է անձնական շահի, քան ընդհանուր համայնքի համար։

---

1 Գ. Պռոշյան, *Սոս և Վարդիթեր*, էջ 199։

«Մեր գեղի ամեն բանն էլ լավ ա,— ասում է Վայկունը,— ավասա որ քիթիուղեքն (իշխաններն) ու տանուտերը մի քիչ շահասեր են։ Էս ի՞նչ ա, հիմի խարջ են կիսում, ես մի խեղճ մարդ եմ, նրանք ինչ որ ինձ կը հասներ խարջը տալու, երկու էնբան են առել։ Սաբի ասում են, որ գեղի մեջին տարեկան մասրաֆ (ծախք) ա էլել, փշացել ա, պտի լրացնենք, համա ո՞րտեղ, քոմմա իրանք են ուտում, քյասիբ-քյուսիբի (չքավորի) տանը քանդում, իրանցը շինում։ Ես գրող ոմն ա (որպես քի) մի հիքի ունիմ, ինձ տարել են գոռով կապել երեք հիքաաիրոջ հետ, քի ավի խարջ տուր. էլ չեն ասում, քի աշարը (արջառ) գոմշի հետ կարա լուծ անի՞»[1]։ Վայկունը բողոքում է տիրող անարդարությունների դեմ մատնացույց անելով այն երևույթը, որ օրենքը պաշտպանում է հարուստներին և որ աղքատ գյուղացիները շարունակ ենթակա են կամայական վերաբերմունքի, վիրավորանքի ու ստորացման։ «Քի ես ու դուն էլ մի կռիվ աննենք,— շարունակում է Վայկունը,— քի երկու մարդ իմ բարեկամներիցը իմ դիհը քաշի, ասած մարդը գեղիցը քու դիհը կը պահի, ընդուր որ գիտեն, քի դու ինձանից լավ ես, քեզնից խեր կը հաննեն. համա ինձանից ավ տարի չարչարվեն, չոր ոսկորից սավահի ոչինչ չեն կարող գտնել։ Շատ էլ ասենք, էն կռվողն ես արդար ըլնիմ, վայն էկել ա ինձ տարել. քի կերթամ մոլորվին կդանդաղեմ, երբ որ քեզ կուզի նա, հետդ գեղիցը մի թուղթ կը բերես, քի դանդաղողը ինքն ա մեղավոր. էն վախտը մոլորվը քեզ բաց կը թողա, ինձ կը ծեծի, հետո, հալրաթ գու էլ մի կարաս դինի կը խոստանաս, կը բարձես ձիուդ ու կը տանես»[2]։

Վայկունի դատողությունները հավանության են արժանանում երիտասարդ Արշամի կողմից։ «Վայկուն

---

1 Գ. Գոռչյան, *Սոս և Վարդիթեր*, էջ 243։

2 Նույն տեղում, էջ 244—245։

ափոր խոսքերը ավետարանի կողքին դրված են... Հիմի էս հո մեր պապական հիբին ա, ուղենան՝ կը խլեն, կը տան ուրիշի։ Քանի-քանի օրինակներ կան, որ ընչանք բեղնից մի օգուտ չեն ունեցել, բանդ չեն շինել»[1]։

Սոցիալական բողոքի այս դիծը «Սոս և Վարդիթեր»-ի կարևորագույն արժանիքներից մեկն է։ Պատահական չէ, որ Մ. Նալբանդյանը առանձնապես հիացմունքով է գրել այդ հատվածների մասին։ Նալբանդյանը այդ արտահայտությունները դիտում է որպես նոր ուղղություն հասարակական կյանքում, իսկ դրա արտահայտությունը գրականության մեջ՝ որպես ուշագրավ նորություն։ «Արշամի բերնով խոսում է նոր ժամանակների որդին»[2]—ասում է Նալբանդյանը և այնուհետև անդրադառնալով վիպի այն մասերին, որտեղ արտահայտվում են սոցիալական բողոքի արտահայտությունները, բացատրում է. «Ափսո՜ս, որ շատ քիչ հանդես ունի Սոս և Վարդիթերի մեջ այն ուղղությունը, որ երևում է Արշամում, բնև այս չափից էլ տեսնում ենք կենսարար սկեպտիցիզմի արած աղետությունը։ Մենք աջողություն ենք մաղթում այդ երկնտին դեսպանին»[3]։

«Սոս և Վարդիթեր»-ի մեջ արտահայտված քննադատությանը սաղմն էր ապագա այն անխնա մերկացումների, որոնք խոր կերպով տեղ գտան Պռոշյանի ռեալիստական վեպերում։ Պռոշյանի ստեղծագործությունը արժեքավոր է հենց նրանով, որ նա ռեալիստական վառ գույներով արտացոլելով անցյալ դարի 60—80-ական թվականների հայ գյուղը, երևան է հանել նրա տիպական կողմերը՝ հանդես բերելով տիրող անարդարությունների նկատմամբ քննադատական վերաբերմունք, հետև-

---

[1] Պ. Պռոշյան, *Սոս և Վարդիթեր*, էջ 244—245։

[2] Մ. Նալբանդյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 3, էջ 176։

[3] Նույն տեղում, էջ 177։

վողակատորին կանգնած մնալով դյուցազուհյան շահերի պաշտպանի դիրքերում:

«Սոս և Վարդիթեր» վեպը որոշակի նորություն է բերել ռևալիզմի պատմության մեջ՝ սոցիալական բողոքի, ճիշտ է, թույլ և մասամբ նախիվ տրամադրությունների արտահայտությամբ: Նրանից առաջ գրականության մեջ մենք չենք հանդիպում սոցիալական բողոքի տրամադրություններ՝ շահագործվող դասակարգի բերանից

Որպես ռևալիստական երկ «Սոս և Վարդիթեր»-ը ուշադրավ է նաև մի այլ տեսակետից: Վեպի կոնֆլիկտը, նրա լուծումը հայ ռևալիստական արձակի մեջ նոր երևույթ էր և ունի հասարակական խոր բովանդակություն:

Սոսի և Վարդիթերի ողբերգությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ հասարակության մեջ երևան եկող այն ողբերգության արտահայտությունը, որ սկսում է վերապրել նահապետական դյուղը՝ կապիտալիզմի ներխուժման հետևանքով:

Պռոշյանը նկատել է, որ բուրժուական հարաբերությունների ներթափանցումը դյուղ՝ պատճառ է դառնում ողբերգական երևույթների: Սոսի և Վարդիթերի դժբախտության պատճառը Տիրանի շահատերության է, սեռական էդոիզմը, որ երևան է գալիս փողային հարաբերության հետ: Տիրանը քան ուրու համար ոտնահարում է ամեն մի մարդկային-բարեկամական զգացմունք, ստորաբար կազմակերպում Վարդիթերի ծնողների մերժումը և պատճառ դառնում երիտասարդ զույգի կործանման: Պռոշյանը բուռն զայրույթով քննադատել է փողային հարաբերությունների ապականող ևությունը, որն անողոք կերպով խորտակում էր նահապետական կյանքի հիմքերը:

Տիրանին անվանելով «հոդին ծախող», Պռոշյանը

քննադատել է նախասիրընական կուտակման դարաշրջանի «պիշատիչ հերոսների» անմարդկային, հրեշավոր հոգեբանությունը, ժողովրդական հարաբերությունների հակահումանիստական էությունը։ Այս երևույթը չափազանց խորն է արտացոլվել Պուշկինի ամբողջ ստեղծագործության մեջ։ 50—60-ական թվականների դրամատուրգիայի մեջ հումանիզմը գլխավորապես արտահայտվում էր նահապետական գռեհիկ բարքերի ու կարծրացած նախապաշարմունքների քննադատությամբ. Պուշկինի մոտ բոլորովին այլ է. նա, ընդհակառակը, ընդգծել է նահապետական բարքերի պարզությունն ու անաղարտությունը և հակահումանիզմ է տեսել զարգացող կապիտալիստական հարաբերությունների մեջ։ Եվ նա այս երևույթն ընկալել ու գնահատել է ճիշտ այնպես, ինչպես բարքերի հեղաբեկման աղետները կրող նահապետական գյուղացին։

«Սոս և Վարդիթեր» վեպի գլխավոր արժանիքն այն է, որ նրա մեջ ռեալիստական ճշմարտացիությամբ արտացոլվել է հայ գյուղացիության սոցիալական վիճակն ու կենցաղը, նրա հայացքների և հոգեբանության մեջ կատարվող հեղաբեկումը։ Գրանով վեպը դարձել է պատմական մի առանձնապես բնորոշ ժամանակաշրջանի գեղարվեստական արտահայտություն։ Հենց այս էլ հանդիսանում է նրա ռեալիզմի առանձնահատկությունը։ Պուշկինի, որպես գրողի արժանիքն այն է, որ նա հիանալ չկարաց շինծու սյուժեների ու վերացական մորալի դաղափար արտահայտող հերոսների պատկերումից և ստեղծագործության բնման վերցրեց գյուղացիության կյանքի, կենցաղի ճշմարտացի արտացոլումը։ Այստեղ նա ուղղակի ժառանգել է Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի ռեալիզմի սկզբունքները։ Գյուղացիության կենցաղի արտացոլմամբ հեղինակը հասել է սոցիալական ընդհանրացումների։ «Սոս և Վարդիթեր» վեպը հայ

քննադատական ռեալիզմի ձևավորման շրջանի լավագույն ստեղծագործություններից մեկն է, որը մեծապես նպաստել է այդ ուղղության զարգացմանը:

* * *

Պ. Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթեր» և Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի «Տեր-Սարդիս» վեպերից հետո մինչև Ղ. Աղայանի «Արություն և Մանվել» վեպն (1866) ընկած ժամանակաշրջանը լույս չտեսան ուշագրավ գեղարվեստական ստեղծագործություններ: Մամուլում լույս էին տեսնում առանձին ակնարկներ ու պատմվածքներ, որոնք սակայն իրենց մեջ չէին պարունակում հայ քննադատական ռեալիզմի հետագա զարգացման պրոցեսը: Գրական արտադրանքի պակասը արտահայտվում էր և՛ արձակում, և՛ պոեզիայում ու թերևս միայն դրամատուրգիան էր ապրում օրինաչափ վերելք, հանձին Սունդուկյանի հանդելով իր աննախընթաց բարձրության: Պոեզիայի մեջ տեղի են տալիս Պատկանյանն ու Շահազիզը, և դեռևս երևան չէին գալիս նոր բանաստեղծներ: Այդ երևույթն էր ակնարկում Ղ. Աղայանը իր հուշերում գրելով. «Մեռավ Կոմս Լամանսկին, լռեց Գամառ Քաթիպան. լռությունն ընդհանուր էր: Այս այն ժամանակ էր, երբ դուրս եկավ պ. Շահազիզյանի «Վանի վիշտը» և առաջ ընդունելության հանդիսացավ ուսանողության կողմից: Գամառ Քաթիպան, որ դիտեր միշտ ժամանակի հետ երթալ յուր քնարը պատից կախեց, գրիչ առավ ձեռքը և սկսեց բառարան շինել, լրագիր հրատարակել: Լռեց աթուհետև պ. Շահազիզյանն ևս, և երկար ժամանակ մենք մի նոր բանաստեղծ չունեցանք»[1]:

Գրականության բնագավառում դույթյուն ունեցող այս լճացման պայմաններում միայն որոշ արժեք են

[1] Ղ. Աղայան, երկեր, հ. 3, էջ 264:

առանում ժամանակի մամուլում հրապարակված առանձին ակնարկներն ու պատմվածքները։

«Կռունկ» ամսագրի գեղարվեստական բաժինը «Սոս և Վարդիթեր» վեպից հետո անհամեմատ թուլանում է։

Նրանում տպագրվում են Թբիլիսիի բարբառով գրված մի շարք ակնարկներ, որոնք կիսագեղարվեստական բնույթ ունեն և ներկայացնում են կյանքի որոշ ոլորտներ պատկերներ։ Դրանցից կարելի է հիշատակել «Մի քախքցու բարովադիր» («Կռունկ», 1861, նոյեմբեր), «Նամակ Թիֆլիզից» (1862, փետրվար) և «Քախքցի դարաղ Ղազոի մասլաաթը» (1862, հունիս) ակնարկները։

Այդ ակնարկներում ուշադրավ են հոգևորականության և սոցիալական անհավասարության քննադատությունը, որ արտահայտված է համքարության շահերի տեսակետից։ «Մե թե Աստուձ կու սիրես,— կարդում ենք «Մի քախքցու բարովադիր» ակնարկում,— ի՞նչ ուղին, որ չը կանենան անի մեր քախքցիքը։ Էլի մեր համքրի մարդկանց ջանին մեռնիմ, նրանք վուր կան, կան էլի, ամեն բանումը դուս կանգնած, ամեն բանումը դոված ու ամեն լավ-լավ բաներու առաջ տանողը նրանց են։ Մեր մեծամամծ ու հարուստ մարդիքը, ախպեր մեղ ինչ օգուտ։ Մե ինձ ասա, նրանք վո՞ւրդանցեմեն կու իմանան մեր խնճերու ապրիլ կենցնուքյունը... Հարուստները իրենց տաք օթախներումը նստոտած, հազար բարաթ կերակրները առչիվը դարսած, արա ի՞նչ գիդին ան վո՞ւրդանցեմեն կու իմանան, մե քանի՞-քանի՞ հայ քրիստոնեիք մեր քախկի խիճճ աներումը ցրտումը վընգվընդոլով, աստուցատներու պես աներումը կուչ եկած կրնձկրնձալով, մե բուռը գորձլուն ու մե տաք բաժնին կարոտ կոնկոռալի նստած ին, միխկ ու կրակ արած, վայ տալով իրանց սև բախտը»[1]։

---

1 «Կռունկ», 1862, էջ 137։

«Քախքըղի դարաղ Ղազոի մասլահաթը» ակնարկաշարում քննադատվում է հոգևորականությունը և տիրացուական ուսուցման սխոլաստիկ մեթոդները հայկական դպրոցներում։

Ճանաչողական տեսակետից ակնարկում ուշադրավ է նաև քայքայվող մանր արհեստավորների հոգեբանության արտացոլումը, մի պրոցես, որ սկսվում է Անդրկովկասում արդյունաբերական կապիտալիզմի զարգացման և արտաստհմանյան արդյունաբերական ապրանքների ներմուծման հետևանքով։ «Հիմի ջլեղդան ժամանակը փոխվիլ է,— բողոքում է դարաղ Ղազոն,— ամեն բանի լազաթը դնացիլ է։ Կաշիքը շինում ես վաղուցվա հանդը, ամա էլ էն գինը չունե, մուշտարին էլ խիստ սակավ է։ Ովոր մի երկու շաի կարողություն ունե ուրիշ երդումը շինած կաշերեմեն է կարիլ տալի իր չափիքները, մեր խարտոներու նիխտան էլ խիստ կոտրվեցավ. նրանք էլ ին դանդատ անում։ Մենակ մենք չինք քնատութենումը, ամեն համքար մինձեն ինչի պատիկը շատ անմուշտարի ին, առուտուր չունին։ Վուր ասիմ քե, միկը լավ է, չէ, դիփ էլ մե հալումն ին»[1]։

60-ական թվականների առաջին կեսին ակնարկներ էին տպագրվում նաև «Մեղու Հայաստանի» թերթում։ Թրխլիսի կյանքից վերցրած այդ ակնարկների շարքը կրում էր «Զբոսանք» ընդհանուր խորագիրը։ Ակնարկներում տեղ էին գտնում աղգագրական նկարագրություններ, հասարակական կյանքի որոշ առօրյա հարցեր։ Նրանց մեջ քննադատվում էին բուրժուական հարաբերությունների հետ եկող հասարակական վատ բարքերը, անբարոյականությունը, կենցաղային այլանդակությունները և այլն։ Քննադատվում էր նաև հին, հետամնաց կենցաղը, անհավատությունը և այլ նախապաշարմունքներ։

[1] «Կռունկ», 1862, № 6, էջ 454։

Սակայն պետք է նշել, որ այդ ակնարկները նույնպես գեղարվեստական տեսակետից թույլ, անմշակ գործեր էին, և Լևոն իրավացի էր դրանք համարելով «թույլ ու անդուն» «գեղարվեստական ամբողջությունից» զուրկ պատկերներ[1]:

Շուտով «Մեղու Հայաստանի»-ում դադարում են լույս տեսնել նման ակնարկները ևս և, այնուհետև, գեղարվեստական արձակ գործերի մենք հանդիպում ենք միայն «Վաճառականի» շաբաթաթերթում:

Այստեղ տպագրված պատմվածքները գեղարվեստական տեսակետից անշուշտ ավելի հաջողված են, քան վերոհիշյալ ակնարկները: Եթե այդ ակնարկները զուրկ են իրավիրատությունից, ձգձգված ու անդեմ են, ապա «Վաճառականի»-ի պատմվածքները աչքի են ընկնում գեղարվեստական ամբողջությամբ ու կոնկրետությամբ: Այդ պատմվածքներում գեղարվեստական կոնկրետ պատկերների մեջ արտացոլվել են Թիֆլիսի մանրբուրժուական խավերի կենցաղի որոշ կողմերը:

Պատմվածքներից մեկում ներկայացված է բուրժուական այլանդակ բարքերի մի բնորոշ օրինակ: Պատմվածքի հերոսը՝ Իվան Սերգեյիչը, որն իր ամբողջ կյանքը անց է կացնում իղձախաղի մեջ, բուրժուական նեխվող կենցաղի մեջ ապրականված տիպերից մեկն է:

Այդ պատմվածքների մեջ հատկապես գնահատելի է քաղաքային մանրբուրժուական կենցաղի բացասական կողմերի քննադատությունը:

«Եկեղեցու բուրջը և Լալոյի նահալին»[2] պատմվածքում ցույց է տրված, թե ինչպես եկեղեցում երկու կին տեղի համար կռվում են իրար հետ և այդ տոիթ է դառնում, որ նրանցից յուրաքանչյուրը հասարակության առաջ իր հակառակորդի հասցեին ծայրահեղ անպատ-

---

1 Տե՛ս Լևո, Բուսաճայոց գրականություններ, էջ 189։

2 Տե՛ս «Վաճառական», 1866, № 1։

կան հիշողներ անի: Բանը հասնում է նրան, որ տերտերի անօգուտ միջամտությունից հետո «պատասխանատուն» ստիպված է լինում դրաղվելու այդ գործով:

Ընդհանուր առմամբ նման մի պատկեր է ներկայացնում նաև «Ղասաբանից Բալալի հավերը» պատմվածքը: Բալալի հավերը կորչում են և նա հանցավոր է ճանաչում Մատոսակծամողենց Մայինին: Երկու հարևանները թշնամանում են և Բալալի անդուստ արատահայտությունները Մայինի հասցեին դառնում են ամբողջ թաղաթի բամբասանքի առարկան: Այդ հասցնում է այն բանին, որ Մայինի աղջիկ՝ Կեկելի նշանածը ետ է վանդնում իր խոսքից, իսկ ամբաստանված Կեկելը վշտից հիվանդանում է ու մահանում:

Այս պատմվածքներում հեղինակորեն արտացոլվել է քաղաքի հետամնաց խաղերի ողորմելի ու ճղճիմ կենցաղը, քայքայվող մանրբուրժուական խավերի նեխվածությունը, մարդկանց տրոհված հոգու ամբողջ չնչինությունը:

60-ական թվականների կեսերին հայ իրականության մեջ նկատվում է պրոգրեսիվ հասարակական շարժման բուժի զգալի խլեցում: Այլևս չէր զգացվում այն աշխուժությունը, որ կար 50-ական թվականների վերջին և վաթսունականների սկզբին: Գաղափարական կյանքը հատկանշվում էր զարմանալի միօրինակությամբ ու միապաղաղությամբ: Նոր, թարմ շունչ չկար գաղափարական կյանքում և հին ու արդեն արծարծված հարցերն էին հաճախ ավելի թույլ ձևով քննարկվում մամուլի էջերում: Ժամանակի հայ մամուլի գերակշիռ մասը պահպանողական ուղղություն ուներ և չէր կարողանում վեր բարձրանալ սահմանափակությունից ու կյանքի վերափոխման արմատական միջոցներ առաջադրել:

Հայ իրականության մեջ տեղի ունեցող գաղափարական ճահճացման փաստը նկատել է նաև Նալբանդ-

յանը Պետրոպավլովսկի բերդում դռնված ժամանակ, որտեղից նա հետևում էր հայ հասարակական կյանքի իրադարձություններին։ Աղայանը գրում է, որ ինքը հանդիպել է բանտից նոր ազատված Մ. Նալբանդյանի հետ, և նա իր Բուդիկ գրույցում հայտնել է, որ ժամանակակից մամուլն իր ուղղությամբ այլևս չի կարող բավարարել այն նոր պահանջները, պատասխան տալ այն նոր հարցերին, որոնց լուծման առաջ կանգնած է հասարակությունը։ «Մեր ազգին հարկավոր է գիտական զարգացում,— ասել է Նալբանդյանը,— «Հյուսիսափայլ»-ը այդ դերը կատարել կարող չէ, հարկավոր են նոր ու թարմ ուժեր, ժամանակակից սոցիալական գիտություններին քաջ հմուտ»[1]։

Մտավոր շարժման անկման դիմավոր պատճառը ցարական կառավարության կողմից կիրառվող ռեակցիան էր ընդդեմ դեմոկրատիայի։ Ցարական կառավարությունը բանտարկում էր ռևոլյուցիոն-դեմոկրատներին, ցենզուրական ուժեղ ճնշման տակ էր դնում դեմոկրատական միտքը, որը բնականաբար հասցնում էր գաղափարական պայքարի թուլացմանը։

60-ական թվականների երկրորդ կեսին տեղի է ունենում նաև արևելահայ մամուլի զգալի անկում։ Տասնյակից ավելի թերթերի ու ամսագրերի զգալի մասը դադարում է լույս տեսնել, իսկ նորերը դեռևս երևան չեն գալիս։ Հին պարբերականներից շարունակում էին լույս տեսնել միայն «Մեղու Հայաստանի»-ն և «Կռունկ Հայոց աշխարհի»-ն՝ «Հայկական աշխարհ» նոր անունով։ 1866—1867 թվականներին կարճատև լույս են տեսնում «Վաճառական» և «Գարուն» շաբաթաթերթերը, իսկ 1868 թ. էջմիածնում սկսում է լույս տեսնել «Արարատ» ամսագիրը, որն իր գոյությունը պահպանում է բավական երկար ժամանակ (մինչև 1919 թ.)։

---

1 Ղ. Աղայան, Երկեր, հ. 3, էջ 111։

Այսպիսով, 60-ական թվականների երկրորդ կեսին Արևելահայաստանում լույս էին տեսնում հիմնական երեք պարբերականները՝ «Մեղու Հայաստանի»-ն, «Հայկական աշխարհ»-ը և «Արարատ»-ը, որոնք էլ հենց պետք է ուղղություն տային հայ հասարակական-դաղափարական շարժմանը։ Բայց, հասկանալի է, որ դրանցից և ոչ մեկը չի վիճակվել կատարելու այդ խնդիրը, որովհետև դրանք բոլորն էլ տառապում էին կրոնական-պահպանողական աշխարհայացքի սահմանափակությամբ։

Դրանց մեջ քիչ թե շատ աչքի էր ընկնում «Մեղու Հայաստանի»-ն Գևորգ Սիմոնյանցի խմբագրությամբ, որը, չնայած իր ընդհանուր պահպանողական ուղղությանը, ուներ համեմատաբար ավելի քննադատական տենդենցներ։

«Հայկական աշխարհ»-ը, որը լույս էր տեսնում «Կռունկ»-ի փոխարեն, արդեն ավելի պահպանողական էր։ Նրա խմբագիր Ստեփաննոս Ստեփաննի ծայրահեղ պահպանողական մի անձնավորություն էր և չէր հանդուրժում ազգի թերությունների դեմ ուղղված որևէ քննադատություն։ Ստեփաննի բացասական էր արտահայտվում քննադատական ռեալիզմի պրավանության մասին։ Նա չկարողացավ դնահատել Սունդուկյանի «Նամթարալա»-ն և, չհանդուրժելով մեծ ռեալիստի մերկացումները, նրա գործն անվանեց «բազարային», իսկ մի այլ առիթով, չմոռացավ կշտամբել նաև Ս. Շահազիզին՝ «Լևոնի վիշտը» պոեմում հայկական իրականության բացասական կողմերի քննադատության մեջ, իբր թե, «չափը չպահպանելու» համար։

«Հայկական աշխարհ»-ի ընդհանուր ուղղությունից քսան տարվա չէր բաժանում նաև Էջմիածնի «Արարատ»-ը, եթե նկատի չունենանք այն երկու տարիները (1869—70 թթ.), երբ այդ ամսագիրը խմբագրում էր

Ղ. Աղայանը, որը ձգտում էր «Արարատ»-ը դարձնել լուսավորության պրոպագանդայի օրգան, բայց կատաղի դիմադրության հանդիպելով էջմիածնի ռեակցիոն միջավայրում, հեռացավ այնտեղից։

Նույն վիճակը տիրում էր նաև արևմտահայ գրականության մեջ։ Եվ այդ վիճակը տևեց մինչև 70-ական թվականների սկիզբը, երբ լույս տեսան «Մշակ» և «Արևելյան մամուլ» թերթերը, որոնք նոր, թարմ հոսանք և աշխուժություն մտցրին հայ հասարակական մտքի շարժման մեջ։

Գրական, դաղափարական շարժման այդ վայրէջքի տարիներին էր, որ երևան եկան Րաֆֆու «Սալբի» և Աղայանի «Աբուբյուն և Մանվել» վիպակը։ Թե՛ այդ վիպակը և թե՛ Սունդուկյանի նույն տարիներին գրած «Խաբեբաները» և այլ կատակերգությունները նշանավորեցին հայ նոր գրականության և մասնավորապես քննադատական ռեալիզմի զարգացման նոր աստիճանը։ Նրանք հանդիսացան խորացումը այն ամենի, ինչ որ ստեղծել էր հայ գրականությունը 40—50-ական թվականներին և վաթսունական թվականների առաջին կեսին։

«Սալբի» վիպակը Րաֆֆին գրել է Թբիլիսիում դեռևս 1855 թ.՝ գրաբար լեզվով, բայց հետագայում «Հյուսիսափայլ»-ի ազդեցությամբ փոխել է նրա լեզուն։ «Երբ 1858 թ. երևացավ պատվական «Հյուսիսափայլ»-ը,— գրում է Րաֆֆին,— տալով մեր լիտերատուրային մի նոր հոգի, մի նոր կերպարանք, այն ժամանակ և մենք զգացինք մեր սխալը, մեր վեպի հին լեզուն դեպի նորը փոխելով»[1]։

1867 թ. վեպը պատրաստելով տպագրության, հեղինակը նրան մցել է մի առաջաբան, որի մեջ արտա-

1 Րաֆֆի. Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, էջ 15, 1950։

հայտում է ուշադրավ հայացքներ պրակտիկայի կոչման ու նշանակության մասին։

Բաֆֆին պրակտիկայի մեջ առանձնահատուկ տեղ է տալիս վեպին։ «Ռոմանտիկները (վեպերը—Ս. Ս.),—գրում է նա,— ազգերի պրակտիկայի մեջ կատարում են ամենակարևոր պաշտոն։ Ռոմանտիկները որպես ազգերի բարոյական և իմացական կյանքի պատմագրություն ավանդում են նոցա բարք ու վարքի, նոցա սովորությունների կենդանի պատկերը գալոց սերնդին։ Ռոմանտիկները են այն կախարդական հայելիքը, որոնց մեջ ազգերը տեսնելով յուրյանց կյանքի ոգին և ամփոփած պատկերքը, յուրյանց մոլորություններին ամոթալի նկարագիրքը, ուսանում են շինել և բարեկարգել յուրյանց դրությունը»[1]։

Քննադատելով ժամանակի պրակտիկայի մեջ իշխող «սկեպտիցիական մատնոտրությունը», Բաֆֆին անհրաժեշտ էր համարում առնչել այնպիսի պրակտիկա, որը «նոա լինի «հատարակության... արտերին և հասկացողության», «որ մեջ հայ մարդը նշմարեր յուր անձը և յուր կյանքը խակության»[2]։ Այս իմաստով էլ հենց Բաֆֆին բարձր է գնահատում Ղ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպը գնդրուշելով, որ նրա «խորքից... խոսում է ազգի հոգին»։

Ընդունելով պրակտիկայի հասարակական դերը, Բաֆֆին պաշտպանում էր ռեալիստական պրակտիկայի սկզբունքները՝ գրողի դիտավոր արժանիքը և «պաշտոնը» տեսնելով իրականության ռեալիստական արտացոլման մեջ։ Պրակտիկայի այս առանձնահատկությունը նկատի առնելով Բաֆֆին այն անվանում է «կախարդական հայելի»։ «Վիպասանության մեջ,—

---

[1] Բաֆֆի, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, էջ 15, 1950։
[2] Նույն տեղում, էջ 16։

այնուհետև դրում է նա,— հեղինակի պաշտոնը նախորդի պաշտոն է, որը պատկերացնում է նա մի ազգի մի քանի անդամները՝ յուրյանց բարոյական, իմացական և նյութական կերպարանքով։ Նոցա նպատակների, նոցա դիտավորությանց մասին հեղինակը պատասխանատու չէ»[1]։

Դժվար չէ Բաֆֆու դրական հայացքների վրա նկատել Մ. Նալբանդյանի ազդեցությունը, որով նա հափշտակված էր 50—60-ական թվականներին և որին նվիրել է «Սալբի» վեպը։

«Սալբի»-ն քաղաքական վեպ է, որի կենտրոնական խնդան հանդում է ազգային ազատագրության պրոբլեմին։ Հայ ժողովրդի կենցաղի ու հոգեբանության արտացոլումը, նրա առաջ կանգնած կենսական հարցերի արծագանքը, որ արտահայտություն էին տվել Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի», Պ. Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթեր» և Ղ. Աղայանի «Արութիւն և Մանվել» վեպերում, որոշակի կերպով դրսևորվել է նաև Բաֆֆու այս վեպում։ Այդ բնդհանրությունը անշուշտ արդյունք է նույն էպոխայի պահանջների և ժողովրդի բարքերի ռեալիստական արտացոլման։ «Սալբի» վեպում արտացոլվել է նահապետականության անկման և ազգության կազմավորման ժամանակաշրջանի հայ ժողովրդի բնորոշ հոգեբանությունը։

«Սալբի» վեպի արժանիքներից մեկն այն է, որ նա այդ բնորոշ իրողությունները ներկայացնում է պարսկահայ ժողովրդի կյանքում։ Բաֆֆին իրեն համարում էր առաջին գրողը, որը ուշադրություն դարձրեց պարսկահայ ժողովրդի վրա, արտացոլելով նրա կենցաղի ու հոգեբանության բնորոշ կողմերը։ Բաֆֆին լավատեղյակ էր պարսկահայ կյանքին, և որովհետև հայ ժողովրդի

---

[1] Բաֆֆի, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, էջ 22։

այդ հատվածն առանձնապես աչքի էր ընկնում իր հետաքրքրությամբ, մտքի ու զգայնության բացակայությամբ, ուստի այդ հատվածի ժողովրդի կենցաղի ու սովորույթների արտացոլումը առանձնապես կարևոր ճանաչողական արժեք է ստանում հայ գրականության մեջ։

Դիտելով էպոսային բնութագրերը «Սալբի» վեպում, հեշտ է նկատել, որ դա մի բնորոշ ժամանակաշրջան էր, երբ նահապետական կենցաղը հեղաբեկվում էր և այդ երևույթը առիթ էր յուրահատուկ հոգեբանություն նահապետական դյուցազու մոտ։ «Այժմ ո՞վ է ծերին պատիվ դնողը,— դժգոհում է վեպի հերոսներից մեկը,— ո՞վ է նրա խրատը լսողը. ամեն մարդ ինքնագլուխ է դարձել—ինչ որ խելքին փչում է, անում է. աշխարհս փոխվել է»[1]։ «Աշխարհը փոխվելու», նահապետական բարքերի ու սովորույթների հեղաբեկման մասին այս փիլիսոփայությունը մենք արդեն բազմաթիվ անգամ լսել ենք Պռոշյանի հերոսների բերանից։

Բաֆֆին ցույց է տվել հին, նահապետական կոթծանման անխուսափելիությունը. «Հները մեղ պետք չեն. ամեն հնություն դիմում է դեպի ոչնչացումը. բնության օրենք է այդ»—այս համոզմունքն են պաշտպանում նոր սերնդի ներկայացուցիչները՝ վեպի իդեալական կերպարները։ Նրանց այդ համոզմունքը, ուրեմն և նահապետական քարացած բարքերի քննադատությունը հենում էր որոշակի քաղաքական-լուսավորական նպատակների։

Հեղինակը անխնա քննադատել է անհավատությունը, կույր նախապաշարմունքը, տգիտությունն ու կենցաղի ամբողջ հետամնացությունը։ «Դռան առջև երկու կամ երեք թզաչափ բարձրությամբ ձգած է կավերի

---

[1] Բաֆֆի, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, էջ 200։

«կուռն» (ազգը),— գրում է Բաֆֆին պարսկահայ գյուղի մասին,— որպեսզի փողոցի միջից անցուդարձ անողների ոտների տակ պնդանալով «տատիճ» դառնա, հետո կարելի բոների վառելիքի համար։ Այդ ապականությունը անձրևոտ օրերին ձևացնում է մի դարշահոտ հեղուկ, որի մեջ մինչև ծնկները թաթախվելով, ոտները և «առլերդ» (կոշիկները) մի լավ ներկելով այդ հիմայի մեջ, նեղս ևս մտնում՝ գլուխդ խոնարհեցնելով մի նեղ դռնից. քո առջև բացվում է նախատավիթը յուր ցածրիկ, քայքայված, շինած պնդացրած կավից, որ երկար ժամանակ «մոլայի» կամ «ավազի» երես չտեսնելով համարյա կիսամաշ էին եղել անդուր անձրևից, ձյունից և կարկտից»[1]։

Քննադատելով միջնադարյան հետամնացությունը, ֆանատիզմն ու տգիտությունը, Բաֆֆին առաջադրում էր լուսավորության պահանջը, որպես ժողովրդի ինքնագիտակցության ու քաղաքական ակտիվացման միջոց։

Բաֆֆու ռեալիզմը ավելի ակնհայտ է վեպի այն մասերում, երբ նա ներկայացնում է ժողովրդի կենցաղն ու ֆեոդալական բարբարոսության ամբողջ նողկալիությունը։ Հեղինակը ձաղկել ու մատակել է այն ամենը, ինչ որ արգելափակում է ժողովրդի ինքնագիտակցության բարձրացմանն ու քաղաքական պայքարին։ Այս նկատմամբ են վեպում քննադատված հոգևորականությունն ու ֆեոդալական վերնախավը։ Բաֆֆին եկեղեցու բոլոր քննադատներից ինքնաստնողն է եղել հայ գրականության մեջ։ Նա շարունակ մեղադրել է հոգևորականությանը հակաժողովրդական գործունեության մեջ, եկեղեցիներն անվանել «թամբալխանաներ», հոգևորականներին՝ «ծուլներ ու տխմարներ».

---

[1] Բաֆֆի, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, էջ 33։

«ավելորդ բան... ապրի կանակի վրա», որոնք ընդունակ են միայն օգտագործելու ամբոխի անհավատությունը՝ նրան անխիղճ շահագործելու համար: «Սալլի» վեպում հեղինակը հոգևորականության այլանդակ կերպարը ներկայացրել է տեր-Մարիոսի և տեր-Մարտիրոսի բազմաստիճան ախտերով: Բաֆֆին բացահայտել է նրանց հիպֆիսությունն ու շահամոլությունը, ներկայացնելով նրանց իրենց համար բնորոշ խարդախ ու ստոր գործարքների մեջ: «Բոլորի նպատակը փողն է, նպատակի միջոցները փողի համար է շարժվում»— այս է տեր-Մարիոսի կյանքի փիլիսոփայությունը:

«Սալլի» վեպում Բաֆֆու ոճալիքն ավելի խոր և նրա քննադատությունն ավելի անողոք է, երբ ներկայացվում են «նախասկզբնական կուտակման դարաշրջանի» պիշատիչ հերոսները՝ իրենց սոցիալական կերպարի մեջ: Այդ իմաստով չափազանց բնորոշ է ոնս Վասակյանի տիպը: Բաֆֆին նրան վերապրել է այդ սոցիալական խավերին հատուկ բոլոր այլանդակ հատկանիշները՝ խարդախություն, շահամոլություն, ստորություն: Ոնս Վասակյանի համար բնորոշ է «նախասկզբնական կուտակման դարաշրջանի» բոլոր «հերոսներին» յուրահատուկ շահասիրական հոգեբանությունը, որն այդ նպատակներն իրագործելու համար արդարացնում է ամեն մի խարդախություն: Նրա համոզմամբ «կեղծավորություն, խաբեբայություն և տեսակ-տեսակ սուտ բաներ գործադրելը ո՛չ մեղք է, ո՛չ էլ մարդու պատիվն է ապականում», նրա կատարում է հարստանալու ցանկությունը:

Նույն հատկանիշներով է օժտված նաև Մելիք Ավագյանը, մի դաժան բռնակալ, որը, դաշնակցած պարսկական սատրապների հետ և ունենալով հատուկ ավազակախումբ, երկյուղի ու իրարանցման մատնում է պահում շրջակա գյուղերի բնակչությունը:

Մելիք Ավագյանի կերպարով Բաֆֆին բացահայտել ու քննադատել է պարսկական ֆեոդալական սիստեմի կիսավայրենի, բարբարոսական բնույթը։ «Սալբի» վիպը ռեալիստական պատկերների մեջ ցույց է տալիս քաղաքական այն ահավոր ճնշումը, որին ենթարկված էր հայ ժողովուրդը։ Պարսիկ խաները ու բևկերը իրենց հատուկ ցինիկությամբ խոշտանգում են հայ ժողովրդին, ծաղր ու ծանակի ենթարկում նրան, ոտնահարում նրա ազգային արժանապատվությունը, երկաթի դավազանի տակ ճզմում ամեն մի համարձակ միտք, հանդուգն արարք, անձնական իրավունքի պաշտպանություն ամենաթույլ փորձ։ «Մեր լեզուն կապ է, մեր գրիչը կաշկանդված,— դրում է Ռոստոմն իր օրագրում,— մենք չենք կարող արտասանել ոչ մեր ուրախությունը և ոչ մեր տրտմությունը. մենք չենք կարող ոչ լալ և ո՛չ ծիծաղել. ա՛խ, մեր բոլոր մտքերը, մեր բոլոր զգացմունքները պիտի ճնշվին, պիտի խեղդվին մեր սրտի մեջ... Բռնակալի երկաթյա գավազանը միշտ և հանապազ հսկում է մեր գլխի վրա. լաց ես լինում—լո՛ւռ կաց, ծիծաղում ես—լուռ կաց... խոսում ես—լո՛ւռ կաց... ա՛խ ծնծում են ինձ—լո՛ւռ կաց... սպանում են ինձ—լո՛ւռ կաց...»[1]։

«Իմ սիրելի,— պատասխանում է նրան Սալբին,— դժվար է ապրել մի այսպիսի երկրի մեջ, ուր անարդ շարիաթը, առանց երկար քննությունների, հատաւտություն է տալիս քան տարվա հին դրամագրքին և պարսիկը սիրում է խնդճ հայի կալվածքին, ուր մայրերը վտհատում են իրենց որդվոց, պարտք վճարելու համար։ Արդարև, դժվար է բնակվիլ մի այնպիսի երկրի մեջ, ուսկից վաղուց արդեն դուրս է կորել արտրված ազատությունը... ուր օրենքը, իրավունքը, արդարու-

[1] Բաֆֆի, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, էջ 278։

թյունը՝ ոտքի տակ են ընկած, ուր դրծողը սիրում է անդորին, ուր հարուստը աբծաթի դրությամբ կատարում է յուր կամքի ամենաղարհուրելի բաղձանքները»[1]:

Քննադատելով բռնությունն ու կամայականությունը, ֆեոդալական շահագործման նողկալիությունը, Բաֆֆին առաջ է քաշում ազգային ազատագրության գաղափարը: Նա հանդես է բերում մի շարք դաղափարական հերոսներ՝ Սալլաթին, Աշխարունի, Ռուստամ, Սալբի, Մելիքզադե, որոնք քննադատելով կենցաղի հնամնացությունը, բրիստոնեական մորալը՝ ձգտում էին բարձրացնել ժողովրդի քաղաքական ակտիվությունը և ազգային-ազատագրական պայքարի կոչել նրան: Ազգային-ազատագրական շարժման գաղափարը վեպում հանդես է գալիս բուրժուա-դեմոկրատական ազատությունների քաղաքական ծրագրի հետ: Քաղաքական այս ծրագրերի դեղարվեստական արտացոլման մեջ Բաֆֆին հանդես է եկել որպես ռոմանտիկ: Այսպիսով վեպը ռեալիստական է այն չափով, որչափով արտացոլում է կենցաղը, սոցիալական ու քաղաքական բռնությունը, բայց ռոմանտիկական է իր քաղաքական ծրագրերով, գաղափարական հերոսներով: Չի կարելի չնշել, որ հատկապես վեպի այս մասերում դրսևորվել է Բաֆֆու իրրև վիպասանի մեծ ֆանտազիան: Վեպի գաղափարական հերոսները ներկայանում են պատրաստի գաղափարներով, նրանք իրենց ծրագրերի, նպատակադրությունների հղացումը ձեռք են բերել ոչ թե ավյալ միջավայրի ռեալ հիմքի վրա, այլ ստացել են դրսում և ձգտում են այն տարածել ժողովրդի մեջ:

«Սալբի»-ն իր ամբողջության մեջ իհարկե ռոմանտիկական վեպ է: Վեպը կառուցված է ռոմանտիկական-արկածային երկերի սկզբունքով: Նրանում անհավա-

---

[1] Բաֆֆի, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, էջ 318—319:

նական է խլվիկի հետ կապված պատմությունը։ Այնուհետև վեպում չափազանց շատ են պատահական մոմենտներն ու կոնֆլիկտների անսպասելի, անհավանական լուծումը։ Կերպարների բնութագրման Բաֆֆու մեթոդը նույնպես հատուկ է ռոմանտիզմին։ Նրա բոլոր կերպարների մեջ կարելի է տեսնել արտաքո կարգի ինչ-որ հատկանիշ, որը նրանց տալիս է ռոմանտիկական երանգ։ Ռեա Վասակյանը, օրինակ, բացառական սիրալիր է և որպես այդպիսին ունի շատ ուշագրավ կողմեր, սակայն նրա կյանքի ամբողջ ընթացքը ներկայացնելով, Բաֆֆին նրան վերագրում է արկածախնդրական այնպիսի գծեր, որոնք կերպարին տալիս են ռոմանտիկ չարագործի հատկանիշներ և սովերում են նրա սոցիալ-դասակարգային էությունը։

«Սալբի» վեպը ուշագրավ երևույթ էր 60-ական թվականների հայ գրականության մեջ թե՛ իր գրական կուլտուրայով, թե՛ ռևալիստական պատկերներով և թե՛ արծարծած դաղափարներով։

* * *

1867 թ. լույս է տեսնում Ղազարոս Աղայանի «Արուբյուն և Մանվել» վեպը։ Այդ վեպի երևան գալը նշանակալից երևույթ էր հայ գրականության համար ոչ միայն այն պատճառով, որ նա հրապարակ եկավ մի այնպիսի շրջանում, երբ արձակում տիրում էր յուրահատուկ ամլություն, այլ հատկապես այն պատճառով, որ նա շարունակում էր հայ գրականության դեմոկրատական այն գիծը, որը գալիս էր Աբովյանի և Նալբանդյանի ստեղծագործություններից։

«Արուբյուն և Մանվել» վեպը ջերմորեն ընդունվեց գրական հասարակության կողմից։ Նրա երևան գալն առաջին անգամ շնորհավորեց «Մեղու Հայաստանի»-ի

խմբագիր պ. Սիմոնյանցը: Իր պրոֆեսուրյան մեջ Սիմոնյանցը ողջունում է հեղինակի մուտքը գրական ասպարեզ և խրախուսում է նրա ռեալիստական ուղղությունը: Գրախոսը հատկապես դնահատում է այն, որ Աղայանը, Պռոշյանի նման, հանդես է բերել ոչ թե շինծու, երևակայական հերոսներ, այլ կենդանի, իրական մարդկանց:

Աղայանը հայ նոր գրականության առաջին ներկայացուցիչներից մեկն է և նրա անունը անբաժան կապվում է ռեալիստական ուղղության հետ: Քննադատական ռեալիզմի պատմության մեջ Դպրության Աղայանը անշուշտ ուշադրավ տեղ է գրավում: Նա նպաստել է այդ ուղղության զարգացմանը ոչ միայն գեղարվեստական երկերով, այլ նաև տեսական հոդվածներով: Առանց ծայրահեղության մեջ ընկնելու կարելի է ասել, որ Նալբանդյանից հետո նա XIX դարի հայ գրականության մեջ ռեալիզմի լավագույն տեսաբաններից մեկն էր:

Աղայանը հայ գրականության այն կլասիկներից է, որոնց մոտ դեմոկրատիզմը հատկանիշ է: Այդ դեմոկրատիզմը պայմանավորված էր ոչ միայն գրողի սոցիալական դրությամբ, այլև այն պաղտիարական դաստիարակությամբ, որ ստացել է նա Մոսկվայում և Պետերբուրգում գտնված ժամանակ: Ճիշտ է, Աղայանը իր գործունեության ընթացքում որոշ տատանումներ ունեցել է, բայց միշտ էլ, ի վերջո, նրա մոտ դեմոկրատը հաղթող է դուրս եկել:

Դեռևս պատանի՝ Աղայանը հայրենի գյուղում տեսել էր սոցիալական անարդարությունները, գյուղական ցեցերի ու ցարական պաշտոնյաների կամայականությունները և նրա հոգում խմորվել է անասահման ատելություն՝ դեպի անարդար իրերի կարգի կատաղությամբ և խոր կարեկցանք ու համակրանք դեպի

աշխատավոր, բազմաշարշար դյուղացին: Պատանեկական տարիների իր տպավորությունները Աղայանը հետագայում ռեալիստորեն վերարտադրել է իր պատմվածասկան երկերում: Իր առաջին գրական քայլերից, որը կրում է «Հարկավոր է օգնել չքավորներին» բնորոշ վերնագիրը, Աղայանը գրսևորել է իր ապագա աշխարհայացքի սաղմերը, իր դեմոկրատիզմը: Այդ ընդարձակ բանաստեղծության մեջ հանդես է գալիս խորհող պատանին, որը դեռևս չունի կյանքի խորը ճանաչողություն, նկատում է «չքավորների» «սաոր վիճակը», սակայն չի կարողանում բացատրել կյանքում գոյություն ունեցող անարդարությունների պատճառը: Հասկանալի է, որ այդ դեմոկրատիզմը, աշխատավոր ժողովրդին նվիրված լինելու ձգտումը գրող Աղայանին պետք է տաներ դեպի քննադատական ռեալիզմ, որի ուղղվեցը հասարակական չարիքների մերկացումն է, տիրող անարդարությունների քննադատությունը: Աղայանը մեր այն գրողներից է, որը գրական ասպարեզ է մտել դաղափարապես հասունացած վիճակում: Երբ լույս տեսավ նրա առաջին վեպը, հեղինակն արդեն աշխարհայացքով ձևավորված էր, ուներ հստակ կենսափորձ, կյանքի երևույթները գնահատելու և ինքնուրույն վերաբերմունք ցուցաբերելու ունակություն:

Աղայանը Նալբանդյանի ջերմ համակիրներից մեկն էր և հետևում էր նրա սկզբունքներին՝ գրականության բնագավառում: Բացի հայ գրականությունից, Աղայանի գրական հայացքների ձևավորման գործում մեծ դեր է խաղացել նաև ռուս դեմոկրատական գրականությունը: Աղայանը մեծ հիացմունքով է խոսել ռուս գրականության համաշխարհային նշանակության մասին և ծանոթ էր ռուս գրականության կլասիկ ստեղծագործություններին: Աղայանի էսթետիկական հայացքների

ձևավորմանը անշուշտ նպաստել է ռուս ռևոլյուցիոն-դեմոկրատների էմբլեմատիկան։ Ժամանակակիցներից ոմանք վկայում են, որ Պետերբուրգում դասված տարիներին Աղայանը հետաքրքրությամբ կարդում էր Բելինսկու, Չերնիշևսկու և Դոբրոլյուբովի քննադատական ու հրապարակախոսական աշխատությունները։ «Հատուկ կարելի է ասել,— գրում է Ա. Ասատրյանը,— որ Մ. Նալբանդյանից հետո 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ գրողներից և հրապարակախոսներից Րաֆֆու ոչ ոք այնքան լայն ու խոր հետաքրքրություն չի ունեցել ռուս առաջավոր դեմոկրատական մտքի ներկայացուցիչների նկատմամբ, ինչքան Աղայանը»[1]։

Հասկանալի է, որ ռուս առաջավոր-դեմոկրատական մտքի ներկայացուցիչները, նպաստելով Աղայանի դեմոկրատական աշխարհայացքի ձևավորմանը, միաժամանակ նպաստել են նաև նրա էմբլեմատիկական հայացքների ձևավորմանը։ Ահա այսպիսի գրական դաստիարակությամբ ապրել ու մեծացել Դաշտաց Աղայանը։

Իր «Արուեստն և Մանվելը» վեպով Աղայանը աչքի ընկնող տեղ է գրավում 60-ական թվականների հայ ռեալիստական գրականության մեջ։ «Արուեստն և Մանվելը» վեպը կարելի է դնահատել միայն 60-ական թվականների հասարակական կյանքի կոնկրետ պայմանների տեսանկյունից։ Վեպում իր արտահայտությունն է գտել Աղայանի լուսավորական դեմոկրատիզմը։ Այդտեղ հեղինակը ռեալիստորեն արտացոլել է 50—60-ական թվականների իրադարձությունները հայ հասարակական կյանքում, հնի և նորի, առաջավորի ու պահպանողականի, «հայրերի և որդիների» պայքարը։ Լուսավորական-դեմոկրատական դիրքերից նահապատական հետամնացության ու տգիտության քննադատու-

---

[1] Ա. Ասատրյան, Դաշտաց Աղայան, էջ 28, 1940։

յունը—ահա «Արութիւն և Մանվել» վեպի ռեալիզմի բնորոշ առանձնահատկությունը։ Անդրադառնալով իր վեպի նշանակությանը, Աղայանը գրել է. «Այդ վեպով ժողովուրդը ծանոթացավ նոր սերնդի առաջադեմ մտքերի հետ, իսկ նոր սերունդը՝ ժողովրդի մտավոր ու բարոյական կողմերի հետ»[1]։

Աղայանը չափազանցում է գտնելով, թե հարձակողական, քննադատական մոտիվը առաջին անգամ ինքն է բերել մեր գրականության մեջ։ Հայտնի է, որ քննադատական տենդենցը Աղայանից բավական առաջ արտահայտություն է գտել ռեալիստական գրականության մեջ։ Հին, կղերա-ավատական դաղափարախոսության, միստիկական աշխարհայեցողության և ժողովրդի ոգիության ու հետամնացության դեմ քննադատության կարևոր նետուներ կարելի է գտնել և՛ Արովյանի, և՛ Նալբանդյանի առնչագործություններում։ Բայց «Արութիւն և Մանվել»-ի մեջ կա մի մոմենտ, որը իրոք նորություն էր հայ գրականության համար, և որը հիմք է տվել Աղայանին իր բերած ուղղությունը հաստատելու «բոլորովին նոր... բոլորովին ինքնուրույն»։

«Արութիւն և Մանվել» վեպը 50—60-ական թվականների լուսավորական գրականության երկերից մեկն է։ Այստեղ Աղայանի բերած նորությունն այն է, որ նա դիտավոր հերոսի գործունեությանը դրսևորել է ժողովրդի շրջանում։ Նալբանդյանի «Մեռելահարցուկ» վեպում հնի և նորի պայքարը տրված է ինտելիգենցիայի շրջանում, գաղափարական հակադիր հոսանքների պայքարի ֆոնի վրա, մինչդեռ «Արութիւն և Մանվել»-ում ցույց է տրված բուն իսկ ժողովրդի հետամնացությունը և դիտավոր հերոսը, որպես նորի կրողը՝ հակադրվում է այդ միջավայրին։ Այստեղ Արութիւնը գործ

---

[1] Ղ. Աղայան, Երկեր, հ. 3, էջ 87։

ունի ոչ թե հինը, պահպանողականը թևորիապես արտահայտող դաշնակցական հակառակորդի հետ, ինչպիսի երևույթ տեղի ունի Կոմս Էմմանուելի հետ, այլ հետամնաց միջավայրի հետ, դարավոր նախապաշարմունքներով տված ժողովրդի հետ: Այստեղից հետևում է երկու վեպերի կոլիզիայի տարբեր բնույթը: Աղայանը չէր կարող Արութիւնի հակառակորդներին նկատմամբ օգտագործել այն սրաճիչ ծաղրը, ինչպես կատարում է Նալբանդյանը Կոմս Էմմանուելի հակառակորդների նկատմամբ: Նալբանդյանի վեպում մենք գործ ունենք իրար բացառող երկու հակադիր քաղաքական հոսանքների հետ, որոնց վերաբերմունքը միմյանց նկատմամբ բացահայտ քննամական է, իսկ «Արութիւն և Մանվել»-ում մենք գործ ունենք մի այնպիսի հակադրության հետ, որը քննամական չէ, որտեղ երկու հակադիր կողմերը չեն բացառում իրար և դյուսավոր հերոսը, գործելով իր հարազատ միջավայրում, աշխատում է նրա մեջ տարածել լուսավորական, առաջադեմ գաղափարներ: Ահա այս իմաստով էր Աղայանն ասում, թե ինքը բերել է նոր ուղղություն: Ի դեպ պետք է ասել, որ նույն սկզբունքով է գրված նաև Սմբատ Շահազիզի «Վանի վիշտը», սակայն այստեղ հերոսը կռնկրետ գործունեության մեջ հանդես չի գալիս, և երևում է միայն իր խորհրդածություններով:

«Արութիւն և Մանվել» վեպում Աղայանը ձգտել է լուսավորական շարժման առանձնահատուկ կողմերը հայկական իրականության մեջ: Վեպը կոչվում է երկու հերոսների անունով, սակայն Մանվելը նշանակալից դեր չի խաղում վեպում և առաջադրված պրոբլեմները կապվում են վեպի դյուսավոր հերոսի՝ Արութիւնի հետ: Հեղինակը Արութիւնին օժտել է նոր սերնդի առաջադեմ գաղափարներով: Պատանի Արութիւնը, որն իր բնի աշխույժ ու սրամիտ ե-

*թեխա էր, գյուղից գնալով քաղաք մասնավոր հիվանդության է ապրում: Շփվելով քաղաքի առաջավոր մարդկանց հետ, ծանոթանալով հասարակական զանազան հոսանքների հետ, նա կանգնում է լուսավորության ջատագովների կողմը, վերանայում է գյուղում՝ սիրացուի մոտ ստացած դիտելիքները, համոզվում է նրանց և որոշում իր կյանքը նվիրել ժողովրդի լուսավորության գործին: Արությունը դեռևս հաստատված չէր կյանքում գործելու համար, նրան դեռևս շատ բան էր պակասում, այդ զգում էր և ինքը, որի համար էլ նա խնդրում է իր հորը, որ օժանդակի իրեն՝ ուսումն ավարտելու: Մերժում առնելով, ուսումը կիսատ՝ նա վերադառնում է հայրենի գյուղ: Սակայն գյուղն այլևս չէր հրապուրում նրան: Նա առաջվա միամիտ ու սիրացուական շինծու առասպելներին կուրորեն հավատացող երեխան չէր, նա արդեն հանճարում էր ճշմարտությունը, գիտակցում էր, թե դեպի ուր է շարժվում կյանքը: Երբեմնի հարազատ գյուղն այժմ նրա առաջ ներկայանում է իր բոլոր բացասական, ոչ բանական կողմերով: Մանկական տարիներին Արությունի անհաց ու բաժ երևույթները այժմ իմաստ են առնում նրա հասուն հոգում, նա այժմ սկեպտիկորեն է նայում այն ամենին, ինչ որ առաջ նրան թվում էին բնական ու ճշմարիտ: Արությունի ուշադրությունը ամենից առաջ գրավում է գյուղացիների անմխիթար վիճակը, սոցիալական անարդարությունները, ցարական չինովնիկների և տեղական տեսերի շահատակությունն ու կամայականությունը: Այդ բոլորը Արությունի մոտ առաջացնում են թախծի տրամադրություն, որը հիշեցնում է Կոմս Էմմանուելի թախիծը «Մեռելահարցուկ» վեպում: «Քանի անգամ եմ տեսել մորսովին իմ հորը ծեծելիս,— պատմում է Արությունը:— Նոր չէ՞ր, որ բերդն էլ պցին, ուղում էին Սիրիր ուղորկին: Մեկ անգամ տարել*

էր մտաբ, էլ բաց չէր թողնում, թե դու ինձ պետք ես. լեզու գիտես, դպշաղ մարդ ես, դու ինձ պետք է օգնես, որ բոլոր գողերին բռնուեենք: Վար ու ցանքի ժամանակ է, խալխան իրանց բանը վերջացրել են, մենք դեռ մի հատ ցորեն չենք քցել հողը: Մեկ էլ տեսանք հրես մողրովը եկավ մի հարյուր ձիավորով: Եկան մեր դռանը վեր եկան: Երբ որ գնալու էին, հերս ասաց,— Աղա, խնդրեմ ինձ մուրախաս անես, ես միևնակ մարդ եմ, տանս ուրիշ աշխատող չունիմ, հիմի էլ ուրիշներին տար, թե որ բնդառ է, պետք է ամենքն էլ քաշեն: Նա թե՝ չի կարելի, պետք է գաս: Չեմ գալ, պիտի գաս, մի քիչ ընդդիմացավ հերս: Մողրովը շրխկի դլուխը հանեց ու նրա կոթովը մին թե սկսու, հորս գլխին ու երեսին... էնքան խփեց, որ արնակոլոլ արավ: Էնպես բարկությունս եկավ. մի մեծ քար վեր կալա, որ ամենի մողրովի գլխին գցեմ, մեր մարդիկը խլեցին ձեռիցս, թե՝ էդ ինչ ես անում, դիմ, ուզում ես, որ մեր սաղ գլուխ կրակ տան էրեն... Հարա: Էնպես բաներ եմ տեսել, որ սիրտս ալեվայլվել է, աչքերս պիծին-պիծին արել, հիմի էլ ամեն միտս գալով՝ ջանս սրտում է, մաղերս փշաքաղում: Ես միշտ ասածուն ազաչանք եմ անում, որ հողիս չառնի, ինձ լեզու տա, շնորհք տա, որ ես դրանց բոլորի ջիգրը հանեմ, սիրտս հովացնեմ»[1]:

Ուրեմն՝ սոցիալական անարդարությունները, ցարական պաշտոնյաների կամայականությունները այն առաջնակարգ չարիքներն են, որ նկատում է Աբուլյունը հայրենի գյուղում: Սոցիալական չարիքի վերացման համար Աբուլյունը հանդում է լուսավորական դաղափարներին: Նրան թվում է, թե բոլոր անարդարությունների պատճառը գյուղացիների տգիտությունն է և հասարակ ժողովուրդը, իբր թե, կարող է պաշտպանել իր

---

[1] Ղ. Աղայան, երկեր, հ. 2, էջ 67:

իրավունքները, եթե չինի լուսավորված ու պրագետ: Այդ-տեղից սկիզբ է առնում Արությունի գործունեությունը: Արությունն իր հայացքներով հակադրվում է նահապետական դյուղացու զարավոր սրադիցիաներին, սակայն նահապետական քարացած կենսաձևի ու անտիտապաշտության մեջ կարծրացած դյուղացին հոժարությամբ չի ընդունում նրան:

Արությունը քննադատում է նահապետական դյուղի բիրտ վենցալն ու դահիճ բարքերը: «Անձնք, հայհոյանք... այսպես է ներկայացնում նա սիրող բարքերը, իր բնակերջը դրած նահակում: Անլուր հայհոյանքների մեջ մանում է և արարողը և նրա ամենամեծ արարածը: Կռիվը կատարվում է դանակով, որով և հրացանով: Զարակամությունը սահման չունի, ոխակալությունը ժառանգական է, պիտի շարունակվի որդոց որդի: Սեր կա անասնական, բարեկամություն՝ խարեբայական, խնդակցություն՝ բոզնական, գիություն՝ բանակալական, եղբայրություն՝ կալենական, հայրություն՝ գաղանական...»[1]:

Աղայանը քննադատել է նահապետական բիրտ սովորությունները, անհատի և ղպացմունքի ազատությունը ոտնահարող դահիճ ու կոպիտ բարքերը, որոնք հաճախ սպանում են շատ ազնիվ ղպացմունքներ, ոտնահարում գեղեցիկ իդեալներ: Ընտանիքում իշխում է ազամարդու կամքը, կինը զրկված է տարրական իրավունքներից, իսկ կնոջ խոսքին լսելը, նահապետական սովորության համաձայն, ազամարդու համար դիտվում է որպես անպատվություն: Կնոջ իրավունքի ոտնահարման դեմ է ուղղված Օվսաննի և Հոռոմախմի բողոքը: Աղայանը մի քանի բռուցիկ օրինակներով ցույց է տվել այն ողբերգությունը, որ հաճախ պատճառում են

[1] Ղ. Աղայան, *Երկեր*, հ. 2, էջ 123:

*տիրող դևհիվ սովորույթները: Հերինակը ակնարկում է մի քանի ողբերգական դեպքերի մասին, որոնք կատարվել են դժբախտ սիրո հողի վրա: Պակաս ողբերգական չէ հենց Օվսաննի և Ռուստամի սերը: Օվսաննի հայրը առանց աղջկա կամքը հարցնելու ամուսնացնում է նրան մի այլ մարդու հետ, իսկ սիրահարուհի Ռուստամը ինքնասպան է լինում: Այս «վիպական անցքը» վեպի սյուժեի հետ չի առնչվում, այլ ի միջի այլոց հիշատակվում է հերոսների խոսակցության մեջ, սակայն, այնուամենայնիվ, ուշադրավ է այն իմաստով, որ պատմվում է որպես կյանքում կատարվող բնորոշ երևույթ: Հասկանալի է, որ դյուղն այս հոդի կողմնորոշ այլևս չէր կարող հրապուրել Արությունին: «Իմ մանկության օրորոցը,— գրում է նա Մանվելին,— իմ փայփայած ու գոված ծննդավայրը այժմ ինձ թվում է մի դժոխք, ուր՝ ինչպես ասած է ավետարանի մեջ՝ աղվեսների համար որջ կա, թռչունների համար բուն, բայց մարդու համար գլուխ դնելու տեղ չկա: Հիմարություն, կոպտություն, ծուլություն, ընչաքաղցություն և, որ մայրն է ամենայն չարյաց, կեղտոտություն և, էլի կասեմ, կեղտոտություն, անտանելի, անմերձենալի կեղտոտություն...»[1]:*

*Գյուղում տիրող չարիքները վերացնելու ռնալ միջոց Արությունը համարում է լուսավորությունը և դա նրա համար դառնում է գործունեության նպատակ: Առանց լուսավորության ավելորդ է ամեն մի այլ նախաձեռնություն, այսպես էր Արությունի հայացքը և դրա համար, այն ժամանակ, երբ նա հոր կողմից մերժված հույսը կորցնում է, թե կարող էր ուսում առնել և իրեն նվիրել լուսավորության գործին, որպես արբազան ավանդ է թողնում իր ընկերոջը՝ ապագայում հրապարակել մի*

---

[1] Ղ. Աղայան, *Երկեր*, հ. 2, էջ 122:

լրագիր «գեղացոց համար... հասկանալի լեզվով ու ոճով» և լուսավորության «քարի սերմեր ցանել» այդ «խոպանացած անդաստանում»:

«Արություն և Մանվել» վեպում հակադրված է երկու աշխարհայացք, և այդ հակադրությունն էլ կազմում է հենց վեպի կոնֆլիկտի հիմքը: Նոր սերունդն իր լուսավորական գաղափարներով հակադրված է կրոնական մոլեռանդությամբ ու անտիապաշտությամբ սնված նահապետական գյուղացուն: Որպես այդպիսին հանդես է գալիս Արությունի հայրը՝ Ավետիքը, որը վեպի հաջողված ռեալիստական կերպարներից մեկն է: Ավետիքը հնի կրողն է, ավանդականի մոլեռանդ երկրպագուն: Նա հավատում է նախապաշարմունքներին և ինամքի է ամեն մի ավանդախախտության: Ավանդական սովորույթներն իշխում են նրա վրա և հանուն դրանց անաղարտության նա պատրաստ է ցատրելու ամեն ինչ: Լինելով այդպիսին նա Արությունի նոր հայացքները համարում էր հերետիկոսություն և չհանդուրժելով նրա քննադատությունը, նրան վռնդում է իր տնից:

Վեպում առանձնահատուկ տեղ է գրավում Օվակիմը իր փիլիսոփայությամբ: Օվակիմի փիլիսոփայությունը բուժուական օբյեկտիվիզմի արտահայտություն է, որը փաստորեն ժխտում է անհատի ակտիվ գործունեությունը հասարակական կյանքում:

«Օվակիմի փիլիսոփայությունը,— ասում է հեղինակը,— վերաբերում էր ապօրյա կյանքի երևույթներին, բայց նա այդ երևույթները շատերի նման մի պատահական բան չէր համարում և ոչ մի առանձին ձեռքում խաղալիք, այլ նշմարում էր նրանց մեջ մի անխախտ օրենք, եղած դժբախտությունները նա համարում էր ա ն հ ր ա ժ ե շ տ չ ա փ ն ե ր, որովհետև նույն օրենքի ազդեցությամբ էին կատարվում, ինչպես

և բոլոր բարիքները նրանից էին առաջ գալիս»[1]: Թվում է, թե Օվակիմը հանդում է երևույթների պատճառականության կապի բնորոշմանը և որևէ երևույթ բացատրում է կոնկրետ պատճառականության կապի միջ, սակայն իրականում նրա հայացքները հանդում են ֆատալիզմի ու միստիցիզմի: «Չկա, աշխարհիս երեսին ոչ մեղավոր և ոչ արդար մարդ,— ասում է Օվակիմը,— մեղավորը մեղավոր չէ, որ ինքը մեղավոր է և ոչ արդարն արդար, որ ինքը արդար է: Ով ինչպես կա՝ կա. նա ուրիշ կերպ լինել կարող չէ»: «Եթե այս բոլորն այսպես է,— ընդհատում է Նա,— ուրեմն մարդս չի կարող չլինել այնպես՝ ինչպես նա կա: Հավիտ է արդյոք՝ թե հնազավոր, միլիոնատեսակ է՝ թե չքաղվոր, դիտնական է՝ թե տգետ, դրանք ամենքն էլ մի դեր պետք է ունենան իմաստուն գաղափարի աշխ. դրանց և ոչ մեկը դժոխքն չէ և մյուսը արհամարհական, մեկը մեղավոր չէ և մյուսն արդար, որովհետև դրանց ոչ մեկը և ոչ մյուսը՝ չլինել այն՝ ինչ որ էին, չէին կարող»: «Ինչ որ պատահում է, չի կարող չպատահել... Ով ինչ կարող է լինել. չի կարող չլինել, ով ինչ կարող է անել, չի կարող չանել»[2]: Սա իսկական միստիկա է: Օվակիմի հայացքները ըստ էության հանդում են բուրժուական ռեակցիոն գաղափարախոսության, որը կյանքում վճռական նշանակություն է տալիս Հակատագրին, արդարացնում է ամեն մի երևույթի գոյությունը՝ բարի, թե չար և ժխտում է անհատի ակտիվ գործունեությունը, իսկ ավելի հիշած ամեն մի գործունեություն հնարավոր է միստիկացված կանխորոշվածության: Օվակիմի փիլիսոփայությունը միաժամանակ հանդում է ֆատալիզմի, քանի որ մարդու գործունեությունը հնարավոր է ինչ-որ կանխորոշված օրենքի, նախասահմանող ուժի

---

[1] Ղ. Աղայան, Երկեր, հ. 2, էջ 92:

[2] Նույն տեղում, էջ 94—95:

Պետք է ասել, որ Օվակիմի դատողություններն քան էության ռեակցիոն են և անհարիր ոչ միայն «Արուեստն և Մանվելը» վեպի ոգուն, այլ նաև ընդհանրապես Ալպայանի աշխարհայացքին:

«Արուեստն և Մանվելը» վեպի մեջ կարևոր տեղ է գրավում նաև հայրենասիրության և ազգային ինքնագիտակցության զգացմունքը, որը կազմում է վեպի երրորդ պլանի բովանդակությունը:

«Արուեստն և Մանվելը» վեպը ուշադրավ երևույթ է 60-ական թվականների հայ քննադատական ռեալիզմի պրակտիկայի մեջ: Այդ ռեալիզմի առանձնահատկան կողմն այն է, որ նա ոչ միայն քննադատում է կյանքի բացասական կողմերը, այլև ներկայացնում է ժամանակաշրջանի այն մարդկանց, որոնք պայքարում են այդ չարիքի դեմ: Այս իմաստով, առհասարակ չի կարելի որակական տարբերություն չտեսնել Նալբանդյանի և Ալպայանի ռեալիզմի և մյուս կողմից Պ. Պռոշյանի, Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի և նմանների ռեալիզմի միջև: Վերջիններս նկատում էին միայն փաստը, քննադատում կյանքի բացասական երևույթները, բայց նրանց չէին մոտենում ոչ այդ երևույթների ծագման պատճառի բացահայտման և ոչ էլ նրանց վերացման ուղիները: Պռոշյանը իր վեպերում արանձնի խորությամբ քննադատել է սոցիալական անարդարությունը, կաշառակերությունը, ցարական չինովնիկների ցինիկ կամայականությունները, իսկ Գ. Տեր-Հովհաննիսյանը մերկացրել է հոգևորականության այլանդակ էությունը, սակայն թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը սահմանափակվում էին երևույթի սոսկ նկարագրությամբ՝ առելություն արտահայտելով իրականության բացասական երևույթների նկատմամբ, բայց «այդ առանձին փաստի կապը... կյանքի բոլոր պարագաների հետ՝ բոլորովին չի դարձնում իր վրա» նրանց ուշադրությունը:

Նալբանդյանի և Աղայանի մոտ արդեն այլ է։ Նրանք ցույց են տալիս ոչ միայն փաստը, այլև նրա ծագման պատճառը, նրա վերացման եղանակները։ Դրանո՞վ չի բացատրվում արդյոք այն հանգամանքը, որ Պուշկինի, ինչպես նաև Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի ռեալիստական բանեղծագործություններում չենք հանդիպում պայքարող դրական կերպարի, որը քննադատելով կյանքի բացասական կողմերը պայքարեր հանուն հեղինակի իդեալի իրագործման, ինչպիսին տեսնում ենք Նալբանդյանի և Աղայանի մոտ։

Ռուս քննադատական ռեալիզմի մեջ նույնպես երկու տարբեր որակ էր նկատվում։ Չերնիշևսկին գտնում էր, որ Գոգոլի ռեալիզմը, չնայած իր խորությանը «ինտուիտիվ» բնույթ ունի և հեղինակը ներկայացնում է միայն փաստը, առանց այն կապելու կյանքի բոլոր պայմանների հետ, առանց բացահայտելու նրա առաջացման պատճառները։ Նույն բանը Չերնիշևսկին հատկանշական էր համարում 30—40-ական թվականների ռեալիզմի համար։ Սակայն 50-ական թվականներին Չերնիշևսկին ռուս քննադատական ռեալիզմի մեջ տեսնում էր այլ որակ, որը չի սահմանափակվում փաստի սոսկ նկարագրությամբ, այլ աշխատում է բացատրել նրա առաջացման պատճառները, երևույթները դիտել կյանքի բոլոր իրադրությունների հետ կապի մեջ։

Համեմատելով, օրինակ, Շչեդրինի ռեալիզմը Գոգոլի ռեալիզմի հետ, Չերնիշևսկին գրել է.

«Այժմ, օրինակ, Շչեդրինը բոլորովին էլ այդպես ինտուիտիվ ձևով չի նայում կաշառակերությանը. կարդացեք նրա «Անկարողները» («Неумелые») և «Կրովարաբները» («Озорники»), և դուք կհամոզվեք, որ նա շատ լավ հասկանում է, թե որտեղից է ծագում կաշառակերությունը, ինչպիսի միջոցներով է նա պահպանվում, ինչպիսի միջոցներով նա կարող է ոչնչացվել։ Գո-

գրի մոտ դուք չեք գտնի այդ պատմվածքների մեջ ներծրծված որևէ համապատասխան միտք։ Նա տեսնում է միայն մանանեխի փաստը, անկեղծորեն զայրանում է դրա վրա և դրանով վերջանում է գործը։ Այդ առանձին փաստի կապը մեր կյանքի բոլոր պայմանների հետ բոլորովին իր վրա չի դարձնում նրա ուշադրությունը»[1]։

Որակական այսպիսի երանգներ եղել են նաև 50—60-ական թվականների հայ քննադատական ռեալիզմի մեջ և Ղ. Աղայանը գտնվում է այն դրողների շարքում, որոնց ռեալիզմն ակտիվ է, որոնք կյանքի բացասական երևույթները ցույց տալու հետ միասին բացահայտել են նաև նրա առաջացման հասարակական պրմատներն ու վերացման ուղիները։

«Արություն և Մանվել» վեպի ռեալիզմը հենց այդպիսին է։ Այդտեղ ոչ միայն քննադատվում են կյանքի բացասական երևույթները, այլև ցույց են տրվում դրանց առաջացման պատճառները, ինչպես նաև վերացման ուղիները։ Այլ հարց է, թե պատմականորեն ինչքան ճշմարտացիակ էր նրա մատնանշած ուղին։

Հետաքրքրական է, որ հենց այն ռեալիստ դրողներին է հաջողվել ներկայացնել ժամանակի առաջավոր մարդկանց, ստեղծել դրական հերոսի կերպարը, որոնց ռեալիզմը ակտիվ բնույթ ունի, որոնք չեն սահմանափակվում կյանքի չարիքները բացահայտելով, այլ գնում են նաև այդ չարիքները վերացնելու հարցը։

Դրական հերոսի կերպարի ստեղծումը 40—50—60-ական թվականների հայ քննադատական ռեալիզմի ամենակենսական արտիցիաններից մեկն է։ Մեր գրականությունը բազմաթիվ օրինակներով կարող է հերքել այն գրականագետների կեղծ «կոնցեպցիաները», որոնց

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Эстетика и литературная критика. стр. 346. Москва, 1951.

համաձայն անհրաժեշտ պրակտիկայով չի ստեղծել պրակտիկ մարդու կերպարներ։ «Պրավդա»-ն[1] սովորեցնում է, որ պատմական ամեն մի կոնկրետ ժամանակաշրջանում կյանքն առաջադրում է առաջավոր մարդկանց, որոնք պայքարում են ժողովրդի ազատության ու երջանկության համար։ «Պրավդա»-ն ուսուցանում է, որ այդ մարդկանց գործունեությունը պետք է գնահատել հենց պատմական այդ կոնկրետ պայմանների պահանջների տեսակետից և հետևաբար պրակտիկայի մեջ ներկայացված այդ մարդկանց իրրև կերպարների գործունեությունը պետք է գնահատել կոնկրետ այդ հանգամանքների մեջ։

Սովետական արվեստի մի խումբ աշխատողների հետ ունեցած իր զրույցներից մեկում Մ. Ի. Կալինինը, անդրադառնալով XIX դարի ռուս ժողովրդի առաջադրած այն մարդկանց, որոնք կարող էին լինել պրակտիկ մարդու տիպար, հիշատակում է դեկաբրիստներին, Բելինսկուն, Չերնիշևսկուն, Դոբրոլյուբովին, Գերցենին[2]։

Միանգամայն հասկանալի է, որ նրա խոսքը վերաբերում է հայ իրականությանը, որտեղ պրակտիկ մարդու կերպարի օրինակ կարող էին հանդիսանալ դեմոկրատ գործիչները, Աբովյանը, Նալբանդյանը, Աղայանը և ուրիշներ։

Կյանքի բացասական երևույթների դեմ պայքարող պրակտիկ մարդու կերպարի ստեղծումը գրականության մեջ մեծ հասարակական նշանակություն ուներ և պատահական չէ, որ այդ հարցը ժամանակին զբաղեցրել է Չերնիշևսկուն՝ «Գոգոլյան շրջանի ռուս գրականության ակնարկներ» հանձարեղ աշխատության մեջ։

Հետաքրքրական է, որ Չերնիշևսկին գրական հերոսի բնորոշ հատկանիշների մասին խոսում է իր աշխա-

---

[1] «Правда», 28 ноября 1951.

[2] М. И. Калинин, О задачах советской интеллигенции, стр. 59—60, Москва, 1939.

*տուիյան ոչն պլիսում, որտեղ նա անդրադառնում է Բելինսկու բնավորության մի քանի բնորոշ կողմերի բացահայտմանը: Այդ ոչն տպավորություն է ստեղծում, որ կարծես Չերնիշևսկին դրական մարդու կերպարը բնութագրում է նկատի առնելով Բելինսկու անձնավորությունը:*

*Չերնիշևսկին դրական մարդուն բնորոշում էր այսպես. «Դրական է միայն նա, ով ուզում է լինել լիովին մարդ հոգվով իր անխափան բարեկեցության մասին, սիրում է և ուրիշներին (որովհետև միայնակ բախտավորություն չկա). հրաժարվելով երազանքներից, որոնք բնության օրենքներին չեն համապատասխանում, չի հրաժարվում օգտավետ գործունեությունից, գտնելով, որ իրականության մեջ գեղեցիկ բան շատ կա և ձգտում է, օգտագործելով մարդու համար նպատակավոր ուժերը և հանգամանքները, հավել այն բոլորի դեմ, որ խանգարում է մարդու բախտավորությանը: Դրական մարդ բառիս իսկական իմաստով, կարող է լինել միայն սիրող և աղնիվ մարդը»:*

*«... Չի կարելի,— գրում է Չերնիշևսկին,— դրական անվանել այն մարդուն, որը, հասկանալով, որ մարդը մատակարարվում է ուժերով և հատատուն հաճույքներով միայն իրականության կողմից, հանկարծ հայտարարեր, որ իրականության մեջ չկան այնպիսի երևույթներ, որոնք մարդու համար հարկավոր և հնարավոր լիներ փոփոխման ենթարկել, որ իրականության մեջ մարդու համար ամեն ինչ հաճելի է ու լավ, և որ մարդը յուրաքանչյուր փաստի առաջ կատարելապես անզոր է. սա էլ յուրահատուկ ցնորամտություն է, ծայրաստան անհիմնի, որքան անհիմնի են օդային ամրոցների վերաբերյալ երազանքները»[1]:*

---

1 Ն. Գ. Չերնիշևսկի. *Ռուս գրականության գոգոլյան շրջանի ուրվագծեր*, էջ 392—393, Երևան, 1953:

Ինչպես տեսնում ենք, Չերնիշևսկին դրական մարդու համար կարևոր հատկանիշ է համարում կյանքը վերափոխելու, մարդկային երջանկության համար պայքարելու ձգտումը: Հատկանշական է, որ գեղարվեստական դրականության մեջ դրական կերպարի համար նույնպես պետք է հիմք հանդիսանան այդպիսի հատկանիշները:

Անկասկած ժամանակաշրջանի առաջավոր մարդկանց իրենց պայքարի մեջ ներկայացնել, դրական հերոսի կերպար ստեղծել կարող է միայն այն դրողը, որը աշխարհայացքով կապված է այդ մարդկանց գործունեությանը լուսավորող գաղափարների հետ, ըմբռնում է ամբողջ այդ շարժման պատմական անհրաժեշտությունն ու նշանակությունը: Ուստի չպետք է պատահականություն համարել, որ դրական հերոսի կերպարներ ստեղծեցին լուսավորիչ-դեմոկրատ Արտվյանը, ուղղափառ-դեմոկրատ Նալբանդյանը և իր «ծագումով, տաղանդով ու անցյալով դեմոկրատ»[1] Աղայանը:

Թվում է, որ պատահականություն չէ նաև այն հանգամանքը, որ Նալբանդյանն ստիպված էր իրեն քնարերգու որպես հերոս, իսկ Աղայանն՝ իրենց Բրոք, հենց նրանք՝ Նալբանդյանն ու Աղայանը կարող էին լինել դրական մարդու կերպարներ և հենց նրանք կարող էին ներկայացնել այդպիսի հերոսներ, որովհետև նրանք, մյուս դրողների հետ համեմատած, ավելի վեր էին կանգնած քաղաքական-դաղափարական հայացքների սահմանափակությունից և կարողանում էին տեսնել նորը, նորի պայքարը և կյանքի առաջընթացը:

Այսպիսով, 50—60-ական թվականների ռեալիստական արձակում որպես պայքարող դրական հերոսի կերպարներ հանդիսանում են Կոմս Էմմանուելը «Մեռելոց-հարցուկ» վեպում ու «Հիշատակարան»-ում և Արությու-

---

[1] Ստ. Շահումյանի դիմանկարից:

նը՝ «Արություն և Մանվել» վեպում։ Թե ինչքանով են նրանք հաջողված իբրև դեղարվեստական կերպարներ, այդ այլ հարց է, բայց որ նրանք նոր երևույթ էին հայ դրամատուրգիայի մեջ որպես պայքարող, դրական մարդու կերպարներ, այդ անհերքելի է։ Կոմս Էմմանուելը և Արությունը բարձր ինտելեկտով և իրենց գաղափարների համար պայքարող առաջին դեղարվեստական կերպարներն են մեր դրամատուրգիայի մեջ։

Մեզ մոտ առաջին դրական կերպարը ստեղծել է Աբովյանը, սակայն նրա Ազատին չի կարելի համեմատել Կոմս Էմմանուելի և Արությունի հետ։ Ազատու դրական դիմագիծը իմաստավորված է այն անձնուրաց ու հերոսական հայրենասիրությամբ, որով նա հանդես է գալիս պարսկական բռնակալության դեմ մղած հայ ժողովրդի պայքարի մեջ, իսկ Կոմս Էմմանուելի գործունեությունը դրված է սոցիալ-քաղաքական հակադիր հոսանքների գաղափարական պայքարի ֆոնի վրա։ Ինչ խոսք, որ ավյալ դեպքում ավելի դժվար էր դրական հերոսի կերպար ստեղծելը։ Օտար բռնակալների դեմ պայքարող հերոսական կերպարների օրինակներ շատ կարելի է գտնել մեր պատմիչ-դրողների մոտ, կերպարներ, որոնք ներկայացված են նույնիսկ կիսագեղարվեստական նկարագրությամբ և որոնք, անշուշտ, օգնել են Աբովյանին ստեղծելու Ազատու էպիկական կերպարը։

Կոմս Էմմանուելը և Արությունը առանձնահատուկ տեղ են գրավում 50—60-ական թվականների քննադատական ռեալիզմի մեջ՝ որպես դրական կերպարներ։ Եվ Արությունը, և Կոմս Էմմանուելը ունեն որոշակի իդեալ, նրանք նկատում են կյանքի բացասական կողմերը և պայքարում են նրանց դեմ հանուն ժողովրդի լուսավորության ու սոցիալական ազատագրության։ Այսպիսով՝ այդ հերոսների դրական գծերը պայմանավորվում են

նրանց մեջ մարմնավորված իդեականի կենսունակությամբ ու պատմական ճշմարտացիությամբ:

Պռոշյանը նույնպես իր ստեղծագործություններում ստեղծել է իդեալ-հերոսներ, բայց նրանց և Նալբանդյանի ու Ազայանի իդեալական հերոսների միջև խիստ տարբերություն կա: «Հայի խնդիր» վեպում հեչանանց հեչանը հեղինակի համար իդեալական հերոս է, բայց կարելի՞ է նույնացնել Գրան Կոմս Էմմանուելի և Արությունի հետ: Նալբանդյանի և Ազայանի դրական հերոսները պայքարող են, ձգտում են աչնչացնել հինը, իր տարն ապրածը և նրա տեղը ստեղծել նորը, առաջավորը: Նրանք պայքարում են այնպիսի հասարակության համար, որը դեռ գոյություն չունի և որը պետք է պայքարով նվաճել, իսկ Պռոշյանի հերոսը կյանքում եղածի պաշտպանն է, ձգտում է այն բանին, որ անխախտ մնան նահապետական պարզ հարաբերությունները: Ուրեմն թեև հերոսը իդեալ է հեղինակի համար, բայց ինքը միատարեն որևէ նոր իդեալ չունի: Այսպիսով, Պռոշյանի կողմից դրական համարվող կերպարները բոլորովին էլ լիարժեք դրական չեն բուն իսկական իմաստով:

Դրական հերոսի կերպարի ստեղծումը 50—60-ական թվականների հայ քննադատական ռեալիզմի ամենակենսունակ արադիցիաներից մեկն է:

* * *

60-ական թվականների հայ հասարակական կյանքում ուշադրավ երևույթ պետք է համարել առաջավոր դրական ինտելիգենցիայի պայքարը ռեալիստական թատրոնի և դրամատուրգիայի համար: Բելինսկու տեսությունները թատրոնի մասին, Գրիբոեդովի, Գոգոլի և Օստրովսկու ռեալիստական ստեղծագործությունները, ինչպես նաև ռուսական ռեալիստական թատրոնի տրա-

դիցյանները չայն արձագանք էին գտնում հայ հասարակական կյանքում և ձևավորում ռեալիստական դրամատուրգիայի ու թատրոնի համար պայքարող գործիչների հայացքները: Դրամատուրգիայում իշխում էր դեռևս կեղծ-կլասիցիզմը, պատմական ողբերգությունը, որի մեջ արտահայտություն էր գտնում ֆեոդալական անցյալի իդեալականացումը: Սակայն այդ ուղղության ռեակցիոն բնույթը միայն դրանով չի բացատրվում: Այդ դրամատուրգիան առաջնորդվում էր վերացական-բարոյախոսական, ուրեմն և ռեակցիոն ռոմանտիզմի սկզբունքներով: Ողբերգությունների հիմնական առանձնացը բարոյախոսությունն է, որը հանդես է գալիս որոշակիորեն գծագրված բարի կամ շար մարդկանց փոխհարաբերության միջոցով: Բարիի հաղթանակը և ֆատալիստորեն կանխորոշված շարի կործանումը հիմնական սկզբունք է կլասիկական այդ ողբերգությունների համար: Ռեակցիոն ռոմանտիզմի այդ ուղղությունը դրամատուրգիայի մեջ արտահայտում էր ֆեոդալական կղերականության շահերն ու ձգտումները: 50—60-ական թվականների լուսավորական շարժման պայմաններում հասարակության պրոգրեսիվ և դեմոկրատական հատվածի ներկայացուցիչները նոր պահանջների տեսակետից վերանայում են թատրոնում իշխող հին էսթետիկական սկզբունքները:

Ահա այսպես առնչվում է գաղափարական պայքար հայ թատրոնի բնագավառում: Ի՞նչ ուղով պետք է գարգանա հայ թատրոնը. պատմական անցյալը ներկայացնող կլասիկական ողբերգությա՞ն, թե՞ կյանքն արտացոլող քննադատական ռեալիզմի ուղով: Ռեակցիոն ռոմանտիզմի ներկայացուցիչները պաշտպանում էին պատմական ողբերգությունների դասը և այն համարում էին գլխավոր ժանրը դրամատուրգիայում ու թատրոնում: «Ամենայն ազգաց և ամենայն ժամանակաց իրք,—

դրում է միխիթարյան էմբլեմ էդ. Հյուրմյուզը,— մարքին ի դեպ դալ ողբերգութեան, այլ ոչ և կատակերգութեան. ղի յոռութիւնք մեծամեծք և առաքինութիւնք և բնութիւն կիրք նոյնք են միշտ և անփոփոխ յամենայն ազգս և ի դարս. այլ թերութիւնք մանուկք հասարակաց կենաց՝ որ պատկանին կատակերգութեան, ըստ ազգաց և ըստ ժամանակաց փոփոխին. և ծաղրականք առ մեզ, ոչ նոյնպիսք են առ այլս»[1]: Մի կողմ թողնենք այն, որ Հյուրմյուզը անկրավացի կերպով խոսում է ողբերգական ինչ-որ հավերժական երևույթների մասին: Մենք այստեղ ցանկանում ենք հատկապես ընդգծել այն, որ նա անվերապահ կերպով ընդունում է տիրող ողբերգությունների ռեակցիոն ռոմանտիկական սկզբունքները:

Երբ 50-ական թվականների վերջերից սկսում են երևան գալ կենցաղային, ռեալիստական կոմեդիաներ, որոնք ունեին քննադատական ուղղվածություն իրականության բացասական երևույթների նկատմամբ, ավելի որոշակի ու վերջնա բնույթ է ստանում ռեակցիոն ռոմանտիզմի պաշտպանների հարձակումը նոր ձևավորվող ռեալիստական դրամատուրգիայի նկատմամբ:

Ուշագրավ երևույթ է 60-ական թվականների սկզբին «Մեղու Հայաստանի» և «Կռունկ» պարբերականներում ծավալված պայքարը հայ թատրոնի շուրջը:

Պայքարն սկսվեց Միքայել Պատկանյանի «Միջի մարդ կամ մոցիքուլ» (1859) կոմեդիայի բեմադրության առիթով: Բեմադրության վերաբերյալ անդուստ առելությամբ հանդես եկավ Հակոբ Կարինյանը: Նա դատապարտեց Միք. Պատկանյանին՝ նրա կոմեդիան անվանելով «հրեշ», «պրպտություն», «սյունի չափ մեծ մեծ տառերով գրած խարխլայություններ և սխալներ»: «Միտք դրեց իբրև նոր Տիմոն,— գրում է Կարինյանը,—

---

[1] Էդ. Հյուրմյուզ, *Առձեռն բանաստեղծության*, էջ 187, 1867:

ան ներկերով արտատպելու Թիֆլիսի ժողովրդյան աղնիվը, աստիճանավորը, քաղաքացին, վաճառականը, կին մարդը և մանավանդ անմեղ օրիորդները»[1]:

Հ. Կարինյանի հոդվածից հետո լույս տեսան խմբագրությանն ուղղված բազմաթիվ նամակներ, որոնց մեջ դարձյալ արտահայտվում էր Պշնամանք Միք. Պատկանյանի կոմեդիայի նկատմամբ: «Պատկանյանցը խայտառակեց այս տեղի աղջկերանց, ուսուցիչքը, աստիճանավորքը, վաճառականքը, կանանցը և օրիորդացը»— պրոում էր Միհրդատ աստղագրությամբ մեկը: Միհրդատը պաշտպանում է ազգային ողբերգության ժանրը և պահանջում է, որ թատրոնը գլխավորապես ներկայացնի նման պիեսներ: Քննադատելով Մ. Պատկանյանի կոմեդիան և ակնարկելով մի խումբ ուսանողների կազմակերպած «Միհրդատ» ողբերգության բեմադրությունը, Միհրդատը գրում է. «...Մենք ուրախանում ենք, որ հայոց ուսումնարանի աշակերտքը շատերի միջից ընտրեցին այդ ողբերգությունը: Մի՞թե նորա չէին կարող ներկայացնել խեղկատակ գրուածներ, սիրահարական տեսարաններ, խարդախ տուտուրներ և այլն և այլն, քայց չէ նորա ընտրեցին «Միհրդատը» կամենալով ցույց տալ թե վա նոցա սրտումը սեր և նոանդ դեպի իրենց հայրենիքը»[2]:

Այսպիսով, ռեակցիոն ռոմանտիզմի պաշտպանները հանդես են գալիս քննադատական ռեալիզմի դեմ՝ թատրոնում և դրամատուրգիայում, հարձակվելով Սունդուկյանի, Մ. Պատկանյանի և մյուս ռեալիստ դրամատուրգների դեմ:

«Մեր Թիֆլիզի թեատրը» հոդվածում ժամանակի հայտնի թատրոնասեր Գևորգ Տեր-Ալեքսանդրյանը հան-

---

[1] «Մեղու Հայաստանի», 1860, № 10:

[2] Նույն տեղում, 1860, № 20:

դես նկատի բնութագրված համարյա բոլոր կոմեդիաների քննության համար: Տեր-Ալեքսանդրյանը, որը «Կռունկ» ի 1860 թ. նոյեմբերի համարում հրատարակել էր մի կատակերգություն «Ուսանողնացություն ի Թիֆլիս» վերնագրով, ցույց է տալիս, թե դեմ չէ ռեալիստական, քննադատական կոմեդիաներին, սակայն խիստ չափավոր նորմաներ է պահանջում դրանց համար: Նա, քան երևույթին, չէր հանդուրժում կյանքի բացասական կողմերի, կենցաղային աչքանդակությունների ցցուն պատկերումն ու քննադատությունը և այդ պատճառով էլ բնական էր համարում և Տեր-Գրիգորյանի «Ժլատը», Սունդուկյանի «Գիշերվա սարերը խեր է» և Փուղինյանի «Հաղար ծումանոց կաթա» կոմեդիանները:

Ինչ վերաբերում է պրոպրիսիվ և դեմոկրատ գործիչներին, ապա նրանք քննադատելով ռեակցիոն ռոմանտիզմի արտահայտությունները դրամատուրգիայում, մերժելով պատմական ողբերգության սկզբունքները, և հետևելով էսթետիկական իրենց նոր սկզբունքներին, առաջադրում էին ռեալիստական թատրոնի պահանջը. հատկապես խրախուսելով քննադատական ուղղությունը դրամատուրգիայում: Ռեալիստական թատրոնի անսակաև պաշտպանությամբ հանդես էր գալիս նաև ռևոլյուցիոն-դեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանը: Իհարկե, չի կարելի կարծել, թե քննադատական ռեալիզմի կողմնակիցները ժխտում էին առհասարակ պատմական թեման: Ո՛չ: Պատմական ողբերգությունների ժխտումը ռեալիզմի էսթետիկայի կողմնակիցներին մոտ հանգում է ոչ թե առհասարակ պատմական թեմատիկայի ժխտմանը, այլ այդ պատմական ողբերգությունների ռեակցիոն ռոմանտիկական սկզբունքների ժխտմանը: Մյուս կողմից էլ առաջ է գալիս դրանց չափի հարցը ռեալիստական: Չանտանելով պատմական թեմատիկան, ռեալիզմի կողմնակիցները այնուամենայ-

նիվ գոնում էին, որ հիմնականը պետք է լինի ժամանակակից կյանքն արտացոլող ռեալիստական-կենցաղային դրամատուրգիան, որը հենց անմիջական հնարավորություն ունի արձագանքելու ժամանակի հրատապ հարցերին:

Ժամանակի մասին հանդես են գալիս բազմաթիվ նոր անուններ, որոնք հատատում են ռեալիստական թատրոնի սկզբունքները: «Տիխխատու հայոց թատրոնի և դրամատիկական բանաստեղծության վրա» հոդվածում (Ս. Մ. ստորագրությամբ) հեղինակը հայտնում է ուշագրավ հայացքներ ժամանակի թատրոնի խնդիրների մասին: «Հանդիպումն առաքինության և մոլության մարդու մեջ և այդ զգացմունքների մեկի հաղթությունը մյուսի վրա,— գրում է հոդվածագիրը,— ահա որն է թատրոնի պարունակությունը: Թատրոնի դիտողները դերասաններին մեջ կտեսնեն, որ մարդս ինչ առաքինություններ ունե և ինչ մոլություններ, և կաշխատեն դրբա մոլություններից հեռանալով, առաքինության շավղովը գնալ»[1]:

Իհարկե, առաջին հայացքից կարելի է ասել, թե սա, ըստ էության, նույն բարոյախոսական ռոմանտիզմն է, ինչ որ առաջադրում էին պատմական ողբերգությունների հեղինակները, բայց այդ ճիշտ չէր լինի, որովհետև եթե վերջիններիս մոտ այդ մորալը հանդես էր գալիս որպես արատրակցիա, ապա հոդվածագիրը դիմավորապես ճկատի ուներ ժամանակակից հասարակության մեջ գոյություն ունեցող կոնկրետ չարիքները և հատուկ դեր է տալիս դրամատուրգիային այդ չարիքները քննադատելու գործում: Նա գոնում է, որ թատրոնը պետք է բեմադրի «կոմեդիաններ, վոդևիլներ, որտեղ նկարագրվում են մեր առնական ախտերը, որոնց

---

[1] «Մեղու Հայաստանի», 1864, № 33:

նպատակը մոլութեանց նախատելը և բարուց ազնուացնելն է»[1]:

«Թատրոնի նպատակը, — այնուհետև գրում է հոդվածագիրը, — ոչ այլ ինչ է, քան ցույց տալ մարդին այնպես, ինչպես նորա են, այսինքն ճիշտ ներկայացնել մարդկային բնութիւնը, այդ բնութեան ծագիլը, զարգանալը և ընկնիլը, եթե դա ընկած»[2]: Ակնհայտ է, որ կերպարանների ամբողջականութեան, հոգեբանական պատճառաբանվածութեան և մարդկային բնավորութիւնների հմայական արտացոլման պահանջով հեղինակը հանդում է ռեալիստական դրամատուրգիայի սկզբունքների պաշտպանութեանը: Ուշադրավ է, որ իր հայացքները հաստատելու համար նա վկայակոչում է Բելինսկու աուլթներն ու Օստրովսկու ստեղծագործութիւնը:

Իրենց ստեղծագործութիւնների պաշտպանութեամբ հանդես եկան նաև Գ. Սունդուկյանն ու Մ. Պատկանյանը: Նրանք պնդում էին իրենց ստեղծագործութիւնների ռեալիստական հմայական մեջ, հաճախ նույնպես ելակետ ընդունելով Գոգոլի, Գրիբոեդովի և Օստրովսկու քննադատական ռեալիզմի սկզբունքները:

1866 թ. «Մեղու Հայաստանի»-ն տպագրում է Հ. Հայնեի «Նամականներ»-ը ֆրանսիական թատրոնի մասին՝ ժամանակի հռչակավոր թատերական գործիչ Միհրդատ Ամրիկյանի թարգմանութեամբ: Թարգմանութեան կից տպագրվել են նաև Մ. Ամրիկյանի ծանոթագրութիւնները, որոնք որոշակի կերպով ցույց են տալիս նրա վերաբերմունքը դրամատուրգիայի և թատրոնի բնագավառում գոյութիւն ունեցող գաղափարական պայքարի մասին: Ակնհայտ է, որ Մ. Ամրիկյանը մերժում էր պատմական ողբերգութիւնների ռեակցիոն ոոմանտի-

---

[1] «Մեղու Հայաստանի», 1864, № 33:

[2] Նույն տեղում:

կական ուղղությունը և ընդունում էր ռեալիստական դրամատուրգիան: «Հայկական սուտ սրապնդիանների վերա խոսելուց հետո,— գրում է Ամրիկյանը,— չենք կարող չհայտնել մեր ամենամեծ բավականությունը այն մի քանի պիեսների համար, որ նորերումս գրվեցան ի ձեռն բժշկապետ պարոն Տեր-Գրիգորյանի և պարոն Սունդուկյանի: Փառք ու պատիվ դրանց: Որքա՜ն կյանք, որքա՜ն ճշմարտություն և որքա՜ն կենդանի պատկերներ կարող է տեսնել ամենայն մարդ այդ պատվական աշխատությանց մեջ: Մեր ասածին ապացուցություն կարող է լինել պարոն Սունդուկյանի այժմ նոր հեղինակած «Ճաշքաբալա» վերտառությամբ կոմեդիան, որը որ մի գեղեցիկ ստեղծագործություն է»[1]:

Այսպիսով, 50—60-ական թվականներին տեղի է ունենում շրջադարձ հայ դրամատուրգիայի ատարեդում՝ կլասիկական ողբերգությունից դեպի ռեալիստական դրամատուրգիան: Քննադատական ռեալիզմը գտնում է նրա հիմնական ուղղությունը: Հայ ռեալիստական դրամատուրգիայի նմուշներ արևան են եկել դեռևս 40-ական թվականներին: Առանձնապես ուշագրավ է ժամանակի հայտնի բանահավաք Գալուստ Շերմազանյանի «Նկարագրություն ինչ-ինչ գործոց կարապետ եպիսկոպոսի...» դրամատիկական գործը, որը գրվել է 1841—42 թվականներին[2]: «Նկարագրություն...» պիեսի արժանիքն այն է, որ ռեալիստորեն ցույց է տալիս հայ եկեղեցական միաբանում գոյություն ունեցող այլանդակություններ: Հեղինակը հատկա-

---

[1] «Մեղու Հայաստանի», 1866, № 10:

[2] «Նկարագրություն...» պիեսը հայտնաբերել և ծանոթագրություններով հրատարակել է ընկեր Աս. Մնացականյանը, Հայկ. ՍՍՌ Գեսական մատենադարանի հրատարակությամբ՝ 1949 թ.: Պիեսի գրության թվականի հարցը պատկանում է Աս. Մնացականյանին:

պես մերկացրել է եկեղեցու սպասավորների շահամոլությունն ու կաշառակերությունը, որը երևան է գալիս պիեսի գլխավոր հերոսի՝ Կարապետ եպիսկոպոսի ստոր գործունեության միջոցով՝ կաթողիկոսական աստիճանին հասնելու նրա ցանկությունների ճանապարհին։ «Այս ժամանակիս առանց փողի ոչինչ չի դնալ առաջ»—այս է եկեղեցու սպասավորների, ժողովրդի, այսպես կոչված, հոգևոր այդ «հայրերի» համոզմունքը։ «Հիմի,— ասում է Կարապետ եպիսկոպոսը,— համարյա թե առուտուր է եղել հոգևորականության և ամեն կարգի, աստիճանի դինն՝ հայտնի է, որ օրինակ. քահանա ձեռնադրվելու հրամանն ստալու համար 50 ռսկի է առնում, սարկավագության համար՝ 25 ռսկի, և ով կուզե՝ թող ըլլա նե՝ 40 ռսկիով վկայություն կտա, թե սա քահանայի որդի է կամ ավագ սարկավագի»[1]։ Այս փաստն ինքնին վկայում է հոգևորականության այլասերման ու բարոյական անկման մասին։

Պիեսում հեղինակը քննադատել է նաև կաթողիկոս Հովհաննես Կարբեցուն և ցարական պաշտոնյաներին։ Պիեսի արժանիքն այն է, որ ներկայացնում է հոգևորականության ներքին փոխհարաբերությունները որպես կոնկրետ ճշմարտություն, հենվելով ճշմարիտ իրողության և պատմական փաստաթղթերի վրա։

50-ական թվականների վերջին և 60-ական թվականներին հայկական թատրոնում տիրապետող է դառնում ռեալիստական կենցաղային կոմեդիան։ Գրվում, բեմադրվում և մասամբ էլ հրատարակվում են երկու տասնյակից ավելի պիեսներ։ Ն. Ալադաթյանի «Վա՛յ իմ կորած 50 ռսկի», Ն. Փուղինյանի «Հաղար թումաննոց կաբա», «Դալալ Ղազո», Գ. Շերմազանյանի «Իմ նշանածն Արազն ա», «Ազգային հարսանիք», Ան. Սուլթան-

---

1 «Նկարագրություն...», էջ 121, 1949։

շահի «Հայոց ազգի լուսավորիչքը», Միք. Պատկանյանի «Միջի մարդ կամ մոցիքուլ», «Մեկը նշանած մյուսը կին», «Սատանի փայ», «Սուտ բարեկամ», «Քաղքի հանաքա», Միք. Տեր-Գրիգորյանի «Պատվներուն խրատ», «Ո՞վ է մեղավոր», «Վո՜ւյ քի իմ վնչեր», «Էս էլ քեզ դալալություն», մի քանի այլ հեղինակների երկերը և վերջապես Գ. Սունդուկյանի ստեղծագործությունները նշանավորում են քննադատական ռեալիզմի արմատավորումը հայկական դրամատուրգիայում:

Ներկայացնելով ընտանեկան կյանքի պատկերները, քննադատելով կենցաղի մեջ տիրող թերությունները, հիվանդագին երևույթները, այդ պիեսները միաժամանակ ունեն սոցիալական բովանդակություն և ցույց են տալիս ժամանակի հասարակական հարաբերությունների որոշ կողմերը, մի բան, որ այդ պիեսներին տալիս է հանաչողական արժեք: Տիրապետող թեման ընտանիքի թեման է, որի միջոցով երևան են հանվում կենցաղի մեջ գոյություն ունեցող արատավոր երևույթները՝ անբարոյականությունը, անհամապատասխան ամուսնությունը, պանապան միջնորդների ու վալվանների ապականող գործունեությունը, խաբեբայությունն ու անազնվությունը: Թեև ոչ խոր կերպով, այնուամենայնիվ որոշ մոմենտների ակնարկումով պիեսներում բացահայտվում են բոլոր այդ հասարակական շարիքների սոցիալական արմատները: Այդ բոլորը հետևանք է կապիտալիզմի զարգացման, փողի տիրապետության ամրապնդման, որ իր հետ բերեց կենցաղի հեղաբեկում ու աղքատություն: Պատահական չէ, որ պիեսների մեջ ընտանեկան դրամայի առիթով դժգոհ հերոսը՝ արհեստավորը, վաճառականը՝ մի տեսակ անբավականություն են խոստում հասարակական նոր հարաբերությունների մասին, հարաբերություններ, որոնք հեղաբեկեին հին կենցաղն ու տնտեսաձևը: Ուշագրավ է, որ

ընտանեկան այդ դրամայի մեջ ներկայացվում են հասկապես արհեստավորն ու վաճառականը, այսինքն հասարակության աշնպիսի խավերը, որոնք ամենի ուժեղ կերպով էին ենթարկվում քայքայման՝ կապիտալիզմի զարգացման հետևանքով։ Այսպիսով այդ պիեսներում արտահայտություն է գտել քայքայվող հասարակական այդ խավերի սոցիալ-հոգեբանությունը։

«Էլ մի՛ ասի հիմիկվա առուտուրը... խոտա քիսաուսիին է, հացը՝ բանկ, պինին՝ բանկ, ամեն բանը բանկ, մուշտարին քիչ... էլ ինչ առուտուր... աշխարքս շուռ ա էկի...»[1]—նոր պայմաններին այսպես է դիմահատում արհեստավոր Մելքոն Մ. Պատկանյանի «Միջի մարդ կամ մոցիքուլ» վոդևիլում։

Նույն դժգոհությունն է արտահայտում նաև դպրոց Ղազոն Ն. Փուլինյանի համանուն վոդևիլում։

«Էս բավուր քիսաուսիին ես չեմ տեսի,— ասում է վաճառական Սարգիսը Ն. Ալադաթյանի «Վա՛յ իմ կորած 50 ոսկի» վոդևիլում,— դուն տեսի՞լ ես ախպեր, վուր միջի փողոցից շեյթան փողոց գնաս, մեկի տախտամը հինգ մանեթ չես գտնի... ամա ախպեր, ի՞նչ է էս քիսաուսիենի պատճառը», «Պատճառը ի՞նչ է,—նրան պատասխանում է վաճառականի կարապետը,— ա՛յ, էս ֆրանցուզներու վուսը կոտրվիլ էր, վուր նրանք էսոր չէին էկի. գնա մի թամաշա արա Բլուսի մադաղինումը, նա էլ մեղպես քիսաուսիին ունի բե չէ. մի առուտուր ունե, մե մուշտրով լիքն ունի մադաղինը, վուր ասիղ դիս գնանին չի վեր ննդնի»[2]։

Իրոք հենց այդ էր հիմնական պատճառը, որ մանր արհեստավորն ու վաճառականը այլևս չեն դիմանում արդյունաբերական կապիտալիզմի առաջ բերած մրր-

---

[1] Մ. Պատկանյան, *Միջի մարդ կամ մոցիքուլ*, էջ 9, 1859։

[2] Ն. Ալադաթյան, *Վայ իմ կորած 50 ոսկի* (Թատերական *Հանդարան*)։

յության մեջ և ներթափվում են քաղքայման: Սոցիալական տեղաշարժերը հեղաբեկում են նաև հին կենցաղի հիմքերը և երևան են գալիս տեղական պայմաններին խորթ ու օտար բարքեր ու սովորություններ: «Ա՛խ, վեշեր մոդոնոզ... ո՞րն ասիմ, ո՞րն խոսասվանիմ»— դառնությամբ բացագանչում է վաճառական Գևոն, Մ.Թ. Տեր-Գրիգորյանի «Վո՛ւյ քի իմ վիշեր» կոմեդիայում: «Մեր բանը էն վուխտը փշացավ,— ասում է նույն Տեր-Գրիգորյանի «Ով է մեղավոր» կատակերգության հերոս վաճառական Կարապետը,— վուր մեր կնդդիրքը մաղափեք ման գալ սորվեցան... համ փուղն է գնում, համ զուլը... փ'նչ բհհասությին գալիս մաղափերոմն է ըլում, ուվրս էս ֆրանցուզների մաղափերոմը... Աղջիկ գալիս էնոխլ են անդղում, լրխումին գալիս էնտեղ ֆն սորվում ու ուրիշ-ուրիշ շատ բաներ էլ իս իմանում»[1]:

Այն, ինչ մակերեսային արտահայտություն էր գտնում դրամատիկական այդ ստեղծագործություններում, ամենի խորը ռեալիզմով, գեղարվեստական բարձր մակարդակով իր արտացոլումը գտավ Գ. Սունդուկյանի ստեղծագործություններում («Գիշերվա սարբը խեր է», «Օսկան Պետրոսիչը էն վինքումը», «Եվայլն կամ նոր Դիոգինես», «Խաթաբալա»): Գ. Սունդուկյանը, հետևելով Գոգոլի, Գրիբոեդովի և Օստրովսկու ռեալիզմի սկզբունքներին, նոր աստիճանի բարձրացրեց հայ դրամատուրգիան, դառնալով հայ ռեալիստական դրամատուրգիայի հիմնադիրն ու քննադատական ռեալիզմի խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկը հայ դրականության մեջ:

60-ական թվականների հայ դրամատուրգիայի գագաթը «Խաթաբալա» կատակերգությունն է, որը միա-

---

1 Մ. Տեր-Գրիգորյան, Ո՞վ է մեղավոր, էջ 3, 1880:

ժամանակ քննադատական ռեալիզմի լավագույն ստեղծագործություններից մեկն է հայ գրականության մեջ։ Թեմատիկ ու հատկապես դեղարվեստական ընդհանրացման առումով «Խաչաքարալա»-ն արտահայտում ու նոր ավելի բարձր աստիճանի է հասցնում այն ամենը, ինչ որ ստեղծել էր նախորդ հայ ռեալիստական պրոզաստուրիան։ Նա իրոք հիմք դրեց հայ կլասիկ պրոզաստուրիային։ «Խաչաքարալա»-ի գլխավոր արժանիքը ոչ միայն դեղարվեստական բարձր կատարման, պրոզաստուրիական արվեստի վարպետ կիրառման մեջ է, այլ նրա խորը ռեալիզմի, ժամանակաշրջանի հասարակական կյանքի մի քանի բնորոշ կողմերի, կերպարների ու իրադարձությունների սոցիալ-պատմական էության ճշմարտացի արտացոլման մեջ։ Ընտանիքի ու ամուսնության վրա կատարված այուժեի միջոցով Սունդուկյանը հասել է ժամանակի հասարակական բարքերի ու սոցիալական կյանքի խորը ընդհանրացման։ Հեղինակը հանդես է բերել հասարակության կենցաղի ու սոցիալական կյանքի բացասական երևույթների անողորք քննադատություն՝ ժամանակի առաջավոր գաղափարների տեսանկյունից։ Պիեսում նախ և առաջ քննադատված է կապիտալիստական զարգացման ուղին բռնած քաղաքի կենցաղն ու բարքերը։ Այդ քննադատությունը արտահայտվել է պիեսի դրական հերոս Գևորգ Մասիսյանի միջոցով։ Հեղինակն ընտրել է հաջող պատեհ դեղարվեստական միջոց այդ հերոսին ներկայացնելով տեղի կենցաղային հարաբերությունների մեջ, հակադրությունն ստեղծելով նրա ըմբռնումների և տեղական բարքերի միջև։ Սակայն այդ հակադրությունը բռնապրոսիկ չէ, այլ տրված է միանգամայն պատճառաբանված ձևով։ Գևորգ Մասիսյանը ծնվել է Թիֆլիսում, այդտեղ ապրել է իր մանկության ու պատանեկության տարիները։ Սակայն նա բարձրագույն կրթություն ստանալու

համար մեկնում է ռուսական կենտրոնները և ստիպված լինում երկար ժամանակ բացակայել իր հայրենի քաղաքից։ Փոխվում է Մասիսյանը այդ տարիների ընթացքում, առանում է բարձրագույն կրթություն, ընտելանում ռուսական մայրաքաղաքների առաջավոր բարքերին ու կենցաղին, յուրացնում ռուսական առաջավոր կուլտուրան։ Այնուհետև նա նորից վերադառնում է հայրենիք։ Արդյոք այդ տարիների ընթացքում փոխվե՞լ է նրա հայրենի քաղաքը։ Անշուշտ փոխվել է. փոխվել է քաղաքի արտաքին տեսքը, արտադրության փոխվել են նաև մարդիկ, կյանքում դրսևորվել են նոր հասարակական հարաբերություններ։ Բայց արտադրության վրած այդ փոփոխության տակ Մասիսյանը տեսնում է հին կենցաղի այլանդակ ու բիրտ կողմերը։ Ֆեոդալական կենցաղը, խիտոմիզմը դեռևս ծանրանում են մարդկանց վրա, ընտանիքում տիրում է բռնություն, չկա զգացմունքների ազատություն։ Հենց այդ բարքերի հակահումանիստական էության դեմ է բողոքում Մասիսյանը։ «Այսպիսի էլ ժողովուրդ կլինի՞ աշխարհիս երեսին,— ասում է նա,— հագուստը նոր, կերակուրը նոր, շինությունները նոր, մոդաները նոր ու նոր, իսկ հասկացողությունը է՛լի էն, է՛լի էն, էլի է՛ն...»[1]։

Նա տեսնում է հին կենցաղը բոլոր հոռի կողմերով, մարդկային հարաբերությունների մեջ արմատավորված արատավոր երևույթները՝ «ամեն մի քայլափոխում սուտյուն, խարեություն, սուտ բարեկամ, սուտ ազգական, մեկ ընչին օգտի համար պատրաստ՝ ամենամոտ մարդուն անգամ զոհել, նորա անունն ու պատիվը խայտառակել»[2]։

Մասիսյանը անձնապես իր վրա զգում է այդ հե-

---

1 Գ. Սունդուկյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 1, էջ 78, Երևան 1951։

2 Նույն տեղում, էջ 105։

տամնոց վենցալի ազնատոհմերը հետևանքները, որը նրան ուժեղ թախման մեջ է գնում քաղաքի հարուստ վաճառական Զամբախովի հետ։ Մասիսյանը փողոցում հանդիպում է Զամբախովի տուն մտնող գեղեցկուհի Նատալիային և կարծում է, թե նա տանտիրոջ աղջիկն է։ Եվ երբ նրանով հիացած Մասիսյանը այդ մասին հայտնում է իր հին ծանոթներից մեկին՝ վաճառական Խաչուն, վերջինս այդ թյուրիմացությունն իրրև շքմարտություն հայտնում է Զամբախովին, որը և փորձում է իր ոգեղ աղջկան՝ Մարգարիտին ամուսնացնել Մասիսյանի հետ։ Զամբախովի խարդախ դիտավորությունները ապարդյուն են անցնում և սիրևը վերջանում է Մասիսյանի բերանով արտահայտված քննադատությամբ՝ ընդդեմ ընտանեկան բռնության, անձնական արժանապատվության ոտնահարման ու ստորացման, որին ենթարկվում է Մարգարիտը։ Մասիսյանը պաշտպանում է զգացմունքների ազատության ու հավասարիզմի դաղափարը։

Սակայն սիրևի բովանդակությունը դրանով չի սպառվում։ Զամբախովին ներկայացնելով ընտանեկան փոխհարաբերության մեջ, հեղինակը կերտել է մի սոցիալական տիպ, որն իր դեղարվեստական ամբողջությամբ ու խորությամբ հայ ռեալիստական դրականության մեջ ստեղծ տիպերից է։ Զամբախովի կերպարի միջոցով հայ առևտրական բուրժուազիայի սոցիալական էության արտացոլումը «հաճախ» կատակերգության ռեալիզմի ամենաուժեղ կողմն է։

Զամբախովի կերպարով Սունդուկյանը ցույց է տվել «նախասկզբնական կուտակման դարաշրջանի» դիշատիչ «հերոսների» հրեշավոր էությունը։ Նա արտացոլում է այդ մարդկանց յուրահատուկ հոգեբանությունը և միաժամանակ բնորոշում ժամանակաշրջանի սոցիալական տեղաշարժերի ամբողջ ալյանդակ էությու-

ներ: Կապիտալիզմի պարզացումը հնդաշրջում է հին տնտեսաձևը և շահամոլության ոգին սիրապետում է բոլորին՝ պղծելով հասարակական բարքերը, ծնելով բազմաթիվ չարիքներ ու մոլություններ: Ի՞նչ ուզում ես սրա, միայն թե հարստություն դիզես. այս սկզբունքը դառնում է այդ «հերոսների» գործունեության նշանաբանը:

«Մեր մեջը խոմ սեր ու ավտալ էլ չկա. անօրենություններ ու խափիլը շատացավ»— ասում է վաճառականի Բաբին: Իսկ այդ դատողություններն ավելի է խորացնում Զամբախովը: «Խատակ խառնվեցավ մեր խալխը»—այսպես դիպուկ բնութագրություն է տալիս նա կապիտալիզմի հետևանքով առեղծված կենցաղի ու հոգեբանական կյանքի հեղաբեկմանը: «Հիմիկվան վախտը... դրուստ խոսիլ ադաթ չէ,— ասում է Զամբախովը,—...ամեն բանումը խափում ինք ու խափում ինք: Ուտելումը, խմելումը, հարսնիքումը, մե խոսկով նըստում ինք, թե վեր ինք կենում, պառկում ինք, թե մեն ինք պալի, լալիս ինք թե ծիծաղում, դիմի խափում ինք, խափում ինք ու խափում. մենք էլ դիմի խափած ինք ու խափած: Գլխովին ինչու վատը սուտ է էս աշխարհքը»[1]:

Խոսում են ամենքը, վաշխառուն, չինովնիկը, արտասահմանյան ապրանք վաճառողը և առևտրի մեջ՝ խաբելու, դավելու խորդան մեթոդները դառնում են հարստություն կուտակելու միակ միջոցը: «... Աբա՛, քիզ իմ հարցնում, էս մեր քախկումը վուր մեկ մեկու շըլին խափում, մի օր կանա՞ մարթ ապրի՛, կանա՞ վուր վուտի ուչիլը դնի՞: Տո՛, ինչ դուղիս փեշակ ասա, ինչ դուղիս առուտուր ասա, մեկը կա՞ վուր առանց խափիլ յոլա ըլի տանում իր բանը՛»[2]:

---

1 Գ. Սունդուկյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, էջ 70:

2 Նույն տեղում, էջ 69:

Եվ այսպես, Զամբախովը տեսնում է կապիտալիզմի գայլային օրենքը, իրար հոշոտելու պրակտիկան և ինքն էլ հետևում է այդ օրենքին, անկեղծ համոզմունքով արդարացնելով իր խարդախ արարքները: Նա չէր կարող դուրս մնալ այնպիսի օրենքներից, որոնք յուրահատուկ են կյանքին, որոնցով պայմանավորվում է նյութական բարեկեցությունը և որի վրա հենված է ամբողջ հասարակության բարոյականությունը:

«Ղուրթ շատ վատ փիքր ման անում,— ասում է Զամբախովը,— էս աշխարքը դիփ մեկամեկու ուտելու է ստեղծած. «ժանդը հրացանին, հրացանը զայլին, զայլը այծին, այծը այդին կերավ»: Էսաոնք ես հենց գիդեի դիփ տուտուց մարդկերանց ասած բաներ է, ամա հիմի վատ լավ հիասր ման անում, ղուրթ վատ դիփ մեկամեկու ուտում փնք... Հիմի միթամ ես խաղիփա իմ, ո՞ւմն ինչ դեթ իմ անում, ախպե՛ր: Թատ ինձ օչով չխափեն ես էլ օչովու չիմ խափի» [1]:

«Խաֆարալա» պիեսում Սունդուկյանը հեղափոխական խորը ճշմարտացիությամբ և գեղարվեստական մեծ ուժով արտացոլել է նախահեղափոխական կուսակման շրջանի սոցիալական հեղաբեկման արտահայտիչ աղետաբեր էությունը, ժողովրդի տնտեսական թալանման ու ավերածության ահավոր պատկերը:

Այդ պիեսով Սունդուկյանը ավելի խորը զարգացման հասցրեց հայ քննադատական ռեալիզմը: Հանճարեղ Զամբախովի հեղինակը կերտեց մի այնպիսի հոյակապ գեղարվեստական տիպ, որը դրսևորում է մի որոշ խավի մի որոշ ժամանակաշրջանի սոցիալ-հոգեբանական ամբողջ էությունը:

Յուրացնելով նախորդ շրջանի ռեալիստական պրա-

---

[1] Գ. Սունդուկյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. I, էջ 108:

կանության լավագույն դծերը, Սունդուկյանը իր պիես-ներում առավել խորությամբ ու դեղարվեստական հա-մապարփակ կերպարներով արտացոլեց հայ ժողովրդի սոցիալական կյանքի բնորոշ երևույթները, դառնալով հայ քննադատական ռեալիզմի առաջին խոշոր վար-պետը:

## Մ. ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԻ ՊԱՅՔԱՐԸ ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ՀԱՄԱՐ

*Նալբանդյանի գրական ու հասարակական գործունեությունը զուգադիպում է հայ նոր գրականության ձևավորման շրջանին և ռեալիզմի զարգացման առաջին ամենից նա անդնահատելի դեր է կատարել: Նրա նշանակությունն այնհայտ է և՛ որպես գրողի, որն առեղծեց ռեալիստական պոեզիայի ու արձակի ուշագրավ նմուշներ, և՛, մանավանդ, որպես տեսաբանի ու գրական քննադատի, որն առաջադրեց ու հիմնավորեց ռեալիստական էսթետիկայի սկզբունքները: Ժառանգելով իր մեծ նախորդ Ս. Աբովյանի գրական տրադիցիաները, Նալբանդյանն է՛լ ավելի զարգացրեց դրանք, հայ գրականագիտական միտքը բարձրացնելով ռևոլյուցիոն դեմոկրատական էսթետիկայի մակարդակին:*

*Գրականության բնագավառում 50—60-ական թվականները բնորոշվում են գաղափարական ուժեղ պայքարով: Մեր գրականության պատմության մեջ տարբեր հասանքների գաղափարական պայքարի արության առաջին թերևս միայն բուրժուական ռեակցիոնանվոտամային գրական ուղղությունների դեմ պայքարի ժամանակաշրջանը կարող է համեմատվել այդ թվականների հետ:*

*Գրականության շուրջը ծավալված այդ առանձնապես սուր գաղափարական պայքարը պետք է բացատրել այն կարևոր դերով, որ ուներ գրականությունը*

ժամանակի առաջավոր հայացքներն արտահայտելու, հասարակությանն այդ հայացքներով դիմելու գործում: Բնորոշ է, որ Ն. Գ. Չերնիշևսկին քաղաքական նշանակություն էր տալիս ռուս պրակտնությանը ժողովրդի «մտավոր շարժման» բնագավառում:

«Այն երկրներում,— գրում է Չերնիշևսկին,— որտեղ մտավոր և հասարակական կյանքը հասել է բարձր զարգացման, գոյություն ունի, ինչ կարելի է այսպես արտահայտվել, աշխատանքի բաժանում մտավոր գործունեության տարբեր ճյուղերի միջև, որոնցից մեզ ոտ հայտնի է միայն մեկը՝ գրականությունը: Ուստի, ինչպես էլ որ գնահատելիս լիննենք մեր գրականությունը օտար գրականությունների համեմատությամբ, բայց մեր մտավոր շարժման մեջ նա շատ ավելի նշանակալոր դեր է խաղում, քան ֆրանսիական, գերմանական, անգլիական գրականությունը համապատասխան ժողովուրդների մտավոր շարժման մեջ, և մեր գրականության վրա ավելի բարձր պարտավորություններ են դրված, քան որևէ մի ուրիշ գրականության վրա: Գրականությունը մեզ մոտ առայժմ կենտրոնացնում է իր մեջ ժողովրդի համարյա ամբողջ մտավոր կյանքը, ուստի նրա վրա ուղղակի պարտավորություն է բարձրանում գրաղվելու նաև այնպիսի խնդիրներով, որոնք ուրիշ երկրներում արդեն անցել են մտավոր գործունեության այլ ուղղություններին, այսպես ասած, ռնօրինության տակ»[1]: Այստեղից միանգամայն հասկանալի է դառնում ռուս ռևոլյուցիոն դեմոկրատների բացառիկ հետաքրքրությունը գեղի էմֆեմիկայի հարցերը, դեպի գրականությունն ու գրական քննադատությունը:

Սակայն անվիճելի է, որ 50—60-ական թվական-

---

1 Ն. Գ. Չերնիշևսկի, *Ռուս գրականության գոգոլյան շրջանի ուրվագծեր*, էջ 520:

ներին հայ դրականությունը նույնպես բացառիկ տեղ ուներ հայ ժողովրդի «մտավոր շարժման» ընթացքում, որովհետև մեր իրականության մեջ առավել ևս քիչ էին ժողովրդի դաղափարական պարզացմանը նպաստող «մտավոր գործունեության» մյուս ճյուղերը: Ուստի, պատահական չէ, որ այդ ժամանակաշրջանում ծավալված դաղափարական պայքարի կարևոր օբյեկտներից մեկը դրականության հարցն էր: Ակնհայտ է, որ ժամանակի դրական հոսանքների պայքարի մեջ դրսևորվում էին հասարակության տարբեր խավերի շահերն ու ենդենցները: Եթե կլասիցիզմի և ռեակցիոն ռոմանտիզմի կողմնակիցները արտահայտում էին հասարակության մահացող խավերի տրամադրությունները, ապա նոր դրականության և մասնավորապես քննադատական ռեալիզմի պահանջը բխում էր կյանքի վերափոխման այն նպատակից, որին ձգտում էր առաջավոր-դեմոկրատական հոսանքը: Սակայն ռեալիզմի զարդացման ճանապարհը հարթ չէր և ուղեկցվում էր հակադիր հոսանքների պայքարով:

Ստեղծվում էր հայ նոր դրականությունը, երևան էին գալիս նորանոր գործեր, որոնք բերում էին նոր՝ ռեալիստական ուղղություն: Սակայն էսթետիկայի, գեղարվեստի տեսության մեջ դեռևս տիրապետում էին կլասիցիզմի, ռեակցիոն ռոմանտիզմի սկզբունքները: Ուստի կարիք էր զգացվում տեսականորեն հիմնավորել մարդկանց գեղարվեստական հայացքների մեջ կատարվող բնական պատմական անհրաժեշտությունը, հիմնավորել նոր ուղղության արդարացիությունը, նրա կենսունակությունը, հաստատել նրա գոյության իրավունքը և նրա համար հետագա զարդացման հեռանկարներ բացել: Հայ դրականության մեջ այդ խնդրի կատարումը վիճակվում է Մ. Նալբանդյանին:

Ռեալիզմի տեսություն ստեղծելու համար Նալբանդ-

յանը նախ և առաջ պետք է տեսականորեն մերժեր հին պրակտիկան ընդհանուրները, որովհետև, իսկապես, չի կարելի առաջադրել նոր սկզբունքներ, առանց մերժելու հինը, առանց հաստատելու նորի առավելությունները հնի նկատմամբ: Այդ է պատճառը, որ ռեալիստական պրակտիկության հիմնավորումն ու տեսական պաշտպանությունը Նալբանդյանի մոտ ամենուրեք և հետևողականորեն ուղղված էր հին, կղերա-ֆեոդալական պրակտիկության քննադատության դուռ հնո:

Որպեսզի պրակտիկությունը կարողանա նպաստել ժողովրդի մտավոր զարգացմանը, պետք է անխզելիորեն կապված լինի ժամանակի հետ, արտացոլի օբյեկտիվ իրականությունը, արձագանքի այն հիմնական հարցերին ու պահանջներին, որոնք տվյալ մոմենտին ծառացած են հասարակության առաջ, այլապես պրակտիկությունը կատարված չի լինի իր հասարակական դերը և կդատապարտի իրեն մեկուսացման: Հենց այս կետից էլ Նալբանդյանն սկսում է կղերա-ֆեոդալական պրակտիկության քննադատությունը: «Տեղիք չունինք ամենևին մեր ժողովրդի անդրասիրության վրա զրպարտելու,— գրում է Նալբանդյանը,— պատճառ, մեր մատենագրությունը մինչև այսօր արեղայական մատենագրություն է, միջին դարերի դպրոցական մատենագրություն... չկա նորա մեջ կյանք և կենդանություն, այլ սկզբից մինչև այսօր մի վհատեցուցիչ միօրինակություն»[1]:

Ուստի այդ պրակտիկության մեկուսացման պատճառը ոչ թե ժողովրդի, այսպես կոչված, «անդրասիրությունն» է, ինչպես ճգնում էին ապացուցել հին պրակտիկության երկրպագուները, այլ հենց ինքը պրակտիկությունը, որը «ժամանակի որպիսությանը անհարմար

---

1 Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, էջ 63:

լինելով չեն զարթնցնում ազգի հոգու մեջ նոանդ դեպի դրականությունն»։

Այստեղից հետևում է Նալբանդյանի պահանջը՝ փոխել ոչ միայն հին դրականության լեզուն, այլ նաև նրա բովանդակությունը։ «...Մինչև այժմ հայերի համար գրվել են միմիայն սխոլաստիկական կրոնական չնչին վիճերու վերա, որոնք ժողովրդի համար եղած բն չեղած միևնույն է։ Մեր ցանկությունն այն է,— գրում է Նալբանդյանը,— որ կարողանանք ժողովրդին մոտեցնել փորր ինչ գպրության հետ, նյութ և անունդ դնել հայկական չոր ու ցամաք գպրության մեջ, և ինչպես մի կողմից լեզուն, մյուս կողմից և նույն ինքյան գպրության հոգին ու ուղղությունը որքան կարելի է շինենք ժողովրդական, ազատելով արևելյականությունից»[1]։

Նալբանդյանը երկար տարիներ քննադատել է Մխիթարյան միաբանության սխոլաստիկ դրականությունը, ցույց տալով նրա հակաժողովրդական էությունը։ Ակնհայտ փաստ է, որ ժամանակի գերեզմիտ դրողների մեծամասնությունը դուրս է եկել Մխիթարյան միաբանության խավար միջավայրից։ Մխիթարյանները տասնվեր խոսքի բոլոր հնարավոր միջոցներով աշխատում էին տիրապետել հայկական միտքը, իշխող դիրք գրավել հայ դրականության մեջ։ Ուստի հայ նոր դրականության և մասնավորապես ռեալիզմի զարգացման տեսակետից մխիթարյան դրականության քննադատությունը դառնում էր գեղեցիկան արդիականություն։

«Մխիթար Սեբաստացի և Մխիթարյանք», «Հիսուսյանք» և բազմաթիվ այլ հոդվածներում Նալբանդյանը ոչ միայն անխնա մերկացնում է Հիսուսյանների և Մխիթարյանների բարոյական ու քաղաքական ռեակցիոն

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 4, էջ 39—40։

էությունը, այլև չախչախիչ քննադատության է ենթարկում նրանց էսթետիկական սկզբունքները: «Գեղարվեստի մասին պիտո է միևնույն բանը ասել. պատճառ որ բացի արտաքին ձևից ոչինչ պատմականություն չկա միջոցաք: Բանաստեղծությունն անվանում էր միմիայն բառերի և ոտերի խաղացմունքը, տողերի դասավորությունը, վիրտիլիոսի երգերին համահնչությունը, բարոյական մաքերը և այլն և այլն»[1]:

Բայց մի՞թե նույն բանը չէր վերաբերում նաև մխիթարյան բանաստեղծներին: Իսկապես ի՞նչ էին գրում այն ժամանակ մխիթարյան բանաստեղծները՝ Բագրատունին, Հյուրմյուզը, Չախչախյանը և մյուսները, եթե ոչ սխոլաստիկ «բռնահանգեր», որոնց ճապաղ ու ձանձրալի տողերի մեջ տիրում էր բացարձակ դատարկություն: Նրանք գրելու նյութ էին դարձնում արևելյական հիմար վեճերը, ներբողում էին առանձին վարդապետների կամ գովերգում կրոնական տոները և կամ լավագույն դեպքում կապկորեն ընդօրինակում հին հունական ու հռոմեական՝ վաղուց մոռնի մնում ու նոր պահանջների անսակիսիկ անսովոր գրական ձևերը: Ահա թե ինչու Նալբանդյանը հայտարարում էր, որ մխիթարյան մատենագրության «արտաքին փայլողության տակ թաքնված կա դատարկություն», և ապա, բնութագրելով նրա հակաժողովրդական էությունը, ընդգծում է, որ այդ «մատենագրությանը դանակով կտրած բաժանած է ժողովրդից, ազգի հոգու բխվածքը չէ, այլ մի դիմակավորված անձնասվորություն» և, որ պապական արևելցիների մատենագրությունը նման է «օպիումից շինված քաղցրեղենի», որը նպատակ ունի խաբել ժողովրդին և թունավորել նրա գիտակցությունը խավարի, տգիտության ու սրկության թույնով[2]:

---

1 Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 2, էջ 101:

2 Նույն տեղում, էջ 215:

Մխիթարյանները մոտ հարյուր-հիսունամյա գործունեություն ունեին և բնականաբար կարողացել էին որոշ հեղինակություն առնել իրենց շուրջը մատենադրության տարբեր ասպարեզներում: Նալբանդյանն իր անխնա հարվածներն ուղղում էր Մխիթարյան միաբանության կարծրացած հեղինակության դեմ, աշխատում էր խորտակել նրա հեղինակությունը և հայ ժողովրդի կուլտուրական վերածննդի հույսերը կապել պրոգրեսիվ ինտելիգենցիայի անվան հետ: «Հերի՛ք է,— բացատրում է Նալբանդյանը,— որ մենք մեր վերայից այն ամոթը, թե լուսավորություն մեր ազգի մեջ սիրտ է փտած պապական արհեստների ձևերով մտանել. նոցա լույսը խավարից շատ վատ է, վասն որ թող չորյանց պահնն, հայոց ազգի մեջ կան այժմ մարդիկ, որ կարող էին հազար անգամ լավ գրել, լուսավոր, ճշմարիտ և մարտուր, բան թե մի վենետիկցի արհեղա»[1]:

Նալբանդյանը ծաղրել է մխիթարյան գրողներին, որոնց հաստատուր դրքերը զուրկ են որևէ գործնական արժեքից:

Խորապես ըմբռնելով, որ պատմությունն առհասարակ որևէ էական բան չի ստեղծում առանց դրա հատուկ անհրաժեշտության, Նալբանդյանը պնդում էր, որ գրականությունը նույնպես հատուկ անհրաժեշտության արդյունք է և հասարակությունն այն ստեղծել է իրեն ապատարկելու համար: Ուստի նրա գրականությունը կորցնում է իր հասարակական ֆունկցիան, դրանով իսկ իրեն դատապարտում է մահացման: «Բնական աշխարհի մեջ,— հաստատում է Նալբանդյանը,— ոչինչ բան չկա, ոչինչ բան չէ՛ կատարվում առանց խորհրդի. հեղինակներ ևս, մնալով այս հասարակաց բնության օրենքի տակ, ամենայն բան գրե-

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 4, էջ 45:

լու ժամանակ պիտո է յուրյանց խորհուրդը ունենան, և այս խորհուրդը պիտո է կարելի բան լինի, այսինքն ժամանակի հանգամանքներին հարմար»[1]:

Ժամանակի հրամայական պահանջն է հումանիզմը, ժողովրդի բարեկեցիկ կյանքի ապահովումը և ազգային ազատագրումը: Այս նպատակին պետք է ուղղված լիներն Ք. առաջավոր մարդկանց գործունեությունը և Ք. պրակտիկան: Այդ հանգամանքը Ք.-ին դրդին ոչ Ք. «գաղերով հետ մնացած դաղափարք և խավար ֆանատիկոսության տալ», այլ «փարատել կույր և մարդատյաց ֆանատիկոսության խավարը և դրա տեղ քարոզել սեր, խղճի ազատություն, մարդկային բանական արժանավորություն»[2]:

Այս անհրաժեշտ է ոչ միայն հասարակության առաջընթացի, այլ հենց պրակտիկայի զարգացման տեսակետից, որովհետև, ինչպես պնդում է Չերնիշևսկին, միայն գրական այն ուղղություններն են հասնում հասկապես բարձր զարգացման, որոնք հենվում են կենսական և ուժեղ գաղափարների վրա:

Պաշտոնական ռեակցիան էսթետիկան հետամուտ էր այն սկզբունքից, որ պրակտիկան պետք է լինի ապոլիտիկ, անտարբեր հասարակական-քաղաքական երևույթների նկատմամբ, քանի որ նրա տեսակետով, հասարակական կյանքը չի կարող նյութ ծառայել մարդու արվեստի համար, որովհետև արվեստի ու պրակտիկայի նյութ կարող է լինել գեղեցիկը, իսկ գեղեցիկը պետք է որոնել ոչ Ք. իրական կյանքում, այլ երևակայական, առասպելային աշխարհում: Կղերաֆեոդալական էսթետները գրանով իսկ գրկում էին պրակտիկությունն իր բարձր կոչումից, կտրում իր կենսատու հոդից՝

---

[1] Մ. Նալբանդյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 2, էջ 64:

[2] Նույն տեղում, էջ 402:

հասարակական կյանքից, ժողովրդի ինքնագիտակցությունը բարձրացնելու գերից և այն հանդեցնում միստիցիզմի, վերացական բարոյախոսության և դատարկ զվարճալիքների քարոզին։

Մխիթարյան աստվածաբանները սխալում էին, թե գեղարվեստը, դրականությունը հասարակական բովանդակություն չի կարող ունենալ և ինչպես գիտության, այնպես էլ գրականության հիմնական գործառույթը պետք է լինի աստվածային էության բացահայտումը, մարդու միտքն ու զգացմունքը աստվածային էության ենթարկելը։ Նրանց տեսակետով իսկական գեղեցիկը հենց այդ աստվածային վսեմության ոլորտներում կարելի է գտնել, ուստի այդ էլ պետք է հանդիսանա գեղարվեստի բովանդակության աղբյուրը։ Ո՛չ թե գեղի կյանք ու բնություն, այլ գեղի աստվածային էություն— ա՛յս է նրանց իդեալը գեղարվեստի բնագավառում։ Հասկանալի է, գեղարվեստի վերաբերյալ այսպիսի ըմբռնումը բխում է գեղեցկի նրանց իդեալիստական սկզբունքից։

Մխիթարյան էմիսոնեներից մեկը՝ բանաստեղծ Հյուրմյուզը, գեղեցկի բնորոշումը տալիս է հետևյալ կերպ.

«Ջի՞նչ է գեղեցիկը։

— Ամենայն, որ հաճոյ է ու զվարճացուցիչ։ Զանազանի յոյժ աղդումն սորա յաղդմանէ վսեմին, քանզի նորայն աստիճ է և սորայս հեղիկ. և թեպետ ոչ իրրև զվսեմ ամբառնայ սա ի վեր զմիտս, այլ զվարճացուցանէ զնա և յետ վսեմին սա պատրաստէ երևակայութիւնն առավելագոյն բերկրանս»[1]։

Հյուրմյուզը սրանից էլ բխեցնում է արվեստի և առանձնապես բանաստեղծության արտացոլման առար-

[1] Էդ. Հյուրմյուզյան, Առձեռն բանաստեղծութիւն, էջ 54, Վենետիկ, 1867։

կան, նրա կոչումը։ Ինչպես տեսնում ենք, վերհիշյալ բնորոշումը ելնում է ո՛չ թե օբյեկտիվ իրականությունից, այլ հենվում է սուբյեկտիվ զգացման վրա։ Էսթետիկական այդ սկզբունքն է ընկած ամբողջ մետաֆիզիկական գեղագիտության հիմքում։

Նպատակադրվելով բացահայտել ու քննադատել իդեալիստական էսթետիկայի ամբողջ սահմանափակությունը, նրա ռեակցիոն էությունը և առաջադրել մատերիալիստական էսթետիկայի նոր սկզբունքներ, գեղեցկի նոր, մատերիալիստական ըմբռնում։

Հակադրվելով Հեգելի այն դրույթին, ըստ որի գեղեցիկը իդեայի լիակատար դրսևորումն է առանձին էակի մեջ, թե ոչ գեղեցիկ գոյություն չունի, այլ գեղեցիկը իրականության մեջ միայն ուրվական է և որ, հետևաբար, արվեստի աղբյուրը մարդու՝ օբյեկտիվ իրականության մեջ գեղեցկի անկատարելությունը լրացնելու ձգտման մեջ է, իսկ արվեստի ստեղծած գեղեցիկը բարձր է իրական գեղեցկից, Չերնիշևսկին գրել է. «Ընդհակառակը, «գեղեցիկը կյանքն է» սահմանումից կհետևի, որ ճշմարիտ, բարձրագույն գեղեցկությունը այն գեղեցկությունն է, որ մարդը գտնում է իրականության աշխարհում, և ոչ թե արվեստի ստեղծած գեղեցկությունը։ Ընդունելով այս հայացքը գեղեցկության մասին, արվեստի ծագման համար էլ մենք պետք է խոսպիս բոլորովին այլ աղբյուր ընդունենք, և այս պարագայում արվեստի էական նշանակությունն էլ բոլորովին այլ լուսաբանություն կստանա»[1]։

Չերնիշևսկու մատերիալիստական էսթետիկան քաջ ծանոթ էր Նպատակադրմանին և կղերական ռեակցիոն էսթետիկայի դեմ մղած պայքարում տեսական հիմք է ծառայել նրա համար։

Հին էսթետիկայի կողմնակիցները մեղադրում էին

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Избр. фил. сочин. т 1, стр. 65.

մատերիալիստներին, պնդելով, թե իբր նրանք ոչնչացնում են արվեստը, անտեսում են գեղեցիկը արվեստի մեջ։ Նալբանդյանը ծաղրում էր այդ հերյուրանքները, պնդելով, որ մատերիալիստական էսթետիկան ո՛չ թե ժխտում է գեղեցիկն առհասարակ, այլ գեղեցկի հին ըմբռնումը։

Նալբանդյանը հաստատում էր, որ գեղեցիկը միանգամ ընդմիշտ սահմանված երևույթ չէ, որ նրա նշանակությունը պետք է դնահատել պատմականորեն, քանի որ գեղեցիկ համարված որևէ բան կարող է դադարել այդպիսին լինելուց, եթե չի համապատասխանում կյանքի նոր պահանջներին։

«Գեղեցիկը իրավունք չէ,— ասում է Նալբանդյանը,— աշխարհիս երեսին ոչ որևէ գեղեցիկ կան, ոչ որևէ գեղեցկություն. ամեն բան կախված է այն կնոջից, ինչ կնոջից նայում ես առարկայի վրա»[1]։

«Բացարձակ ոչինչ չկա,— մի այլ առիթով գրում է Նալբանդյանը,— այլ ամեն ինչ դնահատվում է հարաբերականորեն՝ որոշ տեսակետով։ Իսկ ի՞նչ բան է տեսակետը։ Հեղինակությո՞ւնը։ Այդ դեպքում հաշվախավար տեսակետն ազատ չէ, այլ ստրուկ։ Տեսակետը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ կենդանի մարդու հատկանիշը, հետևապես, ժամանակի և քաղաքակրթության արդյունք է։ Բայց եթե այդ՝ ժամանակը ոչնչով չնախատեսելով նախորդների ընդունած նորման նրան բոլորովին թաղնի և տանջի մեկ ուրիշը՝ նոր հիմունքներով, միթե դա (ճիշտ է լռելյայն), բայց փաստացի բացառումը չէ՞ ոչ միայն գեղեցկության, այլև պիտանիության, այն բանի, որ մի ժամանակ պաշտվել և իդեալ է եղել»[2]։

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 324։

[2] Նույն տեղում, հ. 4, էջ 195—196։

Հասկանալի է, որ պրական հին ձևերն ու սկզբունքները, ինչքան էլ նրանք գեղեցիկ լինեին, չեն կարող բացարձակ հշմարտություն մնալ և նույնպես ենթակա են մահացման։ Գեղեցկի պրոբլեմը քննելիս Նալբանդյանը ելնում էր ուտիլիտարիզմից. չափանիշ ընդունելով այն, թե ինչքանով է նա պիտանի՝ մարդկանց պահանջների, «պետքերի» բավարարման համար։ Եվ հետևյան ոչ մի հեղինակություն ի վիճակի չէ իրեն հավիտենական ու բացարձակ չափանիշ պահելու այն սկզբունքներն ու ձևերը, որոնք պիտանի չեն նոր պահանջների համար, որովհետև «հետևյան ավտորիտետը ժամանակի և պետքերի իրավունքը հափշտակելու չափ ուժ չունի»[1]։

Իսկ ո՞րն է գեղեցկի բնորոշման մեջ Նալբանդյանի չափանիշը. այստեղ նա ուղղակի ընդունում է Չերնիշևսկու «գեղեցիկը կյանքն է» սկզբունքը։ «Գեղեցկության մոտավոր սահմանը, բնության մոտ լինելը կամ բնության նմանվելն է» Չերնիշևսկու միտքը այսպես է արտահայտել Նալբանդյանը։ Քննադատելով նրանց, ովքեր գեղեցկի սահմանումը ըմբռնում էին իբրև հավերժական արված, բարացած մի բան և ընդգծելով գեղեցկի պատմական, հարաբերական բովանդակությունը, ըստ որում, դրա ըմբռնման հիմքում մշտապես դնելով մարդկանց կենսական պահանջների բավարարման սկզբունքը, Նալբանդյանը գրել է.

«Ժամանակակից մարդուն ի՞նչ օգուտ (անցյալության իմաստով) Միքել Անջելոյի մեռած սառն արձաններից գեղեցկությունից ու շքեղությունից, երբ նրան պատկասում է իրական և կենդանի կինը՝ թող որ ոչ այնպես նրբագեղ, բայց այնուամենայնիվ կենդանի, և, հետևա-

---

1 Մ. Նալբանդյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 3, էջ 325։

պես իր սոցիալական և ֆիզիոլոգիական պահանջներին համապատասխան: Եվ չկա ավելի զեղեցիկը, մարդ արարածը չի հրաժարվի նույնիսկ ամենապզլանդակ կնոջից միայն այն պատճառաբանությամբ, թե վատիկանի արձանները շքեղությամբ և զեղեցկությամբ շատ ու շատ գերազանցում են նրան: Ճիշտ չէ՞, որ ապուշի անուն և տիտղոս կվաստակեր մեկը, եթե անհրաժեշտ պայմաններից բխեցրված՝ ամուսնությունից հրաժարվեր միայն նրա համար, որ իր հարսնացուն Բելվեդերյան վեներային նման չէ»[1]:

Նալբանդյանը մերժել է «արվեստը արվեստի համար» տեսությունը. նա, Չերնիշևսկու նման, գտնում էր, որ գրականության գաղափարագրկության և լոկ դվարճության առարկա դարձնելու ձգտումը բխում է իշխող դասակարգի շահերից և «էսթետիզմով» քարոզող գրականությունը կարող է դուր գալ միայն հարուստ վերնախավին, իսկ միլիոնավոր ժողովրդի համար այն կլինի անհեթեթություն:

Իշխող վերնախավի շահերը հակադրելով միլիոնավոր մասսաների շահերին, Նալբանդյանը գտնում էր, որ գրականությունը պետք է ելնի ամբողջ մեծամասնության շահերից, արձագանքի նրա պահանջներին, պատասխան տա նրան հուզող հարցերին:

Նալբանդյանը ձգտում էր գրականությունը դուրս հանել այն ջերմոցային վիճակից, որի մեջ դրել էին նրան հին էսթետիկայի կողմնակիցները, կղերական գրողները: Ելնելով ռևոլյուցիոն դեմոկրատական էսթետիկայի սկզբունքներից, նա ընդգծում էր գրականության ակտիվ դերը, հասարակության վրա ներգործելու

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 4, էջ 196:

նրա կոչումը: Նա Չերնիշևսկու նման նույնպես կարող էր ասել, որ «պոեզիան կյանք է, գործունեություն, պայքար, կիրք»:

Որպես մատնչող մատերիալիստ Նալբանդյանը թշնամի էր ինչպես հայեցողական տեսություններին, այնպես էլ հայեցողական դրականությանը: Հայտնի է, թե նա ինչպիսի հեղնանքով է խոսել գերմանական իդեալիստական փիլիսոփայության մասին, ծաղրելով փիլիսոփաների՝ հատկապես վերջավորված սիստեմ ստեղծելու հակումը: Նալբանդյանը որոշակիորեն հայտարարում էր, որ «մտահայաց փիլիսոփայությունը արժեք չունի մեր օրերում» և, որ, որևէ ժամանակի ու ժողովրդի փիլիսոփայությունը բխում է հենց ավյալ ժամանակի պահանջներից: «Ինչպես կյանքն է, այնպես է և նորա փիլիսոփայությունը... Ուզո՞ւմ ես փիլիսոփա դառնալ քո ազգի համար... ապա ուրեմն ուսիր քո ազգի կյանքը, նորա հասկացողության աղբյուրը, նորա պատերը: Այդ կյանքի բարվոքվելը է ամենամեծ և ճըշդիրտ փիլիսոփայությունը»[1]:

Նալբանդյանի հայացքով գործնական յուրաքանչյուր քայլն ավելի լավ է, քան ամենագեղեցիկ իդեալը, եթե այն անիրագործելի է: «Զարմանալի է,— ասում է նա հակադրվելով հայեցողական փիլիսոփայությանը,— որ չկամին հասկանալ, թե մի փոքր բերի, բայց գործադրելի ձևը ավելի նախընտիր է, քան թե գաղափարական կատարյալը, որ բոլորովին անգործադրելի է: Հա, շատ ընտիր գաղափար, բայց որ չես կարող նրան մարմնացնել, չես կարող գործ դնել, օգուտը ի՞նչ է: Բայց պետք չէ մոռանալ, որ գերմանական շոր գաղափարի գերի փիլիսոփայության իջնելու կետն է այս:

---

1 Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 299:

Ես անհամ կնքակույր եմ ուռում, փիլիսոփան չէ հավանում և իր մտքի մեջ ավելի հաճելի կնքակիրի դաղափար ունի և ասում է թե դրան անսահման հպարտությամբ ինքը ուղի՛ղ է, որ հավան չէ իմ հային։ Դե սահկնի՛ք քաղցած»[1]։

Նալբանդյանը Գյոթեին անվանել է «երևակայության դավակներից մեծագույնը» և նրա արտահայտության դիմաց, թե «մենք մեր երևակայության դավակներն ենք» բացագանչել է. «ա՛յ քեզ մտահայց դառնացանք»[2]։

Այսպես, ամենուրեք, խոսում է կյանքը վերափոխելու վճռակամությամբ տոգորված մարտիկը, լինի այդ կյանքում, փիլիսոփայության թե գրականության մեջ։ Այս իմաստով նա հատկապես մեծ պատասխանատվություն է դնում գրողների վրա՝ առաջնորդ լինել ժողովրդին, նպաստել նրա մտավոր զարգացմանը, օգնել նրան ազատվելու խորթ ու վնասակար գաղափարների ազդեցությունից։ Նալբանդյանը բարձր գնահատելով Պուշկինի անպիսիությունից, այնուամենայնիվ կշտամբել նրան, այն բանի համար, որ նա իր վեպում գեղքերի տրամաբանությունը ներկայացնում է այնպես, որ դրանց մեջ ֆատալիզմն իր արգարացումն է գտնում։ «Իրրև դրագետ, իրրև հեղինակ,— գրում է Նալբանդյանը,— առավել ևս իրավունք չունի... դարավոր և խավար ժամանակներից սերմանված և սպիտության հողի վրա բուսած փուշերին ջուր ցողել»[3]։

Նույն սկզբունքով Նալբանդյանը գատապարտել Լամարթինի բանաստեղծությունների բարոյականությունը հայերին, գտնելով, որ հայ ժողովրդի մտավոր զար-

---

1 Մ. Նալբանդյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 3, էջ 306։

2 *Նույն տեղում*, հ. 4, էջ 141։

3 *Նույն տեղում*, հ. 3, էջ 131—132։

դատման ավելի ցածր էտապում նպաստավոր հող կա միատիզիզմի տարածման համար, իսկ Լամարթինի «տաղերգություններ»-ի յուրաքանչյուր տողից փչում է միստիկականություն»։ «Մեզ հարկավոր է կյանք և շարժողություն,— ասում է Նալբանդյանը,— հարկավոր է հույս ունենալ մեր անձին և մեր ընկերի վրա և առանց լրանալու և վերացական բաների ծողնելու մեր մասին հոգատարություն, մեր ձեռքով վարել մեր հողը»[1]։

Մարդանշող դեմոկրատը պահանջում էր ժողովրդին դաստիարակել ոչ թե վհատության և հուսահատության ոգով, այլ ինքնավստահության և ռևոլյուցիոնության ոգով։ Նալբանդյանի տեսակետով պրակտիկայում նույնպես պետք է նպաստի կյանքի վերափոխման, հասարակության մտավոր զարգացման գործին։ Գրականության հասարակական դերի այս ըմբռնմամբ Մ. Նալբանդյանը կանգնում է ռևալիստական էսթետիկայի, ռևալիստական պրակտիկայի պաշտպանության դիրքերում։ Գեղարվեստի էությունը իրականության ճշմարտացի արտացոլումն է և իրականության արտացոլման ճշմարտացիությունը գրական երկի գեղարվեստականության գլխավոր չափանիշը։ Նալբանդյանն այսպես լծորմում էր ոչ միայն գրականության գեղարվեստականության համար, այլև նրա ներգործման նշանակության տեսակետից։ Երբ գրողը ռևալիստորեն արտացոլում է կյանքը, ապա դրանով նա օգնում է մարդկանց ճանաչելու այն, հասնելու ինքնագիտակցության, տեսնելու կյանքի դրական և բացասական կողմերը և դաստիարակելու նրանց բացասական երևույթների դեմ պայքարելու ոգով։ Իսկ երբ գրողը ռևալիստորեն է արտացոլում կյանքը, նա չի կարող չքննադատել նրա բացասական կողմերը, ուստի բոլոր դեպքերում իրակա-

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, էջ 428։

նույնն հշմարտության արտացոլման սկզբունքով Նալբանդյանը հանդում էր քննադատական ռեալիզմի սկզբունքներին։

Ով պրոգրեսի ու զարգացման ապենիտով է նայում կյանքին, նա չի կարող քննադատական վերաբերմունք չունենալ կյանքում եղած հին ու հետամնաց երևույթների նկատմամբ։ Պատահական չէ, որ Նալբանդյանի առաջադրած քննադատության սեռությունը հանդիպում էր պահպանողական տարրերի դիմադրությանը, որոնք կառչած են հնին, արբադրծում են տիրող կարգերը, ապրատիելով նորի զարգացումից։ Այդ տեսակետից աչքի է ընկնում «Մեղու Հայաստանի»-ի բռնած դիրքը «Հյուսիսափայլ»-ի ու նախ և առաջ Նալբանդյանի նկատմամբ։ Մելվականները՝ նրա խմբագիր՝ պահպանողական Սահմանոս քահանա Մանդինյանցի գլխավորությամբ հետապրում էին Նալբանդյանին որպես թե աղդը դրպատելու՝ ուրիշ ժողովուրդների աչքում նրան «հայատառակելու» մեջ և արբադրծություն էին համարում ամեն մի քննադատություն, որն ուղղված էր տիրող կարգերի ու ևկեղեցու դեմ։ Նալբանդյանը քննադատել է կեղծ աղգասերների այդ հերյուրանքը և ցույց տվել, որ ազգային տեսակետից անհրաժեշտություն է ամեն մի քննադատություն, որն ուղղված է կյանքի հետամնաց երևույթների դեմ, որովհետև այդ քննադատությունը սովորեցնում է ժողովրդին ճանաչել իր խոցերն ու արատները և միջոցներ ձեռնարկել նրանց վերացման համար։ «Ինչո՞ւ փախչենք լույսի տակ քննելուց մեր ազգային գործերը,— բանավիճում է Նալբանդյանը «Մեղու Հայաստանի»-ի դեմ,— ինչո՞ւ սիրենք խավարի վարագույրով ծածկել մեր վերքերը, որոնք այսքան տարիներ բաբուն մնալով բժիշկներից, կարող են այժմ մեծամեծ վիրաբուժական հնարների։ Այնպես է, մեր քարոզած հշմարտությունը գույն ին կորցնում է ազգի

սիրտը, բայց այդ սուրը միակ հնար է փտած և ճարակած խոցը առողջ մասներից բաժանելու և հեռացնելու համար։ Ես ճշմարտությունն քարոզելով, ասում եմ դու, թե հայտնում էի ազգի պահանջությունքը. ևթե այդպես ես լինի մի ուրիշ խորհրդով չէ դա, ևթե ոչ, որ ազգի սրտացավ անդամքը փոքր առ փոքր հասկանալով բանի զորությունը, բժշկության հնար որոնելու ընկնեին»[1]։

Կյանքի բացասական երևույթները քննադատելու դեր տալով դրականությանը, Նալբանդյանը պայքարում է հանուն քննադատական ռեալիզմի հաղթանակի հայ դրականության մեջ։

Քննադատական ռեալիզմի տեսությունը ռուս դրականության մեջ այն ժամանակ մշակված էր։ Գեռևս Բելինսկին Գոգոլի ստեղծագործության գնահատմամբ հանդես էր նոր ուղղության, ինչպես այն ժամանակ կոչում էին «նատուրալ պլոդի» հաղթանակը ռուս դրականության մեջ։ Բելինսկին գտնում էր, որ Գոգոլով սկսվում է ռուս դրականության մի նոր շրջանը՝ «Գոգոլյան շրջանը», ինչպես հետագայում անվանեց այն Չերնիշևսկին։ Բելինսկին չախչախիչ քննադատության ենթարկեց Գոգոլի ռեալիզմի դեմ ուղղված բոլոր նամական հոսանքների հարձակումները և ապահովեց նոր ուղղության հաղթանակը, որպես միակ կենսական ուղղությունը ռուս դրականության մեջ։

Բելինսկուց հետո Չերնիշևսկին և Դոբրոլյուբովը ավելի խորացրին այն, դարձնելով բազմակողմանիորեն մշակված մի տեսություն, դրանով իսկ մի ամբողջ գլխով բարձրացնելով նախահեղափոխական էսթետիկական գիտությունը։

Ռեալիզմի իր տեսությունը մշակելիս Նալբանդյանն անվիճելիորեն ենթարկվել է ռուս ռևոլյուցիոն դեմո-

---

[1] Մ. Նալբանդյան, երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, էջ 306։

կրատական էմպիրիկական մոթի բարերար ազդեցությանը, սակայն լինելով մեծ տաղանդի տեր անձնավորություն և օժտված լինելով երևույթներն ինքնուրույն կերպով ընկալելու և մեկնաբանելու բացառիկ հատկությամբ, նա դոգմատիկորեն չի կրկնել ոուս ռևոլյուցիոն դեմոկրատներին, այլ հարցերը քննարկել ու գնահատել է հայ գրականության ու հայկական կյանքի կոնկրետ պահանջների հիման վրա:

Բացի ոուս ռևոլյուցիոն դեմոկրատների էմպիրիկայից, ոուս գեղարվեստական գրականությունը նույնպես օժանդակել է Նալբանդյանին ռեալիզմի տեսության մշակման գործում: Ոուս գրականությունն այն ժամանակ ուներ այնպիսի հանճարներ, ինչպիսիք են Պուշկինը, Լերմոնտովը, Գրիբոեդովը, Գոգոլը, որոնց ստեղծագործությունները միայնուն ներդրում են համաշխարհային ռեալիստական գրականության գանձարանում: Օգտագործելով ոուս գրականության ձեռք բերած նվաճումները, բայց և, միաժամանակ, հենելով հայ գրականության ավյալներից, Նալբանդյանը հիմնավորեց ռեալիզմի իր տեսությունը: Ուշագրավ է, որ թեև նրա վաղ շրջանի հոդվածներում հանդիպում ենք գրականության մասին արժեքավոր մտքերի, բայց և այնպես ռեալիզմի իր տեսությունը նա հիմնավորեց միայն այն ժամանակ, երբ հայ նոր գրականությունը լուրջ քայլեր էր կատարել այդ ուղղությամբ: Այնպես որ ռեալիզմի տեսությունը ավյալ ժամանակաշրջանում հայ գրականության համար ինչ-որ մի օտարոտի պահանջ չէր: Գրականությունն ստեղծել էր ուղղությունը, Նալբանդյանն ընդհանրացրեց նրա նվաճումները և բացահայտեց հետագա զարգացման տենդենցները:

Մ. Նալբանդյանի ռեալիստական էմպիրիկայի հիմնական սկզբունքը կյանքի, իրականության ճշմարտացի արտացոլումն է:

«Ճշմարիտ և առույգ մատենագրությունը,— ասում է Նալբանդյանը,— մի հայելի է, որի մեջ ցոլանում է ազգի կյանքը։ Եվ որպես հարկի է այն հայելին, որ ճիշտ ցոլացնում էր յուր առջև դրած առարկայի պատկերը, նույն չափով մի մատենագրություն, որի մեջ ըստուգապես երևում էր ազգի կյանքը և պատկերը. որպես հակառակ, անպիտան է՝ նրին հայելին ուղիղ չէ և չէ ցոլացնում առուգապես այն բանի պատկերը, որ ցույց էիր տվել, այսպես և մատենագրությունը։ Այդպիսի մի մատենագրություն, որի մեջ այլը քի է երևում, իսկ քեն այլը, շինովի և խարդախ մի մատենագրություն է, առուիյան վարագույրով դիմակավորված մի անձնավորություն»[1]։

Սահմանելով, որ «մի ազգի մատենագրության մեջ երևում է նորա հոգին, նորա հայացքը, նորա ընկերական կյանքը», Նալբանդյանը առնչել է «հայելու» իր նշանավոր սեռությունը, որը ելնում է կյանքի ճշմարտացի արտացոլման սկզբունքից։ Բայց իրականության ճշմարտացի արտացոլման պահանջը բխում է նաև մի այլ անհրաժեշտությունից՝ ժողովրդի տվյալ ժամանակաշրջանի պատմական կյանքի իրադարձությունների ճշմարիտ արտացոլման անհրաժեշտությունից, որը պարտադիր է գրականության համար։ Նալբանդյանի հայացքով գրականությունը տվյալ ժողովրդի կյանքից կտրված ինչ-որ մի վերացական բան չէ, այլ անպատճառն կապված է այդ ժողովրդի պատմության հետ։ Ինչպես ժողովրդի պատմությունն է, նույնպես և նրա գրականությունն է,— ասում է Նալբանդյանը։ Հենց այդ դրույթից ելնելով էլ նա, ռուս ռևոլյուցիոն դեմոկրատների նման անջրպետ չէր դնում մի կողմից գրականության

---

1 Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, էջ 366։

և մյուս կողմից փիլիսոփայության ու պատմության միջև: «Մի նայեք այն արատին պոնապարտիզմին, պատմության և բանաստեղծության մեջ,— ասում է Նալբանդյանը,— որ երևում է անփորձ աչքի, քի պատմությունը մի հիշատակարան է առաջապես կատարված իրողությունների, կամ այդ գործերի մեջ դատված մարդերի, իսկ բանաստեղծությունը դուրս է դրվում իրական ճշդություններից: ...Բանաստեղծությունը ևս նույնպես ճշդիտ հիշատակարան է, ինչպես պատմությունը: Պատմությունը նկարագրում է մեզ ազգի հոգեկան կյանքի այն երևույթը, որ մարմին առած ու երևեցած իրական աշխարհի մեջ այս և այդ կերպարանքով, բայց բանաստեղծությունը մարմնավորում է, անանձնի և շոշափելի կացուցանում է մեզ ազգի հոգեկան կյանքի այն երևույթը, որ առանց մարմին առանալու մնացին ազգի հասկացողության մեջ, որպես լոկ գաղափար, բայց որպես մի անհերքելի և որոշյալ դրշմ բնավորության վերա»[1]:

Այնուհետև գտնելով, որ բանաստեղծն ավելի ազատ է նկարագրվող երևույթների նկատմամբ և «սահմանված չէ ննթարկվիլ տեղագրական, ժամանակագրական կամ իրողությունների կատարվելու համար հարկավոր եղած մեքենականության կանոններին», Նալբանդյանն, այնուամենայնիվ, չի հանդում վերացականության և գրի ազատությունը դնում է որոշ սահմանների մեջ, բոլոր դեպքերում զգուշացնելով նրան իրականության կամ համանականության շրջանակներից դուրս գալու վտանգից:

«Դիցուք քի բանաստեղծը պատմելով մի անցք կամ խոսելով մի մարդու մասին, չէ պահում այդ անցքերի

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, էջ 278—279:

կարդը, գոյ է դնում պանապան կամայական և հնարաստեղծյալ հանդամանքներ, նկարագրում է երբեմն գերբնական անցքեր ու անսարաններ և այլն, բայց այս է խնդիրը. կատարվե՞լ են այդ իրողությունքը, կամ, եթե չեն ևս կատարված, ապա, կարո՞ղ էին կատարվել թե ոչ: Այն գերբնական անսարանքը, որ ոչ եղած են, ոչ կան և ոչ ևս լինելու են, բայց Համառա՛յն էին նորա ապրի հասկացողությանը, և այդ ֆանտաստիկական գաղափարների անմիջ խոր գրա՞ծ էր ապրի ուղեղի և արյունի մեջ, ահա խնդիրը»[1]:

Նալբանդյանը ուսուցանում է գրողներին մնալ իրականության կամ հավանականության սահմաններում, այսինքն ներկայացնել իրականությունը և շտարվել ֆանտաստիկ, վերացական նկարագրություններով, որոնք չունեն հող և չեն բխում կյանքի պահանջներից: Դրա համար էլ նա պահանջում է գրողից ճշմարտացի արտացոլել իրականությունը բարձր գեղարվեստականությանը համարելով հենց այդ արտացոլման ճշմարտացիությունը, հարազատությունը: Ավելի շատ ցույց տալ կյանքի անալիտական պատկերներ, քան թե դատողություններ անել կյանքի մասին, այս է անալիզի անսարանի սկզբունքը:

«Այն հեղինակը,— գրում է Նալբանդյանը,— որ ինքը բան չէ ասում մեզ, այլ մարդիկ է հանում մեր առջև, ներգործել տալով նորա,—նա ցույց է տալիս. էլ անանկ ոչ հետո լսելու կարոտություն չկա: Իսկ այն հեղինակը, որ ոչ ամեն բան ցույց է տալիս ներգործողների ձեռքով, այլ երբեմն իր բերանից է պատմում նորա մասին, նա լսեցնում է, որի տպավորությունն

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, էջ 279—280:

ավելի թույլ է, քան թե տեսնելու և շոշափելու տպավորությունը»[1]:

Այսպիսով, ռեալիզմի տեսաբանը պրողներից պահանջում է արտացոլել իրականությունը ճշմարտացիորեն, ո՛չ թե հնարաստեղծել, այլ ներկայացնել կյանքի պատկերներ և ըստ որում բնորոշ, տիպական պատկերներ, այնպիսի պատկերներ, որոնք ունեն հասարակական բովանդակություն:

Նալբանդյանը դրանով իսկ առաջ է քաշում տիպականության հարցը գրականության մեջ: Ընդունելով գրողի ստեղծագործական ազատությունը, Նալբանդյանն, այնուամենայնիվ, գտնում էր, որ այդ ազատությունը բացարձակ չէ և գրողը պարտավոր է ենթարկվելու իրականության, հասարակական կյանքի ճշմարտացի արտացոլման պարտադիր սկզբունքին: Տիպականության պրոբլեմը Նալբանդյանի մոտ հանդես է գալիս որպես ռեալիզմի էսթետիկայի կարևորագույն հարցերից մեկը: Ո՛չ միայն արտացոլել, նույն տալ ինչ որ տիպական է և ունի հասարակական իմաստ, այլև այդ բոլորը ներկայացնել կենդանի տիպերի, կերպարների, բնավորությունների միջոցով: Գեղարվեստական երկի՝ իրականության արտացոլման լավագույն ձևը տիպերի, կերպարների ցուցադրումն է, նրանց միջոցով հասարակության տարբեր խավերի սոցիալ-դասակարգային էության բացահայտումը: Նալբանդյանը պահանջում է գրողից լուրջ ուշադրություն դարձնել կերպարների անհատականացման, հոգեբանական ամբողջացման վրա: Իր «Կրիտիկա»-ում նա կշտամբում էր Պռոշյանին այն բանի համար, որ ներկայացնելով բազմաթիվ կերպարներ, Պռոշյանը ուշադիր չի դառնը-

---

1 Մ. Նալբանդյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 3, էջ 123:

վել նրանց անհատականացնելու, տիպականացնելու ուղղությամբ:

Նալբանդյանը պահանջում է, որ նկարագրված յուրաքանչյուր կերպար, ինչքան էլ նա երկրորդական լինի, տիպականացվի, կոնկրետացվի, անհատականացվի որպես կենդանի անձնավորություն և, որ նույնպես կարևոր է, նա պետք է համոզեն ներկայացնի կերպարներից յուրաքանչյուրին իր համապատասխան տեղում: Այդպիսի ընդհանրացում Նալբանդյանը կատարում է Պ. Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթեր» վեպի առնչությամբ, որտեղ հեղինակը բավարար հաջողությամբ չի լուծել գլխավոր և երկրորդական հերոսների փոխհարաբերության հարցը:

«Ընդհանրապես,— գրում է Նալբանդյանը,— նկարագրված բնավորությունները ապշեցի հարազատություն ունեին, բայց երբեմն ավելի դերություն վամենալով դնել գլխավոր (համարված) ներգործողների մեջ և անդադար նոցա մոտ ուղևորվ պատում գալ, հեղինակը ոչ միայն շատ տեղ հարևանցի և երկու խոսքով է անցնում երկրորդական ներգործողների մոտից, ինչպես են Անուշը, Արշամը, որ Գեղամ էլ է ասվում, Գարեգինի մայրը և այլն, և այլն, այլ շատ զգալի կերպով կեղծ վիճակի մեջ է դնում իր գլխավոր ներգործողներին, ինչպես են, Սոսի բազմավոր-օձ (շահմատ) բռնելը, Սոսի քարտիի գլխին ազոթելը և այլն: Հայտնի է, որ գլխավոր ներգործողների վերաբերությամբ, մի տրված միջոցում, բնականի նկարագրության պաշարը գործ դրվելուց հետո, եթե հեղինակը չպարապի երկրորդական բնավորությանց վերպարանագործությամբ և նոցանից նոր ուժ և դերություն չառնու իր գլխավոր հերոսի համար, նախ որ այդ հերոսը ակարանում է, վրա երկու, որ երկրորդական ներգործողը շատ շփոտում են. բևե հեղինակի նպատակը է ընդհանուրի վար-

*բին ու բարքը ցույց տալ, բայց երբ այդ վարք ու բարքն այս կամ այն մոմենտի համար թանձրացնում է այս կամ այն բնավորությունը, հայտնի է թե պարտ կա նորա վրա՝ բնության սահմանից դուրս չբերել նորան»*[1]:

*Նալբանդյանը պահանջում էր ներկայացնել կենդանի, անհատական կերպարներ, բնավորություններ և ոչ թե սխեմատիկ դասախոսություններ, մերկապարանոց խոսափողներ: Կերպարն ինքը պետք է բնութագրի իրեն դրծողության մեջ, տիպական հանգամանքներում և ոչ թե հեղինակի պատմողությունների ու բնութագրությունների մեջ: Նալբանդյանը նշում էր, որ Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթեր» վեպում անհամեմատ ավելի հաջող են մասնավոր տեսարանները, քան կոնկրետ կերպարները, տիպերը, մի բան, որ բնորոշ դիտում էր որպես թերություն: Ուշագրավ է նաև, որ Նալբանդյանը քննադատում էր ժամանակի կլասիցիստական ազդային տրեդիցիաները, որոնք չէին ներկայացնում կենդանի, տեսիլական տեսարաններ և հերոսները հանդես էին գալիս սխեմատիկ հատատացների դերում, հղնելով «ապստրոֆական խոսքերով... վարդապետել դրամատիկական դրծողության պահանջները և շրջվարությունը»:*

*Հակառակ դրան տեսիլքի տեսարանը խրախուսում և քաջալերում էր կենցաղային կոմեդիան, որը ներկայացնում է կյանքի տեսարաններ, «բրբռում» հասարակական կյանքի տարբեր կողմերը և այն «մերկապարանոց դնում հասարակության դատաստանի առջև»: Հենց այս իմաստով էլ նա առանձնապես հետաքրքրվել է Ալադաթյանի «Վայ իմ կորած հիսուն*

---

[1] Մ. Նալբանդյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 3, էջ 122—123:

ական» կատակերգության մասին, ընդգծելով նրա ռեալիստական ուղղությունը, նկարագրվող կերպարների կենդանությունը: «Կատակերգությունը «Վայ իմ կորած հիսուն ռակի» անունով, մի քանի նկարագիրք մեր բիֆլիզնցի ժողովրդի կյանքից, պ. Ալադաթյանցի գործը, բավական կենդանություն ունի հայկական բնավորություններին: Շնորհակալություն դորա հեղինակին»[1]:

Անդրադառնալով տիպականության հարցին, Նալբանդյանը, ասկայն, ըստ էության չի դրել դրական կերպարի պրոբլեմը դրականության առաջ: Նա այդ վաղաժամ է համարել ինչպես հայ իրականության, այնպես էլ հայ դրականության համար: Գնահատելով Պռոշյանի ստեղծած կերպարները «Սոս և Վարդիթեր» վեպում և ընդունելով, որ հեղինակը չի ստեղծել «լոդիկաբար աճող» կերպարներ, Նալբանդյանը գրել է. «...պ. Պռոշյանցը արդյոք չպիտի՞ դուրս եկած լիներ բնականությունից, եթե հայկական կյանքի մեջ (ընդհանուր առմամբ) երևեցներ մեզ այնպիսի բնավորություններ, որ սկզբից մինչև վերջ աճում էին լոդիկաբար: Եվ հայոց կյանքը այն վիճակո՞ւմ է ներկայումս, որ այդպիսի բնավորությունքը (ընդհանուր առմամբ) մատչելի չհամարվեին: Ամեն բանից առաջ քննելիքը է ազգի կյանքը. որովհետև այդ կյանքն է բանաստեղծի հիմքը, որի վրա կառուցանում է նա իր շինվածքը: Հայտնի է թե ազգն էլ մեղավոր չէ, եթե նորա կյանքը չի երևացնում այսօր այնպիսի բնավորություններ և երևույթներ, որ չկան Սոս և Վարդիթերի մեջ: Նոցա աճելության համար հարկավոր է հող, հարկավոր է պայմաններ և հնարներ, որոնցից զուրկ ենք այսօր և որոնց

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, էջ 392:

*թերությունը դուցե թե լցնեն լուսավորությունը մի մասով, եթե դիտությունը սար կոխեն Հայաստան»*[1]:

Ճշմարտություններ, իհարկե, կան այստեղ, բայց սկզբունքային, տեսական խնամով Նալբանդյանն իրավացի չէ դրական հերոսի կերպարի ստեղծումը վաղաժամ համարելով հայ գրականության համար: Նա չի ժխտում դրական մարդկանց գոյությունը հայ իրականության մեջ, այլ դրանք համարում է բացառություն և ոչ թե, այսպես ասած, տիպական երևույթ: Դրա համար էլ նա միշտ շեշտում է «ընդհանուր սարով» արտահայտությունը, ըմբռնելով այն ընդհանրականի, տիպականի իմաստով: Բայց բանն այն է, որ բոլոր դեպքերում չէ, որ տիպականը կարող է լինել նաև ընդհանրական, ամենից ավելի տարածված: Ուստի Նալբանդյանը ոչ միայն չպետք է խրախուսեր և արդարացներ Պռոշյանին «լոդիկարար աճող» կերպարներ չներկայացնելու համար, այլ պետք է պատասխանատվությունը դրվեներ մոտ այդպիսի կերպարներ ներկայացնելու ձգտումը: Դա ռևոլյուցիոն դեմոկրատական էսթետիկայի կարևորագույն պահանջներից մեկն է: Կյանքը ռեալիստորեն ներկայացնելը, կյանքի բացատական կողմերը գնահատելը, իհարկե լավ է, բայց դրական մարդու կերպարը գրականությանն ավելի ակտիվ, ներգործուն դեր է տալիս, բարձրացնում է նրա հասարակական արժեքը: Պատահական չէ, որ ռուս ռևոլյուցիոն դեմոկրատները հատուկ ուշադրություն էին նվիրում դրական մարդու պրոբլեմին՝ գրականության մեջ: Չէ՞ որ հենց ինքը Նալբանդյանը հայ բուրժուական ռեալիզմի մեջ փոխեց խոշոր ծորությունն «Մեռելահարցուկի» վեպում ոչ միայն պատասխանով հասարակության ռեակ-

---

1 Մ. Նալբանդյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. 3, էջ 170:

յիման խավերի դիմակները, այլև հանձին կոմս Էմմանուելի ստեղծել դրական մարդու կերպար, որն օժտված է կյանքի արտաավոր երևույթների դեմ պայքարելու հատկությամբ:

Նալբանդյանի ռեալիստական էսթետիկայի կարևոր հարցերից մեկը դրականության ժողովրդայնության պրոբլեմն է: Այս հարցում ևս Նալբանդյանը բաժանում էր ռուս ռևոլյուցիոն դեմոկրատների՝ Բելինսկու, Չերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի սկզբունքները:

Ժողովրդայնությունը, ըստ էության, ռեալիզմի անխզելի մասն է, իսկ ավելի ճիշտ, հենց նրա բովանդակությունը: Ժողովրդայնությունը նախ և առաջ ենթադրում է իրականության, կյանքի ճշմարտացի արտացոլում, արձագանքումն այն կենսական պահանջներին, որոնց լուծման առաջ կանգնած է տվյալ ժողովուրդը: Բայց ժողովրդայնությունը միաժամանակ պահանջում է նաև արտացոլել տվյալ ժողովրդի կյանքի առանձնահատկությունները, նրա հոգեբանությունը: Ուստի էապես ժողովրդայնությունը համընկնում է նաև դրականության ազգային բնույթի հետ:

«Ազգերի բանաստեղծության միակ աղբյուրը,— առում է Նալբանդյանը,— է նոցա ազգային պատմությունը, այսինքն ազգի կյանքը: Ազգային է բանաստեղծությունը, երբ բովանդակում է յուր մեջ ազգին պատկանած բաներ, երբ այդ բանաստեղծության սկզբնական առթիը է մի իրողություն կամ թե անձն ազգին պատկանած. նույնպես ազգային է բանաստեղծը, երբ երգում էր կամ գրում էր մի այնպիսի բան, որ անմիջական հարաբերություն ուներ ազգի հետ, ազգի ֆանտազիան և բարոյական կյանքի հետ. այս չէ կարելի հերքել: Բանաստեղծությունը պիտի որ հոգի ունենա, կյանք ունենա, և այս կյանքը նա կարող էր առնել մի այնպիսի բանից, որ կյանք ուներ, որ ապրում

էր ոչ որպես մի հանք կամ մի եղիպտական մումիա, այլ որպես դործարանավոր Էակ առաջ էր գնում յուր կերպարանադործության մեջ: Ինչպես ապրի է, ապրի ժյանքն է, այնպես է և նորա պատմությունը, իսկ ինչպես պատմությունն է, այնպես է և նորա բանաստեղծությունը»[1]:

Ռեալիզմի, ժողովրդայնության սկզբունքների պաշտպանությամբ էլ բնորոշվել է Նալբանդյանի, իբրև դրական բննադատի դործունեությունը: Նա ոչ միայն առաջադրել ու հիմնավորել է ռեալիստական էսթետիկայի սկզբունքները, այլև պաշտպանել ու խրախուսել է այն դրողներին, որոնք իրենց ստեղծադործություններով կապվում են ժողովրդի հետ, արձագանքում են նրա կենսական պահանջներին:

Նալբանդյանը բարձր է դնահատել Բաղիշեցյանին, որպես մի դրողի, որն առաջին անդամ փորձեց իր դեղարվեստական երկերով արձագանքել հայ ժողովրդի կենսական պահանջներին: Նալբանդյանը հիացմունքով է խոսել Բաղիշեցյանի «Տեր կնդա գհայս» բանաստեղծության մասին, դտնելով, որ դա «Թև յուր բովանդակության, թև յուր բանաստեղծական վսեմության հոդիով» «հայոց նեղկա վիճակի ճշդիվ պատկերն» է հանդիսանում: «Եթե հնար ունենայի ես,— հիացմունքով դրում է Նալբանդյանը,— ամենասուրբ պարտականություն կդնեի ամեն մի հայի վերա անդիր ուսանել այս երդը: Մինչև այսօր իմ ժյանքի մեջ չեմ տեսած կամ լսած մի այսպիսի երդ. ահա բուն աղգային երդ»:

Նալբանդյանը բարձր է դնահատել Ղ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպը, այն դրահելով որպես «ապ-

---

[1] Մ. Նալբանդյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հ. I, էջ 278:

դային բանաստեղծության մի հարուստ դաղափար»։ Անկնդայտ է, որ «Վերք Հայաստանի»-ն բարձր է գնահատում նախ և առաջ հենց իր ռևալիզմով, իր ժողովրդայնությամբ և ազգային բնույթով։ Նալբանդյանն այդ հանճարեղ ստեղծագործությանն անվանել է «խախտարդական հայելի», որի մեջ «մարմին է առել ազգի հոգին, ազգի նորին վիճակը, ազգի հասկացողությունը», որի մեջ հարուստորեն արտացոլել է ությալ ժամանակաշրջանի հայկական կյանքը իր ուժեղ ու թույլ կողմերով, որտեղ ժողովրդի մեջ պահպանված հայրենասիրության բարձր ոգին դովերգելու հետ միասին, քննադատվում են նաև նրա կյանքում եղած հոռի ու բացասական երևույթները։

Նալբանդյանը վերացական տաղանդի երկրպագուներից չէր. դրողի տաղանդը նա դնահատում է այն չափով, ինչ չափով որ այդ դրողը հարուստ է մեծ իրականությանը և իր երկերով արտահայտում է բարձր դաղափարներ։

Ազնվական դրականության երկրպագուները արտակարդ տաղանդ էին տեսնում մխիթարյան բանաստեղծների մեջ, իսկ Արանն Բազրատունին հաղիվ միայն հանճարների ցարդը չէր դասվում։ Նալբանդյանը հետու էր այդպիսի անհիմն ոգևորությունից։ Նա բարձր էր դնահատում Դ. Ալիշանի տաղանդը, նրա «Նահապետի երդերը» անվանելով «հոյակապ քերթվածք» և նշելով, որ չափաբերական քերթվածոց մեջ, արժանավոր վարդապետը սխոյան չունի։ Բայց այդ դնահատականն անվերապահ չէ։ Նալբանդյանը մի այլ առիթով ընդգծեց Ալիշանի ստեղծագործության սահմանափակությունը, ակնարկելով նրա տաղանդի «խափանատիպ արեղայական սևաթույր վերարկուն»։

Նալբանդյանը դնահատում էր Ռ. Պատկանյանի ստեղծագործությունը՝ ընդունելով նրա պոեզիայի ակ-

տուալ-քաղաքական նշանակություն, ազատասիրական ոգին, շեշտելով նրա դերը հայ «ազգային բանաստեղծության» զարգացման գործում, սակայն անալիզի անսպառնը միաժամանակ քննադատում էր նրա պահպանյան բնիկա-հայրենասիրական ոճանոտիզմը, որի դավանած ծրագրերը խիստ հեռու են կենսագործելու իրական հնարավորություններ:

Ուշադրության արժանի է Նալբանդյանի գնահատականը Պետ Պռոշյանին: Մեծ քննադատը Պռոշյանի վեպը անվանել է «անխարդախ հայելի», որի մեջ «ցոլանում են բնության Հատորները»: Նա «Սոս և Վարդիթեր» վիպի դիմաւոր արժանիքը համարում է այն, որ նրա մեջ ներարկվող միջավայրը ներկայացվել է ամենայն հարազատությամբ: Նալբանդյանը ցույց է տալիս, որ գեղարվեստական երկի ուժն արտահայտվում է այն մասերում, որտեղ հեղինակը հարազատ է մնացել իրականությանը: «Ոչ ձևի մտածությունը և ոչ դեպքերի դասակարգությունը վարող են, դոնե՛ մասնավորապես համեմատվիլ նորա պարզ, անզարդ և բնորոշին անխարդախ և բնական նկարագրությանցը: ...Բանաստեղծը որտեղ ուղղակի խոսում է բնության լեզվով, ուր միայն լոկ թարգման է լինում բնության ու ասպարգում է այն, ինչ որ այժմ ամեն մարդ կարող էր տեսնել և առուգել, հոյակապ արժանավորություն ունի, իսկ ուր մեկ վայրկյան անգամ արդի հեղինակը բնությունը թողնելով, օգնություն է խնդրում վերակացությունից և հնարաստեղծում է անբնական բաներ, այնտեղ գործի արժեքը քայլանում է և անհամեմա՛տ քայլանում է»[1]:

Պռոշյանի այս երկի օրինակով Նալբանդյանը ա-

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 122:

վորեցնում է դրողներին հետևել ռեալիստական ուղղությանը, հետև մնալ «հնարատեղծելու» հակումից և «բարդման լինել բնությանը», «խոսել բնության լեզվով»։ Ամենուրեք այս է քննադատ Նալբանդյանի ակզբունքը։ Բայց հատկանշական է նաև այն, որ Նալբանդյանը «Սոս և վարդիթեր»-ի մեջ հատկապես արժեքավորել է այն հատվածները, որոնք արտահայտում են դյուղացիության սոցիալական բողոքի արտադրությունները։ Նալբանդյանը նախ խրախուսում է Պուշկինին՝ բարբառի բացասական տիպն ստեղծելու համար, որը բացահայտում է կապիտալի նախասկզբնական կուտակման շրջանի «հերոսների» սոցիալական էությունը, ապա նաև հատկապես բարձրացնում՝ Արշամի և վայկունի կերպարները, որոնք մարմնավորում են սոցիալական անհավասարության դեմ ընդվզող դյուղացիության լավրոտ տարրերին։ «Արշամի բերանով խոսում է նոր ժամանակների ոգին»,— ասում է Նալբանդյանը։ Բայց քննադատը ափսոսանքով նշում է, որ Արշամի կերպարը թուլիկ է վևպում և նա չի կարողանում, ըստ էության, ամբողջական դրսևորել դյուղացիության այդ բնորոշ արտադրությունները։ «Մենք մանավանդ ցավում ենք սորա (Արշամի— Ս. Ս.) մասին,— ասում է Նալբանդյանը,— որ այսպես փոքր հանդես ունի առ. պատճառ, հեղինակը նորանով ցույց է տալիս մեզ նոր սերնդի սկևպտիկյան ուղղությունը։ Մեզ շատ ցանկալի էր իմանալ, թե այդ երկնային ու վիրկարար ուղղության շրջանը արդյոք որքա՞ն տարածություն ունի այն տեղերի հայ բնակության մեջ»[1]։

Միանդամայն անկնհայտ է, թե քննադատական ռեալիզմի տեսաբանը «Սոս և վարդիթեր» վևպի հատ-

---

1 Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 177։

կապես ո՛չ կողմն է արժեքավորել և ի՛ր պրոնով նա տանդեպարժեական ինչպիսի՛ ուղի է նշել հայ պրոկատնության համար։

60-ական թվականների պրոզներից Նալբանդյանի բարձր գնահատությանն է արժանացել նաև Գ. Տեր-Հովհաննիսյանը։ Վերջինիս «Տեր-Մարդիս» վեպը ռեալիզմի տեսանկյունից դնում էր ժամանակակից հայ արձակը հիմնադրող երկերի շարքում և առանձնապես արժեքավորում էր նրա քննադատական ռեալիզմը, հակակրթական բովանդակությունը։ Ուշադրավ է հատկապես այն, որ Նալբանդյանը Գ. Տեր-Հովհաննիսյանին անվանել է «հայկական Գոգոլ», այդ բարձր կոչման առիթ հանդիսանալով դոգոլյան ռեալիզմի սրտոիցիաները։

Քննադատական ռեալիզմի սկզբունքների պաշտպանության տեսակետից բնորոշ է նաև Մ. Նալբանդյանի ջերմ վերաբերմունքը «Ադապտի պատմություն» վեպի նկատմամբ։ Այստեղ նույնպես Նալբանդյանին հրապուրողը եղել է վեպի «բնականությունը» (ռեալիզմը), պատկանության և պղտահայ արիստոկրատական կենցաղի նեխած էության քննադատությունը։

Հանդես գալով և բարձրացնելով այն պրոզներին, որոնք հետևում էին քննադատական ռեալիզմի ուղղությանը, Նալբանդյանը միաժամանակ անխնա քննադատել է նրանց, որոնք հետևում էին հետպետական դրական ուղղություններին, կամ իրենց ստեղծագործություններում դուրս չեն գալիս անձնական տրամադրությունների նեղ սահմաններից և չեն հասնում հասարակական խոր ընդհանրացումների։

Հիշենք Նալբանդյանի վերաբերմունքը վիպակավոր բանաստեղծ Խորեն Գալֆայանի «Վարդենիք» բանաստեղծության դրքի նկատմամբ։ Իր «Աղցմիք» շարքով Նալբանդյանը մերկացրեց Նար-Պեյի՝ կեղծ

բարեպաշտությամբ աբողված էրոտիկ արամադրությունները և նրա դպացմունքների նողկալիությունը ներկայացրեց իր ամբողջ մերկությամբ:

«Աղցմիք»-ի առաջաբանում Նալբանդյանը իր բացատական վերաբերմունքն է արտահայտում ոչ միայն Նար-Պեյի, այլև ռեակցիոն ռոմանտիզմի բոլոր պարագլուխների նկատմամբ, որոնք հավակնություն ունեին իրենց մեծ արվեստագետների շարքը դասելու: «...Մի՞թե չկան շատերը,— գրում է Նալբանդյանը,— (և ոչ քիչ քչերը) որոնք մեծ բնթևությամբ այնքան են հանդգնում, մինչև անգամ մեր բազմերախտ և առաքյանման թարգմանիչների դեմից են բռնում: Քչի՞ր կան մեզ մոտ, որ ոչ ոքից արվի հարցնել, որոնք մի անգամ արվեստակյալ տաղաչափությամբ քամի են փչել և լրությամբ Շեքսպիրի կամ Շիլլերի հովեր են առնում, որոնց անարժեք համբակներին անգամ հարմար չէ մեղադրել»[1]:

Այսպես, իր գրական-քննադատական գործունեության ընթացքում Մ. Նալբանդյանը անդնահատելի աշխատանք է կատարել հայ գրականության զարգացման համար: Որպես անմարան նաև մշակնց դեմոկրատական գրականության ձևի և բովանդակության բազմաբիվ հարցեր, ազնց ռեալիստական էսթետիկայի տեսական հիմքերը և մեծապես նպաստեց հայ քննադատական ռեալիզմի զարգացմանը:

---

1 Մ. Նալբանդյան. Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. I, էջ 159:

# ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ


Ներածություն . . . . . 5

Քննադատական ռեալիզմը Ավետյանի ստեղծագործության մեջ 19

«Հյուսիսափայլ»-ի դերը հայ քննադատական ռեալիզմի զարգացման գործում . . . . . 67

Քննադատական ռեալիզմի սկզբնավորումը արևմտահայ գրականության մեջ 50—60-ական թվականներին . . . 116

Քննադատական ռեալիզմը 60-ական թվականներին . . 170

Մ. Նալբանդյանի պայքարը քննադատական ռեալիզմի համար 238




# ՍԵՐԳԵՑ ՆԵՐՍԵՍԻ ՍԱՐԻՆՅԱՆ

## «Քննադատական ռեալիզմի սկզբնավորումը հայ գրականության մեջ»

*Խմբագիր Է.Դ. Ո. ԽՈՓՉՅԱՆ*
*Հրատ. խմբագիր Խ. Ի. ԳՅՈՒԼՆԱԶԱՐՅԱՆ*
*Տեխն. խմբագիր Լ. Ա. ԱԶԻԶԲԵԿՅԱՆ*
*Վերատեսուչ սրբագրիչ Ն. Կ. ԱՎԱԳՅԱՆ*

*Վ/Ե 12518. Հշ/ն 275. Հրատ. №1196 Պատվեր 783. Տիրաժ 3 000*

*Հանձնված է արտադրության 25/VI 1955 թ., ստորագրված է տպագրության 8/IX 1955 թ., Թուղթ 5×8 1/2. Տպագր 17-մամ., հրատ. 10,4 մամ. Գինը 4 ռ. 15 կ., կազմը 2 ռ.*

*ՀՍՍՌ Կուլտուրայի մինիստրության հրատարակչությունների և պոլիգրաֆարդյունաբերության Գլխավոր վարչության Պոլիգրաֆկոմբինատ. Երևան. Տերյան փ. № 91.*

ԳԱԱ Հիմնարար գիտ. գրադ.
220031203

II
A 31203