ՀԱՅ ՆՈՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

3

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. Աբեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտ

ՀԱՅ ՆՈՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՏՈՐ ԵՐՐՈՐԴ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1964

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР

Институт литературы имени М. Абегяна

ИСТОРИЯ НОВОЙ АРМЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ ТРЕТИЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1964

Հայ նոր գրականության պատմության երրորդ հատորը գրել են Ս. Սարինյանը *(«Ներածություն», «Պերճ Պռոշյան», «Րաֆֆի», «Սրբուհի Տյուսաբ»)*, Կ. Դանիելյանը *(«Գրիգոր Արծրունի», «Այլ արձակագիրներ»)*. Հ. Ղազարյանը *(«Մատթեոս Մամուրյան»)*, Ս. Հարությունյանը *(«Գաբրիել Սունդուկյան»)*, Ա. Ասատրյանը *(«Ղազարոս Աղայան»)*, Գ. Ստեփանյանը *(«Հակոբ Պարոնյան»)*, Ռ. Նանումյանը *(«Մերենց»)*, Ա. Ղանալանյանը *(«Գարեգին Սրվանձտյանց»)*, Լ. Ասմարյանը *(«Այլ դրամատուրգներ»)*, Մ. Սողյանը *(«70—80-ական թվականների պոեզիան»)*։ *Ժամանակագրությունը կազմել է* Ս. Շտիկյանը։

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԿՈԼԵԳԻԱ

Ասատրյան Ա. Ա., Ինճիկյան Ա. Մ., Հովնան Գ. Ն.,
Ջրբաշյան Էդ. Մ., Սարգսյան Խ. Ս., Սարինյան Ս. Ն.

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՅ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԸ, ԿՈՒԼՏՈՒՐԱՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ XIX ԴԱՐԻ 70—80-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

XIX դարի 70—80-ական թվականներին հայ ժողովուրդը թևակոխում է ազգային, սոցիալական և կուլտուր-լուսավորական կյանքի մի նոր պատմաշրջան։ Կյանքի այն առաջընթաց ուժերն ու տենդենցները, որոնք նախորդ տասնամյակներում նոր էին ձևավորվում և տակավին չէին ստացել ինքնուրույն նշանակություն, ավելի ու ավելի են խորանում, ծնունդ տալիս արմատական տեղաշարժերի։ Կապիտալիզմի արագ զարգացումը փոխակերպում է հասարակական հարաբերությունների բնույթը, առաջ բերում խոր հեղաբեկումներ տնտեսության, կենցաղի ու բարքերի մեջ, հիմնավոր նախադրյալներ ստեղծում բուրժուական իրավակարգին յուրահատուկ սոցիալական բևեռացումների։ Դարերով սրբագործված նահապետական ապրելակերպի քայքայման և նորամուտ բարքերի արտասովոր ներխուժման մի յուրահատուկ ժամանակաշրջան էր այդ՝ հասարակական փոխանցումներին բնորոշ հակասական հոգեբանությամբ, հնի ու նորի պայքարով, ազգային ոգու բուռն վերելքի մի պատմաշրջան՝ ազատագրության ռոմանտիկ ոգևորությամբ ու հույզերի փոթորկմամբ, մարած հույսերի, չիրականացած բաղձանքների ողբերգությամբ։ Ազգային և սոցիալական այս տեղաշարժերն, ահա, համապատասխան բովանդակություն ու ընթացք տվին ժամանակաշրջանի ամբողջ գաղափարախոսությանը, պայմանավորեցին հայ հասարակական մտքի, հրապարակախոսության, մամուլի, գրականության, արվեստի և մտավոր գործունեության այլ բնագավառների ուղղությունն ու առանձնահատկությունը։

1

Սոցիալական վերափոխությունների մի աննախադեպ շրջան թևակոխեց Անդրկովկասը անցյալ դարի 70—80-ական թվականներին։ Կապիտալիստական բուռն զարգացման ուղին ոտք դրած Ռուսաստանը ծայրամասի ժողովուրդներին սթափեցրեց դարերի ավատական նիրհից և ներքաշեց կյանքի նոր, անհանգիստ ոլորտների մեջ։ Զարգացման տեմպի տեսակետից ռուսական կապիտալիզմը բացառիկ էր համաշխարհային կապիտալիզմի պատմության մեջ։ «Եվ 61 թվականից հետո,—գրում է

Վ. Ի. Լենինը,—կապիտալիզմի զարգացումը Ռուսաստանում ընթացավ այնպիսի արագությամբ, որ մի քանի տասնամյակներում կատարվեցին այնպիսի փոփոխումներ, որպիսիները եվրոպական մի քանի հին երկրներում տևել էին ամբողջ հարյուրամյակներ»[1]։

Հասկանալի է, որ այս վերափոխությունները համապատասխան արտացոլք պետք է ունենային նաև հեռավոր անկյուններում, և առավել շուտ ներթափանցման պտուղները պետք է ճաշակեր կայսրության «լուսավոր եզերքը»՝ Անդրկովկասը։ Եվ իրոք, ռուսական կապիտալի միջնորդությամբ համաշխարհային ապրանքաշրջանառության ոլորապտույտը ներքաշված երկիրը, տնտեսական ռեֆորմների հետևանքով ոտք դրեց հասարակական մի նոր շրջափուլ, որը կարճ ժամանակում արմատապես փոփոխեց կյանքի ու կենցաղի հնամենի ձևերը։ «Ստրկության ազատությունը,—գրում է Ղ. Աղայանը,—և վերջն էլ դատական վերանորոգությունը, գյուղական ինքնավարությունը, նորամուտ լուսավորությունը, երկաթուղի, հեռագիր և այլն, մին մինի ետևից հանկարծ գալով շլացրին ժողովրդին, մի հանկարծական փոփոխություն ձգեցին նրա նիստ ու կացի և վարք ու բարքի մեջ։ Ժողովուրդն այնպես փոխվեց մի տասն տարվա մեջ, որքան փոխված չէր հարյուրավոր տարիների ընթացքում»[2]։

«Եվ ահա այսպես,—լրացնում է Պ. Պռոշյանը,—տասն և իններորդ դարի երկրորդ կիսաշրջանը մի ընդհանրական չտեսնված հեղափոխություն կատարեց ռուսահայոցս կյանքի մեջ, մի վերափոխական տակնուվրայություն, որ դժվար թե աշխարհի ստեղծագործությունից մինչև օրս որևէ դար սորա մի հարյուրերորդական մասը կատարած լինի»[3]։

Ժամանակակիցներն այսպես էին ընկալում նոր հարաբերությունների մուտքը։ Բայց բախտի քմահաճույք չէր դա. անհանգիստ, նվաճամոլ կապիտալը իր բնույթի թելադրանքով որոնում է նորանոր վայրեր ու անծանոթ եզերքներ՝ անփորձ մարդկանց ցուցադրելու իր «կախարդական հրապույրը»։ Էկզոտիկ, «ինքնատիպ» Անդրկովկասը չէր կարող չգայթակղել նրան՝ հումքի ու հարստությունների իր կուսական անաղարտությամբ։ Առաջինն այս երկրամասը թափանցեց ռուսական կապիտալը։ Մի կողմից նա ամուր հենարան ստեղծեց Բաքվի նավթահանքերում, իսկ մյուս կողմից մուտք գործեց գավառական խաղաղ անկյունները՝ իր ցանցի մեջ առնելու տեղական էժան հումքը։

Հայաստանում ռուսական կապիտալին առաջինը հրապուրեց բամբակը։ Արդեն 70-ական թվականների սկզբից Մոսկվայի և Կազանի տեքստիլ արդյունաբերողները հումք էին հայթայթում Երևանյան գավառի բամբակագործներից։ Ռուսական կապիտալին հաջորդում է եվրոպական կապիտալը. խոշոր ներդրումներ են կատարվում Բաքվում, գործարաններ են կառուցվում Թիֆլիսում, մեծանում է Ալավերդու, Ղափանի պղնձահանքերի շահագործումը։

---

1 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, 4-րդ հրատ., հատ. 17, Երևան, 1950, էջ 132։

2 Ղ. Աղայան, Երկեր, հատ. 2, Երևան, 1939, էջ 280։

3 Պ. Պռոշյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1953, էջ 399։

Սակայն միայն ռուսական և եվրոպական կապիտալի հիմքի վրա չէ, որ Անդրկովկասը ոտք է դնում արդյունաբերական զարգացման ուղին. տեղական բուրժուազիան, հատկապես հայկականը, տնտեսական բավականաչափ ուժ էր ներկայացնում, և իր ինքնուրույն դերն ուներ հասարակական նոր հարաբերությունների կազմավորման մեջ։ Հայ առևտրական բուրժուազիան, ամենահարուստը Անդրկովկասում, կապիտալ մեծ կուտակումներ ուներ, որի հիմքի վրա էլ զարգանում է հայկական ազգային արդյունաբերական բուրժուազիան։ Հայկական բուրժուազիան ազդեցիկ դեր է ստանձնում Անդրկովկասի տնտեսական կյանքում, հայ խոշոր կապիտալիստներն ու արդյունաբերողները հաղթական մրցակցություն են ստանձնում օտար կապիտալիստների նկատմամբ։ Բուրժուազիան իր տնտեսական կենտրոններն է ստեղծում. Անդրկովկասում ծնվում է ժամանակակից արդյունաբերական քաղաքը։ Կարճ ժամանակում Բաքուն որպես արդյունաբերական կենտրոն իր նշանակությամբ նմանվում է եվրոպական խոշոր քաղաքներին։ Արագ թափով զարգանում էր նաև Թիֆլիսը։ Կառուցվում են գործարաններ, արդյունաբերական արտադրությունը վերջնականապես քայքայում է համքարությունների տնտեսական երբեմնի մենաշնորհը։ Քաղաքն ստեղծում է իր բնակչությունը, ասպարեզ է գալիս մի նոր դասակարգ՝ պրոլետարիատը, որն օրըստօրե ստվարանում է, դառնում հասարակական ուժ, երևան բերում իր շահերն ու պահանջները։

Երկրամասի կապիտալիստական զարգացմանը մեծապես խթանեց երկաթուղին։ Առաջին երկաթուղին Անդրկովկասում՝ Փոթի—Կվիրիլի գծով, կառուցվեց 1871 թվականին։ Հաջորդ տասնամյակում արդեն հանգուցվում են Քութայիսը, Բաթումը, Բաքուն և այլ քաղաքներ։ Հաղորդակցության նոր ճանապարհը անհամեմատ հեշտացնում է ապրանքի և հումքի տեղափոխությունը, դրանով իսկ նպաստում խոշոր կապիտալ ներդրումներին։

70—80-ական թվականների անդրկովկասյան գավառներում նկատելիորեն աշխուժանում է ապրանքարտադրության տնտեսաձևը։ Տեղական հումքի մշակման պրիմիտիվ, նահապետական միջոցներին փոխարինում է նորագույն տեխնիկան՝ գինեգործության, տեքստիլ արդյունաբերության և այլ բնագավառներում։ Գանձակի, Երևանի գավառներում կառուցվում են գինեգործարաններ, Ագուլիսի, Ղարաբաղի, Օրդուբադի գյուղերում՝ տեքստիլ ֆաբրիկաներ՝ շոգու ուժի օգտագործմամբ։ Գավառում ստեղծվում է կիսապրոլետարների մի խավ, որն իր կենսապայմանները հայթայթում է վարձու աշխատանքով։

Արդյունաբերական քաղաքը «ոսկու թագավորության» առասպելական հրապույրով գրավում էր մարդկանց, նրանց սոցիալական իղձերը կապում «աշխատանքը հարստության աղբյուր» հռչակող հասարակության իբրև թե ազատ իրավունքին։ Այդ իդեալականացված աշխարհը, սակայն, ոչինչ չունեն զարմացնելու «բախտ որոնողների» հոծ մասսային։ Ձևականորեն ազատ, բայց իրականում կապիտալի ստրուկը դար-

ված այդ մարդիկ հարկադրված եղան ճաշակելու ծանր աշխատանքի, դժոխային պայմանների այն բոլոր չարիքներն ու զրկանքները, որոնք հատուկ են կապիտալիզմի զարգացման նախաշրջանին։ Ժամանակի մամուլը ցնցող տվյալներ է հաղորդում բանվորների դրության մասին։ Վիճակագրական մի ուշագրավ փաստաթուղթ է ապագա խոշոր գրող Շիրվանզադեի «Մշակների դրության առիթով» հոդվածաշարքը, ուր ականատեսը ներկայացնում է նավթաշխարհի բանվորական հանրակացարանների անտանելի պայմանները, կեղտի, անբարոյականության այն քաոսը, որի մեջ ապականվում էին գավառից բախտ որոնելու համար քաղաք մեկնած տարագիրները։ «Առաջին աչքի ընկնող անխղճությունը այստեղ գործարանատերերի կողմից այն է, որ նրանք չեն որոշում բանվորների գործելու ժամանակը, կամ լավն ասած՝ որոշում են օրական շատ երկար միջոց։ Շատ քիչ գործարանատերեր կան, որոնք իրանց մշակներին բանեցնում են օրական 12—13 ժամ, իսկ մեծամասնությունը բանեցնում է նրանց օրական 16—17, շատ ժամանակ 19—21 ժամ»։ «Մարդու սիրտն է մորմոքում,—շարունակում է Շիրվանզադեն,— նայելով այդ անբախտ էակների նիհար, դալկացած դեմքերի վրա, որոնք արտահայտում են մերթ խորին տրտմություն, մերթ հուսահատություն և մերթ աներկբա վճիռ... քաղցածությունը մարդուն անբարոյականացնում է, հանցավոր է դարձնում, անդունդ է գլորում... ո՜հ դառն ճշմարտություն, մինչև ե՞րբ դու պիտի գոյություն ունենաս... Անգութ և անխիղճ է այն հանցավոր լաբիրինթոսը, որ անվանվում է Բաքու. աստծուն, միայն աստծուն է հայտնի, թե տարեկան որքան անմեղ, թարմ և աշխատող ուժեր է նա սպանում իր նավթային արդյունաբերության ավազանային ճանկերում, թե որքան թշվառ զոհեր է անդունդը գլորում ու լափում այդ կատարյալ իրական դժոխքը»[1]։ Այսպիսով, անդրկովկասյան իրականության մեջ երևան է գալիս մի նոր երևույթ՝ աշխատանքի և կապիտալի հակասությունը, հասարակության առաջ հառնում է պրոլետարիատի դասակարգային շահերի այն բարդ և կնճռոտ խնդիրը, որի առաջ վաղուց կանգնել էր քաղաքակիրթ Եվրոպան։

Կապիտալիստական հարաբերությունների մուտքն Անդրկովկաս սոցիալական ուժեղ տեղաշարժեր առաջ բերեց ամենաբազմամարդ դասակարգի՝ գյուղացիության մեջ։ 70—80-ական թվականները հայ նահապետական գյուղի քայքայման տասնամյակներ հանդիսացան, որով գյուղը ազատագրվեց ավատական կապանքներից և դրվեց կապիտալիստական զարգացման ուղու վրա։ Գյուղում կատարվող տեղաշարժերը ուղեկցվեցին ցարական կառավարության որոշ ռեֆորմներով։ 1870 թվականին հրապարակվեց, այսպես կոչված, «Պոլոժենիան», որը գյուղացիական ռեֆորմ էր հոչակում Հայաստանում և Ադրբեջանում։ «Պոլոժենիան» իր հետևանքներով, իր սոցիալ-տնտեսական բովանդակությամբ, ընդհանուր առմամբ համընկնում էր 1861 թվականի ռուսական

[1] Շիրվանզադե. Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 9, Երևան, 1955, էջ 34, 47։

գյուղացիական ռեֆորմին։ Հայաստանն, իհարկե, ֆեոդալական ճորտատիրության այնպիսի երկիր չէր, ինչպես Ռուսաստանը, այնուամենայնիվ այստեղ էլ գործում էր հողատիրության ֆեոդալական իրավունքը՝ ավատական իր բոլոր խայտառակ կապանքներով։ Ռեֆորմը երկկողմանի հետևանք ունեցավ։ Մի կողմից նա վերացրեց ճորտատիրական իրավունքը և գյուղացուն հռչակեց ազատ, բայց մյուս կողմից նրան չտվեց տնտեսական ինքնուրույնություն։ Ռեֆորմն իրականում այնպիսի պայմանականություններ ուներ, որ բնավ էլ չէր լուծում գյուղացու ազատության կնճռոտ հարցը, այլ օրինականացնում էր նրա փաստական կախումը տիրոջից։

*Սա ռեֆորմի ճորտատիրական բնույթն էր և հենց այս պատճառով է, որ այն չհրապուրեց ժամանակի մարդկանց։ Ահա թե ինչ է գրում ժամանակակիցներից մեկը. «...Շինական ռեֆորմը բոլորովին բացասական նշանակություն ունեցավ երկրի համար, նա աճեցրեց Անդրկովկասի բեգերի տարրը և արտոնագիրը նրանց զենք տվեց հողից, իրավունքից զուրկ գյուղացու դեմ գործելու համար, իսկ նրանց բեգերը, կալվածների սահմանների ուշ որոշելը (*размежевывание*) միշտ պատճառ են եղել պետական, հասարակական հողերի ամենաանխիղճ հափշտակելուն։*

Այսպիսի հետևանք ունեցավ, մոտավորապես, մեր գավառական կյանքի համար այն ազատամիտ ռեֆորմը, որին այնքան անհամբեր սպասում էին և որի համար այնքան սրտեր էին բաբախում»[1]։

Գյուղացիական ռեֆորմը, ձևականորեն ուղղված լինելով ֆեոդալական հողատիրության դեմ, միաժամանակ հնարավորություններ էր ստեղծում այլ տիպի խոշոր սեփականատերերի առաջացմանը։ Հողի ազատ վաճառքը գրգռում է փողատեր վաճառականների ախորժակը՝ գնելու ընդարձակ հողատարածություններ և կայուն հիմքերի վրա դնելու իրենց հարստությունը։ Այսպես, գյուղում ծնունդ է առնում խոշոր հողատերերի մի նոր խավ, որը գյուղացիության համար նույնպիսի չարիք էր, ինչպես նախորդ կալվածատերը։ «...Երբ Բաքու—Թիֆլիս—Փոթի երկաթուղին շինվեցավ,—գրում է «Մեղու Հայաստանին»,—հողի և գյուղացիության նշանակությունը սաստիկ պիտի բարձրանա։ Վաճառականները պիտի լայնացնեն իրենց հափշտակող ձգտումները, հազարավոր դեսյատին հողեր գնեն, եթե հանգամանքները թույլ տան... Մեր մեջ կմեծանան և ուժ կստանան այն տեսակ վնասակար մարդիկ, որ ռուսները անվանում են кулак... *Մեր վաճառականների այդ գյուղատնտեսական շարժումը շատ երկյուղալի և գյուղացոց համար վնասակար շարժում է, որի ազդեցությունը հետո միայն կզգացվի։ Վաճառականը հող ձեռք բերելով, այնպես հեշտությամբ իրեն ձեռքից էլ բաց չի թողնիլ նրան, մանավանդ որ պայմաններն արդեն փոխված կլինեն, հողերի գները բարձրացած. գյուղացին ինչքան էլ ցանկանա նորից հողատեր դառնալ, չի կարող։ Ի՞նչ կլինի նրա ապագան. նա ստիպված պիտի լինի*

[1] «Մշակ», 1886, № 136։

դառնալ գործարանական մշակ և կազմել թշվառ և խեղճ դասը, որ Եվրոպայում անվանվում է պրոլետար»[1]։ Ճորտատիրական գծերի առկայությունը ռեֆորմում ստեղծում էր բազմապիսի քաշքշուկ ու այլանդակություններ, որոնք խառնափնթորում են գյուղացիական իրականությունը։ «Դրանից է,—գրում է Լենինը,—որ ճորտատիրական գծերն այնքան ուժեղ էին այդ ռեֆորմում, դրանից է, որ նրանում այդքան շատ է բյուրոկրատիկ-այլանդակը, դրանից է, որ այնքան մեծ էին այն թշվառությունները, որ նա պատճառեց գյուղացիությանը։ Մեր գյուղացիությունն անհամեմատ ավելի շատ էր տառապում կապիտալիզմի անբավարար զարգացումից, քան կապիտալիզմից»[2]։

Սակայն գյուղացիական ռեֆորմն, այնուամենայնիվ, իր հետևանքներով բուրժուական էր. խարխլելով հողատիրության ֆեոդալական և նահապետական կառուցվածքը, նա պայմաններ էր ստեղծում դրամական հարաբերությունների զարգացման համար, գյուղացուն կապում ապրանքային արտադրության հետ։ Փրկավճարը, ինքնին, խթանում է դրամի արժեքի ակտիվացմանը, ստիպում գյուղացուն մի կողմից կապվելու շուկայի հետ, մյուս կողմից՝ ձեռք մեկնելու վաշխառուին, բոլոր շահագործողներից ամենանողկալիին, որը իր ցանցի մեջ առնելով նրան, հափշտակում է նրա ունեցվածքի վերջին փշրանքները։ Ճորտական կախումից փրկված, բայց և ունեզրկված գյուղացուն մնում էր միայն ապավինել իր աշխատուժին։ Վարձու աշխատանքը գյուղում նախադրյալներ է ստեղծում ֆերմերական տնտեսությունների գոյացմանը, այսինքն, գյուղը դնում է կապիտալիստական զարգացման ուղու վրա։

Նոր տնտեսական հարաբերությունները զգալիորեն փոխում են գյուղի նիստ ու կացը, գյուղացիության ապրելակերպը։ Ամենից առաջ դա նպաստում է գյուղատնտեսական կուլտուրաների բազմազանությանը, ընդլայնում է հատկապես այն կուլտուրաների մշակումը՝ խաղող, բրինձ, ծխախոտ, բամբակ և այլն, որոնք անմիջապես առնչվում են շուկայի հետ, մյուս կողմից՝ խոշոր կալվածատերերն ու ֆերմերները վերափոխում են արտադրության հետամնաց եղանակները, ներմուծելով հումքա-մշակման նոր գործիքներ ու մեքենաներ, որն ինքնին առաջընթաց քայլ էր գյուղի կյանքում։ Բայց ակներև է, որ ինչքան էլ այս նորամուծությունները օգտակար էին գյուղական սահմանափակության վերացման, գյուղացու տեսադաշտի լայնացման և գյուղի կուլտուրական առաջընթացի տեսակետից, այնուամենայնիվ, ի վիճակի չէին նպաստելու գյուղացիական մասսայի նյութական բարեկեցությանը, քանի որ դրանք մնում էին միայն կալվածատերերի ու ֆերմերների մենաշնորհը։ «Խոսելով մասնավոր ձեռնարկատերերի, որպես մոնոպոլիստների մասին,—գրում է ժամանակի մի տնտեսական հետազոտող,—և ընդունելով մասավոր իմաստով նրանց գործունեության բարերար ազդեցությունը գյու-

---

1 «Մեղու Հայաստանի», 1882, № 48։

2 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 17, էջ 124։

ղացիական մասսաների վրա, մենք հեռու ենք այն մտքից, թե այդ ձեռնարկատերերը կարող էին վճռական վերափոխիչ նշանակություն ունենալ գյուղացիների կյանքում, առանձին անհատների այդ ձեռնարկումները բնակչությանը չեն տա այն միջոցները, որոնք ձեռք են բերվում զգալի կապիտալների միջոցով»[1]։

Ռեֆորմը չարդարացրեց ժողովրդական լայն խավերի ակնկալությունները, նա ուժգնորեն խարխլեց միջակ և չքավոր գյուղացու, այն է՝ գյուղաբնակների մեծամասնության տնտեսական հիմքերը, անսովոր չափերի հասցնելով ունեզրկումն ու աղքատացումը. միանգամայն բնական է, որ ռեֆորմի բարենորոգչական վաղ հավակնությունները պետք է տեղի տային ընդհանուր անբավականության ու հիասթափության։ «Բայց լրացա՞վ արդյոք գյուղացու նյութական դրությունը,—գրում է «Մշակի» թղթակիցներից մեկը։—Ո՛չ, կպատասխանե ձեզ ամեն մի քաղաքատնտեսագետ։ Գյուղացու տնտեսությունը շրջապատված է այնպիսի հանգամանքներով, որոնք տանում են նրան դեպի դառն սարսափելի աղքատություն... Արտասուք է թափվում մարդու աչքերից, արյուն է կաթում մարդու սրտից, երբ լսում է կամ անձամբ տեսնում է այդ ողորմելու թշվառ դրությունը»[2]։

Ակնարկելով գյուղացիության աղքատացումը վաշխառուների ու այլ հարստահարիչների շահատակություններից, «Արձագանքը» գրում է. «Ապօրինի տոկոսը մաշեց մեր նահանգի (Երևանի նահանգի—Ս. Ս.) ազգաբնակության կենսական ուժերը, ով որ մի որոշ գումար է կազմել յուր համար, նա այդ գումարը 30, 40 և մինչև անգամ 50 տոկոսով տալով հարստանում է ինքը, աղքատացնելով նոցա, որոնք ստիպված են տոկոսով փող վերցնելու։ Այսպիսով դրամատեր անհատները հետզհետե իրենց ձեռքն են հավաքում ժողովրդի կարևոր պիտույքները, գույքերն ու կալվածները և աղքատությունը դառնում է հասարակաց»[3]։

Գյուղի սոցիալական հեղաբեկումները, գյուղացիության աղքատացումն ու ունեզրկումը շարժում էր ամենաբազմամարդ խավի դասակարգային ինքնագիտակցությունը, ծնունդ տալիս բողոքի ու ընդվզման տրամադրությունների։ Կալվածատերերի ու վաշխառուների սպանությունը, պետական օրենքի հետևանքների դեմ բողոքագրերը, առանձին գյուղերի, հաճախ նաև շրջանների գյուղացիական բնակչության անհնազանդ ցույցերը դասակարգային պայքարի ձև ու բովանդակություն են ստանում, որոշ վայրերում (Նախիջևան, Ապարան, Ղազախ), գյուղացիական հուզումներն այնպիսի բնույթ են կրում, որ մտահոգում են ցարական կառավարողներին, ստիպում նրանց հնարավոր դեպքում ապավինելու տեղական զորքին[4]։

---

[1] *М Сагателян*, Экономические очерки Эриванской губернии, Тифлис, 1879, էջ 30։

[2] *«Մշակ», 1881, № 35։*

[3] *«Արձագանք», 1882, № 2։*

[4] *Տե՛ս В. Рштуни*, Крестьянское движение в Армении в XIX веке, Ереван, 1948.

70—80-ական թվականներին սոցիալական տեղաշարժեր են կատարվում նաև Արևմտյան Հայաստանում։ Գյուղացիության ունեզրկումն ու քայքայումը այստեղ այլ ձևերով էր արտահայտվում, քան Արևելյան Հայաստանում։ Գյուղի շերտավորումն ու գյուղացիության պրոլետարացումը տվյալ դեպքում կատարվում էր ոչ միայն որպես կապիտալիստական հարաբերությունների ներթափանցման հետևանք, այլև, գլխավորապես, իբրև ճնշված ժողովրդին թալանելու, վայրենիորեն կողոպտելու արդյունք[1]։ Թուրքիան կամայականությունների ու բռնության երկիր էր, ուր մոլեգնում էր փոքր ժողովուրդներին ճզմելու և ստրկացնելու բարբարոսական իրավունքը։ Թուրքիայի հարկային օրենքը կողոպուտի և թալանի օրինականացումն էր, պետական պաշտոնյաների ու կալվածատերերի կամայական չարաշահումների իրավական արդարացումը։ Այս միջոցներով, ահա, թուրք բեկերն ու կալվածատերերը իրենց ձեռքում կենտրոնացնում են հողերի մեծ ու արգավանդ մասը, իսկ ունեզրկված գյուղացին ստիպված դառնում է վարձու աշխատող։ Այսպիսով, կալվածատերերի, պետական պաշտոնյաների ու վաշխառուների կամայական հարստահարությունների ներքո քայքայվում էր արևմտահայ գյուղացիությունը։ Մի ճանապարհորդ այսպես է ներկայացնում իրականությունը. «Հայաստանի միակ հարստահարիչները քուրդերը չեն, այլ. 1. տերության պաշտոնյաները, 2. կապալառուք և 3. դրամատերերը՝ հայ լինին, թե թուրք։ Առաջին երկու կարգերը գործում են տերության օրենքի և անհատի իրավունքի դեմ շատ բաներ և նորա գործը հայտնապես հարստահարություն է անվանվում, որից շատ թե քիչ զգուշանում է ամեն մարդ, երբեմն և կռվում նորա դեմ, իսկ երրորդ կարգը թեպետ նույնպես օրենքի և իրավունքի դեմ է գործում, և մինչդեռ ամենից ավելի քանդիչ է և իր ծպտյալ կերպարանքում շատ ավելի վտանգավոր, բայց այնուամենայնիվ նրա գործը չի կոչվում հարստահարություն, այլ ընդհակառակն, բարերարություն։ Վա՜յ այն գյուղացուն, որ անբերրիության կամ մի այլ... ծախուց պատճառով ստիպվում է մի ամենափոքր գումար վեր առնել տոկոսով... Այդ փոքրիկ գումարը զանազան դարձվածքներով... մեծանում է այնպիսի արագությամբ, որ խեղճ գյուղացին իր հողն ու տավարը չվճարելու կամ գեթ ամբողջությամբ չվճարելու համար ստիպված է իր գերդաստանից մի կամ ավելի հոգի Կ. Պոլիս կամ մի այլ քաղաք ուղարկել, որպեսզի դրամ շահեն և ազատեն իրենց կալվածը»[2]։

Ռազմա-ֆեոդալական պետությունը միայն գռփում էր, իսկ տնտեսության կազմակերպումն ու բարեկարգումը նրան բնավ չէր մտահոգում։ Ահա թե ինչո՛ւ ընչազուրկ ժողովուրդը շարունակաբար մատնվում է տարերային աղետների չարիքին։ 70—80-ական թվականներին Արևմտյան

---

1 Տե՛ս Խ. Գուլանյան, Ուրվագծեր հայ տնտեսագիտական մտքի պատմության, Երևան, 1959։

2 Մ. Անանյան, Վանա շրջակայքները. Նոթեր, «Փորձ», 1879, № 4։

Հայաստանը մի քանի անգամ մատնվել է սովի, որոնցից ամենասարսափելին 1880 թվականի աղետն էր։ Ջարհուրելի չարիքը համակել էր ամբողջ երկիրը, ծանր հարված հասցնելով գյուղական բնակչությանը։ Մի ականատես այսպես է ներկայացնում դրությունը Ալաշկերտի գավառում. «Ահռելի տեսարաններ կը ներկայանային հետզհետե, ամեն սեռե ու տեսակե անձինք գետնին վրա տարածված էին անշարժ-անզգա. մահվան թալուկն իրենց դեմքը կը պատեր և միայն նոցա շնչառության շշընկույն կը լսվեր։ Ալ սիրտ կուզեր այդ տառապելաց վրա կատարյալ զննություն ընելու։ Ուղևորության ժամանակ շատերը ճանապարհին վրա կմնան կիսամեռ կամ դիակնացյալ. գարշահոտություն կը տիրեր ամենուրեք, և Պայազետեն մինչև Վաղարշակերտ ամբողջ դաշտն ծածկված էր դիակներով։ Անձամբ տեսա շատեր, որք հետին շունչը կը փչեն, մինչև իսկ Վաղարշակերտ քաղաքին մեջ նույնիսկ քայմաքամին բնակարանին դրան առջև։ Այս սովյալ և խոտակեր մարդոց շատերուն երեսներն, աչքերն, ձեռքերն, փորն ու ոտներն ուռած են և ասոնցմե հիվանդություն մը գոյանալով սկսած է և հարուստ և առողջ անձանց ալ ազդել»[1]։

Տարերային աղետները մի կողմից, պետական ու կալվածատիրական շահագործումը մի այլ, բարբարոսական ասպատակությունները մի երրորդ կողմից տրոհում են ժողովրդական մասսաներին, զրկում նրանց հայրենի հողի վրա ազատ ապրելու հնարավորությունից։ Անելանելի կացությունը ստիպում էր մարդկանց թողնել հայրենի եզերքը և դիմել օտար հորիզոններ, ապրուստի ու գոյության պատառիկներ հայթայթել հեռավոր անկյուններում։ Ճակատագրի քմահաճույքով դարեր շարունակ պանդխտության դառնությունը ճաշակած հայ ժողովուրդը ստիպված եղավ նորից որոնելու օտար ճանապարհներ, հնչեցնելու տարագրի կարոտի, տրտմության մեղեդիները։ Պանդխտությունը դառնում է մի խակական ազգային ողբերգություն և մտահոգում հասարակական միտքը, մամուլը խորին տագնապով ահազանգում է ազգային դժբախտության տխուր հետևանքների մասին։ Մի ինքնատիպ երևույթ էր Մելքոն Կյուրճյանի «Պանդխտին կյանքեն» գիրքը՝ ազգային մի ողբասացություն, ուր այնպե՜ս մռայլ են գծագրվում տարագիրների կյանքը և այնպե՜ս տագնապահար ու դառնակսկիծ է հնչում հեղինակի ձայնը։ «Աղտոտ կյանքը, զոր տանին այսօր, բաղնիքներու և սրճարաններու մեջ վարված կյանքն է։ Սու՜րբ, սիրո՜ւն, տակավին ի ծաղկի, մատաղ տղաքներ կուգան կը մըտնեն այդ սպանդանոցներու մեջ. չոր հացով փորիկ մը կշտացնելու հարկին տակ ճնշված, անբարոյական առևտրո ապրանք կ՚ըլլան. կյանքի, արյունի գին է, որ այնուհետև դժոխային ոճրագործներու քսակը կը պարպտացնե.... Ի՞նչ հույս ազգին...

---

1 Լեո, *Գրիգոր Արծրունի*, հատ. 2, էջ 140—141։ Այդ համաճարակի մասին տե՛ս «Տեղեկագիր Սովելոց Խնամատար Կենտրոնական Հանձնաժողովո», Պոլիս, 1885։

Առնվազն այսօր 100.000 հոգի իրենց տուներեն դուրս նետված են. և գիտե՞ք թե որոնք են. գործող, վարող, ցանող ու հնձող ձեռքեր, համեմատաբար առույգն ու կորովին։ Տարին ամեն գեղջեր ընելե ետքը գեթ 50—60000 անծին զավակի կորուստ կա. ասոր վրա ավելցուր օտարության մեջ շարունակված շարաշար զոհերն ալ, հովեն զարնված, ձողերու տակ ջարդված... Դարեր այսպես շարունակված են, այսօր ալ կը շարունակվի այդ աղետքը հիվանդի մը թոքերը կրծող որդերու պես»։ Ներկայացնելով պանդխտության արհավիրքները, հեղինակը թախանձանքով կոչ է անում ազգային երևելիներին՝ կանխել այդ չարիքը, հավատացնելով, թե՝ «Պանդխտությունն եթե այսպես շարունակվի, մեր գավառներն անմարդի կ'ընե այսօր կամ վաղը, այս համոզումն ունեցեք, ահավոր ճշմարտություն է»[1]։

Միայն հողազրկությունը չէր պանդխտության պատճառը. սոցիալական այդ չարիքն արևմտահայ իրականության մեջ լրացվում էր պետական հարկագանձման նոր եղանակներով։ Բանն այն է, որ առաջներում Թուրքիայում գործում էր հարկագանձման բնամթերային ձևը, որը հնարավորություն էր տալիս գյուղացուն հարկի դիմաց վճարելու սեփական տնտեսությունից ստացված բնամթերքը։ 70-ական թվականների վերջին ֆինանսական ճգնաժամի եզրին հասած երկրի կառավարողները ստեղծված դրությունից ելք որոնելու նկատառումով սահմանում են հարկային նոր կարգ, որը պարտադիր էր դարձնում մի շարք հարկերի դրամական հատուցումը։ Գյուղացին ոչ միայն գործնականորեն հնարավորություն չուներ իր եկամտի վաճառքով դրամատեր դառնալու, այլև այդ բանն անել չէր կարող նյութական առումով, քանի որ այդ պարզապես կնշանակեր զրկվել ապրուստի միջոցներից։ Նրան գայթակղում էր միակ ելքը՝ մեկնել փողի տիրապետության աշխարհը և իր ամուր ձեռքերի արժեքը փորձել «ոսկու ժխորի» թագավորության մեջ։

Ակներև է, որ սոցիալական հեղաբեկման պատճառները արևմտահայ գյուղում այլ էին, քան արևելահայ իրականության մեջ, ուստի և տարբեր էին հեռավոր քաղաքներում ապաստանելու նրանց հեռանկարները։ Անդրկովկասյան իրականության մեջ հողից կտրված գյուղացին բախտ որոնելու է մեկնում արագ զարգացող արդյունաբերական քաղաքը և համալրում բարձրացող, աճող դասակարգի՝ պրոլետարիատի շարքերը, դասակարգ, որին պատկանում է հասարակության զարգացման ապագան, մինչդեռ հետամնաց Թուրքիայի քաղաքներում նրան վիճակված էր անկայուն աշխատանքի, բախտի քմահաճույքի ողբերգական սարսափն ու անհեռանկար գոյության տաղտուկը։ Արևմտահայ իրականության մեջ մի բան քայքայվում էր, բայց նրա փոխարեն նորը չէր ստեղծվում, այն նորը, որ կարող էր զբաղեցնել ունեզրկված խավերի ազատ ձեռքերը։ Ահա թե ինչն էր առաջ բերում կործանման երկյուղը, ազգի տրոհման ու կազմալուծման սարսափը։

1 Մ. Կյուրճյան, *Ամբողջական երկեր*, Փարիզ, 1931, էջ 120—121։

Բայց երկրի հասարակական ու կուլտուրական կենտրոններում ստվարացող ընչազուրկների խավը, որն իր հետ բերել էր բուն ժողովրդի խոհերն ու զգացումները, կոչված էր իր դրոշմը դնելու ազգային կյանքի վրա։ Մշակներն այլևս ոչինչ չունեին կորցնելու. միավորվելով շահերի մի ներքին ինքնագիտակցությամբ, նրանք ձեռք են բերում որոշակի ուժ և Բարձրագույն Դռան ու Ազգային ժողովի առաջ դնում իրենց բողոքն ու իրավունքը։ «Ազատ պրոլետարիատի» այդ մասսան իր մեջ բեկելով ժողովրդի զրկանքներն ու ձգտումները, բնականաբար հանդես էր գալիս որպես ազգային ու սոցիալական շարժումները խարխող հասարակական խավերից մեկը։

70—80-ական թվականներին նկատելի վերելք է ապրում արևմտահայ բուրժուազիան, որն ի դեպ միատարր չէր և տնտեսական հետանկարների ու գործունեության շառավիղների իմաստով բաժանված էր երկու թևի։ Ակներև է, որ Պոլսի, Զմյուռնիայի, Կեսարիայի քաղաքային խոշոր բուրժուազիան տնտեսական ու քաղաքական այլ նպատակներով էր ապրում, քան գավառական բուրժուազիան։

Տնտեսական ու քաղաքական վերափոխումները Թուրքիայում, սկսած XIX դարի 30-ական թվականներից, հակառակ ներգործություն ունեցան հայ բուրժուա-ազնվականական ամենաազդեցիկ խավի՝ ամիրայության վրա։ Արդեն դարակեսին ամիրայական տները կորցնում են իրենց տնտեսական մենաշնորհն ու պետական արտոնությունները և գնում դեպի քայքայում։ Նրան փոխարինելու է գալիս հայ բուրժուազիայի մի նոր սերունդ՝ էֆենդիները, որոնք ավելի փորձված էին եվրոպական բուրժուազիայի շուկայական հնարամտությունների մեջ։ Առևտրական այս բուրժուազիան, սակայն, իր բնույթով կոմպրադորական էր, նրա հիմնական գործունեությունը առնչվում էր դրսի շուկայի հետ և այս իմաստով էլ քիչ էր նպաստում բուն երկրի արդյունաբերական ու տնտեսական զարգացմանը։ Առևտրական միջնորդի դեր կատարելով Թուրքիայի և Եվրոպայի միջև, էֆենդիները լայն կապերի մեջ են մտնում դրսի աշխարհի հետ, նույնիսկ հասնելով մինչև հեռավոր Ամերիկայի ափերը։ Դառնալով խոշոր կապիտալիստներ, նրանք առևտրական տներ են հիմնադրում եվրոպական խոշոր կենտրոններում՝ Լոնդոնում, Մանչեստրում, Մարսելում, Փարիզում և այլուր, իսկ ավելի ազդեցիկները, թողնելով Թուրքիայի սահմանափակ հորիզոնները, հաստատվում են Եվրոպայի առևտրաշատ քաղաքներում։

Ի տարբերություն կոմպրադորական բուրժուազիայի, տնտեսական ուրույն դեր ուներ գավառահայ բուրժուազիան։ 70—80-ական թվականներին արդյունաբերական տիպի բուրժուական ձեռնարկություններ են ստեղծվում մի շարք քաղաքներում՝ Խարբերդում, Վանում, Եվդոկիայում, Արաբկիրում, Բիթլիսում, Կարինում և այլուր։ Արդյունաբերական զարգացման իմաստով առավելապես աչքի է ընկնում Խարբերդը։ 80-ական թվականներին այստեղ կառուցվում են երկաթամշակման, երկրագործական գործիքների և տեքստիլ գործարաններ՝ եվրոպական սար-

քավորմամբ, որոնց արտադրած ապրանքները արժեք ունեին երկրի սահմաններից դուրս[1]։ 70-ական թվականներից մեծանում է Խարբերդի մերձակա պղնձահանքերի շահագործումը, որի հումքը արտահանվում է Եվրոպա։

Արդյունագործական ձեռնարկություններ են հայտնվում նաև այլ հայաշատ քաղաքներում, հատկապես տնտեսական նշանակություն է ստանում պղնձամշակությունը, շերամաբուծությունը, մետաքսամշակումը և այլն։ Բացի արդյունաբերական ձեռնարկություններից, գավառում զարգանում էր նաև առևտուրը։ Տեղական հումքի և Եվրոպայից ներմուծված ապրանքների աշխույժ առևտուր է փթթում քիչ թե շատ աչքի ընկնող բնակավայրերում, հատկապես գավառական քաղաքներում։ Արդյունաբերական ձեռնարկությունների ու առևտրի բացարձակ մենաշնորհը պատկանում էր հայ և հույն կապիտալիստներին ու վաճառականներին։ Այս հանգամանքն, ահա, գրգռում էր թուրք բուրժուազիային, որը չէր կարողանում դիմանալ մրցակցությանը։ Մեծապետական բուրժուազիայի նացիոնալիստական տրամադրությունները տնտեսական ազատ մրցակցությունից վերաճում են բարբարոսական վրիժառության, ասպարեզ բերելով հայ բուրժուազիային խեղդելու բռնի միջոցը։ Հայ բուրժուազիան ենթարկվում է զանազան արգելափակումների, կողոպտվում ու թալանվում են հայ վաճառականների խանութները, տնտեսական ռեպրեսիաները ամեն քայլափոխում կաշկանդում են հայ առևտրականների ձեռնարկումները։

1876 թվականին թուրք բարբարոսները կանխամտածված ձևով հրդեհում են Վանի հայ առևտրատները, հրի ճարակ դարձնում մոտ երկու հազար խանութներ[2]. մի քանի տարի հետո, 1882 թվականին, նույն ձևով Բաղեշում ոչնչացվում են հազարից ավելի հայկական խանութներ ու քարվանսարաներ[3]։ Այս միջոցներով էր մեծապետական բուրժուազիան փորձում հաշվեհարդար տեսնել իր ուժեղ մրցակցի հետ և տիրապետող դիրք գրավել երկրի տնտեսական կյանքում։ Հայ բուրժուազիայի տնտեսական շահերին սպառնացող այս ամենօրյա աղետները արթնացնում են նրա ազգային ինքնազգացումը, տոգորում նրան սեփական ազգային շուկա ունենալու, ազգային հարստությունները տնօրինելու հեռանկարներով։ Այս իմաստով էլ, գավառահայ բուրժուազիան իր շահերն էր գտնում ազգային-ազատագրական շարժումների մեջ։

Արևմտահայ ամենաբազմամարդ խավերից էր արհեստավորությունը. այն երկրներում, որտեղ թույլ է զարգացած արդյունաբերական արտադրությունը, սովորաբար լայն շառավիղ է ունենում արհեստավորական ապրանքը. այդպես էր նաև Թուրքիայում։ Բայց ինչպես առևտուրն ու կապիտալիստական արտադրությունը, արհեստագործության տնօրի-

---

1 Վ. Հայկ, Խարբերդը և անոր ոսկեղեն դաշտը, Նյու-Յորք, 1959։
2 «Մշակ», 1876, № 49։
3 «Մշակ», 1882, № 230։

նողները ևս գերազանցապես հայ ձեռնարկատերերն էին։ Հայ արհեստագործներն ամենուրեք էին՝ Պոլսում, Զմյուռնիայում, Կարինում, Վանում և այլուր, նրանց զբաղմունքը բազմաբնույթ էր ու բազմապիսի՝ դերձակություն, հյուսնություն, թիթեղագործություն, ժամագործություն, ոսկերչություն, իրենց արտադրանքով նրանք զգալիորեն բավարարում են շուկայի պահանջները։ Բայց 70—80-ական թվականներին հայ արհեստավորության տնտեսական կայունությունը նկատելիորեն երերվում է, մի կողմից նա բախվում է թուրք արհեստավորության կոպիտ դիմադրությանը, մյուս կողմից եվրոպական արդյունաբերական ապրանքների ներհոսը տեղական շուկա զգալի չափով սասանում է հայերի արհեստագործական արտադրանքի շուկայական մենաշնորհը։ Սոցիալական քայքայման հոգեբանությունը «ազատ ասպարեզի» երազանքով հայ արհեստավորությանը ևս կապում էր ազգային շարժման հետ։

2

Հայաստանի ազգային-քաղաքական կացությունը 70—80-ական թվականներին շարունակում էր մնալ ողբերգական։ Պատմության դաժան փորձություններին դիմագրաված ժողովուրդը դարձյալ մնում էր օտար տիրապետողի ստրուկը։ Գաղութակալ տերությունները չէին հապաղում միանգամ ընդմիշտ «լուծելու» հայկական հարցը, բզկտված Հայաստանը վերածելու աշխարհագրական հասկացողության, ջնջելու նրա տերիտորիալ որոշությունն ու ազգային դիմապատկերը։

Ցարիզմի գաղութային քաղաքականությունն Արևելյան Հայաստանում օրըստօրե դառնում էր բացահայտ ու անսքող. ուժեղանում է ազգային ճնշումը, գործադրվում են ռեպրեսիաներ, խիստ գրաքննության տակ են դրվում մամուլն ու գրականությունը, փակվում են հայկական դպրոցները։ Այս արգելափակումներն առանձնապես սուր բնույթ են ստանում 80-ական թվականներին՝ ռուս-թուրքական պատերազմից հետո։ «Տաճկաստանի հայոց վերջին շարժումներից հետո,—մի նամակում գրում է Րաֆֆին,— այստեղ ցենզուրան սկսեց բավական խստությամբ վերաբերվել դեպի ամեն մի գրվածք, որը կարող էր նրանց մեջ ազատասիրական զգացմունք և ազատասիրական ոգի ներշնչել»[1]։

Ցարիզմը ձգտում էր խլացնել հայ ժողովրդի հեռուն գնացող ազատագրական նկրտումները, թեև դրանք, տվյալ էտապում, հիմնականում ուղղված էին Արևմտյան Հայաստանի ազատագրության նպատակին։ Նա կռահում էր, որ առաջին քայլին հետևելու է երկրորդը, որ միավորումը, բնականաբար, առաջադրելու է ազատ, անկախ Հայաստանի գաղափարը և մի ներքին կապ, նպատակի ընդհանրություն էր տեսնում ժողովրդի երկու հատվածների ազատագրական շարժումների

---

[1] «Արարատ», 1913, № 2։

մեջ, նա կասկածներ ուներ, թե կազմակերպվել են գաղտնի ընկերություններ՝ Անդրկովկասում և Տաճկաստանում, որոնք սերտ համագործակցում են, նպատակ ունենալով «վերականգնել հայոց հին թագավորությունը»։

1884 թվականին ցարական կառավարությունը խափանում է Երևանի «Փսակ» թերթը, խուզարկում «Մշակի» խմբագրատունը և մի շարք մտավորականների պարտում տնային կալանքի, ապա բնաջնջում է Ալեքսանդրապոլի և Երևանի գաղտնի կազմակերպությունները՝ բանտ կամ աքսոր ուղարկելով առավել աչքի ընկնող գործիչներին։

Ազգային ճնշումը առավել դաժան և բարբարոսական ձևերով էր արտահայտվում Արևմտյան Հայաստանում։ Հայերի նկատմամբ թուրքական կառավարության քաղաքական կուրսը եղել և շարունակում էր մնալ բռնի ասիմիլյացիան։ Ամենուրեք հայ ժողովուրդը ենթարկվում էր բռնության ու կրոնական մոլեռանդության ամենավայրենի արհավիրքներին։ Չկար գույքի ու անձի ապահովություն, հային սպանելը ոչ միայն չէր արգելվում օրենքով, այլ նույնիսկ խրախուսվում էր։ Թուրքիայում հայերի համար բացառված էր օրենսդրական, բարոյական, քաղաքացիական հավասար իրավունքը, բայց այդ անհավասարության մեջ էլ նա ազատ չէր։ Ամենուրեք նրան հետապնդում է կամայականությունը, ծաղր ու ծանակը։ «Թրքաց հին բռնության արդյունք է,—նկարագրում է Գ. Սրվանձտյանը,—որ Ջիլեի հայք ամբողջ թուրքերեն կը խոսին, երբեք հայերեն չգիտեն. այնչափ կը զարհուրեն տաճիկներեն, և կատարելապես ստրուկ են անոնց առջև... Ազգության ոգին մեռած էր, և ժամանակ չէր կրցեր զարթուցանել ասոնք, կյանքի ճառագայթ երբեք ծագած չէր հոս... Արդարև Ջիլեի թուրքեր չափեն ավելի մոլեռանդ և անկիրթ են, կատարյալ բարբարոս. Նախատանոք կը վարվին հայոց հետ, մարդու տեղ չեն դներ. կը զրկեն, կը խլեն, կը հալածեն, կը ծեծեն և հայք խոհեմություն կը համարին կրել և լռել. որպեսզի կարող լինեին ապրիլ. եթե ապրիլ էր այս։ Ննջեցյալը բերած ժամանակ կը քարկոծեն, քահանայն փողոցե անցած ատեն լամուկները երամով ետևեն կը վազեն աղաղակելով՝ «Քեշի՞շ օ՞շ, օ՞շ...»[1]։

«Ազգային սահմանադրության» տասը տարիները տնչուով չբարեկարգեցին հայության գոյապայմանները։ Ընդհակառակը, Թուրքիայի միջազգային հեղինակության անկումը, կայսրության երբեմնի համատարած սահմանների նեղացումը, ստիպում էր բարբարոս կառավարողներին կործանվողի օրհասական դաժանությամբ ճզմելու հպատակ ժողովուրդների ազատասիրական ձգտումները։ Այս հանգամանքներում էր, որ բարբարոսի ուղեղում շարժվեց հայ ժողովրդին ֆիզիկապես բնաջնջելու վանդալային բնազդը, որն այնուհետև ձևավորվեց և ստացավ քաղաքականության կերպարանք։

---

1 Գ. Սրվանձտյան, *Թորոս աղբար*, Պոլիս, 1879, էջ 73—74։

70-ական թվականներին Թուրքիայում աշխուժանում է «Երիտասարդ թուրքեր» նացիոնալիստական կազմակերպությունը։ Տեսնելով երկրին սպառնացող տնտեսական ու քաղաքական փլուզումը, «երիտասարդները» ձգտում էին նոր ձևերով կառավարել երկիրը, արմատավորել սահմանադրական կարգեր։ 1876 թվականի օգոստոսին նրանք գահ են բարձրացնում Աբդուլ Համիդին, իսկ մի քանի ամիս անց, նույն թվականի դեկտեմբերին հրապարակում են օսմանյան նոր սահմանադրությունը։ «Երիտասարդների» կազմած սահմանադրական խոստումները գայթակղիչ էին. հռչակվում էր ազատություն, հավասարություն, արդարություն, ազգային ու կրոնական խտրականության վերացում և այլն, և այլն։ Հույսի ինչ-որ պատրանքներ ծնեց դա հայ մտավորականության որոշ շրջաններում, բայց, ավա՜ղ, շուտ էլ ցնդեց։ Կարճ ժամանակ անց ակնհայտ դարձավ «երիտասարդների» հորինած սահմանադրության ամբողջ փարիսեցիությունը՝ թուրքական դիպլոմատիայի անբաժանելի խորհրդանիշը։ «Երիտասարդ թուրքերի» հորինած մանիֆեստը սոսկ մի խորամանկ քայլ էր՝ խաբելու համաշխարհային հասարակական կարծիքը, դուրս բերելու «արևելյան հարցը» մարդկության տեսադաշտից և խլացնելու արթնացած ժողովուրդների ազատության կանչերը։ Եվ այսպես, հայերի դրությունը ոչ միայն չլավացավ, այլ դարձավ առավել աղետալի։ Բայց հայ ժողովուրդն իր ասելիքն ուներ, նա կոչված չէր գլուխ խոնարհելու բարբարոս տիրապետողի առաջ. ազատագրական պայքարի դարերի փորձով, նա վերստին բարձրացնում է իր ձայնը՝ քաղաքակիրթ մարդկության խղճի առաջ պարզում իր բռնադատված կացությունը։

70—80-ական թվականները նոր էտապ են նշանավորում հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական շարժումների պատմության մեջ, շարժումներ, որոնք պայմանավորվում էին ինչպես քաղաքական, նույնպես և ազգային-սոցիալական նախադրյալներով։ XIX դարը կապիտալիզմի զարգացման և ազգային-ազատագրական շարժումների դար էր. մեկ մեկու ետևից եվրոպական մի շարք երկրներում խորտակվում են ֆեոդալական կացութաձևերն ու ազգային ճնշումները և ձևավորվում են ինքնուրույն ազգային պետություններ, անկախություն են ստանում Իտալիան, Հունաստանը, Սերբիան, Բուլղարիան, Ռումինիան, Հունգարիան, Ալբանիան, ազատագրական պայքարի հրով էր բռնկված ամերիկյան մայր ցամաքը։ Մարդկությունն ամենուրեք գրավված էր համաշխարհային-պատմական վերափոխումներով։ Շարժվում էր նաև հայ ժողովուրդը. ընդհանուր այս ալեկոծություններն ազդում են նրա վրա, թափանցում նրա ազգային հոգեբանության մեջ։ Անկախությունը կորցրած, դարեր շարունակ օտար տիրապետողների կեղեքմանն ու ճնշմանը դատապարտված, նա վերստին ոգևորվում է պետական անկախությունը նվաճելու վառ հույսերով։ Թվում էր, թե այն, ինչ չեն լուծել բարբարոսական անցյալ դարերը, կիրականացնի ժամանակակից քաղաքակիրթ մարդկությունը։

Հայկական ազատագրական շարժման աշխուժացումը պայմանավորվում էր պատմական կոնկրետ հանգամանքներով։ Առաջին երաշխիքն այն էր, որ թուրքական ռազմա-ֆեոդալական կայսրության հիմքերը խարխլված էին. Եգիպտոսը, Հունաստանը, Սերբիան, Բուլղարիան արդեն անջատվել էին կոնգլոմերատից, հետևաբար հայ ժողովուրդը իր դեմ ուներ համեմատաբար թույլ ախոյան՝ թույլ թե՛ տնտեսապես, թե՛ քաղաքականապես և թե՛ ռազմական տեսակետից։ Մյուս կողմից հավատ էր ներշնչում հարևան հզոր տերությունը՝ Ռուսաստանը, որը ձգտում էր իր սահմաններն ընդլայնել մինչև Դարդանել և Թուրքիային գամել էր Անատոլիայի սարահարթին։ Հրապուրիչն այն էր, որ «Հյուսիսի արծիվն» իր այդ քաղաքականության դրոշն էր դարձնում քրիստոնյա ժողովուրդներին մահմեդական աշխարհի հալածանքներից ազատագրելու միսիան։ Հայաստանը կանգնում է երկու երկրների շահերի կիզակետում, դրանով իսկ դրվում եվրոպական երկրների տարբեր խմբակցությունների դատաստանի առաջ, ի վերջո հանձնվում միջազգային դիվանագիտության խաղաթղթերին և կորցնում իր հեռանկարները։ Սրանցով են պայմանավորվում հայկական ազատագրական շարժումների բարդություններն ու հակասությունները։ Հայաստանին վիճակված էին ազատագրական շարժման այն բոլոր դժվարությունները, որոնք յուրահատուկ են գաղութային երկրներին։ Ինչպես նկատում է Լենինը՝ «Բայց բոլոր տեսակի ռևոլյուցիոն շարժումները—այդ թվում և ազգային շարժումները—եվրոպական իրադրության մեջ ավելի հնարավոր, ավելի իրագործելի, ավելի համառ, ավելի գիտակցական, ավելի դժվար հաղթելի են, քան գաղութներում»[1]։

70—80-ական թվականներին Հայաստանը թևակոխում է կապիտալիստական զարգացման ուղին։ Սոցիալական ու կուլտուրական նոր հարաբերությունների նախադրյալների վրա հայ ժողովուրդը ձևավորվում է իբրև ազգություն։ Կյանքի ասպարեզ է մտնում մի նոր դասակարգ՝ հայ բուրժուազիան, որը կոչված էր առաջատար դեր ստանձնելու սոցիալ-տնտեսական կյանքում, բարձրացնելու ազգային-ազատագրական շարժումների դրոշը։ Քաղաքականապես, հասարակականորեն հասունանում է հայ ժողովուրդը, որի մտավորականությունը ձգտում է համընթաց քայլել քաղաքակիրթ մարդկության հետ, ուղիներ որոնել ազգային ու սոցիալական հակասություններից։ Պատմական զարգացումը հայ ժողովրդին դրել էր բուրժուա-դեմոկրատական վերափոխությունների ուղու վրա, որը և հայկական ազգային-ազատագրական շարժումներին տալիս էր մի յուրօրինակ բովանդակություն։ Ինչպես ամենուրեք, հայ իրականության մեջ էլ ազգային ձևավորման և բուրժուա-դեմոկրատական վերափոխությունների դարաշրջանում, բուրժուազիան հանդես եկավ ազգի համընդհանուր շահերն արտահայտողի դերով և իր դասակարգային նպատակները ներկայացնելով համաժողովրդական պահանջների կեր-

---

[1] Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 22, Երևան, 1951, էջ 456։

պարանքով, իր ձեռքը վերցրեց ազգային-ազատագրական շարժումների դրոշը։ Հայկական ազատագրական շարժումների համաժողովրդական բնույթը պայմանավորվում է նաև այն առանձնահատկությամբ, որ տվյալ դեպքում ազգային շարժումները միաժամանակ էին հանդես գալիս ազգային-ազատագրական շարժումների հետ, այլ կերպ ասած, հայկական ազատագրական շարժումներն իրենց բովանդակությամբ և՛ ազգային էին, և՛ ազգային-ազատագրական։ Բնութագրելով ազգային շարժումների սոցիալ-պատմական անհրաժեշտությունը, Վ. Ի. Լենինը գրում է. «Ամբողջ աշխարհում ֆեոդալիզմի դեմ կապիտալիզմի տարած վերջնական հաղթանակի շրջանը կապված է ազգային շարժումների հետ։ Այդ շարժումների տնտեսական հիմքն այն է, որ ապրանքային արտադրության կատարյալ հաղթանակի համար անհրաժեշտ է, որ բուրժուազիան նվաճի ներքին շուկան, անհրաժեշտ է պետական համախմբում այն տերիտորիաների, որոնց բնակչությունը խոսում է միևնույն լեզվով, վերացնելով այդ լեզվի զարգացման և գրականության մեջ այն ամրացնելու դեմ եղած բոլոր արգելքները»[1]։

Ազգային շարժումները բոլոր երկրներում և բոլոր դարաշրջաններում սոցիալ-դասակարգային նույն բովանդակությունը չեն ունենում, ինչպես և միշտ չէ, որ բուրժուազիան է հանդես գալիս այդ շարժումները նախաձեռնողի դերում։ Վ. Ի. Լենինը նշում է ազգային շարժումների երկու էտապ, որոնք համապատասխանում են կապիտալիզմի զարգացման երկու փուլերին։ «...անհրաժեշտ է,—գրում է Լենինը,—խիստ կերպով բաժանել ազգային շարժումների տեսակետից արմատապես իրարից տարբերվող՝ կապիտալիզմի երկու էպոխաները։ Մի կողմից՝ դա ֆեոդալիզմի ու աբսոլյուտիզմի կրախի դարաշրջանն է, բուրժուա-դեմոկրատական հասարակության ու պետության կազմավորման էպոխան, երբ ազգային շարժումներն առաջին անգամ մասսայական են դառնում, այսպես թե այնպես քաղաքականության ասպարեզ են գրավում բնակչության բոլոր *դասակարգերին՝ մամուլի միջոցով, ներկայացուցչական հաստատություններին մասնակցելու և այլ միջոցներով։ Մյուս կողմից՝ մեր առաջ է լիովին կազմավորված կապիտալիստական պետությունների դարաշրջանը, վաղուց հաստատված կոնստիտուցիոն կարգերով, պրոլետարիատի և բուրժուազիայի խիստ զարգացած հակամարտությամբ,—մի դարաշրջան, որը կարելի է կապիտալիզմի փլուզման նախօրյակ անվանել»*[2]։

Հայտնի է, որ կապիտալիզմի զարգացման համար լավագույն պայմաններ ստեղծում է ազգային պետությունը և հենց տնտեսական այս գործոնի առկայությունն է նոր բարձրացող բուրժուազիային մղում ազգային պետականության գաղափարին։ Այս հանգամանքներում ազգային շարժումները, բնականաբար, զուգորդվում են բուրժուա-դեմոկրատա-

---

1 Վ. Ի. Լենին, *Երկեր, հատ. 20, Երևան, 1950, էջ 492—493*։

2 *Նույն տեղում, էջ 499*։

կան շարժումների հետ, որը և պայմանավորում է նրանց համադեմոկրատական բովանդակությունը։ «Առաջին դարաշրջանի համար,— գրում է Լենինը,— տիպիկ է ազգային շարժումների արթնացումը, գյուղացիության՝ որպես բնակչության ամենից ավելի թվաշատ և ամենից ավելի «ծանրաշարժ» խավի ներգրավումն այդ շարժումների մեջ, երբ պայքարը մղվում է թե՛ ընդհանրապես քաղաքական ազատության և թե՛ մասնավորապես ազգության իրավունքների համար»[1]։

Առաջին դարաշրջանի, այսինքն մինչիմպերիալիստական դարաշրջանի ազգային-բուրժուական շարժումների տնտեսական-դասակարգային առանձնահատկությունների՝ հստակ բնորոշումը տալիս է Լենինի մի այլ դրույթը. «Ոչ միայն 1855, 1859, 1864, 1866, 1870 թվականների,— գրում է Լենինը,— այլև 1877 թվականի (ռուս-թուրքական) և 1896—1897 թվականների պատերազմների (Հունաստանի դեմ Թուրքիայի պատերազմի և հայկական հուզումների) ժամանակ, պատմական երևույթների հիմնական օբյեկտիվ բովանդակությունն են եղել ազգային-բուրժուական շարժումները կամ ֆեոդալիզմի տարբեր ձևերից ազատագրվող բուրժուական հասարակության «ցղաձգումները»։ Այն ժամանակ խոսք անգամ չէր կարող լինել մի ամբողջ շարք առաջավոր երկրներում ժամանակակից դեմոկրատիայի՝ որևէ իսկապես ինքնուրույն և բուրժուազիայի գերհասունացման ու անկման դարաշրջանին համապատասխանող գործունեության մասին։ Գլխավոր դասակարգը, որն այն ժամանակ, այդ պատերազմների ժամանակ և մասնակցելով այդ պատերազմներին, գնում էր վերընթաց գծով և որը միայն ինքը կարող էր ճնշող ուժով դուրս գալ ֆեոդալական-աբսոլյուտիստական հիմնարկությունների դեմ,— բուրժուազիան էր։ Զանազան երկրներում, տարբեր շերտերով ներկայացնելով ունևոր ապրանքարտադրողներին, այդ բուրժուազիան տարբեր աստիճանի պրոգրեսիվ էր, և երբեմն (օր. իտալական բուրժուազիայի մի մասը 1859 թվականին) նույնիսկ ռևոլյուցիոն, բայց դարաշրջանի ընդհանուր գիծը հենց բուրժուազիայի պրոգրեսիվությունն էր, այսինքն ֆեոդալիզմի դեմ մղվող նրա պայքարի չլուծվածությունը, անավարտությունը»[2]:

Ինքնին հասկանալի է, որ 70—80-ական թվականների հայկական ազգային-ազատագրական շարժումները համընկնում են ֆեոդալիզմի ու աբսոլյուտիզմի կրախի դարաշրջանին և իրենց տնտեսական-դասակարգային բովանդակությամբ բուրժուա-դեմոկրատական են։ Ազատագրական այդ շարժումների ղեկավարի դերում հանդես էր գալիս հայ բուրժուազիան, որի որոշ տարրերը ցուցաբերում էին նույնիսկ հեղափոխական նկրտումներ։

Հայկական ազգային-ազատագրական շարժումները նոր թափ են ստանում 1877—1878 թվականների ռուս-թուրքական պատերազմի

---

1 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 20, Երևան, 1950, էջ 499։

2 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 21, Երևան, 1951, էջ 175։

ժամանակ։ Մտավորականությունը բուռն ոգևորություն էր ապրում. ենթադրվում էր, թե վերջապես ստեղծվել են քաղաքական նպաստավոր հանգամանքներ, երբ հայ ժողովուրդը կկարողանա թոթափել թուրքական բռնապետության լուծը և ձեռք բերել դարերով երազած ազատությունը։

Ռուսաստանի առաջխաղացումը դեպի հարավ անհանգստություն էր պատճառում եվրոպական երկրներին, մանավորապես Անգլիային, քանի որ դա շոշափում էր նրա շահերը Միջերկրականի ավազանում։ Ռուսաստանի ու Թուրքիայի փոխհարաբերությունները դառնում են եվրոպական դիվանագիտության զբաղեցնող գլխավոր հարցերից մեկը։

1876 թվականի դեկտեմբերին տեղի է ունենում յոթ տերությունների (Ռուսաստան, Անգլիա, Ֆրանսիա, Գերմանիա, Ավստրո-Հունգարիա, Իտալիա, Թուրքիա) միջազգային կոնֆերանս։ Ռուսաստանը պահանջում է ինքնավարություն տալ Թուրքիայի տիրապետության տակ գտնվող քրիստոնյա ժողովուրդներին։

Ռուսաստանի քաղաքական նպատակները Մերձավոր արևելքում օրըստօրե ավելի ու ավելի բացահայտ ու որոշակի էին դառնում։ Այնպես սրվում են հակասությունները նրա և Թուրքիայի միջև, որ պատերազմական կոնֆլիկտը դառնում էր անխուսափելի։ Ստեղծված հանգամանքները հույսեր էին ներշնչում հայերին։ Նրանք եռանդով նախապատրաստվում են, զենք վերցնում և միավորվում կամավորական ջոկատների մեջ, ռուսական զորքի հետ օգնության ձեռք մեկնելու ազատարար եղբայրակիցներին։

Հայաստանի տարբեր վայրերից ուղերձներ ու խնդրագրեր են ուղարկվում ցարին՝ աղերսելով զորավիգ լինել հայերին, պաշտպան կանգնել արևմտահայ արյունակիցներին։ Ահա, ինչ են գրում Թիֆլիսի հայերն իրենց ուղերձում. «Բնակվելով ռուսաց տերության հովանիին տակ և վաղուց արդեն վայելելով մեզ համար թանկագին պետության հովանավորության տակ հանգստություն և խաղաղության պարգևները, մենք, Թիֆլիս քաղաքի բնակիչ հայերս, դրդված լինելով քրիստոնեական մարդասիրության զգացմունքից, չենք կարող անտարբեր մնալ դեպի այն աներևակայելի տանջանքները, որ կրում են Ասիական Թուրքիայի սահմաններում բնակվող մեր ցեղակիցները և համադավանները, որտեղ ոչ սեփականությունը, ոչ քրիստոնյաների կյանքը և ոչ նրանց ընտանիքի, կանանց և աղջիկների պատիվը ոչնչով չի ապահովված։ Գիտենալով որքան մեր թագավորը և ամբողջ Ռուսաստանը անսահման համակրում են թուրքահպատակ քրիստոնյաների վիճակին, մենք մեր թե արյունով և թե կրոնքով եղբայրների դրության բարելավացնելու բոլոր հույսը դնում ենք Ռուսաստանի հզոր հեղինակության վրա...»[1]։

---

1 «Մշակ», 1876, № 48։

Պոլսի միջազգային կոնֆերանսը շոշափելի ոչ մի արդյունք չտվեց և ցարական կառավարությունը վճռեց զենքի ուժով վճռել հարցը։ 1877 թվականի ապրիլի 12-ին ռուսական զորքերը ամբողջ ճակատով՝ Անդրկովկասից մինչև Բալկաններ՝ անցնում են Թուրքիայի սահմանը, սկըսվում է ռուս-թուրքական պատերազմը։ Թեև թուրքական բանակը լավ էր զինված և արևմտյան տերություններն ու հատկապես Անգլիան հովանավորում էին նրան, այնուհանդերձ ռուսական բանակի կազմակերպվածությունն ու Ռուսաստանի պատմական արդարացիությունը վճռում են պատերազմի ընթացքը՝ հօգուտ վերջինի։ Ռուսական զորքերը հասնում են մինչև Պոլսի արվարձանները. Թուրքիայի պարտությունից երկյուղած Անգլիան զորախաղ է սկսում Միջերկրականում և սպառնում Ռուսաստանին պատերազմական կոնֆլիկտով, եթե սա չդադարեցնի առաջխաղացումը, իսկ Սուլթան Համիդը ավելի վատ հետևանքներից խուսափելու համար, զինադադար է առաջարկում հաղթողին՝ խոստանալով համակերպվել նրա պահանջներին։ 1878 թվականի հունվարի 19 (31)-ին Ադրիանապոլսում կնքվում է զինադադար, իսկ որոշ ժամանակ անց Սան-Ստեֆանոյում ստորագրվում է հաշտության պայմանագիրը։

Ռուսական զորքերի առաջխաղացումն ամենուրեք ուղեկցվում էր հայերի աջակցությամբ ու ցնծագին դիմավորումով, Հայաստանն ամբողջ ոգևորությամբ էր շնչում. թվում է արդեն որոշ է ամեն ինչ, այլևս տարակույս չէր թողնում հզոր ապավենի հաղթության իրավունքը։ Դեռ պատերազմը չավարտված՝ 1877 թվականի հոկտեմբերին Պոլսի հայոց «Ազգային ժողովը» որոշում է ընդունում «Հայկական դատը ներկայացնելու հաղթական Ռուսաստանի բարեհայեցողության»։ Դեպքերի ընթացքը կարծես բարեհաջող էր, թվում էր, թե պետք է կատարվեր ցանկալին, մանավանդ հուսադրող էր Սան-Ստեֆանոյի հաշտագիրը, որի 16-րդ հոդվածը Արևմտյան Հայաստանին խոստանում էր «նահանգական ինքնավարություն»։

Այս հույսերով էր ապրում հայ ժողովուրդը, երբ 1878 թվականի հունիսին Բեռլինում հրավիրվում է մեծ տերությունների (Անգլիա, Գերմանիա, Ավստրո-Հունգարիա, Ֆրանսիա, Իտալիա, Թուրքիա, Ռուսաստան) կոնգրեսը։ Հայկական հարցի առիթով Պոլսի Ներսես պատրիարքը կոնգրես առաքեց չորս պատվիրակների՝ Մկրտիչ Խրիմյան (Հայրիկ), Մինաս Չերազ, Ստեփան Փափազյան և Խորեն Նար-Պեյ։ Եվրոպական դիվանագիտությունն այս անգամ ևս իր հերթական խաղը խաղաց հայ ժողովրդի ճակատագրի հետ։ Կոնգրեսը վավերացրեց Բուլղարիայի, Ռումինիայի, Սերբիայի, Չեռնոգորիայի անկախությունը, մինչդեռ բազմաչարչար «հայկական հարցը» հանձնվեց անորոշության, և Սան-Ստեֆանոյի դաշնագրի 16-րդ կետից, թվերի քմահաճ դասավորությամբ, դրվեց կոնգրեսի օրենսդրության 61-րդ կետում։ Ուրիշ ի՞նչ կարելի էր սպասել. յուրաքանչյուրն իր շահն էր պաշտպանում, ինչ փույթ, թե մի ժողովուրդ տրորվում, տնչանում է դարավոր բռնության ճիրաններում։

Հայ պատվիրակները առաջին իսկ օրերից պարզ տեսան, թե ինչ արժե հայկական հարցը «այս աշխարհի ուժեղների» համար։ Իզուր չէր պատվիրակության քարտուղարը, թաքցնելով իր ծանր զգացումները, շտապում փարատել ժողովրդի հիասթափությունը և կոնգրեսի խոստացած «արտոնությունների» հույսով ցրելու վհատության մշուշը։ «Այսպիսի առավելություններե հետո,—գրում է Մ. Ջերազը,—ի՞նչ կը նշանակե այն տխրությունն, որ կը նշմարվի ազգի մի մասին վրա։ Նոքա, որք սև կը զգենում աչողանքին առջև, ի՞նչ գույն պիտի ստեղծեն ձախողանքին համար»[1]։

Բեռլինի կոնգրեսում հայկական հարցի վերաբերյալ արգահատելի դիրք գրավեց Անգլիան։ Գաղտնի դաշնագիր կնքելով Թուրքիայի հետ, սրանից կորզելով Կիպրոս կղզին, անգլիական կառավարությունը, ի հատուցումն դրա, հանդես եկավ Թուրքիայի երդվյալ պաշտպանի դերում, մի դիվանագիտական դիրքորոշում, որն ինքնին ուղղված էր Հայաստանի դեմ։ Անգլիան ավելի հեռուն գնաց. նա հասավ այն բանին, որ համաձայնելով հայկական հարցը ի չիք դարձնելու թուրք կառավարողների ձգտումներին, ժխտեց հայկական ազգաշինն մեծ միավորի տերիտորիալ կենտրոնացումը Թուրքիայում և այդ նկատառումով էլ Արևմտյան Հայաստանը անվանեց Քրդստան, իսկ երգրումի հայկական հյուպատոսությունը վերակոչեց Քրդական հյուպատոսություն։

Բեռլինի վեհաժողովի դիվանագիտական խարդախությունները, սակայն, վերջակետ չդրեցին հայկական ազգային-ազատագրական շարժումներին, այլ դարձան այդ շարժումների հեղափոխական էտապի ազդարարը։ Ազգային զայրույթը վերաճեց համառ պայքարի հոգեբանության և ասպարեզ բերեց իր գործնական նշանաբանը՝ «Եթե չեն տալիս մեր ազատությունը, ապա ինքներս կնվաճենք այն»։

Համաժողովրդական զինված ապստամբության գաղափարն ամենուրեք համակում էր մարդկանց, համարյա բոլոր հայաշատ կենտրոններում (Կարին, Վան, Մեծ Ղարաքիլիսա, Երևան) ստեղծվում են գաղտնի կազմակերպություններ՝ ազատագրական շարժման կոնկրետ ծրագրերով[2]։ Կարինի «Պաշտպան հայրենյաց» կազմակերպությունը ստեղծում է հեղափոխական խորհուրդ («Գլխավոր խորհուրդ»), ստանձնում զինված ապստամբության կենտրոնի իրավունքը և միավորում մյուս կազմակերպությունների գործունեությունը։ Զինված ապստամբությունն օրակարգի հարց էր, մամուլն ու գրականությունը պայքարի ոգով են ներշնչվում, ազգային ընդվզումները բացահայտ կերպարանք էին ստանում։

Հայ ժողովրդի ներսում խմորվող այս փոթորիկը մտահոգություն է պատճառում ո՛չ միայն սուլթանի կառավարությանը, այլև ռուսական ցարիզմին։

1 Մ. Ջերազ, *Թե ինչ շահեցանք Բերլինի վեհաժողովեն*, Կ. Պոլիս, 1878, էջ 24։

2 Տե՛ս Մ. Ներսիսյան, *Հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարը թուրքական բռնապետության դեմ*, Երևան, 1955։

Համարյա միաժամանակ և՛ Արևմտահայաստանում, և՛ Թուրքիայում հայտնաբերվում են գաղտնի կազմակերպություններ և ամենադաժան միջոցներով ջախջախվում։ Եվ երբ փոթորիկն անցավ, լուծվեցին դիվանագիտական հաշիվները, թուրքական սուլթանը վճռեց իր ձևով լուծել հայկական հարցը։

Խրախուսելով բռնի ասիմիլյացիան, բնաջնջումն ու կոտորածը, նա նպատակ դրեց համաշխարհային հասարակական կարծիքը կանգնեցնել փաստի առաջ՝ թե «Հայաստանում հայ չկա» և այսպիսով այդ կնճռոտ հարցը դուրս բերել միջազգային դիվանագիտության օրակարգից։ Առաջին կանխամտածված քայլը Հայաստանի քաղաքական քարտեզի վերացումն էր։ Ռուս-թուրքական պատերազմից հետո հնարավոր հետևանքների կանխման նպատակով Սուլթան-Համիդը երկիրը բաժանեց վարչական նոր միավորների՝ նախկին էյալեթները (երկրամասերը) փոխարինելով վիլայեթների (նահանգների), որոնք իրենց հերթին բաժանվում են գավառների, գավառակների ու վիճակների[1]։ Հայաստանի նահանգային բաժանումը (յոթ նահանգ՝ Վանի, Սեբաստիայի, Բաղեշի, Տրապիզոնի, Կարինի, Խարբերդի, Դիարբեքիրի) ելնում էր որոշակի նկատառումից՝ մասնատել հայերի տերիտորիալ միասնությունն ու ազգային կենտրոնացումը, հայ բնակչության թվական գերակշռությունը տարրալուծել նահանգաբնակների խայտաբղետ հանրագումարի մեջ և դրանով իսկ մշուշել Հայաստանի աշխարհագրական որոշությունը։ Իզուր չէր հայ բնակչության թվական կազմի հարցը այնքան ծեծկվում, իզուր չէր ժամանակի հայ մամուլը կրկին ու կրկին հրապարակում թվերն ու փաստերը, իզուր չէին հայ մտավորականները եվրոպական թերթերի էջերում, վիճակագրական աղյուսակներով միջազգային շրջաններին ցուցադրում արևմտահայերի թվական կազմը, տեղաբաշխումն ու պատմական գոյությունը։ Թուրք կառավարողների խեղաթյուրված տեղեկագրերին պետք էր հակադրել ճշմարտությունը, միջազգային դիվանագիտությունն ու համաշխարհային հասարակական կարծիքը հաշտեցնել հայերի ինքնորոշման իրավունքի հետ։

Հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական ոգին ընկճելու, ազգային ինքնագիտակցությունը մթագնելու նպատակով, թուրքական կառավարությունը խիստ վերահսկողություն է սահմանում հայկական մտավոր կյանքի վրա. սահմանափակվում է մամուլի ազատությունը, ռեպրեսիաների են ենթարկվում հայկական դպրոցները, արգելվում է հայոց պատմության ավանդումը։ «Հայաստան» և «հայրենիք» բառերը հանվում են գործածությունից, արգելվում են հայկական երգերը, բեմի վրա անգամ չի թույլատրվում կրել հայկական թագավորական տիտղոս, քանի որ սուլթանը չէր հանդուրժում որևէ այլ թագակրի գոյությունը։ «Խստություն-

[1] Տե՛ս «Ընդարձակ օրացույց ազգային հիվանդանոցի», Կ. Պոլիս, 1908, նաև Ա. Դո. Վանի, Բիթլիսի և Էրզրումի վիլայեթները, Երևան, 1912։

ները Կ. Պոլսում,— գրում է Լեոն,— ամենից առաջ ուղղվեցին տպագրական, դպրոցական ազատության դեմ։ Լրագիրների վրա բարձրացավ վարչական երկաթե ձեռքը, հայոց օրացույցները, պատմությունը խիստ հալածանքի ենթարկվեցին։ Ազգային պատկերները արգելքի տակ դրվեցին, երգարաններ տպող տպարանատերերը բանտարկվում էին։ Դպրոցներում հանդեսներ կատարել չէր թույլատրվում։ Հայերը խոստովանում էին, որ իրենց դրությունը այժմ ավելի վատ է, քան Բեռլինի կոնգրեսից առաջ»[1]։

Այսպես, հայկական ազգային-ազատագրական շարժումները նորից կանգնեցին փակուղու առաջ։ Ազատագրության միջնադարյան ըմբռնումներից հուսաբեկված հայ ժողովրդին փրկություն չբերեցին նաև քաղաքակրթության դարաշրջանի համար մշակած ծրագրերը և իր ազգային երազանքները նա նորից կապեց մի «անհայտ ապագայի» հետ։

3

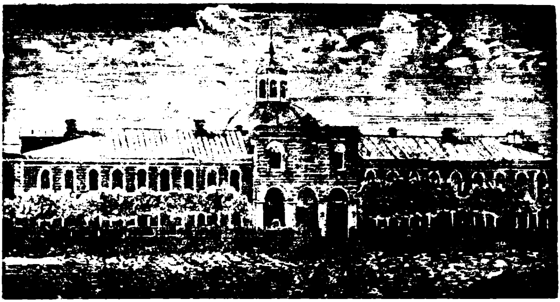
Հասարակական զարգացման դիալեկտիկան իր տրամաբանությունն էր թելադրում հայկական իրականությանը. ազգային ճնշումն ու բռնությունը ինչ-որ չափով կաշկանդում, բայց իսպառ չէին կանխում կյանքի պատմական ընթացքը։ Սոցիալական ու ազգային չլուծված հարցերը լարում էին հայկական մտավոր կյանքը, ժողովրդի ներքին ուժերը կազմավորում անցյալից մնացած կապանքներն ու հակասությունները լուծելու ուղղությամբ։ Հասարակական նոր հարաբերությունների թելադրանքով ազգային կյանքի վերաշինության ձգտումները նկատելի էին ամենուրեք։ Ինչ-որ ձևով «լուսավոր դարի» գաղափարները թափանցում էին ամենախուլ անկյունները և շարժում մարդկանց միտքը, սոցիալապես որոշակիանում ու սահմանագծվում էին հասարակական խավերն ու դասակարգերը, ասպարեզ բերելով իրենց գաղափարաբանությունը։

Տնտեսական ու քաղաքական առաջատար դեր ստանձնած հայ բուրժուազիան ձգտում էր յուրովի կազմակերպել հասարակական կյանքը, իր շահերի համեմատ նոր բովանդակություն տալ ազգային-կրթական գործին, մամուլին, գրականությանը, եկեղեցուն և այլն։ Բուրժուազիան ասպարեզ էր բերում հասարակական կյանքի կազմակերպման իր նախասիրած ձևը՝ բարեգործական նախաձեռնումը։ Թե՛ արևելյան և թե արևմտյան Հայաստանում կազմակերպվում են տասնյակ ընկերություններ՝ գործունեության կոնկրետ ծրագրերով ու նպատակներով։ Կովկասում ստեղծվում են Հայոց Հրատարակչական, Հայուհյաց Բարեգործական, Հայոց Բարեգործական, Մարդասիրական, Գյուղատնտեսական ընկերությունները, Արևմտյան Հայաստանում՝ Արարատյան, Տնտեսական, Ազգանվեր Հայուհյաց, Դպրոցասեր Տիկնաց, Դպրոցասիրաց-Արև-

---

[1] Լեո, Գրիգոր Արծրունի, հատ. 3, Թիֆլիս, 1905, էջ 194—195։

վելյան, Կիլիկյան և այլ ընկերություններ, որոնց նպատակն էր շաղկապել ազգի ներքին կյանքը, բուրժուական ռեֆորմիզմի ոգով քաղաքակրթել ժողովրդին, լուսավորություն տարածել գավառներում։



Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանը

Մտավոր կյանքի աշխուժացումը նշանավորվում է քաղաքակրթության ակնառու ցուցանիշներից մեկի՝ մամուլի վերելքով։ 60-ական թվականների վերջին նկատելի էր հայ մամուլի և հայկական մտավոր կյանքի տեղատվությունը. դադարել էր «Հյուսիսափայլը», հոգևարք էր ապրում «Մեղու Հայաստանին», ապագա չէին խոստանում «Հայկական Աշխարհն» ու «Կռունկը», Պոլսի «Մեղուն» այլևս չէր հնչում առաջվա քաղաքական սրությամբ, միակ օրաթերթը՝ «Արշալույս Արարատյանը», իր սահմանափակ հայեցությամբ անկարող էր ազգի մտավոր կյանքին ուղղություն տալ, «Բազմավեպը» Վենետիկի Մխիթարյանների բանասիրական հետախուզումներով էր զբաղված։ Քիչ թե շատ կայուն պարբերականները՝ «Սիոն», «Արարատ», «Մասիս», «Փունջ» և այլն, իրենց նեղ հարցասիրություններով ի վիճակի չէին տոն տալու մտավոր շարժմանը արտահայտելու դարաշրջանի թելադրանքը։

Մամուլը, հիրավի, հասարակական կյանքի շարժունության բարոմետրն է, և ժամանակի առաջադեմ մտավորականությունը զգում էր գաղափարներ տարածող այդ գործոնի անհրաժեշտությունը։ Պատահական չէ, որ 70-ական թվականների մտավոր-հասարակական շարժման վերելքը նշանավորվեց մամուլի աննախադեպ զարգացմամբ։ Երկու տասնամյակի ընթացքում թե՛ բուն հայրենիքում և թե՛ աշխարհի այլևայլ կետերում հիմնադրվեցին 114 անուն պարբերականներ[1], այսինքն

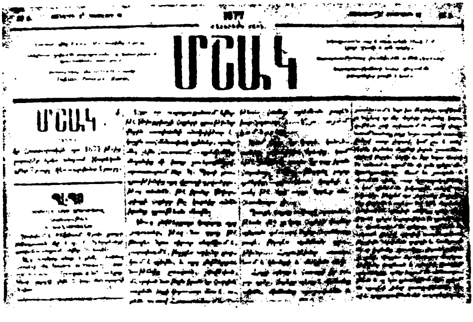
[1] Տվյալներն ըստ Գ. Լևոնյանի «Հայոց պարբերական մամուլը» լիակատար ցուցակի. Երևան, 1934։

թվով ավելի, քան ստեղծվել էր հայ մամուլի գոյության անցած 75 տարիներին։ Մամուլի զարգացումը ակնառու էր ոչ միայն քանակական իմաստով, այլև ըստ բովանդակության ու մասնագիտական բազմազանության։ Առաջնակարգ նշանակություն է ստանում օրաթերթը, ընդհանուր-հասարակական ուղղության պարբերականների կողքին երևան են գալիս մասնագիտական թերթեր ու ամսագրեր՝ տնտեսական, բանասիրական, երաժշտական, մանկավարժական, իրավաբանական, մանկական, թատերական և այլն, որոնք արդեն վկայում են հայ հասարակական մտքի հորիզոնների լայնացման մասին։ Սակայն մամուլի հասարակական նշանակության ամենաակնառու ցուցանիշը մերձեցումն էր կյանքին, բովանդակության հարստությունը։ Միջազգային քաղաքականության հարցերն ու աշխարհի տարբեր անկյուններում կատարվող դեպքերն ու ազգային կյանքի երևույթները տեղ էին գտնում նրա էջերում, գավառի ամենախուլ անկյունները թափանցող թղթակիցները լուսաբանում էին մոռացված անկյունների կյանքը, ժողովրդի մտորումները, առօրյա պահանջներն ու կարիքները ներկայացնում հասարակական դատաստանի առաջ։

70—80-ական թվականների հայկական մամուլը կոչված էր ավելի համակողմանի դեր կատարելու հասարակական մտքի պատմության մեջ։ Կուլտուր-լուսավորական այլ հիմնարկների բացակայությամբ նրա վրա էր դնում մտավոր գործունեության ամբողջ ծանրությունը, ապաստան դառնում գրականության, հրապարակախոսության և մշակութային այլ ճյուղերի համար։ Ահա թե ինչու հայ գրականության և հասարակական մտքի պատմությունը սերտորեն կապակցվում է մամուլի պատմության հետ։ Այն ժամանակաշրջանում, երբ հայ իրականության մեջ դեռ չէին ձևավորվել քաղաքական կուսակցությունները, բայց առկա էին հասարակական որոշակի հոսանքներ, մամուլը հանդես էր գալիս որպես այդ հոսանքների գաղափարակիրը։ Իհարկե, մամուլի օրգաններից յուրաքանչյուրը իր էջերը չէր վերահսկում խիստ կուսակցական մոտեցմամբ, և հաճախ նրան աշխատակցում են այլ ուղղության (գուցե ոչ հակառակ ուղղության) մտավորականներ, այնուհանդերձ, ընդհանուր առմամբ մամուլի հիմնական ուղղությունն ու քաղաքականությունը մնում էր որպես նրա գլխավոր գիծը։

70—80-ական թվականների արևելահայ մամուլից կարելի է առանձնացնել չորս հիմնական ուղղություն, որոնք ներկայացնում են ժամանակի հասարակական հոսանքներն ու գաղափարական հայեցությունը՝ կրոնական («Արարատ», «Փարոս»), ազգային պահպանողական («Մեղու Հայաստանի», «Նոր-դար»), լիբերալ-բուրժուական («Մշակ»), լիբերալ-պահպանողական («Փորձ», «Արձագանք»)։ Մամուլի մյուս օրգանները կամ տեղադրվում էին հիմնական ուղղությունների մեջ, կամ դավանելով նեղ ու սահմանափակ հայեցություն, հետք չէին թողնում հասարակական մտքի պատմության վրա։ Բայց հասարակական-գաղափարական հոսանքների առկայությունը չի սպառվում մամուլի թվարկված

ուղղություններով։ Կար նաև մի այլ հոսանք, որը թեև չուներ իր մամուլի օրգանը, բայց որոշակի ազդեցություն ուներ հասարակական մտքի վրա․ դա մանրբուրժուական դեմոկրատական կամ նարոդնիկական-սոցիալիստական գաղափարական հոսանքն էր, որ իր ծրագրերով ու հասարակահայացությամբ տարբերվում էր բուրժուական լիբերալիզմից և պահպանողականությունից։ Բայց դարաշրջանի ընդհանուր-դեմոկրատական նշանաբանը հենց այնպիսին էր, որ այդ հոսանքը կարողանում էր գաղափարական պրոպագանդի համար տեղ գտնել և՛ լիբերալների, և՛ պահպանողականների տպագիր օրգաններում։


ՄՇԱԿ

ՄՇԱԿ

«Մշակի» առաջին էջը

Հայ մամուլի պատմության համար շրջադարձային էր «Մշակի» երևան գալը (1872)։ Արևելահայ մամուլի և գաղափարական կյանքի նվաղման պայմաններում Գրիգոր Արծրունին ասպարեզ բերեց մի պարբերական, որը տարբերվում էր նախորդներից ոչ միայն լրագրական կուլտուրայով, նյութի մատուցմամբ ու բովանդակության հարստությամբ, այլև հրապարակախոսական փայլուն կրքով, եռանդուն գործիմացությամբ, կյանքի վերակառուցման սրմատական ծրագրերով։ Այդ էր գաղտնիքը, որ «Մշակը» միանգամից ձեռք բերեց համընդհանուր ճանաչում և ազդեցիկ դիրք նվաճեց հայ հասարակական մտքի պատմության մեջ։ Թերթի հենց առաջին համարը բացվում է «Երեկ, Այսօր, Էգուց» ծրագրային առաջնորդողով, որը նոր պահանջ էր ադդարարում ազգին, սթափեցնում նրան ժամանակի հրամայական պահանջներով, նրա հայացքը սևեռում ապագային. «...XIX դարի լուսավորության գլխավոր գործիչը աշխատանքն է ...էգուցվա օրը պահանջում է փոքր սերնդի համար տարրական ուսում, ժողովրդի համար ժողովրդական գիտություն, ուսում առածների համար ճիշտ գիտության ծանոթություն.

հասարակության համար ճիշտ գիտությունների վերա հիմնված մտախոհության եղանակ,—ամենի համար աշխատանք։

Էգուցվա օրը պահանջում է բարձր ուսում ստացածներից ոչ թե միայն ժողովրդի ամեն դասերի կենսական երևույթների խորը քննադատություն, այլ և իրանց սեփական անձի խղճմտաբար անխոնջ անձնաքննությունը...

Երեկ մենք կտակարանական ազգ էինք
Այսօր մենք ազգասերներ ենք
Էգուց մենք պետք է աշխատողներ դառնանք»[1]։

Քարոզելով գործնականություն, նշանաբան ընտրելով «քննադատական բացասական ուղղությունը», «Մշակը» համար առ համար տպագրում է ծրագրային առաջնորդողներ ու հոդվածներ, թափանցում կյանքի ամենահետին անկյունները, անդրադառնում օրվա բոլոր հարցերին՝ դպրոցից ու եկեղեցուց մինչև ազգային-ազատագրական շարժումներն ու սոցիալական խնդիրները, ամենուրեք առաջադրելով արմատական վերակառուցումների ռեֆորմիստական ծրագրեր, որոնք իրենց սոցիալդասակարգային հեռանկարներով ազատամիտ-բուրժուական էին։ Իր գոյության առաջին տասնամյակում «Մշակն» ավելի համադեմոկրատական հայեցություն ուներ և այս իմաստով էլ սկզբնապես նրա շուրջը համախմբված էին դեմոկրատ գրողների ավելի մեծ խումբ (Պռոշյան, Աղայան, Սունդուկյան, Րաֆֆի և ուրիշներ), բայց հետագայում, երբ խմբագիրը ավելի սրեց իր լիբերալ-բուրժուական ուղղությունը, դեմոկրատ գործիչները հեռացան թերթից և վերջինս կորցրեց երբեմնի հեգեմոնիան ազգի մտավոր շարժման մեջ։

«Մշակը» 70-ական թվականներին հասունացող հասարակական հարաբերությունների ծնունդ էր և այդ իմաստով էլ իր թարմ գաղափարներով շարժման մեջ դրեց մտավոր կյանքը։ Նրա հասարակական-քաղաքական ուղղությունը այնքան որոշակի էր, որ առաջադրեց գաղափարական այլ հոսանքների ձևավորման անհրաժեշտությունը։ «Մշակը» փաստորեն պայմանավորեց «Մեղու Հայաստանիի» վերածնունդը։ Պետրոս Սիմոնյանցի ազգային-պահպանողական թերթը շուրջ մեկ տասնամյա գոյությամբ կարծես սպառել էր իր ասելիքը և 70-ական թվականների սկզբին արդեն անկման եզրին էր հասել։ Արծրունու թերթը սթափեցրեց ազգային-պահպանողական հոսանքի ներկայացուցիչներին, և գաղափարական հակամարտությունը, ուժերի կենտրոնացման ազդակ հանդիսանալով, հարություն տվեց «Մեղու Հայաստանիին»։ Վերջինս վերանայեց որոշ հնացած սկզբունքներ, շեշտեց քաղաքական-հասարակական սրությունը և մի ամբողջ հոսանքի արտահայտիչը դարձավ։ Այսպես, երկու թերթերի շուրջը համախմբվեցին ժամանակի հասարակական ամենաազդեցիկ հոսանքները՝ մշակական և մեղվական, որոնց

[1] «Մշակ», 1872, № 1։

գաղափարական պայքարը դարձավ 70—80-ական թվականների հայ հասարակական մտքի բնորոշ առանձնահատկությունը։

Թե՛ «Մշակը» և թե՛ «Մեղու Հայաստանին» իրենց սոցիալական ու ազգային հեռանկարներով բուրժուական բովանդակություն ունեին, սակայն նրանք ներկայացնում էին տարբեր թևեր՝ հասարակական զարգացման այլևայլ հարցերում։ «Մեղու Հայաստանին» չափավոր էր, պահպանողական, զգալապես կառչած էր հնին, դավանում էր խաղաղ զարգացում, այնպես, որ չաղճատվեն եկեղեցու և ազգային ավանդապահության հիմքերը, այնինչ «Մշակը» հախուռն էր, արմատական, քարոզում էր անխնա ռեֆորմներ սոցիալական ու ազգային կյանքի բոլոր բնագավառներում, չափազանց շատ էր տարվում ազգի թերությունների քննադատության անզուսպ կրքերով։

Կողմնակից լինելով կապիտալիզմի զարգացմանը, «Մեղուն» ընդունում էր այսպես ասած «պրուսական ուղին», իսկ «Մշակը»՝ «ամերիկյան». վերջինս խոշոր, արդյունաբերական բուրժուազիայի արմատական շահերն էր պաշտպանում, մինչդեռ «Մեղուն» ազգային գոյության հիմքերի խարխլում էր գուշակում գյուղի կապիտալիստական զարգացման մեջ[1]։

Նույնպիսի դիրքորոշում են դրսևորում նրանք նաև ազգային-ազատագրական շարժումների հարցում։ «Մշակը» զինված պայքարի էր կոչում հայերին, Արծրունին հավատացնում էր, թե ազատագրության այլ ուղի չկա, քան «զենքը ձեռին արյուն թափելը»[2], իսկ «Մեղու Հայաստանին» հորդորում էր ազգին՝ «չխաղալ կրակի հետ», «հեռու կենալ ամեն բուռն ցնցումներից, որոնց համար հարկավոր են ուժ և կարողություն. անզեն, անկիրթ և անհաց և համեմատաբար թվով շատ նվազ ժողովրդի կողմից բուռն ցույցեր անելը լավ զինված, զորեղ տերության և ազգի դեմ յուր գլխին դատակնիք հրավիրել է»[3]։ Պատահական չէ, որ հայկական ազգային-ազատագրական շարժումների ձախողումից հետո (կապված ռուս-տաճկական պատերազմի իրադարձությունների հետ) «Մեղուի» տեսաբանները «մարգարեանում» էին իրենց գուշակությունների հավաստիացումից։

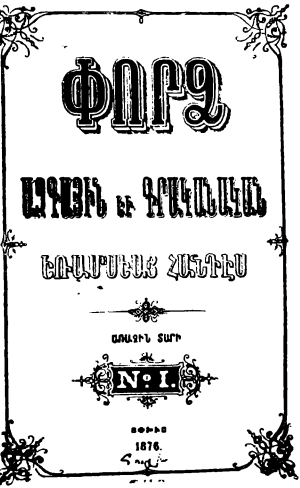
80-ական թվականների կեսերին ազգային կյանքի իրադարձությունները որոշակի ազդեցություն ունեցան «Մշակի» և «Մեղու Հայաստանիի» գաղափարական ուղղության վրա։ Հանգամանքների փոփոխությունը, ազգային ռոմանտիզմի անկումը այդ պարբերականները դրեցին գաղափարական լճացման փաստի առաջ։ Տարիներ շարունակ գաղափարներ են քարոզել, որ չիրականացան, սոցիալական զարգացումը այնպես չէր կատարվում, ինչպես ծրագրում էին նրանք։ Հակառակ «Մե-

1 Տե՛ս Վ. Ռշտունի, Հայ հասարակական հոսանքների պատմությունից, էջ 26—47, 210—240։

2 «Մշակ», 1877, № 63։

3 «Մեղու Հայաստանի», 1878, № 5։

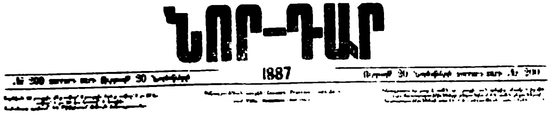
ղու Հայաստանիի», գյուղը քայքայվում էր արմատապես, հեղաբեկվում էին ազգային բարքերն ու սովորությունները, բայց և հակառակ «Մշակի»՝ կապիտալիզմի զարգացման ազգային-համադեմոկրատական պատրանքները ցրվում էին, և բուրժուազիան ամբողջ ժողովրդի շահերի արտահայտչի դերից ավելի ու ավելի էր սահմանազատում իր դասակարգային շահերը։ Պետք էր դիրքերի վերանայում, գաղափարական նոր դիրքորոշում։ Այդ ճգնաժամը «Մշակի» համար բնորոշ եղավ դեմոկրատական թևի (հանձին Րաֆֆու) և խմբագրի պառակտումով, որից հետո Արծրունու թերթը սկսեց իր երկրորդ էտապը (1884—1892)՝ լիբերալիզմի տիրապետության շրջանը։ Ինչ վերաբերում է «Մեղու Հայաստանիին», ապա նա այլևս ասելիք չուներ նոր ժամանակներում և 1886 թվականին դադարեց գոյություն ունենալուց։



«Փորձ» ամսագրի անվանաթերթը

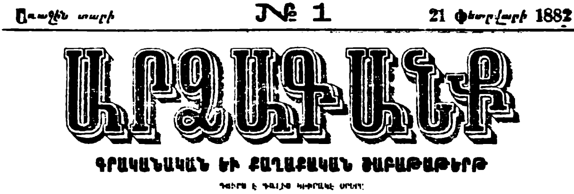
80-ական թվականները նշանավորվեցին հասարակական գաղափարաբանության այլ ուղղությունների և դրանց համապատասխան մամուլի օրգանների ստեղծմամբ։ Մի ամբողջ տասնամյակ «Մշակն» ու «Մեղու Հայաստանին» կրում էին հասարակական հոսանքների գաղափարական խոսափողի իրավունքը, և գաղափարական կյանքն ընթանում էր երկու ուղղությունների պայքարի նշանաբանով։ 1882 թվականին հիմնադրվում է Աբգար Հովհաննիսյանի «Արձագանք» շաբաթաթերթը, իսկ 1884-ին՝ Սպանդար Սպանդարյանի «Նոր-դար» օրաթերթը։ Երկու պարբերականների խմբագիրները հենց սկզբից հավակնում էին իրենց ուղղությունը ներկայացնել մի հավասարակշռությամբ, որը գրավում է ինչ-որ միջին տեղ «Մշակի» և «Մեղու Հայաստանիի» միջև, վեր է կանգնում վերջինների ծայրահեղությունից։ Ճիշտ չէր լինի նրանց ուղղության վրա չնկատել գաղափարական հավասարակշռության կնիքը, քանի որ նրանք իրոք ձգտում էին վերանայել և՛ «Մշակի», և՛ «Մեղու Հայաստանիի» սոցիալ-ազգային ծրագրերը։ Սակայն բանն այն է, որ «երրորդ ուղղությունը» չէր ներկայանում որպես միասնական, ինքնուրույն հասարակական հոսանք և առաջադրելով տակտիկական որոշ նկատառումներ, ի վերջո հանգում էր մեղվական կամ մշակական

ուղղությանը։ «Նորդարականները» «Մեղվականների» արժանի հաջորդներն էին, նրանք ներկայացնում էին ազգային պահպանողականների նոր սերունդը, որը վերանայում է «Հայրերի» որոշ ծայրահեղ կոնսերվատիզմը և իր հասարակական գաղափարաբանությունը հարմարեցնում նոր



«Նոր-դարի» առաջին էջը

ժամանակների պահանջներին։ Ահա թե ինչու «Նոր-դարի» հայտնությունից հետո «Մեղու Հայաստանին» կորցրեց իր հասարակական կշիռը և շուտով դադարեց։



«Արձագանք» շաբաթաթերթի առաջին էջը

Ինչ վերաբերում է «Արձագանքին», ապա սա էլ իր չափավորությամբ հանդերձ ընդհանուր եզրեր էր գտնում «Մշակի» հետ։ Պետք է նկատել, որ «Արձագանքի» ի հայտ գալը զուգադիպեց «Մշակի» երկրորդ էտապին, և այս իմաստով էլ Արգար Հովհաննիսյանի չափավոր լիբերալիզմը ավելի էր հանդուրժում դեմոկրատական հովերի թափանցումը շաբաթաթերթի էջերը, քան այդ կարող էր թույլ տալ Արծրունու մարտնչող լիբերալիզմը։

Արևելահայ գրական-հասարակական շարժման մեջ յուրովի դեր էին կատարում նաև մամուլի այլ օրգաններ։ Հիշատակության արժանի են Վ. Պապաջանյանի «Պսակ» շաբաթաթերթը (Երևան, 1880—1884) և Ս. Հախումյանի «Գործ» ամսագիրը (Շուշի—Թիֆլիս, 1882—1884), որոնք հատկանշվում էին գավառական-դեմոկրատական ուրույն հայեցությամբ, Ար. Հովհաննիսյանի «Փորձ» ամսագիրը (1876—1881), Տ. Նազարյանի «Աղբյուր» պատկերազարդ մանկական ամսագիրը (1883—1918), Ս. Գուլամիրյանի «Արաքս» (1887—1898) և Մ. Բարխուդարյանի «Հանդես գրականական և պատմական» (1888—1896) հանդեսները, որոնք մեծապես նպաստում էին գրական-կուլտուրական կյանքի առաջընթացին։

«Աղբյուր» ամսագրի անվանաթերթը

70—80-ական թվականներին որոշակի տեղաշարժ է ապրում արևմտահայ մամուլը։ Շարունակում էին լույս տեսնել «Մեղու», «Արշալույս Արարատյան», «Փունջը» (շաբաթաթերթ), «Կիլիկիան», «Մամուլը» (երգիծական հանդես) և այլ պարբերականներ, հիմնադրվում են տասնյակ նորերը՝ «Հայրենիք» (1870—1896), «Արևելք» (1884—1912) օրաթերթերը, «Թատրոն» շաբաթաթերթը (1874—1877), «Մետեորա» տարեգիրը (1880—1882), «Բյուրակն» (1882—1908), «Բուրաստան մանկանց» (1882—1890), «Գրական և իմաստասիրական շարժում» (1883—1888), «Արևելյան մամուլ» (1871—1909) ամսագրերը, «Երկրագունդ» (1883—1888), «Խիկար» (1884—1888), «Ծաղիկ» (1886—1911) հանդեսները և այլն։

Արևմտահայ մամուլը իր ըովանդակությամբ և ուղղություններով որոշ առանձնահատկություններ ուներ, որը պայմանավորված էր հասարակական հարաբերությունների զարգացման աստիճանով և ազգային-քաղաքական ուրույն կացությամբ։ Գաղափարական հոսանքների առկայությունն արևմտահայ մամուլում արտահայտվում էր հենց այս առանձնահատուկ գոյապայմանների համապատասխան։ Թերևս չի կարելի այստեղ նույնպիսի իրողություն նկատել, ինչպես մշակականների ու մեղվականների գաղափարական պայքարը արևելահայ մամուլում, այնուհանդերձ հոսանքների և ուղղությունների գոյությունն աներկբայելի է։

1871 թվականին Զմյուռնիայում սկսեց լույս տեսնել Մ. Մամուրյանի «Արևելյան մամուլ» ամսագիրը (կիսամսյա), որը, հիրավի, Նոր

էջ է բացում արևմտահայ մամուլի պատմության մեջ և իր հարուստ բովանդակությամբ, լայն հարցասիրություններով, կյանքի վերափոխման արմատական պահանջներով ու հրապարակախոսական ուժգին պաթոսով որոշ իմաստով գլխավորում էր արևմտահայ գրական-հասարակական շարժումը: Բայց «Արևելյան մամուլին» վիճակված չէր մնալու իր գաղափարական բարձրակետի վրա։ 70-ական թվականների երկրորդ կեսից խմբագրի աշխարհայացքի բեկումը դեմոկրատիզմից բուրժուական լիբերալիզմ իր որոշակի կնիքն է դնում ամսագրի վրա, գլորելով այն արմատական դիրքերից դեպի հարմարողական լիբերալիզմի ծանծաղուտը։ Ահա թե ինչու 80-ական թվականներին արդեն և՛ «Արևելյան մամուլը», և՛ նրա խմբագիրը դուրս մնացին գաղափարական շարժման ավանգարդից։

ԱՐԵՒԵԼԵԱՆ

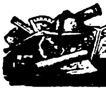
ՄԱՄՈՒԼ

ՀԱՆԴԷՍ ԱՄՍԵԱՑ

ԵՐԿՐՈՐԴ ՏԱՐԻ

ԽՄԲԱԳԻՐ–ՏՆՕՐԷՆ

Մ. ՄԱՄՈՒՐԵԱՆ



ԶՄԻՒՌՆԻՒ

ՏՊԱԳՐՈՒԹԻՒՆ ՏԷՏԷԵԱՆ

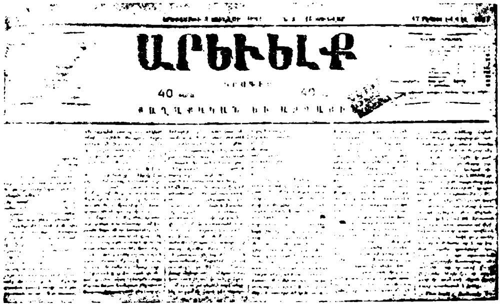
1872

«Արևելյան մամուլ» հանդեսի անվանաթերթը

Նկատելի փաստ է, որ արևմտահայ դեմոկրատիան 70—80-ական թվականներին մամուլի իր սեփական օրգաններն ուներ։ Այս տեսակետից բացառիկ նշանակությամբ պետք արժեքավորել Հակոբ Պարոնյանի դերը հայ մամուլի պատմության մեջ։ Նախապես ստանձնելով «Մեղվի» խմբագրությունը, նա հետագա տարիներին հրապարակում է «Թատրոն», «Խիկար», «Ծիծաղ» պարբերականները, որոնք հատկանշվում են դեմոկրատական սկզբունքայնությամբ, թուրքական բռնապետության ու բուրժուական գաղափարաբանության կրքոտ քննադատությամբ։ Ակներև է, որ վերոհիշյալ պարբերականները գրական պրոֆիլ ունեին և ո՛չ քաղաքական-հրապարակախոսական ու թերևս այդ էր պատճառը, որ հմուտ երգիծաբանը մերթ ընդ մերթ կարողանում էր ինչ-ինչ ձևերով խուսանավել թուրքական գրաքննության փորձանքներից։

80-ական թվականներին արևմտահայ մտավոր շարժման մեջ ակտիվ դեր էին կատարում «Արևելք» օրաթերթն ու «Երկրագունդ» հանդեսը։ Սրանց շուրջն էր համախմբված արևմտահայ ուսումնականների սերունդը՝ Ա. Արփիարյան, Ե. Տեմիրճիպաշյան, Հր. Ասատուր, Տ. Կամսարական, Լ. Բաշալյան և ուրիշներ, որը ասպարեզ էր դալիս մտավոր հասարակական կյանքի զարգացման նոր ու թարմ պահանջներով։ Իրենց գա-

գաղափարական ուղղությամբ այդ պարբերականները ներկայացնում էին բուրժուական դեմոկրատիայի նոր սերունդը, որը զատորոշվում էր ժամանակի լիբերալների սոցիալ-քաղաքական ձգտումներից։ Այս իմաստով էլ նա տարբերվում էր Մ. Մամուրյանի ամսագրի լիբերալ ուղղությունից և մի շարք հարցերում քննադատական վերաբերմունք էր ցուցաբերում նրա լիբերալ-բուրժուական սահմանափակության հանդեպ։


ԱՐԵՒԵԼՔ

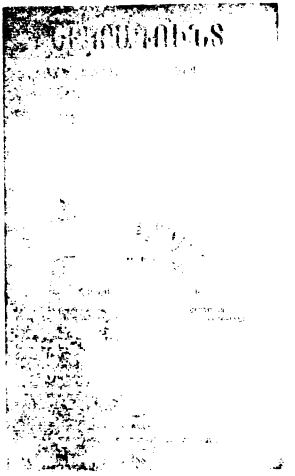
«Արևելքի» առաջին էջը

80-ական թվականներին զգալիորեն ընդլայնվում է հայկական մամուլի աշխարհագրական տեղայնությունը. աշխարհի այս կամ այն անկյունում ստեղծված հայկական օջախները ևս տոգորվում են մայր հայրենիքի ընդհանուր շահերով և իրենց ազգային գոյությունն էին ցուցադրում կրթական ինչ-ինչ ձեռնարկումներով և տպագիր պարբերականների ստեղծմամբ։ Մամուլի օրգաններ են հայտնվում Վառնայում («Հույս», «Իրավունք»), Մարսելում («Արմենիա»), Վիեննայում («Հանդես ամսօրյա»), Լոնդոնում («Հայաստան»), Ստոկհոլմում («Քննասեր»), Ալեքսանդրիայում («Նեղոս»), Նյու-Յորքում («Սուրհանդակ») և այլուր, որոնք տարբեր բնույթ և ուղղություն ունեին, բայց և մի ընդհանուր ազգային գաղափարով կապվում էին հայրենիքի հետ։

* * *

Հայկական մամուլի զարգացումը նպաստում էր հասարակական մտքի առաջընթացին. անհամեմատ մեծանում է հասարակական մտքի զգայնաչափի՝ հրապարակախոսության նշանակությունը։ Արծրունու, Րաֆֆու, Ար. Հովհաննիսյանի, Ստ. Սպանդարյանի, Գ. Աղայանի, Ար. Արփիարյանի, Ե. Տեմիրճիպաշյանի, Մ. Մամուրյանի, Գ. Չիլինկիրյանի, Հր. Ասատուրի և շատ ուրիշների հոդվածներն ու ելույթները նոր աստի-

ճանի են բարձրացնում հայ հրապարակախոսությունը, ընդլայնում նրա թեմատիկան, կատարելագործում գրական վարպետությունը։ Հրապարակախոսությունն իր ոլորտի մեջ է առնում կյանքի բոլոր բնագավառներն ու խնդիրները, դառնում հասարակական գաղափարախոսության ամենաակտիվ ու գործնական ձևերից մեկը։



«Երկրագունդ» հանդեսի անվանաթերթը

Տեսական մտքի հետաքրքրությունները աստիճանաբար տարածվում են այլևայլ ասպարեզներ. փիլիսոփայության, տընտեսագիտության, սոցիոլոգիայի բարդ հարցերը արծարծումներ են պահանջում, փորձեր են արվում հայկական իրականությունը, կյանքի զարգացման օրինաչափությունները իմաստավորելու հասարակագիտական ուսմունքներով։ Մտավորականները ձգտում են հայ հասարակական միտքը զինել համաշխարհային սոցիոլոգիայի ու փիլիսոփայության սիստեմներով, հայ կյանքի զարգացման հեռանկարները որոնել այդ ուսմունքներում։ Մեկնաբանվում և յուրովի գնահատվում են դարաշրջանի փիլիսոփայության ու սոցիոլոգիայի քիչ թե շատ հայտնի հեղինակությունների առաջադրած դոկտրինաները։ Առանց չափազանցության կարելի է պնդել, որ Ռուսաստանում ու Եվրոպայում տվյալ դարաշրջանում որոշ տարածում գտած սոցիալական ու փիլիսոփայական ուսմունքները անխտիր արձագանք են գտել հայ հասարակական մտքի պատմության մեջ։

«Հեգելը և նորա ժամանակը» քննական տրակտատով Նալբանդյանը հայ փիլիսոփայական միտքը շրջադարձեց դեպի մատերիալիզմ։ Հետագա տասնամյակներում մատերիալիզմի տարատեսակ ուղղությունների ներթափանցմամբ որոշակիորեն որակափոխվում է հայ փիլիսոփայական միտքը, Ֆոյերբախի, ինչպես նաև գռեհիկ մատերիալիստներ Ֆոխտի ու Բյուխների հայացքները փիլիսոփայական մատերիալիզմի տեսական մտորումների առարկա են դառնում հայ մտածողների համար։

70—80-ական թվականների հայ փիլիսոփայական մտքի ականավոր դեմքերն էին Գրիգոր Արծրունին, Գալուստ Կոստանդյանը և Անտոն Գարագաշյանը։

Զուտ փիլիսոփայական բնույթի աշխատություններ չի գրել Գ. Արծրունին. սակայն հրապարակախոս-սոցիոլոգը տնտեսական ու հասարակական զարգացման իր գործնական ծրագրերը ամենուրեք հիմնավորում էր տեսական ընդհանուր ելակետներով, ուր իր ամբողջության մեջ ուրվագծվում է փիլիսոփայական մի ուրույն աշխարհայացք։ Արծրունին բուրժուական պրակտիկայի օգտապաշտ փիլիսոփան է. Նրա փիլիսոփայական դավանանքը հանգում է պոզիտիվիզմին, սակայն մի պոզիտիվիզմ, որն իր բովանդակությամբ մատերիալիստական է, ճի՛շտ է, ռոեհիկ մատերիալիստական։ Առաջնակարգ նշանակություն տալով գիտությանն ու փորձին, Արծրունին գոյի և իմացության հարցերին մոտենում էր մատերիալիստորեն և քննադատական ռացիոնալիզմ ցուցաբերում մի կողմից իդեալիզմի և մյուս կողմից կրոնի նկատմամբ։

XIX դարի հայ փիլիսոփայական մտքի ամենաարժեքավոր վավերագրերից է Գ. Կոստանդյանի «Մեթոդի վերա» (1878) աշխատությունը, ուր հեղինակը, հիրավի, փայլում է իր գիտելիքների հարստությամբ, փիլիսոփայության և գիտության պատմության լայն իմացությամբ։ Պատմաքննականորեն համադրելով համաշխարհային փիլիսոփայության ու գիտության բոլոր սիստեմներն ու ուսմունքները՝ հնագույն դիցաբանությունից մինչև Մարքս, Գ. Կոստանդյանը ցուցաբերում է ինքնուրույն մոտեցում, ի հայտ բերելով զարմանալի դիպուկ կռահումներ և հստակ գնահատումներ։ «Մեթոդի վերա» գիրքը նշանավորեց հայ փիլիսոփայական մտքի մի նոր բարձրակետը։ Փիլիսոփայության առանցքային հարցերը՝ մատերիա և հոգի, իմացության մեթոդ և թեորիա՝ լուծելով հօգուտ մատերիալիզմի և միաժամանակ մերձենալով դիալեկտիկական մտածողությանը, Կոստանդյանը գիտականորեն մերժում է իդեալիզմը, «առանց երկմտելու հանգում կրոնի սկզբունքային բացասմանը», հաստատապես կանգնում մարտնչող աթեիզմի դիրքերում[1]։

Փիլիսոփայական հարուստ ժառանգություն է թողել Ա. Գարագաշյանը։ Նրա «Սկզբունք տրամաբանության» (1864), «Համառոտ փիլիսոփայություն» (1869), «Համառոտ պատմություն փիլիսոփայության» (1868), և հատկապես քառահատոր «Քննական պատմություն հայոց» (80-ական թվականներ) աշխատությունները XIX դարի հայ փիլիսոփայական մտքի արժեքավոր ավանդներից են։ Հետաքրքիր և բարդ անցումներ է ունեցել Գարագաշյանի աշխարհայացքը։ Մխիթարյան վարդապետը նախապես կառչած լինելով իդեալիզմին և փորձելով գիտությունը հարմարեցնել կրոնական դոգմաներին, 70—80-ական թվականներին, հայ հասարակական կյանքի զարգացման թելադրանքով և դարաշրջանի առաջավոր փիլիսոփայության յուրացմամբ, շրջադարձ է կատարում դեպի մատերիալիզմն ու աթեիզմը, հանգում կրոնի և իդեալիզմի ժխտմանը[2]։

---

1 Հ. Գաբրիելյան, *Հայ փիլիսոփայական մտքի պատմություն*, հ. 3, Երևան, 1959, էջ 345—418։

2 Տե՛ս Հր. Ղազարյան, *Գարագաշյանի աշխարհայացքը*, Երևան, 1962, էջ 39—68։

Այսուհանդերձ հայ փիլիսոփայական միտքը դեռ մնում էր պատմականորեն սահմանափակ ոլորտներում։ Ընդհանուր աշխարհայեցությամբ ու աշխարհըմբռնմամբ հասնելով մատերիալիզմին, նա հասարակության զարգացման օրինաչափությունների ըմբռնմամբ վեր չբարձրացավ իդեալիզմից, թերևս միայն մատերիալիստական կռահումներ առկայծելով հասարակական կյանքի մասնակի երևույթների բացատրության մեջ։

Հայ իրականության մեջ յուրովի արձագանք էին գտնում դարաշրջանի սոցիալական ուսմունքները։ Մի ընդհանուր տեսադաշտի վրա տեղ էին գտնում ուտոպիստ սոցիալիստները՝ Ֆուրիեյից մինչև Կաբե, Պրուդոնի մանրբուրժուական սոցիալ-փիլիսոփայությունն ու ֆոյերբախյան մորալը, Կոնտի պոզիտիվիզմն ու սոցիալ-դարվինիզմը, հեղափոխական նարոդնիկությունն ու մարքսիզմը։ Հայ փիլիսոփայական մտքի ու սոցիոլոգիայի բնագավառում շատ հաճախ տարընթաց ուղղությունների ու գաղափարախոսությունները հանդես էին գալիս մի ինչ-որ միասնությամբ, մի յուրօրինակ «էկլեկտիզմ», որն առհասարակ բնորոշ է հասարակական-տնտեսական զարգացման իմաստով «ուշացած» ժողովուրդների մտավոր շարժմանը։ Հասարակական հարաբերություններն ու մտավոր զարգացումը մի որոշ աստիճանի վրա էին տակավին, դեռ իսպառ չէին սահմանազատվել դասակարգերն ու քաղաքական կուսակցությունները և ահա «ուշացած» ժողովրդի գաղափարախոսները կյանքի բարդ ու բազմակնճիռ հարցերի լուծման համար համադրում էին բոլոր այն տեսությունները, որոնք առաջավոր երկրներում մշակվել են հարյուրամյակի ընթացքում։ Ահա թե ինչու, շատ հաճախ, տարբեր գաղափարախոսություններ և ուղղություններ մի ինչ-որ օրինաչափությամբ գալիս միանում են «ուշացած» ժողովրդի մտավոր գործիչների գլուխներում, այլ ուսմունքների ներկայացուցիչներն ընդհանուր եզրեր են գտնում և կանգնում միմյանց կողքի։ Այս է գաղտնիքը այն «հակասականության», որով հատկանշվում են 70—80-ական թվականների հայ գաղափարական հոսանքները, մամուլն ու մտավոր գործիչների աշխարհայացքը։

Սոցիալ-տնտեսական կյանքի վերափոխությունները պահանջ էին առաջադրում տեսականորեն հիմնավորելու, իմաստավորելու հասարակական զարգացման հեռանկարներն ու ուղիները։ Եվրոպայի կապիտալիստական ազգերի փորձը այլ բան էր թելադրում, Ռուսաստանի նարոդնիկական տեսությունները կյանքի զարգացման այլ ուղիներ էին հուշում։ Արդեն որոշ է, որ բուրժուական հասարակարգը չի լուծում սոցիալական հակասությունների ու տնտեսական բարեկեցության հարցը, բայց ակներև է նաև, որ հակառակ նարոդնիկական պատրանքների՝ կապիտալիզմը զարգանում էր արագ թափով, հեղաբեկում համայնքը։ Ուրեմն ո՞րն է ելքը, ի՞նչ ուղիով պիտի ընթանա հայ ժողովրդի տնտեսական զարգացումը։ Այս հարցերը զբաղեցնում են հասարակական միտքը, առաջ բերում հոսանքներ ու գաղափարական ուղղություններ։ Լիբերալ բուրժուազիայի գաղափարախոսները որոշակի կանգնում են կապիտա-

լիզմի զարգացման անհրաժեշտության դիրքերում և նրա մեջ տեսնում հայ ժողովրդի ապագան։ Արծրունին և Մամուրյանը արդյունաբերական բուրժուազիայի հախուռն զարգացումն էին քարոզում, հեռանկար ունենալով եվրոպական զարգացած տնտեսակարգը։ Սրանից այն կողմ նրանք այլևս ոչինչ չէին տեսնում, և եթե նրանք նկատում էլ էին նոր հասարակարգի հակասությունները և քննադատում այն, ապա միաժամանակ հավատում էին բուրժուազիայի բարենորոգչական հնարավորություններին։ Ահա թե ինչու նրանք հակառակ դիրքորոշում էին ընդունում սոցիալիստական տեսությունների ու բանվորական շարժումների նկատմամբ։

70—80-ական թվականների գաղափարական ազդեցիկ հոսանքներից էր նարոդնիկությունը։ Սերտ առնչություն ունենալով ռուսական հասարակական գաղափարախոսության և ազատագրական շարժումների հետ, հայ մտավորականությունը ակտիվորեն արձագանքում էր դրանց. շատ հաճախ ազգային սեպարատիստների ձգտումներին հակադրելով կայսրության մեջ միավորված ժողովուրդների ազատագրական շարժումների միասնության ու հեռանկարների ընդհանրության մտայնությունը։ Ռուսաստանի խոշոր կենտրոններում գործող կազմակերպություններում համարյա ամենուրեք ստեղծվում էին նաև, այսպես ասած, ազգային կորիզներ, որոնց գաղափարական պրոպագանդը ուղղված էր համառուսական ազատագրական շարժումների հետ կայսրության այլ ժողովուրդների ազատագրական շարժումների համաձուլման նպատակին։ Այսպիսի բովանդակություն ուներ հայ նարոդնիկական հոսանքը, որն իբրև գաղափարաբանություն խոշոր արտահայտություն ունեցավ 60—80-ական թվականներին։ Հայ նարոդնիկական գաղափարաբանությունն ունեցավ նույն զարգացումը, ինչ վիճակված էր ռուս նարոդնիկությանը. այն է՝ 60—70-ական թվականներին ունենալով հեղափոխական բովանդակություն, հետագայում վերասերվում է լիբերալ նարոդնիկության։

Հայ առաջին նարոդնիկները Ռուսաստանի խոշոր քաղաքներում սովորող ուսանողներն ու մտավորականներն էին։ Մոսկվայում, Պետերբուրգում, Կիևում, Խարկովում, Ռոստովում գործող ռուսական նարոդնիկական կազմակերպություններում կային, այսպես ասած, «Կովկասյան» խմբեր, որոնց մեջ ընդգրկված էին նաև մեծ թվով հայեր։ Հայ ուսանողներն ունեին նաև ինքնուրույն կազմակերպություններ։ 1879 թվականին Մոսկվայի Պետրովսկու գյուղատնտեսական ակադեմիայի հայ ուսանողները (Հ. Տեր-Մովսիսյանցի, Ալ. Քալանթարյանի, Ս. Ղորղանյանի նախաձեռնությամբ) կազմակերպում են անլեգալ խմբակ, որը նարոդնիկական գաղափարներ էր դավանում։ 1881-ին դարձյալ Մոսկվայում կազմակերպվում է «Հայրենասերների միություն» անլեգալ խմբակը, որը մի կարճ ժամանակում հրատարակում է իր օրգանը՝ «Ազատության ավետաբեր»։ Ահա այս ուսանողներն էին, որ իրենց հետ հայրենիք էին բերում նարոդնիկական գաղափարներ, նպատակ դնում ժողովրդի հա

սարական զարգացման հեռանկարները քննարկել յուրացրած գաղափարների ու ծրագրերի տեսանկյունից։ Գաղափարական արտահայտությունը շուտով զուգորդվում է գործնական միջոցառումներով։ Անդրկովկասում ձևավորվում են մի քանի նարոդնիկական խմբակներ, որոնց մեջ միավորվում են երկրամասի այլազգի համախոհ մտավորականներ՝ հայեր, վրացիներ, ադրբեջանցիներ և ուրիշներ[1]։

Հակադրվելով գյուղացիական ռեֆորմին, հեղափոխականորեն տրամադրված նարոդնիկները համոզվելով, որ ռեֆորմը ի վիճակի չէ իրագործելու գյուղացու ազատության հարցը, հակվում էին ցարիզմի ու կալվածատիրության դեմ զինված պայքարի գաղափարին։ Այս իմաստով էլ հայ որոշ նարոդնիկների հայացքներում արձագանք էին գտնում չերնիշևսկիական հեղափոխական-դեմոկրատական գաղափարները։

Նարոդնիկների հասարակական հենակետը գյուղն էր, գյուղացիական համայնքը։ Իրենց գաղափարաբանությունը հանգեցնելով սոցիալիստական բովանդակության, հաղորդակից լինելով նույնիսկ մարքսիստական տեսությանը, հայ որոշ նարոդնիկներ փայփայում էին գյուղական համայնքի միջոցով սոցիալիզմին անցնելու պատրանքները, համայնակեցության իդեալական կոմուններ փնտրելով հայկական նահապետական գյուղացու բնավորության ու հոգեբանության մեջ։ 80—90-ական թվականներին, երբ արդեն գյուղի քայքայումը փաստ էր դարձել և անխուսափելի էր կապիտալիզմի զարգացումը, «ռուսական նարոդնիկության մեջ տեղի ունեցող լիբերալ այլասերման համատարած պրոցեսն իր ոլորտի մեջ առավ այդ ուսմունքի հայ հետևորդներին»[2]։ Հայ լիբերալ նարոդնիկները սկսեցին հավատալ գյուղի կապիտալիստական բարեփոխման հովերին, գյուղացուն սպառնացող չարիքը որոնեցին կալվածատիրոջ ու վաշխառուի չարաշահումների մեջ, հաշտվեցին գյուղացիական ռեֆորմի հետ՝ նկատելով միայն, թե այն պետք է շտկել որոշ հակասություններից ու «անհարթություններից», և, նույնիսկ, հավատալով կառավարության բարենորոգումներին, «ժողովրդասեր» ինտելիգենցիայի վրա լուրջ հույսեր էին դնում՝ լուսավորելու գյուղը, ստանձնելու գյուղացու իրավունքների պաշտպանության միսիան։

Նարոդնիկական գաղափարաբանությունը խոր հետք թողեց հայ գրականության վրա։ Գրական մի ամբողջ հոսանք, որ ստացել է գյուղագրական անվանումը, իր գաղափարական հիմքերով կապվում է նարոդնիկության հետ. Նարոդնիկական հայեցությունը խոր արտահայտություն է գտել նաև Պռոշյանի, Աղայանի, Մուրացանի և այլ գրողների ստեղծագործություններում։

---

1 Անդրկովկասի նարոդնիկական շարժումների մասին տե՛ս Մ. Ներսիսյանի «Նարոդնիկական խմբակներն Անդրկովկասում» գիրքը, Երևան, 1940։

2 Վ. Ռշտունի, Հայ հասարակական հոսանքների պատմությունից, էջ 425։ Հայ նարոդնիկական գաղափարաբանության մասին տե՛ս նույն գրքի 375—520 էջերը։

Արևմտահայ իրականության մեջ նարոդնիկական հոսանքը, որպես այդպիսին, իր արտահայտությունը չունեցավ։ 1881 թվականին Պոլսում կազմակերպված «Տնտեսական Միություն Հայոց» ընկերությունը, որի նպատակը գավառահայության գոյապայմանների բարելավումն էր, իր բնույթով ու ծրագրերով բարեգործական էր։ Նարոդնիկական գաղափարները արևմտահայ առանձին մտավորականների հայացքներում առկայծեցին իբրև արևելահայ մտավոր շարժման արձագանքներ։

Ժամանակի հայ մտավոր-հասարակական հոսանքների մեջ յուրահատուկ նշանակություն ուներ մանրբուրժուական գաղափարաբանությունը։ Ստանալով դեմոկրատական և սոցիալիստական գունավորում, սա մի կողմից հարություն է տալիս դարասկզբի եվրոպական ուտոպիստների գեղեցիկ երազանքներին, մյուս կողմից գործնական ուղիներ որոնում, միսիա վերցնում իր վրա՝ լուծելու սոցիալական հավասարության խնդիրը։ Որքան էլ Պրուդոնը՝ «մանր-բուրժուազիայի փիլիսոփան և տնտեսագետը» (Մարքս) իր հետևորդներն է ունենում, այնուհանդերձ, հայ մանրբուրժուական գաղափարախոսները առաջ էին անցնում նրանից, փորձելով սոցիալական իրենց իղձերը հաշտեցնել մարքսիզմի հետ։ Մի որոշ զարգացման հասած հասարակարգում մանր բուրժուազիան, իր ուրույն կացությամբ, հասարակության ընդհանուր շահերն արտահայտողի հովեր է առնում իր վրա։ «Մանր բուրժուազիան,—գրում է Մարքսը,—զարգացած հասարակության մեջ, հենց իր դիրքի հետևանքով, դառնում է մի կողմից սոցիալիստ, մյուս կողմից՝ տնտեսագետ, այլ խոսքով, նա շլացած է խոշոր բուրժուազիայի հոյակապությամբ և համակրանքով է վերաբերում ժողովրդի տառապանքներին։ Նա միևնույն ժամանակ և՛ բուրժուա է, և՛ ժողովուրդ։ Հոգու խորքում նա գոռոզանում է նրանով, որ անաչառ է, որ գտել է ճշմարիտ հավասարակշռությունը, որը հավակնություն ունի տարբերվելու ոսկե միջինից։ Այդպիսի մանր բուրժուան աստվածացնում է հակասությունը, որովհետև հակասության մեջ է նրա ամբողջ էությունը։ Նա ամբողջովին կենդանի, գործող հասարակական հակասություն է»[1]։

Եվ ահա, իրենց ժողովուրդ երևակայող մանր բուրժուազիայի գաղափարախոսները դեմոկրատական իրավակարգի տեսություններ են մշակում, որոնք նշանակություն ունեն հենց այն չափով, ինչ չափով որ մանր բուրժուազիան կոչված է լինելու «բոլոր նախապատրաստվող սոցիալական հեղափոխությունների բաղկացուցիչ մասը» (Մարքս)։ «Ոչ միայն ազգերի ինքնորոշման պահանջը,—գրում է Լենինը,—այլև մեր դեմոկրատական մինիմում-ծրագրի բոլոր կետերը, առաջ, դեռևս XVII և XVIII դարերում, առաջադրված են եղել մանր բուրժուազիայի կողմից։ Եվ մանր բուրժուազիան մինչև այժմ ուտոպիկ ձևով դնում է այդ բոլոր պահանջները, չտեսնելով դասակարգային կռիվը և նրա ուժեղա-

[1] Կ. Մարքս, Փիլիսոփայության աղքատությունը, Երևան, 1948, էջ 207։

ցումը դեմոկրատիայի օրով, հավատալով «խաղաղ» կապիտալիզմին»[1]։

Մանր բուրժուազիայի հայ գաղափարախոսները փորձում են առանձնացնել հասարակության զարգացման վերաբերյալ լիբերալ-բուրժուական, բուրժուա-դեմոկրատական և նարոդնիկական տեսաբանների հայեցությունից։ Նրանք ավելի արմատական են դառնում կապիտալիզմի քննադատության հարցում, այդ քննադատությունը հանգեցնում են սոցիալիստական բովանդակության, չմոռանալով իրենց ծրագրերին հարմարեցնել նաև կապիտալիստական տնտեսակարգից ծնունդ առած և օրըստօրե ստվարացող պրոլետարիատի շահերը։ Այստեղից է, որ մանր բուրժուազիայի գաղափարախոսները ձեռք են մեկնում մարքսիզմին, որպես հեղինակություն նվաճած սոցիալական ու տնտեսագիտական ուսմունքի։ Հայ իրականությունը նախադրյալներ էր տալիս մարքսիստական գաղափարների տարածման համար։ Կապիտալիզմի զարգացումը տնտեսական պրոբլեմներ էր առաջադրում, պրոլետարիատի անող խավերն իրենց շահերն էին թելադրում և այս իմաստով էլ գաղափարական հոսանքները՝ լինի այդ բուրժուական, թե դեմոկրատական, փորձում են պատասխաններ որոնել մարքսիզմի մեջ[2]։

Հայ իրականության մեջ մանրբուրժուական հոսանքին առաջինը վիճակվեց ստեղծելու իր քաղաքական կուսակցությունը։ Դա 1887 թվականին Ժնևում հիմնադրված «Հնչակն» էր, որն ուներ նույն անունը կրող տպագիր մամուլ։ Նախապես ունենալով արևմտահայ ազատագրական շարժումներին աջակցելու գործնական նպատակ, մանրբուրժուական-ազգայնական այդ կուսակցությունը որոշ ժամանակ անց սեփականում է սոցիալիստական մի «մաքսիմում» ծրագիր, որի կենսագործումը նա ենթադրում էր «մինիմում-ծրագրի»՝ ազգային ազատագրության իրականացումից հետո։

Ակներև է, որ այս պարտիան հենց սկզբից կանգնելով նեղ ազգային հողի վրա, պիտի գնար դեպի նացիոնալիստական սահմանափակություն, առանց ըմբռնելու պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի և պրոլետարիատի դիկտատուրայի համամարդկային նշանակությունը, առանց կապակցելու հայ ժողովրդի սոցիալական ու ազգային հեռանկարները համառուսական և համաեվրոպական ազատագրական շարժումների հետ։

Այս սահմանափակությամբ հանդերձ «Հնչակյան» կուսակցության գործիչները զգալի չափով նպաստեցին մարքսիստական գրականության տարածմանը։ Նրանք Մարքսի և Էնգելսի, առհասարակ մարքսիստական գրականության առաջին պրոպագանդողներն ու թարգմանիչները եղան հայ իրականության մեջ։ Դեռևս 1887 թվականին նրանց նախաձեռնու-

1 Վ. Ի. Լենին, Երկեր, հատ. 22, էջ 188։

2 Տե՛ս Լ. Արտենամյան, Հայաստանում մարքսիզմի տարածման պատմությունից Երևան, 1959, էջ 18—19։

թյամբ թարգմանվում է «Կոմունիստական մանիֆեստը», որի մասին տեղյակ էր Էնգելսը։

4

Ազգերի ինքնորոշման դարաշրջանը մարդկության կուլտուրայի պատմությունը հարստացնում է այսպես կոչված «ազգագիտությամբ»։ Յուրաքանչյուրն ասպարեզի վրա է դնում իր պատմությունը, իր լեզվի, գրականության, բանահյուսության, ազգագրության և այլ հոգևոր ու մտավոր հարստությունները, աշխարհին ներկայացնում իր «անհատականությունը»՝ թե ի՛նչ է ինքը, ի՛նչ անցյալ ունի և ինչո՛վ է մտնում համամարդկային կուլտուրայի պատմության մեջ։

Կուլտուր-պատմական համաշխարհային այս իրողությունը XIX դարասկզբին ծնունդ տվեց հայագիտությանը, որը զարգացման լայն շրջանակների մեջ է դրվում 70—80-ական թվականներին։ Նորանոր ուսումնասիրություններ են կատարվում հայ ժողովրդի պատմության, հայոց լեզվի և գրականության, բանահյուսության և ազգագրության բնագավառներում, հայագիտությունն ընդգրկում է նորանոր մարզեր։

Ընդլայնվում և գիտական նշանակությամբ բարձրանում էր հայ լեզվաբանությունը։ Ինչպես և նախորդ տասնամյակներում, հայոց լեզվի ուսումնասիրությունը շարունակում էր զբաղեցնել եվրոպական խոշոր լեզվաբաններին, քանի որ հայերենը իր մի շարք առանձնահատկություններով բանալի էր տալիս լուսաբանելու հնդեվրոպական, այլև փոքրասիական լեզուների ծագման ու զարգացման որոշ հարցեր։

Մինչև 70-ական թվականները հայ լեզվաբանության մեջ տիրապետում էր համեմատական դպրոցը, որը մեծ դեր կատարեց հայոց լեզվի՝ այսպես կոչված «նյութական» տարրի՝ կազմության, բառապաշարի ուսումնասիրման ուղղությամբ։ Այդ դպրոցի խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկի, անվանի հայագետ Ֆրիդրիխ Մյուլլերի տեսությամբ, հայերենը դիտվում էր որպես արիական-իրանական լեզու։ Մյուլլերի տեսությունը հայ լեզվաբանության մեջ իր կողմնակիցներն ունեցավ, մասնավորապես, հանձին Ստեփան Պալասանյանի։

70-ական թվականներին շրջադարձ է կատարվում ընդհանուր լեզվաբանության պատմության մեջ, կապված «նորերականների» գործունեության հետ։ Նոր դպրոցը իր մեթոդի նշանաձողերից մեկն է դարձնում լեզուների պատմականությունը և այդ հիման վրա էլ վերանայում լեզվաբնտանիքների ու ընդհանուր լեզվաբանության այլևայլ հարցեր։ Հակառակ Ֆ. Մյուլլերի, «երիտքերականների» հիմնադիր Հայնրիխ Հյուբշմանը ապացուցում էր, որ հայերենը ոչ թե արիական-իրանական լեզու է, այլ հնդեվրոպական անկախ լեզու։ Նոր տեսությունն ընդհանուր ճանաչում է գտնում հայ լեզվաբանության մեջ, այդ ուղղությամբ ուսումնասիրություններ են կատարում Հովսեփ Գաթըրճյանը, Պողոս Հովնանյանը, Արսեն Այտընյանը, Քերովբե Պատկանյանը և ուրիշներ[1]։

[1] Տե՛ս Հր. Աճառյան, Հայ լեզվաբանության պատմություն, հատ. 1, Երևան, 1960։

ի տարբերություն եվրոպական լեզվաբանների, որոնք հայոց լեզուն ուսումնասիրում էին այն չափով, ինչ չափով այն առնչվում էր իրենց տեսության հետ, հայ լեզվաբանները խոր և բազմակողմանի հետազոտում են մայրենի լեզուն, գիտական համակարգի տակ դնում նրա քերականական ու իմաստաբանական առանձնահատկությունները։ Այս տեսակետից հատկապես արգասավոր ու բովանդակալից եղավ հայ լեզվաբանության «Վիեննական դպրոցի» գործունեությունը։

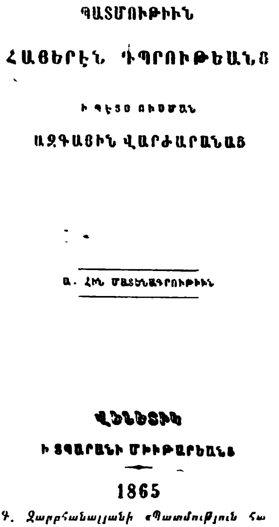
Ժամանակի հայ լեզվաբանության խոշոր նվաճումը պետք է համարել աշխարհաբարի գիտական ուսումնասիրությունը։ Եթե Ս. Պալասանյանը «Ընդհանուր տեսություն արևելյան նոր գրավոր լեզվի» և «Քերականություն մայրենի լեզվի» աշխատություններով գիտական սիստեմի ենթարկեց արևելահայ աշխարհաբարը, ապա Ա. Այտընյանը «Քննական քերականություն աշխարհաբար կամ արդի հայերեն լեզվի» աշխատությամբ փաստորեն հիմք դրեց արևմտահայերենի ուսումնասիրությանը։ Փաստիմացությամբ ու խորահմուտ նրբանկատությամբ գրված այդ աշխատությունները այսօր էլ պահպանում են իրենց գիտական արժեքը։

Նոր շրջանակներ է ընդգրկում հայ գրականության պատմագրությունը։ 70—80-ական թվականներին իրականացվում է հայ գրականության գիտական, ամբողջական պատմության ստեղծումը։ 1865 թվականին հրատարակելով «Հայկական հին դպրության պատմություն» ծավալուն հատորը, որն ընդգրկում է հնագույն շրջանից մինչև XIII դարը. Զարբհանալյանը 1878 թվականին տպագրում է աշխատության երկրորդ հատորը՝ «Նոր մատենագրություն» խորագրով, ուր պատմական զարգացման օրինաչափության տակ է դրվում հայ գրականությունը XIV դարից մինչև XIX դարի 70-ական թվականները։ Մի որոշ ժամանակ անց, 1885 թվականին, Երուսաղեմում լույս է տեսնում բանասեր Ե. Դուրյանի «Պատմություն հայ մատենագրության ի վաղ ժամանակաց մինչև մեր օրերն» գիրքը։ Այսպիսով, հայ գրականագիտության զարգացումը նշանավորվում է գրականության լիակատար պատմության ստեղծմամբ։

Հայ գրականության պատմագրությունը ինչպես և նախորդ տասնամյակներում, շարունակում էր զարգանալ գրականագիտական երկու մեթոդների ազդեցությամբ՝ բանասիրական և պատմահամեմատական։ Բանասիրական դպրոցի օրինակով հայ գրականության պատմաբանները գրականության հասկացողությունը նույնացնում էին մատենագրությանն ընդհանրապես, գեղարվեստական գրականությունը չէին անջատում մատենագրության մյուս ճյուղերից, և առարկայի նրանց սահմանումներում գրականության պատմությունը հավասարվում է մատենագրության պատմությանը։ Մյուս կողմից, հետևելով պատմա-համեմատական դպրոցի սկզբունքներին, նրանք գրականությունը ուսումնասիրում էին իբրև պատմության աղբյուր, շեշտելով այլ ժողովուրդների

գրականության հետ նրա առնչակցությունների ու ընդհանրությունների համեմատական սկզբունքը։

Թեև գրականության պատմագրությունը տառապում էր մեթոդոլոգիական սահմանափակությամբ ու կրոնական աշխարհայեցության նկատելի կնիքով, թեև այն ամբողջ խորությամբ չէր բացահայտում գրականության սոցիալ-փիլիսոփայությունը, այնուհանդերձ մի խոշոր առաջքայլ էր առարկայի գիտական պարբերացման, ընդհանուր օրինաչափությունների ուրվագծման, նյութի ընդգրկման ու սիստեմավորման իմաստով։


ՊԱՏՄՈՒԹԻՒՆ
ՀԱՅԵՐԷՆ ԴՊՐՈՒԹԵԱՆՑ
Ի ՊԷՏՍ ՈՒՍՄԱՆ
ԱԶԳԱՅԻՆ ՎԱՐԺԱՐԱՆԱՑ
Ա. ՀԱՏ. ՄԱՏԵՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
ՎԵՆԵՏԻԿ
Ի ՏՊԱՐԱՆԻ ՄԽԻԹԱՐԵԱՆՑ
1865

Գ. Զարբհանալյանի «Պատմություն հայերեն դպրության» Ա հատորի անվանաթերթը

70—80-ական թվականներին նկատելի շրջաբեկում է կատարվում հայ պատմագիտության բնագավառում։ Մի կողմից կղերա-պահպանողական պատմագրության ավանդական կոնցեպցիաները հաղթահարվում են համեմատաբար առաջադեմ բուրժուական պատմահայեցությամբ, իսկ մյուս կողմից՝ ճեղքվում է պատմագրության նեղ, ազգային սահմանափակությունը և հայ ժողովրդի պատմությունը ներկայացվում է Մերձավոր արևելքի ժողովուրդների պատմության հետ ավելի լայն ու ընդհանուր կապակցությունների մեջ։ Պատմագիտության խոշոր նվաճումը, սակայն, հարուստ փաստական նյութի կուտակումն էր, հայ ժողովրդի պատմական վավերագրերի հայտնաբերումն ու քննությունը։

Ժամանակի հայ պատմագիտության մեջ տիրապետում էին երկու հիմնական ուղղություններ՝ կղերական և ազգային-պահպանողական, իսկ լիբերալ բուրժուական պատմագիտությունը տակավին նոր էր ձևավորվում և որպես գիտություն այն ինքնորոշվեց միայն 90—900-ական թվականներին[1]։

Կղերական պատմագրության ականավոր ներկայացուցիչը Ալիշանն էր։ Նրա մեծաթիվ ծավալուն ուսումնասիրությունները՝ «Շիրակ» (1881), «Սիսվան» (1885), «Այրարատ» (1890) հարուստ նյութ են ամփոփում հայկական գավառների պատմության, ազգագրության և տեղագրության վերաբերյալ։ Անկախ հեղինակի պատմագիտական կոնցեպցիայի

[1] *Տե՛ս* „Очерки истории исторической науки в СССР“, т. 2, М., 1960 *էջ 763—770.*

սահմանափակ-իդեալիստական էությունից (թագավորական անցյալի, եկեղեցու իդեալականացում, սոցիալ-դասակարգային գործոնի անտեսում և այլն), Ալիշանի աշխատությունները աղբյուրագիտական մեծ արժեք ունեն հայ պատմական անցյալի ուսումնասիրության տեսակետից։

ՇԻՐԱԿ

ՏԵՂԱԳՐՈՒԹԻՒՆ ՊԱՏԿԵՐԱՑՈՅՑ

ՀԱՒԱՔԵԱՑ

Հ. ՂԵՒՈՆԴ Վ. Մ. ԱԼԻՇԱՆ

[illegible]

ՎԵՆԵՏԻԿ – Ս. ՂԱԶԱՐ

ՌՅԼ-1881

Ղ. Ալիշանի «Շիրակ» աշխատության անվանաթերթը

Հիշյալ տասնամյակներում անհամեմատ արդյունավոր էր ազգային-պահպանողական պատմագրությունը (Մկրտիչ Էմին, Քերովբե Պատկանյան, Ստեփաննոս Պալասանյան, Կարապետ Եզյան, Ալեքսանդր Երիցյան և ուրիշներ)։

50—60-ական թվականներին խոշոր աշխատանք կատարելով հայ պատմիչների (Մովսես Խորենացի, Ստեփան Տարոնեցի, Ստեփանոս Սյունեցի) գիտական հրատարակության և ռուսերեն թարգմանության ուղղությամբ, Մ. Էմինը հետագա տասնամյակներում տվեց մի շարք արժեքավոր ուսումնասիրություններ[1] հայ ժողովրդի պատմության հնագույն շրջանի վերաբերյալ, որոնցից հատկապես ուշագրավ են «Մովսես Խորենացին և հայկական հին էպոսը» (1881), «Միհրականները հին Հայաստանում» (1881), «Արմավիր» (1882), «Ռուսահայաստանի հնագույն հուշարձանների և դեպի Պարսկաստան ռուսների արշավանքների մասին» (1880) և այլն։

Հայ պատմիչների երկերը ռուսերեն թարգմանելու գործում զգալի աշխատանք է կատարել նաև Քերովբե Պատկանյանը։ Նրա թարգմանությամբ և գիտական մեկնաբանություններով լույս են տեսել Մովսես Կաղանկատվացու, Սեբեոսի, Ղևոնդ Երեցի, Թովմա Արծրունու և այլ մատենագիրների աշխատությունները։ Ք. Պատկանյանի գրչին են պատկանում նաև մի շարք ինքնուրույն աշխատություններ[1], այդ թվում՝ «Մովսես Խորենացուն վերագրվող VII դարի Հայաստանի քարտեզը» (1877), «Վանի արձանագրությունները ու նրանց նշանակությունը Առաջավոր Ասիայի պատմության համար» (1881), «Բիբլիոգրաֆիական ակնարկ հայկական պատմագրության» (1879), «Դեպի Հնդկաստանի

[1] Մ. Էմինի և Ք. Պատկանյանի հիշատակված ուսումնասիրությունները գրվել և հրատարակվել են ռուսերեն։

տփերը Թիգլաթ-Պալասաթի երևակայական արշավանքի մասին» (1879), որոնք ճշգրտում և հիմնավորում են Հին Հայաստանի, ինչպես և Մերձավոր արևելքի պատմության մի քանի առանցքակետեր։ Քերովբե Պատկանյանը Պետերբուրգում և Մոսկվայում ճանաչված արևելագետ էր և ընտրվել է ռուսական ակադեմիայի թղթակից-անդամ։

Իր լայն հարցասիրություններով, ժամանակի պատմաբաններից թերևս ամենից ավելի աչքի էր ընկնում Ալեքսանդր Երիցյանը, որն առավելապես զբաղվել է Նորագույն շրջանի պատմության հարցերով՝ արժեքավոր հետազոտումներ թողնելով հայ-ռուսական հարաբերությունների, հայ գյուղացիության, հայկական ազատագրական շարժումների, հայ կուլտուրայի, գրականության, մամուլի, դպրոցի պատմության վերաբերյալ։ Նրա մի շարք աշխատությունները՝ «Վենետիկի Մխիթարյանք» (1883), «Գրիգոր Արծրունին և նրա քսանհինգ տարվա գրական գործունեության առթիվ» (1890), «Ամենայն հայոց կաթողիկոսությունը և Կովկասի հայք XIX դարում» (1894) և այլն, Նորագույն շրջանի հայոց պատմության առաջին գիտական հետազոտումներից էին։

Հայ ժողովրդի պատմության առանձին շրջանների ու հարցերի վերաբերյալ արժեքավոր հետազոտումներ են կատարել նաև Գրիգոր Խալաթյանը, Մկրտիչ Գարագաշյանը, Կարապետ Եզյանը, Ստեփաննոս Պալասանյանը և ուրիշներ։ Ստ. Պալասանյանի «Հայաստանի պատմությունը սկզբից մինչև մեր օրերը» աշխատությունը լիակատար դասընթացի մի հետաքրքրական փորձ էր, որը երկար ժամանակ օգտագործվում էր որպես ձեռնարկ։

Ազգային-պահպանողական պատմագրությունը նույնպես խոցելի էր մեթոդոլոգիական սահմանափակությամբ, քանի որ ի վիճակի չէր ըմբռնելու և գիտականորեն հիմնավորելու պատմության առաջմղիչ գործոնները, հասարակության զարգացման դիալեկտիկան։ Այնուամենայնիվ այն մի շարք առումներով վեր է բարձրանում պատմագիտական նախորդ ուղղություններից՝ փորձ անելով կռահել պատմության շարժիչ ուժերը, թափանցել սոցիալական հարաբերությունների բարդ ոլորտները, պատմությունը դիտարկել բազմակողմանի հայացքով, ընդլայնել պատմագիտության շրջանակները։

70—80-ական թվականներին հայկական մշակույթը հարստանում է ժողովրդական բանահյուսության հրաշալիքներով։ Ժողովրդի իմաստնախորհուրդ բառ ու բանի նկատմամբ նախորդ գրամշակների անհատապես գիտակցված, բայց ընդհանրության մեջ տարերային հետաքրքրությունը, այս տասնամյակներում տրակափոխվում է գիտական անհրաժեշտության[1]։ Հայտնաբերվում է հոգևոր կուլտուրայի մի համապարփակ աշխարհ, որը անփոխարինելի հարստություն է բովանդակում իր մեջ՝ ժողովրդի պատմության, լեզվի, բնավորության, ազգային կեր-

---

[1] Տե՛ս Ա. Ղանալանյան, Հայ ժողովրդական բանահյուսություն (ձեռագրի իրավունքով), պրակ Ա, Երևան, 1945։

վածքի ուսումնասիրության իմաստով։ Ասպարեզ են գալիս պրոֆեսիոնալ բանահավաքներ, բանասիրությունը ձևավորվում է իբրև հետազոտության ինքնուրույն, լայնատարած բնագավառ։

Բանահյուսության պատմության այս մեծ տեղաշարժի հիմնադիրը Գարեգին Սրվանձտյանն էր։ 1874 թվականին նա հրատարակում է «Գրոց-բրոց» ժողովածուն, ուր ամփոփվում են ազգագրական ու հնագրական նյութեր, ժողովրդական ավանդություններ, ինչպես նաև մի պատում հայկական հերոսական դյուցազնավեպից՝ «Սասունցի Դավիթ կամ Մհերի դուռ», որով հիմք է դրվում հայ ազգային հանճարեղ էպոսի գրառմանը։ Ժողովրդական հեքիաթների ու երգերի հարուստ գանձարաններ են նաև մեծանուն բանահավաքի մյուս ժողովածուները՝ «Մանանա» (1876), «Համով-հոտով» (1884) և այլն։

Սրվանձտյանի գործը որքան մեծ, նույնքան էլ գայթակղիչ եղավ։ Նա ունեցավ բազմաթիվ հետևորդներ, նրա օրինակով իրենց կյանքն իմաստավորեցին գավառական անհայտ անկյունների շատ գրագետներ։ «Հայ ազգագրությունը,—նկատում է Գ. Խալաթյանը,— նոր շունչ առավ։ Ամեն մի գրագետ համակրեց ժողովրդական մեղվաշուրթ վարդապետին, սիրեց նորա նկարագրած երկիրը, ժողովուրդը, ժողովրդի անարվեստ բանաստեղծությունը։ Սրվանձտյանը օրինակ դարձավ, նորան հետևեցին զարմանալի եռանդով և միաբանությամբ մի շարք քանքարավոր բանասերներ, որոնք սիրելով իրենց գործը, երբեմն նաև նեղություն և զրկանք հանձն առնելով, աշխատեցին ամեն մեկը իր գյուղը, գավառը, երկիրը ուսումնասիրելով նյութեր հավաքել, ժողովրդական կյանքի զանազան երևույթները նկարագրել»[1]։

Այդ «քանքարավոր բանասերների» շարքում առանձնանում է Տիգրան Նավասարդյանը։ 1882—1883 թվականներին նա լույս է ընծայում «Հայ ժողովրդական հեքիաթների» երկու գիրք և «Հայ ժողովրդական ավանդությունների» առաջին ժողովածուն, որը պարունակում է հանելուկներ, անեծքներ, երգեր, առածներ և ժողովրդական ասացվածքներ։ Հաջորդ տարիներին բանասերը հրատարակում է «Հայ ժողովրդական հեքիաթների» ևս երեք գիրք՝ տեղաբարբառային մի քանի հեքիաթաշարերի ընդգրկմամբ։

Բանահյուսությունը մտնում է գրական կենցաղի մեջ, զբաղեցնում մտավոր կյանքը, մամուլը հեղեղվում է բանահյուսական նյութերով, նորահավաք ժողովածուները հաջորդում են իրար՝ անընդմեջ և պարբերաբար։

1878 թվականին բանասեր Հ. Նազարյանը հրապարակում է ժողովրդական հավատալիքների մի ժողովածու՝ «Նախապաշարմունք» խորագրով, հաջորդ տարիներին Վ. Պարտիզակցին Պոլսում տպագրում է ժո-

---

1 Գ. Խալաթյան, Ծրագիր հայ ազգագրության և ազգային իրավաբանական սովորությունների, Մոսկվա, 1887, էջ Թ—Ժ։

ժողովրդական բանավոր զրույցների և առակների երկու ժողովածու՝ «Խոսք զհայրենյաց» (1879) և «Հայկական հինակ առակք» (1880)։

1880 թվականին Ս. Ծուլարտյանը լույս է ընծայում մի քանի հազար առած ու ասացվածք պարունակող «Առածք ազգայինք» ստվար գիրքը, 1883-ին Թիֆլիսում լույս է տեսնում «Հայերգ, մեղեդիք, տաղք և երգք» ժողովածուն, 1884-ին Հ. Ալահվերդյանը տպագրում է «Ուլնիա կամ Զեյթուն» ազգագրական ուսումնասիրությունը, ուր զետեղված են նաև բանահյուսական մեծաթիվ պատառիկներ։ 1885 թվականին Գեորգ Շերենցը «Վանա սազ» գրքում մեկտեղում է մերձակա ժողովրդական հեքիաթները, առածները, հանելուկներն ու շուտասելուկները, հաջորդ՝ 1886 թվականին Գեորգ Տեր-Աղեքսանդրյանը հրատարակում է Թիֆլիսաբարբառի նմանատիպը՝ «Թիֆլիսեցոց մտավոր կյանքը» վերնագրով։

Տիգրան Նավասարդյան

1889 թվականին երիտասարդ բանասեր Մանուկ Աբեղյանը գրառում և Շուշում հրատարակում է ազգային էպոսի «Դավիթ և Մհեր» պատումը, որը Սրվանձտյանի գրառած դրվագի հետ միասին կայուն հիմք է դնում համահավաք «Սասնա ծռերի» ստեղծմանը։ Հենց նույն ժամանակ Աբեղյանը մամուլում («Մուրճ» ամսագրում) հանդես է գալիս «Ազգային վեպ» ուսումնասիրությամբ՝ քննաբանելով էպոսի ծագման, տեղայնության և պատմականության բարդ հարցերը։ Այսպիսով, երկու անվանի բանասերների՝ Սրրվանձտյանի և Աբեղյանի հետ է կապվում հայ ժողովրդական դյուցազներգության հայտնաբերումն ու գիտական հետազոտման սկիզբը։

70—80-ական թվականներին բանահավաքմանը զուգահեռ հիմնավոր փորձեր են արվում նաև կուտակված նյութի գիտական հետազոտման ու սիստեմավորման ուղղությամբ։ Սրվանձտյանը ոչ միայն հմուտ բանահավաք էր, այլև խորագետ հետազոտող։ Իր կազմած ժողովածուների առաջաբաններում նա հետաքրքիր դիտարկումներ է անում ազգային էպոսի, հեքիաթների, ասացվածքների ու զրույցների ծագումնաբանության, տեղայնության և այլ առանձնահատկությունների վերաբերյալ, գիտական հիմքերի վրա դնում բանահյուսության ուսումնասիրությունը։

Հայկական բանահյուսության գիտակ հետազոտողներից էր Գրիգոր Խալաթյանը։ 1885 թվականին նա Մոսկվայում հրատարակում է «Общий

очерк народных армянских сказок» գիրքը, որը հայկական ժողովրդական հեքիաթների առաջին հանգամանալից ուսումնասիրությունն է։ Հայ բանահյուսության պատմության մեջ ուրույն արժեք ունի Գ. Խալաթյանի «Սրագիր հայ ազգագրության և ազգային իրավաբանական սովորությունների» (1887, Մոսկվա) աշխատությունը, որը բացառիկ նշանակություն ունեցավ հայ բանագիտության հետագա զարգացման համար[1]։ Հետևելով ռուս և եվրոպական բանահյուսական տեսություններին, Խալաթյանն իր «Սրագրում» առաջադրում է ուղեցույց դրույթներ, նպատակ ունենալով հայ բանահավաքումն ազատել կամայական արհեստավորությունից և դնել միասնական սկզբունքների պրոֆեսիոնալ մակարդակի վրա։

Գրիգոր Խալաթյան

5

Պատմության գոյամաքառ դարերը հայ ժողովրդին ավանդել են՝ եթե չկա քաղաքական անկախություն, ապա անհրաժեշտ է ամուր կառչել հոգևոր անկախության զենքից։ Պետք է հասնել գալիք օրվան, ուրեմն անհրաժեշտ է ետ չմնալ մարդկության առաջընթացից, հոգևոր հարստությամբ զոդել ժողովրդի միասնությունը։ Եվ այսպես, ազգային գոյության նպատակայնությամբ լիցքավորված հայկական մտավոր շարժումը ծավալվում էր, ընդգրկում հոգևոր կուլտուրայի այլևայլ բնագավառներ՝ երաժշտություն, կերպարվեստ, թատրոն։ Հայ արվեստի պատմությունը 70—80-ական թվականներին թևակոխում է իր դասական շրջանը. հաղթահարելով ազգային ձևի ու բովանդակության նեղ շրջանակները, նա հաղորդակից է լինում համամարդկային արվեստի գեղարվեստական չափանիշներին։

Նոր ուղիների, որակական խմորումների ստեղծագործական որոնումներով է հատկանշվում հայ երաժշտությունը։ Հիշյալ տասնամյակները բնորոշ են ոչ միայն հայկական դասական երաժշտության սկզբնա-

---

[1] Տե՛ս Ա. Ղանալանյան, Հայ ժողովրդական բանահյուսություն, պրակ Ա, էջ 29—31։

վորմամբ, այլև պրոֆեսիոնալիզմի ու կազմակերպված երաժշտական գործունեության ձևավորման իմաստով։

Արևմտահայ դասական երաժշտության կենտրոնը Պոլիսն էր։ Այն ժամանակի նախաձեռնումները, որ նախորդ տասնամյակում կատարում էր հայ երաժիշտների փոքրաթիվ խումբը՝ Տիգրան Չուխաջյանի գլխավորությամբ, արդեն կազմակերպված, պրոֆեսիոնալ բնույթ է ստանում 70-ական թվականներին։

1873 թվականին հիմնադրվում է հայկական օպերետային խումբ, Տ. Չուխաջյանի ղեկավարությամբ։ Խումբը, որի ռեպերտուարը կազմված էր ազգային և եվրոպական հեղինակների ստեղծագործություններից, շնորհիվ իր տաղանդավոր ղեկավարի, հասնում է այնպիսի բարձր կատարողական արվեստի, որ հռչակ է ձեռք բերում Մերձավոր արևելքում, գովեստի արժանանալով ոչ միայն տեղական, այլև եվրոպական մամուլում։

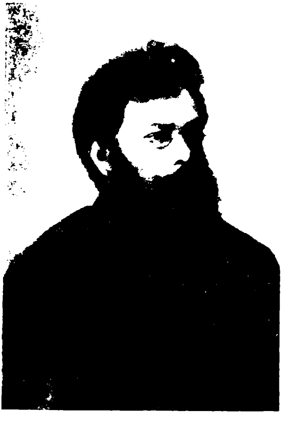
Օպերետային այդ խմբի համար Տ. Չուխաջյանը գրում է հռչակավոր «Լեբլեբիջին»՝ հայ դասական օպերետայի գլուխգործոցներից մեկը, որը մինչև այսօր էլ պահպանում է իր երաժշտական հմայքը։ «Լեբլեբիջին» ժամանակին բեմադրվել է Աթենքի, Լոնդոնի, Վիեննայի, Բուխարեստի, ապա նաև Բաքվի և Թիֆլիսի թատրոններում։ Ազգային-պատմական թեմայով օպերաներ ստեղծելու հետ միասին, արևմտահայ երաժշտական գործիչները լուրջ ջանքեր են գործադրում ազգային-եկեղեցական երաժշտության հավաքման և մշակման ուղղությամբ։ Այս իմաստով ուշագրավ է երաժիշտ Եղիա Տնտեսյանի գործունեությունը։ Հայ երաժշտության պատմության մեջ նա առաջինն էր, որ հավաքեց ու հրատարակեց հայկական եկեղեցական և ժողովրդական երգերը։ Եղիա Տնտեսյանի ձեռնարկման ազգային-հայրենասիրական միտումն ակնառու էր և այդ պատճառով է, որ թուրքական կառավարությունը բանտ է նետում նրան, ուր և նա մահանում է 1881 թվականին։

70—80-ական թվականներին երաժշտական կյանքի աշխուժացում է նկատվում Անդրկովկասի խոշոր քաղաքներում՝ Թիֆլիսում և Բաքվում։ Թիֆլիսը, հատկապես, դառնում է ռուս և անդրկովկասյան ժողովուրդների երաժշտության մի իսկական կենտրոն։

1874 թվականին Թիֆլիսում հայ և վրացի երաժիշտ-կատարողների՝ Ա. Միզանդարու, Խ. Սուվանելու և Կ. Ալիխանովի նախաձեռնությամբ բացվում է մասնավոր երաժշտական դպրոց, որը զգալիորեն խթանում է երաժշտական կենցաղի առաջընթացին։ Մասնավոր այդ դպրոցի հիման վրա հետագայում ռուսական երաժշտական ընկերության կից կազմակերպվում է Անդրկովկասի երաժշտական առաջին ուսումնարանը։

Հայ երաժշտության զարգացման գործում հսկայական դեր է խաղում ռուս երաժիշտների «Հզոր խմբի» («Могучая кучка») գործունեությունը։ Մինչև 80-ական թվականները Թիֆլիսում իշխում էր իտալական օպերան։ 1880 թվականին հիմնադրվում է ռուսական օպերան, որի

երաժշտական ղեկավարն է դառնում Մ. Իպոլիտով-Իվանովը։ Թիֆլիսը հռչակվում է երաժշտասիրությամբ, իր վրա հրավիրելով արվեստի աստղերի ուշադրությունը։ Այստեղ ելույթներ են ունենում մեծահռչակ երաժիշտներ ու կատարողներ Ս. Մեսոները, Պ. Չայկովսկին, Ա. Ռուբինշտեյնը, Ա. Եսիպովան, Գ. Վենյավսկին և ուրիշներ[1]։



Քր. Կարա-Մուրզա

Ռուսական երաժշտական դպրոցը բարերար ազդեցություն է թողնում հայ դասական երաժշտության զարգացման վրա։ Ժամանակի հայ ականավոր երաժշտագետները՝ Քր. Կարա-Մուրզան, Մ. Եկմալյանը, Գ. Կորգանովը, Ն. Տիգրանյանը կրթություն ու դաստիարակություն են ստացել ռուս վարպետների մոտ և ազդվել են ռուսական երաժշտական դպրոցի ուղղությունից։

70—80-ական թվականների հայ երաժշտագետներից պատմական բացառիկ դերով աչքի է ընկնում Քրիստափոր Կարա-Մուրզան (1853—1902)։ 1882 թվականին գալով Թիֆլիս, նա խոշոր աշխատանք է կատարում ինչպես հայ ազգային երաժշտության մշակման, նույնպես և երաժշտական կյանքի կազմակերպման ուղղությամբ։ Նրա գործունեությունն աչքի է ընկնում բացառիկ համակողմանիությամբ։ «Կարա-Մուրզան զարմանալի և անօրինակ եռանդով փորձում էր լուծել իր ժամանակի երաժշտական կյանքի տառացիորեն բոլոր հիմնական խնդիրները, հանդես գալով ոչ միայն որպես երգահավաք և կոմպոզիտոր, այլև որպես մանկավարժ, խմբերգային կոլեկտիվների ղեկավար, համերգների կազմակերպիչ, հրապարակախոս և դասախոս»[2]։

1882 թվականին Կարա-Մուրզան կազմակերպում է հայկական երգչախումբ, որը մեծ հաջողությամբ ելույթներ ունենալով Անդրկովկասի քաղաքներում, հսկայական դեր է կատարում հայ երաժշտության տարածման գործում։ Կարա-Մուրզան տաղանդավոր երգահան էր և երա-

1 Տե՛ս Ալ. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959։

2 Նույն տեղում, էջ 268։

ժիշտ-նորարար, նրա հորինած մեծաթիվ երգերն ու մշակումները այսօր էլ մնում են հայ երաժշտության անփոխարինելի գոհարները, Նրա անվան հետ է կապվում բազմաձայնության սիստեմի արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ։ Նրա գործունեությունն իրավամբ նշանավորում է «հայկական երաժշտության զարգացման նոր ու նշանակալից շրջանը, որը հանդիսանում է բազմաձայնության ներմուծման, երաժշտական նոր ժանրերի ընդգրկման, երաժշտական պրոֆեսիոնալ ստեղծագործության զարգացման և ազգային ոճի կազմավորման շրջան»[1]։

70—80-ական թվականներին ասպարեզ է գալիս հայ երաժիշտ գործիչների մի խումբ՝ Մակար Եկմալյան, Նիկողայոս Տիգրանյան, Գենադի Կորգանով և ուրիշներ, որոնք կոչված էին հետագայում խոշոր դեր կատարելու հայ երաժշտության պատմության մեջ։

Զարգացման նոր շրջան է թևակոխում հայ կերպարվեստը։ Ինչպես երաժշտությունը, կերպարվեստը ևս անցում է կատարում ռոմանտիկական ոճից դեպի ռեալիզմը։ Եթե նախորդ շրջանի գեղանկարչության մեջ հիմնականում տիրապետում էին դիմանկարն ու եկեղեցական թեման, ապա 70—80-ական թվականներին այն հարստանում է ազգային-կենցաղային բովանդակությամբ։ Այս հիմքի վրա էլ զարգանում է ազգային ռեալիստական գեղանկարչությունը։

1874 թվականին Թիֆլիսի գեղարվեստական ընկերության կից կազմակերպվում է անդրկովկասյան նկարչական առաջին դպրոցը։ Այդ դպրոցում սովորած շատ պատանիներ հետագայում դառնում են հայ կերպարվեստի անվանի ներկայացուցիչներ։ Որոշ ժամանակ անց, դարձյալ Թիֆլիսում, հիմնադրվում է «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերությունը», որը մեծ դեր է կատարում կերպարվեստի զարգացման ու մասսայականացման գործում։

Հայ ռեալիստական ազգային գեղանկարչության զարգացման գործում հսկայական էր ռուս կերպարվեստի ազդեցությունը։ «Պերեդվիժնիկների» ռեալիստական ուղղությունը հայ նկարիչների համար ստեղծագործական ուղիների ու գեղարվեստական սկզբունքների յուրացման մի իսկական դպրոց էր։ Հայ նկարիչների մի ամբողջ սերունդ կրթվել ու դաստիարակվել է Պետերբուրգի գեղարվեստական ակադեմիայում, Ռուսաստանի արվեստի սալոններում հաճախակի ցուցադրվել են հայ նկարիչների ստեղծագործությունները։ Ռուս կերպարվեստի շատ խոշոր ներկայացուցիչներ անձնական սերտ կապեր են ունեցել հայ անվանի նկարիչների հետ և մեծապես նպաստել են նրանց տաղանդի ձևավորմանն ու ստեղծագործական հակումների դրսևորմանը։

---

1 **Մ. Մուրադյան**, *Քրիստափոր Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ, Երևան, 1956, էջ 255։*

70—80-ական թվականներին ստեղծագործական բուռն շրջան էր ապրում հանճարեղ ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկին (1817—1900)։

Հովհաննես Այվազովսկի

Ռուսաստանում մեծ ճանաչում գտած նկարչի փառքը արդեն տարածվել էր Եվրոպայում, նրա կտավները ցուցադրվում էին եվրոպական ամենահեղինակավոր ցուցասրահներում։

1868 թվականին Այվազովսկին ճանապարհորդում է Անդրկովկաս։ Լինում է Թիֆլիսում, Հայաստանում, ապա մեկնում է Պոլիս։ Այս ուղեվորությունը հարստացնում է հանճարեղ նկարչի ստեղծագործությունը ազգային մի շարք կտավներով։ Այվազովսկին ստեղծում է «Արարատ-

լեռան հովիտը», «Արարատ», «Սևանի կղզին», «Թիֆլիսի տեսարանը», «Նոյը իջնում է Արարատից», «Ջրհեղեղից հետո» կտավները, որոնք նոր էջ են բացում հայկական ազգային բնանկարչության մեջ։

70—80-ական թվականներին շարունակում էին ստեղծագործել հայ անվանի դիմանկարիչներ Ստեփան Ներսիսյանը (1815—1884) և Հակոբ Հովնաթանյանը (1804—1884)։ Եթե վերջինի դիմանկարներում նկատվում է ռեալիստական տարրերի ներթափանցում՝ մարդու հոգեբանության, ներքնաշխարհի, անհատականության դրսևորմամբ, ապա Ստ. Ներսիսյանը կերտում է հայ պատմական անցյալի երկու մեծ լուսավորիչների՝ Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի դիմանկարները, որոնք ժանրային նորույթ են հայ դիմանկարչության պատմության մեջ։ Գաղափարական-հայրենասիրական խոր միտումով է թելադրված նկարչի ստեղծագործական ներշնչումը։ Ցարական կառավարությունը փակում է հայկական դպրոցները և ահա Րաֆֆին գրում է «Սամվել» վեպը, ուր գեղարվեստորեն վեհացնում է հայ մեծ լուսավորիչների գրաստեղծման պատմահայրենասիրական իմաստը, իսկ Ստ. Ներսիսյանը կտավի վրա մարմնավորում է այդ ռահվիրաների դիմանկարները։

Գևորգ Բաշինջաղյան

Իսկական իմաստով հայկական ազգային-կենցաղային նկարչության ստեղծումը կապվում է 70—80-ական թվականներին ասպարեզ եկող երիտասարդ նկարիչների գործունեության հետ։ Այս տեսակետից հիշյալ տասնամյակներում առանձնապես աչքի են ընկնում Հարություն Շամշինյանը (1856—1914) և Գևորգ Բաշինջաղյանը (1857—1925)։

Գևորգ Բաշինջաղյանը հայ ազգային-ռեալիստական բնանկարչության հիմնադիրն է։ Առաջին անգամ Հայաստանի պեյզաժը իր հարըստությամբ, իր բազմակողմանի արտահայտություններով ռեալիստական մարմնավորում գտավ նրա կտավներում։ Բաշինջաղյանի «Կեչիների պուրակ», «Խաչատուր Աբովյանի տունը Քանաքեռում», «Կեչիներ», «Արարատ», «Արարատյան դաշտը», «Անիի միջնաբերդը», «Գեղամա ծովակը», «Ախուրյան գետը», «Սղնախի ճանապարհը» և այլ նկարներ հայ կերպարվեստի բնագավառը ներմուծեցին ազգային բնաշխարհի,

ժողովրդական կենցաղի պատկերները։ Ժողովրդի ծոցից ելած, ժողովրդի խոհերով ապրող նկարիչը մի շարք կոմպոզիցիոն կտավներում («Շուշանիկը բանտում», «Սովը Հայաստանում», «Տաճկահայոց դրությունը», «Մեսրոպ Մաշտոցի մատուռը» և այլն) կենդանագրել է հայ ժողովրդի ազգային ողբերգությունն ու ապագայի երազանքը։ Բաշինջաղյանը, իբրև նկարիչ ու գործիչ, զգալիորեն խթանել է հայ կերպարվեստի զարգացումը։ Հայ իրականության մեջ նրա անվան հետ է կապվում նկարչական ցուցահանդեսների կազմակերպումը, որը խոշոր ազդակ էր նկարչական արվեստի տարածման համար։

70—80-ական թվականներին որոշ առաջաքայլ է կատարում արևմրտահայ նկարչությունը։ Դժվար էր նկարչական արվեստի զարգացումը մի երկրում, ուր չկային գեղարվեստները հովանավորող հիմնարկներ՝ ո՛չ արվեստասերների ընկերություններ, և ո՛չ էլ խմբական ցուցահանդեսներ, որոնք կարող էին ստեղծագործական ասպարեզ բացել նկարչի համար։

1888 թվականին Պոլսում, Երվանդ Ոսկանի նախաձեռնությամբ, բացվում է Թուրքիայի պետական առաջին գեղարվեստական վարժարանը։ Վարժարանում, որի ուսուցիչները բացառապես եվրոպացիներ և հատկապես իտալացիներ էին, սովորում են նաև հայ պատանիներ, որոնցից շատերը հետագայում դարձան արևմտահայ կերպարվեստի անվանի գործիչներ։

Մինչև 70-ական թվականները արևմտահայ նկարչության մեջ իշխում էր եկեղեցական թեման ու պորտրետային պատկերագրությունը, ըստ որում, դիմանկարների հերոսները թուրք բարձրաստիճան պաշտոնյաներ էին, կամ հայ էֆենդիներ ու ամիրաներ։ Հասկանալի է, որ այս հիմքի վրա չէր կարող զարգանալ ճշմարտացի, ռեալիստական արվեստը։ 70-ական թվականներին միայն «ի հայտ են գալիս ռեալիստական ձգտումներ ունեցող և եվրոպական արվեստի տեխնիկային ընտելացած նկարիչներ»[1]։

Ժամանակի արևմտահայ նկարչության ամենախոշոր դեմքը Մկրտիչ Ծիվանյանն է (1848—1906), որը բերում էր ռեալիստական ոճ, կենցաղային ու ազգային թեմատիկա։ Նրա պարզ ու ժողովրդական արվեստը լայն ճանաչում է գտնում ժամանակին։ Ծիվանյանի ստեղծագործական կյանքում բացառիկ դեր խաղաց Հ. Այվազովսկին, որի հետ նա հանդիպել էր Պոլսում։ Հանճարեղ նկարչի ազդեցությամբ նա կերտում է ծովանկարների մի ամբողջ շարք, որը ժանրային իմաստով նորույթ էր արևմտահայ կերպարվեստում։

Ուրույն ուղիներով, բարդ անցումներով և գաղափարական պայքարով էր ընթանում հայ թատրոնի զարգացումը։

Արևելահայ թատրոնը պատմա-հասարակական նոր շրջանը դիմավորեց նախորդ տասնամյակի ռեալիստական ուղղությամբ ու ռեպեր-

---

1 Ռ. Շիշմանյան, *Բնանկարն ու հայ նկարիչները*, Երևան, 1958, էջ 233։

տուարով։ Նրա տարերքը ազգային-կենցաղային դրամատուրգիան էր։ Նոր տասնամյակի թատերաշրջանը նշանավորվեց Գ. Սունդուկյանի «Պեպոյի» բեմադրությամբ, որը, հիրավի, խոշոր իրադարձություն էր հայ թատրոնի պատմության մեջ։ Դրամատիկական այդ գլուխգործոցը սոցիալական իր խորը բովանդակությամբ, տերերի դեմ ընդվզող հերոսի հիասքանչ կերպարով, նոր խոսք էր հնչեցնում հայ բեմից, հանդիսատեսի առաջ բացում մի նոր իրականություն։ «Պեպոն» հայ թատերական արվեստը հասցրեց ռեալիստական աննախադեպ բարձրակետի։ «Խաթաբալայից» հետո,— իր հուշերում գրում է Գ. Ճմշկյանը,— վաղուց էր ես այդպիսի բազմատեսակ հասարակություն չէի տեսել հայերեն ներկայացումների ժամանակ... Այսպիսի անսպասելի հաջողությամբ վերջացավ «Պեպոյի» ներկայացումը, որով և հանձնվեցավ այդ պիեսան հայոց թատրոնի ռեպերտուարին ընդմիշտ»[1]։

Սակայն արևելահայ թատրոնի զարգացումը հաստատապես չէր երաշխավորված։ Անհատական նախաձեռնության, նյութականի զուտ բարեգործական երաշխիքները չէին բացառում անկման անակնկալն ու անկայուն գոյության վտանգը։ Բայց բանը միայն այդ չէր. կենցաղային ռեալիստական դրամատուրգիայի վրա խարսխված թատրոնի ռեպերտուարը օրըստօրե սակավանում էր։ Կենցաղային վոդևիլների այն առատությունը, որ առկա էր 60-ական թվականներին, և որը կենսունակ էր դարձնում թատրոնը, նկատելիորեն սկսեց նվազել։ Նոր, բարձրարժեք պիեսներ քիչ էին գրվում, իսկ «Պեպոյից» հետո Սունդուկյանը բեմ հանեց միայն «Քանդած օջախը», որը, սակայն, վերջինը եղավ և որոշ իմաստով եզրափակեց արևելահայ ռեալիստական թատրոնի մի որոշ էտապը։ Եվ այսպես, մի ամբողջ տասնամյա բուռն գործունեությունից հետո, 70-ական թվականների կեսերին արևելահայ թատրոնը կանգնեց տեղատվության առաջ։ Փաստորեն կազմալուծվում է երբեմնի հռչակված պրոֆեսիոնալ թատերախումբը և միայն բարեգործական ընկերության նախաձեռնությամբ մերթ ընդ մերթ վառվում են թատերասրահի լույսերը[2]։

Այդ երևույթը չէր կարող չմտահոգել առաջավոր մտավորականներին ու հասարակական գործիչներին, որոնք ելք են որոնում թատրոնն իր կոչման բարձունքի վրա դնելու համար։ Նախանձախնդիրների առաջին շարքումն էին թատրոնի վետերաններ՝ Գևորգ Ճմշկյանը, Գաբրիել Սունդուկյանը և Միհրդատ Ամրիկյանը։ «Հայ թատրոնի բեմը դարձել էր արդեն պահանջ հայ հասարակության համար,— գրում է Ճմշկյանը,— ուրեմն պետք էր պահպանել նորա գոյությունը, վերականգնել նորա դերասանական ուժերը»[3]։

1 Գ. Ճմշկյան, *Իմ հիշատակարանը, Տեքստը, ծանոթագրությունները և առաջաբանը Ս. Մելիքսեթյանի, Երևան, 1953, էջ 97։*

2 Ռ. Զարյան, *Ադամյան, Կյանքը, Երևան, 1961։*

3 Գ. Ճմշկյան, *Իմ հիշատակարանը, էջ 116։*

1879 թ. Թիֆլիսում կազմակերպվում է թատրոնական կոմիտե[1], որը գործնական միջոցներ է ձեռնարկում պրոֆեսիոնալ թատրոնի վերակազմման ուղղությամբ։ Անհրաժեշտ էր ամենից առաջ համալրել դերասանական կազմը և ահա, Կոմիտեի հանձնարարությամբ, Գ. Չմշկյանը պաշտոնապես հրավիրում է Պոլսում հռչակված մի խումբ արտիստների՝ Ադամյան, Սիրանույշ, Աստղիկ և ուրիշներ։ Կազմվում է թատերական մի հզոր խումբ (Չմշկյան, Ադամյան, Վարդուհի, Սաթենիկ, Մելիքյան, Ավալյան, Մանդինյան, Տեր-Դավթյան, Սիրանույշ, Աստղիկ), որը վերակենդանացնում է հայ բեմը, արևելահայ թատրոնը հասցնում աննախադեպ զարգացման։ Այդ զարգացումը նշանավորվում է ոչ միայն կատարողական արվեստով, այլև ժանրային բազմազանությամբ, ռեպերտուարի հարստությամբ։ Կենցաղային դրամաների ու վոդևիլների գերակշռությունը տեղի է տալիս ռուս և եվրոպական դասական թատերգությունների առջև։ Հայ բեմ են բարձրանում Շեքսպիրի, Շիլլերի, Մոլիերի, Օստրովսկու, Գրիբոյեդովի և այլ խոշոր դրամատուրգների պիեսները, հայ դերասանական արվեստը հարստանում է տարբեր ժանրերի ու բազմաբնույթ կերպարների հոյակապ դերակատարմամբ։ Հայ թատրոնը դուրս է գալիս տեղական-ազգային շրջանակներից և հաղորդակից լինում համաշխարհային բեմարվեստին։ Հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի զարգացման ցուցանիշն էր Շեքսպիրի պիեսների բեմադրությունը։ Հանճարեղ դրամատուրգի գլուխգործոցները մտնում են հայ թատրոնի ռեպերտուարը, ստեղծում այնպիսի հիասքանչ դերակատարումներ, որոնք իրենց մեկնաբանությամբ ու կատարման արվեստով բարձրանում են համաշխարհային բեմարվեստի մակարդակին։ Ցնցող բարձունքի է հասնում հանճարեղ Ադամյանը, որի շեքսպիրյան դերակատարումները զարդարում են համաշխարհային թատերական արվեստը։

80-ական թվականներին հայ թատրոնի զարգացումը ուղեկցվում էր տեսական բանավեճերով։ Պայքարի հիմնական առանցքը կատարողական արվեստի և բեմական ուղղության հարցերն էին՝ ռեալիզմի կամ մելոդրամատիզմի նախընտրումը։ Մելոդրամայի պաշտպանների տեսական արդարացումն ի վերջո հանգում էր նեղ ուտիլիտարության. քանի որ ցնցող զգացահրապույր տեսարանները գայթակղում են հանդիսատեսին, ուստի և նրանք հակված են թատրոնի գոյությունն ու ապագան կանխորոշելու մելոդրամատիզմի նախապատվությամբ։ Առաջավոր մտավորականների համար պարզ էր, որ թատրոնը դնել այդ հիմքերի վրա, նշանակում էր կազմալուծել այն, զրկել թատրոնը կենսական, ժողովրդային առողջ բովանդակությունից և հասարակական իմաստից։ Ահա թե ինչու նրանք, առհասարակ մելոդրամատիկ տարրը չժխտելով հանդերձ, առաջին պլան էին քաշում ազգային, ռեալիստական ուղղության ու

[1] Կոմիտեի մեջ մտնում էին Յացոն Թումանյանը, Ն. Ամատունին, Գրիգոր Արծրունին, Եսայի Փոթեյանը, Աբգար Հովհաննիսյանը, Գաբրիել Սունդուկյանը, Ալեքսանդր Մանթաշյանը և Գևորգ Չմշկյանը։

Պետրոս Ադամյան

ռեպերտուարի անհրաժեշտությունը[1]։ «Եթե մեր թատրոնի նպատակն է եղել և է առողջ գաղափար տարածել բեմի միջոցով հանդիսատեսների մեջ, ուրեմն նա պիտի զգուշանա զանազան անիմաստ մելոդրամներից, զանազան «դուգլասներից», «Պ․եր դ'Արցոներից» և այլ ցնդաբանություններից և աշխատե միշտ մոտենալ բնականությանը»[2]։

Թատրոնի ռեալիստական ուղղության, բարձր գաղափարայնության և հասարակական օգտակարության սկզբունքներն էր պաշտպանում նաև «Մշակը»։ Ազգային կյանքն ու կենցաղը ռեալիստական ճշմարտացիու-

---

1 Ռ. Զարյան, Ադամյան, Արվեստը, Երևան, 1960, էջ 15—35։

2 «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 252։

թյամբ ներկայացնող ռեպերտուարի անհրաժեշտությունը «Մշակը» լրացնում էր համաշխարհային դասական հեղինակների՝ Շեքսպիրի, Շիլլերի, Մոլիերի, Գոգոլի, Օստրովսկու և ուրիշների երկերի բեմադրությամբ։ Տեսական պայքարն ավարտվում է ռեալիզմի հաղթանակով և այդ ուղղությամբ էլ ընթանում է արևելահայ թատրոնի հետագա զարգացումը։

70—80-ական թվականների արևմտահայ թատրոնը մնայուն հետք թողեց հայկական արվեստի պատմության մեջ։ Պոլսի թատրոնից ծնունդ առավ դերասանների մի ամբողջ պլեադա, որը փայլուն դերակերտումներով հարստացրեց ազգային բեմարվեստը։

60-ական թվականներին կազմավորված «Արևելյան թատրոնի» օրինակով և նմանողությամբ 70-ական թվականներին Պոլսում ձևավորվեցին մի շարք թատերախմբեր։ Այս իմաստով էլ, ի տարբերություն արևելահայ թատրոնի, Պոլսի թատրոնը չուներ ուժերի ներքին համակենտրոնացում։ Այստեղ նկատելիորեն շատ էին թատերական խմբերն ու ընկերությունները, որոնց գործունեությունը հաճախ հակընդեմ էր և որը այսպես թե այնպես խանգարում էր միասնական ազգային թատրոնի զարգացմանը։

70-ական թվականներին Պոլսում աչքի էր ընկնում Սամաթիայի աշխատավորական թաղամասում գործող Սահակյան ընկերության թատերախումբը։ Այս ինքնատիպ թատերախմբի գործունեությունը բնորոշ էր նրանով, որ բացառապես ներկայացնում էր ազգային պատմական ողբերգություններ («Ներսես», «Հայկ դյուցազն», «Վահան Մամիկոնյան», «Կոռնակ», «Արշակ Բ» և այլն)[1]*։ Պատմա-ռոմանտիկական դրամաները բեմ հանելով, թատերախմբի նախաձեռնողները գոհացում էին տալիս հանդիսատեսի հայրենասիրական զգացումներին ու ազգային երազանքներին։ Սամաթիայի թատերախումբը սակայն երկար չպահպանեց իր գոյությունը և գործեց միայն երկու թատերաշրջան (1870—1872)։*

Այլ ուղղություն էր դավանում Վարդովյանի թատերախումբը։ Հակում ունենալով դեպի եվրոպական, հատկապես իտալական մելոդրաման, Վարդովյանը տեղ չէր տալիս ազգային բովանդակությամբ պիեսներին և շատ հաճախ ներկայացումները տանում էր թուրքերեն։ Նրա խումբը փաստորեն թուրքական թատրոնի հիմքը դրեց և էական դեր չխաղաց ազգային թատրոնի զարգացման գործում։ 1877 թվականից Վարդովյանն անցնում է կոմեդիական օպերետայի ժանրին, իսկ նրա գործը շարունակում է Բենկլյանի թատերախումբը, որի գոյությունը մեկ տասնամյա տևողությամբ ավարտվում է։

Ժամանակի արևմտահայ բեմում ճանաչում ուներ նաև Թովմաս Ֆասուլյաճյանի՝ 1869 թվականին հիմնադրած թատերախումբը։ Մի

---

1 Տե՛ս Դ. Ստեփանյան, *Արուսյակ Փափազյան*, Երևան, 1955։

քանի տարի գործելով Պոլսում, Ֆասուլյաճյանն այնուհետև տեղափոխվում է Անդրկովկաս և ներկայացումներ տալիս նախ Թիֆլիսում, ապա Ռոստովում և Օդեսայում։ Ֆասուլյաճյանը տարամիտ էր արևելահայ թատրոնի ռեալիստական ուղղությանն ու խաղաոճին։ Նա գերադասում էր մելոդրաման, ինչպես նաև դերասանական խաղարվեստի համար պարտադիր էր համարում կեղծ դասականությունն ու պաթետիկ հանդիսավորությունը։

70-ական թվականներին Պոլսում առավել հռչակված էր Պետրոս Մաղաքյանի ղեկավարած թատերախումբը։ Վերականգնելով «Արևելյան թատրոնի» ուղղությունը և ի հակադրություն Վարդովյանի կոսմոպոլիտական թեքման, Մաղաքյանը հենվում էր ազգային ռեպերտուարի ու դասական դրամատուրգիայի վրա, պաշտպանում ռեալիստական բեմարվեստը։ Նրա ղեկավարած թատերախմբի հետ է կապվում ազգային տրադիցիաների հաստատումն ու ջատագովումը արևմտահայ բեմում[1]։ Եվ բնավ էլ պատահական չէ, որ հենց այդ խմբում են միավորվել արևմտահայ բեմի փայլուն աստղերը, այստեղ են նրանք ձևավորվել ու կատարելագործել իրենց դերասանական տաղանդը (Պ. Ադամյան, Ազնիվ Հրաչյա, Դ. Թրյան, Ս. Փափազյան, Սիրանույշ, Աստղիկ և ուրիշներ)։

Սակայն մյուս թատերախմբերի նման Մաղաքյանի խմբին ևս վիճակված չէր հարատև գոյություն։ 80-ական թվականներին սաստկացած ռեակցիան ու ճնշումները խեղդում են հայկական միտքն ու արվեստը, գրականությունն ու կուլտուրան, այն ամենը, ինչ կարող է վառ պահել ազգային ինքնաճանաչության զգացումը։ Մեկ մեկու ետևից կազմալուծվում են թատերախմբերը, իսկ բեմարվեստի փայլուն աստղերը գործունեության ասպարեզներ են որոնում Թուրքիայից դուրս՝ այլ հայաշատ կենտրոններում, հատկապես արևելահայ թատրոններում (Թիֆլիսում, Բաքվում և այլուր)։

6

70—80-ական թվականներին հայ գրականությունը թևակոխում է զարգացման մի բուռն շրջան։ Թեմատիկայի լայնացումը, գեղարվեստական ձևերի կատարելագործումը, գրական արտադրանքի անհամեմատ ավելի մեծ չափը նոր որակ են տալիս հայ գրականությանը, որն իր հերթին պայմանավորում է գրականագիտության ու գրական քննադատության զարգացումը։ Փոխվում են գեղարվեստական չափանիշները, կատարելագործվում գեղարվեստական ձևերը, գրական հնամենի նմուշները երբեմն միայն զգացնել էին տալիս իբրև վերապրուկ, որով, սակայն, ավելի շուտ հաստատում են իրենց հնացած լինելը, քան ապացուցում գոյության իրավունք։ Այդ անախրոնիզմը դեռևս փոր-

---

1 *Տե՛ս Ռ. Զարյան, Ադամյան, Կյանքը, էջ 51։*

ձում է կառչել Մխիթարյան կլասիցիզմին և իր գեղագիտական անփոփոխելիությունը տեսականորեն հիմնավորել առանձին պաշտպանողական թեզերի ու ամսագրերի էջերում։ «Մաքուր արվեստի» չափածոգործները չէին ցանկանում խախտել նոր գրական ուղղությունների «դաժանության» մասին և նորից կրկնում էին մարդկանց գեղարվեստական ճաշակն ազնվացնելու երբեմնի անեկդոտը։ Այս տեսանկյունով էր «Արարատ» ամսագիրը քննադատում Րաֆֆու «Փունջը», որը իբրև թե «պետք է համբակների, օրիորդների, երիտասարդների, քաղաքացիների և գեղացիների ձեռքումը հածքի և անշուշտ աղավաղե ոչ թե միայն նրանց գրականության ճաշակն՝ այլև՝ որ առավել քան զամենայն ցավալին է՝ և բարոյականությունը»[1]։

Հակառակ դրան կրոնական ամսագիրը խրախուսում էր վաղընչական կլասիցիզմի «գեղեցիկ արվեստի» սառնածայրին «վսեմությունը»։ «Ի՞նչ,—գրում է ամսագրի քննադատը,—միթե պարծանք է միմիայն թատերական՝ ավելի վիպասանական և կամ չար կրից ծառայող՝ և այն ոչ ավելի պիտանի և ոչ ի բարի բարոյական վարս հրապուրող հեղինակությունք կամ թարգմանությունք ունենալ, նոցա համար աշխատել, գրամ տալ, և նոքօք գրականությունը ծաղկեցնել կարծել, մինչդեռ ի ներկայս ավելի դասական գրեանց մեծ պետք և կարոտություն կա, որի համար կարի սակավ անձինք կխորհին և կշանան, իսկ նախնյաց մատենագրությունը ի լույս տալու համար առավել ևս սակավ անձինք կմտածեն՝ որք ևս դարձյալ՝ ձրի ձեռք բերել և գտանել ջանալով»[2]։

Գեղարվեստական նոր սկզբունքների պատմա-հասարակական անհրաժեշտությունը դեռ նախորդ տասնամյակներին հիմնավորել էր Մ. Նալբանդյանը։ Բայց 50—60-ական թվականներին հայ գրականությունը նոր-նոր էր ամրապնդվում և տակավին չուներ գրական արտադրանքի այնպիսի հարստություն, որ կարողանար բացարձակորեն իշխել գրական ըմբռնումների վրա։ Հազ ու կենտ էին բանաստեղծական ժողովածուները, թույլ էր գրականության առաջատար ժանրը՝ արձակը, վեպերն ու պատմվածքները մատներով կարելի էր հաշվել, նոր գրական ձևերի անհրաժեշտությունը տեսականորեն ավելի հստակ էր հնչում, քան հաստատվում գրական փորձով։ Այս իմաստով էլ ժամանակի գրական քննադատությունն ավելի ընդհանուր-տեսական էր, քան վերլուծական, նրա պաթոսը գրականության ինչպիսին լինելու գաղափարական քարոզն էր։

70—80-ական թվականների գրական շարժումը որոշակիորեն փոխում է քննադատության բնույթն ու կոնկրետ խնդիրները։ Տեսական դրույթների հետ միասին, նա վերլուծում է քանակական որոշակի մեծության հասած գրական արտադրանքը, ավելի կոնկրետ նյութի վրա հիմնավորում ժամանակի գեղագիտական սկզբունքները։ Գրականության

---

1 «Արարատ», 1874, № 6։

2 «Արարատ». 1875. № 4։

հասունացումը անխուսափելիորեն ծնում է բազմակի հարցեր՝ գրական փոխազդեցությունների, տճի, լեզվի, տիպական արվեստի, հասարակական տենդենցի և գեղագիտական այլ ըմբռնումների կոնկրետ հիմնավորումներ, որոնց և պատասխան է տալիս գրական քննադատությունը։

Գրականության զարգացման ուղիները որոշ էին։ Այն, ինչ Մ. Նալբանդյանը հիմնավորում էր գաղափարական ու գեղագիտական կրքոտ պայքարով, արդեն հնչում էր որպես հասկանալի մի ճշմարտություն։ «Մշակի» խմբագրականը հենց առաջին համարներում որոշակի սահմանում է օրաթերթի գրական քաղաքականությունը. ««Մշակը» սրբազան պարտավորություն պիտի համարի իրեն պատերազմելու այդ ճարտասանական դատարկաբանության դեմ, անաչառապես վարվելով ամեն տեսակ գրվածքների հետ։ «Մշակը» իր ուժին չափ պիտի աշխատի մեր գրագետների ուշադրությունը դարձնել կենսական խնդիրների վրա, երևակայական աշխարհից իրական աշխարհը իջեցնելով նրան...»[1]։ «Մշակ», «Փորձ», «Գործ», «Արձագանք» և այլ պարբերականներ հոդվածներ են տպագրում կլասիցիզմի քննադատությամբ, գնահատելով այն որպես կյանքի հետ չկապված, ուրեմն և գործնականորեն անպետք երևույթ։ Գ. Արծրունին գրական այդ ուղղությունն անվանում է «փտած, անպետք», իսկ «Մուրճի» քննադատ Լևոն Սարգսյանը «Բազմավեպի» մասին մի գրախոսության մեջ, մասնավորապես անդրադառնալով ամսագրի բանասիրական բաժնին, մերժում էր նրա հետադեմ ուղղությունը, գաղափարազրկությունն ու ֆորմալիզմը, ուր գեղարվեստական կոչված բանաստեղծությունները պաճուճված են «արվեստական» շինծու «ա՜խ ու օ՜հ-երով», և դեռ շարունակում են ապավինել «աստվածներին» ու «հրեշտակներին»։ «Մի ժամանակ կար,—գրում է Սպ. Սպանդարյանը,— որ Վենետիկի միաբանության հրատարակած թանկ, անհասկանալի և ժողովրդին անօգուտ գրքերն էին ծախվում մեր երկրում։ Այժմ այդ գրքերն անհետացել են, և Վենետիկի միաբանությունն էլ կորցրել է յուր նշանակությունը։ Այդ միաբանության լավ ժամանակներն անցյալումը պետք է պտրել, ապագայի համար դա կորած է... Եվ մենք տեսնում ենք, որ հայ ժողովրդի միջից են դուրս գալիս գրողներ, մատենագիրներ, որոնք իրենց լավ և սխալ, գեղեցիկ և տգեղ կողմերով ներկայացնում են ժողովրդի պատկերը, նրա մտավորական կյանքի հայելին, նրա ճաշակը։ Անհետացան գրաբար ոսկեկազմ քերականությունները և մեր նոր, ժողովրդական գրականության սկիզբը դրվեցավ»[2]։

Ժողովուրդների գրականության զարգացումը անբաժանելի է գրական ազդեցությունից. պատմականորեն առաջ անցած ժողովուրդների գրականությունն ու հասարակական միտքը օրինակի և ուղեցույցի նշանակություն են ստանում «ուշացած» ժողովուրդների համար։ Ժամանակի

---

1 «Մշակ», 1872, № 4։

2 «Մեղու Հայաստանի», 1883, № 21։

գրական քննադատության տեսադաշտից չէր վրիպում այս հարցը և տարակարծությունների ընդհանուր հանրագումարի մեջ ի վերջո դրսևորվում է ճշմարիտ ելակետը։ Ընդունելով գրական փորձի և ուղղությունների յուրացման անհրաժեշտությունը, քննադատությունը գտնում էր, որ օտար գրականության ոչ ամեն տիպի օգտագործում կարող է նպաստել ազգայինի զարգացմանը։ «Գործ» ամսագրի խմբագիր Ս. Հախումյանը գտնում էր, որ եվրոպական և ռուսական կուլտուրայի ընդօրինակումը պետք է նախ և առաջ ենթարկված լինի ազգային կուլտուրայի զարգացման և հասարակական կյանքի կոնկրետ պահանջներին ծառայելու նպատակին։ Նրա կարծիքով պետք է օգտագործել հատկապես կուլտուրական այն արժեքները, որոնք «ճշմարիտ, ընդհանուր մարդկային են», «կարևոր են մեր հայրենիքի զարգացման և բեղմնավորության համար» և մերժել այնպիսի գրական երևույթներ, որոնք «մասնավոր են, անցողական, մինչև անգամ կեղծ և վնասակար»։ Արևմտյան կուլտուրայի նկատմամբ «կրիտիկական հարաբերությունը» նա անհրաժեշտ է համարում այն պատճառաբանությամբ, թե «Եվրոպան սարսափելի ճգնաժամի մեջ է գտնվում»[1]։ «Եթե մինչև այսօր,—գրում է Ս. Հախումյանը,—մեր գրականությունը, մամուլը չէ հետաքրքրվել ռուսաց գրականությունով, եթե փոխանակ Տուրգենևի, Գոգոլի գրվածքները, թարգմանվել են եվրոպական լեզուներով անհամ ռոմաններ և միջակ երկասիրություններ, դրա պատճառը պետք է որոնել նրա մեջ, որ մեր գործողները ինչպես հարկն է, չեն հասկացել մեր ունենալիք հարաբերությունը դեպի Եվրոպական և ռուսական կուլտուրան, մշակությունը։ Մեզ հարկավոր է ընդօրինակել և թարգմանել այն երևելի նկարիչների գործերը, որոնք կարողացել են մասնավոր, ազգային տիպերը համամարդկային շինել—ամեն մարդի համար հասկանալի և սիրելի։ Այդ տեսակ ուղղություն մտցնելը մեր գրականության մեջ և ներշնչելը՝ գրականությամբ զբաղվողների և պարբերական մամուլի պարտքը և գլխավոր գործերից մինը պիտի լինի»[2]։

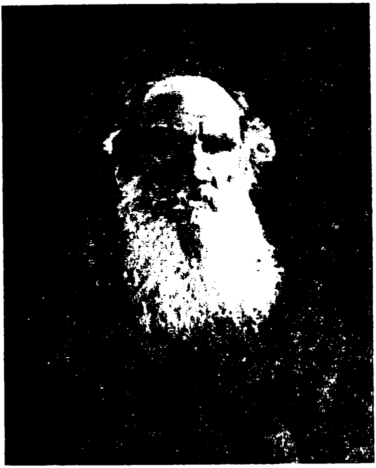
Գրական քննադատությունը մատնացույց անելով եվրոպական դասական հեղինակներին՝ Շեքսպիր, Բալզակ, Դիկենս, Հյուգո, Շիլլեր, Հայնե, Բերանժե և ուրիշներ, առանձնապես ուշադրություն է հրավիրում ռուս գրականության վրա, որը զարգացման բուռն վերելք է ապրում և հատկանշվում է բարձր գաղափարներով ու հասարակական կենսունակությամբ։ Պուշկինի, Լերմոնտովի, Գոգոլի, Տոլստոյի, Տուրգենևի, Օստրովսկու, Գոնչարովի, Նեկրասովի, Սալտիկով-Շչեդրինի, Ուսպենսկու ստեղծագործությունները ներկայացվում են որպես դպրոց, ազգային գրականությունը ռեալիզմի և ժողովրդայնության ամուր հիմքերի վրա դնելու ուղենիշ։

---

[1] «Գործ», 1884, № 1։

[2] Նույն տեղում։

Դարաշրջանի պոզիտիվիստական գեղագիտությունը հայ քննադատության տեսական նշանաձողերից մեկը դարձավ։ Ռուս վաթսունականների էսթետիկան, Բելինսկու, Դոբրոլյուբովի, Չերնիշևսկու, Պիսարևի



Լև Տոլստոյ (Հեղինակի մակագրությամբ Տիգրան Նազարյանին նվիրված լուսանկարը)

գեղագիտական դրույթները համատեղվում են Ի. Տենի, Գ. Բրանդեսի կոնցեպցիաներին և այդ ամենը հանգեցվում գրականության ու արվեստի հասարակական գաղափարարանության, ուտիլիտար սկզբունքների տեսական ելակետին։ Փույթ չէ, թե շատ հաճախ որոշ քննադատներ պոզիտիվիզմի ուտիլիտար սկզբունքը հանգեցնում էին նեղ-պրակտիցիզմի, բայց գլխավոր միտումը գրականությունը կյանքի հետ կապելու հարցն էր։

Իսկապես մի ընդհանրական երևույթ դարձավ գրականության հասարակական դերի ըմբռնումը։ Ինքնանպատակ արվեստի ժխտումն ու ուտիլիտարիզմի ջատագովումը հրապուրում էր ամենքին և ամենուրեք։ «Ներկա դարում,— գրում է Ստ. Պալասանյանը,— բանաստեղծության մեջ մի ընդհանրական ձգտում է, երևում՝ խորշել, հեռանալ անցած իդեալներից, որոնք այլևս գործադրելի չեն և ներկայացնել բուն կյանքը

առանց ավելորդ զարդարանքների։ Բանաստեղծները աշխատում են մեկ կողմից անկեղծորեն արտահայտել մարդուս տրամադրությունները ժամանակակից գաղափարների ազդեցության ներքո, իսկ մյուս կողմից մանրամասնորեն քրքրում, քննության են ենթարկում արդյան կյանքի բազմակողմանի երևույթները, որոնց ազդեցությամբ մարդկային ընկերության մեջ, այլևայլ անբնական երևույթներ կազմել, այլևայլ ախտեր են բուն դրել։ Նորագույն ժամանակների տաղանդավոր հեղինակների ամենամեծ պարծանքն այն է, որ նոքա շոշափելի կերպով ցույց տվին մեզ ընկերական հարաբերությունների բոլոր անբնականությունն ու վնասակարությունը, նոքա իրենց բեղմնավոր գրիչը նվիրեցին նկարագրելու բարձր դասերի զեղծումները և ստորինների անմխիթար դրությունը, կանանց, մշակ և երկրագործ դասերի տնտեսական ու բարոյական թշվառությունը»[1]։

Հասարակական մեծ նշանակություն է վերագրվում գրականությանը՝ ճշմարտացիորեն արտացոլել կյանքը, ցույց տալ նրա ներքին հակասությունները և կազմավորել ժողովրդի գիտակցությունը՝ այդ հակասություններից ելք որոնելու ուղղությամբ։ «Գործ» ամսագիրը ուղղակի կոչ է անում գրողներին՝ թափանցել կյանքի անհայտ խորշերը, «ցոլացնել» նրա «կերպարանքի նմանությունը»։ Բուրժուազիան «ապականված» է, նա «չի կարող զգալ ժողովրդի ցավը», ուրեմն գրողը պետք է չխուսափի «խոնավ բնակարաններից, կիսավեր խրճիթներից, մաշող հիվանդությունից», «գտնել թշվառներին, համեմատել դրանց յուղի առատությունից տրաքվողների հետ», նկարագրել դրանց դրությունը և «բացատրել պատճառները»[2]։

Հասարակական օգտակարությունն ինքնաբերաբար թելադրում էր քննադատությանը տեսականորեն հիմնավորելու գրականության տենդենցիոզության գեղագիտական սկզբունքը։ Ժամանակի բոլոր առաջատար գրողների, գրական գործիչների հայացքներն այստեղ հանգում են միասնակետի՝ գրականությունն արդի էտապում չի կարող տենդենցիոզ չլինել։ Առաջադրված դրույթն ամբողջ կրքոտությամբ պաշտպանում էր «Մշակը»։ Գ. Արծրունին բազմիցս հայտարարում է, որ գրողները պետք է հրաժարվեն «ուռած ու փքված բառերի» կուտակումից և ստեղծեն «գործնական գաղափար հայտնող գրվածներ»։ Ի պատասխան «գեղաճաշակ» էսթետների անհանգստության, քննադատությունը պնդում է, որ տենդենցիոզությունը ոչ միայն չի վնասում գրականությանը, այլև կենսական անհրաժեշտություն է նրա համար, որ ժխտել տենդենցիոզությունը գրականության մեջ, նշանակում է ֆիկցիա դարձնել կյանքի և գրականության անխզելի կապը։ «Յուրաքանչյուր ժամանակ,— գրում է «Նոր-Դարի» քննադատը,— ունի իր պահանջները և այդ պահանջները խիստ օրինական են։ Հասարակական մտքի արթնանալու րոպեներում

---

1 *«Փորձ», 1879, № 2։*

2 *«Գործ», 1882, № 1։*

բանաստեղծից կամ արվեստագետից պահանջվում է ոչ այնքան գեղարվեստական ձև, ոչ այնքան զուտ գեղեցիկն ու ճշմարիտը ոգել,—որոնք գեղարվեստի հավիտենական իդեալներն են,—որքան հայտնի ու որոշ ուղղություն. այդպիսի ժամանակ բուն գեղարվեստի անհրաժեշտ կարիք չկա, այլ պահանջ որոշ դրոշակի—ժամանակին ընդհանուր ձգտումների, մարմնացած դրոշակի, որ ավելի ոգևորեր ժամանակակիցներին իդեալին դիմելու անվեհեր հույսով, հաստատուն հավատով և անհողդողդ կամքով...»[1]։

Սակայն տենդենցիան զուտ գեղագիտական ֆետիշ չէ և այն չի կարող արդարացվել գրական ազատության նշանաբանով։ Տենդենցիան այն ժամանակ է միայն գեղարվեստական իմաստ ստանում, երբ հենվում է դարաշրջանի առաջադրած համամարդկային գաղափարների վրա։ Գրականությունը գեղարվեստ է, բայց այս ճշմարտությունը չպետք է հանգեցնել միայն գեղեցիկը, կամ գեղեցկացված կյանքը պատկերելու սահմանափակ պահանջին։ «Միմիայն գեղարվեստի համար գրող հեղինակը,— գրում է «Արձագանքի» քննադատը,— այժմ գոյություն ունենալ չի կարող, եթե նա բանաստեղծ է, այսինքն եթե արդարև տեսնում է կյանքը։ Կյանքի միմիայն գեղեցիկ կողմերը և այս կյանքի անհոգ և բախտավոր մարդկանց նկարագիրը շատ միակողմանի և անարդյունք մի գործ է և անվայել ամեն մի փոքր ինչ տաղանդավոր հեղինակի համար։ Բանաստեղծի կոչումն է զարթեցնել յուր հասարակության գիտակցությունը, անկեղծորեն նկարագրելով նրա իսկական կյանքը»[2]։

Գեղագիտական այս դրույթները միայն տեսական պահանջներ չեն, այլ գրական փորձի որոշ ընդհանրացում։ Հրապարակի վրա էին Պատկանյանի, Պռոշյանի, Աղայանի, Րաֆֆու, Սունդուկյանի, Դուրյանի, Պարոնյանի, Ծերենցի ստեղծագործությունները, որոնք ազգային-հասարակական գաղափարաբանությամբ ու արդիական շեշտվածությամբ ճշմարիտ ուղու վրա են դնում հայ գրականության զարգացումը։ Ժամանակի քննադատությունն այսպես էլ գնահատում էր առաջավոր գրողների գրական վաստակը։ Եթե քննադատ Գ. Ենգիբարյանը, նկատի առնելով Պռոշյանի մերկացնող ռեալիզմն ու դեմոկրատական հայեցությունը, հաստատում էր, որ նա «իբրև բանաստեղծ կատարում է հասարակական մեծ դեր», ապա Արծրունին Րաֆֆու համատարած ժողովրդականությունը վերագրում էր նրա ստեղծագործության «հասարակաց տենդենցիային և խիստ քննադատական ոգուն», իսկ մի այլ քննադատ, նշելով, որ Րաֆֆու երկերում արտահայտություն են գտել «ամբողջ ժամանակի ոգին, տենդենցիաները, կրքերը», գտնում է, որ «դժվար թե մի ուրիշ վիպագիր այնքան հասարակական նշանակություն ունենա, որքան ունեցավ նա»[3]։ Ռ. Պատկանյանը, ժամանակի քաղաքական տենդեն-

---

1 «Նոր-Դար», 1889, № 11։

2 «Արձագանք», 1889, № 26։

3 «Մշակ», 1889, № 61։

ցիող խոշոր բանաստեղծը, ևս հատուկ շեշտով էր խոսում Րաֆֆու ստեղծագործությունների հասարակական տենդենցիոզ ուղղության մասին։ «Ձեր արձակը,— գրում է նա, Րաֆֆուն ուղղած մի նամակում,— յուր սեռումը թե՛ ներքին և թե՛ արտաքին հույսովն, թե՛ ասացվածքի կերպով և թե՛ առարկայի ժամանակակցությամբ, միով բանիվ, ամեն կողմանե նոր երևույթ է մեր նորածին գրականության մեջ»։ Պատկանյանի տեսակետով «հանճարեղ գրվածքը միշտ ժամանակակից ինթրես (տենդենց— Ս. Ս.) ունի»[1]։

Գրականության արդիականության ու գաղափարականության հարցերը իրենց տեսական արդարացումն են գտնում գրողի և իրականության, կյանքի ու գրականության փոխհարաբերության գեղագիտական հիմնադրույթի մեջ։ Արվեստի և իրականության հարաբերակցության այն ընդհանուր տեսությունը, որ մշակել է մարդկության առաջավոր էսթետիկական միտքը, հայ քննադատությունն ընդունում է իբրև ուղեցույց։ Հայ քննադատական միտքը չէր խորանում, իհարկե, կյանքի ու գրականության կապի գեղագիտական փիլիսոփայության բարդ անձավները, նրան բավարարում էին ընդհանուր հայտարարի բերված տեսական եզրակացությունները՝ գրողի և իրականության, կյանքի ու գրականության միասնության վերաբերյալ, նրան անհրաժեշտ էր գրականությունը կապել կյանքի հետ, ցրել արվեստի վերերկրայնության «առասպելը» և գրողին կապել ժողովրդի առօրյա մտածումների, խոհերի ու զգացմունքների հետ։ «Բանաստեղծությունը,— գրում է «Նոր-Դարի» քննադատը,— կյանքի արգասիքն է... Բանաստեղծին ոգևորող մտքերն ու զգացմունքները իր սեփականը չեն, հապա ժողովրդինը, ազգինը... Որպես ընդհանրապես մի ազգի գրականություն, նույնպես էլ մասնավորապես բանաստեղծությունն ու բանաստեղծը ծնվում, աճում և զարգանում են ազգային կյանքի ազդեցության տակ, նրանք ամենայն պարզությամբ իրենց վրա կրում են այդ ազգի անցյալի, ներկայի—քաղաքական պայմանների կնիքը»[2]։ «Բանաստեղծության նյութը,—գրում է Գ. Խալաթյանը,— իրական կյանքի բազմակողմանի երևույթներն են, բանաստեղծական հերոսները մի ժողովրդի կամ դասակարգի հայտնի ժամանակաշրջանի զարգացման արդյունքներն են։ Գեղարվեստական գրականության առարկան ժողովրդին հետաքրքրող, բարոյական, մտավոր և ընտանեկան հարցերն են»[3]։

Կյանքի ճշմարիտ արտացոլումը գրականությանը շնորհում է ճանաչողական ինքնատիպ արժեք, հետևաբար նա ոչ միայն որոշակի գաղափարներով զինում է մարդկանց և նրա անհրաժեշտությունը պետք է որոնել ոչ միայն հասարակական գաղափարախոսության ոլորտում, այլև ժողովրդի հոգեբանության, կենցաղի, մտածողության, բարոյական ըմ-

1 Տե՛ս Րաֆֆի, Սալբի, 1911 թ., տիկին Աննա Րաֆֆու առաջաբանը։

2 «Նոր-Դար», 1889, № 10—11։

3 «Մշակ», 1883, № 72։

քունումների, մարդկային փոխհարաբերությունների պատմա-ճանաչողական իմացության տեսակետից։ «Բանաստեղծական ճշտության վրա,— գրում է Խալաթյանը,— հիմնում է իր եզրակացությունները շատ անգամ պատմաբանը և քննադատը մի ժողովրդի կամ դասակարգի կյանքի երևույթների մասին։ Այս ճշտությունը մասնավորապես գեղարվեստական վիպասանության մեջ կայանում է նրանում, որ վիպասանը առնում է ոչ միայն տիպերի արտաքին հատկությունները, որոնք հերոսների ներքին էությունը չեն կազմում, այլ նրանց ներքին, բարոյական, մտավոր կողմերը»[1]։

Ինքնին հասկանալի է, որ գեղարվեստական պատկերը, սյուժեն, կերպարը ազատվում են գրողի կամայական պատկերացումներից և ստանում իրական հավանականություն։ Գրողի ազատությունն ընդունելի է ստեղծագործական սահմաններում, բայց ոչ երբեք իրականությունից դուրս, վերացական երևակայության ապավինելու մեջ։ Կյանքը արվեստի հարստության աղբյուրն է և այնտեղ, ուր վերջանում է գեղարվեստական ճշմարտությունը, սկսվում է գրական շաբլոնը, ուր մարդկային անձուկ աշխարհը ծնում է սենտիմենտալ մորմոքներ, չքանում են լիարյուն հոգեբանությունը, կրքերն ու ամբողջական բնավորությունները։ «Մի քանի խոսք մեր վեպերի առթիվ» հոդվածում Լեոն ծաղրում է այն գրողներին, որոնք «տաղանդը» են մաշում լոկ «երկնային հրով բորբոքված սիրահարների» տաղտուկ զգացումներն արտահայտելու համար, գրական թխվածքներ՝ որոնք անխտիր ձևված են նույն սխեմայի վրա՝ հրեշտակային սեր, օրիորդի և երիտասարդի գաղտնի տեսակցություններ, հրաբորբոք համբույրներ, արտասուք, իսկ վերջում էլ «չարատանջ սիրահարների հավիտենական հանգստության երկու դագաղ»։ «Վեպ եք գրում,— ցուցում է քննադատը,— համեցե՛ք. նայեցեք ձեր չորս կողմը, տեսեք որքան բան կա գրելու։ Տեսեք քանի-քանի բազմագույն և խայտաբղետ Միկիտանչի Սաքոներ կան մեր մեջ, տեսեք մեր ընտանիքի ներքին հոգսերը, ցավերը... գրեցեք ահա դրանց մասին։ Գեղարվեստը միայն գեղեցիկին չի պատկանում»[2]։

Լեռենցը «Պահանջ գրականությունից» հոդվածում արհամարհանքի խոսք էր ուղղում այն բանաստեղծներին, որոնք, հասարակական այրող գաղափարներից կտրված, միայնության հաճույքի երգեր են հորինում «կարմիր վարդի, կապույտ երկնքի, թիթեռի, սոխակի, սիրո, կույսի» մասին։ Տարվել նեղ-անձնական, սահմանափակ ներշնչումներով, նշանակում է գնալ դեպի «գրական հետադիմություն»։ «Գրականությունը մարդկային առաջադիմության ֆակտորներից մեկն է։ Նա հանդիսանում է որոշ ժամանակի և ժողովրդի բնական ձգտումների արտահայտիչը։ Նա փոխարեն գիտական թեորիայի, նկարագրում, պատկերացնում, կյանքի է վերածում այն, ինչ կատարվել է, ինչ կատարվում է և հայտ-

---

1 «Մշակ», 1883, № 72։
2 «Մշակ», 1888, № 145։

նում այն, ինչ պետք է կատարել... Գրական գրվածքը հայելու նման պետք է ուղիղ և ճիշտ կերպով պատկերացնե իր մեջ այն կյանքը, այն երևույթները, որ նա երևան է հանում։ Այդ ճշտությունը կայանում է հավատարմության մեջ դեպի մարդկային բնությունը և դեպի նրա բնական ձգտումները։ Ամեն մի շեղումն այդ ուղղությունից գրական գրվածքին տալիս է անբնականություն, շինծու ոգի»[1]։

Բայց հարց է ծագում, գրականությունը կոչված է միայն արտացոլելու՞ իրական կյանքը, թե՞ նա կարող է առաջադրել նաև որոշ իդեալներ, ստեղծել իդեալական հերոսներ։ Այս հարցը նույնպես ժամանակին զբաղեցրել է գրական քննադատությանը։

«Մեղու Հայաստանի» թերթի քննադատ Հայկունին, ժխտելով իդեալի և իդեալականի անհրաժեշտությունը, գրականությունն իջեցնում էր հայեցողական կենցաղագրության։ Առաջավոր գրողներն ու քննադատները մերժում էին գրականության նպատակների ու բովանդակության այդ սահմանափակ ըմբռնումը։ Նրանք գտնում էին, որ չատապովել նախիվ փաստագրությունը, նշանակում է կտրել գրականության ամենակենսունակ երակը՝ բարձր գաղափարականությունը և թուլացնել նրա ներգործուն ուժը։ Արծրունին երկու հատկանիշ էր վերագրում ճշմարիտ գրականությանը. ա) «ներկայացնել այն, ինչ որ կա, նկարագրել տիպեր, որոնք կան». բ) «նկարագրել այնպիսի տիպեր, որոնք թեև չկան, բայց ցանկալի է, որ լինեն»։ «Ռեալական դպրոցին, որ պետք է միայն հավատարիմ կերպով վեր առնի կենդանի տիպեր, ինչպես նրանք կան, պետք է ներկայացնի կենդանի մարդկանց իրանց պակասություններով և արժանավորություններով, թույլ է տրված ներկայացնել այնպիսի տիպեր, որոնք թեև չկան, բայց որոնց գոյությունը ցանկալի է մի հասարակության մեջ, այն պայմանով միայն, որ այդ քիչ թե շատ իդեալացած տիպերը հնարավոր լինեին, հավանականություն ունենային»[2]։

Լեոն նույնպես գրականության մեջ տարբերակում էր երկու ուղղություն՝ «ռեալական» և «իդեալական»։ Եթե մի դեպքում գրողը արտացոլում է իրական կյանքը, ապա մյուս դեպքում նա առաջադրում է այնպիսի իդեալներ, նկարագրում է այնպիսի հերոսներ, որոնց առկայությունը ցանկալի է։

Սակայն էականը իդեալի ըմբռնումն է։ Ո՛չ ամեն իդեալ կարող է ընդունելի լինել։ Գրողը կարող է ֆետիշացնել նաև կրոնը, կամ նեղ անձնական զգացումը, բայց այդպիսի իդեալը արժեք չունի, քանի որ չի իմաստավորվում հասարակական մեծ ձգտումներով։ Այս իմաստով էր Լեոն շեշտում, թե իդեալը պետք է հասարակական բովանդակություն ունենա, լինի իրոք հասարակական իդեալ, բխի տվյալ ժողովրդի սոցիալական ու կուլտուրական զարգացման անհրաժեշտությունից։ Ընդունելով իդեալի անհրաժեշտությունը, Գր. Խալաթյանը զգուշացնում էր

[1] «Մշակ», 1887, № 72։
[2] «Մշակ», 1881, № 238։

հնարավոր վերացականությունից, ֆանտաստիկ հերոսների ցուցադրումից։ Նա գտնում է, որ իդեալը չպետք է կտրված լինի իրականից, նրա սաղմերը, նախադրյալները պետք է լինեն կյանքում և գրողը «կարող է ստեղծել ժողովրդի համար իդեալներ մի հայտնի ուղղությամբ այն ժամանակ, երբ ներկայում տեսնում է այնպիսի բարեհաջող պայմաններ և հանգամանքներ, որոնց ազդեցության տակ կարող են մոտակա ապագայում ծնվել այդպիսի հերոսներ»[1]։

Գրական քննադատության համար մի բան ակներև էր, որ ազգային ու սոցիալական փոթորկոտ իրադարձությունների դարաշրջանում գրականության առաջնահերթ նպատակը դառնում է գաղափարական ներշնչվածությունը, էտիկականը գերիշխում է էսթետիկականին։ Հասկանալի ճշմարտություն էր թվում այն համոզումը, թե «այժմ գեղարվեստի ժամանակներ չեն»։ Բայց այնուամենայնիվ գեղարվեստականության հարցերը չէին անտեսվում. գաղափարականի անհրաժեշտության հետ չէր մոռացվում նաև, որ գրականությունն արվեստ է և գրական երկն այն դեպքում է միայն ձեռք բերում ազդող և համակող ուժ, երբ բովանդակության հարստությունը ուղեկցվում է ձևի կատարելությամբ։ Գրողը գաղափարների արտահայտիչ և քարոզախոս է այնպես, ինչպես և հրապարակախոսը. բայց եթե վերջինի երկերում մերկապարանոց, դատողական քարոզը արդարացվում է, ապա գեղարվեստական խոսքում նույնը կարող է անարտահայտիչ և տաղտկալի լինել, քանի որ ըստ ձևի անհարիր է գեղարվեստական ընկալման բնույթին։ «Ճըշմարիտ վիպասանը,— գրում է քննադատ Գ. Ենգիբարյանը,— ոչ փաստաբան է և ոչ բարոյական գաղափարների վերացական քարոզիչ, որը չոր ու ցամաք դատողություններ է անում և անհամ խրատներ տալիս։ Նա իր միտքը միշտ հայտնում է կենդանի գեղարվեստական պատկերներով, համեմատություններով և այլաբանական օրինակներով, որոնց ազդեցությունն ավելի ուժեղ է, քան վերացական բացատրությունները»[2]։

Գրականության զարգացման համեմատ, քննադատությունը գեղարվեստական նոր պահանջներ է առաջադրում։ Իրականության արտացոլման այն եղանակները, որ նախորդ տասնամյակներին բնական էին համարվում, այլևս անբավարար են։ Բավական չէ գեղարվեստականության չափանիշը հանգեցնել կյանքի փաստերի պարզ վերարտադրությանը։ Գեղարվեստական պատկերը ոչ միայն իրական պետք է լինի, այլև տիպական։ Բայց որքան էական է պատկերի տիպական իմաստավորումը, նույնքան էլ անհրաժեշտ է այդ պատկերների գեղարվեստական միահյուսումը։ Վերլուծելով Ատրպետի «Խեվ Կարապետ» վեպը, քննադատ Վարսամը (Մանուկ Աբեղյան) նրա գլխավոր թերությունը համարում էր հենց այն, որ հեղինակը կյանքի պատկերները ներկայացրել է կցկտուր ու անմիջական ընկալմամբ և չի հասել գեղարվեստական մի-

1 «Մշակ», 1883, № 72։

2 «Նոր-Դար», 1885, № 7։

որոշ ընդհանրացման. «Բավական չէ,— գրում է Վարսամը,— թեկուզ վեպի մեջ եղած բոլոր անցքերը և խոսքերը իրոք եղած լինեին, որպեսզի գրվածքը դառնա իրական վեպ. ամեն եղելություն, քիչ ու շատ վիպական ձևով պատմված, դեռևս վեպ չէ։ Վեպը գեղարվեստական գրվածք է, իսկ գեղարվեստը պահանջում է, որ իրականության մեջ եղածներից այնպիսի հատվածներ ընտրվեն, որոնք կյանքի որևէ կողմի բնավորական (տիպական—Ս. Ս.) արտահայտություններն են կազմում, և այդ հատվածներն այնպես շարադրվեն, որ մեկը մյուսի հետ անբաժան և սերտ կապվելով, մի գեղեցիկ և լրացած ամբողջություն կազմեն»[1]։

Ռեալիզմը անհամատեղելի է մերկ փաստագրությանը, գրողը չի կարող հասնել գեղարվեստական մեծ ընդհանրացումների, եթե տեսնում է միայն երևույթը, չի թափանցում նրա էության մեջ, երբ նա ընկալում ու նկարագրում է՝ թեև իրական փաստ, բայց չի տալիս սրա հասարակական պատճառակցությունը։ Այս իմաստով Վարսամը դարձյալ իրավացի էր քննադատում Լեոյի «Կորածներ» վեպը, ուր, թեև առկա են կյանքի տխուր ու ցնցող փաստեր, բայց չկան հոգեբանական խոր ընդհանրացումներ։

7

Թեև հայ ժողովրդի երկու հատվածների գրականությունը զարգանում էր ընդհանուր օրինաչափությամբ, թեև դրանք ի վերջո հարակցվում են գաղափարական ու գեղարվեստական միասնությամբ, այնուամենայնիվ, այդ հատվածների գրական շարժումները հատկանշվում էին նաև ուրույն երանգավորումներով։ Ազգային գրականության ընդհանուր մայրուղու վրա երկու հատվածների գրականություններն ընթանում էին որոշ անհամաչափությամբ, պատմա-հասարակական կյանքի ու գրական փոխազդեցության տարատիպ հանգամանքների կնիքով։ 70-ական թվականները առավել պարզ են ցուցադրում գրական այդ ճյուղերի զարգացման յուրահատկությունները։ Մինչդեռ մի հատվածի գրականությունն իր զարգացման հանրագումարն էր ամփոփում Պատկանյանի, Սունդուկյանի, Պռոշյանի, Աղայանի, Րաֆֆու ստեղծագործություններում, մյուս հատվածում չէին իսկ նկատում գրական կյանքի տեղատվությունը։ Եվ ահա 80-ական թվականների արևմտահայ գրագետներն սթափվում են. ուշացե՜լ են, հետ են մնացել գրականության զարգացման ընդհանուր ընթացքից։ «Արևմտահայ գրականությունը մինչև այսօր չի ազատվել մխիթարյանց ճնշող ու ստրկացնող ազդեցությունից»,— կշտամբում էր Ղ. Աղայանը։ «Մինչդեռ այլ ազգեր շոգիով, էլեկտրականությամբ կշարժեին, հայերը տակավին հոգին սրբո, դաստառակի, գրաբարի և ուրիշ սքոլաստիկական վեճերով կհուզվին»,— խոստովանում էր Մ. Մամուրյանը[2]։ Այո՛, դեռ վիճում էին՝ «գրաբա՞ր, թե՞ աշ-

[1] «Նոր-Դար», 1889, № 170։

[2] Մ. Մամուրյան, Անգլիական նամականի, Զմյուռնիա, 1880, էջ 271։

խարհաբար» հարցի շուրջը, դեռ երկընտրում էին, թե արդյո՞ք մխիթարյանների քերթողական արվեստը չէ ազգային գրականության ապագան։ «Սիոն», «Ծաղիկ» և այլ պահպանողական հանդեսների գեղարվեստական հնամենի նախադասությունները շարունակում էին մնալ անփոփոխ։ Նրանց համար աննկատ չէին Աբովյանը, Պռոշյանը, Աղայանը, Պատկանյանը, Դուրյանը, բայց անտարակույս էր թվում կլասիցիզմի «վսեմափայլ» արվեստի գերապատվությունը։ «Հայկական նոր դպրության արշալույսը Բագրատունվույն այն սխրայի դյուցազներգությունեն սկսած պիտի ըլլա»[1],— այսպիսին էր գրական մի որոշ շրջանի գեղագիտական հավատամքը։ Կարելի էր այս ամենին չանդրադառնալ, բայց քանի որ այն ցուցադրում էր տիրապետող մտայնություն ներկայանալու ներքին հավակնություն, ապա գրական քննադատությունը պետք է տեսական լուծում տար հարցին։ 1888 թվականի նոյեմբերին «Արևելք» թերթը տպագրում է Հ. Արապյանի հոդվածը «Լեզու և գրականություն» բնորոշ վերնագրով։ «Մաքուր արվեստի» ուշացած տեսաբանը չէր քաշվում հիմնավորելու, թե հայ գրականությունը պետք է վերադառնա նրբահնչուն գրաբարին, թե գեղարվեստի միակ առարկան «գեղեցիկն է», և արվեստը կորչում է այն սահմաններում, ուր մատչելի է դառնում «ամբոխին», ուստի և հայ գրականության ուղին պետք է ընթանա դեպի կլասիցիզմի բարձունքը։ «Գեղարվեստն,— գրում է Արապյանը,— ինչպես ուրիշ արհեստներ նույնպես գրագիտությունն կընդգրկի յուր մեջ և գեղարվեստի միակ նպատակն է գեղեցիկ արտահայտվել։ Երբ գեղաճարտար մատներ այդ մտոք յուրյանց գործեր կը ցրվեն ի տես աշխարհի, կը խորհի՞ն միթե զի ժողովուրդն կամ ավելի ռամիկն պիտի կրնա զայն գնահատել. ո՛չ, արվեստագետը միմիայն գեղեցիկն կը ջանա բացատրել և այնու կը տքնի և կը շարժի ինչպես որ տոն տալ իրեն յուր երևակայությանն»[2]։

Արապյանի հոդվածը «Արևելքը» տպագրել էր բանավիճային նկատառումով և, ահա, մի քանի օր հետո, թերթը դրան հակադրում է իր տեսակետը։ Պատասխան հոդվածի հեղինակ Ա. Մկրյանը կլասիցիզմի տեսաբանի դրույթները քննադատում է նախ և առաջ այն իմաստով, որ դրանք հակապատմական են, չեն ելնում ժամանակների փոփոխությամբ պայմանավորված մարդկանց ճաշակի, ըմբռնումների և պահանջների փոփոխման անհրաժեշտությունից։ Թող որ գրաբարն ու կլասիկական արվեստը հրապուրեն վսեմությամբ, բայց դրանք իրենց դարն արդեն ապրել են։ Փոխվել են գրականության չափանիշները, արդի արվեստի խորհրդանիշը ճշմարիտն ու բնականն են, «վսեմի» ու «գեղեցիկի» վերացական անհասանելիությանը տեղի է տվել կյանքի ռեալիստական պատկերումին։ «Դիցուկ թե,— գրում է Ա. Մկրյանը,— պատկերահանը պիտի նկարե մոլությանց մեջ շաղախյալ անպատիվ կնոջ մը պատկերն։ Եվ այդ պատկերահանն իրականեն չախորժելով անմեղ կուսի մը կեր-

1 *«Սիոն», 1871, № 9։*

2 *«Արևելք», 1888, № 1453։*

պարանն ու գույները տալ, յուր այդ պատկերին և հրեշտակի մը անբիծ ու երկնային հայացներովն զարդարև և մտացածին գեղեցիկ գաղափարներով մը զայն քողարկե։ Կը հարցնեմ, պիտի գործե՞ այդ պատկերն այն տպավորությունը զոր պիտի գործեր իրականին վրա ճշտորեն ընդօրինակված անառակուհվո այդ պատկերն։ Աստի կը հետևվի թե գեղարվեստն, հակառակն յուր անվան, սահմանադրյալ կոչում մը չունի միշտ գեղեցիկն արտահայտելու»[1]։ «Արևելքի» քննադատը շեշտում է, որ նոր ժամանակներն այլ նպատակներ են թելադրում գրականությանը, վերանում է մի բուռ ընտրյալների երբեմնի մենաշնորհը, գրողը մերձենում է հասարակ ժողովրդին, հասկանալի լեզվով խոսում նրա հետ, թարգման լինում նրա խոհերին ու զգացումներին, ստանձնում «ժողովրդյան վարքն ու բարքը կրթելու, անոր միտքը մշակելու մեծ գործը»։

Բայց միայն այս չէր նոր գրական շարժման արգելառիթը. ծանրացող թուրքական ռեակցիան իր կնիքն էր դնում գրականության վրա։ Հուսալքված մտավորականության գրական տեսաբանները տաղտուկից սփոփվելու գեղագիտական կոնցեպցիաներ են առաջադրում, գրականության մեջ ներթափանցում է անուրջն ու թեթևաժանր սիրարկածը, մամուլը հեղեղվում է եվրոպական բուլվարային խոհանոցի գրական թրխվածքներով։

1885 թվականին «Մասիս» շաբաթաթերթում տպագրվում է Գ. Օտյանի «Խորհրդածությունք հին և նոր գրականության վրա» հոդվածը, որն արտահայտում է գրական որոշ շրջանների մտայնությունը։ Ընդունելով հանդերձ «հին գրականության» ձևերի անհետացման անխուսափելիությունն ու մարդկային կյանքի փոփոխության համեմատ գրական ձևերի ու սկզբունքների փոփոխման անհրաժեշտությունը, Օտյանն, այնուամենայնիվ, մի այլ կողմից հանգում էր «արվեստն արվեստի համար» տեսությանը։ Նա մերժում էր գռեհկաճաշակ, բուլվարային գրականությունը, խիստ հակառակորդ էր նատուրալիզմին, բայց, միաժամանակ, ծառանում էր նաև քննադատական ռեալիզմի դեմ, որը մերկացնում է կյանքի արատները։ «Մենք,— գրում է Օտյանը,— եթե մեկ կողմեն նոր սերունդը նոր մատենագրության ընթերցմանը կը հրավիրենք, մյուս կողմեն չենք ուզեր, որ անփորձ ու տհաս պատանիք գլխիկոր մտնին թեթև ու լպիրշ գրվածքներու ասպարեզին մեջ, որոնք բարոյականն ավրելու ու կրոնական զգացումը տկարացնելու ծառայեն... զի ամենայն սուրբ հափշտակության աղբյուրը կը չորցնեն և գեղեցկին գաղափարը կը ջնջեն, որո միմիայն աղբյուրն է աստված»[2]։ «Գեղեցիկը և բարին», ըստ Օտյանի, գրականության միակ նպատակն է, և ինչպես վերացականորեն նա ըմբռնում էր այդ հասկացողությունները. նույնպես անշեղորեն այն հանգեցնում էր մի անորոշ աստվածային էության։ Այստեղից արդեն հեշտ էր տրամաբանորեն հաշտվել արվեստի հասարակա-

1 «Արևելք», 1888, № 1458։
2 «Մասիս», 1885, № 3754։

կան նշանակության ու օբյեկտիվ բովանդակության ժխտման հետ և նրան հատկացնել կյանքի տաղտուկից մարդուն վերացնելու բարոյական դերը։ Լյուդվիգ Հալլեի «Աբբա Քոնսթանթեն» վեպի հայերեն թարգմանության առաջաբանում Գ. Օտյանը վեպի նշանակությունը տեսնում է այն բանի մեջ, «որպեսզի մարդը մխիթարվի իրականութենեն»։

Արփիարյանը տարիներ անց քննադատում է պասսիվության այս քարոզը և պնդում, որ գրականությունը չպետք է բավականություն տա հուսահատ մարդկանց հիվանդագին տրամադրություններին։ «Մխիթարությունը վերջին ապավենն է անոնց, որոնք իրենց ցավերուն այլևս դարման չեն կրնար հուսալ, իսկ արդի վիպասանությունը չուզեր վշտերու սփոփանք հայթայթելով միայն շատանալ, այլ նաև կետ նպատակն է աջակցել անոնց, որ ընկերական թշվառության դարմաններ որոնելու հետամուտ են։ Վեպը իրական կյանքի պատկերը կպարզե և մեզի կմղե ընկերական վիճակին վրա խորհրդածելու»[1]։

80-ական թվականների արևմտահայ գրական շարժման առանցքային հարցերից մեկը ազգի երկու հատվածների գրական-կուլտուրական միասնության ստեղծումն է, մերձեցումը՝ արևելահայ գրական-հասարակական կյանքին։ Արևելահայ գրականության օրինակը գայթակղիչ էր, և արևմտահայ գրագետները մի առանձին նախանձախնդրությամբ են դնում նրա օրինակին հետևելու անհրաժեշտության հարցը։ Գրական այս երևույթի ջերմեռանդ նախաձեռնողը Արփիար Արփիարյանն էր. Արևելահայաստան կատարած ուղևորությունից հետո նա տպագրում է իր հուշերը, որոնց մեջ տալիս է հետաքրքիր տեղեկություններ կովկասահայ հասարակական կյանքի մասին, ուշադրություն հրավիրում ազգի այդ հատվածի գրական-կուլտուրական առաջընթացի վրա։ Նրան հետևվում են այլ գրագետներ։ «Ազգային գրականության զարգացման տեսակետով,— գրում է Կամսարականը,— արդարև շատ ցավալի է, որ Պոլիս այսքան քիչ հետաքրքրի Տփղիսի գրական արտադրությանց։ Պոլսո հայ գրագիտաց համար արժանի գործ մը պիտի ըլլա ուսումնասիրել Կովկասի հայ գրականությունն և հասարակությանը ծանոթացնել անոր... փոխադարձ ուսումնասիրություն մը, ռուսահայ և տաճկահայ գրականության, մեծապես պիտի նպաստեր հայ գրականության ընդհանուր զարգացման. զուտ գրական կարգին մեջ, հետևելով կովկասյան գրական շարժման և ուսումնասիրելով անոր ուղղությունը, պոլսահայքս պիտի բարեշրջեինք մեր գրական ոճավանդ ու ծաղրելի ձևերն։ Այդ շփմամբ շատ զզվելի պիտի ըլլար մեզ մեր «ածականներու գրականությունը», զոր ֆրանսական վիպական դպրոցը կտակած է մեզ, և «պարբերությանց (phrase) սուրբ նողկանքը» պիտի ներշնչեր մեզ»[2]։

Արևմտահայ մամուլը հոդվածներ է տպագրում Պատկանյանի, Նալբանդյանի, Պռոշյանի, Րաֆֆու, Շիրվանզադեի, Սունդուկյանի մասին,

---

1 «Բանբեր գրականության և արվեստի», գիրք Բ, 1904, էջ 166։
2 «Արևելք», 1889, № 1657։

ընդհանրացնող ակնարկներում բնութագրվում են արևելահայ գրականության զարգացման ուղիներն ու առանձնահատկությունները։ Այս տեսակետից ուշագրավ են հատկապես Կ. Տյուրյանի «Երևույթներ ռուսահայ գրական հասարակական աշխարհեն» («Արևելք», 1888, № 7—21), «Ռուսահայոց գրականությունը» («Հանդես ամսօրյա», 1887, № 6—8, 1888, №№ 1, 7, 8), Ա. Արփիարյանի «Րաֆֆի և հայ վիպասանությունը» («Մասիս», 1884, սեպտեմբերի 7), «Արարատ—Կովկասյան գրականություն» («Մասիս», 1885, սեպտեմբերի 15) և այլ քննադատական ակնարկներ։ Ամենուրեք այս հոդվածներում շեշտվում է արևելահայ գրականության ռեալիստական խորությունն ու ժողովրդայնությունը, և դրանք ներկայացվում իբրև օրինակ, որին պետք է հետևել։

Արևելահայ գրականությունը կամուրջ է դառնում հաղորդակցվելու նաև ռուս գրականությանը։ Հենց գրական այս փոխազդեցության մեջ որոնելով արևելահայ գրականության զարգացման ազդակներից մեկը, արևմտահայ գրական գործիչները 80-ական թվականներին առանձնահատուկ հետաքրքրություն են ցուցաբերում դեպի ռուս գրականությունը։ Առաջնությունն այստեղ պատկանում է «Մասիս» շաբաթաթերթին՝ Ա. Արփիարյանի նախաձեռնությամբ։ Մամուլը պարբերաբար անդրադառնում է ռուս գրականությանը, թարգմանաբար տպագրում Պուշկինի, Լերմոնտովի, Տուրգենևի, Տոլստոյի, Դոստոևսկու և այլոց երկերը, համառոտ ակնարկներով ընթերցողին ներկայացնում ռուս գրողների կյանքն ու ստեղծագործությունը։ Սա նոր երևույթ էր արևմտահայ գրական-կուլտուրական շարժման մեջ։

Սակայն ռուս և եվրոպական հեղինակների թարգմանությունը ծնունդ տվեց մի մոլար կարծիքի, որին ընդառաջ գնաց նաև մի հուսահատ նիհիլիզմ՝ «չիք հայ գրականություն»։ Պնդելով, թե հայ իրականությունը հող չունի ազգային գրականության զարգացման համար, ոմանք գտնում են, թե հայ ժողովուրդը իր գրական-գեղարվեստական պահանջները կարող է բավարարել թարգմանական գրականությամբ։ Որքան էլ տարօրինակ, այս տեսակետը պաշտպանում էր նաև անվանի պատմաբան-բանասեր Ստ. Պալասանյանը։ «Շատերի բերանից լսվում է այն իրավացի գանգատը,— գրում է նա.— թե մենք միայն թարգմանություններով ենք պարապում, և մի՞թե կարելի է այլապես լինել։ Ինչպե՞ս կարելի է սեփական գրականություն ունենալ, երբ մեր կյանքը աղքատ է»։ Պալասանյանի այս տեսակետը չէր կարող վրիպել քննադատության ուշադրությունից։ Տ. Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վեպի մասին «Արևելք» թերթում տպագրած հոդվածում Հ. Մեղավորը առաջինը հանդես եկավ բանասերի այդ տեսակետի դեմ։ «Բոլորովին սխալ է այս ուղղությունն,— բանավիճում է նա Պալասանյանի դեմ,— թե աղքատ կյանքե վեպ չի կարելի գրել, թե հայ կյանքե առնված մի վեպ եվրոպական կյանքե առնվածի չափ կատարյալ չի կարող լինել։ Ի՞նչ կնշանակե, թե մեր կյանքն աղքատ է, այս նախադասություն ինձ համար անհասկանալի է։ Կյանք ամեն տեղ կա, ճոխ թե աղքատ։ Վեպը կենաց պատկերն

է, գրականությունը կենաց պատմությունը։ Որչափ պատկերն իրական կյանքին նմանի, այնչափ հաջողված կհամարվի վեպն։ Ուրեմն ամեն կյանքե վեպ կարելի է գրել. մի՞թե կյանքը մի վեպ չէ»[1]։

Հարցին անդրադարձավ նաև Ա. Արփիարյանը։ «Մուրճի» հրատարակության առթիվ գրած հոդվածում նա դատապարտում է հայկական կյանքը գրականության հորիզոնից հեռացնելու փորձերը և պնդում, որ այն իր ուրույն պայմաններով ու պահանջներով, թերևս ավելի շատ նյութ կարող է տալ գրականությանը, քան որևէ ուրիշ ժողովրդի կյանք։ «Հայոց մեջ գրելու ի՛նչ նյութ կա,— հեգնանքով նկատում է Արփիարյանը,— եթե հաճո է ձեզ համարեցեք արտաքոց կարծիք, բայց իրականությունն այս է, որ մեր կյանքը խորհրդածության և նկարագրության այնքան առատ նյութ կրնա մատակարարել պատմաբանին ու վիպասանին, հնագետին ու հոգեբանին, իմաստասերին ու բանաստեղծին, որքան թերևս կարող չըլլա ընծայել ազգերե շատերու կյանքը»[2]։

Ինչքան էլ օտար գրականությունը գեղարվեստորեն հմայիչ լինի, այնուամենայնիվ չի փոխարինի ազգային գրականությանը, քանի որ չի կարող կոնկրետ պատասխան տալ օրվա հարցերին, ցոլացնել ազգի կյանքը, կենցաղը, հոգեբանությունը։ Շեշտելով ինքնուրույն ազգային գրականության անփոխարինելիությունը, քննադատ Հ. Ասատուրը գրում է. «Այդ ուղղությամբ գրած վեպեր ապաքեն մեծագույն օգուտ կը հայթայթեն ժողովրդյան, քան եվրոպական վեպեր, ոյց նկարագրած իրերն ու բարքերն չեն համաձայնիր մեր սովորությանց... Ի՞նչ օգուտ երբ վեպն, զոր հայն կընթեռնու, մատնանիշ ընե եվրոպական մոլությունքն ու մոլորությունքն. հարկ է, որ հայ ժողովրդյան ներկայացվին և նշավակվին յուր իսկ նախապաշարումներն, յուր իսկ բարոյական ախտերն, յուր իսկ ընտանեկան անիրավությունններն։ Ծվ հետո վեպերն կօգնեն պատմության, ապագային կտակելով ներկայի ընտանեկան վիճակն, ընկերական վիճակն, ժողովրդյան ձգտումներն ու բարքերն»[3]։

Մ. Մամուրյանի համոզմամբ հայ ժողովուրդը հասել է կուլտուրական այնպիսի մակարդակի, որ ի վիճակի է իր գրականությունը մշակելու «ազգային գույներով, ազգային կենաց ճշմարիտ ու բազմակողմանի նկարագրություններով»։

Ժամանակը, հասարակական կյանքի պահանջը թելադրում էր իրենը. ռեալիստական ուղղությունն օրըստօրե հասունանում էր, տիրապետում մարդկանց գեղարվեստական ըմբռնումներին։ Ասպարեզ է գալիս Արփիարյանի, Տեմիրճիպաշյանի, Կամսարականի, Զոհրապի, Հր. Ասատուրի, Լ. Բաշալյանի գրական սերունդը, գրականությունը հիմնապես դրվում է այն ուղու վրա, որ արդեն ավելի քան մեկ տասնամյակ ակոսում էր Հակոբ Պարոնյանը։ Մտավոր շարժման ընդհանուր մթնոլոր-

---

[1] «Արևելք», 1888, № 1449։
[2] «Արևելք», 1889, № 1542։
[3] «Մասիս», 1887, № 3872։

տում ձևավորվում է գրական քննադատությունը, տեսականորեն լուսաբանում գրականության գեղարվեստական ու գաղափարական զարգացման ուղիները ու հեռանկարները։ Ժամանակի գրականության տեսական ընդհանրացումն են տալիս Պարոնյանի քննադատական ինքնատիպ թերթոնները, Արփիարյանի հոդվածներն ու «Մարդիք և իրք», «Օրվա կյանք» խրոնիկները, Տեմիրճիպաշյանի «Աղջկա մը օրագրեն» դիտումները, Հր. Ասատուրի էտյուդները և այլն։ Գրական քննադատության կենտրոնական հարցը նոր, ժողովրդային, ռեալիստական գրականության սկզբունքների պաշտպանությունն է։ Բոլոր քննադատական ակնարկներն ու հոդվածները շեշտված էին նույն գաղափարով՝ հաստատել ռեալիստական ուղղության հասարակական դերն ու պատմական անհրաժեշտությունը։ «Գեղարվեստը բնության պատկերն է», ազդարարում էր Արփիարյանը[1]։ «Նոր արվեստին նշանաբանն է այսօր իրապաշտությունը, որ է զգալ բնությունը և արտահայտել զայն այնպես, ինչպես որ է»,— հաստատում է Կամսարականը[2]։ «Թուրքիո հայ գրականությունը 1888 տարվույն մեջ» հոդվածում արդեն հաստատելով նոր ուղղության հաղթանակը, Բաշալյանը գրում է. «Արդի հայ գրականությունը զգալապես կբարեշրջի և գրական ճաշակը ևս քան զևս կը դիմե կատարելության։ Հին, ճոռոմ ու ճամարտակ գրություններեն հետո, գրական ասպարեզին վրա հետզհետե ծնունդ կառնեն երկեր, թեև սակավաթիվ, յորս կյանքը, մեր կյանքը կթրթռա իր բովանդակ ճշմարտությամբ և զորությամբ»[3]։

Գրականությունը պետք է հասարակական բովանդակություն ունենա, գրողը պետք է արձագանքի կյանքի հրատապ պահանջներին,— այս էր ժամանակի գրական քննադատության գլխավոր ելակետը։ Հերքվում է ինքնանպատակ արվեստի տեսությունը, հաստատվում են կյանքի ու գրականության փոխհարաբերության նոր չափանիշները։ «Արևելքի» քննադատը, խոսելով ազգային վեպի նշանակության մասին, պնդում էր, որ «վիպասանությունը հզոր ազդեցություն մը կրնա ունենալ ժողովրդոց բարքերի կազմակերպության վրա»։ «Րաֆֆին,— գրում է Տյուրյանը,— «Մշակի» լեզվով խոսելով, տենդենցիական գրող էր և ահա այդ տենդենցիան է, որ անհուն համակրությամբ կը լնու ռուսաբնակ հայոց սրտերը»։

Արփիարյանի համոզմամբ, գրականության ուժը նրա արտահայտած «ձգտման» մեջ է, այն է, թե գրողն իր ստեղծագործությամբ ի՛նչ ցավոտ հարց է բարձրացնում և ի՛նչ ուղղություն է թելադրում մարդկանց։ Այս իմաստով էլ նա, համամիտելով Պարոնյանին, քննադատում էր նեղ ապրումների պոեզիան, որը ներթափանցել էր արևմտահայ բանաստեղծության մեջ։ «Այժմ լոկ մարդկային սրտի ցավերն և ուրախությունններն երգելն անհնար է հայ բանաստեղծին, վասնզի ուրիշ եղանակներ մեզ

---

1 «Մասիս», 1889, № 3925։

2 «Արևելք», 1889, № 1657։

3 «Արևելք», 1889, № 1562։

ավելի պիտո են... Ներկայիս մեջ Ալիշան, Գամառ-Քաթիպա, Րաֆֆի, որոնք որ մեզմե հեռու են, նոքա միայն կրցած են ազգին սրտի բաբախմանց բանաստեղծներն լինել»[1]։ Քննադատը չի վրիպում այդ ֆոնի վրա նշմարելու մի այլ բանաստեղծի՝ Միհրան Հովհաննիսյան, որը գուցե և չի զարմացնում վսեմաշուք տողերով, բայց իր «Սփոփանք ռամկին» գրքով ինքնօրինակ միտում ունի հարստացնելու արևմտահայ պոեզիան գյուղական մոտիվներով։ Ուշագրավն այն է, որ ակնարկելով բանաստեղծի գաղափարական ակունքները, Արփիարյանը նկատում է, որ «նա թերևս իր հորից լսած լիներ մի գրքի մասին, որի անունն էր «Երկրագործություն իբրև ուղիղ ճանապարհ» և հեղինակի անունն ալ Միքայել Նալբանդյան»[2]։

Հայ ժողովուրդը կանգնած է ազգային ու սոցիալական բազմակնճիռ հարցերի առաջ, մոլեգնում է ազգային ճնշումը, գյուղն ու քաղաքը ի հայտ են բերում սոցիալական թշվառության սարսափելի պատկերներ,— այս ամենի դիմաց չի կարող անտարբեր գտնվել ճշմարիտ գրողը։ Գրական նոր ուղղությունը՝ ռեալիզմը ճանապարհ է բացում դեպի կյանքի անհայտ անկյունները, բաց անում ներքնախորշերի «աղետներու տեսարանները» և ներկայացնում այն «ընկերության դատաստանին»։ Այս ենթադրում է, որ ռեալիզմի պաթոսը պետք է քննադատական լինի։ Տգեղի, այլանդակի ու անբարոյականի ցուցադրումն ու ծաղրումը գուցե չխոցի որոշ «իդեալիստ ազգասերների» սենտիմենտալ զգացումը, բայց դա միակ անհրաժեշտ ուղին է հասարակական առաջընթացի տեսակետից։ «Թող հոշոտեն մեր սրտերը, բայց հեղափոխեն մեր բարքերը»[3],— հարցն այսպես էր դնում Արփիարյանը։ «Դիտել մեր շրջապատը, թափանցել նորա մեջ և ճշտիվ երևան հանել այն—ահա մեր վիպասանի և թատերագրի կատարելու գլխավոր գործը,—գրում է քննադատ Կ. Տյուրյանը,—.... լավագույն և օգտակարագույն է, որ մենք նկարված տեսնենք մեր տգեղ, բայց հարազատ պատկերն և ջանանք մեր մեջ զարգացնել ինքնուղղության հակումն,՝ քան թե փայլուն սնոտի խաբուսիկ տեսարաններով մեր միտքն ու սիրտը թուլացնենք և առիթ տանք մեղկության և անտեղի սնապարծության հաղթանակելու»[4]։

Հասարակական շեշտուն միտումնավորությանը պիտի վերագրել այն բուռն հետաքրքրությունը, որ արևմտահայ գրական շրջանները ցուցաբերեցին Ս. Տյուսաբի «Մայտա» և Տ. Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վեպերի շուրջը։ Քննադատության համար սրանք պերճախոս փաստեր էին հավաստելու, որ գրական այն երկերն են հատկապես արժանանում համընդհանուր ճանաչման, որոնք արծարծում են արդիական գաղափարներ, պատասխան են տալիս ժամանակի հուզող հարցերին։

1 «Արևելք», 1884, № 159։
2 «Արևելք», 1888, № 1415։
3 «Արևելք», 1884, № 45։
4 «Հանդես ամսօրյա», 1888, № 7։

Գրական կյանքը շրջաբեկող մի խոշոր երևույթ էր «Վարժապետին աղջիկը»՝ արևմտահայ առաջին ռեալիստական վեպը։ Տ. Կամսարականի՝ քննադատներից մեկի հորջորջմամբ՝ այդ «արևմտահայ Աբովյանի» երկը գրականության մեջ բերում էր «վեր ի վար շրջող» «նոր ուղղություն»։

«Մայտան» ու «Վարժապետին աղջիկը» միաժամանակ գրական ուղղությունների վճիռը դրեցին արևմտահայ գրականության ապագայի առաջ։ Հրապարակի վրա են երկու ստեղծագործություններ, որոնք յուրովի հետաքրքիր են, նվաճել են հասարակական ճանաչում, բայց որոնցից մեկը իր ուղղությամբ տիպիկ ռոմանտիկական է, իսկ մյուսը՝ ռեալիստական։ Ռոմանտիկ Տյուսաբը բարձրացնում էր ոչ պակաս կենսական հարց՝ իր մեթոդին հատուկ քննադատական կրքոտ պաթոսով, բայց հարցն այն է, որ այդ ամենն ի վերջո հանգում են հեղինակի ռոմանտիկական հայեցությամբ պայմանավորված բարոյախոսական սենտենցիաներին և վարագուրում իրականության ճշմարիտ պատկերը։ Ռոմանտիզմն իր պատմական դերը կատարել էր, գեղարվեստական զարգացման տրամաբանությունը գործում էր հօգուտ ռեալիզմի, որի նշանաբանն էր՝ «Կյանքն ինչպես որ է»։ Այդ էր գաղտնիքը, որ ռեալիզմի տեսաբանները քննադատական դիրքորոշում ունեցան Տյուսաբի ռոմանտիկական մեթոդի նկատմամբ, այդ իմաստով էր, որ գնահատելով հանդերձ նրա երկերի հասարակական պաթոսը, քննադատությունը չէր ֆետիշացնում դրանց ուղղությունը, մինչդեռ Տ. Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» դրվատվում էր հենց իր ուղղության համար։ Գեղագիտական այս ելակետով էր Հ. Պարոնյանը քննադատում Տյուսաբի «Մայտան» և, ընդհակառակը, բացարիկ հիացմունք արտահայտում «Վարժապետին աղջըկա» հեղինակի հասցեին. «Հարկ չկա հիշելու, թե որքան քաջալերության արժանի է երիտասարդ և տաղանդավոր վիպասանը»։

Բայց տարընթաց ուղղությունը միայն ռոմանտիզմը չէր և միայն վերջինիս հետ չէր ռեալիզմի բանավեճը։ 80-ական թվականներին դարաշրջանի գրական կուռքերից մեկի՝ Զոլայի նատուրալիստական մանիֆեստները արդեն ներթափանցել էին արևմտահայ գրական շրջանները, կողմնորոշել համակրողներին ու հակակրողներին։ Գրականության ապագայի համար սա սկզբունքային հարց էր։ Հատկանշական է, որ գրական շարժման ջատագովները չգայթակղվեցին նորահայտ գրական ուղղության հեռածավալ հովերով. ընդհակառակը, մի հատուկ խորիմացությամբ նրանք նշմարեցին նատուրալիզմի ստվերները և կողմնորոշվեցին դեպի միակ կենսունակ, համապարփակ գրական ուղղությունը՝ ռեալիզմը։ Հասկանալի է, թե ինչու ժամանակի քննադատությունն այնքան շատ է զբաղեցրել «Վարժապետին աղջկա» ուղղության հարցը և թե ինչու այնքան որոշ ու ընդգծված է արտահայտվել վեպը նատուրալիզմից կտրելու և ռեալիզմի հետ առնչելու միտումը։ «Գալով վեպի ուղղության,— գրում է քննադատ Հ. Մեղավորը,—հայտնի բան է, որ երեք դպրոցներեն այսինքն վիպական (ռոմանտիք), իրապաշտ (ռեալիստ) և բնապաշտ (նադյուրալիստ) դպրոցներեն մեկուն պիտի պատկանի։

Հայտնի է, որ բնապաշտ դպրոյին հետևող չէ պ. Կամսարական, քանի որ յուր հերոսներու հոգեկան վիճակներն կը նկարագրե, քանի որ յուր վեպին մեջ ձգտում (դանտանս) կա և քանի որ ընկերական կյանքի կրթիչ և որչափ կարելի է համեստ մասերը ներկայացուցած է։ Կը մնան վիպական և իրապաշտ դպրոցներն։ Վիպական կամ տեսլական ուղղությամբ գրողներ կ'երեվակայեն ու կ'ստեղծեն յուրյանց վեպերու համար այնպիսի անձնավորություններ, որոնք մեզի պես հասարակ մահկանացուներ չեն, կը չափազանցեն, վերջապես բնութենեն վեր կը սավառնին։ Պ. Կամսարական իրապաշտ դպրոցին ճշմարիտ աշակերտն է, զի իրական կյանքե առնելով յուր վեպին նյութ, հարմար յուր ձգտման, իրական կյանքի ճիշտ պատկերը կը ներկայացնե առանց չափազանցության»[1]։

Տեսական բանավեճին մասնակցում է նաև Տիգրան Կամսարականը. «Ո՞րն է իրական վեպը» արժեքավոր հոդվածում, գրողը, առաջին անգամ մեր քննադատության պատմության մեջ, փորձ է անում բնութագրելու նատուրալիզմն ու ռեալիզմը տարբերակող առանձնահատկությունները։ «Իրապաշտությունը (ռեալիզմը—Ս. Ս.) կը բավականանա հանապազորյա կենաց պարզ նկարագրությամբ և չ'իջնար յուր հետազոտությանց մեջ ընկերական շենքի ժահահոտ նկուղներն ուր կը դեգերի նյութապաշտությունը (նատուրալիզմը—Ս. Ս.): Իրապաշտությունը կ'ընդունի հոգեբանությունն ու բնախոսությունն միանգամայն, նյութապաշտությունը կը ճանաչե միայն բնախոսությունն (ֆիզոլոժի). այնպես որ իրական վեպի մը անձնավորությունք ուղեղ, ջիղ և սիրտ միանգամայն ունին, մինչ նյութապաշտ դպրոցի մը հետևողությամբ գրված վեպի մը անձինք միայն բնազդում, ջիղ և արյուն ունին... Նյութապաշտությունը կը հավակնի ընկերական գիտությանց (սոսիոլոժի) և բնախոսության տեղ բռնել, իրապաշտությունը կը մնա սոսկ իմաստասիրության և բանաստեղծության մեջ։ Իրական վեպ մը պատմություն մը և պատկեր մ'է միանգամայն, նյութական վեպ մը միմիայն պատկեր մը... Նյութական վեպի մը մեջ անհատականությունը տեղի կուտա հավաքականության առաջ, համակ ընտանիք մ'է, դաս մ'է, վերջապես ընկերությունն է, որ մեր առջև կը պատկերանա, մինչ իրապաշտ վեպը կ'զբաղի անհատներով և հերոս մը ունի, ուրկե զուրկ է առաջինը...»[2]։

Ռեալիզմի և նատուրալիզմի այս հակադրումն ու տարբերակումը կարևոր էր հենց ռեալիզմի վերաբերյալ ըմբռնումները ճշգրտելու և զանազան թյուր պատկերացումներ փարատելու իմաստով, երբ, այն նույնացվելով կյանքի սոսկական պատճենումին, դուրս էր համարվում արվեստի սահմաններից։ Ակներև է դառնում, որ «կյանքն ինչպես որ է» ռեալիստական դրույթը բնավ էլ չի նույնանում նատուրալիստական օբյեկտիվիզմին, որ ռեալիզմը պահանջում է գեղարվեստական ընդհանրացում-

---

1 «Արևելք», 1888, № 1450։

2 «Արևելք», 1888, № 1297։

ների մի գրականություն, որի տարերքը անկումի ու խեղման պատկերումը չէ, այլ կյանքի հաստատումը, հասարակական առողջ ու բարձր գաղափարների ջատագովումը։

Այսպես, 80-ական թվականների գրական քննադատությունը տեսականորեն հարթեց այն ճանապարհը, որով ընթացավ հետագա տասնամյակների արևմտահայ գրականության ռեալիստական հոսանքը։

8

Որակական մի բարդ անցում, զարգացման մի յուրօրինակ փոխակերպում կատարեց հայ գրականությունը XIX դարի 70—80-ական թվականներին։ Գրական այն շարժումը, որ սկզբնավորել էր Աբովյանը և վերածնել «Հյուսիսափայլը», աստիճանաբար, ժամանակի հետ պատմական իմաստ էր ստանում. ազգային-հասարակական կյանքի նոր պայմանները թելադրում էին նոր հարցեր, անհրաժեշտ էր որոնել արտահայտչական նոր ձևեր, գրականությանը հաղորդել նոր շունչ ու նոր պաթոս։

Ռ. Պատկանյանի հայրենաշունչ երգերի վերջին հնչյուններն էին մարում, հուշ էր դառնում Շահազիզի քաղաքացիական պոեզիայի ռոմանտիկ-հայրենասիրական ոգևորությունը, Պ. Պռոշյանն ու Ղ. Աղայանը իրենց անդրանիկ վեպերով միայն նախանշում էին գեղարվեստական արձակի զարգացման ուղին ու թերևս միայն դրամատուրգիան էր՝ մեծատաղանդ Սունդուկյանի երկերով՝ ցուցադրում ժանրային մի վերընթաց զարգացում։ Արևմտահայ հատվածի գրականությունն իր խոշոր ներկայացուցիչների ստեղծագործություններում օրինականացնում էր անցումը կլասիցիզմից ռոմանտիզմին, որը պոեզիայում նշանավորվեց Պեշիկթաշլյանի հայրենասիրական երգերով, բնության ու սիրո նրբին պատկերներով, Դուրյանի խոհուն, դրամատիկ ու հուզումնալից քնարերգությամբ, իսկ դրամատուրգիայում՝ նույն հեղինակների պատմա-հայրենասիրական ու սոցիալական պիեսներով, որոնցում ակնառու էր մելոդրամատիզմի և ռոմանտիզմի ոճական գերակշռությունը։ Այսպիսին էր 60-ական թվականների հայ գրականության ընդհանուր ուղղությունն ու բովանդակությունը։ Բայց հիշատակված գրողները անցած սերունդ չեն, նրանք դեռ կարող էին դառնալ գալիք գրականության ականավոր դեմքերը, սկսված շարժման հետագա զարգացնողները։ Ընդհանուր առմամբ այդպես էլ եղավ. Շահազիզն ու Պեշիկթաշլյանը արդեն սպառեցին իրենց 60-ական թվականներին, Դուրյանը թևակոխեց 70-ական թվականների սկիզբը, բայց այստեղ մարեց նրա հանճարի բոցը, իսկ Պռոշյանը, Աղայանը, Սունդուկյանը, Պատկանյանը կենտրոնական տեղ նվաճեցին գալիք տասնամյակների գրականության մեջ։

70—80-ական թվականների գրականությունը հատկանշվում է երկու հիմնական ուղղությունների՝ ռեալիզմի և ռոմանտիզմի զուգահեռ ընթացքով։ Առաջատար ուղղությունը, ինչպես և նախորդ տասնամյակ-

ներին, ռոմանտիզմն էր, որը հասավ իր զարգացման բարձրակետին։ Բայց, իր հերթին, որակական հսկայական առաջընթաց է կատարում նաև ռեալիզմը, խոշոր նախադրյալներ ստեղծում իր հաղթանակի համար՝ հաջորդ տասնամյակում։

Ռոմանտիզմի էական առանձնահատկությունը տվյալ էտապում այն է, որ ի տարբերություն նախորդ շրջանի ռոմանտիզմի լուսավորական բովանդակության և շեշտված երազայնության, ավելի որոշ է կանգնում կյանքի վերափոխման, ազգային ու սոցիալական ազատագրության իրական հնարավորությունների ըմբռնման վրա։

Այն շրջանում, երբ Արևելյան Հայաստանը նոր էր ազատագրվել պարսկական լծից, ամենուրեք նկատելի էր ազգային բաղձանքների իրականացման հուսավառ բերկրանքը։ Թեև արդեն կար սպասելիք պատրանքների խորտակման ողբերգական զգացումը, այնուհանդերձ պատմական նոր իրադրությունը ոգևորում էր մարդկանց։ Բայց դեռ անկատար էր մնում անկախ Հայաստանի գաղափարը, թուրքական բարբարոս յաթաղանը ծանր էր նստում մայր Հայաստանի վրա, և քանի դեռ որոշ չէին Արևմտյան Հայաստանի ազատագրության պատմական հանգամանքներն ու շարժիչ ուժերը, այդ իմաստով էլ ազգային-ազատագրության գաղափարը ստանում էր ընդհանուր երազային գունավորում։ 70-ական թվականների սոցիալ-պատմական հանգամանքները նոր բովանդակություն են տալիս հայկական ազգային-ազատագրական շարժմանը։ Ազգային-ազատագրության քաղաքական ու սոցիալ-պատմական հանգամանքները նրա իրականացումը բովանդակավորում են կոնկրետ ծրագրերով ու գործնական միջոցներով։ Պատկանյանն իր վաղ երգերի երազաբաղձ ռոմանտիզմը փոխարինում է մարտական ռոմանտիզմով, Րաֆֆին հանդես է գալիս ծրագրային-քաղաքական ու պատմական վեպերով, Ծերենցը ստեղծում է պատմավեպերի մի շարք, մամուլը, հրապարակախոսությունը լեցվում է օրապահանջ դոկտրինաներով և ամենուրեք գաղափարական պաթոսը ուժ և հավատ է ներշնչում նպատակի գործնականությամբ։

Լայնանում են ռոմանտիզմի սահմանները. նա ավելի է կապվում կյանքին, արտացոլում հասարակական կյանքն ու կենցաղը, արծարծում ազգային ու սոցիալական բազմապիսի խնդիրներ, առավել կրքոտությամբ մերկացնում սոցիալական չարիքի ու ազգային ճնշման սարսափները։ 1875—1885 թվականներն ընդգրկող տասնամյակը հայկական դասական ռոմանտիզմի ամենաբուռն վերելքի շրջանն է։ Այդ տասնամյակում ստեղծագործական հուժկու տարերքով հանդես եկավ Րաֆֆին՝ հայկական ռոմանտիզմի ամենախոշոր ներկայացուցիչը, որի մահով, փաստորեն, ավարտվեց ռոմանտիզմի գրական հեգեմոնիան։

Ռոմանտիզմին զուգընթաց զարգանում էր նաև ռեալիզմը։ Տարբերային, որոշ իմաստով նախկ որակից այն հասնում է խոշոր ընդհանրացումների՝ թե թեմատիկ ընդգրկմամբ և թե գեղարվեստական հնարավորությունների դրսևորմամբ։ Ռեալիզմը որակական կշիռ է ձեռք բերում։

Սունդուկյանի, Պարոնյանի, Աղայանի և այլոց ստեղծագործությունը ռոմանտիզմին զուգադրում է ռեալիստական ուղղությունը, ի հայտ բերում մի շարք առավելություններ և հաստատում իր գրական ճանաչումը։

70—80-ական թվականների գրականությունը հատկանշվում է ժանրերի զարգացման անհամաչափությամբ, հանգամանք, որ հաճախ արտահայտվում է գրականությունների պատմության այս կամ այն ժամանակաշրջանում։ Հայ պոեզիայի տեղատվության, նրա հասարակական ռեզոնանսի նվազման ազդակները նկատելի էին դեռ 60-ական թվականների կեսերին։ Մի կողմում պոեզիան ավարտվեց Պեշիկթաշլյանի զեյթունյան երգերով, մյուս կողմում բանաստեղծական ոգևորությունն սպառվեց Շահազիզի «Լևոնի վշտով» ու Պատկանյանի ազատախոհ քնարով, և, կարծես այդ օրինաչափությունը չխախտելու համար, բնությունը ողբերգականորեն կասեցրեց Դուրյանի բանաստեղծական թռիչքը։ Արևելահայ իրականության մեջ պոեզիան, ինչպես ասում են, դուրս էր եկել «մոդայից»։ Գրականասուլիսներում չէին թաքցնում, որ պոեզիան այլևս չի կարդացվում, հաճախակի էր հոլովվում «այժմ պոեզիայի դար չէ» արտահայտությունը, իսկ Արծրունու «Մշակը» իր գրական «մանիֆեստներում» այդ երևույթը վերիմաստավորում էր չափածո խոսքի նկատմամբ ինչ-որ արհամարհական վերաբերմունքով։ Այս իրողությունը վկայությունն էր այն բանի, որ հայ պոեզիան կարիք էր զգում նոր խոսքի ու թարմ շնչի։ Ռոմանտիկական հայրենասիրական պոեզիան իր պատմական դերը կատարել էր, զգացվում էր նոր արտահայտչաձևերի, մարդու անձնական խոհերի, զգացումների ու ապրումների դրսևորման անհրաժեշտությունը։ Պոեզիայի ասպարեզում այս բեկումը արևմտահայ իրականության մեջ կատարվեց ավելի վաղ՝ 60-ական թվականների վերջին և 70-ականների սկզբին, Դուրյանի ստեղծագործությամբ։ Սակայն այդ ուղղությունը շուտ ընդհատվեց բանաստեղծի մահով և այնուհետև, ամբողջ տասնամյակներ արևմտահայ գրականությունը ոչ մի նշանավոր բանաստեղծ չտվեց։ 70—80-ական թվականներին հրապարակ եկած բանաստեղծների խումբը մնայուն արժեքներ չստեղծեց և չկարողացավ շարունակել Դուրյանի պոետական ավանդները։ Արևմտահայ հասարակական շրջաններում պոեզիան չէր «արհամարհվում», ընդհակառակը, այն ինչ որ չափով նույնիսկ «մոդայական էր», ինչպես նկատում է Պարոնյանը, ամեն մի գրագետ մարդ ձգտում էր բանաստեղծ դառնալ։ Բայց ժամանակը չստեղծեց մնայուն պոեզիա, ոգևորվող երիտասարդների ընդհանուր քանակից չառանձնացան ընտրյալ տաղանդներ և արևմտահայ պոեզիան որդեգրեց մի որոշ մակարդակ, որի շրջանակներում միայն հիշատակության արժանի տեղ են նվաճում սակավաթիվ անուններ (Թ. Թերզյան, Մ. Աճեմյան, Մ. Չերազ, Ռ. Պերպերյան, Հ. Սեթյան, Ա. Փանոսյան)։

Արևելահայ պոեզիայի խոշորագույն դեմքը շարունակում էր մնալ Պատկանյանը։ Համընդհանուր ճանաչում գտած, ժողովրդի ազգային-հայրենասիրական զգացումներն արտահայտող բանաստեղծը, կարծես

հաշտվում էր իր պոետական ասելիքների սպառման հետ և գրական այլ ժանրերի ու հասարակական-կրթական նոր ձեռնարկումների մեջ էր կատարելագործում իր տաղանդը, երբ ռուս-թուրքական պատերազմի հետ կապված ազգային-ազատագրական շարժումները վերստին, նոր ուժով կենդանություն են տալիս քաղաքացիական-ռոմանտիկական մոտիվներին։ Ազգային բանաստեղծը իր հախուռն տարերքով արձագանքում է հայկական ազգային-ազատագրական շարժումներին, ստեղծում «Ազատ երգեր» բանաստեղծական շարքը։ Բայց ռոմանտիկ-հայրենասիրական այդ պոեզիայի գրական մենաշնորհը կարճատև եղավ և մարեց հայկական ազգային-ազատագրական պատրանքների խորտակման հետ, իսկ ազատերգակը որոշ իմաստով հրաժեշտ տվեց պոեզիային, գոնե պոեզիայի իր նախասիրած ուղղությանը և հիմնականում անցավ արձակի ժանրին, ստեղծելով «Ես նշանած էի», «Փառասերը», «Տիկին և նաժիշտ» վեպերը, բարբառային պատմվածքներն ու չափածո գրվածքները, որոնք գլխավորապես սոցիալ-կենցաղային ու քաղաքական երգիծանքի պաթոսով են ներշնչված և իրենց արժանի տեղն ունեն ոչ միայն հեղինակի ստեղծագործության, այլև հայ գրականության պատմության մեջ։ Պատկանյանի «Ազատ երգերը» հայկական ազգային-քաղաքական ռոմանտիկական պոեզիայի վերջին խոշոր արտահայտությունն էր, որով պոետական այդ ուղղությունն ավարտում է իր գրական-պատմական միսիան։

Եվ այսպես, արևելահայ պոեզիան նորից տեղատվություն ապրեց մոտ մեկ տասնամյակ, մինչև 80-ական թվականների երկրորդ կեսի գրական սերունդը վերածնեց այն, գեղարվեստական նոր սկզբունքներով, նոր մոտիվներով ու նոր աշխարհընկալմամբ։ Հայ պոեզիայի պատմության այս նոր շրջաբեկումը սկսվեց Հովհաննես Հովհաննիսյանի ստեղծագործությամբ։

Վերընթաց ուղիով էր զարգանում 70—80-ական թվականների գեղարվեստական արձակը։ Դառնալով առաջատար ժանր, նա ամենից ավելի համակողմանի է արտացոլում ժամանակաշրջանի սոցիալ-քաղաքական իրադարձությունները, ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը։ Արձակը մեծանում է ըստ ծավալի, աճում է արձակ երկերի թիվը, մշակվում են ժանրային նոր տարատեսակներ, գեղարվեստական բարձր կատարելության են հասնում հատկապես վեպն ու պատմվածքը, այսպես կոչված քաղաքական, սոցիալական և պատմական «թեմա-ժանրերը» ձեռք են բերում գեղարվեստական ինքնուրույնություն։ Արձակը հարստանում է նաև թեմատիկ ընդգրկմամբ. գյուղն ու գյուղացիությունը, քաղաքային կյանքն ու կենցաղը, ժողովրդի պատմական անցյալն ու ներկան, ավելի խոր և բազմակողմանի արտացոլում են գտնում արձակում և ըստ այդմ էլ այն հարստանում է նոր պատկերներով, նոր սյուժեներով, գեղարվեստական նոր կերպարներով։ Անհամեմատ կատարելագործվում է գեղարվեստական արձակի լեզուն։ Մի կողմից հաղթահարվում են տեղայնությունն ու բարբառայնությունը, մշակվում գրական լեզու, մյուս կողմից՝

յուրացվում է ոճի ճկունություն, նկարագրությունների ճոխություն, բառապաշարի հարստություն։

70—80-ական թվականների արևելահայ արձակի խոշոր դեմքերից է Պերճ Պռոշյանը։ «Սոս և Վարդիթերի» հեղինակը շուրջ մեկկես տասնամյա դադարից հետո ստեղծում է վեպերի մի ամբողջ շարք՝ «Հացի խնդիր», «Ցեցեր», «Բղդե», «Հունոն», որոնց հիմնական պաթոսը ժամանակաշրջանի հայ գյուղի ու գյուղացիության սոցիալական կյանքի արտացոլումն է։ Գյուղի սոցիալական տեղաշարժերը, գյուղացիության քայքայման հոգեբանությունն արտացոլող երկերով Պռոշյանն անփոխարինելի տեղ է նվաճել հայ գրականության պատմության մեջ, հայ գրականությունը հարստացրել անօրինակ գրական տիպերով ու գեղարվեստական պատկերներով։

Մի քանի այլ երկերում՝ «Կռվածաղիկ», «Շահեն», «Սկիզբն երկանց», Պռոշյանն արձագանքում է հայկական ազգային-ազատագրական շարժումներին։

Գեղարվեստական արձակի զարգացման գործում նշանակալից է Ղազարոս Աղայանի դերը։ Հարուստ ու բազմահատոր չէ Աղայանի ստեղծագործությունը։ Հակառակ իր հնարավորությունների, նա քիչ գրական արտադրանք է տվել, սակայն շնորհիվ իր տաղանդի, իր ակտիվ բնավորության, գրական-հասարակական արմատական ըմբռնումների՝ առաջնակարգ տեղ է նվաճել XIX դարի երկրորդ կեսի հայ գրական ու կուլտուր-լուսավորական կյանքում։ Աղայանն զգայուն գրող-մտավորական էր. նա կռահում էր երևույթներ, նկատում իրողություններ, որոնք տասնամյակներ հետո էին միայն վերածվում գրական օրինաչափության։ Այս իմաստով էլ նրա երկերը կարևոր գրա-պատմական արժեք են ստանում։ «Արություն և Մանվելով» Աղայանը ինքնակենսագրական վեպի առաջին նմուշը տվեց հայ գրականությանը։ Վեպի գաղափարական հերոսը, վիպական կոնֆլիկտը՝ լուսավորիչ հերոսի ու ժողովրդի կարծրացած ըմբռնումների ընդհարումը նոր երևույթներ էին գեղարվեստական արձակում։

Շատ կողմերով նորույթ էր բերում Աղայանի երկրորդ վեպը՝ «Երկու քույր»։ Դա, իսկական իմաստով, հայ գրականության առաջին ռեալիստական սոցիալական վեպն է։ Սոցիալ-հոգեբանորեն զատորոշված և ինքնագիտակցված տիպերի հակադրումը, նահապետական գյուղի քայքայումը, վերջապես, այդ աղետների դեմ ծառացող անհատի պատկերումը այնպիսի երևույթներ էին, որոնք խոր և համակողմանի արտացոլում գտան հետագա գրողների ստեղծագործություններում, դառնալով գրականության գլխավոր թեմա-պրոբլեմներից մեկը։ Ծաղարանց Թաթոսը և Արզումանը այս իմաստով էլ նախօրինակները եղան հետագա գյուղագրության սոցիալական տիպերի։

Հայ գեղարվեստական արձակի պատմության մեջ առանձնահատուկ արժեք ունեն Աղայանի հեքիաթները։ Այստեղ նա մի իսկական հիմնադիր էր, որը ստեղծեց գեղարվեստական հեքիաթագրության մի դպրոց.

վաստակելով «Հայկական Անդերսեն» պատվանունը։ Աղայանի մի շարք հեքիաթներ՝ «Անահիտ», «Արեգնազան», «Քիչ էլ, քիչ էլ» և այլն, այսօր էլ պահպանում են իրենց թարմությունը և մտնում հայկական գեղարվեստական հեքիաթագրության դասական նմուշների շարքը։

70—80-ական թվականների հայ արձակի փայլուն էջերից է Հակոբ Պարոնյանի ստեղծագործությունը։ Պարոնյանը հայ գրականության ամենաինքնատիպ դեմքերից է։ Նրա երկերը իրենց արտահայտչաձևերով, պատկերման միջոցներով թարմություն են բերում գրականության մեջ, հարստացնում հայ գեղարվեստական արձակի ոճական ու իրականության ընկալման հնարավորությունները։ Պարոնյանը օգտվել է արձակի ժանրային մի շարք տարատեսակներից՝ վեպ, պատկեր, նովել, ֆրագմենտ, դիմանկար, սակայն ամենուրեք նկատելի էր ժանրի սովորական կանոններից ազատ զգալու, այդ ժանրերը յուրովի ընկալելու, նրանց միանգամայն ինքնատիպ ձև տալու համարձակ հակումը։ Այս եղանակով է նա ստեղծել «պարոնյանական» ինքնատիպ, անկրկնելի ոճը հայ գրականության պատմության մեջ։ Չափազանց հարուստ է Պարոնյանի ստեղծագործության ընդգրկումը։ Նա անդրադարձել է ժամանակի ազգային, սոցիալական ու քաղաքական կյանքի համարյա բոլոր իրադարձություններին՝ ազգային երեսփոխանական ժողովից ու կենցաղային առօրյա անցքերից մինչև եվրոպական դիվանագիտության և Թուրքիայի ներքին ու արտաքին քաղաքականության հարցերը։ Իր նախասիրած ժանրի՝ պատկեր-ֆրագմենտի միջոցով նա արձագանքել է օրվա դեպքերին, այնպես որ նրա ստեղծագործությունից, հիրավի, կարելի է քաղել 70—80-ական թվականների արևմտահայ կյանքի օրագրությունը։

Հ. Պարոնյանը հայ երգիծաբանության բարձրակետն է։ Ստեղծագործելով բացառապես այդ ուղղությամբ, նա հայ գրականությունը հարստացրել է երգիծանքի ժանրային ձևերով ու պատկերներով, հայտնաբերել հայոց լեզվի երգիծական հնարավորությունները։ Հայ խոսքը նա հարստացրել է ճկուն աֆորիզմներով, սրամիտ դարձվածքներով, գեղարվեստորեն կատարելագործել կոմիկականը հայտնաբերելու, սարկաստիկը թիրախելու արվեստը։ «Ազգային ջոջեր», «Մեծապատիվ մուրացկաններ», «Քաղաքավարության վնասներ», «Կամիթներ», «Ծիծաղ» երկասիրությունները հայ երգիծական գրականության գոհարներն են։

Հ. Պարոնյանի դերը բացառիկ է 70—80-ական թվականների արևմտահայ գրական շարժման մեջ։ Լինելով համոզված ռեալիստ, նա 70-ական թվականների արևմտահայ միակ գրողն էր, որը հետևողականորեն ընթանում էր ռեալիզմի ուղիով, իր ստեղծագործությամբ հաստատում այդ ուղղության կենսունակությունն ու գեղարվեստական համապարփակությունը։ Այս իմաստով էլ նա նախապատրաստեց 80-ական թվականների արևմտահայ գրական նոր սերնդի՝ ռեալիզմի հաղթանակի համար ծավալած շարժումը։

70—80-ական թվականների արձակի ամենախոշոր դեմքը Րաֆֆին էր՝ հայկական ռոմանտիզմի գագաթը։ Նրա ստեղծագործության ոգին՝ հայկական ազգային-ազատագրական շարժումներն են, բուրժուա-դեմոկրատական վերափոխությունների հասարակական «թելադրանքները»։ Րաֆֆին նոր, թարմ խոսք ու պատկերներ, նոր հերոսներ բերեց հայ գրականությանը։ Դեռ իր առաջին՝ «Սալբի» եռահատոր վեպում նա ցույց տվեց ազգային ճնշման աղետներն ու ֆեոդալական կարգերի հակասությունները և կերտեց գաղափարական հերոսների մի ամբողջ շարք, որոնք, տոգորված առաջադեմ գաղափարներով, ձգտում են լուծել կյանքի աններդաշնակությունները։ Իդեալական կերպարի հայտնաբերումը նոր երևույթ էր հայ գեղարվեստական արձակում։ Արովյանից հետո մեր գրողներից ոչ ոք այնպես ուղղակիորեն և այնպես համակողմանի չի ներկայացրել հայ ժողովրդի պատմական ճակատագիրն ու ազատագրության տենչերը, ինչպես Րաֆֆին։

Րաֆֆու ստեղծագործությունը նշանավորեց հայ գեղարվեստական արձակի զարգացման նոր աստիճանը։ Րաֆֆին մեծացրեց հայ արձակի գեղարվեստական հնարավորությունները, ընդլայնեց արձակի թեմատիկան, հարստացրեց այն կյանքի նոր պատկերներով։ Նա պատռեց արձակի որոշ «տեղային դրոշմը» և ներարկեց նրան համազգային բովանդակություն՝ պրոբլեմատիկայի և թեմայի իմաստով։ «Ջահրումար», «Ոսկի աքաղաղ» վեպերում նա լայն կտավի վրա պատկերել է հայ առևտրական բուրժուազիայի սոցիալական միջավայրն ու կենցաղը, ցույց տվել այդ խավերի քայքայման պատմական անխուսափելիությունը։

«Խաչագողի հիշատակարանը», «Ջալալեդդին», «Խենթը», «Կայծեր» երկերով Րաֆֆին ստեղծեց ծրագրային-քաղաքական վեպի հոյակապ նմուշներ, որոնք տալիս են XIX դարի հայ ազատագրական շարժումների գեղարվեստական տարեգրությունը։ «Կայծերը» անկրկնելի գրական մի կոթող է, գեղարվեստական մի հանրագիտարան, ուր արտացոլում են գտել դարաշրջանի խոհերն ու ձգտումները, ազգային ու սոցիալական երազանքները։ Հայկական ազատագրական գրականության այդ փայլուն էջերը հայրենասիրությամբ ու ազատաբաղձությամբ են դաստիարակել ամբողջ սերունդներ։

Մեծ է Րաֆֆու ավանդը հայ պատմա-գեղարվեստական արձակի զարգացման գործում։ «Դավիթ բեկ» և «Սամվել» երկերով նա որակական նոր աստիճանի բարձրացրեց հայ պատմավեպը։

Կյանքի ու կենցաղի այն անհետազոտ անկյունները, հայկական բնաշխարհի ու հասարակական այլևայլ շերտերի խորակրկիտ պատկերները, վերջապես, ազգային հոգեբանության այն լիակատար դրսևորումները, որ բերեց Րաֆֆին հայ գրականության մեջ, նրա ստեղծագործությանը տվեցին գեղարվեստական մտածողության բացառիկ հարստություն։ Րաֆֆին հայ արձակը զարդարեց նկարագրությունների ճոխությամբ ու պատմելաձևի ճկունությամբ, հայոց լեզվի արտահայտչական հնարավորությունների շռայլ հայտնաբերումներով։

70—80-ական թվականների գեղարվեստական պատմագրության ականավոր ներկայացուցիչն էր Ծերենցը։ Նրա երեք վեպերը («Թորոս Լևոնի», «Երկունք Թ դարու», «Թեոդորոս Ռշտունի») Րաֆֆու պատմավեպերի հետ միասին ձևավորեցին հայկական գեղարվեստական պատմագրության դպրոցը։ Ծերենցը որոշ իմաստով հիմնադիր է այս բնագավառում. Նրա «Թորոս Լևոնի» վեպը իսկական իմաստով առաջին պատմավեպն է հայ գրականության մեջ։ Ծերենցի վեպերը յուրովի արտացոլելով հայկական ազգային-ազատագրական շարժումների պատմական բարդ հանգամանքները, միաժամանակ ներկայացնում են հեղինակի պատմահայեցողության ներքին բեկումները։ Եթե «Թորոս Լևոնի» վեպում ազգային-ազատագրական շարժման մեջ առանձնաշեշտվում է անհատի դերի սուբյեկտիվիստական ֆետիշացումը, ապա «Երկունքում» դեմոկրատական պատմահայեցողության ուժով հաղթահարվում է այդ սահմանափակ ըմբռնումը և որոշիչ իմաստ տրվում ազգային-ազատագրական շարժման ժողովրդական փիլիսոփայությանը։ Ինչ վերաբերում է «Թեոդորոս Ռշտունի» վեպին, ապա այստեղ առկա է հայկական ազգային-ազատագրական շարժումների տեղատվության հոռետեսական մտահայեցությունը։

Ծերենցը զգայուն ու նրբաճաշակ արվեստագետ էր։ Հայ արձակի մնայուն կոթողներից մեկը՝ «Երկունքը», ուր առավել լիակատարությամբ է դրսևորվել գրողի վարպետության ուժը, աչքի է ընկնում ինքնատիպ պատկերավորությամբ, չափի զգացումով, հոգեբանական նրբերանգներով, բառի ու ոճի գեղարվեստական զգացողությամբ։

Այլ բովանդակություն ուներ արևմտահայ ռոմանտիզմի ականավոր ներկայացուցիչներից մեկի՝ Սրբուհի Տյուսաբի ստեղծագործությունը։ Զարգացած անհատ էր հայ առաջին վիպասանուհին՝ Եվրոպայի քաղաքակրթության կենտրոնները շրջագայած, ժամանակի սոցիալական ու փիլիսոփայական ուսմունքներին հաղորդակից։ Որպես գրող և հրապարակախոս Տյուսաբը իր գրիչը բացառապես տրամադրեց կնոջ և ընտանիքի ազատության իրավախնդրին, իր վիպական տրիլոգիայում («Մայտա», «Սիրանույշ», «Արաքսիա կամ վարժուհին») առաջինը մեր գրականության մեջ մարմնավորելով այն որպես գեղարվեստական ինքնուրույն հիմնադրույթ։ Թեև ռոմանտիկ Տյուսաբը առաջադրած հարցը դիտում է զուտ բարոյականի սահմաններում և ի վերջո հանգում բարոյագետի սենտիմենտալ լուծման, այնուամենայնիվ նրա վեպերը ուսանելի են կրքոտ ընդվզումներով, հասարակական քարացած նորմերի ու նախապաշարումների համարձակ քննադատությամբ։

Պոեզիայի և արձակի համեմատությամբ ինքնորոշ ուղիներով էր ընթանում 70—80-ական թվականների հայ դրամատուրգիան։ Նոր էտապի արշալույսին (1870) մեծ դրամատուրգ Գաբրիել Սունդուկյանը գրեց իր գլուխգործոցը՝ «Պեպոն», հայ դասական դրամատուրգիայի չգերազանցված երկը։ «Պեպոն» նշանավորում է ոչ միայն հայ դրամատուրգիայի, այլև հայկական ռեալիզմի ու գեղարվեստական խոսքի հաղթանակը։

Անփոխարինելի հմայքով օժտված ժողովրդական հերոսի հոյակապ կերպարը, համարձակ սոցիալական կոլիզիան, բեմական խոսքի չեքսպիրյան լիությունը, չեշտուն և իմաստավոր մենախոսությունը՝ գաղափարական ու գեղարվեստական բարձր պաթոս ու ներդաշնակություն են տալիս «Պեպոյին»։ «Պեպոյից» հետո Սունդուկյանը գրում է «Քանդած օջախ» պիեսը, որն իր պրոբլեմատիկայով նորույթ էր դրամատուրգի ստեղծագործության մեջ և պահպանում է գրողի ռեալիստական ընկալման ու գրական վարպետության ինքնօրինակ ուժը։ Հետագայում տասնամյակների ընդմիջումով մեծ դրամատուրգը գրեց ևս մի քանի պիեսներ՝ «Ամուսիններ», «Սեր և ազատություն», «Կտակ», որոնք արդեն չունեին ռեալիզմի ու գեղարվեստականության երբեմնի թափը, ու թերևս միայն «Ամուսինները» կարելի է գնահատել սոցիալ-ազգային հարցերի որոշ արձագանքով ու կատակերգությունից դրամային անցնելու ժանրային առանձնահատկությամբ։

70—80-ական թվականների դրամատուրգիայի ամենաարժեքավոր նմուշներից է Հակոբ Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարը»՝ հայ կոմեդիայի գլուխգործոցը։ Դիալոգ-պատկերի խոշոր վարպետը գրական խառնվածքով հարազատ էր դրամատուրգիայի ժանրին։ Ստեղծագործական նախափորձերն սկսելով այդ ժանրով, նա գրեց մի քանի ֆրագմենտներ ու «Ատամնաբույժն արևելյան» կոմեդիան, որոնք հուշում են ապագա մեծ երգիծաբանի կատակերգական կարողությունները։ Պարոնյան-կատակերգակի վարպետությունը իր ամբողջ փայլով դրսևորվեց «Պաղտասար աղբարում»։ Դրության ու խոսքի հիասքանչ կոմիզմը, շարժուն, սրամիտ դիալոգը, գլխավոր հերոսի այնքա՜ն կենդանի ու հյութեղ բնավորությունը, հնարամտությամբ իմաստավորված նրա կյանքի կոմեդիան՝ արտակարգ բեմականություն են հաղորդում պիեսին, հարատև հիացմունք ու պոռթկուն ծիծաղ պատճառելով հանդիսականին։

Գրական ու բեմական արժեքի իմաստով սակավաթիվ պիեսների հիշատակումը չի ենթադրում, թե նշված տասնամյակներում ընդհանրապես քիչ դրամատիկական երկեր են գրվել։ Բնա՛վ։ Գրվել, բեմադրվել են շատ ու շատ գործեր, տասնյակ անուններ են գրական փորձեր կատարել, մեզ են հասել տպագիր ու ձեռագիր բազմաթիվ թատերգություններ, որոնց մեծ մասը, սակայն, չեն պահպանել իրենց գրական արժեքը և ունեցել են տեղային, միայն օրվա պահանջը բավարարող նշանակություն։

Անդրկովկասի այս կամ այն հայաբնակ վայրում գործող տեղային թատերախմբերը ստեղծում էին իրենց ռեպերտուարը, հեղինակի իրավունք տալիս նորանոր թատերագիրների, սակայն դրանցից սակավներն էին կարողանում բարձրացնել համազգային հարցադրումներ։ Միակ բացառությունը, թերևս, «Երևանյան դպրոցն» էր, որը ասպարեզ հանեց թատերագիրների մի ամբողջ խումբ, որի առանձին ներկայացուցիչներ կարողացան դուրս գալ տեղային շրջանակներից, ինչպես, օրինակ, Էմին Տեր-Գրիգորյանը։

Բայց ընդհանուր առմամբ տեղային դրամատուրգները սոսկ հետևորդներ էին, առավելապես 60-ական թվականների կենցաղային կոմեդիայի և վոդևիլի տրադիցիաների ընդօրինակողներ, առանց, սակայն, ունենալու վերջինիս սոցիալ-հոգեբանական խորությունն ու գրական-գեղարվեստական ընդհանրացումը։

70—80-ական թվականների հայ թատերագրությունն ընթանում էր հիմնականում երկու ուղղությամբ՝ կենցաղային կոմեդիա և պատմառոմանտիկական դրամա, ըստ որում, եթե արևելահայ դրամատուրգիայում գերիշխում էին կոմեդիան ու վոդևիլը, ապա արևմտահայ դրամատուրգիայում նախապատվությունը տրվում էր պատմա-հայրենասիրական դրամային։

Արևելահայ դրամատուրգիան շատ բան է ժառանգել նախորդ տասնամյակից։ Գ. Սունդուկյանի, Մ. Տեր-Գրիգորյանի և այլոց կոմեդիաներն ու վոդևիլները, որոնց հիման վրա բարգավաճում էր ազգային թատրոնը, մի ուսանելի դպրոց էր, որին հետևում էին հետագա տասնամյակների թատերական գործիչները։ Տրադիցիան առաջնարժիչ ուժ էր ոչ միայն գավառական-տեղային թատերախմբերի, այլև պրոֆեսիոնալ թատրոնի գործիչների համար, թատրոն, որը 80-ական թվականներին արդեն նախապատվություն էր տալիս Շեքսպիրին ու համաշխարհային դասական դրամատուրգիային։ Թիֆլիսում ստեղծագործում էին մի ամբողջ խումբ թատերագիրներ՝ Ա. Քիշմիշյան, Գ. Երեցփոխյան, Ս. Տեր-Մելիքսեդեկյան, Հ. Պարոնակյան, Փառնակես (Մ. Տեր-Սարգսյան), որոնց պիեսները, սակայն, երբեմնի հետաքրքրությամբ չէին հրապուրում հանդիսատեսին։ Այդ թատերագիրների գործերից թերևս միայն Ա. Քիշմիշյանի «Օրիորդ Բերոյանց» պիեսն էր, որ նկատելի հետաքրքրություն առաջ բերեց, արժանացավ մամուլի ու քննադատության ուշադրությանը, պիես, որն ավելի շուտ հասարակական հրատապ խնդիր արծարծող դրամա էր, քան կենցաղային կոմեդիա։

Կենցաղային կոմեդիան ու վոդևիլը պատմա-հասարակական նոր հանգամանքներում այլևս առաջվա հնչեղությունը չունեին։ Բանը ոչ միայն այն էր, որ նման երկերը գեղարվեստական ընդհանրացման իմաստով շատ էին զիջում տասնամյակ առաջ արդեն նվաճված Սունդուկյանի երկերին, այլև այն, որ դրամատուրգիան կանգնել էր ժանրային զարգացման անհրաժեշտության առաջ։ 60-ական թվականների կատակերգությունը թե՛ գեղարվեստական ինքնաճանաչմամբ և թե՛ բովանդակությամբ ինչքան էլ նեղ լիներ, այնուամենայնիվ նորույթ էր և բավարարում էր ժամանակի հասարակական պահանջները։ 70—80-ական թվականների ազգային-հասարակական կյանքի շրջանակներն անհամեմատ ընդլայնվում են, փոխվում է կենցաղը, այլ իմաստ է ստանում անհատի հասարակական գոյությունը, ընտանիքն իր հերթին հուզող հարցեր է դնում մարդկանց առաջ։ Կենցաղային կոմեդիան իր նախկին ձևերով, շոշափած հարցերի շրջանակներով արդեն չէր բավարարում արդի պահանջներին, պատասխան չէր տալիս հասարակությանը հուզող բազ-

մաթիվ հարցերին։ Անհրաժեշտ էր ինչ-որ ժանրային վերափոխում, կարիք էր զգացվում, այսպես ասած, «լուրջ» դրամատուրգիայի, որը կարողանար ընդգրկել ավելի մեծ իրականություն, արտացոլեր դարաշրջանի դրամատիկ-հոգեբանական երևույթները, մարդկային կրքերն ու հույզերը։ Կենցաղային կատակերգությունից դրամային անցնելու այս որոնումներով էր զբաղված 80-ական թվականների հայ դրամատուրգիան։

70—80-ական թվականների հայ դրամատուրգիային վիճակված էր կրելու անցյալից եկող մի այլ ուղղություն ևս՝ պատմա-հայրենասիրական դրաման։ Եվ իրոք, ո՞ր ժանրն էր այնպես կառչած մնում գրական անախրոնիզմին։ Պոեզիան ու արձակը վաղուց արդեն ազատագրվել էին իրենց նախնական ձևերից և ավարտում էին ռոմանտիզմի իրենց փայլուն ծաղկունքը, 80-ական թվականների կեսերին արդեն հիմնավորապես առաջադրվում էր գեղարվեստական նոր ձևերի ու ոճերի անցնելու պահանջը։ Դրամատուրգիան էլ արդեն նվաճել էր Սունդուկյանի ու Պարոնյանի գրական բարձունքը, մինչդեռ նորից նոր գրվում և բեմադրվում են պիեսներ, որոնց պատմական դերի իրավաչափը կարդացել էր 60-ականների էսթետիկական միտքը։ Հարցը բնավ էլ պատմական թեմատիկային դիմելու փաստին չէր վերաբերում. պատմությունը ուսանելի է բոլոր ժամանակների համար և յուրաքանչյուր շրջան առաջադրում է պատմագեղարվեստական իր ըմբռնումը։ Պատմական թեման պատշաճ տեղ ուներ նաև 70—80-ական թվականների արձակում և պոեզիայում։ Բայց եթե այստեղ առկա էր պատմության նոր մեկնաբանություն, նոր պատմահայեցություն, գեղագիտական նոր տեսանկյուն, ապա թատերագրությունը զգալի չափով կառչած էր մնում գեղարվեստական այն սկզբունքներին, որոնք յուրահատուկ էին կլասիցիզմի պատմական ողբերգություններին։

Ռոմանտիզմի պոետիկայի ու պատմահայեցության յուրացումը դրամատուրգիայում դանդաղ էր կատարվում. ռոմանտիզմը հայ դրամատուրգիայում խոշոր արտահայտություն չունեցավ։ Պատմա-հայրենասիրական դրամաներում առկայծեցին կլասիցիզմից ռոմանտիզմին անցնելու նախափորձեր միայն, որը սակայն արմատական շրջաբեկմամբ չնշանավորվեց և պատմական ողբերգությունների կլասիկական սկզբունքները տակավին մնացին չհաղթահարված։ Պատմա-ռոմանտիկական դրաման 70—80-ական թվականներին չհասավ գեղարվեստական այն մակարդակին, որպիսին նվաճեց հայ պատմավեպը։ Այս իմաստով, թերևս բացառություն էր Մուրացանի «Ռուզանը», որն իր գեղարվեստական ու գաղափարական մեկնաբանությամբ թարմ խոսք էր պատմահայրենասիրական դրամայի ասպարեզում։ Ոչ փոքրաթիվ այն պիեսների շարքում, որ ստեղծել են ժամանակի դրամատուրգները՝ Մ. Պալյան, Ս. Գնունի, Է. Եսայան, Ռ. Սետեֆճյան, Ս. Լազ Մինասյան, Թ. Թերզյան, Ս. Թըլյան, Տ. Մանուկյան և ուրիշներ՝ կարելի է առանձնացնել երկեր, որոնք ունեն քիչ թե շատ գրական արժեք։ Սակայն ընդհանուր առմամբ պատմա-ռոմանտիկական դրաման մնայուն շատ արժեքներ չավանդեց հայ գրականության պատմությանը։ Պատմա-ռոման-

տիկական դրաման տառապում էր սխեմատիզմով ու միօրինակությամբ, դարաշրջանի սոցիալ-հոգեբանությունն այստեղ ամենուրեք փոխարինվում է հայրենասիրական պաթետիկ-մերկապարանոց արտասանումներով։ Բայց այդ դրամատուրգիան իր հանդիսատեսն ուներ. մեկը մյուսի ետևից բեմ էին բարձրանում պիեսներ և լեցուն դահլիճները ոգևորվում ու ծափահարում էին։ Հասարակական ռեզոնանսի շարժառիթը ո՛չ այնքան էսթետիկական էր, որքան էտիկական՝ ազգային-ազատագրության հովերով ներշնչված մարդկանց սրտում արձագանք էր գտնում հայրենիքի ու հայրենասիրության գաղափարը, շարժում նրանց նվիրական զգացումները։

80-ական թվականներին պատմա-ռոմանտիկական դրաման, կորցնելով իր հնչեղությունը, գնաց դեպի անկում։

* * *

Այսպես, գրական այն շարժումը, որ բուռն վերելքով ծավալվեց 70-ական թվականների սկզբին, իր ավարտին է հասնում 80-ականների կեսին։ Տեղի է ունենում գրական սերնդի օրինաչափ փոփոխություն։ Ավագ սերունդը՝ Պատկանյան, Րաֆֆի, Պռոշյան, Աղայան, Ծերենց, Սունդուկյան, Պարոնյան և ուրիշներ՝ ավարտում է իր պատմական միսիան և գրականության առաջատար ղեկը հանձնում այն սերնդին, որի ականավոր դեմքերն էին Շիրվանզադեն, Մուրացանը, Հովհաննես Հովհաննիսյանը, Հովհաննես Թումանյանը, Նար-Դոսը, Արփիար Արփիարյանը, Տիգրան Կամսարականը, Գրիգոր Զոհրապը։ Ավարտվում է հայ դասական ռոմանտիզմի տիրապետության շրջանը, բուռն վերելքի ու հաղթանակի էտապ է թևակոխում ռեալիստական ուղղությունը։

ԴԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՀՐԱՊԱՐԱԿԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԳՐԻԳՈՐ ԱՐԾՐՈՒՆԻ

1870—80-ական թվականների հայ հրապարակախոսության ամենախոշոր դեմքը Գրիգոր Արծրունին է։ Նրա անունն ու գործը սերտորեն կապված է մի ամբողջ հասարակական հոսանքի պատմության հետ։ Մեծ հրապարակախոսը պարագլուխն էր հայկական լիբերալիզմի («ազատամտականության»), որը հետո վերանվանվեց «մշակականություն»։ Երկար տարիներ խմբագրելով «Մշակ» գրական-քաղաքական լրագիրը, Գրիգոր Արծրունին գլխավորեց մի մտավոր շարժում, որի շուրջ բախվում էին այսպես կոչված առաջադիմականների ու պահպանողականների սոցիալական, քաղաքական և գրական համոզումները։

Այդ պայքարը, իհարկե, Արծրունին չէ որ սկզբնավորում էր։ Բուրժուական լուսավորականության լիբերալ թևի հրապարակախոսները դեռևս 1850—60-ական թվականներին բորբոքեցին «պրոգրեսի» շուրջ մղվող գաղափարական բանավեճը։ Հասարակության զարգացման իրենց ծրագրերում նրանք պաշտպանում էին տնտեսական լիբերալիզմի քաղաքականությունը՝ որպես երկրի կապիտալիստական զարգացումն ապահովող սոցիալական ուղեգիծ։ Սակայն, որչափ որ իրական-տնտեսական շարժումը դեռևս իր նախաքայլերն էր կատարում, բուրժուական լուսավորականության «պրոգրեսի» ըմբռնումը և առաջադիմական նախագծումները ավելի տեսական, քան գործնական նշանակություն էին ձեռք բերում։

1870—80-ական թվականներին արմատապես փոխվեց բուրժուական լուսավորականության էությունը։ Հայկական կյանքը մտնում էր հասունացման շրջանը։ Ամեն ինչ գործնական հողի վրա էր դրվում։ Բուրժուական լուսավորականության գաղափարաբանությունն ու ծրագրերն իրենց կիրառումն էին գտնում կոնկրետ իրականության մեջ։ Այս պայմաններում, հասկանալի է, ինչպես ազգային-քաղաքական հարցերը, այնպես էլ ներտնտեսական խնդիրները պետք է որ գտնեին ուրիշ լուծումներ։

Ամենից առաջ նորահայտ ազատամտականությունը իր դրոշի վրա գրեց—«Աշխատենք» պարտադրող և գործնական լոզունգը։ Գ. Արծրունին չէր բանավիճում իր նախորդների հետ։ Նա միայն փորձում էր նա-

զարյանական «հասարակաշինության» հայեցողական բնույթը փոխել այն դարձնելով կոնկրետ, գործնական։ Արծրունին բազմիցս է խոստովանել, որ ինքը հետևորդն ու շարունակողն է Նազարյանական հրապարակախոսական դպրոցի։ Եվ սրա մեջ ոչ միայն մի պատմական ճշմարտություն կա, այլև մի տրամաբանական պատմականություն, որ տվյալ դեպքում լուսավորական շարժման բուրժուական բովանդակության և ազատամտականների հուշակած հասարակական-քաղաքական ծրագրերի ընդհանուր ուղղվածության արդյունքն էր։ Բայց ինչ չափով մի երևույթ սերում է մյուսից, նույն չափով էլ կազմում է նրա հակադրությունը։ Գրիգոր Արծրունու հրապարակախոսական դպրոցը պատմականորեն մերձենում, բայց և էապես տարբերվում էր Նազարյանցի դպրոցից։

I

Գ. Արծրունին ծնվել է 1845 թվականին Մոսկվայում, ազնվականի ընտանիքում։ Նրա հայրը՝ գեներալ Երեմիա Արծրունին ամուսնացել էր իշխանուհի Ագրիպինա Նազարյանցի հետ և 1840-ական թվականների սկզբներին Թիֆլիսից տեղափոխվել Մոսկվա։ Մեծ և հարուստ գերդաստանը (գեներալը ժառանգել էր վիթխարի հարստություն և ուներ ութ երեխա) ապրում էր ազնվականական նիստ ու կացով։ Ընտանիքում գործածվող լեզուն ֆրանսերենն էր, և երեխաները դեռ մանուկ հասակից գրում ու կարդում էին այդ լեզվով։ 9—10 տարեկան էր Գրիգորը, երբ մեռնում է նրա մայրը։ Գեներալ Երեմիան ստիպված էր բոլոր գործերը մի կողմ թողնել և զբաղվել երեխաների խնամքով։

1855 թվականին այրվում է Թիֆլիսի Կարվանսարան (կառուցել էր Գրիգորի պապը՝ Գեորգ աղա≈Երան≈Արծրունին)։ Երեմիան վճռում է վերադառնալ Թիֆլիս և մոտիկից զբաղվել հայրական ժառանգության հարցերով։ Մինչ այդ նա մեկնում է Եվրոպա՝ բուժման տանելով գեղձախտով հիվանդ երեխաներին։ Գրիգորը, Անդրեասը և Գևորգը (հետագայում զոհվեց զինվորական ծառայության մեջ) գերմանական Կրեյցնախ փոքրիկ քաղաքում ապրեցին մոտ մեկ տարի։ Այստեղ ապագա հրապարակախոսը գերմաներենի և լատիներենի դասեր էր առնում մասնավոր ուսուցիչներից։ 1858 թվականին երեխաները գալիս են Թիֆլիս։ Երեմիան վճռում է Գրիգորին և Անդրեասին գիմնազիա ուղարկել և դրա համար էլ հրավիրվում են հայերենի ուսուցիչներ՝ Գրիգոր քահանա Տեր-Բարսեղյանը և «Մեղվի» ապագա խմբագիր Պետրոս Սիմոնյանցը։

1863 թվականին ավարտելով գիմնազիան, Գրիգորը մեկնում է Մոսկվա և ընդունվում համալսարանի բնագիտական ֆակուլտետը։ Մեկ տարի անց տեղափոխվելով Պետերբուրգի համալսարան, Արծրունին անմիջապես մտնում է հայ ուսանողության շրջանը։ Կարապետ Եզյանի ընտանիքը և Ռ. Պատկանյանի «Հյուսիս» լրագրի խմբագրատունը մի միջավայր էր, որտեղ Արծրունին առաջին անգամ մոտիկից շփվում էր մտա-

ծող հայության հետ։ Այս շրջանում էլ նա գրում է իր առաջին հոդվածները, որոնցից երկուսը տպագրվում են «Մեղվում»։

Գրիգոր Արծրունի

Առաջին հոդվածը՝ «Հյուսիսափայլի» և մանավանդ Նազարյանցի մտայնության ակներև ազդեցությունն էր կրում, իսկ «Մի քանի խոսք աղջկերանց դաստիարակության մասին» հոդվածը արդեն ոչ մի նոր բան չէր ավելացնում «Հյուսիսափայլում» այդ թեմայով տպագրված նյութերին։ Պետք է ենթադրել, որ Թիֆլիսից է սկիզբ առել Արծրունու հետաքրքրությունը մայրենի գրականության և հասարակական մտքի նկատմամբ։ Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել, այլապես անբացատրելի կմնար հեյդելբերգյան շրջանի ամբողջ հրապարակագրությունը։ Գիմնազիստ Արծրունին մեկնելով ուսման, իր հետ տարել էր Թիֆլիսյան կյան-

քի խոր իմացությունը. նա տեղյակ էր ոչ միայն քաղաքային բարքերին, այլև ժողովրդի ընդհանուր-հասարակական պահանջներին։ Այդ պատճառով, հենց Պետերբուրգում նա ծրագրում է մի հայկական օրաթերթի հրատարակությունը[1]։

1865 թվականին Արծրունին ծանր հիվանդանում է։ Նույնիսկ նշանավոր բժշկապետ Բոտկինն ասում է, որ հիվանդը երկու ամսից ավել չի ապրի։ Թողնելով Պետերբուրգը, Արծրունին մեկնում է Նիցա՝ արևի ու խաղաղ լռության այդ հրաշալի նավահանգիստը։ Ապաքինվելուց հետո անցնելով Շվեյցարիա՝ Ցյուրիխ, հետո Ժնև, նա վերջապես որոշում է հաստատվել Գերմանիայում։ 1867 թվականին Արծրունին ընդունվում է Հեյդելբերգի համալսարանը։ «Ցյուրիխում և Ժնևում,—գրում է Արծրունու կենսագիր Լեոն,— նա լսում էր քաղաքական և քաղաքատնտեսական գիտություններ, իսկ Հեյդելբերգի համալսարանի փիլիսոփայական ֆակուլտետում—քաղաքատնտեսության պատմությունը, ֆինանսները և առհասարակ քաղաքատնտեսական գիտությունները. միաժամանակ և գրվել էր բնագիտական բաժնի մի քանի դասախոսությունների։ Այդ բոլոր առարկաներից դասախոսում էին այնպիսի նշանավոր պրոֆեսորներ, ինչպես են Բլունչլի, Ռաու, Տրեյչկե, Կնիս, Հելմհոլց, Վունդ»[2]։

1869 թվականի հոկտեմբերին Արծրունին ավարտում է Հեյդելբերգի համալսարանը և ստանում քաղաքատնտեսության և փիլիսոփայական գիտությունների դոկտորի աստիճան։ Հեյդելբերգից անցնելով Փարիզ, ապա Վիեննա և մի կարճ միջոց հայերենի դասեր առնելով Վիեննայի Մխիթարյանների մոտ, նա շուտով գնում է Վենետիկ և մոտ վեց ամիս աշակերտում հ. Իգնատիոս Կյուրեղյանին։

1870 թվականի սեպտեմբերին Արծրունին վերադառնում է Թիֆլիս։

Ուսումնառության յոթ տարիների ընթացքում, թեև հեռվից, Արծրունին ակտիվորեն թղթակցում էր գլխավորապես «Հայկական Աշխարհին» և «Մեղվին»։ Այն բոլոր հասարակական խնդիրները, որոնք գրավում էին հրապարակախոսի ուշադրությունը և որոնց նկատմամբ նա արդեն մի որոշակի հայացք ու վերաբերմունք էր մշակել, հետագայում մտան նրա հրապարակագրական ծրագրերի մեջ։ Հեյդելբերգյան շրջանի հրապարակախոսությունը ի հայտ բերեց ոչ միայն Արծրունու գրական ոճը, այլև հայեցության այն սիստեմը, որ «Մշակի» հրատարակության տարիներին բացահայտվեց իր ամբողջ խորությամբ և բազմագունեղ տարբերակներով։

2

Գրիգոր Արծրունու առաջին թղթակցությունները, ինչպես ասվեց, տպագրվեցին «Մեղվում» 1865 թվականին։ Այնուհետև շուրջ երկու տարի լռում է նրա գրիչը։ Ծանր հիվանդությունները ու թափառումները ներրո-

1 Լեո, Գրիգոր Արծրունի, Թիֆլիս, 1902, հատ. 1, էջ 109։

2 Լեո, Գրիգոր Արծրունի, հատ. 1, էջ 115—116։

պայում նրան մի կարճ ժամանակով հեռու են պահում հայկական իրականությունից։ Հեյդելբերգում պարապմունքներին զուգընթաց և դրանց ազդեցությամբ, Արծրունին վերսկսում է իր գրական աշխատանքները, դառնալով Թիֆլիսում հրատարակվող «Հայկական Աշխարհի» մշտական թղթակիցը։ Կարելի է ասել, նա էր ղեկավարում ամսաթերթի «Մեր ներքին գործեր» բաժինը։ Այստեղ տպագրվում էին հայերի մասին եվրոպական լրագրերից հանած լուրերը, որ ջանասիրաբար հավաքում և ամսաթերթի խմբագրին էր ուղարկում Հեյդելբերգի հայ թղթակիցը։ Մերձեցումը «Հայկական Աշխարհին», իհարկե, ուներ նաև գաղափարական շարժառիթ։ Թիֆլիսում հրատարակվող պարբերականներից պետք էր ընտրություն կատարել։ Թե՛ «Մեղուն» և թե՛ «Հայկական Աշխարհը», համենայն դեպս, գրական-հասարակական օրգաններ էին և ունեին իրենց, ճիշտ է, ոչ այնքան կուսակցական, որքան տեղային-խմբական դավանանքները։ Արծրունին, որ հենց սկզբից էլ «պրոգրեսի» առաջամարտիկ էր, ընտրեց ամսաթերթը և իր ամբողջ հրապարակագրությամբ մի ներքին բանավեճ էր մղում պահպանողական լրագրի դեմ։

Հրապարակախոսի առաջին հոդվածը, որ տպագրվեց «Հայկական Աշխարհում», կրում էր «Աշխատենք» վերնագիրը։ Սա մի քաղագրություն էր Էդմոնդ Աբուի «Առաջադիմություն» գրքից։ Բայց կարևորն այստեղ այն է, որ Արծրունին իր հրապարակախոսական բեմելը սկսում էր «առաջադիմության» նշանաբանով։ «Երկիրս, որի վրա մենք բնակվում ենք, ոչինչ չէ տալիս մեզ առանց աշխատանքի»[1]։ Աշխատանքն է ամեն գոյություն ունեցողի աղբյուրը։ Նախնադարյան ժամանակներից սկսած մինչև այժմյան քաղաքակրթությունը, մարդկության բոլոր ձեռքբերումները հիմնված են եղել աշխատանքի վրա։ Առանց աշխատանքի չկա առաջադիմություն։ Իսկ առաջադիմությունն էլ վերացական բան չէ. «Չկա այնքան աղքատ, կամ այնքան անշնորհ մարդ, որ չկարողանա առաջադիմությանը աշխատակից լինել»։ «Ծառ տնկել, տուն շինել, գործիք կամ դեղ հնարել, երեխաներ դաստիարակել, նոր միտք մեկնել, ճշմարտություն հայտնել, գիրք գրել, պատկեր նկարել», մի խոսքով մի բանով օգտակար լինել հասարակությանը՝ ահա առաջադիմությունը։ «Այն մարդիկներին, որոնք յուրյանցից հետո ինչևիցէ աշխատանք կամ լավություն են թողել, ես անվանում եմ «հառաջադիմության մշակներ»[2]։

Առաջադիմության այսպիսի ըմբռնումը, թեև նախ իր ձևի մեջ, այնուհանդերձ, երևան էր հանում մի գաղափարական ելակետ, որն իր գործնական բնույթով թերևս չափազանց կոշտ ու կոպիտ էր հնչելու «ազգասիրական քարոզչականությամբ» շնչող հրապարակագրության մեջ։ Բայց սա էլ սկիզբն էր հանդիսանալու այն շրջադարձի, որ բերեց բուրժուական ազատամտականությունը՝ վերափոխելով ինչպես մտածողու-

---

[1] «Գրիգոր Արծրունու Աշխատությունները», Թիֆլիս, 1904, հատ. 1, էջ 42։
[2] Նույն տեղում, էջ 46։

թյան նախկին «ճառական» (հռետորական) բնույթը, այնպես էլ իրականգործնական հարաբերությունների հետ նրա ունեցած կապը։

«Ազգասիրությունը այնպիսի զգացում է, որով մարդը պարտավորվում է «օգտավետ» լինել յուր հասարակության»,— մի քանի ժամանակ անց գրեց Արծրունին[1]։ Արդեն իսկ առաջադիմության նրա տված բնորոշման մեջ երևում էին օգտապաշտական մտայնության առաջին սաղմերը։ Հիմա դրանք հանդես են գալիս որոշակի հայեցության տեսքով։ «Իդեալիստներ» նշանավոր հոդվածում Արծրունին հստակորեն ձևակերպեց օգտապաշտական մտայնության հասարակական դերի ու պատմական կարևորության խնդիրը։ «Գործը նույն ինքն յուրյան համար և ոչ թե մի առանձին նպատակի կամ օգուտի համար,—սա «իդեալիզմ» է»։ Կրտրուկ, առարկություն չընդունող ոճը՝ ավելի քան հստակ էր դարձնում Արծրունու մտածողության եղանակը։ «Այն հայն,—գրում էր նա,— որ հայերի մեջ ապրելով երկիր է փորում, թեև նա «ամենևին» հայերեն չէր իմացել,— ավելի մեծ ազգասեր է (այնոր համար, որ երկիրը փորելով նա «օգտավետ» է լինում յուր հասարակությանը), ասում եմ առավել մեծ ազգասեր է, քան թե այն հայը, որ հայերեն իմանալով, ոչինչ օգուտ չէ քաղում յուր հայերեն գիտենալուց»[2]։

«Վերացական», «ճառական», «հռետորական» գործիմացությունը մերժելով և սրա տեղ դնելով աշխատանքը՝ որպես մարդու հասարական գործառնության ձև, երիտասարդ Արծրունին ձգտում էր ազգի ամբողջ գործնական միտքը ուղղել դեպի «հասարակաշինական» այն ուղիները, որոնք արդեն ուրվագծվում էին դարգացող բուրժուական հարաբերություններում։

Լուսավորական առաջադիմականությունից առնելով գիտության պատմական կարևորության միտքը, Արծրունին դրանով չէր բավարարվում։ Նա նշում էր տեսական ու գործնական այն հնարավորությունները, որ բերում էր գիտությունը՝ հասարակական առաջընթացը դյուրացնելու, «պրոգրեսի» վրա ծախսվող ժամանակը համառոտելու և մարդկանց ընդհանուր բարօրության հասցնելու համար։

Գիտության «միջոցը» (դրսևորվելու, գործադրվելու եղանակը),— ասում էր Արծրունին,— աշխատանքն է (մտավոր և նյութական)[3]։ Հենց աշխատանքի մեջ ու աշխատանքի միջոցով էլ ժողովուրդը մտածել է սովորում։ Գիտության դերը այդ պատճառով էլ ուրիշ բան չէ, բայց եթե «գործնական աշխատանքի ընդունակ մարդիկ պատրաստելը»[4]։

Գիտությունից և աշխատանքից բացի Արծրունին մի բան էլ էր պահանջում և պարտադրում։ Մարդիկ պետք է քննեն «հասարակական կյանքի երևույթները»։ «Հին սերունդի և մեր սերունդի զանազանությունն այն

---

[1] «Գրիգոր Արծրունու Աշխատությունները», հատ. 1, էջ 46—47։

[2] Նույն տեղում, էջ 150։

[3] Նույն տեղում, էջ 219։

[4] Նույն տեղում, էջ 175։

է միայն,— գրում էր նա,— որ նրանք չեն կամենում և հասկանում ես չեն յուրյանց պակասությունները, իսկ մենք հասկանում ենք մեր պակասությունները»[1]։ Այն չափով, ինչ չափով անհատը անկախ է իր հասարակական գործունեության մեջ, այդ չափով էլ նրա համար պարտադիր է մի ինչ-որ ուղղություն, ինքնակա «կարծիք և համոզմունք» ունենալը։ Առանց ուղղության, սեփական ընթացագծի մարդը չի կարող «ուրիշի վերա դատողություն անել»[2]։ Ուղղության հետ է կապված մարդու վերաբերմունքը հասարակական երևույթների նկատմամբ։ Հին սերունդը քարոզում էր ազգասիրություն, նոր սերունդը պահանջում է աշխատանք, հինը՝ հայրենասիրական կեղծավորությամբ ծածկում էր իր պակասությունները, նորը՝ զբաղվում է «ինքնաքննությամբ», մատնացույց անելով հասարակության վերքերը և սեփական տգիտությունը։ Ուղղություն և ինքնաքննություն—ահա նոր սերնդի բարոյականկարագրի հիմնական կողմը։

«Կրկին համալսարանի մասին», «Շարունակե՞նք թե չէ», «Նամակ դեպի խմբագրությունս», «Հայկական քնարի առիթով» հոդվածներում Արծրունին որոշակիորեն դնում էր կուսակցական ուղղությունների անհրաժեշտության, հասարակական կարևորության խնդիրը։ «Ոչ միայն պետք է վախենանք բազմակերպ կարծիքներից և համոզմունքից,— գրում էր նա,— այլև պետք է ցանկանանք, որ զանազան ուղղությունները ազգմանան գրականության մեջ, որպես և զանազան կուսակցությունները քաղաքական կյանքի մեջ»[3]։ Ինչպես տեսնում ենք, երիտասարդ հրապարակախոսը սկզբից ևեթ կողմնակից էր կուսակցական բաժանումներին և ոչ միայն կողմնակից էր, այլև մի որոշ իմաստով հրահրում էր դրանց երևան գալը։ Բայց սա արդեն նշանակում էր, որ ուղղությունների և կուսակցությունների հարցը լոկ սկզբունքի հարց չէր, այլ հասարակական կյանքի նկատմամբ դիրքորոշման պահանջ, որն, ի վերջո, պետք է ծառայեր առաջադիմությանը։

* * *

«Կյանքի մեջ երկու կողմ կա,— գրել է Արծրունին,—նյութական և մտավորական կողմեր։ Այդ երկու կողմերը հարկավոր է զարգացնել։

Նյութական կողմից մեր ազգին հարկավոր են. երկրագործություն, վաճառականություն, արվեստ, վաճառաշահություն և ճանապարհներ։

Մեր բարոյական կյանքը զարգացնելու համար մեզ հարկավոր են ուսումնարաններ (աղջիկների և տղաների), գրականություն, օրագիրներ, թատրոններ, հասարակական դասախոսություններ, արհեստ, խելացի և ուսումնական հոգևորականներ։

---

[1] *«Գրիգոր Արծրունու Աշխատությունները», հատ. 1, էջ 118։*
[2] *Նույն տեղում, էջ 163։*
[3] *Նույն տեղում, էջ 193։*

Մի խոսքով մեզ հարկավոր է հարստություն. նյութական և մտավորական հարստություն։ Իսկ հասարակությունը չէ կարող հարստությանը հասնել առանց աշխատանքի։ Եվ օրինավոր աշխատանք կազմելու համար հարկավոր է ուսում տարածել երկրի մեջ։ Իսկ ուսում տարածելու և ուսում ընդունելու համար հարկավոր է կրկին աշխատանք։

Ուրեմն մեր բոլոր պահանջմունքը ի՞նչ է—«Աշխատանք» մտավորական և նյութական»[1]։

Ս. Նազարյանցից առնված նախագծումներ են սրանք։ Սակայն այն, ինչ Արծրունուն տարբերում է Նազարյանցից, արդեն կա այստեղ—գործնական ոգին, աշխատանքի փիլիսոփայությունը։ Արծրունու տնտեսագիտական հայացքները կազմավորվեցին բուրժուական քաղաքատնտեսության բուռն վերելքի տարիներին։ Ամբողջ Եվրոպան փիլիսոփայությունից անցել էր տնտեսագիտության, որովհետև սոցիալական հարցը արդեն հասցրել էր սրել եվրոպական գրեթե բոլոր ժողովուրդների հեղափոխական ոգին։ Ամեն մի պատմական երևույթ «տնտեսական կետից» քննելու սոցիոլոգիական եղանակը համընդհանուր էր դառնում, մանավանդ այն պատճառով, որ սոցիալական շարժումներն ու կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացումը ինքնին թելադրում էին դրա անհրաժեշտությունը։

Հեյդելբերգում, Ժնևում, Ցյուրիխում, Փարիզում, Վիեննայում Արծրունին հիմնավորապես ծանոթացավ բուրժուական քաղաքատնտեսությանը։ Ադամ-Սմիթ, Ռիկարդո, Կնիս, Տրեչկե, Րաու, Շեֆել, Լը Հարդ, Ժյուլ-Սիմոն, Պրուդոն, բնագետ փիլիսոփաներ (Վունդ, Հելմհոլց), Բոկլի, Կառլ Ֆոխտի նման մորալիստներ և այլն,— ահա ընդհանուր առմամբ բուրժուական հասարակագիտական մտքի այն ներկայացուցիչները, որոնցից սովորել է Արծրունին։

Փիլիսոփայության մեջ հետևելով Օգյուստ Կոնտի պոզիտիվիստական դպրոցին, երիտասարդ հրապարակախոսը իր տնտեսագիտական ըմբռնումները աշխատում էր հարմարեցնել մտածողության այն եղանակին, որ մշակվել էր դրական գիտությունների պրակտիկայում։ «XIX դարի տրամաբանական (լոժիք) մտախորհության ամենահարմար ճանապարհը ոչ թե վերացական ճարտարամտություններն են,— գրում էր Արծրունին,— այլ իրողությունների քննությունը, ոչ թե ճարտար մտախորհությունից ծնված փաստերը, այլ իրողությունների վերա հիմնված մտախորհությունը, մի խոսքով ոչ թե իրողությունը որպես մտախորհության հետևանք, այլ ընդհակառակը, մտախորհությունը որպես փաստի իրողության հետևանքը»[2]։ Դարի այս «մտախորհության եղանակն», ըստ Արծրունու, մի միջոց էր «իդեալիզմից» «ռեալիզմ», վերացականությունից գործնականություն շրջադարձ կատարելու համար։

---

1 «Գրիգոր Արծրունու Աշխատությունները». հատ. 1, էջ 123—124։

2 Նույն տեղում, էջ 300։

Հեյդելբերգյան շրջանի հրապարակախոսության էական կողմն այն էր, որ բացի նորաբնույթ տեսական, փիլիսոփայական դրույթներից, այն բերում է նաև հասարակական զարգացման մի ամբողջ ծրագիր։ Ինչպե՞ս պետք է տեղի ունենար հայ հասարակության տնտեսական և մշակութային-լուսավորական առաջընթացը,—սա գլխավոր հարցն էր, որ զբաղեցնում էր երիտասարդ հրապարակախոսին։

Հոգևոր մշակույթի բնագավառում Արծրունին առաջարկում էր վերափոխումների մի ամբողջ ծրագիր, որը պետք է նպաստեր և, մի որոշ իմաստով, նաև կազմակերպեր, հասարակական-տնտեսական կյանքի զարգացումը։ Նախ՝ բնական գիտությունների դասավանդման պահանջը. «Բնական գիտությունները ազատում են մեզ սնոտիապաշտությունից և նախապաշարմունքից, որոնց մեջ, եթե կմնա ազգը, նա չէ կարող անել ոչ մի քայլ դեպի հառաջադիմություն»[1]։

Առաջադիմության այս մասնավոր եղանակը շաղկապվում էր մյուս գործնական առաջարկներին՝ հրաժարումն դաստիարակության հնամենի ձևերից, տղաների և աղջիկների համատեղ ուսուցում, կնոջ էմանսիպացիա, հասարակական կրթություն, համալսարանական կրթություն՝ «գործնական աշխատանքի ընդունակ երիտասարդներ» պատրաստելու համար և այլն։

Հրապարակախոսը գործնական վերափոխման նույնպիսի պահանջներ առաջադրում էր նաև գրականությանն ու թատրոնին։ «Մենք գրականություն չունենք»,— հայտարարում էր Արծրունին. «Գոնե ես չեմ կարծում,— գրում էր նա,— որ երկու կամ երեք գիրք, չորս կամ հինգ օրագիրներ,—կարելի լիներ գրականություն անվանել»[2]։ Մենք, ճիշտ է, ունենք հին գրականություն ազգային մեծ ավանդներով, բայց այդ գրականությունը չի կարող մեր այժմյան կյանքի օժանդակիչը դառնալ, «մեր ազգի վարքն ու բարքը նորոգել», «մի նոր օգտավետ ուղղություն հաստատել» մեզանում, քանի որ այն «մեզ ցույց է տալիս, թե մենք ինչ ենք եղել և ինչ ենք արել—բայց նա մեզ ցույց չէ տալիս, թե մենք ինչ պետք է անենք»[3]։

Գրականությո՛ւնը և արվեստը առաջին հերթին մեզ պետք է սովորեցնեն, թե ինչպես վերափոխենք մեր կյանքը, ինչպես ազատվենք «տգիտությունից և նախապաշարմունքից», ինչպես երևան բերենք «մեր բարոյական պակասությունները» և ինչպես կռվենք նրանց դեմ, ինչպես սովորենք աշխատել, հանրօգուտ շահերով ապրել, առաջ տանել առաջադիմության գործը[4]։

Արվեստը արվեստի համար սկզբունքը՝ մերժելի սկզբունք է։ «Ես «ժողովուրդ» եմ,— ասում էր Արծրունին,— բանակռվելով էսթետի

[1] «Գրիգոր Արծրունու Աշխատությունները». հատ. 1, էջ 13—14։
[2] Նույն տեղում, էջ 122։
[3] Նույն տեղում, էջ 127։
[4] Նույն տեղում, էջ 141։

հետ,—և կկամենայի, որ անօգուտ բան իրավունք չունենար աշխարհիս երեսին ապրելու, ես կկամենայի, որ ամեն բան ինձ օգներ լավանալու, ձգտելու դեպի բարոյականությունը, դեպի իմ կյանքի լավացնելը, դեպի առաջադիմությունը։ Իսկ այնպիսի նկարագրությունները, որտեղ ներկայացված է (թեպետ և երևելի Ռաֆայելի ձեռքով) գեղեցիկ կնոջ տկլոր մարմինը, կամ բնության տեսարանը՝ սարեր, ձորեր ու ջուր,—սորանից, ես խոստովանում եմ ձեզ, ես առավել բարոյական չեմ դառնում»[1]։

Արվեստի օգտապաշտական այս ըմբռնումը կապված էր գործնականության և աշխատանքի այն փիլիսոփայության հետ, որ մշակել էր երիտասարդ հրապարակախոսը նախկին հայեցողական մտայնությանը հակադրվելով։

«Հայկական գրականությունը չունի ռեալական, գործնական ուղղություն,— գրում էր նա,— այսինքն չունի այնպիսի ուղղություն, որից մարդս կարողանար այնպիսի ուսում և տեղեկություններ քաղել, որ նրան հարկավոր լինեին յուր ամենօրյա պահանջմունքը կատարելու և հարկավոր աշխատանք կառավարելու»[2]։ «Ռեալական ուղղություն» հասկացողությունը Արծրունին այստեղ չի գործածում գրական ուղղությունների նշանակությամբ։ Գրական-գեղարվեստական, գիտական-իմաստասիրական ամեն մի հասարակաօգուտ երևույթ, ստեղծագործություն, նրա ըմբռնմամբ ռեալական ուղղության է պատկանում։ Մտավոր աշխատանքը հենց նրանով է վիթխարի դեր կատարում հասարակական կյանքում, որ նա ժողովրդին մտածել է սովորեցնում, ուրեմն և մղում է նրան որևէ գործնական աշխատանքի։ Եվ Արծրունին մշակում է մեկն այն տեսություններից, որոնք երկար ժամանակ պահպանվեցին մեր գրականագիտության մեջ։

Երկու կերպ կարելի է մարդկանց մտածել սովորեցնել. մեկ՝ «երբ գրողը առաջարկում է հասարակությանը կատարյալ գաղափարներ, կատարյալ մտքեր։ Երկրորդն այն է, երբ գրողը ներկայացնում է հասարա կությանը նորա կյանքի պակասությունները։

Առաջինը առաջարկում է հասարակությանը ձգտել դեպի «լավը», երկրորդը՝ հրավիրում է հասարակությունը քննել բոլոր նրա մեջ գտնված վատը։

Երկուսից ո՞րն է լավը,— հարցնում է հրապարակախոսը,— ես կարծում եմ, որ ինչպես առաջին, նույնպես և երկրորդ հնարները լավ են և օգտակար»[3]։ Ուրեմն ռեալական ուղղության պահանջը՝ ռեալիզմի պահանջ չէր սրա գրականագիտական մտքով, որովհետև, ինչպես երևում է նույնիսկ որոշ նաիվությամբ կատարված բաժանումից (իդեալներ առաջադրող գրականություն և հասարակության պակասությունները քննող գրականություն), խնդիրը բոլորովին էլ գրական ուղղություններին չէր

1 «Գրիգոր Արծրունու Աշխատությունները», հատ. 1. էջ 143։
2 Նույն տեղում, էջ 128։
3 Նույն տեղում, էջ 98։

վերաբերում, այլ գրականությանն առհասարակ և նրա հասարակաօգուտ դերին, մանավորապես։ Սրանով պետք է բացատրել ինչպես ռեալիստ Սունդուկյանցի, այնպես էլ ռոմանտիկ Րաֆֆու ստեղծագործությունների նկատմամբ Արծրունու անվերապահ համակրանքը։

3

Երբ 1871 թվականի սեպտեմբերին Գ. Արծրունին տպագրեց «Մշակի» հրատարակության հայտարարությունը, գեներալ Երեմիայի բնակարանը դարձավ երիտասարդ մտավորականության հավաքատեղի։ Ժամանակի ամենածաղկուն տաղանդները մասնակցում էին «Մշակի» խմբագրական ժողովներին (Գ. Սունդուկյան, Րաֆֆի, Պ. Պռոշյան, Գ. Ջմըշկյան, Մ. Ամրիկյան, Վ. Ճահվերդյան և ուրիշներ)։ Զրուցում, վիճում, դատում ու նախագծում էին բոլորը՝ մի անկաշկանդ և խուռն ոգևորությամբ։ Երիտասարդ Արծրունին այդ ժողովների ոգին էր և ամենակրակոտ հռետորը։ Նրա ելույթները շատ հաճախ հանդիպում էին սուր առարկումների և կտրուկ ընդդիմախոսության, բայց նա աշխատում էր որքան կարելի է հստակ դարձնել իր «ուղղությունը» և կուսակցական հավատամքը։ Լրագրի անվանումն արդեն հուշում է շատ բան և պատահական չէր ծնվել «Մշակ» հորջորջումը։ Դա ոչ միայն գաղափարական մի որոշ ուղղության արտահայտություն էր, այլև, այսպես ասած, դասային ինքնաբնութագրման միջոց։ «Հարկավոր է նախ և առաջ մեկնել ճշտությամբ,— գրում էր Արծրունին լրագրի հայտարարության մեջ,— մենք ինչ ենք հասկանում «Մշակ» բառով։ Առհասարակ անվանում են այդ անունով արվեստավորներին, բայց այդ անունի ճիշտ նշանակությունը վերաբերում է այն անձերին, որոնք աշխատում են հասարակության օգուտի համար և ոչ թե միայն ֆիզիկապես (մարմնապես), բայց և մտավորապես, որովհետև մտավոր գործունեությունը մարդիկների արդյունաբերության գործի մեջ գլխավոր դեր է կատարում»։ Մշակ դասի մեջ մտնում են՝ ուսումնականները, արդյունագետները և արվեստավորները». «Հասարակության առաջադիմությունը և բարեկեցությունը ծագում է կամ պայմանավորվում է այդ զանազան գործիչների մեջ փոխադարձ հարաբերության արդարությունից»։

Այն, որ բուրժուական առաջադիմականությունը հանդես էր գալիս աշխատավորական խավերի անունից ևս, բոլորովին էլ չի մթագնում բանի էությունը։ Հասարակության «պրոգրեսը» կապված է աշխատանքի հետ (նյութական և մտավորական)— ահա դարիս ամենախոշոր ուժը։ «Մեր դարում առաքյալներ և մարգարեներ չկան, մեր դարը աշխատողների դար է»[1],— ասում էր Արծրունին։ Բուրժուական հարաբերությունների զարգացման վերելքի շրջանում «աշխատանքի ազատ կազմակերպման» գաղափարաբանությունը դառնում է չափազանց գործածական, որովհետև այն ներկայանում է որպես աշխատավորական խավերի տըն-

---

[1] «Մշակ» 1872, № 3։

տեսական առաջադիմության նախանձախնդիր, ուրեմն և բոլոր «ասպառող և անաշխատ» դասակարգերին թշնամի գաղափարաբանություն։ Ընդսմին իր գործնական արտահայտությամբ աշխատանքի ազատ կազմակերպման պահանջը նույնանում էր բուրժուական հարաբերությունների զարգացման օբյեկտիվ պահանջին։ Միջին դասը, ինչպես որ ըմբռնում էր Արծրունին, ինքն էր առաջադրում աշխատանքի այդ փիլիսոփայությունը։ Բայց դա զուտ բուրժուական մի տեսակետ էր, որ, ինչպես ասում էր Մարքսը, լռությամբ էր մատնում այն պայմանները, որոնք միմիայն իմաստ են տալիս դրանց[1]։ Այդ պատճառով էլ ազատամտականության առաջին գաղափարական դրույթները, չնայած նրանց համադեմոկրատական տեսքին, ունեին ընդգծված բուրժուական բովանդակություն։

«Երեկ, Այսօր և Էգուց» առաջնորդողում արտացոլվել էր նաև այն ընդհանուր պատմական տենդենցը, որ բուրժուազիայի հասարակական գործունեության հետևանքն էր։ Արծրունին լավ հասկանում էր, որ անհնար է աշխատանքի ազատ կազմակերպումը իրագործել ազգասիրական մտայնության և արևելյան գործարարության պայմաններում ու նկատելի տնտեսական հաջողության հասնել, որովհետև վերջինիս ձեռքբերումը ենթադրում էր ոչ միայն ազատ «խնդրակցություն» (մրցություն) և արտադրության կազմակերպման ոչ-ազգային եղանակներ, այլև բազմականաչափ ծավալուն և աշխույժ տնտեսական գործառություններ հարևան ազգերի հետ։ «Ինչպես ազգերի նյութական կյանքում, այնպես և նոցա մտավոր, հոգևոր կյանքում փոխադարձություն պետք է լինի»[2]։ Ուրեմն, հրապարակախոսի այն պահանջը, թե «այսօր մենք ազգասերներ ենք, էգուց մենք պետք է աշխատողներ դառնանք», ոչ միայն սերունդների հասարակական հերթափոխության անհրաժեշտության ընդգծումն էր, այլև բուրժուական զարգացման պահանջի առաջադրումը, մի պահանջ, որ գլխավորապես ենթադրում էր ազգային շուկայի և արդյունաբերության կազմակերպում նոր, համազգային-բուրժուական հիմունքներով։

Սակայն բանը միայն «ազգային եսականության», որ նույնն է թե տնտեսական ետամնացության դեմ պայքարի դրոշը բարձրացնելու մեջ չէր. հարկավոր էր կռվել այդ ետամնացությունը պահպանող ազգային հաստատությունների և նրանց համապատասխանող մտածողության ձևերի դեմ։ Այդ պատճառով էլ «Մշակի» խմբագիրը պահանջում էր «ժողովրդի ամեն դասերի կենսական երևույթների խորը քննադատություն», «անխնայ անձնաքննություն»[3]։ «Մտրակով չխփես բան դուրս չի գա», «Մեր կուսակցությունները», «Օրագրության նշանակությունը», «Մեր ամենամեծ թշնամիները» առաջնորդողներում Արծրունին ձևակերպեց

1 Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, Երևան, 1950, հատ. 2, էջ 11։
2 «Գրիգոր Արծրունու Աշխատությունները», հատ. 1, էջ 245։
3 «Մշակ», 1872, № 1։

մշակական ուղղության տակտիկայի հիմնական կողմերը։ «Վերջապես պետք է հասկանանք,— գրում էր Արծրունին,— որ այն հասարակությունը, որն հրաժարվում է ինքնիրան քննության տակ դնել, նա ինքն իրան դատապարտում է ճավիտենական անշարժության, ուրեմն հասարակական մահվան»[1]։ Անձնաքննությունը կամ ինքնաքննությունը ոչ այլ ինչ էր, բայց եթե հասարակական հնամենի հաստատությունները, հետևաբար և դրանց ծնունդ տվող փորձնական-տնտեսական հարաբերությունները վերափոխելու մի եղանակ, որ բուրժուական առաջադիմականությունը առաջադրում էր որպես զարգացում և լրացում լուսավորական ռեֆորմիզմի։ «Կրիտիկական ոգու» պահանջը, որ «Հյուսիսափայլի» ռադիկալիզմի ցայտուն արտահայտություններից մեկն էր, որդեգրվեց «Մշակի» կողմից՝ անձնաքննության կերպարանքով, արդեն որպես փորձնական եղանակ բուրժուական հարաբերությունների զարգացումն ապահովելու համար։ Անձնաքննական ուղղությունը հասարակության ռեֆորմիստական վերափոխումների մի արմատական ծրագիր էր առաջադրում, որը որքան էլ անողոք էր հնի և նույնիսկ նորի նկատմամբ, այնուհանդերձ բացառում էր հեղափոխական գործունեության որևէ հնարավորություն։ Դեռ հեյդելբերգյան շրջանում Արծրունին մերժում էր «արյունահեղ հեղափոխությունների գաղափարը», որպես մի «հնացած հանցավոր գաղափար»[2]։ Հասարակությունը «պահանջում է վերանորոգություններ և ոչ թե հեղափոխություններ»,— ասում էր նա և մատնանշում «պրոգրեսի» այն ուղին, որով իբր թե ընթանում էր եվրոպական ժողովուրդների զարգացումը։

* * *

Որոշելով շաքաթաթերթի ուղղությունը, դասային պրոֆիլը և կուսակցական հավատամքը, Արծրունին ռազմադաշտ նետվեց, «բարոյական մտրակի» հարվածներն ուղղելով առաջին հերթին երիտասարդության և ծերերի դեմ։ «Մեր հասարակության մեջ երկու անշարժ տարրեր կան, որոնք պահանջում են խթան՝ մեր ծերերը և մեր պառավ երիտասարդությունը»[3]։ Դեռ հեյդելբերգյան թղթակցություններում Արծրունին հին և նոր սերնդի տարբերություններն ընդգծելով նկատում էր, որ նորը՝ օժտված է «յուր պակասությունները» հասկանալու ընդունակությամբ, և որ վերջին հանգամանքը ավելի ու ավելի հաստատուն աշխարհայացքային բնույթ է ստանում, որովհետև նոր սերունդը հետևում է մերժման փիլիսոփայությանը, քննադատական կողմնորոշում ունի և հրաժարվել է ազգասիրական մտայնությամբ պարտադրված «ճառական» ուղղությունից։ «Դուք և մենք» առաջնորդողում հրապարակախոսը վերարծարծում էր այս հին խնդիրը արդեն հասարակության «թմրած, անզգա» խա-

[1] «Մշակ», 1872, № 40։
[2] «Գրիգոր Արծրունու Աշխատությունները», հատ. 1, էջ 246, 263, 330։
[3] «Մշակ», 1872, № 16։

վերի դեմ կռվելու մի հաստատուն որոշմամբ. «Դուք խելագարված եք համարում նոցա, որոնք ներգործել են կամենում պակասությունների դեմ,— մենք մեր կողմից հասարակության անպետք անդամներ ենք համարում նոցա, որոնք իրանց պարտավորություն չեն համարում ներգործելու։ Դուք գանգատվում եք, մենք ուզում ենք գործել, օգնության հասնել ժողովրդին, առաջ տանել «հասարակության մեջ օգտավետ աշխատանքը». դուք նստում եք թուղթ խաղալու, մենք «գործում ենք մեր պակասությունների դեմ»[1]։

Արծրունին այստեղ դեռևս չի որոշակիացրել իր խոսքը, բայց միանգամայն պարզ է, որ բանավեճ-պայքարի առանցքը հասարական կյանքի նկատմամբ «ներգործական» և «կրավորական» վերաբերմունքի խնդիրն է։ Բացի դրանից, հրապարակախոսը բանավիճային հակադրույթը օգտագործում էր նոր սերնդի մտահոսյեցության և գործնական նախագծումների ինչ-ինչ կողմերը պարզելու համար, իսկ այս վերջինը ավելի հստակ էր դարձնում հասարակական այն պակասությունները, որի վերացմամբ շահագրգռված էր բանավիճող կողմը։

«Անի՞նք թե լինենք» առաջնորդողն արդեն պարզում է Արծրունու վերաբերմունքը երիտասարդության նկատմամբ։ «Պառավ երիտասարդություն»,— այսպես էր բնութագրում հրապարակախոսը ծերերին փոխարինելու եկած դիպլոմավոր մտավորականությանը։ Մայրաքաղաքներում կրթված այդ մարդիկ միևնույն անտարբերությամբ են դիտում հայ կյանքը, ինչ նրանց հայրերը։ «Նոքա,— գրում էր Արծրունին,— մեր ծերերից ավելի գիտություն ունին, բայց նոցա բնավորությունը շատ չէ զանազանվում հին սերնդից»[2]։ Նրանք իրենց առաջադեմ են անվանում. «անսխալական կարծում» հասարակական խնդիրները վճռելիս, ուզում են համարվել ազգի «մտավոր, ֆիզիկական և բարոյական ուժի» ծաղիկը առանց մի որևէ գործի, օգտակար աշխատանքի, առանց ինքնաքննության։

Հայրերի և որդիների քննադատությունը Արծրունին տանում էր այնպես, որ հասարակության համար հասկանալի լինի, թե որն է նրա «սեփական պակասությունը»։ Նա մտրակում էր, բայց չէր ժխտում, նա խփում էր ուղղելու համար։

Սկզբում պայքարը ընդհանուր բարոյախոսական բնույթի էր, այդ պատճառով էլ հրապարակախոսը հայրերի և որդիների մասին դատում էր ավելի տեսական դիրքերից, քան կուսակցական։ Բայց հենց որ «Մշակից» հեռացան դիպլոմավոր երիտասարդները և խմբվեցին «Մեղվի» շուրջ, բանավեճը ավելի ու ավելի կուսակցական երանգներ ընդունեց և վերջում արդեն բախվեցին երկու խմբավորումների հասարակական համոզումները։ Ահա թե ինչու, «Ի՞նչ անենք», «Ո՞վ մնաց», «Անընդունակության հերոսներ» առաջնորդողներում խնդիրը քննարկվում է մի բոլո-

[1] «Մշակ», 1872, № 2։
[2] «Մշակ», 1872, № 20։

թովին նոր կրքոտությամբ և գրեթե հականե-հանվանե ակնարկումներով։ Հենց այս շրջանում է, որ սկսում են լույս տեսնել Նիոբեի, իսկ մի փոքր անց Ասիացու ֆելիետոնները, թեժացնելով կուսակցական բանակռիվը և այրելով հաշտության բոլոր կամուրջները պահպանողականների և ազատամիտների միջև։

«Մեղվի» և «դիպլոմավոր երիտասարդության» դեմ մղած պայքարը աստիճանաբար գաղափարական սուր հակամարտության բնույթ էր ընդունում, որչափ որ ազատամտականությունը պարզում էր իր սոցիալ-դասակարգային կողմնորոշումը հասարակության վերաշինության խնդիրներում։ Թանավեճը մուտք էր գործում գործնական նախագծումների ոլորտը և այստեղ արդեն պահպանողականության դեմ ելնում էր լիբերալ-ռադիկալիզմը՝ բուրժուական զարգացման իր բազմաբնույթ ծրագրերով և «կոսմոպոլիտիզմով»։ Մեր դիպլոմավոր երիտասարդությունը չափազանց ազատամիտ է, երբ խոսքը վերաբերում է օտարներին,—ասում էր Արծրունին,— բայց հենց որ բանը գալիս է «տնային գործերին», «տեղական խնդիրներին», նա հանկարծ փոխվում է։ «Ինչ որ նա համարում էր զզվելի ուրիշ մի երկրում, նա շատ բնական է գտնում իր հայրենիքի վերաբերությամբ»[1]։ «Մենք ձեզ կմերկացնենք», «Դավաճաններ» «Ո՞ւմ եք խաբում», «Էլի իրանց էշն են քշում» առաջնորդողներում հրապարակախոսը նորից անդրադառնում է ուսումնական երիտասարդության և մերկացնում մեղվական ուղղությունը՝ ընդգծելով այն խորընթաց և պես-պես տարաձայնությունները, որ բաժանում էին հակամարտ կուսակցություններին։

«Ամեն կողմից լսում եմ աղաղակ, ամեն կողմից՝ բողոք։ «Դուք ինքներդ ո՞վ եք... դուք, որ հերքում եք ամեն բան։ Հիները ոչինչ, նորերը ոչինչ... էլ ո՞վ մնաց»։

Ո՞վ մնաց...մնաց ժողովուրդը,—պատասխանում եմ ես»[2]։

Արծրունու այս պատասխանի մեջ իր արտահայտությունն է գտել բուրժուական վերելքի էպոխաներին բնորոշ այն իրողությունը, թե «պետականորեն իշխող ազգային դասակարգը» միշտ էլ հանդես է գալիս «ժողովրդի և ազգության անունից», որովհետև դա նրա ունեցած քաղաքական հեգեմոնիայի իրավունքն է[3]։

«Կա մի երրորդ տարրը,— ասում էր հրապարակախոսը,— այն է ժողովուրդը, որ ծույլ չէ, աշխատասեր է, բայց անգիտակցաբար աշխատում է իր երեսի քրտինքում, որովհետև մի կողմից չգիտե ինչպես աշխատե, իսկ մյուս կողմից իր բոլոր աշխատանքից ինքն օգուտ չէ քաղում։ Այդ տեսակ տարրի դեմ աններելի է հարձակվել, որովհետև նա անում է բոլոր, ինչ նորանից կախված է, ինչ որ ներում է նորա նեղ տնտեսական դրությունը... Այդ տարրին հարկավոր է օգնել...»[4]։

---

1 «Մշակ», 1873, № 28։

2 «Մշակ», 1872, № 24։

3 Աշոտ Հովհաննիսյան, Նալբանդյանը և նրա ժամանակը, գիրք 2, էջ 208։

4 «Մշակ», 1873, № 1։

Այս հրապարակային երդումը տրվում էր այն ժամանակ, երբ բավական «ռազմիկորեն» տրամադրված ազատամտականությունը ապրում էր իր «փոթորկի և գրոհի» ժամանակաշրջանը։ Համադեմոկրատական մտայնությունը պարուրում էր նրա մարտնչող գաղափարաբանությունը։

Շարժման պարագլուխը իր ռադիկալիզմին ժողովրդասիրական բնույթ էր տալիս մի շարք պատճառներով։ Ամենից առաջ, նա հրապարակ էր հանում այն տեսակետը, թե «ժողովրդի... տնտեսական դրության» բարելավումը «բարեկեցության աղբյուր է ամբողջ հայ հասարակության համար»[1]։ Եվ սա, իրոք չէր հակասում բուրժուական զարգացման հեռանկարներով մտահոգ հրապարակախոսի տնտեսական ծրագրերի ընդհանուր բովանդակությանը։ Արծրունին և «Մշակի» այլ հրապարակախոսներ, դեռ այս շրջանում, հուշում էին «երիտասարդ կապիտալիստներին» բարելավելու մշակների հոգևոր-նյութական դրությունը։ Ոչ այլ կերպ, քան ժողովրդի տնտեսական վիճակի բարելավման միջոցով կարելի է հասնել ընդհանուր մշակութային-լուսավորական առաջադիմության։ Նշանավոր է այս տեսակետից «Նյութական ապահովություն և ուսումնարան» հոդվածաշարքը, ուր Արծրունին իրեն հատուկ զավեշտով ծաղրում է «օրթոդոքս» լուսավորականներին. «Այդ պարոնները, քարոզելով ուսումնարաններ,— ասում էր նա,— ոչ մի անգամ չեն կամեցել առաջարկել հաստատ միջոցներ և միշտ մոռացել են, կամ չեն ուզեցել իմանալ, որ ուսումնարանն էլ ինքնըստինքյան ազատ չէ, նրա գոյությունը կախված է ուրիշ հանգամանքներից և ուրիշ գործիչներից,—ժողովրդական ուսուցիչներից, իրան բուն նշանակությունովը և մանավանդ ժողովրդական հարստությունից—այն գործիչներից, առանց որոնց չի կարելի ոչ մի ուսումնարան շինել և ոչ էլ շարունակել իրան բուն նշանակությունովը»[2]։ Այդ «ժողովրդական հարստությունը» այլ բան չէր, բայց եթե արդյունաբերական զարգացմամբ կուտակվող հանրային կապիտալը, որ մշակ դասը կազմող խմբավորումների փոխադարձ ջանքերով մի բազմարդյուն գործունեությամբ ժողովրդին հասցնելու էր հասարակական բարօրության հանգրվանը։ Բոկլի հայտնի խոսքերը մեջբերելով («Առանց հարստության չկան ազատ ժամեր, առանց ազատ ժամերի չկա գիտություն»), Արծրունին հավաստում էր ժողովրդական առածի մեծիմաստ կռահումը՝ «Սոված փորիս ուսումն էր պակաս»։ Լուսավորությամբ կենսապայմանների բարելավում ձեռք բերելն ուրեմն հնամոդա սկզբունք էր դուրս գալիս։ Եվ հրապարակախոսը դա ապացուցում էր հեշտությամբ, կռթնելով հասարակագիտական ու քաղաքատնտեսական այն «պրինցիպին», թե «մի ազգի տնտեսական կյանքից է կախված նրա մտավոր և բարոյական կացությունը»[3]։

---

1 «Մշակ», 1873, № 1։

2 «Մշակ», 1872, № 12։

3 «Մշակ», 1881, № 100։

* * *

Այն բոլոր պահանջները, որ Արծրունին ներկայացնում էր հասարակական տարբեր խավերին և խմբավորումներին՝ ազգի համակողմանի առաջընթացն ապահովելու համար, ըստ էության բուրժուական կենսափորձի և տնտեսական զարգացման կապիտալիստական ուղեգծումների այսպես ասած իդեական արդյունքն էր։

Հեյդելբերգյան իր թղթակցություններից մեկում Արծրունին տարբերանշում էր հասարակական վեց խավ. «ստորին ժողովուրդ», «համալսարանականներ», «գիմնազիայի աշակերտներ», «վաճառականներ և արհեստավորներ», «կնամարդ» և «եկեղեցականություն»[1]։ Այս «դասերից» և ոչ մեկը, հրապարակախոսի կարծիքով, ընդունակ չէր հասարակությանը տեղաշարժելու, բացի հոգևորականությունից։ Եվ այդ այն պատճառով, որ «նոցա պաշտոնը թույլ է տալիս օտար չմնալ հասարակության համար», «բնական դատավոր» լինել ժողովրդի և սրա շահերով նախանձախնդիր երիտասարդ մտավորականության միջև[2]։ Բայց այստեղ հառնում էր մի պահանջ. եկեղեցականները այդ դերը կարող են ստանձնել այն դեպքում, երբ ձեռք կբերեն «հաստատ ուսում» և «ավելի զարգացած կլինեն»[3]։

Երբ թեժացավ բանավեճը մեղվականների հետ, եկեղեցու և հոգևորականության խնդիրը առաջին պլան մղվեց։ «Մշակի» հրատարակության մի քանի տարում այդ հարցը, պատկերավոր ասած, դարձավ «մշակ-մեղվական» պայքարի թթխմորը։ 1873 թվականին Արծրունին գրեց «Հոգևորականություն և ժողովուրդ» առաջնորդողը, որտեղ այն միտքն էր արծարծում, թե ազգի լուսավորության գործում պատմական մեծ կոչում ունեցող հոգևոր դասը վերածվել է ժողովրդից կտրված մի «հրեշավոր կաստայի»։ կղերը ոտնահարել է «մեր եկեղեցու մաքուր հիմքերը» իր «անմաքուր վարմունքով», հեռացել Լուսավորչի ավանդներից, օտարացել ու խորթացել ժողովրդին. «Ընտանեկան կյանքից հեռու, ժողովրդական փողերը վատնող, խռովություն գցող, ինտրիգաներ վարող, փառքի պատվանշանների հետևող, անգործ, անշնորհք, տգետ, մոլեռանդ, ժամանակակից գիտությունից և ճշմարտությունից ետ մնացող, ժողովրդական կրթությունը խոսքով քարոզող, բայց գործով նրա զարգացմանը արգելող, ամեն նորության և լուսավորության ընդդիմադրող մարդիկ... Սրանք են ժողովրդական հոգևորականների մեծ մասը»[4]։

«Ի՞նչ պիտի լինի հոգևորականությունը» հոդվածաշարքում Արծրունին արդեն մեկ առ մեկ նշում էր լուսավորչական եկեղեցու կազմակեր-

---

[1] *«Գրիգոր Արծրունու Աշխատությունները» հատ. 1, էջ 161։*

[2] *Նույն տեղում, էջ 166։*

[3] *Նույն տեղում, էջ 165։*

[4] *«Մշակ», 1873, № 9։*

պությունը հիմնափոխելու իր առաջարկները։ XIX դարը աշխարհականներին ընդհուպ մոտեցրել է եկեղեցուն. լուսավորության գործիչները այժմ միայն հոգևորականները չեն, և նրանց ձեռքից խլված է «ժողովրդին առաջնորդելու» մենաշնորհը։ Վերացնել կուսակրոնությունը, մտցնել եկեղեցականների և հոգևոր առաջնորդների ընտրության ժողովրդական սիստեմ, սահմանել եկեղեցական եկամտից գումարների համազգային վերահսկում և, ամենից կարևորն ու առաջնայինը՝ կրթել հոգևոր դասը, նրան տալով անհրաժեշտ գյուղատնտեսական և տեխնիկական գիտելիքներ, որպեսզի նա կարողանա ի մոտո և գործնական օգնություն ցույց տալ հայ գյուղացիությանը։ Այո՛, մենք թշնամի ենք տգիտության և հարստահարության,— ասում էր Արծրունին,— ուրեմն և հոգևորականության տգետ և հարստահարող ներկայացուցիչների[1]։ Մենք պահանջում ենք «մի լուսավոր հոգևորականություն»[2]։ Արծրունու հարձակումներն ու պահանջները այստեղ կանգ չէին առնում։ Նա մտորում էր մի բանիբուն ծրագիր եկեղեցին ժողովրդից հեռացնելու և այդ կերպ ժողովրդին մոտեցնելու համար։ Սա պարադոքս չէ. հրապարակախոսը իր ազգային-քաղաքական ելույթներում շատ անգամ է ընդգծել հարցի այդ կողմը։ Այն չափով, ինչ չափով եկեղեցին հավակնում էր համազգային խնդիրներում պահպանել իր դասային հեգեմոնիան, այդ չափով նա հարուցում էր ազատամտականության դիմադրությունը։ Արծրունին պատահականորեն չէր ընդգծում, թե այժմ աշխարհականներն են ազգի առաջնորդները։ Եկեղեցու հեղինակության սասանումը քաղաքականապես ձեռբազատում էր ազատամտականությանը։ Տնտեսական հեգեմոնիայից զատ, նա ձգտում էր քաղաքական հեգեմոնիայի։ Ազատամտականությունը, որ թարգմանն էր զարգացող բուրժուազիայի սոցիալ-քաղաքական նկրտումների, հենց սկզբից աշխատում էր տարբերակել կրոնը ազգությունից։ Ահա թե ինչու, երբ Արծրունին գրեց «Կրոն և ազգություն» առաջնորդողը, կղերա-ազգայական և ազգային-պահպանողական բանակները ոգեկոչեցին իրենց բոլոր ուժերը այդ «հերձվածողին» մեկընդմիշտ տապալելու համար։ «Մեղու» հրապարակում էր Պ. Սիմոնյանցի «հոգեղեն» առաջնորդողները, որտեղ այդ հնօրյա ազգասերը ճառաբանում էր եկեղեցու իրավունքների և պատմական կոչման շուրջ. «Մեր մեջ,— գրում էր նա,— մարմնավոր իշխանության անկումով և անհետանալով, եկեղեցին յուր եկեղեցականներով սեփականացրած է իրան և մարմնավոր իշխանության իրավասությանց մի մասը, այնպես որ եկեղեցին ազգի ամբողջ թե մարմնավոր և թե հոգևոր կյանքի կենդրոնն է դարձել»[3]։ «Հայ ժողովուրդը բացի եկեղեցին ոչինչ ունի, որովհետև նորա կյանքն է եկեղեցին»[4]։

---

1 «Մշակ», 1875, № 9։

2 «Մշակ», 1875, № 14։

3 «Մեղու Հայաստանի», 1872, № 31։

4 Նույն տեղում։

Արծրունին սրան հակադրում էր իր նոր տեսակետը. եկեղեցին կազմում են ժողովուրդը և հոգևորականությունը. այն չափով, ինչ չափով կրոնը համոզմունք է, այդ չափով ազգությունը տարբերվում է կրոնից և եկեղեցին էլ ազգությունից։ «Հայը չէ հասկանում, որ կրոնքը համոզմունք է, ուրեմն կրոնքը փոխել նույնն է, որ փոխել համոզմունքները»[1]։ Իսկ «ազգությունը փոխել՝ լոկ անունը փոխելով— անհնարին է»[2]։ Լեզուն, տերիտորիան, երկրի բնակլիմայական պայմանները և պատմական հանգամանքները—ամեն ազգի գոյության կովաններն են,—հայտարարում էր Արծրունին[3]։ Եկեղեցին չի կարող ազգությունը ներկայացնել, ինչպես որ ազգությունը պարտավոր չէ իր եկեղեցիով ճանաչվել ազգերի մեջ։

ԳՐԻԳՈՐ ԱՐԾՐՈՒՆՈՒ

ԱՇԽԱՏՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ

ՀԱՏՈՐ ԱՌԱՋԻՆ

1865—1871

Հրատարակութիւն «Մշակ»-ի խմբագրութեան

ԹԻՖԼԻՍ

Տ. —ց Հր. Ընկ. Типог. Груз. Изд. Т-ва.

1904

Գ. Արծրունու երկերի առաջին հատորի անվանաթերթը

4

Լինելով այն դասակարգի հրապարակախոսը, որ ոգեկոչել էր իր բոլոր ուժերը երկրում սոցիալ-քաղաքական տիրապետություն հասնելու, Արծրունին, անշուշտ, մեծ ուշադրություն պիտի դարձներ տնտեսական շինարարության հարցերին, մանավանդ, եթե նկատի առնենք բուրժուական հարաբերությունների զարգացման ռեֆորմյան շրջանը, երբ ավատական տնտեսաձևերի դեմ մղվող պայքարը պետական աջակցությունից զատ, ստացել էր ընդհանուր-հասարակական բնավորություն։ Թերևս ոչ մի շրջանում «Մշակը» այդպիսի գործնական հետաքրքրություն հանդես չի բերել դեպի տնտեսական շինարարության խնդիրները, ինչպես 1872—76 թվականներին։

Արծրունին քննում էր յուրաքանչյուր նոր երևույթ, որ առնչվում էր երկրի արդյունաբերական զարգացման հեռանկարի հետ. առաջարկում էր տնտեսական բազմաթիվ ծրագրեր, հանդես էր գալիս գործնական խորհուրդներով ու ցուցումներով։

1 «Մշակ», 1873, № 24։

2 Նույն տեղում։

3 Նույն տեղում։

Հայկական լիբերալիզմը զարգացման մի ուղի էր ուրվագծում, որի հեռանկարները կապված էին երկրի արդյունաբերական ուժերի վերընթաց շարժման հետ։ Հետևողականորեն անցկացված լիբերալիզմը,— նկատում է Գերցենը,— անպայմանորեն հանգեցնում է սոցիալական հարցին[1]։ Արծրունու տնտեսական հայեցությունը իրոք աչքի է ընկնում սոցիալական հագեցվածությամբ։ Հանդես գալով բուրժուական հարաբերությունների զարգացման այսպես կոչված «հեղափոխական» շրջանում, հրապարակախոսը առաջադրում էր տնտեսական վերակառուցման արմատական պահանջներ՝ սոցիալական բազմաբարդ հարցերի լուծման համար։ Պատմական հանգամանքները և ժամանակը՝ Արծրունու տնտեսական լիբերալիզմը դարձնում էին իրոք առաջադիմական, քանզի նրա բովանդակությունը տնտեսական պրոգրեսիվ շարժման արտահայտությունն էր սոսկ։

Դեռ հեյդելբերգյան շրջանում հրապարակախոսը կարողացավ ընդհանուր հետևությունների հասնել «աշխարհիս հարստության համար մղվող վեճի մեջ» Կովկասի գրավելիք տեղի հարցը վճռելիս։ Նա այն կարծիքին էր, որ Ռուսաստանի շնորհիվ տնտեսական զարգացման նոր շրջան թևակոխած Կովկասը կարող է և պետք է ընթանա կապիտալիստական զարգացման ուղիով։ Հենց սկզբից Արծրունին մատնացույց էր անում այն տնտեսական դժբախտությունները, որ կրում են հայ վաճառականները երկրի տարբեր մասերում[2]։ Առևտրական բուրժուազիային, գլխավորապես կոմպրադորական բուրժուազիային են ուղղվում առաջին ուշաբերիչ հարվածները։ Ռուսաստանում հզորացող արդյունաբերական բուրժուազիան նախագծում է Կովկասի տնտեսական նվաճման պլանները։ Ընդդիմանալ այդ առաջխաղացմանը կարելի է միայն մեկ ճանապարհով—սեփական ազգային արդյունաբերություն կազմակերպելով, հրաժարվելով միջնորդի խղճուկ դերից, որի անհրաժեշտությունը առանց այն էլ աստիճանաբար անհետանում է հզոր արդյունաբերողների հավաքական-ընկերային միությունների ծավալած եռանդուն գործունեության շնորհիվ։ Նոր-Նախիջևանի վաճառականների օրինակը բերելով, Արծրունին ցույց էր տալիս, որ հայ կոմպրադորական բուրժուազիան ապագա չունի Կովկասում, քանզի ռուս արդյունաբերողը հարմար է գտնում այլևս չօգտվել վաճառականական միջնորդությունից՝ հենց տեղում կազմակերպելով ապրանքների արտադրությունն ու վաճառքը[3]։ Կգան նրանք՝ եվրոպացիները, մեր երկրում կհիմնեն գործարաններ և «գիտնական մարդիկ լինելով» կկազմակերպեն «մաքուր, առողջ վաճառահանություն», մրցակցելով տեղացիների հետ կխլեն նրանց ձեռքից այն ամբողջ հարստությունը, որ երկիրն ունի իր մեջ պահած[4]։

1 Ա. Ի. Գերցեն, Ծղելություններ և խոհեր, հատ. 1, Երևան, 1953, էջ 593։

2 «Գրիգոր Արծրունու Աշխատությունները», էջ 170—171։

3 Նույն տեղում, էջ 171։

4 Նույն տեղում, էջ 175։

«Հասկանանք վերջապես» նշանավոր հոդվածում Արծրունին նկատում էր, որ կա «ազնիվ աշխատանքով հարստանալու» միայն մի ուղի՝ երկրի բնական հարստությունների մշակումը. «Հասկանանք վերջապես, որ մենք աշխատասիրության և գիտության միջոցով հարստանալու ենք մեր բնության հարստություններից օգուտ քաղելով»[1]։ Կովկասում (Հայաստանում) առայժմ բացակայում են խոշոր «մեքենական» արդյունաբերության զարգացման պայմանները և հենց այդ պատճառով տեղական գործարանը «չի կարողանա մրցել թե Ռուսիայի և թե օտար երկրների գործարանների հետ»,— ասում էր Արծրունին,— ուստի հայ արդյունաբերողի առաջին վճռական քայլը պիտի լինի «անմշակ արդյունքների» (հումքի) արտադրության կազմակերպումը[2]։ Այստեղ էլ հրապարակախոսը կանգ է առնում. «Դեռ երկար ժամանակ Կովկասի և Հայաստանի դերը պետք է լինի անմշակ արդյունք ծնել»,— ասում էր նա[3]։ Բայց սա չի նշանակում, իհարկե, թե երկրում կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացումը բացառվում էր. հակառակը, ազգի ամբողջ գործիմացությունը, Արծրունու կարծիքով, պետք է ուղղվեր հենց այդպիսի հարաբերություններ հաստատելու համար։ Նյութական հարստություն ձեռք բերելու այլ ուղի չկա,— հայտարարում էր նա։ Հայկական տնտեսական լիբերալիզմի բուն բովանդակությունը, այսպիսով, կապվում էր ազգային-ինքնուրույն կապիտալի գոյացմանը նպաստող կամ թե նախապատրաստող գաղափարաբանության հետ։ Իր ազգային արտահայտությամբ այդ գաղափարաբանությունը օպոզիցիոն դիրք էր գրավում տիրապետող ազգի նկատմամբ, որքան էլ նա ինքը խոստովանում էր Ռուսաստանի հեղափոխիչ դերը հայ հասարակության պատմատնտեսական կյանքում։

Արծրունու սոցիալական հայեցության բովանդակ բարդությունը և հակասականությունը դրսևորվեց 1872—1876 թվականներին, երբ մի կողմից նա աշխատում էր հաշտեցնել կապիտալիստների և «գործարանային մշակների» տնտեսական շահերը, և մյուս կողմից՝ բուրժուա-դեմոկրատական վերափոխումների իր ծրագիրը համաձայնեցնել տնտեսական լիբերալիզմի ուղեգծին։

Տնտեսական լիբերալիզմի հետևանքը համդիսացող բուրժուա-դեմոկրատական որոշ պահանջներ (մամուլի, խղճի ազատություն, եկեղեցու կազմակերպության վերակառուցում, բանվորների բնակարանային պայմանների բարելավում, աշխատավարձային սիստեմի և աշխատօրվա կարգավորում, ազգային լուսանցի և առևտրական դատարանների պահանջ և այլն, և այլն) արդեն այս շրջանում բանավեճի առարկա դարձան լիբերալ և պահպանողական կուսակցությունների միջև։ Ըմբռնման

[1] «Գրիգոր Արծրունու Աշխատությունները», էջ 281։
[2] Նույն տեղում, էջ 278—279, 281։
[3] Նույն տեղում, էջ 281։

տարբերությունները մեծ էին և այդ պատճառով կողմերը երբեմն հասնում էին ծայրահեղության։

Արծրունին հարկադրված էր տնտեսական լիբերալիզմի դիրքերից պաշտպանել կովկասահայ արդյունաբերողների շահերը՝ ընդդեմ առևտրական բուրժուազիայի, որն իր տնտեսական գործունեությամբ խոչընդոտում, շլատում էր կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացման ընթացքը։ «Մեր վաճառականական դասի մի քանիսների հարստությունը,— գիտում էր հրապարակախոսը,— ոչ թե պարծանք կարելի է համարել, այլ մինչև անգամ վնասակար։ Տեսեք թե ինչպես։ Մի քանի քաղաքացի հարուստ վաճառականներ գումարելով փողը մի տեղ, ոչ թե գործ են դնում արդյունաբերության համար, այլ խեղճերի հարըստահարության (эксплуатация) համար։ Այս հարուստ վաճառականները սկսում են ծծել իրանցից ցածր վաճառականներին, էս վաճառականներն էլ իրանցից ցածրերին, և սրանք էլ իրանց կարգով ծծում են ստոր դաս ժողովրդին—քաղաքի արհեստավորներին և գյուղի երկրագործին։ Վաճառականությունը դառնում է հարստահարության[1] սիստեմա»[2]։

Արծրունին անողոք էր վաճառականական դասի նկատմամբ, մանավանդ որ այդ վերջինը մերժում էր տնտեսական լիբերալիզմի ռադիկալ պահանջները՝ «ընկերակցությունների միտքը» և «փոխադարձ պատասխանատվության սկիզբը»։ Հրապարակախոսը հսկայական ուշադրություն էր դարձնում հատկապես արդյունաբերական ու բանկային ընկերությունների կազմակերպման խնդրին, քանի որ, ինչպես նշում էր նա, թե՛ Եվրոպայում և թե՛ Ռուսաստանում կապիտալիստական զարգացումն ընթանում էր այդ միակ և «անփախչելի» ուղիով։ Բաժնետիրական ընկերությունների, փոխօգնության գանձարանների, «հասարակական կրեդիտի», տնտեսական գաղափարները համակողմանի վերլուծման էին ենթարկվում Արծրունու առաջնորդողներում, այն մտքով, թե դրանք երկրի զարգացումը առաջ մղող առաջնակարգ միջոցներ են, և թե պետք է կարողանալ իրական փոխհարաբերություններում արմատավորել արդյունաբերական առաջընթացի այդ հիմնական «գործիչները»։ «Այժմ կլինի աններելի կարճատեսություն,— գրում էր Արծրունին,— եթե դուք չարունակեք ձեր բոլոր դրամագլուխը, ձեր բոլոր գումարները գործ դնել վաճառականության, երբ երկրի թե հանքային, թե բուսական, թե կենդանական հարստությունները անմշակ թողած սպասում են բովագործության»[3]։ Հրապարակախոսը ցուցում էր օտարազգիներին և նրանց օրըստօրե հզորացող շարժումը դեպի Կովկաս. հրահանգում էր վաճառականներին շրջատես լինել հայ կապիտալի ապագան տնօրինելու

---

[1] Տեքստում՝ «հարստությունն», ըստ երևույթին տպագրական վրիպում է, քանի որ հարստության սիստեմա արտահայտությունը տվյալ դեպքում ոչ մի տրամաբանական արդարացում չունի։

[2] «Մշակ», 1872, № 12։

[3] «Մշակ», 1872. № 26։

խնդրում։ «Նոքա (այսինքն ռուսները և եվրոպացիները—Կ. Դ.) արդեն սկսում են առանց հայի օգնության շրջել ամբողջ երկրում, գնել հում նյութերը և վաճառահանել Եվրոպա»,—տագնապով ահազանգում էր նա[1]։

«Աստղին լսող պիտի» առաջնորդողում Արծրունին դիմում էր «երիտասարդ կապիտալիստներին», դիտել տալով, թե «մի երկրի տնտեսական բնական ընթացքը միշտ սկսվում է երկրի մեջ հում նյութերը արդյունահանելով, երկրի հանքային, բուսական, կենդանական հարստություններից օգտվելով...

Թող մեր սակավաթիվ լուսավորված կապիտալիստները մտածեն վերջապես երկրիս հարստություններից օգուտ քաղելու համար՝ բաժանորդական ընկերություններ հիմնելու»[2]։ Այս միտքը նա կրկնում ու երեքնում էր մինչև որ իրական-պատմական շարժումը կանխեց նրան։ 1870-ական թվականներին Կովկասի արդյունաբերությունը մեծաթռիչք քայլեր կատարեց։ Արծրունին հետևում էր տնտեսական զարգացման ընթացքին՝ կանխատես խորաթափանցությամբ ընդգծելով, որ «եվրոպական գործարաններից» շատերը չեն դիմանալու տեղական մրցությանը և «անշուշտ պիտի ընկնեն»։ Հրապարակախոսը մասնավորապես շեշտում էր «աշխատող ձեռքի», մշակի էժանությունը, մի հանգամանք, որ Կովկասը տարանջատում էր մնացած երկրներից։ Պետք է օգտվել այդ առավելությունից, բայց ոչ թե «մշակներին հարստահարելու համար,— ո՛չ։ Եթե մենք կամենում ենք արվեստագործության առաջադիմությունը մեր երկրում,— նկատում էր հրապարակախոսը.—դորա գլխավոր նպատակներից մինն է մեր մշակներին հանել իրանց թշվառ դրությունից. նոցա վարձը և կյանքը բարձրացնել»[3]։ Ուրեմն, աշխատող ձեռքի էժանությունը երկուստեք հարստանալու պայման է. մշակը հարստանում է աշխատանք ձեռք բերելով, կապիտալիստը՝ վարձու աշխատանքը շահագործելով,— տիպիկ բուրժուական մի առաջարկ, որ խարսխված էր տնտեսական լիբերալիզմի նկատմամբ դրականորեն դիրքորոշված հեղինակի ամբողջ մտահայեցությանը։ «Մենք այն ազգասեր անձերի թվին չենք պատկանում, որք ուրախանում են, երբ տեսնում են, թե հայը հարստանում է. իսկ ինչպես է հարստանում նա, այդ տեսակներին միևնույնն է, միայն որ հայը հարստանար, որ դրամագլուխը հայի ձեռքում լիներ»[4]։ Տարանջատելով իր մտայնությունը «հարստահարողների» մտայնությունից, ազատամտականության պարագլուխը խորհում էր, թե «աննինա հարձակվելով հարուստների վրա, մենք սորանով պաշտպանում ենք հայ աղքատ և աշխատասեր ժողովուրդը»[5]։ Երբ «Դրոշակ» և «Тифлисский вестник» լրագրերը ակնարկեցին, թե Արծրունին «բանկի խնդրի մեջ» կանգնել է

---

[1] «Մշակ», 1872, № 26։
[2] «Մշակ», 1874, № 13։
[3] «Մշակ», 1872, № 34։
[4] «Մշակ», 1874, № 41։
[5] Նույն տեղում։

«բուրժուազի անվանված հարստահարողների կետի վրա», «Մշակի» խմբագիրը մատնացույց արեց իր լրագրի երեքամյա գործունեությունը[1]։ Արհամարհանքը այս դեպքում լավագույն պատասխանը կլիներ,— ասում էր նա,— բայց և աշխատում էր հերքել այդ մեղադրանքը։

Մարքսը մի տեղ նկատել է. «Չպետք է կարծել, թե դեմոկրատիայի (մանր բուրժուազիայի—Կ. Դ.) բոլոր ներկայացուցիչները խանութպաններ են կամ խանութպանների երկրպագուներ։ Նրանք իրենց կրթությամբ և հասարակական դիրքով կարող են հեռու լինել նրանցից, ինչպես երկինքը գետնից»[2]։ Ընդհանրապես քաղաքական և գրական գործիչներին որևէ դասակարգի ներկայացուցիչ է դարձնում ոչ թե այն հանգամանքը, որ նրանք պրոֆեսիայով կամ համակրություններով կապված են տվյալ հասարակախավի հետ, այլ որ նրանք «թեորիապես հանգում են այն նույն լուծումներին ու խնդիրներին», որոնք այդ դասակարգի տնտեսական գործունեության հետևանքն են[3]։ Այսպես էլ պետք է դիտել հարաբերությունը Արծրունու և առևտրա-արդյունաբերական բուրժուազիայի միջև։ Նա իրոք, հեռու էր կանգնած հարստահարողների դասակարգից և այն չափով, ինչ չափով «լուսավոր կապիտալիզմի» նրա քարոզը հակառակում էր «հարստանալու հնօրյա, ասիական» պրակտիկային։ Մյուս կողմից, հասարակության վերափոխման բուրժուա-դեմոկրատական-ռեֆորմիստական իր ծրագրերով հրապարակախոսը մերձենում էր աղքատ և աշխատասեր ժողովրդին, որովհետև այդ ծրագրերը պատմականորեն արտահայտում էին նաև սոցիալական դեմոկրատիայի ինչ-ինչ շահերը։

Արծրունին աչք չէր փակում մյուս հասարակախավերի տնտեսական դրության առաջ։ Ընդհակառակը, մանր արդյունաբերողների և գեղջուկի սոցիալական ճակատագիրը նրա հրապարակախոսական խորհրդածությունների կարևոր մասն են կազմում, որչափ որ նա ինքը հանդես էր գալիս որպես մշակ դասի տնտեսական բարօրության նախանձախնդիր։ «Մշակի» հենց առաջին համարներում հրապարակախոսը խոսք բացեց գյուղական փոխատու ընկերությունների շուրջ։ Ետռեֆորմյան հայ գյուղը թևակոխում էր կապիտալիստական զարգացման փորձաշրջանը։ «Մշակը» տպագրում էր բազմաթիվ հոդվածներ գյուղական աղքատության անընդմեջ աճի և վաշխառուական չարաշահումների վերաբերյալ։ «Ուսումնարան և նյութական ապահովություն», «Մեր տնտեսական ապագա», «Ընկերակցության միտքը» առաջնորդողներում Արծրունին շեշտում էր գյուղական փոխատու ընկերությունների հիմնարկման անհրաժեշտությունը որպես փրկարար ելք տնտեսական աղքատությունից։ «Լոկ բարոյական քարոզները,— գրում էր նա,— թե մեր գյուղային ազգաբնակությունը պիտի լուսավորվի, պիտի առաջադիմություն սիրե, թողնի իր հնացած նահապետական գործիքները և մտցնի նորերը, պիտի հավա-

1 «Մշակ», 1874, № 38։

2 Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, 1950, հատ. 1, էջ 315։

3 Նույն տեղում, էջ 316։

տարիմ լինի երկրագործության պարապմունքին—անզոր է գործին օգնելու...»[1]։ Հայ գյուղացին միայն մի բան գիտե. «նորան պակաս են նյութական միջոցները»։ Ցույց տվեք նյութական-դրամական ճգնաժամից դուրս գալու ելքը և նա կփրկվի, այլապես գյուղաբնակչության հոսքը դեպի քաղաքները, այդ գյուղակործան երթը ավելի ու ավելի մեծ չափեր կընդունի։ Երկու հասարակախավ ամենից շատ են նպաստում այս վերջին դժբախտությանը՝ վաշխառուներն ու առևտրականները։ Վաշխառուից փրկվելու համար՝ «գյուղական էժան կրեդիտ», առևտրականից՝ «վաճառականական ընկերություններ անմիջապես, առանց վաճառականական դասի»,—ահա ելքը[2]։

1873 թվականին Արծրունին «Մշակում» հրատարակեց «Գյուղական փոխատու ընկերության կանոնադրության» նախագիծը, որ կարող էր ներկայացվել կառավարության հաստատմանը։ «Գյուղական էժան կրեդիտ» ստեղծելու հրապարակախոսի ջանքերը ապարդյուն չանցան։ 1876 թվականին նա ուրախությամբ արձանագրում էր. «Տեղական հայ լրագրության մեջ «Մշակը» առաջինն էր, որ հարուցեց գյուղացիների և քաղաքային արհեստավորների համար փոխատու-խնայողական ընկերությունների միտքը։ Թիֆլիսի նահանգի մի քանի գյուղերում և ինքն Թիֆլիսում հիմնվեցան արդեն այդ տեսակ մի քանի ընկերություններ»[3]։

Դառնալով մանր արտադրողներին (արհեստավորներին) և քաղաքային մշակներին, Արծրունին այստեղ ևս պնդում էր «մշակների արդյունաբերական միություններ» հիմնելու իր նախագծի վրա։ Նա նույնիսկ մի հոդված տպագրեց «Մշակում»՝ «Բանվորների միջազգային ընկերության» վերաբերյալ այն մաքով, թե պետք են մշակ դասի ընկերությունները, իհարկե, ոչ «արյունահեղ ընդհարումների», այլ նրանց իսկ մշակների նյութա-տնտեսական դրությունը բարելավելու համար[4]։ Ազատամտականությունը իր բուրժուա-դեմոկրատական պահանջները ձևակերպում էր հեղափոխական ցնցումներից խուսափելու ակներև մտահոգությամբ։ «Աշխատողների դասը չի կարող շահվել» հեղափոխության գործում, եթե մտածենք, թե որքան «անհավասար է հակառակորդների ուժը»,— գրում էր Արծրունին։ Նա հուսով էր, որ Կովկասը համենայն դեպս կխուսափի արդյունաբերական պրոլետարիատ ստեղծելու վտանգից։ «Առաջին ծաղիկներ», «Կարող է ուշ չլինել» տեսություններում առաջարկվում էր հոգալ մշակների «նյութական ապահովության վրա», հիմնել ընկերություններ, կանխել մանր արտադրողների տնտեսական քայքայման պրոցեսը։ «Ոչ թե միայն արվեստագործական պարապմունքը ծնում է սեփականություն չունեցող մշակների դասը, բայց նմանապես և երկրագործությունը»[5]։ Բուրժուազիա առանց պրոլետարիատի—էնգելսն

---

1 «Մշակ, 1872, № 43։

2 «Մշակ», 1872, № 16։

3 «Մշակ», 1876, № 15։

4 «Մշակ», 1872, № 13։

5 «Մշակ», 1872, № 24։

այս մտայնությունը համարում էր բուրժուական սոցիալիզմի տիպիկ արտահայտություն[1]։ Արծրունին այսպես թե այնպես տուրք էր տալիս բուրժուական սոցիալիզմին և դա հասկանալի է. ընչազուրկ աշխատավորության և զարգացող բուրժուազիայի միջև եղած պատմական հակասությունները, ըստ հրապարակախոսի, կարելի էր հաղթահարել միայն այդ ուղեգծին ապավինելով։

Մանրբուրժուական խավերի քայքայումը վտանգավոր էր դառնում այն չափով, ինչ չափով այն ստեղծում էր «գործարանային մշակների» դասը։ Եվ բուրժուական լիբերալիզմը փորձում էր կանխել այդ պրոցեսը մի կողմից գյուղաշինական իր ծրագրերն ուղղելով գյուղում կապիտալիստական հարաբերությունների ամրապնդմանը և մյուս կողմից «կարմիր ուրվականի» սարսափազդու հեռապատկերը գծելով՝ ջանում էր արթնացնել կապիտալիստների «գթագորով մարդասիրությունը» մշակների հանդեպ։ «Մենք հիմնում ենք ֆաբրիկաները, գործարանները, բազմացնում ենք մշակների թիվը, չհոգալով նոցա նյութական ապահովության վերա և մոռանում ենք կամ չենք իմանում, որ սորանով պատրաստում ենք մեզ ապագայի համար այնպիսի անհաղթելի արգելքներ, որոնք Եվրոպայի զոմարատեր հասարակության համար պատճառ են դառել անլուծելի և արյունահեղ խնդիրների»[2]։

Լիբերալիզմի գաղափարախոսներն, այսպիսով, «լուսավոր կապիտալիզմի» մեջ էին տեսնում հասարակության բոլոր խավերի եղբայրական դաշնությունը, տնտեսական զարգացման պատմական հակասությունների հաղթահարումը կապելով մարդկանց բարոյական ըմբռնումների հետ։

5

Գրիգոր Արծրունու հրապարակախոսական գործունեությունը 1876—1882 թվականներին հատկանշվում է գլխավորապես քաղաքական բովանդակությամբ։

Թուրքահպատակ սլավոնների ազատագրական պայքարը ընդդեմ օսմանյան բռնատիրության 1875—1876 թվականներին իր վրա է բևեռում միջազգային դիվանագիտության ուշադրությունը։ Հայկական հուզումները և ազատագրական շարժումը, որչափ որ այն յուրովի բողոք էր թուրքական ավազակաբարո ռեժիմի դեմ, և հենց դրանով էլ մի ակնառու փաստ թուրքահպատակ քրիստոնյաների ազգային անելանելի դրության, դուրս չմնաց այդ ուշադրությունից։ Հայկական հարցը ըստ էության համաեվրոպական շահաբախումների առարկա դարձած «Արևելյան հարցի» բաղկացուցիչ մասն էր, որը և չէր կարող նկատի չառնել միջազգային դիվանագիտությունը։

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր. 1950, հատ. 1, էջ 711—712։
[2] «Մշակ», 1872, № 23։

Այս պատմական իրավիճակում է, որ ռուսահայ ազատամտականությունը բարձրացրեց արևմտահայերի՝ թուրքական բռնատիրությունից ազատագրելու խնդիրը։ Արծրունին իր լրագիրը դարձրեց թուրքահայ ազգային-ազատագրական շարժումների պաշտպանության օրգան։ «Մշակը» քաղաքական պայքարի ամենաեռուն օրերն էր ապրում։ Ճիշտ է, սկսած 1875-ից Արծրունին արդեն տպագրում էր հատուկենտ հոդվածներ փոքր-ասիական հայերի դրության շուրջ, բայց իսկական ծավալուն հետաքրքրությունը և քաղաքական դիմաշրջումը հիմա է սկսվում։

«Քրիստոնեություն և մահմեդականություն»,— այսպես էր կոչվում Արևելյան հարցին նվիրված Արծրունու անդրանիկ առաջնորդողը։ «Ամբողջ տարի է արդեն,— գրում էր նա,— որ թե եվրոպական հասարակական կարծիքը, թե ընդհանուր քաղաքականությունը զբաղված են արևելյան հարցով։ «Քրիստոնյա ազգերի անունները, որք ապստամբված են թուրքաց անտանելի լուծի դեմ, հիշվում են յուրաքանչյուր լրագրում... Միայն մի ազգի անունը ոչ մի տեղ չենք պատահում՝ ոչ լրագիրներում, ոչ դիպլոմատիական թղթերում, ոչ էլ առօրյա խոսակցության մեջ»։ ‹Երեք միլիոն թուրքահպատակ հայերը նույնքան և գուցե ավելի թշվառ վիճակի մեջ են գտնվում, քան թե սլավոնական ազգերը»[1]։

Արծրունին նկատում էր, սակայն, որ Թուրքիայի հայերը ճնշված, ստորացած են մինչև այն աստիճան, որ հնարավոր չէ նրանցից սպասել բռնության դեմ պայքարելու որևէ արմատական միջոց։ Նա առաջ էր քաշում, այսպես կոչված, «անկենդան ազգության» վերսիան և արևմտահայերի ազատագրությունը կապում ռուսական զենքի միջամտության հետ։ Հայ ազգը, դիտում էր նա, «հաշտվել է այն մտքի հետ, որ ինքն ոչ թե միայն ազգ չէ, այլ որ իր անհատներից յուրաքանչյուրը իրավունք չունի մինչև անգամ մարդի անուն կրելու»[2]։ Այդ պատճառով թուրքահայերը ընդունակ չեն «բռնավորության, հալածանքի, ճնշման դեմ» բողոքելու, պայքարելու, վրիժառու լինելու, ինչպես սլավոնները։ Օգնության հասնելու միայն մի ելք կա՝ դրսի միջամտությունը։ «Մի՞թե Եվրոպան (Ռուսաստանը—Կ. Դ.) թուրքահպատակ քրիստոնյա խոսքով հասկանում է միայն սլավոնացիներին և ուղղափառներին», երկբայում էր հրապարակախոսը։ Ազգային բացառիկության տեսությունը մեջքաշելով, «Մշակի» խմբագիրը փորձում էր ռուսական էքսպանսիայի քաղաքակրթական նշանակությունն ընդգծել Արևելքի համար այն պատճառով, որ այստեղ, որպես միջնորդ մահմեդական ազգերի և «ընդհանուր մարդկային քաղաքակրթության» միջև, հանդես էին գալու հայերը—«Ասիայի եվրոպացիները»։ Դեռ 1874 թվականին գրած «Հայերի կոչումն Ասիայի մեջ» առաջնորդողում հրապարակախոսը կովկասահայ առևտրա-արդյունաբերական բուրժուազիայի տնտեսական հզորությունը բացատրում էր հնդկա-գերմանական ժողովուրդների հետ հայերի

[1] «Մշակ», 1876, № 24։

[2] Նույն տեղում։

ցեղակցության փաստով։ «Բոլոր Ասիական ազգերից հայերը ամենից մոտիկ են եվրոպացիներին, թե իրանց ցեղով, թե հատկություններով»։ Ասիական ժողովուրդներից առանձնացնելով հայերին, հայ լիբերալիզմի պարագլուխը ամրապնդում էր տնտեսական օպոզիցիայի այն դիրքերը, որ տեղական հայ բուրժուազիան գրավել էր ռուսական կապիտալի հանդեպ։ Ազգային լեզուների շուրջ բանավեճերը, Կ. Ֆոխտի թեորիան և այլն Արծրունին ծառայեցնում էր հայերի քաղաքակրթական կոչումը Ասիայում փաստարկելու, և, ըստ այդմ, ռուսական գաղութատիրության վտանգներից ազդորեն պատնեշվելու համար։

Ազատամտականությունը հանդես էր գալիս ազգային նացիոնալիզմի պաշտպանությամբ, որի համադեմոկրատական բովանդակությունը կասկածից վեր է։ Սակայն, ինքը՝ Արծրունին երբեմն տուրք էր տալիս ազգային բացառիկության գաղափարաբանությանը։ Ի միջի այլոց, այս շրջանում գրած «Восточный вопрос» *(1876) բրոշյուրում, Արծրունին հարցը ներկայացնում էր հենց այս դիրքերից. «Արևելյան խնդիրը,— գրում էր նա,— սլավյանության և ուղղափառության խնդիր չէ միայն, նա մինչև անգամ միմիայն քրիստոնեության խնդիր չէ, այլ ավելի նա քաղաքակրթության խնդիր է, քաղաքակրթական ցեղերի՝ բարբարոսության դեմ պատերազմի խնդիր է—արիական և սեմիտական ցեղերի պատերազմի խնդիրը Թուրանական ցեղի դեմ»[1]։ Արծրունու կարծիքով արևելյան հարցի արմատական լուծումը կախված էր այն բանից, թե որքանով Եվրոպան այն կհամարի իր սեփական գործը։ Ցեղայնության խնդիրը դնելով, հրապարակախոսը ընդարձակում էր արևելյան հարցի շրջանակները և այդ կերպ միջազգային դիվանագիտությանը հուշում որ միայն սլավոնների ազատությամբ կամ թե Թուրքերին Եվրոպայից վռնդելով բանը չի վերջանալու։ «Թող Եվրոպան լուծե արևելյան հարցը այժմ ևեթ, և լուծե արմատական կերպով, թե չէ, չպետք է լինի մեծ մարգարե՝ գուշակելու համար, որ մոտիկ ապագայում նրան հարկավոր կլինի լուծել այդ հարցը նորից»[2]։ Մյուս կողմից, այդ օրերին ռուսական լիբերալ բուրժուական մամուլը Թուրքիային անհապաղ պատերազմ հայտարարելու կոչեր էր ուղղում իր կառավարությանը, գրեթե նույն կերպ ինչպես Արծրունին, ընդգծում էր սլավոնների ազգային բացառիկությունը և քաղաքակրթական դերը եվրոպական Թուրքիայում։ Հրապարակախոսն ուրեմն համառուսական լիբերալիզմի տրամադրություններին էր արձագանքում, իհարկե, Թուրքահայերի ազատագրական պայքարի շահերը նկատի առնելով։ Ընդ որում, նա հարկադրված էր գաղափարական թեժ պայքար մղել հայ հասարակական տարընթաց հոսանքների դեմ։*

Կղերա-պահպանողական մամուլը, պոլսահայ բուրժուա-ամիրայական վերնախավը պաշտպանում էին Թուրքիայի քաղաքական շահերը։

---

1 *«Մշակ», 1877, № 56։* «Восточный вопрос» *բրոշյուրի հայերեն թարգմանությունը տպվեց «Մշակի» այս համարում։*

2 *Նույն տեղում։*

Հակառուսական տրամադրությունների պրոպագանդումը ազգային պարտք էին համարում ոչ միայն Օլղըզ-Քոշքին մոտ կանգնած ամիրա-արխիռեակցիոներները, այլև պատրիարքարանի շուրջ համախմբված բուրժուական կղերա-պահպանողականները՝ Յութուճյանի և սրա «Մասիսի» գլխավորությամբ։

Հենց որ Արծրունին գրեց «Մինչև ե՞րբ», «Մի՞թե այժմ էլ հայերի հերթը չէ» առաջնորդողները, ուր ապստամբության բացահայտ հրավեր էր կարդում արևմտահայերին, պոլսահայ թուրքոֆիլ հասարակական հոսանքի պարագլուխները իսկույն զինվորվեցին «Մշակի» դեմ պայքարելու համար։ «Ազգատյացություն», «Հրեշավոր պահանջ», «Հիմարության վերջին ծայրը»—այսպես էին գնահատվում Արծրունու ելույթները։

«Ռուսաստանը և Թուրքիայի հայերը» առաջնորդողում Արծրունին ցույց էր տալիս, որ «Պոլսում կա մի հայտնի կուսակցություն, որ մեծ հակակրություն ունի դեպի Ռուսաստանը»[1]։ Այդ կուսակցությունը հայ ամիրաների, էֆենդիների, վաճառականների, վաշխառուների կուսակցությունն է, բուրժուական մի վերնախավ, որ կտրված է մայրենի հողից, չի ճանաչում Հայաստանը, անծանոթ է երեք միլիոն գավառահայերի կյանքին և ձգտում է պահպանել «թույլ, միշտ փոփոխական ուղղություն ունեցող» թուրքական կառավարությունը։ Արծրունին թուրքոֆիլ կուսակցությունը բաժանում էր երկու բանակի՝ «Մի կողմից Կ. Պոլսի սահմանադրական հայերը, բուրժուազական օգուտներ ունեցող, հարուստ հայերը և նրանց հոգևորականները և ուրիշ կողմից՝ հասունյան կաթոլիկները»[2]։ Հակառուսական տրամադրությունների աղբյուրը այդ խմբավորումների մոտ, ինչպես ճիշտ կերպով կռահում էր հրապարակախոսը, սրանց տնտեսական շահերն էին, որ պաշտպանում էր օսմանյան կառավարությունը։

Արծրունու բնորոշմամբ Փոքր Ասիայի և Կ. Պոլսի հայերը օտարհարազատներ են։ Նրանց միջև ոչ մի կապ, ոչ մի ընդհանուր շահ գոյություն չունի։ Եվ որքան երեք միլիոն հայ «երկրագործ և արվեստավոր ժողովուրդը» «ցանկանում է միանալ Ռուսաստանին, ապրել հաստատ օրենքների հովանավորության տակ, դուրս գալ այնպիսի դրությունից, որտեղ նա ապրում է անսահման կամայականության տակ, անպաշտպան լինելով հարստահարությունների, բարբարոսությունների, մահմեդական ամբոխի, ավազակների և թուրք պաշտոնյաների կամայականության դեմ, այնքան Կ. Պոլսի հայոց հասարակության մեծ մասին ձեռնըտու է օսմանյան պետության հովանավորության տակ ապրելը»[3]։

Տարանջատելով պոլսահայ վերնախավի շահերը Հայաստանում ապրող «երկրագործ և արվեստավոր» ժողովրդի ազգային-քաղաքական շահերից, հրապարակախոսը մատնացույց էր անում ազգային շարժ-

---

[1] «Մշակ», 1876, № 31։

[2] Նույն տեղում։

[3] Նույն տեղում։

ման ուղղությունը։ Նա մեղադրում էր արևմտահայերին «մեռյալ անշարժության», հնազանդության, «կրավորական վարքագծի» համար, այդ միայն այն պատճառով, որպեսզի արթնացնի հայրենի հողին ապավինած ժողովրդի ազգային ինքնատեսությունը, պատրաստի նրան ազգային-ազատագրական մարտերի։ Զենքի դիմել՝ Ռուսաստանին հայելով. այս էր նրա ծրագիրը։

Արծրունին հարկադրված էր պարզել իր դիրքը նաև Եվրոպայի նկատմամբ. չէ՞ որ պոլսահայ հասարակական հոսանքներից շատերը անգլո-թուրքական համագործակցությունը նախադասում էին «ռուսական ներխուժումից»։ «Թուրքիայի հանցանքը» առաջնորդողում հրապարակախոսը «լուսավորված աշխարհի եսական քաղաքականության» տիպար էր համարում անգլիական պետությանը։ «Արևմտյան Եվրոպան,— գրում էր նա,— սկսած խաչակիր պատերազմներից, միշտ ծառայեցրել է իր օգուտներին արևելյան ազգերը։ Հայերը եղել են նրանց ծառաները, նրանց ստրուկները։ Եվ այժմ, երբ որ հայերը կարոտ են Եվրոպայի օգնության, ոչ մի եվրոպական պետություն չի օգնի նրան։ Միակ պետությունը, որի վրա հայերը կարող են հույս դնել — այդ Ռուսաստանն է»[1]։

Հայ քաղաքագետը տեղյակ էր այն բազմաթիվ շահերին, որ եվրոպական պետությունները հետապնդում էին Արևելքում։ Այդ պատճառով ժամանակի համար միակ ճիշտ քաղաքական բնագիծն էր գրավում նա, սատարելով ռուս պետության արտաքին քաղաքականությանը։

1878 թվականի փետրվարի 19-ին ստորագրվեց Սան-Ստեֆանոյի դաշնագրությունը, որի 16-րդ հոդվածը հռչակում էր, թե «Հայաստանը ստանալու է վերանորոգություններ, համեմատ տեղական պահանջներին և նրան տրվելու է ապահովություն քրդերի և չերքեզների դեմ»[2]։ «Հայաստանի ինքնավարությունը» առաջնորդողում (գրված հաշտության պայմանագրի ստորագրման առթիվ) Արծրունին տարբերանշում էր այն պահանջները, որ արևմտահայությունը պետք է ներկայացներ թուրք կառավարությանը՝ նահանգական ինքնավարության անցնելիս։ Նախ՝ «քրիստոնյա նահանգապետ, սեփական, քաղաքային և գյուղական վարչություններ, կայքերի և անձնավորության ապահովություն, կալվածքների ազատելը քուրդ և թուրք բեգերի ավատական իշխանությունից, սեփական կամ խառն դատարաններ», «ուսումնարանների ազատություն», «ամբողջ երկրից Թուրքիային տրվող տարեկան որոշված հարկ». երկրորդ՝ «սեփական տեղական պահապան զորք ունենալու իրավունք». երրորդ՝ ազգային ժողովի տեղափոխում՝ «Էրզրում կամ Վան»։ Ազգային ժողովը պետք է դառնար «Հայաստանի տեղական, նահանգական ինքնավարության գլխավոր կենտրոնական վարչություն»[3]։

Վերլուծելով հայոց հարցի դիվանագիտական քննության պատմությունը, Արծրունին գալիս էր այն եզրակացության, որ միայն ազգային

1 «Մշակ», 1876, № 44։

2 «Մշակ», 1878, № 37։

3 Նույն տեղում։

ապստամբությունը կարող է լուծել արևմտահայերի ինքնավար կառավարման խնդիրը։ «Եթե Թուրքիայի հայերը,—գրում էր նա,—ապստամբվեին բոսնիացիների, հերցեգովինացիների և բուլղարների պես, պատերազմի վերջանալուց հետո թուրքաց տերությունը կտար նրանց իրավունքները, կշնորհեր նրանց նույն արտոնությունները, կազատեր նրանց մի քանի տարվա հարկ վճարելուց, ինչպես որ վարվում է ապստամբված սլավյան ազգերի հետ։ Ուրեմն հայերը ոչինչ չշահվեցան, որ չապստամբվեցան»[1]։

1879 թ. գարնանը Արծրունին Թիֆլիսում հանդես եկավ «Թուրքաց հայերի տնտեսական դրությունը» հրապարակային դասախոսությամբ, ուր հիմնավորում էր դարձյալ իր այս տեսակետը, իհարկե, բացատրություններ տալով հայկական ազգային շարժումների ինքնապաշտպան բնույթի և, հետևաբար, պատմական արդարացիության վերաբերյալ։

Հայերը «մարդկության ապագա քաղաքակրթության մեծագույն սկզբունքներից մեկի ավետաբերներն են», ասում էր Արծրունին. նրանք ուզում են ապացուցել, թե «կարելի է հասնել ազատությանը քաղաքակրթական խաղաղ պատերազմով, առանց ապստամբվելու, առանց զենք բարձրացնելու»[2]։ Բայց թե կհաջողվի՞ ժողովուրդներին և պետություններին ըմբռնելի դարձնել այդ սկզբունքը, դժվար է կանխատեսել։ Զեյթունը հիմա «արյուն է թափում Թուրքիայի դեմ՝ իր մարդկային իրավունքները պաշտպանելու համար», ասում էր հրապարակախոսը։ Ըստ երևույթին այլ ելք չկա, քանի որ «ժամանակակից լուսավորված աշխարհը» զենքը, արյունը «միակ դրական միջոց է համարում մի ազգի համար իր գոյությունը վկայելու...»[3]։

Հայ քաղաքագետը կողմնակից էր ինքնապաշտպան պատերազմների և սա փաստարկվում էր արևմտահայ ազատագրական շարժումների պատմական բովանդակության մեկնությամբ։ «Եթե հայը,— ասում էր նա,— Թուրքիայում զինվում է միայն նրա համար, որ բռնավորության դեմ պաշտպանողական դիրք բռնի միայն, և ոչ թե հարձակողական, եթե Թուրքիայի հայը մի ձեռքով մուրճ, արոր կամ բահ բռնելով, մյուս ձեռքով հրացան կբռնի, այդ գուցե կլինի միակ միջոց թուրքաց տիրապետության տակ ճնշված հայոց ազգի համար պաշտպանել և ապահովել իր ազգային գոյությունը»[4]։

«Արարատյան ընկերության» մասին գրած առաջնորդողում Արծրունին պահանջում էր թուրքահայերի ազգային լուսավորության գործը կազմակերպել սպարտակյան հիմունքներով՝ պատրաստելով «մի նոր ռազմատենչ սերունդ», որը կարողանար դուրս գալ ինքնապաշտպան պատերազմի՝ արդեն զենքին սովոր և թուլ-ամորթ ու թուլակամ բնավո-

1 «Մշակ», 1878, № 51։

2 Ց. Արծրունի, Թուրքաց հայերի տնտեսական դրությունը, Թիֆլիս, 1904, էջ 36։

3 Նույն տեղում, էջ 37։

4 Նույն տեղում, էջ 37, 38։

ռությունից ձերբազատված[1]։ Երբ հայտնի դարձավ հայկական զինված խմբերի գոյության փաստը, Արծրունին գրեց. «Թուրքաց հայերի ձեռքով զենքի բարձրացնելը ավելի կառաջացնի հայոց խնդիրը, քան թե նրանց ամենազորեղ գրավոր բողոքները թուրքերի և քրդերի հարստահարության դեմ»[2]։ «Այդպես է միշտ» առաջնորդողում նա ցույց էր տալիս, որ հայոց զինված խմբերի հարձակումը Վասպուրականի քուրդ հարստահարիչների վրա տագնապահարել է սուլթանին ու դեսպաններին՝ նրանց կողմնորոշելով Հայաստանում բարենորոգումների ամենաշտապ իրականացման ուղին։ Այդպես է միշտ. «Եվրոպան սկսում է հարգել մի ազգություն, միայն այն րոպեից,— գրում էր նա,— երբ այն ազգը՝ զենքը ձեռքին սկսում է իր և իր թշնամու արյունը թափել ազգային ազատագրության համար»[3]։

Արևմտահայ ազգային շարժումները թևակոխում էին մի նոր էտապ։ Արծրունին իրականացած էր տեսնում իր կանխատեսումները։ Արևելյան հարցը, իրոք, արմատապես չէր լուծվել։ Եկել էր ավելի դաժան, ավելի արյունահեղ ընդհարումների շրջանը։

Ելնելով ազգային շարժման այս նորընթաց զարգացումից՝ «Առաջին քայլը», «Գաղթականությունը Թուրքաց Հայաստանից» առաջնորդողներում Արծրունին մատնանշում էր այն ընդհանրական շահերը և նպատակները, որ շաղկապում էին հայ, քուրդ, թուրք աշխատավորներին։ Թուրքական բռնապետության և ավատական կարգերի դեմ միասնական ճակատ կազմելու ուղեգիծն էր արդեն առաջադրում հրապարակախոսը՝ մոտենալով սոցիալական պայքարի գաղափարին[4]։ «Հայաստանի թուրք երկրագործը,— գրում էր նա,— քուրդ հովիվը կամ քուրդ մշակ բանվորը չեն կարող երկրագործ, բանվոր, արհեստավոր հայի թշնամիներ լինել, քանի որ նրանց բոլորի վիճակը մի է, նրանց դիրքը, նրանց հարաբերությունները դեպի հայ վաշխառուն, դեպի թուրք տեղական պաշտոնյան, դեպի քուրդ բեյը միատեսակ են։ Հայաստանցի հայ, թուրք և քուրդ ստորին դասի մարդիկ նույն չափով ճնշվում են հայ վաշխառուից, թուրք պաշտոնյայից և քուրդ բեյից կամ քուրդ ավազակապետից։ Ուրեմն երկրագործ, մշակ, արհեստավոր թուրքի, հայի և քրդի մեջ համերաշխություն, եղբայրություն հնարավոր է, քանի որ նրանց բոլորի վիճակը մի է»[5]։ Արծրունին Հայաստանում ապրող ժողովուրդների միավորման մեջ էր տեսնում հայկական հարցի լուծման ամենաարմատական ուղին։ Ասորի լեռնաբնակների առաջնորդ Մարշմանի և հայոց զինախմբերի միջև ապստամբական դաշնադրության ստորագրումը մի պատմական երևույթ էր հրապարակախոսի աչքում. «Եթե Թուրքաց Հայաստանի բոլոր բնակիչների, հայերի, ասորիների, քրդերի, ընդդեմ Թուրքաց բռնու-

[1] «Մշակ», 1879, № 30։
[2] «Մշակ», 1880, № 156։
[3] «Մշակ», 1880, № 160։
[4] «Մշակ», 1881, № 34։
[5] «Մշակ», 1882, № 103։

թյան զենքը ձեռքին մնալու լույը ստուգվի,— գրում էր նա,— այն ժամանակ կարելի է վստահությամբ ասել, որ Թուրքաց Հայաստանը կատարելապես կազատվի Թուրքաց տիրապետությունից։ Հայաստանը ինքն իր ուժով ձեռք կբերի այն ինքնավարությունը, որ պետք է աղաչելով Եվրոպային նրանից ստանար իբրև մի շնորհ»[1]։

Ռուս-թուրքական հարաբերությունների կարգավորումը 80-ական թվականների սկզբներին անհնար դարձրին «հայկական հարցի» քաղաքական վերարծարծումները։ Ռուսաստանի միջազգային շահերը պարտադրում էին այդ։ Թուրքիային այլևս չէր կարելի քննադատել այնպես, ինչպես նախկինում։ Օսմանյան կայսրության և ռուսական իմպերիայի բարի դրացիական փոխհարաբերությունների տեսանկյունից պետք է դիտեին փոքր ժողովուրդները իրենց ազգային պատմական պահանջները։

Հասարակական հոսանքների պարագլուխները դարձան ավելի շրջահայաց։ Ճիշտ է, պատմական իրավացիության, դիվանագիտական հնարամտության հարցը դեռ վիճարկվում էր մշակականների և մեղվականների միջև, բայց մնացած խնդիրներում նրանք հարկադրված էին ժամանակավորապես հրաժարվել քաղաքական հարցերի քննությունից։

Գրիգոր Արծրունին հարկադրված էր լքել ճակատային դիրքերը։ Օրաթերթի քաղաքական միտվածությունն ընկավ։ Շուտով ծայր առան որոշ հակասություններ խմբագրատան ներսում։ 1883—1884 թվականներին «Մշակն» այլևս նախկինը չէր. Րաֆֆու հեղինակությամբ էր նա կարողանում միայն պահպանել համազգային օրաթերթի իր նշանակությունը։ Երբ 1884 թվականին Արծրունու հասած տնտեսական դժբախտության հետևանքով փակվում է «Մշակը», Արծրունին մեկնում է Շվեյցարիա՝ նյութական միջոցներից զուրկ, հիվանդ և բարեկամների օգնության կարոտ։

6

Գրիգոր Արծրունու արտասահմանյան ուղևորությունը տևեց մեկ տարի։ Հայացքների, տեսակետների վերախմբավորման ու վերիմաստավորման մի ժամանակաշրջան էր դա։ Բուռն և լարված հրապարակախոսական գործունեությունից հետո, Արծրունին վերջապես դադար էր առնում շվեյցարական գեղատեսիլ հողում։ Այստեղ միայնության ու առանձնության մեջ հրապարակախոսը անձկությամբ և լուռ նախանձով էր դիտում եվրոպական «բարձր քաղաքակրթությունը», շվեյցարական հասարակասիստեմի մեջ տեսնելով իր իդեալների իրականացած կերպարանքը։ Շվեյցարիայում,—նրա դիտմամբ,—իբր իրագործվել էր «ամենքը յուրաքանչյուրի համար և յուրաքանչյուրը ամենքի համար» «քաղաքական նշանաբանը», և իբր աշխատանքի ու կապիտալի հակասությունը հաղթահարվել էր բանվորի և կապիտալիստի «գիտակցական ինքնօգնության» շնորհիվ։ Շվեյցարիայի վարչական կառույցը, գյուղատնտեսու-

[1] «Մշակ», 1880, № 162։

թյան ու արդյունաբերության կազմակերպման եղանակները միակն էին, որ Արծրունին օրինակելի էր համարում։

Բուրժուական սոցիալիզմի (մասնավորապես պրուդոնյան մանր-բուրժուական սոցիալիզմի) որոշ սկզբունքներ դեռ 70-ական թվականների սկզբներին էր առաջ քաշում հրապարակախոսը։ «Հավաքական, ընդհանուր, համայնական» հասարակասիստեմը, նրա համար այլ բան չէր, բայց եթե «օրինակելի կապիտալիզմ», որն իբր թե լուծել է աշխատանքի և կապիտալի հակասությունը և մարդկանց հասցրել սոցիալական բարօրության հանգրվանը։

Անդրկովկասում և Ռուսաստանում կապիտալիզմի բուռն զարգացումը լիբերալ բուրժուազիային մղում էր ստեղծելու «փողային» և «արդյունաբերական» մոնոպոլիաներ։ Դասակարգի գաղափարախոսը հրռչակում էր «հասարակության հավաքական ուժի գիտակցական ինքնօգնության» սկզբունքը՝ տնտեսական շարժման այդ երթուղին պաշտպանելու համար։ Նա համոզված էր, որ հասարակության «հավաքական ուժի» խելացի և բազմաշրջան գործադրությամբ վերջապես հնարավոր կդառնա «ամենքը յուրաքանչյուրի համար և յուրաքանչյուրը ամենքի համար» նշանաբանի կիրառումը նաև մեզ մոտ՝ Անդրկովկասում։ Բայց դրա համար ժամանակ ու միջոցներ են պետք. «Չի կարելի չխոստովանել,— գրում էր նա,— որ հայերը դեռևս մտավոր և բարոյական զարգացման այն պերիոդայի մեջ են գտնվում, երբ անհատի անձնական կամքը հասարակական գործի մեջ դեռևս ավելի զորեղ է, քան թե ամբողջ ազգի հավաքական կամքը»[1]։

Նույնանման մի տեսակետ Արծրունին պաշտպանում էր նաև գյուղի վերաբերյալ։ «Ծզրափակենք մեր ասածները» առաջնորդողում հրապարակախոսը հողային հարաբերությունների կարգավորման, ինչպես նաև բնամթերքի առուծախի գործառնությունները «ազգովին» տնօրինելու միջոց էր դիտում գյուղական բարեփոխված ինքնավարությունը, որը հենվում էր գյուղաբնակչության հավաքական ինքնօգնության սկզբունքի վրա։ Ընդարձակ և մանրամասնորեն քննելով գյուղի քայքայման, ռամիկների մասսայական ունեզրկման պատճառները, հրապարակախոսր ռուսական զեմստվոյի կամ եվրոպական գյուղական համայնքի պես մի բան է պահանջում, իհարկե, դարձյալ շեշտելով ինքնօգնության գաղափարի ամենափրկիչ նշանակությունը։

Ճշտորոշելով գյուղից քաղաք գաղթերթի տնտեսական պատճառները, Արծրունին կամենում էր գյուղական համայնքի վարչական իրավունքի ընդլայնմամբ գյուղացուն ամրացնել հողին, կազմակերպելով հասարակական ինքնօգնություն, «տնային արդյունաբերություն» (кустарное производство), համայնական ամբար, գյուղական էժան կրեդիտ և այլն։ Գյուղական համայնքի կամ մանր տնտեսությունների ուղեգիծը շրջադարձ չէր դեպի ավատական կարգերը։ Խոշոր կապիտալիստական հողա-

1 «Մշակ», 1886, № 1։

տիրությունը մերժելով, հրապարակախոսը պաշտպանում էր գյուղատնտեսության զարգացման պրուսական ուղին։ Շվեյցարական հիշողություններում նա գրել է. «Շվեյցարիայում մնացած Եվրոպայի երկրների պես չկա գյուղական ահագին հողատիրություն, այլ կապիտալիզմի միջոցով մեծ հողատիրության առաջն առավ գյուղական ինքնավար համայնքը, որ բաղկացած է գյուղական մանր հողատիրությունների ընկերություններից»[1]։

Արծրունուն թվում էր, թե միայն խոշոր հողատիրությունն է ստեղծում գյուղական պրոլետարիատ։ Նրա համար անհասկանալի էին տնտեսական այն մյուս գործոններն ու օրինաչափությունները, որոնք քայքայում էին ավատական հարաբերությունները, ստեղծելով գյուղաբնակների հոսքը դեպի քաղաք։ Կուլակային խավերի սոցիալական գոյության և ուռճացման տնտեսական պայմանները դուրս էին նրա տեսադաշտից։ Այդ պատճառով վաղեմի առաջադիմականը հողազրկությունը բացատրում էր հայ գյուղացու «ընտանեսիրությամբ», որովհետև վերջինս բազմանում ու բազմանում էր, «իսկ նրա հողերի քանակությունը մնում էր նույնը»[2]։

Արծրունու տնտեսական նախագծումները 80-ական թվականների երկրորդ կեսին արդեն զուրկ էին արմատական ռադիկալիզմի նախկին ոգևորող փայլից։ Հրապարակախոսը հիմա հանդես չէր գալիս մշակ դասի անունից։ Նա շեշտում էր միայն միջին դասի սոցիալ-պատմական կոչումը հասարակության առաջադիմության գործում։ «Ինչ ուզում եք ասեք,— գրում էր նա,— բայց պետք է խոստովանենք, որ մեր ազգի միջին դասակարգը միակ դասակարգն է, որը արձագանք է տալիս մեր կյանքի բոլոր առօրյա պահանջներին»[3]։ Երբեք Արծրունին այսպես հրապարակ չէր արտահայտել իր վերաբերմունքը այն դասակարգի նկատմամբ, որը ըստ էության միշտ էլ եղել էր նրա հասարակահայեցության նեցուկը։

80-ական թվականների երկրորդ կեսին բուրժուազիայի քաղաքական և սոցիալական տիրապետությունը Անդրկովկասում ակներև դարձավ։ Այս հանգամանքը որոշիչ նշանակություն ունեցավ Արծրունու լիբերալ մտայնության խորացման գործում։ Դասակարգի հասարակական ինքնորոշումն ու տնտեսական գերիշխանությունը արդեն սահմանափակում էին հրապարակախոսի բուրժուա-դեմոկրատական պահանջները։

Ճիշտ է, հիմա էլ Արծրունին խոսում էր բանվորական բնակարանների բարեկարգման, էժան օթևանների ստեղծման անհրաժեշտության շուրջ։ Բայց բանվորական բնակարանների կառուցումը,— ինչպես դիտել է Էնգելսը,— կապիտալիստական հասույթի աղբյուր է և միաժամա-

---

1 «Մշակ», 1886, № 148։

2 «Մշակ», 1888, № 60։

3 «Մշակ», 1890, № 64։

նակ թշվառության «մակերեսային կոծկման» եղանակ[1]։ Այդ պատճառով դա միայն ուշացած ռադիկալիզմի մեղանչանքն էր մշակ դասի առաջ՝ բանվորական շարժումների վերելքի և սոցիալ-դեմոկրատական պարտիաների հայտնության ժամանակաշրջանում։

Հայ ազատամտականությունը թևակոխում էր զգաստ լիբերալիզմի և հասարակական առավել առաջադիմական հոսանքների նկատմամբ արմատական օպոզիցիայի շրջանը։

7

Նորաբաց «Մշակի» (1886) անդրանիկ առաջնորդողը Արծրունու հասարակահայեցության մեջ կատարված հեղաբեկման կամ վերադիրքավորումների առաջին ապացույցներն էր բերում։ «Ներկա տարվանից,— գրում էր նա,— «Մշակը» մտնում է իր գոյության մի բոլորովին նոր, ռեալական շրջանի մեջ»[2]։ Հայոց մամուլի «վերացական ուղղության» քննադատը լռելյայն խոստովանում էր իր օրաթերթի «ռոմանտիզմը» ևս, թերևս անգիտակցաբար մատնելով հետադիմական և արմատական լիբերալիզմից հրաժարվելու արդեն ընդունած որոշումը։ Չնայած հրապարակախոսի հավաստմանը, թե «Մշակը» նույնը կլինի, ինչ որ էր տարիների ընթացքում», այնուհանդերձ ոչ «Մշակը» և ոչ էլ նրա խմբագիրը չկարողացան մնալ նախկին գաղափարական բնագծում։ Այդ շրջադարձը, որ հետևանք էր հասարակական օբյեկտիվ շարժման (քաղաքական իրադրության, տնտեսական զարգացման նոր շրջափուլ և այլն), մի որոշ իմաստով սահմանափակեցին Արծրունու հրապարակախոսական հետաքրքրությունները։ Նախկին մտրակողական համարձակախոսության տեղ այժմ երևում են գործակցության հաշտարար քարոզներ։ Նույնիսկ գրական հայացքներում նկատելի է այդ դիմաշրջումը։

Կյանքի վերջին տարիներին հրապարակախոսը «Մշակի» առաջնորդողների ամբիոնը հաճախ էր տրամադրում ուրիշներին և թերևս նախազգացման թելադրանքով հուշագրությունը կամ ինքնակենսագրական վեպիկը գերադասում հասարակական նյութերից։

1886—1892 թթ. Արծրունին գրեց իր հուշագրական երկերի մեծ մասը («Մի տարի Շվեյցարիայում»—1885—1886, «Տպավորություններ» —1889, «Վենեցիա»—1890, «Փարիզի փողոցային կյանքը»—1889 և այլն)։ Այս շրջանում են հրապարակ գալիս նրա գրական-քննադատական լավագույն հոդվածները։ Պատահական նահանջ չէր սա դեպի գեղարվեստի բնագավառը։

«Մտավորական» հարստություն ստեղծելու հեյդելբերգյան պահանջները 70—80-ական թվականներին ձևավորվեցին որպես մի ամբողջ գեղագիտական հայեցություն, որ Արծրունին իրեն հատուկ հետևողակա-

1 Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, Ընտիր երկեր, Երևան, Հայպետհրատ, 1950, հատ. I։ էջ 731, 742։

2 «Մշակ», 1886, № 1։

նությամբ զարգացնում էր հրապարակախոսական գործունեության շըրջափուլային ժամանակաշրջաններում։ Այդ հայեցությունը ամբողջությամբ ելնում էր Արծրունու հասարակագիտական, ուրեմն և սոցիալ-փիլիսոփայական մտայնությունից։ Ժողովրդի բարոյական կյանքի առաջադիմության խնդիրը հավասար չափով զբաղեցնում և մտահոգում էր հրապարակախոսին գրական ասպարեզ մտնելու առաջին իսկ տարիներից։

Անձնաքննական ուղղության հռչակումից հետո, Արծրունին ձևակերպեց գրականության մեջ այդ ուղղության արմատավորման պատմական անհրաժեշտությունը ևս։ «Անձնաքննություն», «Այդ անհրաժեշտ էր» առաջնորդողներում «Մշակի» խմբագիրը հավաստում էր, որ «Ազգերի հասարակական և մանավանդ քաղաքական կյանքի վերածնության վրա գլխավորապես ներգործություն են ունեցել անխնա ինքնաքննության մեթոդին հետևող գրողները, հասարակական ախտերի անխնա մերկացնողները...»[1]։ Այդ տեսակետից Վոլտերը, Հայնեն, Գոգոլը ավելի բարձր են կանգնած Գյոթեից, Բայրոնից, Պուշկինից[2]։

Գոգոլյան մտրակող ուղղության «հեղափոխական» ենթիմաստը չըմբռնելով կամ մի այլ դեպքում այն դարձնելով բուրժուական հարաբերությունների զարգացումը կաշկանդող հասարակական հաստատությունների դեմ, Արծրունին մի կողմից քարոզում էր «բարոյական իդեալների» պատվաստում ազգի մեջ, մյուս կողմից՝ ավատական մտայնության և դրա վրա խարսխված ազգային հնամենի բարոյա-էթիկական ըմբռնումների կործանում։ Այս հանգամանքը նրա գեղագիտական հայացքներում ասես թե երկվություն էր մտցնում։ Մինչդեռ մոտիկից դիտելով խնդիրը այդ պատրանքն իրոք ցրվում է։ Ազգի մտավոր հարստության ստեղծման ճանապարհը, հրապարակախոսի կարծիքով, անցնում էր «նյութականին» զուգահեռ և սրան ենթակա ուղղությամբ։ Ազգի բարոյական վերափոխման միջոցներն այդ պատճառով պետք է ոչ միայն օգնեին նյութական հարստությունների ձեռքբերման կենսական պրոցեսին, այլև պայքարեին այն արգելքների դեմ, որոնք խոչընդոտում էին դրա զարգացմանը։ Գրականությունը, թատրոնը, մամուլը, գիրքը և դըպրոցը պետք է դյուրացնեին նոր հարաբերությունների զարգացումը, որչափ որ նրանց կոչումը հասարակությանը, ժողովրդին ծառայելն էր։ Ձևի խնդիրը առայժմ երկրորդական էր Արծրունու մոտ։ Արդյոք իդեալնե՞ր առաջադրել, թե՞ մտրակել,— երկու մեթոդն էլ հավասարաչափ ազգաշահ ու օգտակար էր դիտում հրապարակախոսը։ Միայն թե ելակետը մեկը լիներ — անձնաքննություն, այսինքն ինքնավերլուծում հասարակական իմաստով՝ ազգային կարիքների ու պակասությունների հայտնաբերում, պայքար համազգային թմբի և անտարբերության դեմ։ «Բանաստեղծությունը,— ասում էր հրապարակախոսը,— չէ կարող ծնվել և կատարելապես զարգանալ հասարակական կողմից անզարգացած, բարո-

1 «Մշակ», 1878, № 123։

2 Նույն տեղում։

յական իդեալներով աղքատ ազգի մեջ»[1]։ Բայց «...մի ազգի հասարակական և քաղաքական վերածնությունը միշտ սկիզբ է առնում գրականական այն ձևից, որ անվանում են ինքնաքննություն»[2]։

Գրականության այդ ձևն ուրեմն դեմընթաց չէր իդեալներ առաջադրող գրական ուղղության։ Հակառակը, Արծրունու կարծիքով, ինքնաքննական մեթոդը պարտադիր պիտի լիներ ժամանակակից տերմինով ասած թե՛ ռոմանտիկների և թե՛ ռեալիստների համար։ Ահա թե ինչու և՛ Սունդուկյանին և՛ Րաֆֆուն Արծրունին համարում էր տենդենցիոզ գրողներ, «տենդենցիայի» տակ հասկանալով մի կողմից բարոյական իդեալների առաջադրումը, մյուս կողմից՝ «հասարակական ախտերի անխնա մտրակումը»։

«Գրողը յուր ժամանակի արտահայտությունն է, յուր ժողովրդի մտավոր կյանքի հարկավորությունների և պահանջմունքի արտահայտությունը»,—գրել է երիտասարդ Արծրունին իր թղթակցություններից մեկում[3]։ Դեռ այն ժամանակ գրականության և գրողների առաջ դնելով «մարդիկներին մտածել» սովորեցնելու երկտիպ եղանակները, ուսանող-հրապարակախոսը հանձնարարում էր հետևել դրանցից որևէ մեկին, հավասարաչափ օգտակար համարելով կատարյալ գաղափարներ ու մտքեր քարոզող և հասարակության պակասությունները մերկացնող գրական ուղղությունները։

«Ժամանակակից ռոմանը,— գրում էր հետագայում Արծրունին,— կամ գրգռում է նոր մտքեր, կամ մտրակում է վնասակար երևույթները»։ «Էլի մեկ զոհի» նոր բեմադրության առթիվ գրած հոդվածում հրապարակախոսը տարբերանշում էր դարձյալ պիեսներ գրելու երկու ձև. «առաջինը՝ գրել ճշտությամբ այն ինչ որ կա, երկրորդ՝ քիչ թե շատ շեղվել իրականությունից, ապագայի իդեալներ ներկայացնելու դիտավորությամբ»։ Եթե դեռ այս շրջանում Արծրունին շարունակում էր հավասարաչափ նշանակություն վերագրել գրական տարբեր ուղղություններին, ապա 80-ական թվականների սկզբներին նրա գրական-քննադատական ելույթների ընդհանուր միտումը՝ ռեալիզմի գրական ուղղության պաշտպանությունն էր դառնում։ «Ռեալական դպրոցը,— գրում էր նա,— կարող է իդեալացնել տիպերը, միայն այն պայմանով, որ այդ իդեալացումը լինի հավանական, լինի հնարավոր, եթե ոչ այս րոպեիս, գոնե մոտիկ ապագայում»։ «Ռոմանտիկական փտած ուղղության» դեմ Արծրունու պայքարը տրամաբանված էր անձնաքննական ուղղության փիլիսոփայական բովանդակությամբ։ Հասարակական թմրած մարմինը կարելի էր տեղաշարժել, ինչպես թվում էր Արծրունուն, ոչ թե «ոչինչ պակասություն չունեցող հրեշտակներով և ոչինչ արժանավորություն չունեցող հրեշներով» ու նրանց հոգնեցուցիչ և երկարաբան բարոյաքարոզներով,

1 «Մշակ», 1877, № 39։
2 «Մշակ», 1878, № 123։
3 «Գրիգոր Արծրունու Աշխատությունները», հատ. 1, էջ 95։

այլ անխնա քննախոսությամբ, մտրակով, մերկացումներով։ «Ռոմանտիկական ուղղությունը»,—ասում էր Արծրունին,—հետևում է դեդուկտիվ գրական մեթոդին, որը ոչ թե ելնում է փաստերից և իրողություններից, այլ դրանք ենթարկում է առաջադիր իդեան, նպատակը որպես իրողություն ներկայացնելու ցանկությանը։ Նրա համար ռոմանտիզմը ոչ այլ ինչ էր, բայց եթե հասարակական հող չունեցող գրական մի երևույթ։ Նա կրքոտությամբ մերժում էր կլասիցիստական խաղացանկը, սենտիմենտալ-արկածային ռոմանտիզմի հետ միասին։ Ամեն ինչ ենթարկելով գրականության օգտապաշտական դերի իր ըմբռնմանը, Արծրունին պահանջում էր գրական ինդուկտիվ մեթոդի ճանաչում, մի մեթոդ, որն «իր համար անհրաժեշտ հիմք է ընդունում դիտողություն, իրականության ճիշտ հետազոտություն, իրականության հոգեբանական նուրբ քննություն»[1]։

1880-ական թվականների երկրորդ կեսից հրապարակախոսն արդեն բացահայտորեն կանգնում է ռեալիզմի պաշտպանության դիրքերում։ Ռեալիստական գրական շարժումը հարկադրում էր Արծրունուն վերանայելու նախկին կարծիքներն ու մտորումները։ Օրվա գրական կյանքը, գեղագիտական մտայնությունը ինչ-որ չափով փոխում էին քննադատի տեսական հարցադրումները։

Արծրունին տալիս է ռեալիզմի նոր սահմանում, ելնելով տիպականության, տիպ-կերպարի՝ այն ժամանակ արդեն քաղաքացիություն ստացած ըմբռնումներից. «Տիպը գեղարվեստական գրվածքի մեջ անվանվում է այնպիսի մի բնավորություն,—դիտում էր նա,—որ անհատական անձնավորություն չլինելով, մի հայտնի հասարակության մեջ պատահող, ժամանակակից կյանքի ծնունդ համարվող, բազմաթիվ անձնավորություններից վերցրած հավաքական մի բնավորություն է»[2]։ «Իշխանուհի» դրաման վերլուծելիս, քննադատը դնում է, այսպես կոչված. «միջին երևույթի» խնդիրը։ Տիպը բազմազան ու բազմաթիվ անհատականությունների ընդհանրացման արդյունք է, «մի գեղարվեստական անձնավորություն», որ իր մեջ առնում է հոգեբանությունների ու բնավորությունների տիպական միջինը[3]։ «Ի՞նչ պետք է անել գրականության մեջ տիպեր ստեղծելու համար,—հարցնում էր հրապարակախոսը։ Պետք է իմանալ ճիշտ կերպով դիտել և շնորհ ունենալ ընդհանուր, կամ բավական տարածված բնավորությունները՝ անձնական, բացառական, կամ հազիվ հանդիպող բնավորություններից զոկելու։ Դա է իսկապես ռեալական դպրոցի խնդիրը և անպայման պահանջը»[4]։

Սունդուկյանի «Ամուսինների» առնչությամբ Արծրունին սակայն ընդլայնում է ռեալիզմի, տիպի և տիպականության գեղագիտական սահ-

---

1 *«Մշակ», 1882, № 110։*
2 *«Մշակ», 1887, № 133։*
3 *«Մշակ», 1891, № 143։*
4 *«Մշակ», 1887, № 133։*

մանումների շրջանակները։ Նա նկատում է, որ ռեալիզմը և տիպականությունը միայն այնտեղ չեն, որտեղ ընդհանրացվում են կյանքի երևույթներն ու բնավորությունները։ «Ընդունում եմ,— գրում էր հրապարակախոսը,— որ բողոք, դիմադրություն անողները քիչ են, սակավաթիվ են, բացառիկ երևույթներ են,— բայց չէ՞ որ դրանք ինչքան էլ սակավաթիվ լինեին՝ ընդհանուր կազմակերպության արտադրություններն են... Չէ՞ որ անհատական բողոքողների գոյությունը մատնացույց է անում ընդհանուր, թեև խուլ ցավի վրա, չէ՞ որ դժգոհության պատրաստ հող չլիներ, չէին էլ հայտնվի մասնավոր բողոքներ...»[1]։ Ուրեմն, ինչպես ընդհանրական միջինը, այնպես էլ ոչ ընդհանրական բացառիկը կարող են տիպական լինել։ Կերպարին տիպ է դարձնում այն «պատրաստ հողը», որը նրա գոյության պայմանն է։

Տիպականության այս ըմբռնումը պայմանավորված էր գրական պրակտիկայում տեղի ունեցող շրջադարձով։ 80-ական թվականների երկրորդ կեսին գրական-ռեալիստական շարժումը մի հարաճուն թափով տիրապետության էր հասնում գրականության կարևորագույն բնագծերում։ «Հայոց վիպական գրվածներ», «Թատրոնի և գեղարվեստի կոչումը» ծրագրային առաջնորդողներում արծարծված այն միտքը, թե պետք է հրաժարվել «արվեստական, շինծու գաղափարներ, անցքեր և տիպեր» ստեղծելու գրական եղանակներից, արդեն մի որոշ իմաստով ուղղված էր նախկին գրական փորձի և տեսական ըմբռնումների դեմ։ «Հայոց վիպական գրվածները,— ասում էր քննադատը,— կատարելապես զուրկ լինելով հոգեբանական ճիշտ քննության որևէ նշույլից, հիմնըվում են կամ միմիայն արտաքին կյանքի նկարագրական կողմի վրա, կամ ազգասիրական տենդենցիայի վրա, կամ սարսափ ազդող անբնական շինծու երևույթների վրա»[2]։ Հրապարակախոսը մասնավորապես դժգոհում էր «հայոց գեղարվեստական ստեղծագործությունների» թեմատիկ միօրինակությունից, «բարոյական մոտիվների» աղքատությունից։ Մեր վիպական և թատերական գրվածքների «ամբողջ տրագիզմը (ողբերգությունը),—դիտում էր նա,— պտտվում է միմիայն փողի շուրջ կողմը». «չկա ոչ սեր, ոչ անհատական ազատության ձգտում, ոչ հերոսություն, ոչ ձգտում դեպի բարձր գաղափարները. կա միայն փող»[3]։ Այս նկատառումները ինքնին հավաստում են, որ Արծրունին «Մշակի» «ռեալական» շրջանում վերանայում էր գեղարվեստի կոչման և «տենդենցիական գրականության» պատմական միսիայի վերաբերյալ իր նախկին համոզումները։

Այս տեսակետից ավելի բնորոշ փաստ, քան Րաֆֆու նկատմամբ քննադատի վերաբերմունքի էվոլյուցիան, չի կարող լինել։ Իր գրական ելույթներում Արծրունին Րաֆֆուն միշտ էլ դասում էր հայ նոր գրակա-

---

1 «Մշակ», 1890, № 14։
2 «Մշակ», 1886, № 146։
3 «Մշակ», 1887, № 183։

նության գլխավորների շարքը։ Նա չափազանց բարձր էր գնահատում մասնավորապես վիպասանի ստեղծագործությունների գաղափարական հագեցվածությունը և տենդենցիոզ-մտրակողական ուղղությունը։ Իսկ արդեն Րաֆֆու մահվան առթիվ գրած հոդվածում, հրապարակախոսը թույլատրում էր իրեն ասել, թե վիպասանի «բոլոր ստեղծագործած տիպերը խոնարհվում էին տենդենցիային, ստանում էին նրա գրչի տակ այն երևակայական, իդեալական կերպարանքը, որ գուցե պատմության իրականության մեջ երբեք էլ ունեցած չէին»[1]։ Տրամաբանությունն այն է, թե վիպասանի կերպարներն ու մտայնությունը «ոչինչ իրական հիմք չունեին մեր հողի վրա»[2]։ Արծրունին Րաֆֆու մասին գրում էր որոշ սառնությամբ ու վերապահումներով. դա, իհարկե, նրանց միջև եղած տարաձայնությունների արդյունքն էր։ Բայց որ վիպասանի գրական ուղղությունը ևս այնքան էլ համակրելի չէր քննադատին, անտարակուսելի է։ Ինչպես հրապարակախոսության մեջ, այնպես էլ գրական հարցերում Արծրունին շրջադարձ էր կատարել դեպի «ռեալական» ուղղության պաշտպանությունը։ Գրական նորագույն ըմբռնումները-կամ թե եղածի պատմական զարգացումը քննադատին հանգեցրել էին «ռոմանտիկական» գպրոցի գեղագիտության բացասմանը։ XIX դարի պոզիտիվ «մտախորհության» եղանակը հաղթանակում էր գեղարվեստի մեջ, և հրապարակախոսը չէր կարող ընդառաջ չգնալ այդ կենսական նվաճմանը, որը մյուս կողմից համապատասխանում էր սոցիալ-քաղաքական «ռոմանտիզմից» կատարած նրա շրջադարձին։

1890-ական թվականներին գրած «Պիտի քննադատել և ոչ թե ընդհանրացնել» առաջնորդողում հրապարակախոսը անբավականություն էր հայտնում նույնիսկ «օբյեկտիվ ռեալիզմի» քննական ուղղությունից։ Արծրունու սոցիալ-քաղաքական մտայնության մեջ տեղի ունեցած բեկումը իր որոշ արձագանքն ու անդրադարձն էր գտել նաև նրա գրական հայացքներում։ «Մենք երբեք դեմ չենք եղել Սունդուկյանցի պիեսաների ուղղությանը,— վկայում էր քննադատը,— քանի որ մենք ինքներս «Մշակի» մեջ միշտ հետևել ենք նույն ուղղության՝ խստությամբ քննադատել, անողորմ կերպով մտրակել, մերկացնել հայի պակասությունները։ Բայց ուրիշ բան է քննադատել, մերկացնել, մտրակել պակասությունները և բոլորովին ուրիշ բան է հայտնի անձերի, նույնիսկ գուցե հայտնի դասակարգին հատուկ պակասությունները այն աստիճան ընդհանրացնել, որ այդ պակասությունները վերաբերվեն ամբողջ հասարակությանը, ամբողջ ազգին»[3]։ Դժվար չէ տեսնել, թե որպիսի մոռացումով հրապարակախոսը նահանջում էր անձնաքննական ուղղության կարևորագույն սկզբունքներից։ Արծրունու հակառակորդները, մասնավորապես պոլսահայ մտավորականության աջ թևը, դժգոհում և հարձակվում էին հրապարակախոսի

1 «Մշակ», 1888, № 48։
2 Նույն տեղում։
3 «Մշակ», 1890, № 3։

վրա հենց այն պատճառով, որ նա ընդհանրացնում էր որոշ դասերի թերությունները և վերագրում ազգին՝ «լեշ, դիակ» պիտակներով բնութագրելով ամբողջ արևմտահայությունը։ Լիբերալ մտայնության խորացումը ինքնին պետք է բերեր մտրակողական ուղղությունից հրաժարվելու մտայնությանը։

8

Արծրունին զուրկ չէր գեղարվեստական տաղանդից։ Հրապարակախոսական ելույթներից զատ, նա իր գրիչը փորձում էր նաև գեղարվեստի բնագավառում։ «Մշակի» խմբագիրը հաճախ էր դիմում ակնարկին ու ֆելիետոնին, գեղարվեստական այլ ժանրերի (հուշագրական ակնարկ, վեպիկ ու վիպակ), պատասխանելու ժամանակի համար հասարակական կարևորություն ներկայացնող մեծաթիվ հարցերի։

Նիոբե և Ասիացի կեղծանուններով հրապարակված ֆելիետոններն. օրինակ, երևան եկան այն ժամանակ, երբ կենսականորեն անհրաժեշտ դարձավ մեղվականների դեմ մշակական ուղղությունը պաշտպանելու խնդիրը։ Ասիացի—Արծրունին, որին Լեոն չափազանցելով ռուսահայ ամենամեծ երգիծաբանն էր համարում, հետևելով հյուսիսափայլյան դպրոցին, հրապարակախոսական ֆելիետոնը դարձրեց այն հատու զենքերից մեկը, առանց որի, ըստ երևույթին, անհնար էր օրվա բանակռիվները վարել։ Նրա ֆելիետոնը, որ զուրկ չէր հումորի պերճանքից, ավելի հրապարակախոսական, քան գեղարվեստական արժեք է ներկայացնում։ Իրոք, Ասիացու համար երգիծանքը բանակռիվային ծածկոց էր միայն և ոչ թե նաև գեղարվեստական նպատակադրում։ Այդ պատճառով նա ոչ այնքան ձգտում էր սրամիտ լինել, որքան նպատակակետ հասցնել ասելիքը։ Հրապարակախոսական միտվածությունն, այսպիսով, զրկում էր նրա ֆելիետոնը գեղարվեստական հմայքից և շատ հաճախ վերածում բանադատական ելույթի։ Սակայն այդ ֆելիետոններն իրենց մեջ ամփոփում են մեծարժեք նյութեր հայ հասարակական մտքի պատմության մասին։ Յուրաքանչյուր հասարակական երևույթ, որ մշակ-մեղվական պայքարի առանցք է դարձել, գաղափարական այլ բանավեճեր, լոկ տեղային նշանակություն ունեցող խնդիրներ և այլն, Ասիացու ֆելիետոններում ստացել են իրենց մեկնաբանումն ու գնահատումը։ Պարոնյանի ձեռատետրերը հիշեցնող օրագրանշումներ են սրանք, որ զուրկ չեն սոցիալ-քաղաքական սուր դիտումներից։ Ֆելիետոնը Արծրունու համար սեփական գաղափարագիծը հաստատող գրական միջոց էր միայն։ Ճիշտ այդպես էլ հուշագրական և գեղարվեստական պատումները նա ծառայեցնում էր մեկնելու՝ հասարակական խնդիրների նկատմամբ իր վերաբերմունքի բնորոշ կողմերը։

Այսպես, 1876-ին գրած «Մի պատկեր» հրապարակախոսական պատմվածքը, որ արևմտահայ գյուղացու սև օրն էր գծում, «Հայկական հարցի» նկատմամբ Արծրունու նոր դիրքորոշման արդյունքն էր։ Մյուս

կողմից, նա «Մշակի» գրողներին ցուցում էր գրական այն ուղին, որով պատմական իրադարձությունների բերմամբ պիտի քայլեին նրանք։ Եվ իրոք, մի փոքր անց Րաֆֆին և Գ. Պալյանը հանդես եկան արևմտահայ աշխատավորության սոցիալական կյանքը վերարտադրող պատկերներով։

1880-ին, երբ մշակ-մեղվական խմբավորումներում թեժ բանավեճ էր գնում ազգության ու կրոնի հարցերի շուրջ, Արծրունին գրեց «Իմ խոստովանությունը» հուշ-հրապարակախոսականը, որտեղ զարմանալի վարպետությամբ ուրվագծում էր երիտասարդական տարիների մտաշխարհը և այդ կերպ ցուցադրում այն խոր հեղաբեկումները, որոնք նախապատրաստել էին նրա գաղափարական շրջադարձը դեպի ազգության ժամանակակից ըմբռնումը։ Եվ այսպես ամեն անգամ, երբ հարկ էր լինում նայելու անցյալին, Արծրունին անպայմանորեն այնտեղ գտնում էր այնպիսի փաստեր, որոնք արդարացնում էին նրա այսօրվա գործունեությունը։

«Այստեղ և այնտեղ» վեպիկը (1878), որ հրապարակախոսի առաջին գեղարվեստական երկն էր, գրվել էր դիպլոմավոր երիտասարդության նկատմամբ «Մշակի» վարած քաղաքականության դիրքերից։ Այս կարգի պատմվածքներ «Մշակը» չափազանց շատ տպագրեց։ Հետագայում մայրաքաղաքներում կրթվող երիտասարդության հարցը գեղարվեստական զանազան մեկնաբանումներ ստացան Շիրվանզադեի («Կրակը») և Մուրացանի («Առաքյալը») մոտ։ Արծրունու վեպիկը հող նախապատրաստեց այդ թեմայի գեղարվեստական նոր արծարծումների համար։

Կյանքի վերջին տարիներին Արծրունին մեծ ուշադրություն էր դարձնում հասարակական գործչի բարոյական նկարագրի հարցին։ Ասես թե նա տեսնում էր 90-ական թվականների «հեղափոխության մակարույծներին» և սրանց հայտնությունը կանխելու մտադրությամբ փորձում էր ներկայացնել այն գաղափարատիպ հերոսին, որը անձնականը վեր է դասում հասարակականից՝ ապրելով ու այրվելով միայն ազգի համար։ 1875 թվականին Արծրունին գրում էր. «Ընդհանուրի օգուտի մասին մտածողը իրավունք չունի մտածել և իր անձնական բախտավորության վրա». «Մինչև անգամ մի կնոջ սրտի գրաված սերը պետք է զոհվի ընդհանրության օգուտի համար»[1]։ Այս մտքերի գեղարվեստական ցուցադրումն էր «Էվելինան», որ հրատարակվեց «Մշակի» 1891 թվականի համարներում։

Գրական-գեղարվեստական հավակնություն չունեցող այս ինքնակենսագրական վիպակը նորից է ապացուցում հրապարակախոսի հայեցության մեջ տեղի ունեցած բեկումը։ Բարոյա-էթիկական այն դեղատոմսերը, որ նա առաջարկում էր մարդուն փրկելու համար, հանգում էին վաղուց արդեն թարմությունը կորցրած՝ «տառապանքը մաքրագործում է հոգին» քրիստոնեական-մարդասիրական բարոյականության պաշտպանությանը։ Ի դեպ, այս բարոյախոսությունն էր թելադրում հեղինակին դատապարտելու Էվելինայի եսակենտրոն բնավորությունը և առաքինու-

---

1 «Մշակ», 1875, № 30։

թյան ամրոց համարելու գլխավոր հերոսի մենաստանային հոգեբանությունը։ Սակայն սա չէ, որ կարևոր է վիպակում։ Հայրենիքին և ազգին ծառայելու համակողմանի ու անվերապահ նվիրվածության մեջ էր տեսնում Արծրունին հասարակական գործչի կոչումը։ Եվ սա էր, որ զարդարում էր վիպակի գլխավոր հերոսի մարդկային նկարագիրը։ Ըստ երևույթին ազգային շարժումների նոր ըմբռնումն էր մղում Արծրունուն դեպի այս գաղափարատիպը։ Բայց նա չհասցրեց լրիվ հասկանալ ո՛չ այդ շարժման բովանդակությունը, ո՛չ էլ առավել ևս նրա զարգացման ուղղությունը։ Այդ պատճառով «էվելինայի» հերոսը մի ինչ որ ժամանակավրեպ բան ուներ իր մեջ։

1880-ական թվականների վերջերին հրապարակախոսը կրկին մեկնում է Եվրոպա, այս անգամ գրողների միջազգային համաժողովին մասնակցելու։ 1890 թվականին տոնվում է նրա 25-ամյա գրական-հասարակական գործունեության հոբելյանը։ Սրանից հետո Արծրունու հրապարակախոսական ելույթները հազվադեպ են դառնում։ Հիվանդությունը կաշկանդում և հոգեպես ընկճում էր նրան։ 1892 թվականի դեկտեմբերին, երկարատև և ծանր տառապանքներից հետո, Արծրունու կյանքն ընդհատվեց։

ՄԱՏԹԵՈՍ ՄԱՄՈՒՐՅԱՆ

Մատթեոս Մամուրյանը XIX դարի 60—80-ական թվականների արևմտահայ գրականության և հրապարակախոսության նշանավոր դեմքերից է։ Հարուստ է նրա թողած ժառանգությունը, բազմաթիվ են նրա շոշափած հարցերը, ընդգրկած բնագավառները։ Նա գրող էր, հրապարակախոս, թատերագետ, լեզվագետ, թարգմանիչ, խմբագիր, բանասեր, պատմաբան, մանկավարժ, հասարակական-քաղաքական գործիչ, ազգային-ազատագրական պայքարի մարտիկ։

Բարդ և հակասական էր Մամուրյանի աշխարհայացքը։ 1860—70-ական թվականներին հիմնականում կանգնած լինելով բուրժուական դեմոկրատիզմի դիրքերում, նա, միաժամանակ, մի կողմից ցուցաբերում էր հակումներ դեպի հեղափոխական դեմոկրատիզմը, մյուս կողմից որոշ տուրք էր տալիս լիբերալիզմին։ Այս տատանումն ու անհետևողականությունը հետագայում՝ 80—90-ական թվականներին նրան տարան դեպի լիբերալիզմը։

1

Մատթեոս Հովհաննեսի Մամուրյանը ծնվել է 1830 թվականին Զմյուռնիայում (Թուրքիա) աղքատ արհեստավորի ընտանիքում։

Մ. Մամուրյանի հայրը վաղուց էր գաղթել Նոր Ջուղայից և բնակվել Զմյուռնիայում։ Չարքաշ արհեստավորը սկզբում մի կերպ կարողանում էր հոգալ ընտանիքի կարիքները։ 1830-ական թվականներից, երբ եվրոպական գործարանային արտադրանքը ողողեց թուրքական, մասնավորապես Կ. Պոլսի և Զմյուռնիայի շուկաները, շատ արհեստավորների նման Մամուրյանի հայրը ևս կորցրեց իր եկամտի աղբյուրները։

1837 թվականին Մամուրյանների ընտանիքը տեղափոխվում է Հոնիական ծովի Սիրա կղզին, ապա Ալեքսանդրիա։ Փոքրիկ Մատթեոսը, մինչև 9 տարեկան հասակը, հնարավորություն չի ունենում դպրոց հաճախել։

1839 թվականին Մատթեոսը ընդունվում է Ալեքսանդրիայի հունական վարժարանը։ Հայրը 1843 թվականին Մատթեոսին կրտսեր եղբոր՝ Ղուկասի հետ ուղարկում է Զմյուռնիա՝ Մեսրոպյան վարժարանում սովորելու։ 1845 թվականին Մ. Մամուրյանն ավարտում է այդ վարժարանը։ Նույն թվականի վերջերին Պոլսից Զմյուռնիա է անցնում Մխիթարյան վարդապետ Ստեփան Ծազրճյանը՝ Փարիզի Մուրադյան վարժարանի

համար սաներ հավաքագրելու նպատակով։ Ուսումնատենչ Մատթեոսը ևս միանում է այդ խմբին և մեկնում Փարիզ՝ ուսումը շարունակելու։

Մուրադյան վարժարանում նա յուրացրեց ֆրանսերեն, իտալերեն, անգլերեն լեզուները, ծանոթացավ ժամանակի գիտությանը, կարդաց ֆրանսիական խոշորագույն մտածողների ստեղծագործությունները։

Մատթեոս Մամուրյան

1850 թվականին Մ. Մամուրյանը փայլուն ցուցանիշներով ավարտում է Մուրադյան վարժարանը՝ արժանանալով երկրորդ մրցանակի։ Նրա կենսագիրները վկայում են, թե ֆրանսիական նշանավոր բանաստեղծ և պատմագետ Լամարթինը հիացել էր ուսանող Մամուրյանի ընդունակություններով և պարգևատրել է նրան դափնեպսակով[1]։ 1850 թվականին Մամուրյանը վերադառնում է Զմյուռնիա։

Զմյուռնիայի «գրագետ հայերը» սառնորեն դիմավորեցին «էսնաֆի որդուն», նույնիսկ զլացան մի համեստ պաշտոն տալ Մեսրոպյան վարժարանում։ Ընտանիքի աճող կարիքները ստիպում են նրան մերթ աշխատել որպես գրագիր, մերթ առևտրական եվրոպացիների թարգման դառնալ, մերթ մասնավոր դասեր տալ հարուստների երեխաներին։

Բայց հայրենասեր պատանու եռանդը թելադրում էր ավելին անել. Նա խորհում էր տպարան բացել, թերթ հրատարակել, գրել երեխաների դաստիարակության նոր մեթոդների մասին, «անկախ դպրոցի մը պետքը հոչակել»։

1851 թվականին Մամուրյանը և Մարկոս Աղաբեկյանը Զմյուռնիայում հիմնադրում են մի վարժարան, որը կազմակերպված էր բոլորովին նոր մեթոդներով՝ ֆրանսիական առաջավոր մանկավարժության հիմունքներով։ Նրանք տարված էին Ժան-Ժակ Ռուսոյի մանկավարժական սկզբունքներով։

1853 թվականին Մամուրյանը մեկնում է Պոլիս, ստանձնում Խասգյուղ թաղամասի Ներսիսյան դպրոցի դասատուի պարտականությունները։ Նույն թվականին սկսվեց Ղրիմի պատերազմը։ Մամուրյանը կանչ-

1 «Հայ մանկավարժներ», գիրք Բ, Երևան, 1961, էջ 7։

վեց բանակ և անգլիական հրամանատարության տակ գտնվող թուրքական մի զորախմբում թարգմանչի պաշտոն էր վարում։ Երկու ամիս անց նա հիվանդացավ, ազատվեց բանակից և վերադարձավ ուսուցչության։

1856 թվականին Ճեզայիրլյան ամիրան իր մոտ է հրավիրում Մամուրյանին, նշանակում քարտուղար-թարգման և իր առևտրական գործերը վարելու նպատակով նրան ուղարկում նախ Մալթա կղզին և ապա Լոնդոն։ Կատարվում է Մատթեոսի ցանկությունը։ «Տիրոջ» գործերը կարճ ժամանակամիջոցում կարգավորելուց հետո, նա հնարավորություն է ունենում ծանոթանալու անգլիական առաջավոր գրողների ստեղծագործություններին։ 1856—1857 թվականներին Մամուրյանը Քեմբրիջի համալսարանում ազատ ունկնդիր էր։ Այստեղ նա ծանոթացավ անգլիական կլասիկ քաղաքատնտեսության տարբեր ուղղություններին, «կարդաց ու լափեց» ազատատենչ բանաստեղծ Բայրոնի բանաստեղծությունները, «կռվամարտեց Պրոհմեի, Ռոբերտ Օուենի, Դավիթ Ռիկարդոյի հետ»։

1856 թվականին, Անգլիայում Ճեզայիրլյանի գործերը ավարտած համարելով, Մամուրյանը վերադառնում է Փարիզ, ապա լինում Վիեննայում, Վենետիկում, Հռոմում, Պետերբուրգում։ 1861 թվականին վերադառնալով Պոլիս, նա ընտրվում է Պոլսի հայոց պատրիարքարանի դիվանապետ։ Նա պաշտպանում է գավառահայության շահերը, մասնակցում սահմանադրության համար մղվող պայքարին, արձագանքում Զեյթունի հերոսամարտերին, անդամագրվում «Բարեգործական» ընկերությանը, նրա միջոցով դրամ հավաքում և ուղարկում Կիլիկիայի հայ ապստամբներին։

Դիվանապետի պաշտոնում աշխատելու տարիներին Մամուրյանը թղթակցում է «Մասիս», «Մեղու», «Կիլիկիա», «Միություն», «Կռունկ Հայոց Աշխարհին» պարբերականներին, գրում է «Անկլիական նամականի» և «Հայկական նամականի» էպիստոլյար-հրապարակախոսական երկերի հիմնական մասերը։

1865 թվականին Մամուրյանը վերադառնում է Զմյուռնիա և Գր. Չիլինկիրյանի հետ միասին խմբագրում «Ծաղիկ» տասնօրյա հանդեսը։ Հանդեսի էջերում լույս են տեսնում Մ. Նալբանդյանի մահվան և մահվան առաջին տարեդարձի առիթով Մամուրյանի գրած «Միքայել Նալբանդյանց» և «Միքայել Նալբանդյանց. իր կենաց պարագաները» մարտաշունչ հոդվածները։ Հեղափոխական, ազգային-ազատագրական պայքարի ոգով տոգորված այդ հոդվածները Պոլսում հիմնադրված ֆրանկ-մասոնական կազմակերպության գաղտնի ժողովում Մամուրյանի կարդացած երկու ընդարձակ զեկուցումների համառոտագրություններն էին, ժողովներ, որոնց մասնակցում էին Հ. Սվաճյանը, Ս. Թագվորյանը, Կ. Փանոսյանը, Մ. Պեշիկթաշլյանը՝ արևմտահայ դեմոկրատիայի ձախ թևը։

1867—1889 թվականներին Մամուրյանը ընդմիջումներով վարում էր Զմյուռնիայի Մեսրոպյան և Հռիփսիմյան վարժարանների տեսչի պաշտոնը, միաժամանակ աշխատելով իբրև դասատիարակ-ուսուցիչ։

1871 թվականի հունվարից Զմյուռնիայում սկսում է լույս տեսնել Մամուրյանի խմբագրած «Արևելյան մամուլ» պարբերականը, որը փոքր ընդմիջումներով իր գոյությունը պահպանեց մինչև 1909 թվականը։

1875 թվականին լույս տեսավ Մամուրյանի «Համառոտ ընդհանուր պատմություն դպրոցաց համար» դասագրքի առաջին մասը՝ «Հին պատմություն Արևելյան ժողովրդոց», 1877-ին՝ «Հին պատմություն Կարքեդոնացվոց, հունաց և հռովմեյացվոց» (երկրորդ մաս), 1878-ին՝ «Միջին դարու պատմություն» (երրորդ մաս) վերնագրերով, որոնք պատկերացում էին տալիս աշխարհի տարբեր երկրներում ապրող ժողովուրդների անցյալի մասին։

1876 թվականին հրատարակվեց Մամուրյանի կազմած «Մանր վեպեր ու դասեր՝ քաղված մանր տղոց համար» պատկերազարդ ընթերցարանը, 1878 թվականին՝ «Բանալի հայերեն շարադրության», 1879-ին՝ «Գիտելիք ու պարտիք տղայոց» դասագրքերը։ Սրանք ունեցել են մի քանի հրատարակություններ։ Մամուրյանի գրչին են պատկանում նաև «Նոր ընթերցարան տղայոց համար» (1878), «Առաջին ընթերցարան» պատկերազարդ (1889), «Երկրորդ ընթերցարան», «Երրորդ ընթերցարան», «Չորրորդ ընթերցարան կամ գիտելիք ու պարտիք տղայոց», «Իրավարանություն կամ տղոց աչքն ու ականջը կրթելու եղանակը» (1884), «Տարերք առողջաբանության աղջկանց դպրոցներու համար» (1885), «Առտնին տնտեսություն» (1890—1891) և այլ դասագրքեր։ Վերոհիշյալ դասագրքերը մանկավարժության գիտական պահանջների տեսանկյունից շատ թերի կողմեր ունեն, սակայն նրանք XIX դարի երկրորդ կեսին խոշոր դեր են կատարել արևմտահայության կրթության ու լուսավորության ասպարեզում։

1887 թվականին լույս տեսավ Մ. Մամուրյանի «Համառոտ պատմություն հայոց մինչև մեր օրերն» աշխատությունը։ Գրքի առաջին մասը հրատարակվել էր նախկինում լույս տեսած «Ընդհանուր պատմության» համապատասխան բաժիններում, սակայն վերջին մասը, որը վերաբերում էր նոր ժամանակի, մասնավորապես XIX դարի անցքերի նկարագրությամբ, հեղինակի ուսումնասիրության արդյունքն է և գիտական հետաքրքրություն է ներկայացնում։

Մ. Մամուրյանի կազմած դասագիրքը շարադրված է սկզբնաղբյուրների, հատկապես պատմիչների հաղորդած տեղեկությունների հիման վրա։ Հեղինակը քաջածանոթ է ոչ միայն հայ պատմիչների գործերին, այլ գիտե նաև Հերոդոտի, Քսենոֆոնի և հույն ու արաբ շատ հեղինակների պատմագիտական աշխատությունները, որոնք հարուստ նյութ են պահպանել հայ ժողովրդի պատմության վերաբերյալ։ Գրքում օգտագործված են նաև ֆրանսիական նշանավոր հնախույզ Մորգանի կատարած պեղումների արդյունքները, որոնք թարգմանաբար մաս առ մաս տպագրվում էին «Արևելյան մամուլի» էջերում։ Սակայն, դասագրքի հեղինակը չկարողացավ պատշաճ քննական մոտեցում ցուցաբերել իր

օգտագործած աղբյուրների նկատմամբ։ Հենվելով Մովսես Խորենացու հաղորդած տվյալների վրա, Մամուրյանը հայ ժողովրդի պատմությունը սկսում է երեք հազար տարի առաջ նախքան մեր թվագրությունը, համառոտակի խոսում է Նոյի առասպելի մասին և հայերի սկզբնավորումը ընդունում Հայկի և Բելի ժամանակաշրջանից։

Նախաքրիստոնեական և միջնադարյան Հայաստանի պատմական դեպքերը շարադրելիս, հեղինակը առանձնակի ուշադրություն է դարձնում հայ ժողովրդի՝ օտար նվաճողների դեմ մղած պայքարի պատմությանը, ձաղկում է նախարարական այն տներին, որոնք հայրենիքը վտանգի մեջ գտնվելու պահին կենտրոնախույս ձգտումներ էին ցուցաբերում և նպաստում թշնամուն։

Հայ ժողովրդի նոր պատմությունը շարադրելիս դասագրքի հեղինակը առանձնակի ուշադրություն է դարձնում հասարակական-քաղաքական շարժումների, մասնավորապես 1860-ական թվականների «Սահմանադրական պայքարի» պատմության վրա։ Մ. Մամուրյանի կազմած դասագիրքը իր շատ նախորդներից որոշ առաջաքայլ էր, թեև ներծծված է որոշ իդեալիստական և կրոնաբարոյագիտական հայեցությամբ, պատմագիտական հայացքների մեջ տեղ գտած նկատելի հակասություններով։

Մամուրյանը նաև բեղմնավոր թարգմանիչ էր։ Նա թարգմանել և հրատարակել է Վոլտերի «Զատիկը», «Միկրոմեգասը», «Ճերմակն ու սևը», «Ժանոն և Քոլեն», Ա. Դյումայի «Ամորին», «Քսան տարի ետք», «Երեք հրացանակիրք», «Պրժալոն դերկոմս», Ժյուլ Վեռնի «Աշխարհի շրջանն ութսուն օրվա մեջ», «Խորհրդավոր կղզին», Բոմարշեի «Սևիլի Սափրիչը», Ա. Բքլեյի «Համառոտ պատմություն բնական գիտության և գյուտերու հառաջացման հունաց ժամանակեն մինչև այս օր», Աբբայի «Անիծյալը», Շանֆլեորի «Մանկտիք», Ժուլիան Գլասկոյի «Հիշատակք սիպերիականի մը» և ֆրանսիական այլ հեղինակների ստեղծագործությունները։ Անգլիական գրողներից թարգմանել է՝ Վ. Սկոտի «Իվանոեն», Իք. Մարվիլի «Ամուրիի մը երազները կամ սրտի գիրք մը», Մարի Կորելիի «Իմ զարմանալի կինս», Ֆ. Հյումի «Բեքերտվիլի առեղծվածը»։ Նրա թարգմանությամբ լույս տեսան Գյոթեի «Վերթերը», Լեսինգի «Նաթան իմաստունի» առանձին հատվածները։ Լավ էր թարգմանված և շքեղ հրատարակված արաբական «Հազար ու մի գիշերը» վեց հատորով։

1895—1901 թվականներին Մամուրյանը արդեն քիչ էր գրում, համարյա հրաժարվել էր թարգմանություններից։ Այս տարիներին նրա թողած ժառանգության մեջ առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում «Իմ հուշագրերը», որտեղ հեղինակը գեղարվեստորեն շարադրում է իր կյանքի մանկության շրջանը։

Մամուրյանը մահացել է 1901 թվականին Զմյուռնիայում։

2

Հայ փիլիսոփայական և տնտեսագիտական գրականության մեջ ուշագրավ ներդրում է Մ. Մամուրյանի «Անկլիական նամականին», որը ճիշտ է, ամբողջական ձևով հրատարակվեց 1880 թվականին միայն. սակայն ամփոփումն էր հեղինակի՝ 1850-ական թվականների վերջերին և 1860-ական թվականների սկզբին դավանած հասարակական-քաղաքական հայացքների։ Մամուրյանն այս գիրքն սկսել էր շարադրել դեռևս 1858 թվականից, երբ Լոնդոնում էր։

«Անկլիական նամականին» վիպական սյուժեի վրա խարսխված հրապարակախոսական երկ է, բաղկացած հարյուր հինգ նամակից, որ փոխանակում են իրար գլխավորապես երեք անձնավորություններ՝ Նելսոնը, Լիլին և Վուտը։

Վեպի սյուժեն հետևյալն է. Հնդկահայ հարուստ առևտրականներից մեկի մահվանից հետո նրա ժառանգությունը անցնում է որդուն՝ Նելսոնին, որի անչափահաս լինելու պատճառով խնամակալ է նշանակվում հորեղբայրը՝ լորդ Իստհեմը։ Եղբոր հարստության շնորհիվ Անգլիայում մեծ անուն հանած լորդ Իստհեմը թաքցնում է իր արյունակցական կապերը Նելսոնի հետ և յուրացնում նրա հասանելիք ժառանգությունը։ Նելսոնը ավարտում է Քեմբրիջի համալսարանը, ուսումնասիրում անգլիական տնտեսագիտությունը և սովորում մի քանի լեզուներ, մասնավորապես հայերենը։ Առանձնակի համակրանք ունենալով դեպի հարուստ անցյալ ունեցող, բայց տարաբաժան հայ ժողովուրդը, Նելսոնը թողնում է Լոնդոնը, հրաժարվում՝ Թեմզայի եզերքին զբոսնելու հաճույքից և մեկնում գեղածիծաղ Բոսֆորի ափերը՝ բնակություն հաստատելով Պոլսում։

Նախքան Պոլիս մեկնելը, Նելսոնը սիրում էր լորդ Իստհեմի աղջկան՝ Լիլիին։ Ծնողները, մասնավորապես մայրը, մերժում են Նելսոնի ամուսնության առաջարկը, նկատի ունենալով նրա հասարակ ծագումը և Լիլիին նշանում անգլիացի հարուստ լորդի հետ։

Կարծելով, թե Նելսոնը այլևս իրեն չի սիրում, Լիլին տնից փախչում է և որոնում իր սիրեցյալին։ Նա գալիս է Պոլիս, և այստեղ երկու սիրահարները իրար գտնում են։ Նելսոնը նամակների միջոցով Վուտին խնդրում է իմանալ իր անցյալը և հաղորդել իրեն։ Պարզվում է, որ Նելսոնը հայ է, լորդ Իստհեմի եղբոր որդին։ Այդ լորդը ժամանակին ամուսնացել է մի անգլուհու հետ, որը երկու եղբայրներին գրգռել է իրար դեմ և սպանելով ամուսնու եղբորը, սեփականել նրա հարստությունը, իսկ նրա Ներսես որդու անունը Նելսոնի փոխարինելով, խնամել իբրև անհայտ անցյալ ունեցող որբի։

Նելսոնը, իմանալով իր ծագման պատմությունը. դիմում է Պոլսի Հայոց պատրիարքարանին, արձանագրվում որպես հայ՝ Ներսես անունով, սակայն, բնականաբար, չի կարողանում այլևս ամուսնանալ հորեղբոր աղջկա՝ Լիլի-Շուշանի հետ։ Շուշանի մայրը լսելով այս գաղտնի-

քի բացահայտումը, կաթվածահար է լինում և մահանում։ Երկու երիտասարդները հրաժարվելով ամուսնանալու մտադրությունից, վերցնում են իրենց կտակված գումարը, մեկնում Հայաստանի Տարոն գավառը և ձեռնամուխ լինում ժողովրդի լուսավորության և տնտեսական զարգացման գործին։

Նելսոնը անգլիացի Վուտին գրած նամակներում վեհացնում է Հայաստանի պատմական հերոսական անցյալը, առանձնապես շեշտում այն դերը, որ ունեցել է Հայաստանն իբրև պատնեշ դեպի Եվրոպա արշավող բարբարոս ցեղերի ասպատակությունները կասեցնելու իմաստով։

Եվրոպայի հետ հույսեր կապելով հանդերձ, Նելսոն-Մամուրյանը միաժամանակ բացասաբար էր արտահայտվում արևմուտքի բուրժուական պետությունների մասին, խիստ քննադատում էր մեծ պետությունների բռնած դիրքը՝ հայ ազատագրական շարժումների հանդեպ։

«Երբեմն կորովի ու կայտառ մարմին մը, լի կենդանությամբ և բարոյական ուժով,—տակավ առ տակավ ու տարիէ-տարի... պատեքազմե, կրակե, կոտորածե շէշապաբ, հոգնած, դադրած, դողդոջուն ձեռամբ Ավետարան մը բռնած, կուրծքը Լուսավորչա պատկերը կախած՝ կռթնած է կես մը Արարատյան խարխուլ և բազմադարյան կոթողին, չորս դին ավեր, արյուն, գերեզման, չարդ, դիակ, զենք և գահու բեկորներ սփռած, մինչդեռ դեպի հորիզոն առանց տեսնելու կփնտրե նշույլ մը, հույս մը, մխիթարություն մը...»[1],— այսպես է ներկայացնում Նելսոնը Հայաստանի վիճակը։

Ցարական Ռուսաստանը պատկերացնելով արծիվի ձևով, Թուրքիան՝ «սևամորուք» գայլի, Պարսկաստանը՝ վագրի, ներքին հարստահարողներին՝ ճիճուների, Մամուրյանը գրում է. «Անդին սևամորուս գայլ մը՝ անոր (հայ ժողովրդի—Հ. Դ.) արյունը արդեն ըմպելեն անկուշտ՝ հրացայտ աչքերը որսին վրա սևեռած՝ արծիվին սևատեսիլ շուքեն կխրտնի ու ետ ետ կընկրկի։ Ասդին վագր մը, արդի տկարութենե աղվեսի կերպարանք մտած՝ նենգությամբ կջանա որսալ, բռնությամբ հափշտակել չկրցածը, ու եթե ատեն ատեն հանդարտ ու նենգությունն ապարդյուն մնա, վրիժու ոգին բռնելուն՝ բնակից և դենակից վարազներու ձեռոք կայրե, կքանդե, կքակե նույն թշվառ մարմնույն բնաբուն հոդվածները։ Իսկ ուրիշ գույնզգույն ճճիներ ու միջատներ այն մարմնույն աչքը կփորեն։ Ծակատը. երեսը, ուսը կխայթեն, կշոյեն, կգզվեն, անտեսանելի և թունավոր որդեր, ոսկիի ու ծիածանի գույներով մեղմիկ կսպրդին անոր կուրծքը և այն խնչ սիրտն անգամ կրծելու կսպառնան։

Ահա քեզ արևելյան ոճով հայկական արդի մարմինը, որուն վրա ընդհանուր տեսիլ մը տալու համար այս ձևս ընտրեցի»[2]։

---

[1] Մ. Մամուրյան. Անգլիական նամականի, Զմյուռնիա, 1881, էջ 52։

[2] Նույն տեղում, էջ 53։

Հատկապես զայրալից է հրապարակախոսի քննադատությունը թուրքական սուլթանիզմի հայաջինջ քաղաքականության նկատմամբ. «Թուրքը հայոն պատիվն առած է, թույլ տալով վեհանձնաբար որ իր կրոնը գավանի, իր լեզուն խոսի, իր եկեղեցին շինե ու վարե, Քյուրտն իր հարսն ու աղջիկը գողցած է, խոսք տալով որ զինք պաշտպանե ուրիշ վայրագ ցեղերու դեմ, Ավշարն՝ իր տավարն ու բերքը կորզած է, խոստանալով տավարին թրիքն ու արտը պաշտպանել, հափշտակության աղբյուրը չկորուսելու համար, Թաթարն իր տունը փլած է, ավերակը թող տալով»[1]։

Ապրելով Պոլսում և Զմյուռնիայում, Մամուրյանը նկատում է գաղթականության ստվարացումը այդ քաղաքներում և կսկիծով արտահայտվում նրանց ապրելակերպի պայմանների մասին, փորձում բացատրել գաղթականության պատճառները։ «Ի՞նչ են ուրեմն այս գաղթականության պատճառները. ո՞վ կստիպե հայը բնիկ երկրեն դուրս նետվելու,— գրում է Մամուրյանը։— Շահու սերը, որով իր միտքը կտոչորի, հարստահարություն և ավարառություն, որով երկիրը կբռնաբարվի ու կթալըլվի...»[2]։ Մամուրյանը տեսնում էր, որ Հայաստանից գրեթե բոլոր դասերի ներկայացուցիչները գաղթում են. «Այս հաշվով,— շարունակում է նա,— ծերերն ու կիները կպաշտպանեն Հայաստանը, քանի որ գավառացի մարդիկ, որոնց ամեն տեսակներն այստեղ կգտնվին և սովորաբար ստորին պաշտոններ կվարեն, կթողուն ավազակներու ձեռքն արտ, տուն, կին ու զավակ, կով ու ոչխար և ապրուստի պատրվակավ Թուրքիո այլևայլ քաղաքներ կթափառին, կմաշին ու կմոլորին, ստեպ անխնամ ու անդրամ թողլով ընտանիքը»[3]։

Մամուրյանը խիստ արտահայտվելով գաղթականության պատճառների, սեփական հողերն ու հայրենիքը լքողների մասին, հայերին հանձնարարում էր՝ տնտեսական զարգացման, մեքենայական արդյունաբերության յուրացման ուղին։ Նրա հերոսները՝ Ներսեսը և Շուշանը մեկնում են Տարոն հենց այդ միսիայով։ Ներսեսը վերջին նամակում հայտարարում էր, թե քաղաքակրթության միջոցներով «...պետք է որ մետաղները, զանազան արմատիք, ապրանք, ուսմունք ու լույս սփռեն, պետք է որ երկաթը, շոգին, էլեկտրական հեղուկն կենդանություն, շարժում տան այս անշունչ և փշալից բնության»։ Ներսեսի այս ծրագրի մեջ երևում է Մամուրյանի ուտոպիան, թե հայ հարուստները, առևտրականներն ու ինտելիգենցիան, զուտ հայրենասիրական մղումից իրենց ունեցվածքը և ուժերը կտրամադրեն Հայաստանի բարեկարգության, ժողովրդի դրության բարելավման գործին։

«Անկլիական նամականիի» սոցիալ-ազգային ծրագիրը ամփոփում էր «Բարեգործական ընկերության» 1860 թվականի «Հայտարարության»

---

1 «Անկլիական նամականի», էջ 172։

2 Նույն տեղում, էջ 201։

3 Նույն տեղում։

հիմնական բովանդակությունը։ Ուշագրավ են Մամուրյանի մտորումները այն մասին, թե Հայաստանի և Թուրքիայի տնտեսական զարգացման աշխատանքներին սիրով մասնակից կդառնան ոչ միայն հայերը, այլև քրդերը, ասորիները, թուրքերը, թաթարները և այլ ազգեր[1]։ Համատեղ և բոլորի համար օգտակար աշխատանքի մեջ կվերանա նրանց միջև եղած ազգային թշնամանքը։

«Անկլիական նամականիում» շարադրված են հեղինակի հայացքները կրոնի, եկեղեցու, եկեղեցականների մասին, ցույց է տրված արևմտահայ հասարակական-քաղաքական կյանքում եղած հոսանքների ու խմբերի վերաբերմունքը դեպի կրոնն ու ազգությունը։ «Կրոնի վրա իմ համոզումս գիտես,— հայտարարում է Մամուրյանը իր հերոսներից մեկի բերանով։— Հիմնարկություն մ'է այն ուրիշ հիմնարկությանց պես, որ ժամանակի ու տեղվո շրջումներու կհամակերպի։ Հենակ մ'է այն մարդկային տկարամտության և գործիք մը կառավարության ձեռքը։ Պարզմտության ու երկյուղի ծնունդ, ավանդությամբ մարմին ու կերպարան ստացավ և կեղծավորությունն ու շահամոլությունը զայն նվիրագործեցին։ Կրոնի հին ու նոր պատմությունը մարդկային երևակայության ու կրից պատկերն է և իր սոսկալի աղետից նկարագիրն ու հետադիմության գրգիռ։ Քրիստոնեության երևումը ծանրացուց այս վիճակը. մի քանի լավ բարոյական սկզբունքներ բերավ մի շատ ավելորդապաշտության հետ։ Անմահություն քարոզեց և մարդիկը մահացուց, արքայություն խոստացավ և ասդիս անդին դժոխք դարձուց, հավատարմություն ու հավասարություն հռչակեց և ստրկության շղթաներ դարբնեց, լույս ու խաղաղություն ավետեց մեզ և խավար ու խռովություն սփռեց։ Բաց պատմությունն ու կարդա այն աստվածաբանական վեճերն ու կռիվներն, որ բոլոր Եվրոպան արյունլվա ըրին և անթիվ մարդկային զոհեր Քրիստոսի խորանին առջև մատուցին»[2]։

Մամուրյանն այնքան համարձակություն է ունենում, որ պատրիարքարանի դիվանապետի պաշտոնում աշխատելիս հերոսներից մեկ ուրիշի բերանով ավելի խիստ է քննադատում կրոնը։ «Կրոնն մեր մեջ անգամ դիմակ մ'է, որ մեր ընկերային ու ընտանեկան հաշմությունններն մոլորությունները կ'ծածկե, թե հոգևոր և քաղաքական կառավարությանց ձեռքը գործիք մ'է որ մեր մտքի թռիչքը կ'զսպե, թե քաղաքակրթության և լուսավորության ինքնին թշնամի և հին բռնապետութենե մնացած ավանդ մ'է, զոր պետք է լիովին խորտակել իբրև անպետ, վնասակար հիմնարկություն մը»[3]։ Դատելով այս քաղվածքներից, կարելի կլիներ ասել, թե Մամուրյանը աթեիստ է, եթե չլինեին վերոհիշյալ փայլուն մտքերին հակասող՝ հեղինակի այլ արտահայտությունները։ «Անկլիա-

---

[1] Տե՛ս Մ. Գ. Ներսիսյան, Հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարը թուրքական բռնապետության դեմ, 1955, էջ 272։

[2] «Անկլիական նամականի», էջ 139։

[3] Նույն տեղում, էջ 148—149։

կան նամականիի» հերոսներից մեկը առարկելով այդ դրույթներին, որակում է այն որպես մատերիալիստական, սոցիալիստ-ուտոպիստական մոլորություն, Ռոբերտ Օուենի, Ֆուրյեի, Սեն-Սիմոնի հետևորդ է համարվում այն մարդը, որը նյութականը գերադասում է հոգեկանից և քարոզում է անաստվածություն։ «Անկրոն ժողովուրդ մը չեմ կարող ըմբռնել,—շարունակում է երկրորդ գործող անձը։—Չեմ հավատար Ռուսոյին պես որ բնության մարդն երանելի արարած մ'էր և ապականություն ու մոլություն քաղաքակրթության հետևանք... Արմատական բարենորոգում արդի սկզբանց համեմատ՝ պարզապես ցնորք մ'է...»[1]։

Կրոնի մասին այսպիսի հակադիր տեսակետներ են արծարծված «Անգլիական նամականիում»։ Սակայն հետագա շրջանի աշխատությունները ցույց են տալիս, որ Մամուրյանը վերջ ի վերջո կրոնը և եկեղեցին չէր ժխտում, ձգտում էր նրանց կատարելագործմանը և պահպանմանը։ Նա ուզում էր ռեֆորմի ենթարկել հայ եկեղեցին, կրթել եկեղեցականներին, կրոնական ֆեոդալական ինստիտուտը վերածել քաղաքակրթության տարածման նպատակին ծառայող բուրժուական հիմնարկության։

3

1872 թվականին Զմյուռնիայում լույս տեսավ Մ. Մամուրյանի «Հայկական նամականին», որտեղ հավաքված էին «Կիլիկիա», «Մասիս», «Մեղու», «Արևելյան մամուլ» պարբերականներում 1864 թվականից սկսած Վրույր ծածկանվամբ հրատարակված հոդվածներն ու ֆելիետոնները։

Նամակները հիմնականում դասավորված են ժամանակագրական հաջորդականությամբ, սակայն հեղինակը 1867 թվականին գրած հոդվածներից մեկը գիտակցաբար դրել է աշխատության սկզբում, որպեսզի ընթերցողին հասկացնի, թե Թուրքիայում գրելու ազատություն չկա։

Մամուրյանի այս գիրքը կազմված է բազմաթիվ երևույթների տպավորության տակ գրված նամակներից, սակայն իր բովանդակությամբ, շոշափած խնդիրների ներքին առնչությամբ ու հաջորդականությամբ, կազմում է մի ամբողջական երկ։ Այստեղ գլխավոր հերոսներ Վրույրը և Պարույրը շատ են փիլիսոփայում, խորհում, կարծիքներ հայտնում հայ ժողովրդին հուզող բազմաթիվ ու կարևոր հարցերի շուրջը, բայց քիչ են գործում։ «Հայկական նամականին» ավելի փիլիսոփայական, հրապարակախոսական տրակտատի, քան գեղարվեստական երկի բնույթ ունի։

Գրքի առաջին մասում հեղինակն անդրադառնում է հայ հասարակական հոսանքների պայքարին։ 1860-ական թվականների արևմտահայ կյանքում գործում էին խավարամոլ ամիրաներն ու հետադեմ կղերը, լիբերալ-բուրժուական ինտելիգենցիան և աշխատավորության շահերի արտահայտիչ դեմոկրատիան։ Այս հոսանքներից ամեն մեկը առանձին սպասելիքներ ուներ «Ազգային սահմանադրությունից»։

[1] «Անգլիական նամականի», էջ 365։

Հանգամանորեն խոսելով ամեն մի դասի դեպի «Ազգային սահմանադրությունն» ունեցած վերաբերմունքի մասին, Մամուրյանը ցույց է տալիս, որ հայկական հոգևորականությունը, մանավորապես Պոլսում պորտաբույծի կյանքով ապրող բարձրաստիճան կղերը, բողոքում էր սահմանադրության դեմ։ Նրանք սահմանադրությունը դիտում էին որպես միջոց «հայ անկրոն և անխորհուրդ» պատանիները ձեռքին երեսփոխական ժողովների ընտրությամբ ազգային ներքին գործերի ղեկն իրենց ձեռքը վերցնելու և «Հայաստանյայց եկեղեցվո մեջ նորոգություն և հերետիկոսություն մուծանելու»[1]*։ Այս դասի շահերի արտահայտիչներն էին «աստվածաբան Երևակն ու ծանծաղամիտ Արևելյան դարը»։ «Ամիրայից դասը կ'ըսեր.—Օսմանյան կառավարությունը միապետական է,—գրում է Մամուրյանը,—միապետական կառավարության մը մեջ սահմանադրական հասարակություն մը հակասական է և տերության օրինաց հակառակ. ուրեմն ազգային Սահմանադրությունն ապստամբության դրոշակ մ'է, տերության մեջ տերություն մ'է, մեր զորության քանդումն է»։ Ամիրայության «բերանն էր քաղաքագետ* Երևակը»[2]*։ Այս երկու դասերը հանդես էին գալիս միասնաբար և կազմում էին կղերա-ամիրայական հոսանքը։*

«Ազգային սահմանադրությունից» մեծ սպասելիքներ ուներ ժողովուրդը։ «Ռամիկը կ'ըսեր,—գրում է Մամուրյանը,—դարերե 'ի վեր գեռության և թշվառության լուծը կ'ճնշե վիզս, ոչ հաց ունիմ, ոչ լույս, ոչ սիրտ։ Կրոնականը հոգիս ու քսակս կ'քամե, իշխանը գլուխս կ'ճզմե և ես երկնակի ստրուկ դարձած եմ և կամք չունիմ և ոչ կարողություն իմ տնական և ազգային գործերս տնօրինելու։ Սահմանադրությունը մեր բոլոր ցավերուն դարմանը պիտի լինի, մեզի առատություն, բարօրություն ու երջանկություն պիտի բերե... Եվ ռամիկը հույսեր ուներ և ոչ հրապարակական գործ և բերան»[3]*։*

1860—1863 թվականների ընթացքում դեպի սահմանադրությունն ու «սահմանադրականներն» ունեցած իր նախկին դիրքորոշումը փոխեց Մ. Մամուրյանը։ «Հայկական նամականիի» բազմաթիվ հատվածներում Վրույրը որոշակիորեն հակադրվելով պահպանողական և լիբերալ գործիչների հետապնդած նպատակներին, սահմանադրականներից պահանջում էր ապահովել գավառահայության քաղաքացիական իրավունքները, նրան մասնակից դարձնել Ազգային ժողովների ընտրություններին. նպաստել նրա տնտեսական զարգացմանը, սոցիալական հարստահարությունների, թուրք, քուրդ և չերքեզ վերնախավի կամայականությունների վերացմանը։

Մամուրյանը ամեն կերպ նշավակում էր պահպանողականներին, միաժամանակ քննադատում լիբերալներին (Ն. Ռուսինյան, Սերվիչեն),

---

[1] Մ. Մամուրյան. *Հայկական նամականի. Զմյուռնիա. 1872. էջ 157։*

[2] *Նույն տեղում։*

[3] *Նույն տեղում. էջ 158։*

որոնք, ճիշտ է, կազմեցին, խմբագրեցին «Ազգային սահմանադրությունը», ձգտեցին նրա վավերացմանը, բայց և այնպես բոլորովին էլ չմտահոգվեցին գավառներում այն գործադրելու խնդրով։

Սահմանադրության «թլպատումից» հետո, «սակայն երբ սահմանադրասեր հայ կ'տեսնեմ այժմ,—գրում է Մամուրյանը,—կ'հիշեմ այն մուրացկանն, որ մեղրի գոց ամանին վրա հացը կ'քսեր կ'ուտեր, և կը կարծեր թե մեղր է կերածն»[1]։

«Հայկական նամականիի» հեղինակը ազատագրական պայքարի գաղափարախոս է։ Ամենուրեք զգացվում է նրա հայրենասիրական պաթոսը։ Ազգային-ազատագրական պայքարին վերաբերող տեսակետների քննարկումը կատարվում է գրքի «Պարույրի երազը» հատվածում։

Սուլթանական գրաքննչական ռեակցիան հայ առաջավոր մտածողներին ստիպում էր հանդես գալ գրական կեղծանուններով։ Ռեպրեսիտաների արդյունք էին Մեչուխիչյան, Վրույրը, Պարույրը, Շահնուրը, Ալբրսամը և այլ ծածկանուններ, որոնց տակ թաքնված էին Սվաճյանը (Մեչուխեչա) ու Մամուրյանը։ Դեմոկրատական ինտելիգենցիան չբավարարվելով գրական այդ մեթոդով, նոր միջոցներ էր որոնում։ Այդ միջոցներից մեկն էր երազի ձևով գաղափարներ արտահայտելը, որը հայ գրականության մեջ առաջին անգամ մուտք գործեց Մ. Մամուրյանի «Հայկական նամականի» գրքով և որը հետագայում օգտագործեց նաև Րաֆֆին։ Պարույր ծածկանվան տակ թաքնված Մամուրյանը, որոշ ձգձգվածությամբ գրված այս երազում գաղտնանուններով, զգուշությամբ քննադատում է սուլթանական կառավարությանը, հայ վերնախավին և ազատագրական պայքարի կոչ անում։ Թուրքիա անունը փոխարինված է Չինաստանով։

Մամուրյանը քննարկում է իտալական ազատագրական կռվի, ֆրանսիական հեղափոխության, ԱՄՆ-ի ազգային պայքարի, Հունգարիայի ու Լեհաստանի հայրենասիրական շարժումների հետ կապված հարցերը։

Բազմաթիվ հատվածներում հեղինակը վարպետ գրչով նկարագրում է Թուրքիայի ծովափնյա երկու քաղաքների՝ Պոլսի և Զմյուռնիայի, մանավանդ մայրաքաղաքի չքնաղ բնության տեսարանները, թաղերն ու մզկիթները, ամառանոցներն ու վիլլաները, կայսերական պալատներն ու աշխատավորական հյուղակները։ Բոսֆորի ափերին ծվարած Պոլսի գեղատեսիլ բնության նկարագրության մեջ էլ ընթերցողը պարզ նկատում է, թե հեղինակը ինչպիսի վարպետությամբ է կարողանում աշխատավորական մայրաքաղաքը, նկուղներում տանջվող, տարբեր ազգերի պատկանող օրամշակ բանվորներին հակադրել վերնախավային Պոլսին, բեհեզների մեջ զարդարված, ծիրանի հագած, շռայլ կյանք վարող սուլթանին ու նրա պալատականներին, թուրք փաշաներին ու հայ ամիրաներին։ Գեղարվեստական մեծ վարպետությամբ գրված այս հատված

---

[1] «Հայկական նամականի», էջ 145։

ներից ակնհայտ է հեղինակի համակրանքը Պոլսում ապրող թուրք, հույն, հայ աշխատավորների, նրա ատելությունը սուլթանական կառավարության և վերջինիս կամակատար հայ ամիրաների նկատմամբ։

Գրքի երկրորդ մասում (52-ից 70-րդ նամակները) գծագրված են ժամանակի արևմտահայ իրականության մեջ գործող մի շարք ազգային գործիչների, խմբագիրների, հրապարակախոսների, գրողների, ազգային ժողովների երեսփոխանների, հոգևոր առաջնորդների դիմանկարները։ Հրապարակախոս-գեղագետը քաղաքական կրքոտությամբ ձաղկել է պահպանողականներին, թեև երբեմն մեղմ, բայց և այնպես քննադատել է երեկվա «բարեկամ», այսօրվա հակառակորդ լիբերալներին և շատ բարձր դասել ու գովաբանել դեմոկրատ գործիչներին։ Ջամուռճյան-Ստենտորը, Նուշպան-Նարպեյը, Աբեթիկ-Նովրուզը-Թոթովիկը անարգանքի սյունին են գամվում, դիմակազերծվում։ Մամուրյանը, օգտվելով պատրիարքարանում զբաղեցրած իր պաշտոնից, կարողացել է նաև պարզել այս գործիչների ունեցած կապերը օտար պետությունների, այդ թվում Թուրքական Բ. Դռան հետ, յուրայիններին զգուշացրել, որ սրանք, փող շահելու տենչից կուրացած, վաճառել են այն ամենը, ինչ՝ ազգի համար թանկ էր ու նվիրական։

Սերվիչեն, Գր. Օտյանը, Ն. Ռուսինյանը ներկայացվում են ընդհանուր գծերով, սակայն հեղինակը վարպետությամբ ցույց է տալիս այդ ընդհանրության մեջ թաքնված ներքին հակասությունները, աշխարհայացքային էական և ոչ էական տարբերությունները։ Գրիգոր Օտյանի դիմանկարը ամենահաջողվածն է սրանց մեջ։ «Եվ Վրույրը հրաշալի պատկեր կգծե Նուրճանին (Գր. Օտյան—Հ. Ղ.),—գրում է Հ. Ասատուրը,—ամենեն ավելի անոր վրա ծանրանալով, իբր ամենեն թանկագինը բոլոր փոհարներուն»[1]։ Պատճառը Օտյանի հետ ունեցած Մամուրյանի անձնական բարեկամությունն էր, ինչպես նաև «Բարեգործականի» մեջ համատեղ աշխատանքը, առաջինի ունեցած մտավոր հսկայական կարողությունները։

Լիբերալների մեջ ամենից աչքը Սերվիչեն էր, որի մասին Վրույրը գրում է. «Տուփ մը ունի ի ձեռին, քթախոտի տուփ մը։ Թեև հայ քաղաքագետ, օրենսդիր, ատենաբան, մեծ մարդ է անի— ...Թզուկ մը կերևի իր բոլորտիքը կեցող ունկնդիրներուն մեջ, այլ հսկա մ'է մտքով։ Երկուշարժուն հրացայտ մանր աչքեր իր բնավորության հայելիներն են։ Թեև ճաղատ գլուխ, ցավագար մարմին ունի, դեռ աշխույժն է պատանեկան, իմացականությունը բերրի ու ճապուկ, հնարապետ, հանդգնությունն աննկուն»։

Մամուրյանը համակրությամբ է վերաբերում արդեն դեմոկրատիայի առաջավոր ջոկատ հանդիսացող Հ. Սվաճյանին, «Մեղվական» երիտասարդությանը, հայրենասեր բանաստեղծ Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանին։ Պեշիկթաշլյան-Թաշմանը, որ «պարզասեր, համեստ և ընտիր բնավո

[1] Հ. Ասատուր, Դիմաստվերներ, Կ. Պոլիս, 1921, էջ 127։

րությունն մ'ունի,—գրում է Վրույրը,—Թուրքիո Հայոց Պերանժեն է և Սայյատներու հետ կրնա մրցիլ»։

Հ. Սվաճյան-Ծղոտը «Հայոց Դեմոկրիտն է, բայց չէ թե անզգա մարդատյաց Դեմոկրիտը, այլ հրահանգիչ, մարդասեր անձ մը, որուն հոգին վշտաց վրա լալու ատեն, շրթունքն անոնց թերությանց վրա կծիծաղին, գրիչը մոլությունններ կհարվածե և մոլիները տարտարոս կղրկե»։ Մամուրյանը վարպետորեն կերտում է «Մեղվի» խմբագրի դիմանկարը, ցույց տալիս նրա երգիծական մեծ կարողությունները, դրվատում Մեչուխեչյանի հնարամտությունները։ «Հայկական նամականիի» բազմաթիվ էջերի վրա երևում է Սվաճյանի ազդեցությունը, իսկ Պարոնյանի գործելակերպը ամենուրեք հիշեցնում են Մեչուխեչյանին։

4

Մ. Մամուրյանը ֆեոդալական հասարակարգի թշնամին էր։ Նա համառ պայքար էր մղում թուրքական ֆեոդալիզմի, նրա հայ ջատագովների՝ ռեակցիոն-պահպանողականների՝ Ջամուռճյանի, հայ ամիրաների, բարձրաստիճան հոգևորականության դեմ, որոնք վախենալով ժողովրդական մասսաների գիտակցության արթնացումից, դաշինք էին կընքում կառավարական պաշտոնյաների, թուրք փաշաների հետ և նրանց հովանավորությամբ սպառնալիքներ կարդում «ըմբոստ հայության գըլխին», հարստահարում, կողոպտում և մնում անպատիժ։ Հրապարակախոսը ճիշտ է նկատել, որ ֆեոդալական հիերարխիայի բոլոր աստիճանների վրա բազմած դասերը՝ վերևից սկսած, ապրում են իրար հաշվին, իսկ բոլորը միասին՝ հասարակ ժողովրդի հաշվին։ Ժողովուրդը «որչափ գլուխ ծռե, այնչափ կ'ճզմվի այդ գլուխը,— գրում է Մամուրյանը։—Քաղաքական ազատության նշույլը չկա այստեղ և ոչ իսկ քաղաքային ու անհատական։ «Մեծ ձուկը պզտիկը կ'կլլե» առածն այստեղ իր ամբողջ իմաստով կ'գործածվի։ Պատրիարքն ամիրան կ'ճզմե՝ եթե սա հզոր փաշայի մը տված չէ իր կռնակը, ամիրան՝ վարդապետը, վարդապետը՝ քահանայն... ամենքն ալ խեղճ ժողովուրդը կ'ճզմեն, որ այս բռնական դրությունը շատ բնական կ'գտնե, և երբ պաշտոնական ու անպաշտոն հարստահարությանց չտոկալով՝ թեթև ճիկ մը հանե, իսկույն անոր աչքին կ'ցուցընեն դժոխքն ու Թուրքի լախտն ու լռության կ'դատապարտեն, այնպես, որ կարծես թե այստեղ ու գավառները Հայք հետին ծայր խաղաղ, անդորր ու հանգիստ կյանք մը կ'վայելեն, թեև ներքուստ կ'տառապին, կ'մաշին, կ'լան և իրենց արտասուքը լռելեայն կուլ կ'տան»[1]։

Տարիներ անց, մասնավորապես ռուս-թուրքական 1877—1878 թթ. պատերազմի նախօրյակին, երբ ամբողջ հայկական մամուլը բողոքում էր թուրք հրոսակների չարագործությունների դեմ, Մամուրյանը ևս միանալով նրանց, չէր մոռանում ներքին թշնամուն, «հոգևոր» և «անհոգի»

---

[1] «Անգլիական նամականի», էջ 194։

իշխանավորին։ «Ի՞նչ տառապանք որ կքաշեն գավառայինք,—գրում է նա,— փառամոլ կրոնավորներու, հայ պեյերու, էֆենտիներու, ազգային անպիտան պաշտոնավորներու երեսեն կքաշեն, որոց վրա իրենց հույսը դրած՝ փրկության կսպասեին ու կսպասեն, թեև հիմակ ազգային ընդհանուր անտարբերության մեջ կլափին։ Նրանի թե իրենց բազուկներում, իրենց լեռներում, իրենց քաջերուն վրա դնեին հույս ու վստահություն ու ձեզմե օգնություն ու լույս սպասելու տեղ՝ եթե պիտի ջնջվեին, գոնե արդարության դատը պաշտպանելով՝ մեռնեին»[1]։

Ժխտելով ֆեոդալական կարգերը, Մամուրյանը ինչպիսի՞ դիրք էր ունել կապիտալիստական կարգերի նկատմամբ, կամ ո՞րն էր նրա երազած ու կառուցելիք նոր հասարակարգը։

Ի տարբերություն արևմտահայ 60-ականների բոլոր գործիչների ու հրապարակախոսների, Մամուրյանն առաջինն էր, որ այնքան հստակ կերպով պատկերացրեց Եվրոպայի շատ երկրներում արդեն հաղթանակած, բայց կիսաֆեոդալական Ասիայի համար նորություն հանդիսացող արտադրական բուրժուական հարաբերությունները, արտադրողական ուժերի այն հսկա աճը, որը տեղի էր ունենում կապիտալիզմի ժամանակ։

Ծանոթանալով բուրժուական Եվրոպային, նրա քաղաքական ու տնտեսական կարգերին, խոշորագույն տնտեսագետների աշխատություններին, նա համեմատություն անցկացրեց արևելքի ու արևմուտքի միջև, ուղիներ որոնեց արևմտահայության և ընդհանրապես Թուրքիայի տնտեսությունը փակուղուց դուրս բերելու համար։

Մամուրյանը ժամանակին նկատեց բուրժուական հարաբերությունների և ընդհանրապես մեքենայական արտադրության առաջ բերած հեղաշրջումը։

«Թարեկամ, մեքենականությո՜ւն, այս է մեր դարուն նշանաբանը, կգրե անվանի հեղինակ մը, որու ըրած տպավորությունն իմ վրա պիտի հաղորդեմ քեզ,— գրում է Մ. Մամուրյանը։—Աչքդ որ կողմը դարձնես ուրիշ բան չես տեսներ հիմակ՝ այլ միայն մեքենա: Հեռուներ պտտելու տեղ՝ մեր չորս դին նայինք, մեր ժամանակին պիտույքն ու ձգտումները քննենք, թերևս դաս մը քաղենք...։ Սահման չունի մեքենագիտությունն, և ո՞վ գիտե ապագային մեջ ինչ նոր նոր հորիզոններ պիտի բանա մարդուս առջև»[2]։ «Ուրեմն մեքենան մեր կենաց բոլոր պայմանները կփոխե,— շարունակում է Մամուրյանը,— ոչ միայն մեր գործերու եղանակն, այլ մեր միտքն ու զգացումը»[3]։ «Մեքենաներն կախում ունին փիլիսոփայություն, գիտություն, արվեստ, գրականություն»[4]։

Մամուրյանը ակնածանքով էր խոսում կապիտալիստական Եվրոպայում արդեն հաղթանակած նոր հասարակական-տնտեսական հարաբե-

[1] «Արևելյան մամուլ», 1877, էջ 434։

[2] «Անգլիական նամականի», էջ 155—156։

[3] Նույն տեղում, էջ 159։

[4] Նույն տեղում, էջ 158։

րությունների մասին։ Նա լուսավորության աղբյուր էր համարում Եվրոպան, դիմելով նրա «լուսավոր գլուխներին»՝ Ասիայի համար ևս լույս, գիտություն և մեքենայական արտադրություն էր պահանջում։ «Դուք արևմտյան մարդիկ, լուսամիտ ու քաղաքակիրթ մարդիկ, մեզ Արևելցվոց պիտի հասցնեք լույս մեքենայի հետ, ճարտարություն գործավորներու հետ, արվեստ և գիտություն գիտուններու հետ....։ Արևելցիին իմացական կարողությունը մոխրի ներքև ծածկված հրատներու կ՚նմանի, թեթև հով մը պետք է որ բռնկի, և այդ հովը պետք է գա մեզի Արևմուտքեն»...[1]։

Մամուրյանը, սակայն, կապիտալիզմի, ընդհանրապես բուրժուական արևմուտքի գովերգուներից չէր։ Դիկկենսի կողքին նա տեսավ նաև բացասականը, աշխատավոր մարդկության կրած զրկանքներն ու արհավիրքները կապիտալիզմի պայմաններում։

Հատկանշական է, որ «ճշմարտության» ջահակիր էր համարում նա ոչ թե Արևմուտքի կապիտալիստներին, այլ այն «գործավորներին», որոնք բանեցնելու էին նրանց մեքենաները։ «Մեքենական աշխարհը պիտի ճզմե մեզ,— գրում է Մ. Մամուրյանը,—ամեն ազնիվ, վսեմ, առաքինական զգացում պիտի խղդե։ Է՞հ, բարեկամ, չեմ կարող հանդուրժել այս տեսարանին, որ ինձ հուսահատություն կազդե... Ավաղ, մեր դարը մեքենայի պես անզգա ու անխիղճ է...»[2]։

Կապիտալիզմի զարգացումը պատճառ էր դառնում մանր արտադրողների, մասնավորապես գյուղացիության տնտեսական քայքայման, դասակարգային նոր ստորաբաժանումների առաջացման, հասարակական հարստության անհավասար բաշխման, կապիտալի բևեռացման։ Մի կողմում ուռճանում է կապիտալը, մյուս կողմում կազմվում է «սեփական աշխատանքը» վաճառքի հանող միլիոնավոր բանվորների բանակը։ Ահա կապիտալիզմին հատուկ երևույթները, որոնք չվրիպեցին Մամուրյանի ուշադրությունից։ «Ընկերական դրության մեջ ի՞նչ փոփոխություն կբերե այս նոր զորությունն, ի՞նչպես օրեօր կավելնա հարստությունն և հետզհետե այլ և այլ խումբերու մեջ կդիզվի,—գրում է Մամուրյանը,— հին հարաբերություններ կխանգարե, հարուստին ու աղքատին մեջ ի՞նչ մեծ վիհ մը կբանա, տնտեսագետին ուշադրության արժանի խնդիր մ՚է»[3]։

Մ. Մամուրյանը գիտակցում էր, որ բուրժուազիայի հսկայական հարստությունը դիզվում է բանվոր դասակարգի «արյան և քրտինքի» հաշվին։ «Բանվորին քրտինքն,— գրում է նա,— հարուստին, դրամատերին արյունն է, որով կ՚կենդանանա։ Ես չեմ կարծեր, որ Բրուտոն և Լ. Պլան և ուրիշ ընկերհաշտական հեղինակներ, բոլորովին անիրավ են, երբ գործավորին ծանր վիճակին ու կրած օրինակա հարստահարության վրա կ՚ճառեն։ Նորաձև տնտեսագիտություն մը, պայմանական օրենքներ կ՚տիրեն՝ իրաց բնական, արդար ընթացքը վրդովելու և թշվառության

1 «Անգլիական նամականի», էջ 460—461։

2 Նույն տեղում, էջ 161։

3 Նույն տեղում, էջ 157։

գումարն ավելցընելու»[1]։ Հրապարակախոսը Անգլիայի օրինակով դիմակազերծ է անում արևմտա-եվրոպական «քաղաքակրթիչներին», որոնք արևելքում հող էին նախապատրաստում իրենց քաղաքական էքսպանսիայի համար։ Նա պատկերավոր ձևով է նկարագրում բուրժուազիայի և պրոլետարիատի միջև եղած սոցիալական հակասությունները, բանվոր դասակարգի կրած տանջանքները։ «Արդի ազնվականը հին ամուր դղեկին մեջ նստած՝ զրահապատ ասպետին որդին է, որ լորդերու ժողովին մեջ ունի աթոռ մ'որ իր արժանավորության տրիտուրը չէ... արդի գործավորն միջին դարու ստրուկն է որ՝ քաղաքակրթության անապատին մեջ տեսակ մը վայրենի՝ ոչ տուն ոչ իրավունք, ոչ քվե, ոչ արև ունի և երկրի վրա թիզ մը տեղ չգտնելով՝ կ'իջնե անոր անդնդային հատակն ու շատ անգամ ածխահանքեն իր հացը մուրալու ատեն կ'այրի, կ'խեղդվի և դիակն անգամ անհետ կլինի»[2]։

Մամուրյանը նշավակում է «եվրոպական քաղաքակրթությունը», ցույց տալիս նրա սոցիալական հակասությունները, որոնք դասակարգային համերաշխություն քարոզող բուրժուական լիբերալների կողմից սքողվում են։ «Սատանա և հրեշտակ, խավար և լույս, ավելորդապաշտություն և բանականություն, գերընական և բնական, այս երկու բաները թեև 'ի բնե իրարու հետ շուն ու կատու են, սակայն արդի քաղաքակրթությունը կուզե, որ իբր եղբայր ու քույր քովե քով գահակալեն... սքանչելի՜ քաղաքակրթություն»[3]։

Այսպիսով, Մամուրյանը ընդունելով կապիտալիզմի դրական դերը. վեր է հանում նրա բացասական կողմերը։

Մ. Մամուրյանը հասկացել էր բուրժուական հասարակությանը հատուկ մի շարք օրենքներ, այդ թվում նաև դասակարգային պայքարի տեսությունը, որի մասին վաղուց կարծիքներ էին հրապարակել ֆրանսիական պատմաբաններն ու անգլիական տնտեսագետները։ Հրապարակախոսը ծանոթ էր Թիերի, Մինյեի, Գիզոյի, Օուենի, Ռիկարդոյի, Սմիթի և այլոց աշխատություններին։ Սակայն պրոլետարիատի դասակարգային պայքարի թռուցիկ արտահայտությունները նրա մոտ երևացին ավելի ուշ շրջանում։ 1860—70-ական թվականներին Մ. Մամուրյանը քննադատում ու վեր էր հանում բուրժուական հասարակության արատներն ու խոցերը, սակայն չէր հասնում պրոլետարիատի պատմական դերի գիտակցմանը։ Նա չհասկացավ, որ բանվոր դասակարգը հրապարակ է իջել որպես հասարակությունը արմատապես վերափոխող, ռևոլյուցիոն դասակարգ։ Ահա թե ինչու պատահական չպիտի համարել և այն, որ Մամուրյանը բացասաբար տրամադրվեց Փարիզի Կոմունայի նկատմամբ։ Քննադատելով բուրժուական տնտեսակարգը, նա չհանգեց կապիտալիզմի արմատական բացասման գաղափարին։

[1] «Անկլիական նամականի», էջ 255։
[2] Նույն տեղում, էջ 151—152։
[3] «Հայկական նամականի», էջ 101։

5

Ինքնատիպ մտածելակերպով օժտված դեմոկրատ հրապարակախոսը սկզբից ևեթ իր զինակիցներից շատերից տարբերվում էր նրանով, որ բարձրանում էր հատվածային սահմանափակությունից, մտահոգվում և՛ արևելահայերի, և՛ արևմտահայերի ազատագրման խնդրով։

Մամուրյանը ասում էր, որ սուլթանիզմի տիրապետության օրոք ազատությունը պատրանք է և ավելացնում. Թուրքիայում «գահերու վրա չէ ազատությունն, այլ գերեզմանի մեջ»[1]։

Մամուրյանի կարծիքով ազատության անհաշտ և անողորմ թշնամիները հրեշներ են, որոնք «...ամեն ժամ իրենց իշխանությունը, փառքը, հարստությունը մարդկային դիակներու, ավերակներու վրա հիմնելու կ'աշխատին ....կը ծծեն ողորմելի ժողովրդին արյունը... ջուրի տեղ արյուն կ'խմեն, հացի տեղ մարդու միս կ'ուտեն, անկողնի տեղ՝ արյունալի դիակներու վրա կ'պառկին և ժողովուրդն որ կ'սպասե, ինչպես կ'սպասեն գառնուկները սպանդարանին դուռն, այս գառնուկներուն չափ չկան, որ քանի դահճին մերկ ու շողուն դանակը տեսնեն՝ աչքերնին կ'դառնա. կ'ցատկռտեն, կ'գալարին և մարդու դեմքով ներկայացող անբնական մահվան դեմ խեթկելով՝ կ'մաքաուին...»[2]։

Հայ ժողովրդի արևմտահայ հատվածի սոցիալ-քաղաքական թշվառ կացության նկարագրությունը ավելի մեծ տեղ բռնեց Մամուրյանի՝ Բեռլինի կոնգրեսի շրջանում և նրանից հետո գրված երկերում, երբ հրապարակախոսը ամեն կերպ ձգտում էր մեծ պետությունների ուշադրությունը բևեռել հայերի վրա, կոնգրեսից ստանալ գեթ փոքրիկ բարենորոգումներ։

1879 թվականին, Բեռլինի կոնգրեսից հուսախաբված, Մամուրյանը արձանագրում էր, թե շաբաթ չի անցնում, որ հայկական գավառներում «պաշտոնական ու անպաշտոն անիրավություններ չպատահին», որին և մեղսակից չլինեն տեղական իշխանությունները։ «Այս լուրերուն նայելով,— շարունակում է նա,— կարծես թե առաջնորդ, կուսակալ, քննիչ, դիվանագետ, քյուրտ ու չերքեզ խոսքը մեկ ըրեր են Փոքր-Ասիո ու Հայաստանի ժողովուրդները կեղեքելու, խուզելու և անոր կործանումը փութացնելու համար»[3]։ Քուրդ ավազակները, իջնելով լեռներից թալանում են հայկական գյուղերը, առևանգում կանանց, կողոպտում վանքերն ու եկեղեցիները։ «Ուրիշ օր մը դատավորներ մահապարտ ավազակներ կարձակեն ու անմեղները կ'բանտեն, կ'տանջեն. հարկահաններ՝ տերության գանձուն իբրև ի նպաստ՝ աղքատ գեղացիներու արտն ու տավարը կը գրավեն և բնակիչները մուրի վրա կ'նստեցնեն»[4]։

---

1 «Հայկական նամականի», էջ 155։

2 Նույն տեղում, էջ 174։

3 «Արևելյան մամուլ», 1879, № 202։

4 Նույն տեղում։

Հայ ժողովրդի ազատագրության հարցում Մամուրյանը մերժում էր օտար միջամտությունները և հույսերը կապում ժողովրդական ապստամբական շարժումների հաղթանակի հնարավորության հետ։ «Հուսալ, որ օտար ազգ մը Հիսուսի բրած հրաշքը պիտի գործե... ցնորք է։ Սպասել, որ արտաքին փրկիչներ գան և հայ ժողովրդյան սև պատանքը քակեն՝ հիմարություն է։ Հեք և սորուկ ժողովրդյան մ՚առաջին և միակ ազատարարն ինքն է,— գրում է Մամուրյանը,— իր աշխատությունն է, իր ներքին ուժն է, իր լույսն, միությունն ու հաստատ կամքն է»[1]։

«Հայկական նամականիի» հեղինակը հայտարարում էր. «Օտարին ոտքը կամ գիրկն ընկած՝ երկու ճամփա կա մեր առջև, կամ սողալ ճըզմըվելու չափ, կամ կախվելու պատվով՝ հարդվելու չափ... Արդարև պայքարը մեծ պիտի լիներ շահասիրության և հայրենասիրության մեջ, և հայրենասիրությունը հաղթանակ տարավ»[2]։

Մամուրյանը ամենուրեք ելք էր որոնում, մտածում, թե հայ ժողովուրդը ինչպես կարող է վերականգնել իր վաղեմի անկախությունը, գտնել իր կորցրած քաղաքական ինքնուրույնության շավիղը[3]։

Հրապարակախոսը, քննադատելով զարգացած կապիտալիստական պետությունները, ժողովրդի կյանքի պայմանները, հասկանում էր, որ աշխատավորների արյան և քրտինքի գնով ստեղծված հարստությունը վայելելու լիակատար իրավունք են ձեռք բերել միայն մի խումբ մարդիկ, հարուստ միլիոնատերերը, որոնց և պատկանում է քաղաքական իշխանությունը, մինչդեռ մյուս՝ անհամեմատ ավելի ստվար մասը ապրում է կատարյալ թշվառության մեջ։ Ահա այս աշխատավորական մասը, ոչ միայն կրթությամբ, այլ ապստամբությամբ պիտի վերածնին ու իրենց շղթաները քակելու պիտի հաջողին»,— գրում էր Մամուրյանը։

Բերված փաստերը հիմք են տալիս եզրակացնելու, որ Մամուրյանը 1860-ական թվականներին զինված ապստամբության միջոցով էր լուծում ոչ միայն ազգային ազատագրության, այլև սոցիալական պայքարի հարցերը։

1870-ական թվականներին ևս Մամուրյանը առաջադրում էր լուսավորության պահանջը, որպես առաջադիմության և ազգային ազատագրության գլխավոր նախապայման։ Նրա համոզմամբ լուսավորությունն ու գիտությունը այն զորեղ միջոցներն են, որոնք կարող են փրկել հայ ժողովրդին, նրան բերել նյութական բարօրություն։ Այս, իհարկե, չի նշանակում, թե հրապարակախոսը արդեն 70-ական թվականներին հրաժարվել էր արմատական-դեմոկրատական համոզմունքներից և կանգնել լիբերալ-ռեֆորմիզմի դիրքերում։ Լուսավորության այս պահանջը դեռևս կապվում էր նրա դեմոկրատական հայեցության հետ։ Լուսավորության միջոցով Մամուրյանը ձգտում էր կրթել ժողովրդին, կազմավորել նրա ինքնագիտակցությունը։ Ներկա դարում ազգային-ազատագրական պայ-

[1] «Արևելյան մամուլ», 1876, էջ 5։

[2] «Հայկական նամականի», էջ 222։

[3] Տե՛ս Աշոտ Հովհաննիսյան, Նալբանդյանը և նրա ժամանակը, հատ. 1, էջ 494։

քարը առաջվա նման «...երկու ինքնակալ՝ վարձկան զորապաններու հետ չեն մաքառիր դեմ առ դեմ,— գրում է Մամուրյանը,— այլ ազատության, իրավանց և հայրենասիրության վահանով զինված ազգեր կ'մենամարտին. ուստի որքան լուսավոր՝ նույնքան ավելի մեծ կ'լինի ազգի մը կատաղությունն իր իրավունքը բռնաբարող ոսոխին դեմ, վասնզի ավելի խորին է իր արժանապատվության և իրավանց գիտակցությունը, և իր բոլոր մտային և նյութական միջոցներն ի' գործ կ'դնե իր դատին հաղթանակին համար»[1]։

Որպեսզի հայ ժողովրդի բոլոր դասերին ներգրավեր ազգային շարժման մեջ, Մամուրյանը մանրակրկիտ կերպով բացատրում էր, թե յուրաքանչյուր բնագավառում աշխատողը ի՞նչ կստանա օտար լուծը թոթափելուց հետո։ Նա գտնում էր, որ մշակը կստանա «հողմձքի ազատությունը», բանվորը՝ աշխատավարձի, վաճառականը՝ «շահի», դաստիարակը՝ դաս պարապելու, քահանան՝ աղոթելու, գրագետը՝ իր սկզբունքը ազատորեն պաշտպանելու, դատավորը՝ արդար վճիռ տալու, քաղաքացին՝ իրավահավասար քվեարկության մասնակցելու իրավունք։ «Ուր որ չկա ազատություն՝ ոչ հաց կա, ոչ շահ, ոչ իրավունք, ոչ պարտք, ոչ լույս, ոչ արդարություն, ոչ բարոյություն և ոչ խաղաղություն։ Ընկերությունը,— գրում է հրապարակախոսը,— վատ և բուռն կրից ասպարեզ մը կդառնա, մոլությունն անսանձ կտիրապետե, և բռնությունն զայն կսնուցանե, իշխանությունը զորավորագույնին ձեռքը կանցնի, և ժողովուրդը ժամանակ մը զգալեն ետև որ ապիկար ու թշվառ է, իր էությունն, այս է խիղճն ևս կկորուսե, ստրկության և անբանության մեջ կտառապի, և իրաց այս կարգն ի վերջե իրեն բնական կերևի»[2]։

Հասարակական ու քաղաքական իդեալներով կապված լինելով XVIII դարի ֆրանսիական լուսավորիչների, մատերիալիստ-էնցիկլոպեդիստների սահմանադրական հայացքների հետ[3], համակրելով հանդերձ Վոլտերի, Ռուսսոյի, Սեն-Սիմոնի, Շարլ Ֆուրյեի հայացքները, Մամուրյանը միաժամանակ սնվում էր XIX դարի ազատագրական գաղափարներով և հանգում ֆեոդալական կապանքները զինված պայքարով լուծելու անհրաժեշտությանը. «Կ'սիրեի ազատություն,— գրում է Մամուրյանը,— կ'ատեի իշխանական թագ ու գավազան։ Շարունակ միտքս կ'հուզեին ընկերական խնդիրներ։ Ռուսո, Հյում, Պենթհամ, Ս. Սիմոն, Ֆուրիե և ուրիշ ընկերհաշտական հեղինակներու գործերը կարդացեր, լափեր էի... Սակայն, ինչպես ամեն ուսանող, ես ալ ժողովրդոց անկախության, բարության, արդարության հաղթանակը կ'երազեի։ Կ'դիտեի, որ Եվրոպայի քաղաքակրթություն կոչվածն, հարստությունն ու երջանկությունը միայն դաս մը մարդիկ կը վայելեն, իսկ մյուսները թշվառ ստրուկներ են, որ ոչ միայն կրթությամբ, այլ ապստամբությամբ պիտի վերածնին և իրենց

---

1 «Արևելյան մամուլ», 1871, էջ 6։

2 Նույն տեղում, էջ 479։

3 Տե՛ս Աշոտ Հովհաննիսյան, Նալբանդյանը և նրա ժամանակը, հատ. 1, էջ 340։

շղթաները քակելու պիտի հաջողին։ Կ'զմայլեի Մածծինիի ու Կարիպալտիի վրա, որ արդեն ոչ միայն Իտալիո մանր մունր բռնավորներու, այլ բոլոր Եվրոպայի գահակալներու դեմ պատերազմ հրատարակեր էին ու գաղտնի ընկերություններ կազմելով ազատության ու անկախության ոգին գործավորներու մեջ սփռելու կ'ջանային։ Այս ազատական սկզբանց հարած էի... և անոնց մեջ ազգերու փրկությունը կը տեսնեի։ ...Անտարակույս բյուրավոր մարդիկ կային Եվրոպայի մեջ, որ ինծի պես դառնացած՝ զինած էին հաստատյալ անիրավ օրինաց դեմ, կղերին փառամոլության ու տիրապետության դեմ, բռնապետական իշխանության դեմ, ազնվականաց լրբության դեմ, դրամագլխի անիրավության դեմ... և այս դարավոր չարիքը ջնջելու համար զանազան միջոցներ կ'խորհեին։ Ֆրանսայի մեծ հեղափոխությունն մասնական արդյունք մ'ունեցեր էր, հիդրային մեկ գլուխը միայն կտրեր էր։ Եվրոպայի ժողովրդոց համախումբ դաշնակցություն մը, ապստամբություն մը միայն կարող էին այդ հրեշը սատակել։ Արդեն այդ շարժման նշանները կ'երևեին. Եվրոպայի բոլոր ժողովուրդները մեծ հուզման մեջ էին։ Հրաբուխք- ներսեն կ'բորբոքեր, կ'եռար և ընդհանուր ցնցում մը, պայթում մը կ'սպառնար»[1]։

Մամուրյանը դրվատանքով էր վերաբերվում Մարատին, Ռոբեսպիերին, Գարիբալդիին, Մաձձինիին, Վաշինգտոնին, Ֆրանկլինին, բուլղարական ազատագրական պայքարի հերոս առաջնորդներին։ Նրա հրապարակախոսական հոդվածներից ակնհայտ է, որ XIX դարի, մասնավորապես երկրորդ կեսի ազատագրական շարժումները խորը կնիք էին դրել Մամուրյանի հայացքների վրա. շատ հարցերի լուծման ժամանակ հրապարակախոսը դիմում էր Մարատի, Գարիբալդիի, Վաշինգտոնի օգնության և նրանց անունից սպառնալիք կարդում ֆեոդալական իշխանավորներին, օտար տիրակալներին, բռնակալ գաղութարարներին։

6

Մամուրյանի գեղարվեստական ամենահաջող գործը «Սև լեռին մարդը» վեպն էր, որն սկսել էր գրել 1871 թվականից։ Վեպի առաջին և երկրորդ մասերը հատվածաբար հրատարակվեցին 1871—1881 թվականներին «Արևելյան մամուլի» էջերում։ Թուրք ռեակցիոն գրաքննությունը, հայ պահպանողականների դրդմամբ, պահանջում էր փոխել վեպի այս ու այն մասերը։ Ցարական գրաքննությունը և արևելահայ պահպանողականները ևս, երկնչելով վեպի երկրորդ մասում արծարծված համարձակ մտքերից, սևացնում կամ կտրում հանում էին «Արևելյան մամուլի» այն էջերը, որտեղ տպագրված էին «Սև լեռին մարդը» վեպի հատվածները։

Չնայած այս հետապնդումներին, Մ. Մամուրյանը 1881 թվականին ավարտեց «Սև լեռին մարդը» վեպի առաջին և երկրորդ մասերի հրատարակությունը։

---

[1] *«Անկլիական նամականի», էջ 117—119։*

Վեպի թեման վերցված էր XIX դարի առաջին կեսի ռուս-պարսկական պատերազմի, Արևելյան Հայաստանը Ռուսաստանին միացնելու պատմությունից։ Սյուժեն հետևյալն է. 1826—1828 թթ. ռուսական բանակը, գեներալ Պասկևիչի գլխավորությամբ՝ գրավել էր Երևանը, Նախիջևանը և սրընթաց շարժվում էր դեպի Թավրիզ։ Պարսկական Ֆաթ-ալի շահի որդի՝ Աբբաս Միրզան իրար հետևից տանուլ էր տալիս ճակատամարտերը։ Ազատագրվում էր ողջ Արևելյան Հայաստանը։

Ռուս-պարսկական պատերազմում Ռուսաստանի հաղթանակը մեծապես կախված էր և այն հանգամանքից, որ հայ ազգաբնակչությունը գրկաբաց էր ընդունում ռուսական բանակին, նրան ցույց տալով ոչ միայն նյութական, այլ նաև ռազմական ու քաղաքական օգնություն։ Ներսես Աշտարակեցու, Հ. Ալամդարյանի և այլոց ջանքերով կամավորական ջոկատներ էին կազմակերպվում Թիֆլիսում, բուն Արևելյան Հայաստանում, ինչպես նաև Պարսկաստանում եղած հայ գաղթավայրերում, մասնավորապես Թավրիզում։

Ահա վեպի գլխավոր հերոսը՝ Ռշտունեց Զորան։ Նա Վանա լճի մերձակա Քարդաշ գյուղացի է։ Քրդերի հարձակումներից, թալանից ու ճնշումներից ձանձրացած, Զորան լքել է հայրենի հողերն ու մեկնել Ատրպատականի Թավրիզ քաղաք և զբաղվում է առևտրով։ Կարճ ժամանակից հետո նա մեծ հարստություն է դիզում և պատրաստվում «ռազմական կամ քաղաքական» ասպարեզ մտնելու։ Ներսեսի կոչերը հասնում են Թավրիզ և ոտքի հանում շատ հայերի, այդ թվում և Ռշտունեց Զորային։ Կազմվում է նրա կամավորական ջոկատը, որի մեջ մտնող Ատոմը, Ապրսամը, Գուրգենը, Հերենցը, Ավագը, Նաուրեմը, Նուրիջանը, Բարկենը, Վրեժը և Սուրը, թողնելով իրենց հարազատներին, անցնում են ռուսական ափը և զինվորագրվում հայ կամավորական գնդում։ Զորայի ջոկատի և Սասունի լեռնականների ուժերով ազատագրվում են Երնջակ բերդը, Խաբան ու Գողթն գավառները, Սյունիքի Բաղաբերդը, որը ռազմա-ստրատեգիական կարևոր նշանակություն ուներ Պարսկաստանին դիմակայելու գործում և որը վեպում ստացել է Սև լեռ *անունը։*

Հեղինակը վառ գույներով է ներկայացնում հայերի ռուսական օրիենտացիան, բազմաթիվ էջերում նկարագրում է, թե ինչպես հայ ժողովրդի հասարակական տարբեր խմբերն ու դասերը գրկաբաց էին ընդունում ռուսական զինվորներին. նրանց համարելով իրենց ազատարարները։ Հայը, գրում է Մամուրյանը, «ցորենն ու այլուրը, արյունն ու կյանքը չէր խնայեր օտար զինվորին, որ իբրև փրկության հրեշտակ իրեն կը ներկայանար... Հայ քաղաքացին իր տունը, մեծատունն իր գանձը, գյուղացին իր կալն ու կալորայն, կրոնավորն իր վանքը, պատանին իր հոգին, լեռնականն իր բազուկները կը բանար ռուսաց առջև ու իբրև ազատարար զանոնք կընդունէր»[1]։

---

1 Մ. Մամուրյան, *Սև լեռին մարդը, Աթենք, 1932, էջ 124։*

Հեղինակը իր քննադատության սլաքները ուղղում է ցարիզմի գաղութային քաղաքականության դեմ, նշավակում նրա վերաբերմունքը ծայրամասային ժողովուրդների, մասնավորապես հայ ժողովրդի նկատմամբ։ Վեպի երկրորդ մասը գրված է նրա առաջին մասին հակադրելու մտադրությամբ։ Ռուսական դրոշի ներքո կռվող «ոսկոտ զինվորները» տեսնելով, որ Նիկոլայ 1-ինը և Պասկևիչը դրժում են իրենց խոստումը, մերժում են հայերին խոստացած ինքնավարությունը, Ներսես Աշտարակեցու խորհրդով ու դրդմամբ ապստամբվում են Պասկևիչի զորախմբի դեմ, գրավում Սյունիքի Բաղաբերդը և ամրանում այնտեղ։ Ռուսական բանակը մի քանի գրոհներից հետո ետ է վերցնում Բաղաբերդը, ոչնչացնում ապստամբներից ոմանց, իսկ նրանց ղեկավար Զորային շղթայում հենց նույն ամրոցում։ Ապստամբներից մի քանիսը կազմակերպում են Զորայի և բանտում ծնված Վարուժանի՝ Սև լեռան մարդու փախուստը։ Պարզվում է վիպագրի նպատակը. վեպի առաջին մասում, հանգամանորեն վեր հանել հայ ժողովրդի ցույց տված օգնությունը ռուսական բանակին, որպեսզի երկրորդ մասում կարողանա նշավակել ցարիզմի վարած գաղութային քաղաքականությունը, արդարացնել հայերի հուսախաբությունն ու ապստամբությունը։

Վեպի երկրորդ մասում որոշակիորեն զգացվում է Մամուրյանի տեսակետը ցարիզմի նկատմամբ։ Քննադատելով ցարիզմի ներքին ու արտաքին քաղաքականությունը, հաճախ նա ծայրահեղության մեջ էր ընկնում, անտեսում Ռուսաստանի կատարած առաջավոր դերը Արևելյան Հայաստանի նկատմամբ, անտեսում այն դրականը, որ ստեղծվեց հայ ժողովրդի համար Ռուսաստանին միանալու ակտով։

Ցարիզմի նկատմամբ Մամուրյանի տեսակետը, բացի հայերի «ազգային շահերից», ուներ նաև այլ պատճառներ։ Վիպասանը գտնում էր, որ Եվրոպայում երբեք ռևոլյուցիոն շարժումները հաղթանակով չեն կարող պսակվել, քանի գոյություն ունի ցարական միապետություն։ Եվրոպան «...շրջանավոր քաղաքական ու տնտեսական փոթորիկներու դատապարտված է, Եվրոպա, աշխարհիս ամենեն լուսավոր համարված մասը, ընկերային հրատապ խնդիրներով տագնապելու ատեն՝ կը տագնապի քաղաքական ահարկու սրով մը զոր Ռուսիա Տամոկլեսի սուրին պես, իր գլխեն կախած է»,—գրում է Մամուրյանը[1]։

Քննադատելով ցարիզմի ազգային քաղաքականությունը, Մ. Մամուրյանը ճիշտ կերպով ռուս ժողովրդի շահերը սահմանազատում էր ցարիզմի շահերից ու հավատում այդ մեծ ազգի փայլուն ապագային։ Նա մեկն էր XIX դարի այն մտածողներից, որոնք տեսնում էին ոչ թե մեկ, այլ երկու Ռուսաստան։ «Ռուսիա նոր մ'է,— գրում է Մամուրյանը,— որմե պիտի ծնի Որմիզդ և Արհմն։ Բայց Ռուսիա բուն կառավարությունը չէ, կառավարություն մը պատահական կամ ժամանակի ու ժո-

[1] «Սև լեռին մարդը», էջ 165։

ղովրդյան հանգամանաց արդյունքն է, որ ժողովրդյան հառաջադիմության ու ժամանակին հետ կ'այլափոխի.»[1]։

«Սև լեռին մարդը» վեպում առավել ցցուն կերպով է զգացվում Մ. Նալբանդյանի ըմբռնումների ու արծարծած հեռանկարների ազդեցությունը, մասնավորապես Ռուսաստանին վերաբերող նրա մարգարեական խոսքերի արգասավոր ներգործությունը։ Ցարական կառավարությունը ազատության մոմենտիկների վրա «...իր հսկողությունը կ'կրկնապատկե և երբ կայծ մ'անգամ տեղ մը տեսնե,— գրում է Մամուրյանը,— զայն մարելու համար սիպերեան սառնամանիքն անոր վրա կը թափե»[2]։ Եվ դարձյալ կարծես Նալբանդյանին նկատի ունի նա, երբ գրում է. «Ո՜հ, միտքս կ'բերեմ այն անձման քաջն, որուն հրամանին ներքև ես ալ քաջացա, և որ այժմ մութ զնտանի մը մեջ կ'հեծե անշուշտ, և բոլոր մարմինս դող կ'ելնե և սիրտս արտասվոք կ'փղձկի»[3]։

Մ. Մամուրյանը, զարգացնելով Մ. Նալբանդյանի գիծը, կես դար առաջ ասեք կանխատեսում էր ռուսական ապագա հեղափոխությունը, որի հաղթանակից հետո կստեղծվեր փայլուն ապագա ոչ միայն ռուսների, այլ նաև ցարական Ռուսաստանի տիրապետության տակ ապրող մյուս բոլոր ժողովուրդների համար։ Այդ հեղափոխությունից կծնվեր նոր Ռուսաստան, որի կազմում մտնող ժողովուրդները, ազատ լինելով սոցիալ-քաղաքական ճնշումներից, կստեղծեին դեմոկրատական պետություն և կկառավարվեին ֆեդերատիվ սկզբունքներով։

Այն ժամանակ, երբ Ռուսաստանում տակավին նոր էին սկսվել ճորտատիրական կարգերի դեմ գյուղացիական շարժումները, դեռ նոր էր ձևավորվում բանվոր դասակարգը, երբ Եվրոպան էր համարվում հեղափոխական շարժումների կենտրոնը, Մ. Մամուրյանը գրում էր. «Եթե այս ժողովրդային հեղաշրջումը վրիպի, քաղաքականը պիտի գա անվրեպ և Ռուսիան պիտի ալեկոծե, պառակտե։ Կը դուշակեմ արդեն այդ հեղափոխության պայմանները... Գեթ ապագային մեջ կ'երևակայեմ նոր Ռուսիա մը, չէ թե զատ զատ տերություններու բաժնված, զատ զատ կառավարությանց ներքև, այլ դաշնակցական Ռուսիա մը՝ ամեն հարստական կապերե ազատ՝ որու այլադեն ու այլասեռ ժողովուրդները ինքնօրինությամբ պիտի վարեն, կառավարեն իրենց հատուկ շահերն տարբեր օրինաց ու սովորությանց ներքև։ Ռուսիո բնական դիրքը չի ներեր՝ որ իրարմե անկախ տերությանց մեջ լուծվի, քայքայվի. իր Ուրալ ու Կովկաս լեռներով, սառած ու սև ծովերով պատած լճակ մըն է միայն ջրերով, եվրոպական գաղափարներու հոսանքեն զերծ, կենսատու առուներն հեռու և իր դարավոր բռնապետական դրությունն այս բնական հանգամանաց մեկ հետևությունն է»[4]։

---

1 *«Սև լեռին մարդը», էջ 165։*

2 *Նույն տեղում, էջ 44։*

3 *Նույն տեղում։*

4 *Նույն տեղում, էջ 165—155։*

Մամուրյանի կանխատեսած ռուսական հեղափոխությունը խոշոր փոփոխություններ պիտի մտցներ ոչ միայն ցարական Ռուսաստանում, այլ նաև ողջ Ասիայում ապրող բոլոր ժողովուրդների սոցիալ-քաղաքական կյանքում։ Այդ հեղափոխությունից հետո ժողովուրդները կկառավարվեին նոր օրենքներով և կապրեին նոր պայմաններում։

Այսպիսով, «Սև լեռին մարդը» վեպում Մ. Մամուրյանը ընդհուպ մոտենում է «երկու Ռուսաստանի» գաղափարին։ Ատելով ցարական կարգերը, Մամուրյանը սիրում է ռուս ժողովրդին, հավատում նրա ապագային և Ասիայի ու Եվրոպայի ժողովուրդների ազատագրման հնարավորությունը տեսնում ռուսական հեղափոխության հաղթանակի մեջ։

Վեպի դրական կերպարները ստիպում են ընթերցողին մտահոգվել ժողովրդի բախտով, ոգևորվել իրենց գործունեությամբ։ «Կարծեցի թե դյուցազունները օրը վերադարձեր է,— ասում է վեպի հերոսներից մեկը։— Եվ համոզվեցա որ երբ մարդ անկախության և հայրենի ազատության համար կմաքառի, իր արիությունը կտասնապատկվի և իր բազուկը տասը վարձկան զինվոր կարժե, զինվորներ որ անիրավ դատի և շահու համար միայն ասպարեզ կիջնեն»։

Վեպի ամենաարժեքավոր կողմերից մեկն էլ այն է, որ Մամուրյանը առաջադրում է հայ և վրացի ժողովուրդների պայքարի միասնության հարցը։ Վրացուհի Նուրեմը, ազատատենչ կնոջ այդ կերպարը, այն զորեղ կամուրջն էր, որը պետք է Արարատը կապեր Կովկասյան լեռնաշղթայի հետ, «Հայաստանը Վրաստանի հետ», «Արաքսը Քուռի հետ»։ Մ. Մամուրյանի հերոսի՝ Սև լեռան մարդու՝ Վարուժանի դաստիարակն ու հոգևոր սնունդ տվող այդ վրացուհին, դիմելով իր երբեմնի ճիզվակակիցներին, ասում է. «.. Աներաժան պիտի մնամ... Հայաստանեն, որ իմ կենացս քնքուշ ծաղիկն առավ, և փոխարեն ինձ տվավ վարդ մը փշալից... որով Կովկասու սարերն օրին մեկը Արարատա սարերուն հետ պիտի կապե, ինչպես որ երբեմն Հայկազունք արենակցությամբ և քաղաքականությամբ կապված էին իմ լեռնցի նախահարցս հետ, որ ասիական ամեն տեսակ բռնակալության մեջ ազատության կոթողն իրենց շքեղ լեռներուն պես կանգուն պահեցին, և անոնց նոր սերունդն, որ ցարդ կը մաքառի հսկա տերության մը դեմ՝ անշուշտ պիտի հաջողի՝ եթե մերթ ընդ մերթ ընկճի ու մատնվի անգամ, Ասիո ամենեն կորովի և ազատ ժողովուրդը դառնալ՝ Արարատյան ժողովրդոց հետ միանալով.. ապագա դեպքեր ու պարագաներ կը հուսամ որ պիտի հաստատեն»[1]։ Ապագա հեղափոխականը, «Հայերի փրկության հույսը»՝ Սև լեռան մարդը, կրթություն և դաստիարակություն էր ստացել Վրաստանում, այնտեղ կազմակերպել իր «արիական գունդը», որի մեջ մտնում էին հայեր և վրացիներ։

Վեպը ներծծված է հրապարակախոսական պաթոսով. հեղինակը նպատակ է ունեցել գաղափարներ առաջադրել և իր հերոսներին հանդես է բերել որպես գաղափարափողեր, այս կամ այն տենդենցի քարոզիչներ։

---

1 *«Սև լեռին մարդը», էջ 309—310։*

7

Մամուրյանը անցյալ դարի երկրորդ կեսի արևմտահայ գրականագիտական մտքի ականավոր ներկայացուցիչներից է։ Նա ճիշտ էր հասկացել, որ «...ազգի մը գրականությունը նույնին մտքի ու վիճակի, բարքի ու վարքի, ըղձի ու վշտի հայելին է...»[1]։ Կամ մեկ ուրիշ առիթով ասում էր. «Եվ իրոք ի՞նչ է գրականությունն, եթե ոչ ժողովրդյան մը կենաց այլևայլ երևույթներու հավատարիմ հայելին, հայելի մը, որ պատկերե ճշգրիտ, բնական և շքեղ գույներով այդ ժողովրդյան բազմակողմանի վիճակը»։ Հայ գրականությունը ևս պետք է լիներ հայ ժողովրդի ներքին կյանքում եղած արատների ու խոցերի գեղարվեստական վերարտադրության միջոց, հայկական ընդհանուր կյանքն արտացոլող հայելին։

Գրական բոլոր ժանրերից Մամուրյանը գերադասում էր գեղարվեստական վիպագրությունը, որը ժամանակի ամենատարածված ժանրն էր, ավելի լայն հնարավորություն ուներ վերարտադրելու հասարակական կյանքը և մեծ կտավի վրա ներկայացնելու նրա բազմաթիվ երևույթները։

Մինչև անցյալ դարակեսը արևմտահայ իրականության մեջ մեծ կտավի, աշխարհաբարով գրված գեղարվեստական երկեր չէին ստեղծվել։ Արևմտահայ գրական և հասարակական միտքը Մխիթարյանների ազդեցության տակ էր, իշխող դիրք էին գրավում վանականները, հրապարակվում էին գերազանցապես գրաբար, պատմական թեմայի գործեր։ «Մխիթարյան հարց գրածները,— նկատում է Մամուրյանը,— որոց տեսարանն է հին պատմությունը, ստեպ ճոխ, հմտալից, այլ պաղ և անլի են, ըստ որում իրենց վանական մենության մեջ՝ ազգային գործնական կյանքեն հեռի, և բարուց անհաղորդ գտնվելով՝ չեն կարող՝ որչափ հմուտ, գիտուն և վսեմ լինին, կրոնական սահմանեն դուրս ելնել, և ժողովրդյան սիրտն ու միտքը հուզող, գրավող երկասիրություն մ'արտադրել»[2]։

Մամուրյանը տեսնում էր և այն, որ դարակեսից սկսած, այլևս իզուր էին մխիթարյանների թափած ջանքերը իրենց վաղեմի դիրքերի պաշտպանության նպատակով։ Վանքերում նստած, կլասիցիզմի ուղղության ջատագովները դուրս էին մղվում հրապարակից և իշխող գրական ուղղություն էր դառնում ռոմանտիզմը։ Հատկանշական է և այն, որ Մամուրյանը չէր ժխտում միջնադարյան վանքերի ու վանականների կատարած դերը հայ դպրության և կրոնա-բարոյագիտական գրականության զարգացման գործում։ «Եվ արդարև,— գրում է Մամուրյանը,— վանական դպրության օրն անցավ... ատեն մը քանի մը վանքեր հայ գրականության շունչ տվին. ավերակներու և փոշիներու մեջեն անոր նշխարները հանեցին, և մերթ այլակերպելով՝ մեզի ընծայեցին՝ թեև քիչ մը սուղ, սակայն եթե վանքերը՝ թե հայկական ըլլան և թե մխիթարյան, հանդգնին այժմ ևս խորհելու որ կրնան հայերուն մեջ ընթերցանության սերն ար-

---

1 Վալտեր Սկոտ, *Իվանոե*, Զմյուռնիա, 1872, էջ ա։

2 «Իվանոե», էջ ե։

ծարծել՝ մեծապես կը սխալին։ Վանական մը կրնա՞ գոհ ընել աշխարհականի մը միտքն ու սիրտը. միթե՞ միր երևելի հայրապետները վանական էին. միթե վանական մ'ազատություն ունի՞ մարդկային հոգին շարժող կիրքերն գործ ածել. ունի՞ սիրտ, ունի՞ ընտանեկան սեր, հայրական սեր, որդիական սեր, ազգային սեր, բաց ի վանական սերեն»[1]։

Մ. Մամուրյանը հայ նոր գրականության զարգացման հեռանկարի հարցերը քննում էր համաշխարհային գրականության ընդհանուր ֆոնի վրա, համեմատություններ անցկացնում և ցույց տալիս առաջընթացի այն ուղին, որ աշխատավոր մարդկությանը ազատություն կբերեր, իսկ տիրապետող կարգերին՝ խորտակում և մահ։ Նրա կարծիքով ամեն դար «իր հատուկ քնարն ունի, ամեն մարդկային ընկերական վիճակ իր բարուց ու վարուց համեմատ, հատուկ գրական նյութ, ձև ու լեզու։ Երբեմն տիրապետում էին Հոմերոսն ու Էսքիլեսը, Անակրեոնն ու Եվրիպիդեսը, Վահագն ու Արտավազդը, երբեմն Դանթեն, Միլտոնը, Տասոն՝ «Դրախտի հեշտությունները», «Տիրունական գերեզմանի նահատակները կերգեին»։

XIX դարում այս գրողները և նրանց գործերն իրենց պատմական արժեքը պահպանելով հանդերձ, այլևս նույն դերը չէին կարող խաղալ։ Այժմ հարկավոր էին այնպիսի գրողներ, որոնք ոչ թե Սինա լեռ բարձրանային, ոչ թե Ոլիմպիոս գնային, ոչ թե դրախտի ու դժոխքի դռները ծեծեին, «այլ վար կ'իջնեն, խուժանին մեջ կը մտնեն, ընկերական մարդուն հաշմությունները, վերքը, աղետները ու մոլությունները կը զննեն ու բնության և ճշմարտության նշույլներով վառ՝ մարգարեական ավյունով մոլար՝ հեռավոր երանավետ, թեև մսեմ ապագայի մը կը նային ու կը գոչեն. Ազատություն կամ արյուն, վերաշինություն կամ մահ, և բոլոր ներկա սերունդը այս կոչման ձայն տալով՝ միաբերան կը հառաչե. վերաշինություն կամ մահ»[2]։

Մ. Մամուրյանը գտնում էր, որ Շեքսպիրը, Մոլիերը, Վոլտերը, Ռուսսոն, Շիլլերը, Բայրոնը, Վ. Հյուգոն, Ժորժ Սանդը հանդիսանում էին ժողովրդի «խոսող ու ազատ հոգին», մարդկային հարաբերությունների իսկական բացահայտողները, որոնք «կը նկրտեին և կը նկրտին անդուլ քանդելով՝ լուծում տալ մարդիկը տագնապող ծանր և կենսական խնդիրներու և անոնց շենքը փրկարար քաղաքակրթության մը հիմանց վրա հաստատել»[3]։

Ծանոթ լինելով եվրոպական ու ասիական գրականությանը և գրականագիտական մտքին, Մամուրյանը արձանագրում է, որ համաշխարհային գրականությունը մանավանդ XIX դարում ստեղծել է մարդկության կուլտուրայի ոսկյա ֆոնդ մտնող բազմաթիվ գոհարներ։ Գրականության այդ հսկա օվկիանոսի մեջ հայ գրականությունը կաթիլներ է կազմում, սակայն բացառված չէ այն հնարավորությունը, որ փոքրաթիվ կաթիլները իրենց մեջ «ակեր և մարգարիտներ» պարունակեն։ Քննադատը մեծ

1 Էժեն Սյու, *Գաղտնիք Բարիզի*, էջ բ

2 Գյոթե, *Վերթեր*, Զմյուռնիա, 1868, էջ 5։

3 Նույն տեղում, էջ 6։

հույսեր էր կապում նոր սերնդի գրողների հետ։ Նրա կարծիքով գրողների երկերով ժողովրդին կարելի է նախապատրաստել՝ խորտակելու հին հասարակարգի բոլոր հիմնարկությունները ու ձևերը, ֆեոդալիզմի մնացուկները։ Այդ գրողները իրենց գործերով կդառնան փարոս, որին «կը հետևին այն հանկարծահաս հեղափոխական շրջումները, որ քաղաքական, կրոնական ու գրական հին դրությունները հիմն 'ի վեր կը տապալին»,— գրում է Մ. Մամուրյանը[1]։

Մամուրյանը, ուսումնասիրելով հայ հին գրականության պատմությունը, նկատում է, որ հայկական պետականության անկումից հետո, երբ Հայաստանը բաժանվեց և ընկավ օտար պետությունների լծի տակ, հայ գրականությունն էլ սկսեց ազդվել հունական, պարսկական, արաբական գրականություններից։ Հայոց լեզվի մեջ մուտք գործեցին օտար բառեր, հայ մտավոր կյանքում երևացին այդ ժողովուրդների գրականության ինչպես լավ, այնպես էլ վատ նմուշները։ Նա բանասիրական մեծ աշխատանք է կատարել՝ կոնկրետ օրինակներով ցույց տալով այդ ազդեցությունների և՛ դրական, և՛ բացասական կողմերը։ Մամուրյանը ճիշտ էր նկատել, որ օտար գրականությունը, բացասականի հետ միասին դրական խոշոր դեր էր կատարում Հայաստանում և հայ գաղթավայրերում։

Հրապարակախոսի կարծիքով, ոչ մի ժողովուրդ առանց ուրիշներից սովորելու զարգանալ և բարձր կուլտուրայի հասնել չի կարող։ «Օտարամուտ սկիզբը» միշտ կա, ցանկալի կլիներ, որ այն աննշմարելի դառնար ժողովրդի գրականության ընդհանուր գանձարանում։ Նորը միշտ էլ ծնվում է հնի ծոցում։ Առանց նախորդների դժվար է ստեղծել տվյալ ժամանակաշրջանի առումով բարձրարժեք, շատ ազգերի համար պիտանի գործեր։

Այս միտքն ապացուցելու համար Մամուրյանը դիմում է անցյալի պատմությանը և փորձում ցույց տալ հին ժողովուրդների ստեղծած կուլտուրական արժեքների դերը նոր ազգերի զարգացման գործում։ Հին Հունաստանը փյունիկեցիներից վերցրեց իր այբուբենը, շատ շուտով թարգմանվեցին փյունիկեցի հեղինակները։ Հույները նրանց մոտ ստացան նախնական կրթությունը, սակայն «վաղվռուն երևակայությամբ» և ճարտարությամբ իրենց ազգային դրոշմը դրեցին այդ ընդօրինակածի վրա և հունացրին այն։ Հունաստանն իբրև ուսուցիչ Հռոմին տվեց իր կուլտուրան, իսկ հռոմեացիները թարգմանելով ու կարդալով Հոմերոս, Թուկիդիտես, Հերոդոտ, Քսենոֆոն, տվեցին Վերգիլիոսներ, Հորացիոսներ, Պլինիոսներ, Տակիտոսներ։ «Նոյնպես վերջէն,—շարունակում է Մամուրյանը,— Իտալիա բոլոր հյուսիսային ազգերու նոր մտային մղում մը տալովը՝ Ֆրանսիա, Անկլիա, Գերմանիա կուրօրեն անոր չհետևեցան, իրենց ազգային հանճարը չկորուսին, նամանավանդ անդրադարձ ներգործեցին իրենց դրացիներուն վրա, ինչպես որ եվրոպական գրականության փոքր 'ի շատե հմուտ լինողը կրնա վկայել»[2]։

1 Գյոթե, Վերթեր, էջ 6։

2 «Իվանոե», էջ գ։

Մ. Մամուրյանը պայքարում էր ազգային, աշխարհիկ և աշխարհաբար ինքնուրույն գրականության ստեղծման նշանաբանով։ Թող այդ գործերը լինեին ավելի թույլ, գեղարվեստական տեսակետից քիչ կատարյալ, քան եվրոպական վեպերը, բայց չէ՞ որ հայկական կլինեին և կարտացոլեին հայ ժողովրդի վարքն ու բարքը, սոցիալական ու քաղաքական թշվառ կացությունը, ընտանեկան ու ազգային սովորույթները։ «Որանի թե հայերն ալ զգային,— գրում է Մամուրյանը,— թե որչափ աքանչելի լինի օտարին գործը, որչափ դյուրին լինի զանի 'ի հայ շրջել, գարձյալ անհարազատ ծնունդ մը կ'համարվի, և չպարտնակեր այն տոհմային հանգամանքն, որով ազգի մը բուն մատենագրությունը կ'կազմըվի»[1]։ «Ազգը իր հանճարներով պետք է հեղաշրջումների տեղիք տա»,— գրել է Մամուրյանը։

Ուրիշ ժողովուրդներից վերցնել գիտության և արհեստի, երաժշտության և արվեստի կատարյալ ձևեր, «օտարեն քաղել բոլոր հանրական ճշմարտությունները», որոնք արդեն ընդհանուր ճանաչում են ստացել և հավասարապես հարազատ են բոլոր ժողովուրդների համար, խիստ անհրաժեշտ է. «Սակայն երբ ազգ մ'իր էությունը կազմող կենսական տարները պահպանել կամենա, պարտավոր է նույնին մեջ փնտրել պահպանության միջոցները,— գրում է Մամուրյանը,— իր ազգային դրոշմով կնքել իր ամեն մտային և բարոյական ստացումները, ապա թե ոչ կապկի կամ թութակի ընթացք մը բռնած, քմածին ճաշակով ամեն նոր բանի հետևած, և ազգային կենսատու սկզբունքն 'ի սպառ ջնջած կ'լինի»[2]։

Մամուրյանը բարձր էր գնահատում լուսավորիչների սերնդի ներկայացուցիչներին։ Նա իրավամբ հարց էր տալիս, թե ո՞վ կարող է Հայաստանի վերքը ավելի լավ ցույց տալ , քան Խ. Աբովյանը, որ «անտեսանելի ձեռքե անդունդ կգլորվի», քան Մ. Նալբանդյանը, որը «ուղիղ ճանապարհ» ցույց տալու համար «արծվին ճիրանին տակ կճնշվի», բայց «Ազատություն» փչելով հոգին կավանդե»։ Պատկանյանը «փլած սրտեբու հայրենասիրության թելերը կթնդե», սակայն «վարագույրի ետևից միայն», Ոսկանյանի՝ «մտաց և գործոց մեծ հեղափոխությունը» անհասկանալի կմնա, Պեշիկթաշլյանը՝ հայոց Բերանժեն, Պռոշյանը, «որ իր «Սոս ու Վարդիթեր» ազգային վեպին մեջ պարզ ու գողտրիկ ոճով Աշտարակի հայոց նախնի կյանքն ու սովորությունները կ'նկարագրե, բայց հետևող չունենար...»[3]։

Մամուրյանը իր հույսը կապում էր դեմոկրատ գրողների հետ։ «Հայկական նամականիում» գծագրված դիմանկարներից ակնառու է նրա համակրանքը Հ. Սվաճյանի, Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի, Արմենակ Հայկունու, իսկ ամբողջ տեքստից՝ Միքայել Նալբանդյանի նկատմամբ։ Շահնուրի թղթակցություններից զգացվում է, թե Մամուրյանը ինչքան բարձր էր

1 «Իվանոե», էջ գ։
2 «Արևելյան մամուլ», 1871, էջ գ։
3 «Արևելյան մամուլ», 1871, էջ 36։

գնահատում տաղանդավոր երգիծաբան Հակոբ Պարոնյանի դերը հայ գրականության մեջ։

Մամուրյանի կարծիքով, հայ գրականությունն ուներ տաղանդավոր ներկայացուցիչներ, հարուստ էր և գրելու նյութը։ Պակասում էր ամենահիմնականը՝ գրելու ազատությունը։ «Այո՛, կան, և թերևս շատ կան այնպիսի գլուխներ, որ թիռ առնելու համար ազատության օդ և դյուրակեցություն կ՚խնդրեն, և այս օդն ու դյուրակեցությունը պակասելով՝ անտես և անհայտ կ՚հեծեն, կ՚տառապին և կմարին...»[1]։

Մ. Մամուրյանը իր ստեղծագործական մեթոդով առաջադիմական ռոմանտիկ էր։ Իբրև քննադատ ևս նա գրողներից պահանջում էր կյանքի հրատապ հարցերի արտացոլում, բացասական երևույթների սուր քննադատություն, ապագայի հեռանկարների վառ ցուցադրում։

* * *

Մատթեոս Մամուրյանը մեծ ընդգրկումների և լայն հետաքրքրության տեր հեղինակ էր, գրող ու հրապարակախոս, որն իր ամբողջ տաղանդը նվիրեց ստեղծագործական աշխատանքին, հայ մշակույթի զարգացմանը, ժողովրդի լուսավորության, քաղաքական և սոցիալական ազատագրության պայքարին։ Նա իր հաստատուն տեղն ունի հայ գրականության և հասարակական առաջավոր մտքի պատմության մեջ։

1 «Իվանոե», էջ դ։

ԳԱԲՐԻԵԼ ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆ

Գաբրիել Սունդուկյանը XIX դարի երկրորդ կեսի հայ գրականության խոշորագույն դեմքերից մեկն է։ Նրա ստեղծագործությունը նշանավորեց ռեալիզմի և ժողովրդայնության հաղթանակը հայ դրամատուրգիայի և թատրոնի մեջ։ Ժամանակակից թեմատիկայի, ժողովրդի կյանքի պատկերման ուղղությամբ կատարվող որոնումները, որոնք սկսվել էին Սունդուկյանի նախորդ դրամատուրգների կողմից, նրա ստեղծագործության մեջ պսակվեցին իրականության սոցիալ-բարոյական ամենասուր կոնֆլիկտները բացահայտող կլասիկ կատակերգությունների կերտումով։ Առաջին անգամ ռեալիստական տիպականացման բարձր արվեստով բեմ հանվեցին ժամանակակից կյանքի տարբեր խավերի բազմազան կերպարներ, մերկացվեց նոր զարգացող բուրժուազիայի, կապիտալի նախակուտակման շրջանի «հերոսների» հակամարդկային էությունը, հնչեց ժողովրդի մարդկանց ձայնը՝ ի պաշտպանություն արդարության և ճշմարտության։

Սակայն Սունդուկյանի հաստատած ռեալիստական սկզբունքների նշանակությունը դուրս եկավ դրամատուրգիայի ու թատրոնի շրջանակներից, ձեռք բերեց մեծ արժեք ամբողջ գրական շարժման համար։ Իր ամենանշանակալից երկերը նա բեմ հանեց 60-ական թվականների երկրորդ կեսում և 70-ական թվականների սկզբում. դրանք պատմականորեն նախորդեցին Պռոշյանի, Աղայանի, Պարոնյանի և մյուսների ռեալիստական լավագույն ստեղծագործություններին, որոնք լույս տեսան մի փոքր անց։ Այս իմաստով, ինչպես նաև կյանքի արտացոլման իր սկզբունքների կատարելության և թողած խոր ազդեցության շնորհիվ, Սունդուկյանը բացում է 70—80-ական թվականների հայ ռեալիստական գրականության պատմությունը։

1

Գաբրիել Սունդուկյանը ծնվել է Թիֆլիսում 1825 թվականի հունիսի 29-ին (հին տոմարով)։ Սունդուկյանները, ամբողջ տոհմով, բնիկ թիֆլիսցիներ էին։ Նրանք զբաղվել են մեծ մասամբ արհեստներով. «ղանդուկսազ» արհեստից էլ ծագել է Սունդուկյան ազգատոհմի անունը։ Գաբրիելի հայրը՝ Մկրտումը նաև առևտրական գործեր ուներ, հաճախ այ-

ցել է Կովկասի զանազան քաղաքներ, հասել է մինչև Մոսկվա, կտակ է արել, որ որդին ուսում ստանա Ռուսաստանում։

Մկրտում Հարությունի Սունդուկյանը, նրա ընտանիքի անդամները, եղբայրներն ու ազգականները եղել են էջմիածնի վանքապատկան ճորտեր։ Վրաստանի և Իմերեթիայի էջմիածնական թեմը, կաթողիկոսի սահմանած կարգով, պարբերաբար հարկեր էր գանձում իր «ստրուկներից ու ճորտերից», խստագույն արգելակում էր նրանց ազատագրությունը ճորտի կախյալ վիճակից։ Հենարան ունենալով ցարիզմը և նրա դատական սիստեմը, էջմիածինը անլուր հալածանքի էր ենթարկում ամեն մեկի, ով կհամարձակվեր թոթափել ճորտի լուծը։

Մկրտում Սունդուկյանը մահացել է 1831 թվականին։ Գաբրիելի, եղբոր ու քրոջ պահպանման ու կրթության հոգսն ընկնում է մոր՝ Թինաթինա Ռոտինյան-Սունդուկյանի վրա։ Բնական մեծ խելքով օժտված, շրջահայաց, հեռատես Թինաթինան ոչինչ չի խնայում իր զավակների կրթության ու դաստիարակության համար։ Ավելի քան վեց տարի, 1832-ից մինչև 1838 թվականը Գաբրիելը սովորում է տանը՝ Ներսիսյան դպրոցի հայտնի ուսուցիչ Հակոբ Շահան-Ջրպետյանի ու նրա ֆրանսուհի կնոջ մոտ։ Եթե ընտանիքում խոսակցական լեզուն թիֆլիսահայ բարբառն էր ու վրացերենը, Գաբրիելը իր ուսուցիչների միջոցով սովորում է նաև գրաբարը, հմտանում լատիներենի, իտալերենի, ֆրանսերենի մեջ. հոր հիշատակին երեխան գրաբար ոտանավոր է նվիրում, վեց-յոթ տարեկան հասակից նրա մեջ առաջ է գալիս բանաստեղծելու ձիրքը։ Ջրպետյանի մահվանից հետո Գաբրիելը մտնում է Արզանյանների պանսիոնը, ուր սովորում է երկու տարի (1838—1840)։

Նրան ավելի հետաքրքիր օրեր էին սպասում Խ. Աբովյանի մասնավոր պանսիոնում։ Սունդուկյանն աշակերտում է Աբովյանին, նրանից է ուսանում ռուսերենը, որը հետո կատարելագործում է գիմնազիայում։ Աբովյանական աշխարհիկ դաստիարակությունը սաներին կապում է նաև «դրսի» հետ։ Պանսիոնում առաջին անգամ Սունդուկյանը ծանոթանում է դպրոցական թատրոնի հետ։ Թիֆլիսն արդեն հարուստ էր ժողովրդական թատրոնի տրադիցիաներով. բացի դրանից, պրոֆեսիոնալ խմբեր էին գալիս նաև Ռուսաստանից և Եվրոպայից։

Գաբրիելի հետագա կրթությունը դեմ էր առնում ընտանիքի ճորտական կացությանը. ճորտն իրավունք չուներ սովորել գիմնազիայում, ուր մնաց թե համալսարանում։ Ահա ինչու Թինաթինան 1831 թվականից հարց է հարուցում ընտանիքը ճորտագրյալ վիճակից ազատելու մասին։ Պայքարը ծանր էր։ էջմիածինը դիմադրում էր։ Վերջապես, միայն 1841 թվականին Թինաթինային հաջողվում է ընտանիքը դուրս հանել ճորտերի ցուցակից, էջմիածնի գանձարանը մուծելով 300 հոլանդական ոսկի։ Դրանից հետո Գաբրիելը ուսումը շարունակում է գիմնազիայում, ավարտում այն 1846 թվականին և նույն թվականին ուղևորվում Ս. Պետերբուրգ։ Կայսերական համալսարանը վերջացրած Սունդուկյանին Կովկասի փոխարքայի գրասենյակում տրվելու էր թարգմանչի պաշտոնը...

2

Պետերբուրգում Սունդուկյանը և մյուս «կովկասյան սաները» գտնվում էին Արտաքին գործերի մինիստրության ու Կովկասյան կոմիտեի հսկողության տակ։ Ս. Պետերբուրգի համալսարանում արդեն բացվել էին հայերենի, վրացերենի և թաթարերենի (ադրբեջաներենի) ամբիոնները։ Համալսարանի պատմա-բանասիրական ֆակուլտետի արևելյան լեզուների բաժանմունքը, որտեղ սովորում էր Սունդուկյանը, պատրաստում էր ապագա չինովնիկներ։

Գաբրիելի և հարազատների միջև համալսարանական տարիներին եղած նամակագրությունը ցույց է տալիս, որ ուսանող Սունդուկյանն անձամբ ծանր օրեր է ապրել, նրան վիրավորական էր թվում «պետական սանի» վիճակը, թոշակառուի կացությունը, սաների նկատմամբ սահմանված հսկողությունը, նաև տնտեսական անապահով դրությունը։ Նրան առանձնապես հիասթափեցնում էր չինովնիկի ապագան։

Սակայն համալսարանական նույն տարիները (1846—1850 թվականներ) ունեցան Սունդուկյանի համար մի այլ նշանակություն։ Պետերբուրգը տվեց նրան լեզուների ու գրականության հիմնավոր գիտելիքներ։ Ալեքսանդրյան և Միխայելյան թատրոնները ծանոթացրին նրան ռուս և համաշխարհային դրամատուրգիայի նշանավոր երկերի հետ, թատրոնը նա ըմբռնեց որպես մի «ամբիոն», որտեղից քարոզվում են վսեմ գաղափարներ։ Կարամզինը, Դերժավինը, Գրիբոյեդովը, Պուշկինը, Գոգոլը՝ ռուս գրականությունից, Շեքսպիրը, Մոլիերը, Շիլլերը, Հյուգոն՝ արևմտյան գրականությունից, ժամանակի հռչակավոր դերասաններ Շչեպկինը, Մոչալովը, Մարտինովը, Կարատիգինները լրացրին, ամբողջացրին Սունդուկյանի կրթության ու հոգևոր դաստիարակության պատկերը։ 1848 թվականի ֆրանսիական հեղափոխությունը, երկրի ներսի հուզումները իրենց անդրադարձումը գտան նաև պրոֆեսուրայի և ուսանողության գաղափարական կյանքում։ Վ. Գ. Բելինսկու հոդվածներում մեկը մյուսի հետևից խորտակվում էին բոլոր կեղծ քումբերն ու հեղինակությունները։ Մեծ քննադատը ամենայն կրքոտությամբ հիմնավորում և զարգացնում էր ռեալիզմի անհրաժեշտությունն ու դեմոկրատիզմի կենսական ուժը գրականության և արվեստի մեջ։ Համալսարանում նույն տարիներին սովորող Ն. Գ. Չերնիշևսկին, պետք է ենթադրել, ուսանող-համախոհ ընկերների իր գաղտնի խմբակն ուներ։ Գ. Սունդուկյանը հավանաբար ծանոթ էր նրա հետ։ Հայտնի է Չերնիշևսկու լայն հետաքրքրությունը արևելյան ժողովուրդների կուլտուրայի նկատմամբ։ Պետերբուրգը Գաբրիել Սունդուկյանի հոգևոր կյանքում միշտ էլ հնչել է Գրիբոյեդովի և Գոգոլի, Շչեպկինի ու Մարտինովի անուններով։

3

1850 թվականին Գ. Սունդուկյանը վերադարձավ Թիֆլիս թեկնածուի գիտական աստիճանով։ Նրա դիսերտացիան գերազանց գնահատական էր ստացել։ Դիսերտացիայի նյութը պարսկական տաղաչափու-

թյան կանոնների պարզաբանումն էր։ Բանասիրական նեղ շրջանակների մեջ շարադրված թեման չէր թույլ տալիս ընդհանրացումներ կատարել։ Բայց Սունդուկյանը համդես էր բերել քաջ գիտելիքներ սկզբնաղբյուրների մեջ։ Լեզուների մեջ հմտացած Սունդուկյանին Կովկասի փոխարքայության գրասենյակում նշանակում են թարգմանիչ-պաշտոնյա։ Հենց այստեղ նա ծանոթանում է ադրբեջանական նոր գրականության հիմնադիր, դրամատուրգ-լուսավորիչ Միրզա Ֆաթալի Ախունդովի հետ։ Պ. Շանշյանի հետ Սունդուկյանը ցանկանում է բարեփոխություններ մտցնել Ներսիսյան դպրոցում։ Սունդուկյանը ձրի դասավանդել է երկրաչափություն. ռուսերեն լեզվով նույն դպրոցում ադրբեջանական գրականության դասընթացը վարել է Ախունդովը։ Այս անձնվեր գործունեությունը տևում է մինչև 1852 թվականի մայիս ամիսը, երբ կաթողիկոսի կողմից հարուցված միջնորդությամբ Սունդուկյանը, Ախունդովը և առաջավոր այլ մանկավարժներ ազատ են արձակվում իրենց պաշտոնից։

Թատրոնական կյանքը Կովկասում աշխուժացման նշաններ էր ցույց տալիս։ Վրացական թատրոնը Գ. Էրիսթավիի ղեկավարությամբ արդեն զգալի քայլեր էր կատարել։ Միրզա Ֆաթալի Ախունդովը տպագրել էր իր կատակերգությունները։ Հայկական թատրոնը Շիրմազանյանի «Դարբասում» տվել էր իր ներկայացումները։ Այս ամենն ուներ աշխարհիկ բնույթ և ոգի, առնչվում էր արդիական կյանքին։ Անկասկած, Գ. Սունդուկյանը ևս ակտիվորեն կմասնակցեր այդ շարժմանը, եթե 1853 թվականի վերջում նա չաքսորվեր Թիֆլիսից Դերբենտ։ Իշխան Վարանցովը, Կովկասի փոխարքան, դաժան դատաստան է տեսնում երիտասարդ Սունդուկյանի նկատմամբ, կենցաղային մի միջադեպ առիթ է դարձնում նրան Թիֆլիսից հեռացնելու համար։ «Պետերբուրգյան հովերով» ապրող Սունդուկյանին նետում են Դերբենտ, որտեղից նրա ձայնը փոխարքան այլևս լսել չէր կարող, թեև տասնյակ խնդրագրերով նա դիմում էր նրան՝ վերադարձնել իրեն անօգնական մնացած մոր մոտ։ Դիմում էր և մայրը, դարձյալ ապարդյուն։ Միայն 1858 թվականին Սունդուկյանը վերադարձավ Թիֆլիս, թողնելով իր ետևից բարի և գործունյա մարդու համբավ։ Ապագա գրողը հատուկ սեր ուներ դեպի ճարտարապետությունը և ինժեներական արվեստը. Դերբենտում նրա նախագծերով բացվել էին նոր փողոցներ, կառուցվել էին նոր տներ ու հայկական եկեղեցի, շինվել էր քաղաքի մեծ ժամացույցը, դրվել էր քաղաքային պարտեզի հիմքը։ Սունդուկյանը Դերբենտի գեներալ-նահանգապետի գաղտնի գրագրության վարիչն էր այն տարիներին, երբ ռուսական բանակը պատերազմական գործողություններ էր վարում Շամիլի դեմ։

Գաբրիել Սունդուկյանի հետագա ծառայությունը Թիֆլիսում նորից կապվեց պետական ապարատի հետ։ Նա տասնյակ տարիներ աշխատում է Ճանապարհների կովկասյան վարչությունում իբրև տնտեսական մասի ղեկավար։ Տեր հասակում նա անցնում է թոշակի, ունենալով քաղաքացիական գեներալի կոչում։ Շատ ջանքեր է նա թափել հայկական

դպրոցների բարելավման համար, նույնդուն կերպով մասնակցել է Թիֆլիսի քաղաքային դումայի գործունեությանը։

Ավելի նշանակալից է Սունդուկյանի ակտիվ մասնակցությունը համքարական շարժմանը։ 1865 թվականի համքարական շարժումը ներգրավեց իր մեջ բազմաթիվ մտավորականների։ Սունդուկյանը խոշոր դեր կատարեց այդ գործում։ Նա հանդես է եկել համքարությունները կազմալուծելու առաջարկի դեմ, հիմնավորել է նրանց անհրաժեշտությունը տնտեսական-արտադրական կյանքում, ապա և մտել ըմբոստացողների շարքերը։ Նրան սպառնում էր ձերբակալություն և աքսոր, եթե չլիներ հեղինակավոր անձանց միջամտությունը։

Այսպիսով, մինչև իր գրական ու թատերական գործունեության սկիզբը, Գ. Սունդուկյանը սերտորեն կապված էր կենդանի իրականության հետ։ Նրա գրական-էսթետիկական հիմնավոր դաստիարակության ավելանում էր հզոր մի գործոն՝ կյանքի նույնքան հիմնավոր ճանաչողությունը։ Նա քաջատեղյակ էր Անդրկովկասի ու Կովկասի ժողովուրդների կենցաղին ու հոգեբանությանը, ճանաչել էր, գիտեր, թե ի՛նչ հակասություններ կան իրականության մեջ, թե որտե՛ղ պետք է որոնել կենդանի մարդուն և թե ինչպես պատկերել նրան։

4

1863 թվականին ասպարեզ է իջնում Սունդուկյան-դրամատուրգը, գրելով «Գիշերվան սաբրը խեր է» կատակ-վոդևիլը։ Այն բեմ է բարձրանում նույն թվականի հոկտեմբերին։ «Հայկական թատրոն» մատենաշարով 1866 թ. տպագրվեց նույն վոդևիլը։ 1866 թվականին Սունդուկյանը գրում է «Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը» նոր կատակը, 1869 թվականին երևան է գալիս «Եվ այլն կամ Նոր Դիոգինես» երրորդ վոդևիլը և, վերջապես, 1870 թվականին գրվում է «Բաղնըսի բոխչան»։ Անհրաժեշտ է նկատել, որ վոդևիլներ գրող Սունդուկյանը միաժամանակ ստեղծում էր իր խոշոր կատակերգությունները։ «Օսկան Պետրովիչի» հետ ծնվում էր «Խաթաբալան»։ Երրորդ վոդևիլի հետ ասպարեզ էր իջնում «Էլի մեկ զոհի» առաջին տարբերակը՝ «Մախլասը»։ 1860-ական թվականներն իրենց ուժեղ կնիքն են դնում Գ. Սունդուկյանի վրա, այդ թվականներին նա ստեղծագործեց առավել մեծ թափով։

Հայ թատրոնի գործունեությունը, Չմշկյան-Ամրիկյան խմբի ծավալուն աշխատանքը հրահրել էր և Սունդուկյանը։ Նա ամբողջ էությամբ թատրոնի հետ էր և թատրոնի մեջ։

Ամենաէականն այն էր, որ թե՛ դրամատուրգիան և թե՛ թատրոնը կանգնած էին հասարակական զարգացմամբ առաջացած մեծ և կարևոր կենսական խնդիրների առաջ։ Ընկնում էին ավատականության հիմքերը, ֆեոդալական ինստիտուտները ենթարկվում էին կատաղի քննադատության, վերանում էր ճորտատիրությունը, գյուղը թևակոխել էր սոցիալական շերտավորման փուլը, ճգնաժամ էր ապրում համքարի արտա-

դրանեղանակը. բուրժուական զարգացող հարաբերությունները, գաղափարախոսությունն ու բարոյախոսությունը անհաշտ էին համքարի տընտեսակարգի, գաղափարախոսության և էթիկայի հետ։ Հասարակության «կենտրոնական դեմքը» դարձել էին խանութպանը, վաճառականը, կապալառուն, չինովնիկը։ Վերանայվում էին, վերագնահատվում հոգևոր հին արժեքները, եկեղեցին, կրոնը համարվում էին փողի ստեղծած հարաբերություններին։ Կապիտալի նախակուտակման դարաշրջանը համընդհանուր ազդեցություն ունեցավ հասարակության կեցության բոլոր բնագավառների վրա։

Պատմական բեկման նույն այդ ժամանակաշրջանում գրականության, դրամատուրգիայի, արվեստի, թատրոնի պրոգրեսիվ ուժերը իրենց քննադատությունը ուղղեցին ինչպես ավատական-ֆեոդալական ինստիտուտների, այնպես էլ առևտրականի, վաշխառուի, կապալառուի ու պետական սիստեմի դեմ։ Հայ դեմոկրատական միտքը Անդրկովկասում անդրադարձնում էր ռուս և ազգային-նալբանդյանական դեմոկրատական մտքի պահանջները, երբ ընդվզում էր ֆեոդալական ու բուրժուական հարաբերությունների ու գաղափարախոսության դեմ, իր ձայնն էր բարձրացնում հօգուտ ժողովրդի, իր զայրույթն էր արտահայտում նրա ապրած ողբերգության համար, կրքոտ կերպով պաշտպանում էր ռեալիզմը՝ գրականության և թատրոնի մեջ։ Քննադատական ռեալիզմի տեսությունն ու պրակտիկան տոգորված էր հենց դեմոկրատիայի սոցիալական շահերով։ Սունդուկյանը, Ջմշկյանը, Ամրիկյանը,— նոր սերնդի առավել նշանավոր գործիչները,—ամենից ցայտուն կերպով արտահայտեցին ռեալիզմի անհրաժեշտության գաղափարը։

«Գիշերվան սաբրը խեր է» վոդևիլը, թեև ծավալով փոքր, բայց որոշակի միտումով, ընթերցողին ու հանդիսականին մոտեցնում էր կյանքին, ցույց էր տալիս բուն իսկ հայկական թատրոնի դրությունը խանութպան Իրասածովների տիրապետության տակ։ Այստեղ մենք գտնում ենք դիպուկ դիտողություններ կենցաղի մասին։ Քննադատված է նաև պատմական ողբերգությունը, որը Սունդուկյանի հանդես գալու տարիներին զիջում էր իր նախկին դիրքերը, տեղի էր տալիս արդիական թեմայի դրամատուրգիայի առաջ. արդեն ավելի պարզ էին դարձել այդ ողբերգության թերությունները։ Սունդուկյանի նախորդ դրամատուրգները արդեն շրջադարձ էին կատարել թեմատիկայի մեջ՝ անցյալից դեպի արդիականությունը։ «Գիշերվան սաբրը խեր է» վոդևիլը նույն այդ շրջադարձի արդյունքն էր, և լուրջ արդյունքը։

Էականն այն էր, որ առաջին իսկ վոդևիլում տրված էր մանրավաճառի սոցիալական հոգեբանությունը, նրա, կնոջ, աղջկա իրական, կենդանի նկարագիրը։ Օսկան Պետրովիչ Իրասածովը կյանքի հետ կապված է գռեհիկ հաշիվներով։ Նա տեսնում է նաև, որ մրցումը իրեն նետել է մի այնպիսի ոլորապտույտի մեջ, որից հազիվ թե փրկություն լինի։ Փողի իշխանությունը զգում է Մարթան։ Իր աղջկա՝ Կեկելի ճակատագիրն էլ կախված է փողից։ Կեկելն ինքնուրույն կամք չունի, նրան ոչ ոք չի հարց-

նում, թե ի՞նչպես կցանկանար տնօրինել իր բախտը. նա կովախնձոր է հոր և մոր միջև։ Եվ Կեկելը զգում է այդ։ Ավելին. նա տեսնում է, որ ժամանակակից երիտասարդներն ընկել են փողի ետևից և ուրիշ ոչինչ չեն հարցնում. «Օղոմդ փուղ ասա նրանցը, թեգուզ ախչիկը քաչալ ըլի»։ Ամուսնության հարցը լուծում է կամակոր հայրը, չհարցնելով նույնիսկ կնոջ՝ Մարթայի ցանկությունը։ Փողը պատվաստվում էր նահապետական նիստ ու կացին։ Օսկանն էլ փողասեր է և նահապետական մտածողությամբ օժտված։ Սակայն նրա մեջ ամենից շատ ապրում է, իհարկե, փողի կիրքը, այդ կիրքն էլ նրան դարձնում է օրվա «հերոս»։ Վոդևիլում նկարագրված ծառա Քիտեսին «ներքևից» եկող խավի ներկայացուցիչն էր, աշխույժ, բանիմաց երիտասարդի կերպարը, որին հեղինակը բեմ էր հանել ուղղակի կյանքից, պահպանելով բնորոշ կոլորիտը, լեզուն։ «Գիշիրվան սաբրը խեր է» պիեսը ցուցադրեց Սունդուկյանի մի հիմնական սկզբունքը. դրամատուրգը պետք է արտացոլեր Թիֆլիսի կյանքը, գրեր տեղական բարբառով։

Վոդևիլների մեջ Սունդուկյանը, հիրավի, լայնորեն արձագանքում էր ժողովրդական կյանքին ու մտածելակերպին։ Կենցաղային բազմաթիվ սովորություններ, ժողովրդածին երաժշտությունը և պարարվեստը կենդանի կյանքից «մտնում» էին վոդևիլները, ապա և բարձրանում բեմ։ Այդ վոդևիլներում չկար օտար օրինակին նմանվելու ձգտումը։ Նա ինքնատիպ էր ամեն ինչում՝ լեզվի, սյուժեի ու կառուցվածքի, թեմայի և գաղափարի մեջ։ Ժողովրդական կյանքի պատկերները նա դիտում էր կենդանի իրականության մեջ, ժողովրդական մտածելաեղանակի օգնությամբ էլ հորինում էր ֆրազը և երկախոսությունը։ Համքար օծելու արարողությանը ներկա Սունդուկյանը, ինչպես վկայում է նրա բարեկամ Հ. Տեր-Գրիգորյանը, իր հայացքով մի անձնավորությունից անցնում էր մյուսին. «Նա դիտում էր, նա ուսումնասիրում էր, նա իր պիեսների հերոսներին էր փնտրում, նրանց հատկանիշները որոնում։ Նրա ուղեղը եռ էր գալիս ու եփում էր ապագա տիպերը։ Ո՞վ իմանա, գուցե հենց այդտեղ գտավ նա իր Օսկան Պետրովիչ Իրասածովի տիպը, գուցե այդտեղ հղացավ նրա մեջ այն միտքը, որ Օսկան Պետրովիչին ուղարկե դժոխքի կտուրը, որպեսզի կարողանա այնտեղ խոսեցնել հպարտին, հարստահարողին, խարդախին, գողին ու ավազակին...

Ահա այս շրջաններում, ժողովրդի ծոցում նա գտնում էր իր տիպերը և մշակում էր իր գրվածքները»[1]։

Եվ իսկապես, «Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը» նոր վոդևիլում գործողության վայրը իրականությունից փոխադրված էր դժոխքի կտուրը. այնտեղ էին բերված իրական խարդախ, ավազակ մարդիկ, որոնք դժոխքի թագավոր Սադայելի առաջ պետք է հաշիվ տային գործած մեղքերի համար և ստանային արժանի պատիժ։ Դժոխքի կրակի մեջ այրվելու էին

[1] Տե՛ս ԳԱ գրականության և արվեստի թանգարանում Սունդուկյանի արխիվը. Ձ։ 5—III։

բժիշկը, գեղեցիկ հարուստ կինը, տգեղ հարուստ կինը, առհասարակ հարուստները, վաճառականները։ Դժոխք է բերված Օսկան Պետրովիչը։ Փողն ու ոսկին արդեն սատանայական գործ է,— ասում է Սունդուկյանը։ Հարուստներն էլ ավազակներ են ու գողեր։ Օսկանը ճանաչում է շատերին, շատերին ինքն է մերկացնում, գտնելով, որ նրանք դժոխքի արժանի են։ Նոր վոդևիլը, հերոսների ինքնամերկացման եղանակով, առատ նյութ էր տալիս ճանաչելու հասարակության վերնախավերին դատապարտության ուժեղ, սպանիչ խոսք էր ասում նրանց մասին, անխնա ծաղրում էր արատներն ու արատավոր մարդկանց։

«Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը» մի ավելի լուրջ քայլ էր՝ խորացնելու հայ կատակերգության սոցիալական բովանդակությունը։ Այս անգամ Սունդուկյանի ծիծաղը սատիրական էր։ Հեղինակը ստեղծել էր տիրող խավերի հավաքական դիմանկարը, ասելով, որ դժոխք է ինքը կենդանի իրականությունը։

Օսկան Պետրովիչը տիպական բնավորություն է. իսկ բոլոր մյուս գործող անձինք ներկայացված են մի գլխավոր հատկանիշով։ Այդ հատկանիշով են նրանք բնութագրվում և կանգնում ընթերցողի ու հանդիսականի առաջ։ Կատակ-վոդևիլը հարուստ է գործողությամբ։ Լեզուն շատ կենդանի է, հյութեղ։ Գեղեցիկ համադրություն էին կազմում թիֆլիսահայ բարբառին հյուսված ռուսական արտահայտությունները և գրաբար ոճերը։ Դրանք գործածված են տեղին։

Երրորդ վոդևիլը՝ «Եվ այլն կամ Նոր Դիոգինեսը» երկու գործողությամբ էր։ Դեպքերը տեղի են ունենում վաճառական Մոսեսի տանը։ Խոշոր փոփոխություններ են մտել վաճառականի կենցաղը, եվրոպականը արդեն տիրապետում է ամեն քայլափոխում։ Վաճառականի կինը Նինոն հայտնում է ամուսնուն, որ, ահա, մի քանի անգամ է, որ մի երիտասարդ փողոցում շարունակ անհանգստացնում է իրեն, սեր բացատրելով։ Մոսեսը փրփրում է, կատաղում։ Այստեղից էր սկիզբ առնում պիեսի ինտրիգը։ Երիտասարդը ժամանակի պտուղն էր, նրա մականունն էլ Եվայլն է,— այսինքն թե բնավորության պակաս, բնավորությունից զուրկ մի մարդ, որը կրթություն ստանալով Արևմուտքում, անցել է նրա կողքով, էական ոչինչ չի յուրացրել, ծաղրում է հայրենիքը, հայրենակիցներին ու ոչինչ չի անում, ոչնչի ընդունակ չէ, որպեսզի օգնած լինի նույն հայրենիքին։ Փողն ու հարստությունն էր նրան փչացրել, ապականել հոգին։ Սրան հակառակ, դրամատուրգի համակրանքը ազգային ինքնատիպությամբ աչքի ընկնող մարդկանց, կենցաղի ու տեղական արվեստի կողմն է։

Եվայլնի կերպարը օժտված է նրգիծական վառ գույներով։ Նրա ոճը սնամեջ է, բայց հերոսը սիրահարված է նրան, գտնելով, որ բոլոր վսեմությունները նրա մեջ են։ Երգը, կերուխումը, պարը, խոսքը Թիֆլիսի բանաստեղծական պատկերը պիեսում էսթետիկական հաճույքի աղբյուրն էին. նման հաճույքի աղբյուր էր և ֆրանտ երիտասարդը այն սուր ծաղրով, որին ենթարկվում էր նրա բնավորությունը։

«Բաղնըսի բոխչան»՝ չորրորդ ու վերջին վոդևիլը, թեև գրված էր 1907 թվականին, բայց իր նյութով սերտորեն կապված էր նախորդ վոդևիլների մեջ արտացոլված կյանքին ու ժամանակաշրջանին։ Առաջաբանում հեղինակը ասում էր. «Այս գրվածքը, որին ես կատակ անունն եմ տվել, իսկապես մի դառն երգիծաբանություն է, Թիֆլիսի կյանքից առնված։ Սա իմ «Պեպո» կատակերգության հառաջաբանն է, նրա նախերգանքն է, ուր Աղալոյի և Թալալի դիմակի տակ մանրամասնորեն նկարագրված է, թե ինչպես գտան միմյանց և ամուսնացան «Պեպոյի» Զիմզիմովը ու նրա ընտրած ու սիրած Էփեմիան»։

Թալալի ամուսինը մահացել է։ Հարս և սկեսուր սգում են նրա մահը։ Թալալը երդվում է, որ ամուսնու մահով կտրցրել է ամեն ինչ։ Նա երազում է նրա կողքին պառկել։ Գալիս է Թալալի մայրը։ Սրանք հենց որ մենակ են մնում, Թալալը տեղեկություն է ստանում, որ նոր փեսացուն սպասում է իրեն։ Բաղնիսի բոխչան թայանված հարստությունն է, որ Թալալը փախցնում է տանից հորանց տուն։ Նոր փեսացուն այստեղ է. փույթ չէ, որ նա վաթսուն տարեկան է, վեց՜ երեխայի հայր է։ Նա հարուստ է։

Ուրախության թեժ պահին ներս են մտնում սկեսուրը և հանգուցյալի եղբայրը։ Բացվում է «բոխչան»։ Բարոյական անկումը կատարյալ է։

Զիմզիմովի նախատիպը՝ Աղալոն եվրոպականացած հարուստ վաճառական է։ Վերջին պատերազմում՝ «ղոշունորին» նա լավ փող է դիզել։ Արհեստավորը, դրա հակառակը, քայքայվել է։ Արդյունաբերությունը նրան դուրս է մղել կյանքից։ Աղալոն շատերին կով է տվել և ուռճացել։ Բուրժուական քաղաքակրթությունը հավասարապես այլասերել է և՛ տղամարդուն, և՛ կնոջը։ Գեղեցկությունը առևտրի առարկա է դարձել։ Մարդիկ երկերեսանի են։ Վոդևիլը սկսվում էր կեղծ լացով, ավարտվում էր կեղծ ուրախությամբ, բայց այն մերկացնում էր թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը։

Իբրև ռեալիստ, պատկերելով կյանքը, Սունդուկյանն իրեն համար պարտադիր օրենք էր դարձրել՝ ասել ճշմարտությունը, ասել ամենայն խիզախությամբ։ Նրա ռեալիզմի էությունը տիրապետող հասարակության կյանքի պատկերումն էր՝ քննադատական դիրքերից։

5

Ծնվեց Սունդուկյան դրամատուրգը, ծնվեց նաև նրա դեմ ուղղված ընդդիմախոսությունը։ Չէ՞ որ Սունդուկյանը բացում էր հանդիսականի աչքը անցյալն իդեալականացնող ողբերգության վրա, հեղաշրջում էր հանդիսականի էսթետիկական ճաշակը, մշակում էր նրա դրական վերաբերմունքը դեպի նոր դրամատուրգիան՝ արդիականությունը գեղարվեստական բարձր մակարդակով արտացոլող դրամատիկական գրականությունը։

«Գիշերվան սարը խեր է» կատակ-վոդևիլը ենթարկվեց մանրակրկիտ քննության մամուլի էջերում[1]։ Սունդուկյանը պատասխանեց, պարզ կերպով ակնարկելով, որ իր քննադատը «հին մարդ» է, դրամատուրգիան ու թատրոնն էլ քաշում է դեպի կենցաղագրություն և նատուրալիզմ[2]։

Բեմ է բարձրանում «Խաթաբալան»։ Այս անգամ էլ լսվում է, որ կատակերգությունը ամբողջության մեջ «անմարսելի է, որովհետև սուտ է»[3]։

Սակայն, եթե պահպանողական քննադատությունը դժգոհ էր կյանքի սունդուկյանական մերկացումների առթիվ, առաջավոր հասարակական միտքը ողջունում էր դրամատուրգին։ Սունդուկյանին «Խաթաբալայի» համար առաջինը ողջունեց Մ. Ամիրկյանը, որը ռեալիզմի պրոգրեսիվ ուժը հիմնավորում էր Վ. Գ. Բելինսկու էսթետիկայով։ Անցան «Խաթաբալայի» անդրանիկ ներկայացումները, և մամուլում տրվեց նաև այսպիսի գնահատական. «...ժողովուրդը միշտ ուրախությամբ է ընդունում ինչ որ իր ներկա կյանքիցն է վեր առած և այս ձևով միայն թատրոնական խաղարկությունքը, հարձակելով հասարակությանը մեջ գտնված վատ սովորությանց վերա և ջատագովելով լավ հատկությունքը. կարող են հասնել իրանց նպատակին, որ է կրթել ժողովուրդը։ Թող այսուհետև այսպիսի պիեսաներ հանդես դուրս բերեն, փոխանակ ծաղրաշարժ և միմոսական «Շուշանիկ», «Վարդան», «Արշակ» և այլ ողբերգությանց, և կասկած չկա, որ ժողովուրդը մեծ ընդունելությամբ կցույց տա նրանց ու խաղարկությունքն էլ կհասնեն իրանց նպատակին»[4]։

1866 թ. ապրիլի 7-ը նշանավոր օր է հայ նոր դրամատուրգիայի ու թատրոնի տարեգրության մեջ։ «Խաթաբալան» բեմադրվեց այդ օրը։ Այն դեռ երկու գործողությամբ էր։ 1867 թվականին ծնվեց նրա նոր տարբերակը՝ երեք գործողությամբ։ 1879 թվականին այն արդեն չորս գործողությամբ էր. նույն թվականին էլ տպագրվում է «Փորձ» ամսագրում։ 1881 թվականին ընթերցողը ստանում է նրա առաջին առանձնատիպը։ Տարբերակից տարբերակ կատակերգությունը կատարելագործվում էր, բայց անգամ 1866 թվականին «Խաթաբալան» խոշոր երևույթ էր։ Հրապարակի վրա էր Զամբախովի տիպը։ Դրամատուրգը կերտել էր հայ նոր երիտասարդի՝ Մասիսյանցի կերպարը։

1866 թվականին էլ վաճառական-կապալառուն ստացել էր իր մոնումենտալ նկարագիրը։ Հասարակության գլխավոր թշնամին նա էր՝ Զամբախովը. նրան էր թիրախ դարձրել դրամատուրգը։ Պրոբլեմը այդ էր՝ մերկացնել, դատապարտել վաճառականին, նրա միջոցով ճանաչել տալ տիրող սոցիալական չարիքը և ժողովրդի զայրույթն ուղղել նրա դեմ։

Սակայն «Խաթաբալան», ամենավերջին խմբագրությամբ, շատ

---

1 «Մեղու Հայաստանի», 1863, № 43. Հեղինակը Գ. Տ. Ա. (Գևորգ Տեր-Աղեքսանդրյան)։

2 Նույն տեղում, № 45։

3 «Հայկական աշխարհ», 1866, № 1, էջ 74—75։

4 «Մեղու Հայաստանի», 1866, № 13։

ավելի լայն նպատակներ էր հետապնդում, քան միայն Զամբախովի բնավորության կերտումը։ Սունդուկյանի գրչի տակ դարաշրջանը արտացոլվել էր որպես փողի բարբարոս տիրապետության դարաշրջան, նա տեսնում է ինչպես տերերին, նույնպես և նրանց զոհերին։

Կատակերգությունը անհամեմատ մեծիմաստ էր, քան կենցաղային դեպքերն և արտաքին տպավորությունները միասին վերցրած։ Որոշիչը կյանքի հարուստ պատկերումն էր և ոչ երբեք պատահականությունը, որը կար պիեսում, որը շարժում էր գործողությունը և ծիծաղելի դրություններ էր ստեղծում։ Մասիսյանցը տեսնում է Նատալիային՝ Իսայու կնոջը և հավատացնում է իրեն, որ նա պետք է լինի Մարգրիտը՝ Զամբախովի աղջիկը։ Սա թյուրիմացություն էր... Բայց «Խաթաբալան» իր ամբողջության մեջ ռեալ իրականության ամենախոր ուսումնասիրության արդյունքն էր, իսկ պատահականությունը կամ թյուրիմացությունը նույն իրականության լոկ մի մոմենտը, նրա դրսևորումը՝ փոքր չափի մեջ։ Մնալով ընտանեկան բարքերի, ադաթների, չգրված, բայց իրենց ուժը պահպանած սովորույթների նկարագրության ոլորտում, Սունդուկյանը չէր հպատակվում կույր կենցաղագրությանը, կենցաղի պատկերումը բարձրացնում էր հասարակական մտածողության մակարդակին, կենցաղը դիտում էր հասարակության դասակարգային կառուցվածքի մեջ՝ նրանով սերտորեն պայմանավորված։ «Խաթաբալայից» սկսած Սունդուկյանին հաջողվեց ցույց տալ այն ուղին, որով հայ դրամատուրգիան կենցաղից անցավ դարաշրջանի սոցիալ-դասակարգային երևույթների ու հակասությունների պատկերմանը, կենցաղի նկարագրությունը ենթարկեց այդ խնդրին։ Կենցաղը խորապես ճանաչած հեղինակն իր գլխավոր նպատակն է համարել փողի բարբարոս տիրապետության և մարդու ստրկության արտացոլումը։ Սա «Խաթաբալայի» առաջին թեման է։ Կենցաղի նկարագրությունը դառնում է այս հիմնական թեման բացահայտող աստղձը։

Գերասիմ Յակովլիչ Զամբախով,— ահա՛ նա կատակերգության առանցքը կազմող դեմքը, կապալառուն, վաճառականը, մեկը նրանցից, որը ներկայացնում կամ մարմնավորում էր հայ խոշոր վաճառականության դիմանկարը։ Մի կողմից՝ նահապետական բարքեր տանը և ընտանիքում, մյուս կողմից՝ եվրոպականացած կենցաղ, մի կողմից բռնակալ՝ կնոջ և աղջկա նկատմամբ, մյուս կողմից՝ մի ստրուկ՝ իշխանության առաջ։ Մի կողմից՝ կրոնի քարոզ, աստվածախոնարհություն, մյուս կողմից՝ կատարյալ խաբեբա և ամեն սրբություն ոտնահարող անձ։ Այսպիսին էր Հավլաբարից Սոլոլակ տեղափոխված և այստեղից փոխարքայի պալատի դռանը ծնկի եկած հայ վաճառականի տիպը։ Զամբախովը բնութագրված է որպես «պատկառելի» և «պատվավոր», սակայն էությամբ խարդախ մի անձնավորություն։ Նա շատ ճարպիկ է և ձեռներեց, որպեսզի չմատնի իր մտավոր խեղճությունը։ Նա մեծ կոմբինատոր է, «տաղանդավոր» ինտրիգան։ Տնտեսական հզոր ուժ ձեռք բերած Զամբախովը գերիշխում է ամենուրեք։ Այդ ուժն է նրա շուրջը ստեղծել «սրբի

լուսապսակ»։ Նա խոնարհվել է նրանց առաջ, որոնցից շահույթ կստանա. փող է դիզել, նետվել մրցման մեջ, շատերին է կուլ տվել, խժռել, անողոք շահագործել։

Նա հավատացած է եղել, որ տգեղ Մարգրիտին կարող է «սաղացնել», բայց վաճառական-հոր սրտին քար է նստել. այդ ի՞նչպես է, որ տգեղությունը միշտ է պատճառում իրեն, երբ ինքը փող ունի։ Ջամբախովը դրսում, շուկայում նահապետի՝ մեծ մարդու համբավ ունի, ներսում, տանը անզոր է բնության պատժի առաջ։ Եվ նա լարում է իր կամքը, հույսը դնում ամենակարող փողի վրա և հաստատապես որոշում ամուսնացնել աղջկան, ազատվել խայտառակությունից, վաճառականի պատիվն արատավորող աղջկանից։ Նա ռոոգայթ է լարում Մասիսյանցի դեմ, գցում է երիտասարդին իր ցանցը և... պարտվում է. Մարգրիտը նորից մնում է տանը։ Ջամբախովի համար ճշմարտությունն էլ խաբեբայություն է, խաբեբայությունն էլ ճշմարտություն է։ Օրե՞նք. այո՛, պետք է պաշտպանել կանգնել օրենքին, որովհետև նա է կայունացնում տիրոջ վիճակը։ Կրո՞ն. այո՛, նա է սրբագործում կեղծիքն ու շահագործումը։ Ազա՞թ. այո՛, կա հասարակական կարծիք, որը միայն զամբախովների համար է։ «Խաբիլը վո՞ւրն է, ինչի՞ր իս ասում, Իսայի»,— հիասթափված միամիտ Իսայուց փիլիսոփայում է Ջամբախովը և հաստատում այն ընդհանրացված կարծիքը, որ իր հասարակության մեջ խաբում են բոլորը, խաբում են ամեն քայլափոխում, մարդն ինքն արդեն խաբված է իր գոյության ամբողջ ընթացքում։

Ջամբախովը «էպիքական» սառնասրտությամբ և գիշատիչ մարդու ցինիկությամբ է բնութագրում իր իսկ հասարակարգը։ Կեղծիքը թափանցել է նրա բոլոր ծալքերը, կեղծ է աշխարհը։ Ամեն տեղ գործում է նույն «սկզբունքը», տանը թե դուրսը, ապրանք թե աղջիկ վաճառելիս, որովհետև ամեն ինչ ապրանք է, ապրանք է և մարդը։

Ինքնանկարագիրը սպառիչ էր, ինքնամերկացումը՝ բացահայտ։ Եվ ինչո՞ւ Ջամբախովն այդքան լկտի է իր դասակարգային բարոյախոսություն քարոզելու մեջ։ Նրան դեռևս դիմադրող չկա. նա դրության լիակատար տերն է։ Ապրում է նա, ով հաղթում է, ուտում է նա, ով ոչնչացնում է ուրիշին,— խոստովանում է Գարասիմ Յակովլիչը։

Ջամբախովի բնավորության կերտումը՝ բուրժուազիայի մերկացումն էր, հայ ռեալիստական գրականության հաղթանակը։ Աղայանի Ծաղարանց Թաթոսը, Պռոշյանի Միկիտան Սաքոն ու Քալասան աղան, Պարոնյանի սատիրան ռեալիզմի նշանավոր նվաճումներ էին։ Սունդուկյանը հանդես էր գալիս իբրև ռեալիզմի հիմնադիրներից մեկը հայ գրականության մեջ։ Եվ ռեալիզմի խնդիրն էր նա լուծում, պատկերելով Ջամբախովին, ճշմարտացիորեն նկարագրելով բուրժուազիայի տիրապետությունը, փողի բարբարոս թագավորությունը։

Կատակերգության մեջ Ջամբախովը մենակ չէ։ Սունդուկյանին հետաքրքրել էր շարիքի սկզբնաղբյուրը, բայց և բոլոր այն պայմանները, որոնք ամրապնդում էին նրա տիրապետությունը։

Իսային Ջամբախովի կցորդն էր, նաև նրա օրհներգուն, ամեն քայլափոխում օվսաննա էր կարդում նրան և, իսկապես, ամրապնդում նրա գոյությունը։ Ամեն ինչ նա սովորում էր իր «ուսուցչից», թեև հետ էր մնում նրանից խաբեբայության մեջ, մի քիչ նույնիսկ միամիտ, մտքով կույր էր. խելքից աղքատ լինելով գտել էր երևույթները բացատրելու հեշտ միջոցը՝ կրոնը։ Թույլ է և նրա կամքը։ Ինչ ասում է Ջամբախովը, զարմանքով ընդունում է Իսային, ինչ ասում է Իսային՝ Ջամբախովը բոլորովին չի ընդունում։ «Ճշմարտախոս» Իսային դարձել էր գործիք, որին լավ էր օգտագործում Ջամբախովը։ Մարքրիտին զոհի սեղանը բարձրացնող դեմքերից մեկը Իսային էր։

«Տղամարդ-մոցիքուլ» Իսային հանձին Մասիսյանցի մոր՝ Քեթևանի, գտել էր հարմար մի հենակետ հենց Ջամբախովի համար։ Քեթևանն ինքը հնազանդությամբ կրել է նահապետականության ճնշումը։ Նա պահպանողական է վերին աստիճանի. նրան ևս իրերի ընթացքը բնական է թվում։ Ջամբախովի նման, նա ևս որդուն արդեն ամուսնացած էր համարում, թեև չէր տեսել Մարքրիտին և չէր ուզում հարցնել որդու կամքը։

Բռնության և ստրկության սիստեմը ամրացնում էր և Խամփերին, միջնորդ կինը, որի կերպարը Սունդուկյանը կերտել է ցայտուն գծերով։ Եթե Ջամբախովը կանգնած է կյանքի վերնաստիճանին, Խամփերին նրա ստորոտին է։ Եթե տղամարդը բերում է իր հետ փողի տիրապետության պատկերը, կինը բերում է աղաթը և դարձնում այն փողի գերի և մարդու վաճառքի «արդարացման» հիմք։ Քեթևանի մեջ չենք տեսնում չարամտություն և չարագործություն. նա հինը պաշտպանում է ներքին համոզմունքով և սարսափելի է դրանով։ Խամփերին գործում է աղաթի անունով, միաժամանակ փողի գերի է և չար։ Ձիուց մարդ վայր կիջեցնի, ասում է նրա մասին Իսային։ Նա ամեն օր գործարք է կատարում, «լեհեմում է» տղամարդուն կնոջ հետ կամ հակառակը, գիտե ամեն ինչ, քաղաքը ճանաչում է այնպես, ինչպես ոչ ոք։ Նա Քեթևանի քույրն է, բայց չի ասի ճշմարտությունը, եթե իրեն կաշառք տան։ Հանցանք հանցանքի ետևից կատարող Խամփերին զբաղված էր ամենօրյա մարդավաճառությամբ և գոհ էր իր կյանքից։ «Դուքան-բազար է» սարքում նա, ամեն անգամ, երբ մեջտեղը ամուսնություն կա։ Այդպիսի առևտուր էր նրա համար հարազատ քրոջ որդու ամուսնությունը։

Այսպես, ահա՛, Ջամբախովը, Իսային, Քեթևանը, Խամփերին՝ բնավորությունների տարբեր առանձնահատկություններ ունենալով հանդերձ, ամրացնում էին բռնության, մարդավաճառության սիստեմը և խլում զոհեր՝ անթիվ, անհամար։

Մտնենք զոհերի աշխարհը։ Վարագույրը բացում է Մարքրիտը։ Բարդ է նրա վիճակը։ Նրան չենք տեսնում հարազատ մոր, քույրերի ու եղբայրների շրջապատում։ Նա դուրս է մղված ընտանեկան կյանքի բնական պայմաններից, հայրն է և ինքը, և եթե կա մեկը, որի հետ նա կարող էր խոսել ու իր սիրտը բաց անել—Նատալիան էր՝ Իսայու կինը, սակայն նա էլ նպաստում էր Իսայուն ու Ջամբախովին։ Մեծացել է Մար-

քրիտը, կրելով ճակատին այն խարանը, թե այլանդակ է։ Ծաղրել է նրան բնությունը, ծաղրում են նրան մարդիկ։ Տարիներն անցել են, ծանր տարիներ, և ոչ մի փոփոխություն չի մտել նրա կյանքում։ Նա մանկություն չի ունեցել, չունի և երիտասարդություն։ Նա պատշգամբ դուրս գալու իրավունքից էլ զրկված է. չէ՞ որ կմատնեն իրեն, որ տգեղ է։ Գարիսպ է քաշել հայրն աղջկա շուրջը և բերդի բանալիները դրել գրպանը։ Վախն է ղեկավարում նրան և եթե զգում է՝ միայն երբ մենակ է։ Իսկ նա, հիրավի, զգում է շատ բան. «Ա՛խ, աստուծ, էրանի ինձ չէիր ստիղծի, էրանի ախկտի վուրթի էի էլի ու մե ախկտի մոդ բախտավուր էի էլի. ո՞վ գիդե՝ ի՛նչ պիտի գա գլխիս»։ Մարգրիտը հասկանում էր, որ հայրը ուզում է իրեն ամեն գնով վաճառել, ինչպես ապրանքն են վաճառում. տոմն էլ մի շուկա է, ինքը՝ «ղալբ ապրանք»։ Կնոջ, աղջկա ողբերգությունն էր արտահայտում Մարգրիտը, երբ հաշիվ էր տալիս իրեն որ «հալբաթ փուղի խաթիր» են ուզում իրեն։

Սոնդուկյանը, թվում է, թե ցանկացել է բացառիկ մի դեպք նկարագրել. աղջիկը ֆիզիկապես տգեղ է. ի՞նչ անեն երիտասարդները որոնք ուզում են ամուսնանալ։ Բացառիկ չէր այդ դեպքը, այն վերաբերմունքը, որ մշակել էր տիրող հասարակությունը կնոջ հանդեպ։ Հենց այդ վերաբերմունքն էր մերկացնում և դատապարտում հեղինակը։ Մարգրիտի դրամն մարդու դրաման էր, մարդն էր արհամարհված և ստորացված։ Դրամատուրգը պաշտպան էր կանգնել մարդու իրավունքների նվ մտածում էր նա,— արդյո՞ք չկա իսկական մարդը, որը իր օգնությունը ցույց կտար դժբախտին։ Այդ մարդը պետք է լիներ Մասիսյանցը։

Հյուսիսից էր եկել Մասիսյանցը, գնացել էր ու վերադարձել՝ կրթություն ստացել, որպեսզի լուսավորի խավարում ընկղմված հարազատներին։ Նրա մասին ասում են «Թերքի ջուր խմած», այսինքն Թերեքի այն կողմը՝ հյուսիսում եղած առաջավոր մարդ։ Նա դժգոհ է, որ իր ծննդավայրում արտաքնապես շատ բան փոխվել է, բայց ժողովուրդը լուսավորված չէ։ Նա գիտե, որ խաբեբայությունն ընդունված կարգ է։ «...Օ՜, տեր իմ, այս ինչ մարդիկ են, այս ինչ երկիր է մեր երկիրը, ամեն քայլափոխում ստություն, խաբեբայություն, սուտ բարեկամ, սուտ ազգական, մեկ չնչին օգտի համար պատրաստ՝ ամենամոտ մարդուն անգամ զոհել, նրա անունն ու պատիվը խայտառակել...»։

Ճշմարիտ խոսքեր էին սրանք, բայց որքան անօգնական է գտնվում նույն Մասիսյանցը, երբ տեսնում է Մարգրիտին և ուրիշ ոչինչ չի կարողանում անել քան թողնել և հեռանալ։ Երիտասարդը կնոջ մեջ լավ հոգի էր որոնում. Մարգրիտն ուներ այդ հոգին, իսկ նա չկամեցավ ճանաչել նրան ու, ընկճված նրա ֆիզիկական տեսքից, փախուստի դիմեց։ Նա չէր ժխտում ո՛չ օժիտի գաղափարը, ո՛չ որևէ ծես, որ ընդունված էր պահպանողական միջավայրում։ Նրա մտքերը նոր էին, բայց չկար ոչ մի ցանկություն նորոգելու կյանքը։

Անցյալի գրականության մեջ արտահայտված այն տեսակետը, որ Մասիսյանցը Չացկի է, հիմնավորված չէ։ Չացկին որոշ չափով ազդել է

Մասիսյանցի վրա, բայց նրանք տարբերվում էին միմյանցից՝ այն էլ հսկայական չափով։ Սունդուկյանը կարծել է, որ Մասիսյանցը դաժան իրականության հակադրությունն է, մինչդեռ նա մնացել է կիսաճանապարհին։ Հեղինակի ձգտումը կա, իրականացումը՝ ոչ։

Հայ դրամատուրգիայի մեջ գնահատելի երևույթ էր «ստորին» խավի մարդկանց նկարագրությունը։ «Խաթաբալայում» Սարգիսը և Արտեմը այդ խավի ներկայացուցիչներն էին, երկուսն էլ ծառա, որոնց անխնա շահագործում են իրենց տերերը։ Սունդուկյանը ասես կամուրջ էր նետում Սարգսի և Մարգրիտի միջև։ Սարգիսը լավ էր հասկանում Մարգրիտին, ճանաչում էր նրա ազնիվ հոգին։ Սարգիսը մի ցանկություն ունի՝ դիմավորել փեսացուին այնպես, որ Մարգրիտը բախտավոր դառնա։ Սարգիսը ևս զգում է իր դառը վիճակը, ինչպես և Մարգրիտը, նա ևս տրտնջում, երբեմն նույնիսկ բողոքում է նոքարի ճակատագրի դեմ։ «Խաթաբալան» բերում էր իր հետ և այս նորությունը՝ հասարակ մարդու կերպարը։

6

«Մախլաս» նոր կատակերգությունը «Էլի մեկ զոհի» առաջին տարբերակն էր. գրվել է 1866 թվականին, երբ գրվում է և «Խաթաբալան»։

Սունդուկյանի տաղանդը հասունանում էր շատ արագ՝ պիեսից-պիես։

«Էլի մեկ զոհը» մի քայլ առաջ է «Խաթաբալայի» համեմատությամբ, «Պեպոն» նոր քայլ է «Էլի մեկ զոհի» համեմատությամբ. սակայն բոլոր պիեսներն էլ «կյանքի պիեսներ» էին (Դոբրոլյուբով)։

«Էլի մեկ զոհը» նույնպես քննադատական սուր բախումների տեղիք տվեց։ Վեճը չէր դադարում ո՛չ պիեսի ծննդյան օրերին, ո՛չ ամբողջ 1870-ական թվականներին ու հետո։ Եվ զարմանալի չէ։ Պիեսում ասպարեզ էր հանվել «հայրերի ու զավակների» հարցը։ Հին և նոր սերնդի փոխհարաբերությունների խնդիրն ստացել էր գաղափարական ու սոցիալական արտահայտություն։ Նոր սերունդը խզում էր իր կապերը բուրժուական միջավայրից։ Սա մեծ խնդիր էր, հուզիչ, այլեկոծող։ Կյանքն էլ նոր ապացույցներ էր տալիս, որ հնի հետ հաշտ մնալ չի կարելի։ Ելույթներ էին ունենում դպրոցականները, նոր մանկավարժները պայքարում էին հների դեմ, դեմոկրատիան ապստամբվում էր հարստահարող փողատերերի դեմ, գյուղացին չէր ուզում տանել կալվածատիրոջ լուծը։ «Էլի մեկ զոհը» արտացոլեց այդ մթնոլորտը, մեծապես նպաստեց նրա բորբոքմանը։ Հասարակական մտքի տարբեր ամբիոններ՝ «Հայկական աշխարհ», «Մեղու Հայաստանի», «Մշակ» ճակատում էին միմյանց դեմ պիեսի հարուցած հարցերի առթիվ։ «Մեղու Հայաստանին», օրինակ, արհեստական էր համարում կյանքում նորի և հնի պայքարը, նրա կարծիքով ազգադավություն է, երբ հրաժարվում են հնից։ «Հայկական աշխարհը» քարոզում էր միասնական ազգություն հասկացողությունը, մերժելով ազգի պառակտման ամեն մի փորձ։ Նա չէր ընդունում նաև

Սունդուկյանի լեզվով՝ բարբառով։ «Էլի մեկ զոհ» կատակերգությունը ծաղրվում էր «Մեղու Հայաստանիի» կողմից այն բանի համար, որ նա միտք է տվել ապարեզ հանել «հին և նոր սերունդ» հասկացողությունը, երբ իբր հայ իրականության մեջ դրա հողը չկա. «Վերջին ժամանակները մեր հրապարակախոսներն ու հասարակական գործակատարները սովորական խոսք են արել «հին և նոր սերունդ» բառերն,—գրում էր «Մեղու Հայաստանին»,—և երևակայում են մեր մեջ այս երկու սերունդների մեջ անհաշտ թշնամություն և պատերազմ, ինչպես այդ երևույթը տեսնվում է եվրոպական ազգերի զանազան ուղղությանց և քաղաքական ու տնտեսական կուսակցությանց մեջ»[1]։

«Նոր և հին սերնդի պատերազմը բեմի վրա» առաջնորդող հոդվածում «Մշակը» այլ տեսակետ էր արտահայտում. «Պիեսայի («Էլի մեկ զոհի»—Ս. Հ.) միտքն է,—կարդում ենք այդտեղ,—մեր հասարակության հին և նոր սերունդների միմյանց մեջ անհաշտ պատերազմը։ Մի կողմից Սարգիս և Սալոմե, մյուս կողմից՝ Միքայել և Անանի։

Մենք անդադար, անխնա պատերազմել ենք հին սերնդի վարմունքի դեմ, այժմ մենք մենակ չենք զգում մեզ՝ մեր գործը տարած ենք համարում։ Երբ լրագրությունը և բեմը ձեռք-ձեռքի տված միևնույն գաղափարները կհայտնեն, միևնույն նպատակին կձգտեն, այն ժամանակ մի հասարակության բարոյական վերանորոգության գործը կարելի է աջողված համարել»[2]։

Րաֆֆին ավելի հեռու գնաց, քան Արծրունին։ Նա Սունդուկյանին ավելի խոր ըմբռնեց, քան «Մշակի» խմբագիրը, որը ջանում էր «Էլի մեկ զոհի» էությունը մոտեցնել իր ծրագրին։

Մելիքզադե—Րաֆֆին վեճը գրգռեց ավելի սուր կերպով, երբ մերկացնում էր «Մեղվի» հայացքների ամբողջ պահպանողականությունը. մյուս կողմից տեսնում, որ Սունդուկյանի նկարագրած նոր սերնդի մարդիկ՝ Միքայելն ու Անանին նոր կյանքի համար պատերազմող դեմքեր են։ «Միքայելի ու Անանու կռիվը ծնողաց դեմ՝ նորուկների կռիվ է իրանց տիրոջ դեմ, որոնք հաշտվում են, երբ տերը դադարում է բռնաբարել»։ Միքայելը և Անանին «նոր պատերազմողներ են, նրանք պետք է ընկնեին, որովհետև կանգնած էին կռվողների առաջին շարքում, իսկ նրանց դիակների վերայից կանցնեն նոր հերոսներ, որոնք հառաջ կտանեն հաղթության դրոշակը...»[3]։

Հիրավի, ի՞նչ էր ասում «Էլի մեկ զոհ» կատակերգությունը, ի՞նչ էր արտացոլում այն։

Երեք ընտանիք է մասնակցում գործողություններին, որոնցից յուրաքանչյուրը ներքուստ երկփեղկված է և հակասական շահերով է ապրում փոխադրելով այդ շահերն ընտանիքից ընտանիք։ Հարուստ վաճառական

[1] «Մեղու Հայաստանի», 1875, № 32։
[2] «Մշակ», 1875, № 20։
[3] «Մշակ», 1875, № 22։

Սարգսի, նրա կնոջ՝ Բարբարեի ու որդի Միքայելի ընտանիքը արդեն իսկ ջախջախված է՝ ներսից։ Գնդապետ Սուրաթովի ընտանիքի անդամները, գնդապետի կինը՝ Սալոմեն, դուստր Անանին իրարամերժ դեմքեր են։ Միլիոնատեր Բրիլիանտովն իր զավակների՝ Նատոյի ու Վանոյի հետ կատարյալ հակադրություն են Միքայելին ու Անանոյին։ Հեղինակն ասում էր, որ հայ բուրժուազիան ավելի և ավելի շատ է երես դարձնում հայրենիքից. նրա համար՝ Սարգսի ու Բրիլիանտովի համար, Հայաստան և հայ ժողովուրդ գոյություն էլ չունեն։ Որտեղ փող, այնտեղ և հայրենիք։ Ազգային բուրժուազիան, ըստ կենցաղի, գնացել էր Արևմուտք, կապկորեն նմանվելով նրան։ Մյուս կողմից, դեռ մեծ էր հին, նահապետական անցյալի ճնշումը նոր ժամանակների վրա։ Բարբարեն, մանավանդ Սալոմեն կատաղի կերպով կառչել էին հնին, Սարգսի հետ ամեն ձեռով մաքառում էին հնի իրավունքը ամենայն դաժանությամբ կենսագործելու համար։ Երրորդ կողմից, հայ իրականության մեջ անում էր մի մտավոր շարժում, որը գալիս էր Հյուսիսից և այս անգամ ավելի հետևողական էր, քան «Խաթաբալայում» պատկերված Մասիսյանցը՝ իր հայացքներով։ Նոր սերունդը՝ հանձին Միքայելի, կտրում է իր կապը սոցիալական տիրող ուժից, անցում կատարելով դեպի դեմոկրատիան։ Սունդուկյանը ցույց էր տալիս, որ 1860-ական թվականներին հայ հասարակության կյանքն ինքնին խոշոր ճեղք էր տվել, առաջացել էր մի անդունդ երկու թևերի՝ բուրժուազիայի և դեմոկրատիայի միջև և որքան բուրժուազիան հզոր էր նյութական իրականության մեջ, այնքան նա տանուլ էր տալիս գաղափարապես ու բարոյապես։ Փողի, գռեհիկ շահի տգեղ իրականության և նորագույն, բարձր իդեալների աշխարհի հակադրության պատկերն է տալիս «Էլի մեկ զոհը»։ Եվ այդ էր, որ հանդիստ չէր տալիս ռեակցիային։

Կյանք է մտնում Միքայելը և արդեն պատրաստ է հակադրությամբ վաճառական Սարգսին։ Զամբախովն իրականության մասին դատում է «իմաստասերի» էպիքական սառնասրտությամբ, Սարգիսը սառնասիրտ չէ. առաջին իսկ բառերով նա մատնում է իր բարկության պատճառը — որդու անհնազանդությունը հոր կամքին։ Այդ անհնազանդությունը վաճառականի աչքում հավասար էր խռովության։ Սարգսի «փիլիսոփայությունը» պրիմիտիվ է, բայց և կոնկրետ. որտեղ փող, այնտեղ կյանք ու խելք։ Միակ խելացին, միակ իմաստունը ինքն է, որովհետև փող ունենալով ենթակա մարդ չէ։ Իրեն հատուկ ամբարտավանությամբ վաճառականն իսպառ արհամարհում է մարդկային զգացմունքները, ծաղրում որդու սերը դեպի Անանին։ Սիրել մի աղջկա, որը ռոճկով ապրող ընտանիքի զավակ է, և չուզել մի աղջկա, որը միլիոնատիրոջ դուստր է, Սարգսի տեսակետով նշանակում է ձիուց գլորվել էշին նստել, խալ ու խալիչան թողնել, գետնի վրա գլորվել։ Իր ըմբռնումների մեջ քարացած Սարգիսը չի էլ նկատում, որ կյանքը նոր երևույթներով է հղի։ Որտեղ ինքը կանգ է առել, թվում է թե այնտեղ կանգ է առել կյանքը։

Ինչպես Զամբախովը, այնպես էլ Սարգիսը ինտրիգան է։ Այդ բնավորությունը նա ձեռք է բերել շուկայում։ Կատակերգության ինտրիգը և Սարգսի ինտրիգան բնավորությունը հոմանիշ հասկացողություններ են։ Սարգսի համար պարտություն էլ չկա. գոնե նա այդպես է մտածում։ Բայց, եթե նրա դասակարգը և հասարակարգը դեռ կանգուն են, նա պարտվում է Միքայելի հետ ունեցած ընդհարման ընթացքում. Միքայելը հեռանում է հայրական տանից, որպեսզի այլևս չվերադառնա այնտեղ, ուր ոտնակոխ է արված մարդը և մարդկային սրբությունը։

Ո՞րտեղ է տեսել Սունդուկյանը Բրիլիանտովին. այնտեղ, որտեղ ուռճացել էր Զամբախովը։ Ցարիզմի հլու կամակատար վաճառականը հենարան է ունեցել ցարական ապարատը, ստորացրել է իրեն նրա առաջ, տարածել իր ցանցը երկրով մեկ, մեծ կապալներ է վերցրել, նորից ստորացրել է իրեն, մինչև որ տնտեսական ուժ է ձեռք բերել և ստեղծել անձեռնմխելի անձի դիրքը։ Միքայելը պետք էր Բրիլիանտովին որպես ազնիվ պաշտոնյա. այս փեսան իրեն չի խաբի։ Որպի՞սի կեղծիք է տիրում երկու վաճառականների՝ Սարգսի ու Բրիլիանտովի փոխհարաբերությունների միջև։ Փոխադարձ կեղծ շնորհավորանքներ և բարևներ. կեղծ համբույրներ ու կեղծ մեծարումներ, որոնց նպատակը գեթ մի րոպեով միմյանց մեջ եղած թշնամանքն ու ատելությունը արտաքուստ ոսկեզօծելն էր։ Բրիլիանտովը պատկառանք էր ներշնչում շրջապատին։ Տեսնում էին նրան և պատկառանքը պատրաստ էր։ Սակայն ո՞վ չէր հասկանում, որ միլիոններն իրենց լեզուն ունեին։ Բարբարեն ասում է. «էն դովլաթն ումր տաս, Սալոմե, վուր դիփունի համա պատվական ըլի»։ Հարստության մեջ ապրող Բարբարեն հեշտությամբ «փիլիսոփայություններ» է անում կյանքի ունայնության մասին, իսկ Սալոմեն, որ հարուստ չէ, մխրճվում է կյանքի մեջ, որպեսզի փող կորզի այնտեղից։ Դրա միջոցն էլ նա համարում է այն, որ ամուսնությունը դառնա ոսկու աղբյուր։ Սարգիսը, Բրիլիանտովը, Սալոմեն ապրում և առաջնորդվում են մի դավանանքով՝ շահ, շահ և նորից շահ, միայն հաշիվ ու հաշիվ։ Նրանք հաշվի գերի են, նաև նոր երիտասարդության դահիճը։

Զամբախով—Սարգիս—Բրիլիանտովի համոզմունքն այն է, որ միքայելները եկվոր տարր են, այսինքն անհարազատ, իսկ իրենք միակ հարազատը կյանքի համար։ Նման դատողության հիմք է ծառայում տերերի և նոր երիտասարդության միջև եղած գաղափարական հակադրությունը։ Մինչդեռ Միքայելը անցնում է փողի ստեղծած հոգեբանության կողքով, մերժում է այն, Սարգիսը որդուն այս խրատն է տալիս. «Փող ունիս՝ աշխարքը քունն է. թեգուզ քաչալ ըլիս, թեգուզ հիմար ըլիս, թեգուզ հուտած ըլիս, դիփունի համա սառը-շաքարը դուն իս, օչով քիմեն չի բեզրի։ Դարդակ խճպտանքն ու գիդութինը վունչիչ»։

Գործարքը տեղի է ունենում։ Սարգիսը և Սալոմեն որոշում են Անանուն ծախել Վանոյին, իսկ Միքայելին բռնի ամուսնացնել Նատոյի հետ։ Մտնելով Սարգսի հովանու տակ, Սալոմեն ինքն է «Սարգիս» դառնում. յարում է ինտրիգների մեքենան, անցնում է հարձակման։ Նա ոտքի տակ

է տալիս Անանունը։ Մայրը սպառնում է աղջկան աղքատության ուրվականով, եթե նա Միքայելի կինը դառնա։ Սալոմեն չեզոքացնում է և ամուսնանում։ Նա փորձում է մեջտեղից վերացնել և Միքայելին։ Ի՞նչ դժոխային արարքի տեր է այս կինը. բռնված հարուստ փեսացու որսալու մոլուցքով նա ոչինչ չէր նկատում. ո՛չ մարդ, ո՛չ սիրտ, ո՛չ էլ զգացմունք։ Բուրժուազիան նոր երիտասարդության դեմ մղվող պայքարում մոբիլիզացնում էր և՛ իր տնտեսական ուժը, և՛ տրադիցիայի ուժը, իր հին ու նոր «հեղինակությունը»—տնտեսական ու հոգևոր ստրկության ողջ ապարատը։

Ո՞րն է հայրերի դաստիարակած սերունդը. Նատոն ու Վանոն։ Շատ ցայտուն, շոշափելի, կոնկրետ, անմիջական նկարագիր ունեն նրանք։ Նյութական հարստության ու բարոյական-մտավոր խեղճության հակասությունն է ապրում Վանոն։ Ռեալիստ դրամատուրգը սուր աչքով դիտել և բազմաթիվ մանրուքներով պատկերել էր Նատոյի ու Վանոյի կերպարանքը։ Անհայրենիք սերունդն էր դա, փողի այլասերած երիտասարդությունը, ժամանակի «ոսկյա» երիտասարդությունը։

Սարգիս, Բրիլիանտով, Սալոմե, Վանո, Նատո, Սուրաթով—ահա ամբողջ շղթան, այն սև ու մութ ուժը, որը պայքարի է դրվում ընդդեմ երկու մաքուր հոգիների, երկու ազնիվ և բարոյական երիտասարդների։ Կռիվը անզիջում է, անհավասար, օրհասական։

Կարելի է կռահել, որ Միքայելը իրավաբանություն է սովորել։ Բայց էականը այդ չէ։ Նա մտքով ու հոգով միշտ ազնիվ է, միշտ զգում է իրեն ժամանակի առաջավոր մտավոր շարժման մեջ, ուշադիր դեպի կյանքը, գրականությունը, արվեստը։ Նա և լուսավորիչ է, բերել է Ռուսաստանից իր հետ բարոյական բարձր գաղափարներ, պահում է իրեն շատ մաքուր։ Միքայելի կերպարի ստեղծման իրական հողը առաջավոր կուլտուրայի ավազանում մկրտված հայ պրոգրեսիվ երիտասարդության պայքարն էր ազգային հետադիմության դեմ։ Հեղինակը գրում է. «Անցքը պատահում է Թիֆլիսում 1860-ին»։ Բայց կատակերգության էությունը չի սահմանափակվում միայն 1860 թվականով։ Ամեն ինչ վկայում է, որ գործ ունենք և՛ հետռեֆորմյան տարիների հետ, երբ սոցիալական հակասություններն ավելի սուր բնույթ ստացան, բուրժուազիայի տիրապետությունն ավելի ընդգծվեց։

Միքայելի առթիվ ևս Սունդուկյանը խոստովանել է, թե «Միքայելը—այդ ես եմ»։ Բայց Միքայելը սոսկ հեղինակի մտորումների ծնունդ չէր, այլ կյանքում հասակ առնող երիտասարդի, ամբողջ մի մտավոր շարժման արտահայտությունը։ Միքայելին սպասում էր մի նոր կյանք, սոցիալական մի այլ ճանապարհ—ռազնոչին մտավորականության ճանապարհը։ Միքայելը մերժում է դարավոր ադաթները, նա ազդարարում է գիտակցական սիրո սկզբունքը։ Միքայելը ապավինում է իր ազնիվ աշխատանքին և ապագա կնոջ ու ընկերոջ աշխատանքին. «Ես նպատակ ունիմ ուրիշների պես հարստանալ և հաստատ կանոն եմ դրել, որ ես

միայն իմ սեպհական աշխատանքիս լինիմ պարտական»,—ասում է հայ նոր երիտասարդը։

Անհատի ինքնագիտակցության արթնացումը նոր երիտասարդին զինում է բացասական վերաբերմունքով ոչ միայն փողատիրոջ, այլև նրան խնկարկող մտավորականության հանդեպ։ Անշուշտ, Միքայելը թույլ է, երբ վաճառականից օրհնություն է խնդրում, բայց նա ուժեղ է, երբ համոզված է, որ բուրժուական մտավորականության ուղին—իր ուղին չէ։ Միքայելը տեսել էր, որ կյանքում շատ մտավորականներ շեղվել են ճիշտ ճանապարհից և ընկել փողի գիրկը։ Այդ օրինակները նրա համար չեն։ «Դրանք,—ասում է նա,—ամբողջ իրանց կյանքում աշխատում էին արդարության սանդուխքը բարձրանալ, բայց վերջին աստիճանին չհասած՝ ճանապարհից հանկարծ վայր գցեցին իրանց։ Ես տեսնում եմ, որ շատերի համար նրանք պարծանք են, շատերը երանի են տալիս նրանց, որ ոչինչ չունեին ու այժմ երեք հարկանի տներ են ձգել, կառք ու կարետաներ սարքել. բայց այն մարդու համար, որ ունի այստեղ (ձեռքը կրծքին է խփում) սիրտ ու ազնվություն, նրանք կորցրին իրանց մարդկային արժանիքը»։ Միքայելը նաև շահագործման թշնամի է. նա զզվում է այն մարդկանցից, «որոնք ամեն աններելի միջոցներ գործ են դնում՝ ուրիշի աշխատանքին տիրանալու»։

Կյանքը և դրամատուրգիան, ինչպես տեսանք, կանգ չառան ո՛չ Զամբախովի, ո՛չ Մասիսյանցի վրա. ծնվեց Սարգիսը, ծնվեց և՛ Միքայելը։ Երբ կային Մարքրիտները, պետք է ծնվեր և Անանին։ Սա ևս նոր կերպար էր, նոր էր կյանքի մեջ, նոր էր և՛ դրամատուրգիայում։ Միքայելը հանդես է գալիս Անանու դաստիարակի դերում, ուղղություն է տալիս նրա մտավոր զարգացմանը, ղեկավարում է նրան։

Անանին կրում էր իր մեջ և առկա կենցաղի ազդեցությունը, և շրջապատի ուժեղ ներգործությունից նրա բնավորության մեջ առաջացած վախի ու երկչոտության զգացմունքը։ Անանին ոգևորվում է Միքայելի երազներով, ցանկանում է, որ նրանք իրականություն դառնան, բայց կամք չունի գործելու համար։ Որքան երազային էր թվում նրան նորը, նույնքան ռեալ և գռեհիկ էր իրականությունը։ Միքայելը շտապում է, նա բացում է Անանու առաջ լավ ապագայի հեռանկարը. երիտասարդը խզում է իր կապը ներկայի հետ, վազում է դեպի առաջ, վստահ, որ Անանին կգա իր հետ։ Դրաման հասնում է գագաթնակետին։ Սալոմեն ծաղրում է Անանու սերը և պահանջում է, որ աղջիկը գլուխ խոնարհի ճակատագրի առաջ։ Անանին ելք է որոնում. գուցե ինքնասպանությո՞ւն է ելքը.... Ինչո՞ւ ծնկաչոք ապրել—դա հավասար է մահվան։ Խելոք էր նա, երբ տալիս էր այս հարցերը. «Մի՞թե խեղճի համար բախտավորություն չկա այս աշխարհում, մի՞թե ամեն բան առևտրի վրա է հիմնված, մի՞թե էլ սուրբ ոչինչ չի մնում մեզ...»։ Դրանք անլուծելի հարցեր էին։ Անանին տեսնում է և հասկանում, որ իրեն զոհաբերում են փողին ու բողոքում է. «...Աշխարհը պետք է ինձ երանի տա, բայց ես՝ այն ոսկու և արծաթի մեջ, վերջի՛ն աղքատին...»։ Կյանքի դաժան օրենքներն ավելի

զորեղ էին, քան Անանու սերը։ Միքայելը այդ ևս տեսավ. նա հասնում է զայրույթի բարձր աստիճանին. «Օ՛հ, աստված իմ, այս ի՛նչ մարդիկ են, այս ի՛նչ հասարակություն է. պատիվ, սեր, զավակ, խղճմտանք, բոլորը. բոլորն ունայն խոսքեր են այստեղ. այս հասարակության երջանկությունը միմիայն փո՛ղն է և եթե այդ փողը մարդի սրտի մեջ անգամ լինի պահված, սիրտը կճղեն, որ միջից հանեն... Գնա՛, գնա՛, ուրեմն, դու էլ ծախի՛ր քեզ՝ մորդ կամքը կատարելու համար»։ Անանին գիտակցաբար զոհաբերում է իրեն հին կյանքին, չունենալով նոր կյանքին հասնելու կարողությունը։

Կատակերգությունը որոշակիորեն ողբերգական տեսք է ստանում, ծիծաղը դառնում է վիշտ ու լաց։ Այդպիսին է առհասարակ Սունդուկյանի կատակերգության ոճը. ծիծաղ ու ծաղր, երբ քննադատության սուր սլաքն ուղղվում է արատի դեմ, վիշտ և դրամատիզմ, երբ երևան է գալիս զոհերի թեման և նրանց պաշտպանության մոտիվը։ Այդ դրամատիզմը մղեց դեպի «էլի մեկ զոհը» ողբերգակ Ադամյանին ու Սիրանույշին, Չմշկյանին ու Ամրիկյանին, որը մեծ վարպետություն էր ձեռք բերել հատկապես հայ բուրժուազիայի տիպերի կերտման արվեստում։ Միքայելը հեղափոխական եզրակացության չէր հանգում, բայց նա գնում էր դեպի նորը, հրաժարվում էր հնից։ Կերպարի հոգեկան գեղեցկությունը այդտեղ էր՝ նորի որոնման մեջ։

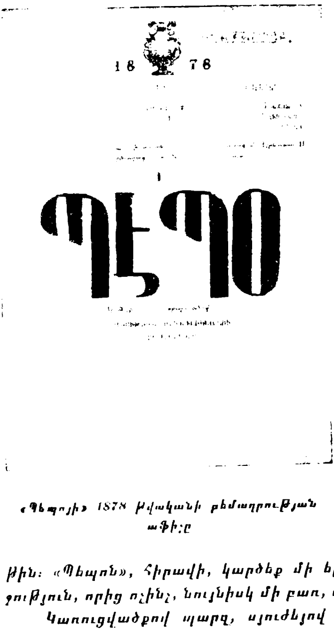
7

«էլի մեկ զոհը» նոր էր սկսել իր բեմական կյանքը, երբ նրա հեղինակն առանձին մի ներշնչանքով ու ստեղծագործական տենդով բռնված թելադրում էր «Պեպոն» Չմշկյանին։ Կարճ ժամանակ անց ձեռագիրը պատրաստ էր։ Առաջին անգամ նոր կատակերգությունը ներկայացվում է 1871 թվականի ապրիլի 30-ին։

«Պեպոն» արտակարգ ընդունելություն գտավ ընթերցողի ու հանդիսականների կողմից։ Տպագրվեց այն 1876 թվականին։ Սունդուկյանի պիեսները, հատկապես «Պեպոն» ամրացրին հայ թատրոնի ռեպերտուարը. «Պեպոն» դարձավ նրա անկյունաքարերից մեկը։ «Պեպոն» երևան գալու օրից դերասանական բոլոր սերունդները ոգևորվել են նրանով, դաստիարակվել են նրա վրա։ Պիեսը մտել է հայարնակ բոլոր վայրերը, թարգմանվել, ներկայացվել է վրացերեն, ռուսերեն, ադրբեջաներեն լեզուներով, թարգմանվել է ֆրանսերեն, թիֆլիսահայ բարբառից փոխադրվել է արևմտահայերեն լեզվի և Նոր-Նախիջևանի բարբառի, որպեսզի մատչելի դառնա հայության բոլոր հատվածներին։ «Պեպոն» խորացրեց հայ և վրաց, հայ և ռուս, հայ և ադրբեջանական ժողովուրդների բարեկամությունը։ Տասնամյակներ շարունակ «Պեպոն» խոշոր ազդեցություն է ունեցել հասարակական գիտակցության վրա։

Սունդուկյանի պիեսը հագեցած է կենսական մեծ ճշմարտությամբ։ Այն բացահայտել է ժողովրդական կյանքի պատկերը մինչև արմատնե-

րը։ Դարաշրջանի հիմնական հակասության—բուրժուական ու ժողովրդական զանգվածների կյանքի հակասության արտացոլումը ցնցող ուժ ուներ։ Այստեղից—գրվածքի հարատև կարևորությունն ու ակտիվ մասնակցությունն այն պայքարին, որ մղվում էր հասարակության սոցիալական հակասությունները լուծելու համար։ Պատմության հետրոսը՝ ժողովուրդը գրականության ու արվեստի երկի տիրական ուժն էր դարձել։ Սա կարևորագույն մի տեղաշարժ էր, որ ապրեց հայ գրականությունը Սունդուկյանի շնորհիվ։ Ժողովուրդը մտել էր գրական երկի մեջ իր ինքնագիտակցությամբ և հտ էր մղում բուրժուագիական գրականության միջից։



«Պեպոյի» 1878 թվականի բեմադրության աֆիշը

Մեծագործություն էր կատակերգության նյութի և ընդհանուր գաղափարի մտահղացումը։ Սակայն նույնպիսի մեծագործություն էր նրանց գեղարվեստական իրականացումը կատարյալ ձևի մեջ։ Հստակ երևում է, թե հեղինակը ինչպես է մաքրել նատուրալ նյութը ավելորդություններից, դեն է գցել երկրորդական-երրորդական տարրերը, բյուրեղացրել է այն, ինչ պետք է տրվեր թրղթին։ «Պեպոն», հիրավի, կարծես մի երգ լինի, պղնձաձույլ մի ամբողջություն, որից ոչինչ, նույնիսկ մի բառ, մի ֆրազ դուրս թողնել չի կարելի։

Կառուցվածքով պարզ, սյուժեյով կուռ, գործողություններով աշխույժ և սլացիկ պիեսը թույլ էր տալիս թափանցել նրա էության մեջ, տեսնել ոչ միայն այն, ինչ կատարվում է կատակերգության «ներսում», այլև ինչ կատարվել է մինչև գործողության սկիզբը, տեսնել անցյալը, ներկան, գալ ապագան։

Դրամատուրգը գնացել է խտացման և սինթեզի ճանապարհով, խտացրել է գործողությունները, վերցրել է փոքրաթիվ գործող անձեր, կերտել է բնավորություններ, տիպեր, ամեն մի տիպական բնավորություն ստացել է լրիվ, ավարտուն պատկեր։ «Պեպոյի» մեջ ես բնավորություններից յուրաքանչյուրն ամբողջական է, օժտված է և՛ ընդհանուր, և՛ մանավանդ առանձնահատուկ գծերով, անկրկնելի հատկություններով, անկրկնելի մնացին կատակերգության բոլոր գործող անձերը։ Տիպ

էր ոչ միայն ամեն մի գործող անձ, այլև ամեն մի անձ, որը պիեսում նույնիսկ չի գործում, չկա, այլ միայն հիշատակվում է։ Այդպիսին էին Պեպոյի քրոջ՝ Կեկելի փեսացուն, միջնորդ կինը, ուսանողը, որոնց դրամատուրգը բնութագրել է ժլատ, սակայն դարձյալ դիպուկ կերպով։

«Պեպոն» բերում էր իր հետ տեղական կյանքի ու կենցաղի կոլորիտը, նրանց համը-հոտը, խիստ ընդգծված երանգները, որոնք պատմականորեն կոնկրետ տեսք էին տալիս ամբողջ երկին, նրա բաղկացուցիչ բոլոր մասերին ու տարրերին։

Թիֆլիսահայ բարբառը Սունդուկյանի գրչի տակ այնքա՜ն կատարյալ էր, այնքա՜ն մշակված։ Հեղինակի պատկերային մտածողությունը ստեղծագործել էր տիպական բնավորություններ, թափանցել էր լեզվի մեջ, հաղորդելով նրան առարկաներն ու երևույթները ընդգծված դրսևորելու հատկությունը։ Խոսքը, բառը, ֆրազը դիպուկ է, ցայտուն, պատկերավոր, իմաստավորված, ճշգրիտ։ Մաթեմատիկայի սիրահար Սունդուկյանը փոխանցել է իր այդ սերը լեզվի վրա, ամեն բառ նրա գրչի տակ ստանում է իր որոշված տրամաբանությունը, իմաստի շեշտը, ճշգրիտ ֆունկցիան։ Սունդուկյանը գրում է մի լեզվով, որը իր մեջ ունի նաև ռիթմիկ արձակի առանձնահատկությունը։ Դա բանաստեղծական լեզու է, «Պեպոն» հնչում է իբրև մի երկ, որը բանաստեղծական է իր հիմնական ատաղձով—լեզվով։

«Պեպոն» ամենասերտ կերպով առնչվում էր 1860-ական թվականների հետ, երբ առանձնապես Վրաստանը 1865 թվականին նոր միայն թևակոխեց հետռեֆորմյան իրադրությունը և այդ թվականին էլ տեղի ունեցավ համքարական ապստամբությունը։ Հատկապես Թիֆլիսի ու Անդրկովկասի պայմաններում դա առևտրական կապիտալի տարածման շրջանն էր, Կովկասը ցարիզմի կողմից տնտեսապես նվաճելու ժամանակը, արդյունաբերական կապիտալի առաջին խոշոր քայլերի, քաղաքների արագ աճի, համքարությունների քայքայման տարիները։ Ժողովրդական խավերի ծայր աստիճան աղքատացման ու թշվառության, հակասությունների սրման, ֆեոդալիզմից բուրժուական հասարակությանն անցնելու դարաշրջանում էր այդ։ Այս է այն իրականությունը, որը առաջ է բերել «Պեպոյի» մեջ արտացոլված ողջ մթնոլորտը և կենսական կոնֆլիկտներով հագեցած նյութը։

Ինքը՝ Սունդուկյանը գրել է, թե «Վուր տրաքվիս, պիտի պսակվիս» ներկայացումը նրան միտք է տվել ստեղծելու Կակուլու կերպարը։ «Պեպոյի» ձեռագրի վրա կա նշում, որից հետևում է, թե գործողությունը կատարվում է 1860-ական թվականներին։ «Պեպոյի» առաջաբանը՝ Գ. Չմշկյանին նվիրված տողերը, ավելի նշանակալից են։ Հեղինակին ղեկավարել է ժողովրդական զանգվածների կացության պատկերման միտքը։ «Ճշմարիտն ասած,—գրել է Սունդուկյանը,—տեսնելով այդ մարդկանց (Թելեթի ուխտավորներին —Ս. Հ.), լսելով և համակրելով դրանց, հարկավոր էր ինձանից շատ և շատ վարպետ նկարիչ, որ կարողանար արժանավոր գույներով նկարել դրանց. բայց երբ մարդ, ապրելով

ժողովրդի մեջ, նրա ուրախության հետ ուրախանում է. նրա տրտմությամբ տրտմում, և՛ այս զգացմունքները նա կարողանում է փոքր և շատ պատկերացնել, այդ էլ արդարև մեծ բավականություն է»[1]։ Համքարական շարժմանն ու ապստամբությանը վերաբերող փաստաթղթերի մեջ հիշատակվել են դեմքեր, որոնք, թեև հասարակ մարդիկ, բայց ակտիվ դեր են կատարել շարժման մեջ և ապստամբության օրը։ Դրանցից մեկի անունը եղել է Պեպո (Մամուլով)։ Կատակերգության ձեռագիրը ցույց է տալիս, որ Պեպոն սպառնում է Զիմզիմովին այնպիսի գործողություններով, որոնք հիշեցնում են համքարների գործողություններն ընդդեմ իրենց ոխերիմ թշնամիների։ Հետագայում, պիեսը վերամշակելիս, Սունդուկյանը դուրս է թողել ձեռագրի այդ տողերը, հավանաբար գրաքննական նկատառումներով։

Պիեսում ծանր ու մռայլ է «մուտքը» դեպի կյանք։ Անփարատելի վիշտ և անանցանելի խավար է իջել ժողովրդի վրա։ Գերեզմանաքարի նման ճնշում է Պեպոյի աղքատիկ տնակը։ Խարխուլ պատերի մեջ և հողահատակի վրա պատսպարվում է մի ընտանիք, որը աշխատում է օրնիբուն՝ մի կտոր հացի կարոտ։

Ազնվությունը, կարը, մարդու ազնիվ աշխատանքը չէին կարող ապահովել օրվա ապրուստը։ «Ջրատար ընտանիք, ջրատար մարդիկ»,— այսպես են բնութագրում իրենց Շուշանները։ Հանճարեղ պարզությամբ է տրված ժամանակի սոցիալական հակասության նկարագիրը. «Վուրին էն ղադա դովլաթ է տալի, վուր իր դովլաթը չէ կանացի մարսի, և վուրեմեն օրվան թիքեն խլում է ու էն էլ դովլաթվուրին է տալի...»։ Եվ, իսկապես, Պեպոն, յուրայինները՝ ընկած են թշվառության գիրկը. Զիմզիմովը էփեմիան վայելում են թշվառից խլված ու կողոպտված արդար վաստակը։ Հասարակության մի բևեռում՝ հացի խնդիր, դառը արտասուք, աղքատություն, հասարակության մյուս բևեռում՝ հարստություն, զեխություն։ «Տանջվիլ ու տանջվիլ, էն գլխեն էս գլուխը էս է գրած միր ճակտին»,— ասում է ժողովուրդը, իսկ այնտեղ՝ Զիմզիմովի տանը՝ «ոսկի պատիր, դրոշկա, կալասկա»։ Եթե ժողովուրդը մտքերի ու խոհերի ալեկոծության մեջ է, եթե նրան խորապես անհանգստացնում է մարդու և ժողովրդական զանգվածների գոյության, ներկայի ու ապագայի առեղծվածը, բուրժուազիային զբաղեցնում է թալանը. շահագործումը. Նրա գայլային ախորժակը սահման չունի։

«Պեպոն» տալիս էր սոցիալական հակադիր երկու խավի կեցության պատկերը. Նկարագրության ոգին այն է, թե նրանք միմյանց հետ հաշտվել չեն կարող։ Ինչպե՞ս հաշտվեր աշխատավոր մարդը. երբ հարստահարվում է նա, ի՞նչը կարող էր հաշտեցնել հալածված, ոտնահարված ու զրկված մարդուն գողի ու ավազակի հետ։ Բուրժուազիան ըստ «Պեպոյի». տասնյակ հազարավոր մարդկանց տվել է գետնովը, «քսանուհինգ հազար տիղ արեն-արտըսունք» է թափիլ տվել, իսկ ինքը նստել

[1] Տե՛ս «Պեպոյի» առաջաբանը (Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 2, էջ 11)

իրեն ոսկե պատերի մեջ, ընդունել է դարի հերոսի դիրքը՝ չունենալով դրա ո՛չ իրավունքը, ո՛չ արդարացումը։

«Պեպոն» բացահայտել է էպոխայի բնորոշ և այս գիծը. կապիտալի ու դատարանի դաշինքը, բուրժուազիայի ու ցարական գաղութարարների հիմնած քաղաքական սիստեմի սերտ կապը։

Իրականությունը Սունդուկյանին ներկայացել է «գայլերի ու ոչխարների» պատկերով։ Գայլերը՝ Զիմզիմովներն են, զոհերը՝ աշխատավոր մարդիկ։ «Պեպոն». ահա՛, կրքոտ կերպով և ամբողջ ձայնով արտահայտում էր իսկական մարդու՝ Պեպոյի ետևում կանգնած, արյան ու արցունքի ծովը նետված բյուրավոր մարդկանց ճիչը, խոսում էր մեռած ու կենդանի զոհերի ամբողջ բանակի անունից։ Սոցիալական անարդարության ու հակասությունների կրակն այրում էր Պեպոյի դեմքը, միտքը, հոգին, հրդեհում նրան արդար ու հանրային վրիժառության բոցբոցուն զգացումներով։ Մտքի ու բարոյականության բարձրությունը աշխատավորինն է. մտքի աղքատության ու անբարոյականության աշխարհը Զիմզիմովի կյանքն է։

Գևորգ Չմշկյանը Պեպոյի դերում

«Պեպոն» գաղափարապես վերին աստիճանի հագեցած երկ է։ Սունդուկյանի ռեալիզմն այստեղ կրքոտ նպատակասլացություն ունի։ «Պեպոն» ընկալվել է որպես գաղափարական-հրապարակախոսական ուրույն ծրագիր ունեցող մի երկ։ Կատակերգությունը կենցաղը համեմատաբար քիչ է պատկերում. դրա փոխարեն նրա մեջ լայն տեղ է գտել նյութի գաղափարական ընդհանրացումը։

«Պեպոյում» ավելի, քան մի այլ երկում, Սունդուկյանը կենցաղի նկարագրությունը ենթարկել է գործող անձերի հասարակական կեցության նկարագրությանը։ Հայ գրականության մեջ էլ առհասարակ առաջին անգամ էին երևան գալիս ժողովրդի մի խումբ ներկայացուցիչներ՝ Պեպո, Շուշան, Կեկել, Կակուլի, Գիքո, որոնց ետևում գրողը տեսնում էր ամբողջ ժողովրդին։ Նրանց միավորող ընդհանուր հատկանիշը միմյանց նկատմամբ ունեցած սերն է ու նվիրվածությունը։ Նրանք մի կոլեկտիվ են կազմում, օժտված են կոլեկտիվին հատուկ գծերով։ Ձկնորս Պեպոն կանգնած է այդ կոլեկտիվի գլուխը։ Նրանով է շնչում ընտանիքը։ Նա է

բացում Զիմզիմովին ուղղված հակամարտության վարագույրը։ Պեպոն իր խավի պատվի նախանձախնդիրն է և նրա առաջնորդը։ Սոցիալական հակասությունների գիտակցումը նրա անդրանիկ գործը եղավ։ Ազնիվ աշխատանքի գովքը ասում է, որ Պեպոն ժողովրդի գոյության հիմքը համարում է անշահագործ, վեհ նպատակի ուղղված աշխատանքը։ Չենք կարող մոռանալ, որ Պեպոյի մտածողության ու պեպոյական կոլեկտիվի հոգեբանության վրա ներգործել է համքարի բարոյական կոդեքսը։ Բավական է համեմատել համքարներին բնութագրող մտածողությունը և հոգեբանությունը Պեպոյի և յուրայինների ներաշխարհի բովանդակության հետ և համոզվել, որ նրանք ընդհանուր շատ կողմեր ունեն։ Ժողովրդական ստեղծագործության, ժողովրդի մտքի ու հոգու անաղարտ ակունքներից սկիզբ առնող նրանց հոգևոր կյանքը ուղիղ հակադիր էր բուրժուազիայի հոգևոր կյանքին։ Սա պարզ երևան է գալիս և կրոնի հարցում։ Զիմզիմովի համար կրոնը գողությունը արդարացնելու և ծածկելու միջոց է։ Նա երդվում է աստծու անունով, որ Պեպոյին ոչինչ պարտք չէ, և ուրանում է իր պարտքը հենց աստծո հեղինակության անունից։ Պեպոն, ընդհակառակը, դեռ հավատում է աստծուն, աստված նրա համար պետք է ազնվության ու արդար խղճի ակունքը լիներ։ Գործողությունների զարգացման ընթացքում Շուշանը, Պեպոն, մասամբ և Կեկելը արդեն դժգոհում են աստծուց։ Ինչո՞ւ աստված կա և կա դժոխային կյանքը։ Բոլորովին պատահական չէ, որ «Պեպոյի» տպագիր տեքստում (ռուսերեն) գրաքննությունը 15 կրճատումներ արավ, արգելելով տպագրել բոլոր այն տեղերը, ուր Պեպոն, Շուշանը, Կակուլին, Կեկելը և նույնիսկ ծերուկ Գիքոն տրտնջում և բողոքում են աստծու դեմ։ Նույն ցենզուրան դեն նետեց Պեպոյի հայտնի «Գնա՛, Պեպո» մենախոսության վերջին մասը, ուր Պեպոն զայրույթով մերկացնում է բուրժուազիայի գողությունը և թալանը։

Իհարկե, սովորույթը, ադաթը ազդում են Պեպոյի մտածողության վրա։ Նա քրոջը՝ Կեկելին պետք է ամուսնացնի ադաթով։ Քրոջ ամուսնությունը Պեպոյի պատվի խնդիրն է։ Նա խոսքը դրժել չի կարող, իսկ Զիմզիմովը խոսքը դրժում է ամեն քայլափոխում։ Կեկելն էլ ընկնում է վշտի ու տառապանքի գիրկը։ Պեպոյի կերպարի մեջ հակասություն ևս կա, նա չի հրաժարվում «կուպեծ-փեսացվից», երբ նրանից պատրաստ են հրաժարվել մայրը, Կակուլին, Գիքոն։

Բայց Պեպոն մի առավելություն ունի, որից զուրկ են մյուս գործող անձինք։ Նա Կեկելի դժբախտությունը կապում է ժողովրդի ընդհանուր դժբախտության հետ, որպիսի միտք նրա հարազատները չեն էլ արտահայտում։ Բոլոր մյուս դեպքերում պեպոյական խմբի մարդիկ նույնատիպ մտածողություն ունեն ու չնայած բնավորությունների անհատական տարբերությանը, կարողանում են գտնել կոլեկտիվին հուզող հարցեր։ Այս միջավայրում անհատը չի առանձնացվում, նա չի բարձրանում խմբի ու զանգվածի վրա, չի հակադրվում նրանց։ Այլ է բուրժուական հոգեբանությունը։ Օրինակ, Էփեմիան միշտ ընդգծում է իրեն, իր ես-ը, արհա-

մարհում է ոչ միայն լակեյներին, այլև ամուսնուն, որը նրա համար ծաղրի առարկա է, բայց հարուստ մի մարդ, որից նա հավիտյան կախում ունի և, վաճառելով իր երիտասարդությունը, ապահովում է իր կյանքը՝ դարձյալ հավիտյան։

«Պեպոն» երկու գաղափարախոսության, երկու աշխարհի հակադրությունն է։ Դեմոկրատական խավերի մտածողությունը կրող դեմքը ձկնորս Պեպոն է, հետևապես նրա հետ էլ կապված է երկի հիմնական գաղափարը։

Պեպոն, անցնելով տասնամյակների բովով, բռնել է ժամանակի խոշորագույն քննությունը, սիրվել է ժողովրդի կողմից, եղել է նրա սիրելի հերոսը, մոտեցրել, հարազատ է դարձրել տարբեր ազգերի հանդիսականներին, ի մի է հավաքել և արտահայտել նրանց հումանիստական զգացումները։ Հայ թատրոնը երդվել է նրա անունով, նա եղել է նրա հուշակի ու փառքի առարկան։ Այդ կերպարն ընդունել է իր մեջ ժողովրդի խոհերը, վիշտը, այն գիտակցությունը, որին հասնում է ժողովուրդը սոցիալական սուր հակասությունների ժամանակ։ Սակայն Պեպոն ինքը ևս պետք է հաղթահարեր իր սեփական հակասությունները։ Նրա համար սկզբում Զիմզիմովը դեռ մարդ է, որին չհավատալ չի կարելի։ Գործողությունների զարգացման ընթացքում նա հիասթափվում է և՛ նրանից։ Կարելի՞ էր կենդանի Պեպոյին, իր կոնկրետ պատմաշրջանի արգասիք հանդիսացող մարդուն զրկել հակասություններից։ Չէր կարելի։ Պեպոյին էլ հեղինակը տանում է խորդուբորդ ճանապարհներով, հասցնում բյուրեղացման, մաքրության, դարձնում ի վերջո գաղափարախոս ու տրիբուն։ Պեպոն վեհանձն է, արդարամիտ, ինքնագիտակցությամբ հարուստ մի անձնավորություն։ Դատարանում նա պարտվում է, բայց չի պարտվում կյանքում։ Նա Կակուլի նման չի մտածում, որպես թե ծեծով հնարավոր է մաքրել հաշիվը Զիմզիմովի հետ։ Զիմզիմովը պետք է խայտառակվի, նա պետք է մերկացվի հասարակության առաջ, պետք է երևա, որ արդար է Պեպոն և ոչ Զիմզիմովը։ Ի՞նչն էր Պեպոյի նպատակը։ Կռվելով Զիմզիմովի դեմ, մերկացնելով նրան, արտահայտելով ժողովրդի զայրույթը նրա հանդեպ, միաժամանակ զգացնել տալ վաճառականին, որ նա սխալ ճանապարհի վրա է կանգնած։ Այս միտքը մտնում էր Պեպոյի մի նոր թուլությունը։ Սակայն դեմոկրատական հանդիսականը ձգտել է չեզոքացնել ձկնորսի և հեղինակի այդ թեզը։ Հեղինակը և ձկնորսը իրենց միտքն էլ արտահայտում էին այնպես, որ ազդում ու ներգործում էր նախ և առաջ բուրժուազիայի դեմ ժողովրդի ուղղված զայրույթը։ «...Էս բարաթը աստուծ թուր է դեվեր դրգի ինձ համա... է՛ստով պիտի կտրիմ, էս սրա գլուխը»։ «Թուր» և «կտրել» բառերը բարոյականության կամ բարոյական վերափոխության հետ կապված հասկացողություններ չէին։ Նրանք հրահրում էին ակտիվ զգայմունքներ։

Ակտիվ բնավորություն էր Կակուլին։ Նա է կինտոյի իսկական տիպը. գործի մարդ, լայն բնավորության տեր, նաև կտրուկ, ոչ վճրրո։

ծող, այլ արագ գործող մարդ։ Սրամիտ, սրախոս, ազնիվ, ընդգծված՝ իր սիրով՝ դեպի յուրայինները և իր ատելությամբ՝ դեպի զիմզիմովները։

Կակուլուն հակառակ էր Գիքոն՝ շատախոս, դանդաղ մտածող ու դանդաղ գործող ծերուկը։ Բայց Գիքոն իր գեղեցկությունն ունի, ինչպես և գեղեցիկ է Կակուլին։ Առհասարակ էսթետիկական հաճույք է պատճառում գործող անձերից յուրաքանչյուրը, նրանք տրված են գեղարվեստական չափի մեծ զգացումով։

Շուշանը և Կեկելը կրկնակի ճնշման տակ են որպես թշվառ մարդիկ և որպես կին։ Բնությունը Կեկելին չի վիրավորել—նա Մարգրիտ չէ։ Բայց իբրև կին նա Մարգրիտին հավասար դժբախտություն է ապրում և չունի այլ հեռանկար, քան վիշտն ու ողբը։

Սակայն Շուշանի ու Կեկելի միտքը սառույց չի կտրել, նրանք խորհում են, ապրում, կենդանի վերաբերմունք ունեն շրջապատի նկատմամբ։ Տիրող պայմաններում տտնահարված այս կանայք գտնվում են անհուսալիության և հույսի, սպասումների ու վհատության սահմանեբում։

Կեկելին օգնության է գալիս Պեպոն. եղբայրը քրոջը ցույց է տալիս ճիշտ ճանապարհը, բացատրում նրա կրած դժբախտության իսկական պատճառները։ Հարստանում է համեստ ու ընկճված Կեկելի հոգին՝ կյանքի ու Պեպոյի ներգործությամբ։

Կատակերգության առաջին ներկայացման առթիվ մամուլը գրում է. «Այս գրվածքը մեր պիեսաների մեջ շատ պատվավոր և արժանավոր տեղ ունի։ Պարոն հեղինակը, բացի այն, որ յուր գրության նյութը ընտրել էր տեղվույս հասարակության կյանքից, մեծ ճարտարությամբ յուրաքանչյուր անձնավորության բնավորությունը ճշտությամբ ըմբռնել էր ու կենդանի կերպով մինչև վերջը հանդես դուրս բերել»[1]։

Պիեսը լույս աշխարհ էր եկել ծանր պայքարի մեջ։ Հայ բուրժուական միջավայրը խոչընդոտել է նրա բեմադրությունը։ Հաղթանակը տանում է Ջմշկյան-Ամրիկյան խումբը և նոր երիտասարդությունը։ Քննադատությունը շտապում էր ասել, որ Պեպոյի կերպարը «մեր հասարակության կյանքի խոր հետազոտության արդյունքն է», որ այն «ժողովրդական կյանքից առնված» գրվածք է[2]։ Արծրունին առիթը չէր բաց թողնում, որպեսզի քննադատության ենթարկի Զիմզիմովին, նաև հայտարարի, որ «Պեպոն տգետ է ու կոպիտ», օժտված «հային հատուկ և խոշոր պակասություններով»։ Արծրունին ավելացրել է, թե «Պեպոն մեր ստորին, արվեստավոր դասի մեջ ներկայացուցիչ է աստվածապաշտ, հավատով լի, քրիստոնեական տարրի»[3]։ Սրան հակառակ Հ. Տեր-Գրիգորյանը գրել է, որ Պեպոն աղքատների, թշվառների, աշխատավորի տիպ է։ «Պեպոն» ստիպում է մտածել, թե ի՞նչպես կարող է լինել այդպիսի կազմակերպություն կյանքի մեջ....»։

1 «Մեղու Հայաստանի», 1871, № 15։

2 «Մեղու Հայաստանի», 1871, № 19։

3 «Մշակ», 1872, № 10։

1878 թվականին Գ. Սունդուկյանը մեկնում է Փարիզ։ Մինչ այդ նա նամակ է ուղարկել Վիկտոր Հյուգոյին։ Հյուգոն պատասխանել է նրան. «Ես բացակայում էի, վերադարձիս գտա Ձեր հիանալի նամակը։ Մեծ հաճույքով ընդունում եմ այն առաջարկությունը, որ բարեհաճում եք ինձ անել, և Ձեզ հղում եմ հաջողության բոլոր ցանկություններս։

«Պեպոյի» դերակատարները (1901 թվականի լուսանկար)

Հաճեցեք ընդունել իմ լավագույն զգացմունքների հավաստիքը»։ Անհայտ է մնում, թե ինչ է եղել նամակագրության առարկան։ Սակայն Հյուգոն միշտ հետաքրքրել է Սունդուկյանին։ Փարիզում մեր դրամատուրգը կապվում է Ա. Դյումայի հետ։ Նա ցանկանում էր «Պեպոն» տեսնել ֆրանսիական բեմի վրա։ Այս միտքը չիրականացավ։ Դյուման հայտնեց, որ «Պեպոն» Փարիզի հանդիսականը չի ընդունի։

«Պեպոյի» հեղինակին լարված տարիներ էին սպասում։ Նա թատրոնական կոմիտետում ենթարկվել է անլուր հալածանքների բուրժուական տարրերի կողմից։ Պայքարը ռեպերտուարի համար էր։ Կգնա՞ հայ թատրոնը ռեալիզմի ուղիով, թե ո՛չ։ Այս էր հարցը։ Սունդուկյանը և Չմշկյանը անհավասար կռվի մեջ էին ռեալիստական ուղղության դրամատուրգիան ու թատրոնը պաշտպանելիս։

Սակայն «Պեպոն» շարունակվում էր տարածվել։ Ռ. Պատկանյանը հայտնի տողեր նվիրեց Սունդուկյանին։

Ազգիս շարավոտ վերքը լվանալ,
Լիրբ մեծատոմին անվախ ապտակել,
Դոհարով ծածկած կեղտերը բանալ,

Կեղծավորների դիմակը պոկել,
Ու խեղճ կինտոյին դրնել մարդու շար՝
Այս ամեն գործը միայն քո՛ հանճար։

Հայ ժողովրդի ապրած ծանր դրությունը Սունդուկյանին հանգիստ չէր տալիս։ Նա հասարակական հայտնի գործիչ բժշկապետ Բ. Նավասարդարյանի հետ հիմնադրում է Կովկասի Հայոց բարեգործական ընկերությունը, Սունդուկյանը ստեղծում է նրա կանոնադրությունը, եռանդուն գործունեություն է ծավալում գաղթականներին ու աղքատ հայերին օգնություն ցույց տալու նպատակով։

Բայց հալածանքը և միջավայրի հետ ունեցած կոնֆլիկտները չէին դադարում։ 1888 թվականին պետք է նշվեր դրամատուրգի գրական գործունեության 25-ամյակը։ Հոբելյանը խափանվեց։ Շիրվանզադեն հայտնում էր այն կարծիքը, որ վախ կար, չլինի՞ թե հայերի և վրացիների այդ ձեռնարկությունը դիտվի որպես ցարիզմից անջատվելու քաղաքականության մի արտահայտություն։

«Պեպոյի» 30-ամյակը, հիրավի, այդպիսի մի ցույցի վերածվեց։ Այդ օրերին «Մշակը» գրում էր. «Ռուս, հայ, վրացի, թուրք և ուրիշ ազգեր պետք է փոխադարձաբար միմյանց հասկանան ու միահամուռ ուժերով նպաստեն լայն և մարդասիրական գաղափարների տարածվելուն հասարակության բոլոր խավերում։ Ազնիվ աշխատանքը, իդեալական գործունեությունը, զիմզիմովների արածների մերկացումները և ուրիշ այդ տեսակ դեպքերը գտնում են բոլոր ազգերի մեջ համակրողներ և այդպիսով պատրաստում են համերաշխության արգավանդ հող»։ Լեոն պաթոսով հայտարարում էր. «Մարդակերության, ատամների կրճտոցի այս դարում, որքան հրաշալի էր այն ջերմ, եղբայրական համերաշխությունը, որով ռուսը, վրացին, հայը գալիս էր սրտաբուխ, անկեղծ հարգանք մատուցանելու օրվա հերոսին...»[1]։

«Պեպոն» իսկապես միավորում էր տարբեր ազգերի ջանքերը տիրող սոցիալական չարիքի դեմ, բարձրացնում նրանց ազգային արժանապատվության զգացմունքը։

Տ

Սունդուկյանը քանդում է, Սունդուկյանը վհատեցնում է, հիասթափեցնում, քարը քարի վրա չի թողնում. այսպես էր արտահայտվում պահպանողական բանակը դրամատուրգի նոր պիեսի՝ «Քանդած օջախի» առիթով։ «...Ամեն բան ոչինչ է «Քանդած օջախի» հայացքով,— գրում էր «Մեղու Հայաստանիի» գաղափարախոս Ս. Արծրունին։— Մեր վաճառականությունը ոչինչ է, ընտանեկան կյանքը ոչինչ բան է, կանանց ստացած ուսումը ոչինչ է, «դիփ կիսատ», ժողովրդի մեջ բարոյականություն չկա, միով բանիվ, ինչպես կասեն, ինչ որ կա-չկա, այն էլ ոչինչ է, ոչնչությունը մեր կյանքի հիմն է։ Հարցնում եմ, ճշմարի՞տ է արդյոք

[1] «Մշակ», 1901, № 97։

«Քանդած օջախի» հիմնադիր դրությունը»[1]։ «Մշակի» էջերից Գր. Արծրունին հավաստում էր այն իրողությունը, որ ոչ մի գործի մասին այնքան չի խոսվել, որքան «Քանդած օջախի»։ Օսեփին վերցնելով որպես դատողության առարկա, «Մեր բարձր ուսում ստացած Օսեփները» առաջնորդող հոդվածում Գր. Արծրունին բնութագրել է այն մթնոլորտը, որ գոյություն է ունեցել «Քանդած օջախի» շուրջը. «Մինը ասում էր վատ չէ (պիեսը— Ս. Հ.), մյուսը՝ անպիտան է, երրորդը՝ արհեստական կողմից թույլ է և այլն, և այլն... Մի խոսքով՝ գովում են, հայհոյում են, քննադատում են, կամ արհամարհանքով պիեսի բոլոր արժանավորությունը ուրանում են, բայց դարձյալ խոսում են... Երևի բան կա, որ խոսում են»[2]։ «Մեղու Հայաստանին» հարցը սրում է այն աստիճան, որ առեղծված է դարձնում դրականը. «Մի՞թե պ. հեղինակը (Սունդուկյանը—Ս. Հ.) ոչինչ դրական տարր չգտավ մեր կյանքի մեջ, ոչինչ ուրախալի երևույթ չնշմարեց մեր գոյության մեջ, որ յուր աշխատության մեջ այդ ուրախալի երևույթները մի փոքր գոնյա տեղ բռնեին, որ կարելի լիներ մի փոքր սթափվել ծանր տպավորությունից։ Պիտի հասկանալ, որ քանի խիստ է հարվածը, այնքան և անբնական է փոփոխությունը։ Անսահման և ծայրահեղ հանդիմանությունը առավել կվատթարացնե մարդուն և ժողովրդին»։ Րաֆֆին ճիշտ ըմբռնեց Սունդուկյանին. նա համարում է «Քանդած օջախը» մի ողբերգություն, որը պատկերացնում է մեր ժողովրդի քանդված դրության տխուր կործանվելը և նորա անկումը թե՛ բարոյապես և թե՛ նյութականապես»[3]։

«Քանդած օջախի» նյութը Սունդուկյանը հղացել էր «Պեպոն» ավարտելուց հազիվ տասը ամիս անց։ Նոր կատակերգության գաղափարը, սյուժեն, բնավորությունները երևակայության մեջ վառ պատկերացնող հեղինակը, երկու ամիս տենդագին օրեր ապրելով, թղթին է հանձնում մի ամբողջ ընտանիքի կործանման պատմությունը։ «Նա (Սունդուկյանը—Ս. Հ.) թելադրում էր և ներկայացնում էր Օսեփին, Նատոյին ու Խախոյին, Փասոյին, Գիժ-Մոզուն,—պատմում է պիեսը հեղինակի թելադրությամբ գրի առնող Հ. Տեր-Գրիգորյանը։ «Դո՛ւն չէ, դո՛ւն չէ, Նատոջան,—թելադրում էր նա և արտասուքները թափվում էին նրա գեղեցիկ աչքերից.... Այդ բարի մարդու դեմքը հանկարծ զայրանում էր, լցվում էր ատելությամբ, երբ նա ներկայացնում էր Մարմարովին ու Փասոյին... Ո՜րքան սարսափելի էր Սունդուկյանցը, երբ նա թելադրում էր (Գիժ-Մոզու խոսքերը՝ ասված Փարսիդին). «Ի՞նչ չիս արի դո՛ւն, ի՞նչ. ախպեր ասիս՝ դո՛ւն իս գընի, ննգիր ասիս՝ դո՛ւն իս խափի... թուղութին ասիս՝ դո՛ւն իս արի... հարևնի ղուքան ասիս՝ դուն իս կրակ տվի...»[4]։

Ո՞րն է «Քանդած օջախի» առանձնահատկությունը։ Սունդուկյանի ռեալիզմն այս դեպքում ևս անողոք էր։ Նրա դիտողականությունը խորն

1 Տե՛ս «Մեղու Հայաստանի», 1873, №№ 16, 17, 20։
2 «Մշակ», 1873, № 23։
3 «Մշակ», 1873, № 18։
4 «Տարազ», 1912, № 4։

է, նրա պատկերները որոշակի և հակադրություններով հագեցած։ Կապիտալը ծավալվում էր, մտնում կյանքի ու կենցաղի նոր շերտերն ու անկյունները, ամրացնում գրաված դիրքերը։ Կյանքն էլ պիեսում արտացոլված է ուժեղ բախումներով, շարժման մեջ, խարխլվող հիմքերով։ Սրանով էր պայմանավորված կոմիզմին ողբերգական երանգներ տալու հատկությունը։ Ուրեմն և պատահական չէր, որ պիեսը ստեղծագործելիս Սունդուկյանն ամբողջ էությամբ համակվում էր կյանքի դրամատիզմով, արտասվում էր ու զայրանում, առարկայորեն շոշափում էր թշնամուն, նրան ուղղում իր ցասկոտ խոսքերը, կարծես ֆիզիկապես մենամարտում էր նրա դեմ։ Սյուժեի և պիեսի կառուցվածքի հիմնական և ոչ հիմնական բոլոր տարրերը նպաստում էին գլխավոր խնդրին՝ գեղարվեստական մի ամբողջության մեջ արտացոլել իրականության առավել կատակերգական ու դրամատիկական երևույթները. երևան բերել տարբեր բնավորություններ, գծել տիրող հասարակության դիմանկարը։

«Քանդած օջախում» հեղինակի միտքը հասնում է փիլիսոփայական ընդհանրացումների, հետադարձ եղանակով նա արտացոլում է իր դարն ապրող նահապետականությունը, ցույց է տալիս մրցման մեջ թույլերի կուլ գնալն ուժեղներին, թույլերի մտածողությունը և հոգեբանությունը։ Այս երևույթների ամբողջական նկարագիրն է կատակերգությունը։ Ժամանակակից ընտանեկան բարքերը, մարդու առևտուրը մարդու միջոցով, ցարական չինովնիկության հավաքական կերպարի դրսևորումը՝ զգալի տեղ ունեն կատակերգության մեջ։ Միաժամանակ հեղինակը ողբում էր արևմտյան կուլտուրային կապկորեն նմանվելու կործանարար հետևանքները։ Պիեսը պատկերում էր երիտասարդ սերնդի կրթության ու դաստիարակության «սիստեմը», հրապարակ էր հանում այդ սերնդի բարոյական անկման դեմ պայքար մղելու պրոբլեմը։

Կանգ առնենք Խախոյի կերպարի վրա։ Այդ ծեր կինը պիեսում գործոն դեր չի խաղում։ Սյուժետային գծի հետ էլ թույլ է կապված։ Օսեփի կինը՝ Սալոմեն նրան հրավիրել է իրենց տուն՝ ամուսինների միջև ծագած վեճը հարթելու համար։ Իսկ վեճի առարկան Նատոյի ամուսնությունն էր։ Պառավի ազդեցությունը փոքր է. դեպքերն ընթանում են գահավիժող արագությամբ, արհամարհելով նրա առանց այն էլ տկար մասնակցությունը քանդվող ընտանիքի կյանքում։ Բայց նրանով է սկըսվում պիեսը և նրանով է ավարտվում գործողությունը։ Պատմության գիրկն անցնող, սակայն դեռ կենդանի նահապետականության փիլիսոփա Խախոն Օսեփի տանը կատարվող իրադարձությունների տարեգիրն է։ Խախոն անցյալի աչքն է ներկայի վրա, անցյալի միտքը։ Հետադարձ հայացքով նա պետք է հաստատեր անցյալի ճշմարտությունը։ Խախոն բարի է, խելացի, մեկը XIX դարի 40—50-ական թվականների կենդանի վկաներից, Սունդուկյանի մայրը՝ գեղարվեստականացրած։ Նա չի ընդունում ինչ նոր է, ապրում է հին վաճառականության նահապետական բարքերով։ Բնությունն անփոփոխ է. հասարակական կյանքն ինչո՞ւ պետք է փոխվի,—մտածում է նա։ Հայությունն այժմ քաղցած է թող-

նում մարդուն, իսկ անցյալում մարդը գոհ էր։ Անցյալը երջանկավետ մի կյանք է թվում նրան, իսկ ներկան՝ «տակն ու վրեն էլած աշխարք...»։ Խախոն անցյալի գովերգուն է։ Նա մի երազ ունի՝ հաշտություն, իսկ եթե դա հնարավոր չէ, գոնե չտեսնի չարիքի հաղթանակը։

Խախոն Օսեփի մի մասն է, բայց Օսեփն ավելի բարդ է, քան Խախոն։ Օսեփն է հասարակական բախումների առարկան։ Առևտրական գործունեության քսան տարիների ընթացքում նա շփվել է Ռուսաստանից և Արևմտյան Եվրոպայից եկած բուրժուական տարրերի հետ, ինքը ևս եղել է Գերմանիայում, գրագետ է, լայն տեսադաշտ ունի։ Առիթ է ունեցել համեմատելու Անդրկովկասը և իր միջավայրը դրսի աշխարհի հետ։ Համակրելի մարդու համբավ է ձեռք բերել։ Օսեփը թույլ է տվել, որ նոր կենցաղը մտնի իր առօրյան։ Հարուստ կյանքով է ապրել նրա ընտանիքը։ Սակայն բուրժուական կենցաղի ստեղծման մեջ Սալոմեն ավելի մեծ դեր է խաղացել, քան նույնիսկ Օսեփը։ Մոր ջանքերով, մոր պահանջով նրանց դուստր Նատոն մոդայական, մակերեսային կրթություն և անբովանդակ դաստիարակություն է ստացել։ Սալոմեի և Նատոյի, ընտանիքի ողջ առօրյան խլել է Օսեփի հարստության զգալի մասը, վատնել նրա «վաստակը»։

Օսեփը կոնֆլիկտի մեջ է Սալոմեի հետ. այժմ կոնֆլիկտը իր գագաթնակետին է հասնում։ Արդյո՞ք կամազուրկ է Օսեփը կամ թույլ իր հայացքները պաշտպանելիս։ Ո՛չ մեկը և ո՛չ մյուսը։ Խախոյի միջավայրից գալով, Օսեփը չի դավաճանել իր հայացքներին։ Օսեփը նահանջել է ոչ թե Սալոմեի, այլ ահռելի թափով հարձակվող բուրժուական նոր սերնդի տարրերի առաջ, ապրելով հնի ու նորի բախման ծանր դրաման։ Այժմ, պիեսում, այդ դրաման խորանում էր նրանով, որ Օսեփը վերջնականապես տանուլ է տալիս տնտեսական աշխարհում, մրցմանը չի դիմանում, կատաղի ալիքը նրան սպառնում է հատակը նետել։

Օսեփի պարտության պատճառը այնքան Նատոն չէր, որքան Նատոյին ևս կլանող կյանքը։ Նատոն Օսեփի աղջիկը չէր ըստ բնավորության. նա տանից դուրս էր եկել վաղուց։ Տանից դուրս էր եկել և Սալոմեն, թեև նա Օսեփի կինն է համարվում։

«Քանդած օջախում» ամեն տեսարան մի վեճ է. հիշենք Սալոմեի ու Օսեփի հանդիպումը, Նատոյի ու հոր հանդիպումը, Խախոյի ու Սալոմեի մտքերի փոխանակությունը։ Օսեփը քաշում է դեպի հետ, Սալոմեն գնում է դեպի դուրս։ Օսեփը «նոր» կենցաղն ընդունել չի կարող, չի հաշտվում և այն մտքի հետ, որ նման են իրար բոլոր վաճառականները։ «Դրսի» վաճառականը գողացված փող ունի, իսկ ինքը հալալ առևտուր է արել։ Հորինելով այդ պատրանքը, որ կան իբր լավ և վատ վաճառականներ, նա մոլորեցնում էր իրեն։ Անցյալում վաճառականը հալալ է եղել, ներկայումս նա «հարամ» է։ Ամեն անգամ, երբ Օսեփի միտքն ազատվում է այդ պատրանքից, նա դառնում է ճշմարտախոս։

Օսեփն ուժեղ է, երբ հարձակվում է շինծու լուսավորության, մակերեսային, «մեյմունի» տեսք ունեցող քաղաքակրթության վրա։ Նա հե-

ռանկար էլ չի տեսնում. «Քսան տարի է կինքի հիդ կռիվ իմ տալի ու վունց որ մե լավ լիղնուրթ Քոռմը ննգած շատ լիղ տալեմեն կոնիրը դաթրիլ ըլի ու դուս գալու ճամփա էլ չըլի գթնում, ննգիլ իմ գո՛չգոչանեքն ու, էսօր է թե էքուց, գլուխս յա՛ քարի վրա կու փշրվի, յա՛ բրչի վրա...»։

Կրքոտ, ճշմարտախոս էր Օսեփը բուրժուական կենցաղի քննադատությամբ։ Նա շատ սրամիտ է նկատել, որ արդի քաղաքակրթությունը իր բոլորած դեմքը չունի, ամեն ինչ կիսատ-պռատ է. ահա նրա տված բնութագիրը. «Կիսատ, դի՛փ կիսատ, ածիլն էլ կիսատ, սորվիլն էլ կիսատ, ուսումն էլ կիսատ, խոսիլն էլ կիսատ»։

Օսեփի դրաման խորանում էր և՛ ներսի, և՛ դրսի կյանքով։ Ընտանիքը կրծում էր նրա կուրծքը, դուրսը՝ կտոր-կտոր են անում նրան։ Փող ունի՝ ստանալ չի կարող։ Ազնիվ է՝ ապրել չի կարող։ Գոռում է՝ լսող չկա։ Դահիճները շատ, ինքը՝ մենակ։

Փարսիղն ու Օսեփը հակադրություններ են։ Փարսիղին գողության մեջ բռնելով, Օսեփը դատապարտում է նրան բարոյապես։ Մեկն անվանարկում է վաճառականի «պատիվը», մյուսը մաքառում է այդ «պատվի» համար։ Փարսիղին քննադատելով, Օսեփը դիմում է նրա խղճին ու հույս հայտնում, որ այդ վատ օրինակը (Փարսիղը) մի օր կսթափվի ու կճանաչի իր մեղքերը։ Այս—Օսեփի թույլ կողմն էր։

Մոլորված էր Օսեփը՝ իդեալականացնելով անցյալը, միամիտ՝ «լավ» և «վատ» վաճառականի մասին իր դատողությամբ. ուժեղ էր Օսեփը, երբ քննադատում էր այլանդակ բարքերը և այլանդակ կենցաղը։

Չինովնիկ Ալեքսանդր Մարմարովի կերպարն իր էությամբ նույնպես պատմականորեն ճշմարտացի է և արվեստով կատարյալ։

Գ. Սունդուկյանին կյանքում քաջ հայտնի չինովնիկը ստացել էր սպառիչ բնութագիր։ Նա մակերեսային է, մարդկային արժանապատվությունից զուրկ, նույնպիսի գռփող ու գզլող, ինչպես վաճառական Փարսիղը։ Երբ Նատոյի համար խոստացած գումար-օժիտը մերժում են, նա վազում է Փարսիղի մոտ՝ կասկած չկա, որ նա կամուսնանա նրա աղջկա հետ։ Զգացմունքներից զուրկ Մարմարովը խոսում է «սիրուց», քծնելով ու կեղծելով ոչ թե Օսեփի աղջկան, այլ նրա տան կահ-կարասիքին։

Նատոն այս տականքին՝ Մարմարովին իդեալ է դարձրել և հորթուկի ուրախությամբ, քուն թե երազ՝ նրանով է ապրում. «Սա՛շա, Սա՜շինկա, Սա՛շինկա, Սաշո՛ւրկա, Սաշո՛ւրեչկա»,—վառանցում է Նատոն՝ դրոշմելով իր շուրթերը «կոկոր բեխերով» փեսացվի լուսանկարին։ Բայց, ահա՛, ներս է մտնում ինքը՝ երազի հերոսը։ Սունդուկյանի գրիչը ոչինչ չի խնայում մինչև վերջ մերկացնելու այդ զույգերի ապականված հոգիները։

Սունդուկյանը՝ Սալոմեի ու Նատոյի, Մարմարովի ու նրանց հասարակության դիմանկարն էր ստեղծում, երբ սպառիչ նկարագիր էր տալիս նաև «լոտաբազ» կանանց։ Մի բառ, մի նախադասություն, և ընթերցողի առաջ կանգնում է այդ «ընտիր» խավի, անվանի բամբասանքների.

կին-փողերի ու թալանչիների պատկերը։ Սրանց էր հարում՝ իր էությամբ Փարսիղը, նրա ընտանիքը։

Զամբախով, Բրիլիանտով, Սարգիս, Ջիմջիմով, այժմ Փարսիղ։ Հեղինակը հանել էր սրան մութ անկյուններից և դրել լույսի տակ։ Փարսիղները, հիրավի, իրենց որջն ունեն, այնտեղ էլ հյուսում են իրենց ոստայնը, գերադասում են մութը, քան լույսը։ Փարսիղին դրամատուրգը ցույց է տվել ոչ թե խանութում. այնտեղ գործում են գործակատարները։ Տանն է կատարվում այն, ինչ չէր կարելի անել մարդկանց աչքի առաջ։ Տունը խանութ դարձրած և խանութի «օրենքները» տանը կենսագործող Փարսիղը մտնում էր գործողության մեջ հենց որպես արշինի հերոս ու վարժապետ։ Աշկերտ Միխոյի հոգին նա հանում է, որպեսզի սովորեցնի, թե վեց արշին կտորից ինչպես կարելի է յոթը դուրս բերել։ «Մարթ դառնալ»,—Փարսիղի համար նշանակում է խաբեբա դառնալ։

Ճշմարտության մեծ ուժով է մերկացրել Սունդուկյանը Փարսիղի կերպարը. «Ինձ փինաչի Մաթուսի վուրթի Փասո կ'ասին,—խոսում է ինքն իր հետ Փարսիղը.—մե-մե ախմախ էլ վուր-ասում է թե՝ փլանը յա փստանը վունչիչ չուներ, կ'ասե, մերաշ մարթ վո՞ւնց դառավ, կ'ասե. էսենց դառավ, ա՞յ. էս աշխարքը միղրե կարաս է. ով շերեփը ձեռին՝ մեկին դեսը կու բոթե, մեկելին դենը, ու շատ փային ինքը կու փախցնե, օղլաղը նա է, անումն ու պատիվն էլ նրանն է. ամա ով հմպարտ Օսեփի պես բոլորքը կու կանգնի ու հիրթին կու մնա, դառավ իշի մարտիրո՞ս»։

Այդպիսին է բուրժուազիայի գայլային օրենքը՝ աշխարհը դիտել որպես հափշտակության ու կողոպուտի ասպարեզ։

Դրամատուրգը պատմում է Փարսիղի և՛ անցած ուղու մասին։ Այդ ուղին անդրադարձնում է շուկայի հերոսի «վերելքն» աստիճան առ աստիճան։ Պատրաստելով իր նման խաբեբաներ, Փարսիղն ուրախ է, որ նրանց մեջ տեսնում է իր մոտ անցյալը, իսկ նրանք, հանձին Փարսիղի, իրենց «երանելի» ապագան։ «...Մե օր կեր գլխումս փամփելով Փասո էին կանչում, իժում դառա Փարսիղ, իժում աղա Փարսիղ, հիմի Վասիլ Մաթվեի՞չ»։

«Քանդած օջախը» սոցիոլոգիական հարուստ նյութ էր բովանդակում իր մեջ՝ ճանաչելու ժամանակը։ Գործակատար Դարչոն, աշկերտ Միխոն, Փարսիղի կինը, Մարմարովը, Սալոմեն, Նատոն, «լոտաբազ» կանայք, ինքը՝ Փարսիղը—ամբողջական նկարագիրն էին նույն ժամանակում թագավորող չարիքի։ Սունդուկյանը գտել էր գեղարվեստական պատկերման այն եղանակը, որը օգնում էր ինքնամերկացմամբ ցույց տալու բուրժուազիայի զազրելի դեմքը։

Սունդուկյանը գտել է և՛ Փարսիղի հակադրությունը։ Այդ հակադրությունը Օսեփն էր, նաև Գիժ-Մոզին։ Սրան մենք տեսնում ենք միայն երկրորդ գործողության մեջ՝ Փարսիղի տանը։ Այլևս նա չի էլ հիշատակվում։ Գիժը համակրում է Օսեփին, բայց նրանք միմյանց հետ չեն հանդիպում։ Օսեփը նրա անունը չի տալիս։ Ավելի էական էր այն, որ Գիժ-Մոզին Փարսիղի գլխին իջեցրած մահակն է, նրա հոգեհանը։

Հեղինակն անհրաժեշտ է գտել ասել ավելին, քան առևտրականների ինքնամերկացումը։ Գիժ-Մոզին դառնում է մերկացնող ամենաուժեղ դեմքը։ Նա ոչ միայն օպտիմիստ է, նաև խիզախ, տպանիչ՝ իր ծաղրով։ Նա շատ լավ գիտե, թե ինչ է Փարսիզի աշխարհը։ Ժողովրդական արթուն մտքի և ժողովրդի բնավորության մարմնացումը լինելով, Գիժ-Մոզին Փարսիզին բռնում է բոլոր հանցանքների մեջ, ասում ամբողջ ճշմարտությունը գող վաճառականի երեսին։ Հանձին Գիժ-Մոզու ժողովրդական հումորը և սատիրան գտնում են իրենց արտահայտությունը։ Փարսիզն՝ ինքը Գիժ-Մոզու խոսքերի մեջ տեսնում էր սեփական դիմանկարը։ Գիժը—Փարսիզի մահվան ու թաղման սատիրական նկարագիրն է տալիս. «էսօր է թե էգուց պիտի մեռնիս, էստու վրա լավ պատանք ո՞վ կուտա քիզ»,— ասում է նա Փարսիզին, չափելով այդ կենդանի «մեռելի բոյն ու լենքսը»։ Գիժ-Մոզին հեռանում է Փարսիզի որջից որպեսզի այլևս չվերադառնա այնտեղ։ Այս է նրա վերջին խոսքը. «Ի՞նչ չիս արի դո՛ւն, ի՞նչ. ախպեր ասիս՝ դո՛ւն իս զընի, ննգիր ասիս՝ դո՛ւն իս խափի. պարտկ ասիս՝ դուն իս հաշա կերի, զոռով պարտկ ասիս՝ դո՛ւն իս վիզը դրի օմքնու վրա, գուղութին ասիս՝ դո՛ւն իս արի. վուրթու բաղազ ասիս՝ դո՛ւն իս դուս կտրի, հարևնի դուքան ասիս՝ դո՛ւն իս կրակ տվի. ու՞ր է, ու՞ր, պիտի գիդենան ո՞վ իս, վուր վուտեմետ քաշ անին քիզ։ Աշխարքը քոռացիլ է ու քիզ համա հիշտ ու հանգիստ գեղնի էրեսին ման իս գալի....»։ Ու գնում է Գիժը, որ պատմի բոլորին. թե ով է Փարսիզը։

«Քանդած օջախը» իր ռեալիզմով արտացոլում էր փարսիզների հասարակության այլանդակ կյանքը։

9

«Քանդած օջախի» և «Ամուսինների» միջև ընկած է տասնյոթ տարի։ Այդ տարիներին Գաբրիել Սունդուկյանը նոր պիես չի գրել, անցել է արձակի, «Մշակում» տպագրել է «Համալի մասլահաթներն» ու «Վարինկի վեչերը»։ «Արձագանք» շաբաթաթերթում լույս են տեսել նրա նոր մասլահաթները՝ Հաջիդ ծածկանվան տակ։ Սունդուկյանին հաճախ էր տրվում հետևյալ հարցը. ինչո՞ւ է նա լռում, ինչո՞ւ նոր պիեսներ չի գրում։ Դեռևս 1883 թվականին «Արձագանքը» գրել է. «Այժմ, երբ հայկական կյանքը շատ ավելի հարուստ է, երբ ձիրքի տեր հեղինակը ավելի վսեմ, ավելի գաղափարական շարժառիթներ կարող է տեսնել մեր կյանքում, ավելի կատարյալ տիպեր դիտել, մի՞թե «Պեպոյի» հեղինակն ասելիք չունի. մի՞թե նա լուռ կմնա. մի՞թե նորան չէ խրախուսում մեր քնած թատրոնական գործին մի նոր զարկ տալու պատիվը»[1]։ Ղ. Աղայանը այդ հարցին պատասխանեց. «Թիֆլիսը շա՜տ շատ՝ չորս տիպ կարող է տալ, և ոչ ավելի. որ չլինին չնչին արարածներ...»[2]։ Աղայանի միտքն այն էր, որ

1 «Արձագանք», 1883, № 9։

2 Տե՛ս «Աղբյուր», 1889, № 2, Ղ. Աղայանի մատենախոսությունը։

տեղական կյանքի նյութը որպես թե արդեն սպառվել էր Սունդուկյանի նախորդ պիեսներում։ Սակայն նույն օրերին Գ. Ջմշկյանը մամուլում հայտնում էր հետևյալ նորությունը. «...Մեր քանքարավոր հեղինակը (Սունդուկյանը—Ս. Հ.) մտել է նորերումս Թիֆլիսի հայության սալոնների դիմակավորված շրջանները և այնտեղից հրապարակ է հանել «Ամուսիններ» անունով չորս արարվածով մի նոր պիես, որի մեջ հրապարակ է դուրս գալու սալոնների թեթևսոլիկ, բայց դիմակավոր սերունդը, որի լծի տակ ճնշվում է իսկական առաքինությունը և նուրբ հասկացողության տեր երիտասարդությունը»[1]։

«Ամուսիններ» կատակերգության թե՛ հիմնական գաղափարը, թե՛ նյութը, թե՛ գործող անձինք դրամատուրգին բերել էին այն համոզման, որ նոր պիեսը պետք է գրել գրական հայերենով և ոչ թե բարբառով։ Նա ինքն է ասել, որ «այդ պիեսը գրական լեզվով գրելու իմ առաջին փորձն էր, և այն էլ ծերության ժամանակ։ Ես դեռ ուզում էի «Ամուսիններն» էլ Թիֆլիսի բարբառով գրել, բայց հետո մտադրությունս փոխեցի, որովհետև նրա մեջ դուրս բերած Արտաշեսի և Մարգարիտի տիպերով կամեցել եմ պատկերացնել ազատ Հայաստանը, որն իր անկախության համար մահ կամ ազատություն է ուզում։ Չէ՞ որ Թիֆլիսի բարբառով հայրենասիրական գաղափարներ քարոզելը ծիծաղելի կլիներ»[2]։

Ֆեոդալիզմից կապիտալիզմին անցնելու ընթացքը միաժամանակ կուլտուրական ու հոգևոր կյանքի հին սահմանների վերացման ընթացքը եղավ. իրականության վերափոխման հետ գրականությունից արտացոլման նոր միջոցներ էին պահանջվում։ Հայկական ազգային-ազատագրական շարժումները, հայ ժողովրդի որպես ազգ կազմավորվելու պատմական պրոցեսը փոխել էին լեզվի զարգացման պայմանները, նա ստացել էր առաջադիմության նոր ազդակներ։ Սայաթ-Նովայից մինչև Սունդուկյան թիֆլիսահայ բարբառը զգալապես արտացոլում է նույն այս տեղաշարժերը, այդ բարբառի մեջ թուլանում է պարսկերենի, արաբերենի, թուրքերենի ներկայությունը, դրա փոխարեն ուժեղանում է կյանքի նոր նյութով պայմանավորված գրական հայերենի, ռուս լեզվի և վրացերենի ազդեցությունը։

Թիֆլիսահայ, առհասարակ բոլոր բարբառների մրցումը գրական լեզվի հետ կորցնում էր իր հողը։ Լեզվի ներկան ու ապագան կապված էր գրական ընդհանուր լեզվի հաղթանակի հետ։ Գաբրիել Սունդուկյանը ևս զգացել է գրական լեզվի անհրաժեշտությունը ու իր նոր պիեսի, նրա նոր նյութի հետ օրգանապես զոդել է գրական հայերենը, թեև իր արձակում և ամենավերջին պիեսներում նա վերստին գործածում է բարբառը։

«Ամուսինները» ստեղծելիս հեղինակը նախատիպ է ունեցել և՛ հայ հայրենասերի իրական օրինակը, և՛ գաղափարական հայ կնոջը, դեպի ժողովուրդը գնացող մտավորականությանը, և՛ որպես սրանց հակա-

1 «Մուրճ», 1889, № 1։

2 Տե՛ս «Հուշարար», գիրք Ա, 1912. Մ. Դուլգարյան, Հիշողություններ Գ. Սունդուկյանի մասին։

դրուխյուն՝ պետական պաշտոնեությունը, վերջինիս նեխած, անբարոյական կյանքը։ Նոր պիեսում դրամատուրգը դարձյալ հավատարիմ է իրականությանը, այնտեղից է նա քաղում իր նյութը, կենդանի կյանքի հարուցած հարցերի արձագանքը դարձնելով իր երկը։ Այդպիսին էր այն ժամանակ սուր մի հարց—ապահարզանի հարցը, որով զբաղված էին պետական մարմինները, մամուլը, հասարակությունը, բայց ճիշտ ելքը գտնել չէին կարողանում։ Սունդուկյանը ձգտում է գրական երկը և բեմը դարձնել հասարակության հուզող խնդիրների հրահրման ասպարեզ, ապահարզանի խնդիրը ներկայացնելով որպես կնոջ իրավահավասարության, ընտանիքը նոր հիմքերով կառուցելու հարց։ Պաշտոնական շրջանները, պահպանողական հոսանքը և մամուլը Սունդուկյանին հասկանալ չէին կարող։ Սրանք հարձակվեցին և՛ Սունդուկյանի, և՛ պիեսի վրա։ «Նոր-Դարը» խիստ հակադրվեց «Ամուսիններին», պաշտպանեց գոյություն ունեցող կյանքն իր քարացած օրենքներով ու մերժեց պիեսը։ Պահպանողական հոսանքի համար ապահարզանի խնդիրը «օտարամուտ» հարց էր, որպես թե հայ կյանքում չկար նրա անհրաժեշտությունը. իսկ «...ամբողջ կոմեդիայի մեջ առաքինության տեղ անառակություն և ցոփություն է թագավորում և այն այնպես, որ Փարիզի ոչ մի բուլվարի հատարակ թատրոն չէր համաձայնվիլ այդ տեսակ կոմեդիա ներկայացնել»[1]։

Ցարական գրաքննությունը վախեցել էր պիեսից, անհանդուրժելի համարել նախ և առաջ չինովնիկ Սամսոնյանի կերպարը։ Գրաքննության եզրակացությունն այն էր, որ բարձրաստիճան Սամսոնյանը, լինելով կառավարության կողմից մեծարված ու գնահատված մարդ, բայց անբարոյական ու կաշառակեր, կարող է տրտունջ և անբավականություն հարուցել նույն կառավարության դեմ։ 1890 թվականի մայիսի 15-ի մակագրությամբ «Ամուսիններն» արգելվում է խաղալու համար։ Գրաքննիչը վարմանք էր հայտնել, որ Սունդուկյանն ինքը բարձրաստիճան չինովնիկ է և ծաղրում է իր ազգության վերին խավը։ Հեղինակը փոքր-ինչ վերամշակում է պիեսը, բայց 1893 թվականին այն նորից է արգելվում։ Գրաքննության միջամտությունը տևում է մինչև 1898 թվականը։ Պիեսի տեքստը խմբագրելիս Սունդուկյանը գրաքննական նկատառումներով թաքցնում էր ազգային ազատագրության մոտիվը և ավելի շատ ընդգծում ապահարզանի հարցը։ Հիրավի, ըստ սյուժեի, ըստ գործողությունների, պիեսում լայն տեղ է գտել ընտանիքի պրոբլեմը։ Գրող և սպա Արտաշես Արամյանը կատակերգության մեջ ներկա է այնքանով, որքան նրա կերպարն անհրաժեշտ է Մարգարիտի ազատության տեսակետից։ Բայց այս հիման վրա սխալ կլինի թերագնահատել Արամյանի կերպարը, մանավանդ, որ նա իբրև ազգային ազատագրության զինվոր իր պաշտպանած հայացքներով, ակտիվ բնավորություն է և նորություն Սունդուկյանի դրամատուրգիայում։

---

[1] «Նոր-Դար», 1890, № 18։

Պիեսում գործողությունները զարգանում են լարվածությամբ։ Ընթերցողը և հանդիսականը դեռ ոչինչ չգիտեն, բայց շինովնիկ Սամսոնյանի սիրուհի Էլիզը, առաջին իսկ ֆրազով, մեզ մտցնում է պիեսի միջավայրը և որոշակի բնութագրում Սամսոնյանին։ Երկուսն էլ՝ Սամսոնյանը և Էլիզը գծագրվում են որոշակի։ Էլիզը, որ ենթակա է դատապարտության, դատապարտում է Սամսոնյանին, իսկ սա կեղծ պաշտպանության է դիմում, որովհետև ուրիշ ելք չունի. կեղծ և երկերեսանի է ոտքից գլուխ։ Գործողության մեջ է մտնում Աբելը։ Դրության կոմիզմը սրա՛ համար է։ Աբելը Սամսոնյանին գործունյա մարդ է պատկերացնում, չիմանալով, որ նրա գործն իր կնոջ հետ է։ Կեղծ քաղաքավարության տակ թաքնված էր մի դեպքում՝ գայլ Սամսոնյանը, մյուս դեպքում՝ խաբված ամուսինը։ Առավել ծիծաղելի է Աբելը, երբ ճիշտ է բնութագրում շրջապատի կանանց, բայց անմեղ է կարծում իր կնոջը։ Սամսոնյանին նա այս միամիտ խորհուրդն է տալիս. «Զգուշացե՛ք, Ձերդ վսեմություն՝ կինարմատը եթե մտքումը մի բան դնի, էլ ոչ ոք նրա հախիցը չի կարող գալ. նա իր ուզածը կ՚անե, ա՛նպատճառ կ՚անե....»։

Էլիզից հետո Սամսոնյանը տեսակցում է Վարդուհու հետ։ Սա Սամսոնյանի մի այլ սիրուհին է։ Ֆրազները նույնն են, նույն դատարկ էությունը, զգացմունքի բացակայությունը, խոսքի առատությունը՝ դատարկ ու անտարբեր, բայց այլասերված ներքինը քողարկելու համար։

Հանդիսականին ու ընթերցողին հայտնի է, որ Սամսոնյանի օրինական կնոջ՝ Մարգարիտի համար իր ամուսինն ամուսին չէ, հայտնի է նաև, որ Սամսոնյանը չգիտե, թե ի՞նչ է իսկական սերը և երբեք նման զգացմունք չի տածել Մարգարիտի հանդեպ։ Սունդուկյանն, ամուսամենայնիվ, մի քանի անգամ շեշտը դնում է այս դրության վրա, որպեսզի մինչև վերջ հասկանալի լինի, թե առաքինի Մարգարիտը Սամսոնյանի հակապատկերն է։ Բոլոր գործող անձինք ներկայացված են նույն կերպ՝ հակադրություններով,—անբարոյական, ընկած, այլասերված դեմքեր մի բանակում, առաքինի, առաջավոր սկզբունքի տեր մարդիկ՝ մյուս բանակում։ Փոխվում են նկարագրության գույները, փոխվում է գաղափարական մթնոլորտը, երբ գործողության մեջ են մտնում Հեղինեն ու Մարգարիտը, Արտաշեսը և Լևոնը։ Այստեղ կարելի է շնչել ազատ, նպատակները բարձր են, բարոյականությունն իր իրավունքների մեջ է։ Փոխադարձ վստահություն և հարգանք, անկեղծ սիրո ձգտումներ, պատրաստ՝ օգնել միմյանց։ Արտաշեսն այսպես է արտահայտվում իր զգացմունքների մասին դեպի Մարգարիտը. «Ես ուխտեցի վերջապես կյանքս հավիտյան կապել նրա հետ. նրա համար ապրել. նրա հետ մեռնել... Սկսեցի աշխատել, անդուլ աշխատել, որ թե՛ գիտությամբ և թե՛ դիրքով կարողանամ արժանի լինել իրան...»։ Գյուղատնտես Լևոնին Արամյանը պատմում է, թե ի՞նչ ոգևորիչ գործ է ազգերի ազատագրությունը. «Դու երևակայել անգամ չես կարող, թե ի՛նչ զգացմունք է տիրապետում քեզ պատերազմի դաշտում, երբ հանկարծ դիմացդ կանգնած ես տեսնում... դարավոր թշնամուդ, որ հափշտակել է քո հայրենի երկիրը, որի համար

քո պապերն ու նախնիքը իրանց քրտինքն ու արյունն են թափել, ուր ամեն մի քար, ամեն մի ավերակ պատմում է քեզ անցյալի փառքը... Ո՛հ, այն ժամանակ, Լևոն, բոլորը մոռացվում է, բոլորը, և ամբողջ գոյությունդ միայն մի տենչով, մի ցանկությամբ է համակվում՝ կամ մահ, կամ կյանքիդ հետ քո հայրենի երկիրը... Դու ինձ հասկանո՞ւմ ես. Լևոն»։

Երկրորդ գործողության մեջ նախապատրաստվում է դրամայի բարձրակետը։ Մարգարիտի համար կյանքն անտանելի է դարձել։ Հասարակության քարոզած կեղծիքը այրում է նրան։ Ազնիվ կինն ապրում է միջավայրից պառակտվելու հուզումնալի մի վիճակ, ապագայի անորոշ հեռանկարի առաջ կանգնած։ Հեղինեն ոգևորված է մանկավարժական աշխատանքի գաղափարով։ Մարգարիտը հրապուրվում է այդ նույն գաղափարով, նա երջանկություն է ցանկանում Հեղինեին և Լևոնին, իսկ ինքը դեռ սպասում է, թե օրենքը երբ կտա նրան երազած ազատությունը։ Մարգարիտն ու Սամսոնյանը պառակտված են, այդ ընտանիքը կյանք չունի։ Ապագան Հեղինեինն է ու Լևոնինը, Արամյանինն ու Մարգարիտինը, եթե նա կատարի մի վերջին քայլը—հեռանա ամուսնուց։ Ապրելու համար «օրինական» հիմք որոնող Մարգարիտն ու Արտաշեսը լավ են հասկանում, որ իրենց ազատասիրության և գոյություն ունեցող պետական անհոգի մեքենայի ու հասարակական կեղծ կարծիքի միջև պատնեշ է կանգնած, որը «քանդելու համար գուցե նրանց ամբողջ կյանքը բավական չլինի»,—ասում է Մարգարիտը։ Նրանք ուզում են այդ պատնեշը խորտակել, բայց չգիտեն միջոցները։

Հասարակական միտքը չկարողացավ լուծել «Ամուսինների» հրահրած խնդիրները և չէր էլ կարող լուծել, քանի դեռ թագավորում էր փողն ու կապիտալը։ Մամուլն ու քննադատությունը ի վիճակի չեղան զարգացնելու Սունդուկյանի մտքերը, իրենց գլուխը կորցնելով պիեսի ֆինալի առաջ, նրանք չըմբռնեցին, չգնահատեցին ընտանիքի մասին դրամատուրգի առաջադրած դեմոկրատական իդեալը, որը նա մարմնավորված էր տեսնում Հեղինեի ու Լևոնի կերպարների մեջ։ Ճիշտ է, Սունդուկյանն այստեղ չէր հասնում նախորդ պիեսների գեղարվեստական մակարդակին։ Բայց «Ամուսիններում» ուժեղ էր դրսևորված հրապարակախոսական կիրքն այն բարդ հարցում, որը էր արդեն ինքնագիտակցության եկած, արդեն մաքառող հայ տղամարդու և հայ կնոջ լիակատար ազատությունը օրենքի, բռնության լծից։ Հայ եկեղեցին ևս այդ ազատության թշնամին էր։ Սունդուկյանը հարվածում էր գրված ու չգրված օրենքը հավասարապես, իր առաքինի հերոսներին կանգնեցնելով՝ ազատության կամ մահ պատվիրանի կենսագործման նախադռանը։

10

Գ. Սունդուկյանի արձակը հայ գրականության ընտիր էջերից մեկն է։ Սունդուկյանը դիմել է արձակին գաղափարական նույնպիսի շարժառիթներից դրդված, որպիսի շարժառիթներ ղեկավարել են նրան, երբ նա

ստեղծում էր իր դրամատուրգիան։ Դանդաղ է երկնել նա իր արձակ գործերը, չորս տասնյակ տարիների ընթացքում (1872—1912)։

Դրամատուրգ Սունդուկյանն արդեն հայտնի դեմք էր, երբ երևան է գալիս արձակագիրը։ Գրական նոր տեսակին անցնելիս նա ուներ կյանքի հիանալի ճանաչողություն, մտքի ուրույն ուղղություն, բնավորություններ կերտելու անկրկնելի վարպետություն։ Բոլոր այս հատկությունները նա «տեղափոխում» էր արձակի բնագավառը։

Գ. Սունդուկյանի արձակն ինքնատիպ երևույթ է։ Պատմվածքի մեջ նա հանդես է գալիս որպես և՛ կպիկ, և՛ լիրիկ, և՛ դատապարտող սատիրիկ, և՛ արտասվող հեղինակ։

«Մասլահաթներ» գրելով, նա ընտրել է արձակի մի նոր ժանր, բովանդակությամբ արդիական-ռեալիստական, ձևով՝ ժողովրդի կենցաղում լայն տարածում գտած կենդանի խոսքի արտահայտություններից մեկը։ Սունդուկյանին քաջ հայտնի էր, որ մասլահաթը մատչելի է դարձնում երկի նյութը անգամ նրանց, ով չգիտե կարդալ, բայց լսել կարող է։ Այն խիստ հարազատ ու բնական է ժողովրդի մտածելակերպին։ Մասլահաթներում հեղինակը տալիս է ժամանակի, դեպքերի, իրական փաստերի նկարագրությունը։ Կա, միաժամանակ, հեղինակի կրքոտ վերաբերմունքը դեպի կյանքը, իրականությունն ամեն օր, ամենատարբեր դրսևորումներով հետազոտելու բուռն ձգտումը։

Մասլահաթներում Սունդուկյանը շատ անգամ դնում է հրապարակախոսական հարցեր, իր հրապարակախոսությանն էլ տալիս է գեղարվեստական ձև, ապացուցելով, որ գեղարվեստական հրապարակախոսությունը կարևոր մի զենք է՝ ճշմարտության դատը պաշտպանելու պայքարում։ Նրանցում հանդես են բերված և կերպարներ, հեղինակը գեղեցիկ կերպով համադրում է փաստն ընդհանրացման հետ։ Դրանք երբեմն սյուժե ունեն։ Բայց ավելի հաճախ մասլահաթը թերթոնն էր, ֆելիետոնը, որին դիմել են նաև Ջաքուլը (Մ. Ամրիկյանը), Գր. Արծրունին և ուրիշներ։ Ֆելիետոնն իր հասարակական հողն ուներ, այն դարձել էր և՛ չարիքը դատապարտող, և՛ հրատապ հարցերը քննարկող ժանր։ Սունդուկյանի մասլահաթներում կար և քաղաքական ոգի։ Նա անդրադառնում էր հայ ժողովրդի ապրած անելանելի վիճակին սուլթանի արյունոտ ռեժիմի պայմաններում և Բեռլինի «վեհաժողովից» հետո։ Ո՛չ Արծրունին, ո՛չ մի այլ ֆելիետոնիստ չուներ Սունդուկյանի տաղանդը։

Ահա և «Վարինկի վեչերը» պատմվածքը։

Պարզ, վերին աստիճանի պարզ է նրա նյութը. կարուհի, աղքատ մի կին՝ Մակակոն ամուսնու հորեղբոր՝ Արեքայի կին Վարինկայի հյուրը եղավ։ Հասարակ մի դեպք է նկարագրված, բայց հեղինակին հաջողվել է ստեղծել իրական կյանքի մի ամբողջական պատկեր՝ տրված հանճարեղ նկարչի վրձինով։ Բացառիկ դիտողականության շնորհիվ առօրյա դեպքի շուրջը հեղինակը հյուսում է մանրուքների մի ամբողջ աշխարհի պատկերը, ընթերցողին բերելով այն համոզման, որ բուրժուական խա-

վերի ստեղծած կյանքը չնչին, փոքր, անբովանդակ կյանք է։ Կծու, ոչընչացնող ծաղր՝ ընդդեմ տիրողների, անբռնազբոս ու անկաշառ սեր ոտնահարվածների նկատմամբ,—այս է պատմվածքի ոգին։

Կարդում ենք պատմվածքը և մեր աչքերի առաջ գալիս կանգնում է հին դարը, քաղաքն իր տարբեր թաղերով, այնքան տարբեր, որքան տարբերություն կար աղքատության և հարստության միջև։ Այս պատմվածքով ստուգապես կարելի է վերականգնել Թիֆլիսի ճարտարապետական տեսքը՝ նեղլիկ ու կույր նրբանցքների ու «երանելի Սոլոլակի» պատկերը։ Իր բոլոր գիտելիքները կենցաղի մասին, քաղաքի կյանքի վերաբերյալ հեղինակն արտացոլել է այս պատմվածքում։ Նույն զարմանալի իմացությունը նա դրսևորել է բարբառի մեջ։ Բարբառի բառապաշարի, ոճերի, խոսքի պատկերայնության ամենահարուստ, խտացված արտահայտությունը պատմվածքի լեզուն է։

Պատմվածքում, տեղական կոլորիտի ու կենցաղի հարազատ ու վարպետ նկարագրության տակ երևում է սոցիալապես ուժեղ շերտավորված հասարակության կյանքը։ Ինչպես «Պեպոն», «Վարինկի վեչերը» ավելի քիչ կենցաղային և ավելի շատ նախ և առաջ սոցիալական պրոբլեմներ արծարծող ստեղծագործություն է։ «Վարինկի վեչերում» կյանքի վրա հեղինակի ունեցած հայացքը իսկապես հրաշքներ է գործում։ Վերադառնալով պեպոյական խավին կամ, ավելի ճիշտ, շարունակելով ժողովրդական խավերի կյանքի պատկերումը, Սունդուկյանը ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացնում է հասարակ, շատ հասարակ մարդու վրա, բանաստեղծական ներշնչման առարկա դարձնելով այդ մարդուն, ապրում է նրա վերքերով ու տառապանքներով։ Արհամարհված մարդուն ոչ ոք չէր նկատում։ «Պեպոյի» հետ «Վարինկի վեչերը» Մակակոյի կերպարով, մի իսկական հեղաշրջում էր ոչ միայն նյութի իմաստով, այլև «չնչին» համարված մարդու հանդեպ ցուցաբերված ջերմագին սիրո և սրտառուչ վերաբերմունքի իմաստով։

Ո՞վ էր Մակակոն։ Հասարակից հասարակը, արհեստավորի կին, ինքն էլ կարուհի։ «Լուսը լուսանում էր թե չէ, գնում էր իր փեշակին (Մակակոյի ամուսինը—Ս. Հ.) ու սաղ օրվան չարչարանքով մե էրկու աբասի ձլիվ էր տուն բերում... Խեղճ Մակակոյի շատ կար անելեն խո աչկի լուսը թռիլ էր ու մատի ծերիրը բշբշտիլ։ Էսենց ոտկում էին մարթը կնգան ու կնիկը մարթուն, ուրիշ մայա նրանք չունեին ու մասկան օր դադում էին, օր ուտում։ Էս էր նրանց խիղճութինը»։ Պարզվում է նաև, որ արհեստավորի հորեղբայր Ալեքոն նրա հոր երեք-չորս հազար ռուբլին տակովն է արել։ Արհեստավորը մնացել է աղքատ, իսկ Ալեքոն դարձել քաղաքի «աստվածապաշտ», «վարձքադար», «երևելի» մարդկանցից մեկը։ «Պեպոյում» կոնֆլիկտը զարգանում էր ուղղակի, ճակատով։ Այնտեղ հակադիր ու պայքարող կողմեր կային։ Պատմվածքում հակադիր կողմեր կան, պայքարող կողմը չկա։ Կան համակիր մարդիկ, կան անելության դատապարտվածներ։ Մակակոյի արհեստավոր-համքար ամուսինը, տեսնելով հորեղբոր տմարդի արարքը, խզում է կապերը նրանից։

Նրա նոր կինը՝ Վարինկան ուզում է հաշտեցնել նրանց ու այդ է պատճառը, որ Մակակոն արժանանում է հարուստ Ալեքոյի տանը հյուր դառնալու պատվին։ Առանց այն էլ պետք է հավաքվեին կանայք, կանանց «վեչերն» էր՝ երեկույթը։ Մակակոն ալեկոծման մեջ է. ի՞նչպես գնալ, ինչո՞վ գնալ, ի՞նչ հագնել։ Պատմվածքի սկզբում, այսինքն իր առօրյա «բնական» վիճակում նա չունի սոցիալական ինքնագիտակցության և ոչ մի արտահայտություն։ Ծնվել ու ապրել է քաղաքի ծայրամասում, մանկությունից միայն չքավորություն է տեսել։ Ոչ մի լույս այդ միջավայրում։ Նա դաստիարակվել է նահապետական պարզասրտությամբ, աղաթի ոգով, գոհ նրանով, ինչ ուներ և ինչ տալիս էր կյանքը։ Մակակոյի աշխարհազգացողությունը սահմանափակ էր, կարելի է ասել, որ իր թաղից դուրս չէր գալիս, նրա հայացքը տարածվում էր Սեյիդաբաթի վրա և Սոլոլակը չէր ընդգրկում։ Հնամենի սովորությունները, կրոնական աշխարհըմբռնումը նրա հոգևոր կյանքի միակ աղբյուրն էին։ Նեղ, անձուկ, ներփակ մի կյանք էր դա, մի նեղլիկ պատուհան, որից կարելի էր դիտել միայն փոքրիկ բակը, հարևանի նույնպիսի խարխուլ տնակը, հետո նեղլիկ ու կույր նրբանցքը, եկեղեցին, տեսնել ընկերուհիներին։ Ի ծնե գեղեցիկ էր նա, պարկեշտ, խելացի։ Պարզ, վերին աստիճանի պարզ էր նրա հայացքն աշխարհի վրա, մաքուր՝ իր նահապետականությամբ, անխառն՝ իր ծննդյան օրից։ Սրան էր գտել Սունդուկյանը և այժմ հակադրում էր նրան բուրժուական աշխարհին։ Եվրոպականացել էր այդ աշխարհը, Վարինկան ոտքից գլուխ փոխել էր իր Ալեքոյի կենցաղը։ «...Ալեքոն Ալեքո դառավ, վուր կ'ուզէիր Փռանգստնեմեն էկած յարսուն տարեկան կարտինկա էր»։ Կինը ամուսնու սիրտը «շինիլ էր իստակ մում ու վունցոր ուզում էր ձեռին էնենց էլ խաղցնում էր. էն իստակ մումը ուզում էր հրիշտակ էր շինում, ուզում էր սատանա, ուզում էր ձի, ուզում էր պստի ջորի ու վուրթենն ուզում էր ջիլավն էնթենն էր քաշում»։ Ալեքոյի տան հյուրը պետք է լիներ Մակակոն։ Մի դեպք նկարագրելով, Սունդուկյանը խտացնում էր բազմաթիվ նման դեպքերից բխող մտքեր և հույզեր, մի օրվա տևողություն *ունեցող պատմության ընթացքում պատկերում էր հերոսուհու մտքի զարգացման ողջ ուղին։ Միայն մի օր՝ և դա ցնցում է Մակակոյի հոգին, հանում է նրան նահապետական «անդորրությունից», նետում սոցիալական անհավասարությունից ու հակասություններից ծագող ծանրագույն առեղծվածների աշխարհը։*

Մակակոն, եթե ոգևորված է Վարինկայի հրավերով, ապա Սունդուկյանը բարեմիտ հեգնանքով ծիծաղում է նրա այդ միամտության վրա։ Հերոսուհին չգիտե այն, ինչ գիտե հեղինակը։ Մակակոն դառը ճշմարտությունը դեռ չէր լսել ու տեսել։

Գնում է Մակակոն Սոլոլակ։ Սոլոլակում ամեն ինչ ուրիշ էր՝ քաղաքը, փողոցը, կանայք, մարդիկ, տները։ Ու հարց էր տալիս Մակակոն, թե այդ ի՞նչպես է լինում, որ ինքն ու իր նմանները «հացի հասրաթ ածած ին ու էս տներու տերը էնդադա կարողութին ունե, վուր փուղը գաջ է շինի, գաջեմեն ծաղկնիր ու վարթիր ու պատերուն կպցրի...»։

Սկսում էր արթնանալ նրա միտքը։ Սեյիդաբաթի ու Սոլոլակի համադրությունն ու հակադրությունը երկու տարբեր աշխարհների հակադրությունն էր, ու հենց այդ էլ արթնացնում էր կարուհու հոգին։ Մակակոն բարձրանում է Ալեքոյի տան վաթսուն և երկու մարմարյա աստիճաններով ու նրան թվում է, թե երկինք է բարձրանում, դրախտ։ Հիրավի, դա դրախտ էր՝ երկրի վրա։ Անտակ հարստության մեջ կար և Մակակոյի ամուսնու՝ Ալեքոյի կողմից գողացված փողը։ Ո՛չ, հալալ են կարուհին ու իր համքար ամուսինը, հարամ են գողերը։ Գողությամբ ամեն ինչ կարելի է ունենալ, ու Մակակոն այժմ հասկանում է իրերի դրությունը. «Հա՞։ էսենց խո հիշտ է... էսենց խոմ դիփունքը կարող ին, էսենց խոմ իր մարթն էլ կարող էր, վուր համքրի փուղիրը պահում էր... ամա խո ղուրթ կայինութին կուլեր, վիկալավ ու ջգրու թքից բուտուարին։ Մե բաշ Մակակոս միր թ՚ավ դիվանեմեն, կ՚ոսեիր խուռը քնեմեն է զարթում...»։ Դա Մակակոյի մտքի հաղթանակն էր, իրականության ճանաչումը։ Այլևս կաշկանդված չէ նրա մտածողությունը։ Հետագա դեպքերը՝ լոտոն, հարուստ կանանց ծիծաղն ու ծաղրը, իր հասցեին արված տմարդի ակնարկները վճռաբար փոխում են նրա հայացքը կյանքի վրա։ Ո՞ւր էր ընկել նա, ու՞ր էր եկել, չէ՞ որ այստեղ ամեն ոք բզկտում է նրա հոգին։ Իրականությունն ամենազորեղ գործոնն է մարդուն հեղաշրջելու համար,— ահա թե ինչ էր ասում պատմվածքը։ Հայ հարուստ կանանց շրջապատում կարուհին իսկական ողբերգություն ապրեց. նա ինքն էր ապրում այս փոթորիկը. «...Ինչի՞ մազիրը չէ գզլտում, ինչի՞ աճկիրը աստղով չի ծակծկում, ինչի՞ ղուղը մկրատով չէ դուս քչփորում. ինչի՞ գեդինը չէ ժաժ գալի ու օճորքը գլխին չէ փուլ գալի. ինչի՞ գեդինը չէ պատռվում ու իր թավլափիան գլուխը չէ դեվեր տանում»։

Մակակոն վերադարձավ իր խրճիթը։ Սունդուկյանն էլ հեռացավ Վարինկայի մոտից, որպեսզի գնա հերոսուհու ետևից... «Գնա՛ նստի քու կարի վրա, քու արտըսունքերով թաց արա մուշտրու ապրանքը»։ Դեռ երկար կմնա կարուհին Սեյիդաբաթում, բայց նրա ապրած դրաման իզուր չի անցնի։ Այն կմտնի, ավելի ճիշտ կթափվի ժողովրդական զայրույթի օվկիանոսը, որի ալիքները կգան ու կծածկեն վարինկաների ու ալեքոների հանցավոր գոյության աշխարհը։

Եթե Մակակոն Սունդուկյանի բանաստեղծական ներշնչման աղբյուրն էր, Ալեքոն ու Վարինկան նրա ատելության և կծու ծաղրի աղբյուրն էին։ Ժողովուրդը ողբերգության մեջ է, բուրժուազիան՝ խրախճանքի մեջ։ Հեղինակը նրան նկարագրելիս տալիս է «մեծ ու փոքր» գողերի մի ամբողջ բանակի պատկերը։ Յուրաքանչյուր մի հյուր—գող և հափշտակիչ է։ «Մե դյուժին դամաներից» առաջինը «էրկու հարուր վուրփի բողազ է դուս կտրի»։ «Մեկսելը, մե ռումբի դամա, էրկու ջէր սոստ կուտր ննգածի կնիկ էր»։ Յոթերորդի «մարթը քանի տարի ջեր գուղերու ուստաբաշի էր ու իժում սալդըթե ալըրեմեն իր համա իրիք չուրս էտաժանի քարավասլեք ու տնիր շինից»։ «Գեներալ-դամա», «ռումբի դամա», «լփող կնիկ», «քրքոլ դամա», «ձիագլուխ», «բուրթի դամա»,

«դնգր դամա»,—այսպես է կոչում հարուստ կանանց հեղինակը։ Դրանք մարդկային ոչինչ չունեն։ Համեմատություններն ու գույներն էլ նա վերցնում է ֆիզիկական ու կենդանական աշխարհից։ Իդիոտ էին նրանք, փառավորված այդ տիկինները. «կ'ասեիք իստակ մումեն շինած աթմոռթիք էին, վունց խիլք, վունց սիրտ, վունց դատողութին, վունց զգացմունք, վունչինչ էլ չէր էրևում նրանց մեչը»։ Բելինսկու բառերով ասած՝ «մարդկության այդ կենդանի ծաղրանկարներն» էր ցուցադրում Սունդուկյանը, ամեն մեկի օրինակը ունենալով կյանքում։

Պատմվածքն ամբողջական, կատարյալ մի երկ է, որից և ոչ մի մաս անտեսել չի կարելի։ Երկի հիմնական գաղափարը ներթափանցում է նրա ողջ կառուցվածքը, դարձնում այն կուռ, հավաք, օրգանական։

«Պեպո» և «Վարինկի վեչերը» Սունդուկյանի մեծ տաղանդի համճարեղ ստեղծագործություններն էին, գեղարվեստականության այն բարձրագույն արտահայտությունը, որին հասել էր նա առաջավոր գաղափարի կենսագործման և կյանքի ճշմարիտ արտացոլման ամենաարգասավոր պահերին։

11

«Մշակի» առաջին տարվա՝ 1872 թվականի 2-րդ համարում տպագրվեց Սունդուկյան-Համալի անդրանիկ «մասլահաթը»։ Համալը մշակի բարբառային թարգմանությունն էր։ Դժգոհ է հեղինակը, որ բարբառով է գրում, նա զգում է, որ բարբառը տարաժամ երևույթ է. «Լիզուս, հա՛. լի՛զուս. գնա՜ց իմ քաղցր լիզուն, դիփ մետի մտես ընգավ։ Շատ խոսկիր կու իմանաս ինձմեն, վուր իսկի հաու խոսկ չէ՝ չունքի, միթամ... ու էլի հազար ուրիշը...»։ Համալ անունը Արծրունու «Մշակի» տարբերակն էր, և՛ բեռնակրի, և՛ մտքի մշակի իմաստով գործածված, Սունդուկյանի համակրանքն էլ դեպի խարաղն է, արհեստավորը, բեռնակիրը և ո՛չ երբեք, ինչպես լեքն է ասում, դեպի «հուրթ-ուտողը», «եզ-խպշտողը», «կատու-բռնողը»...։ Հեղինակը իրեն տեսնում էր բեռնակրի վիճակում, բեռնակիրը ինքն էր։ Այս տարաբախտ մարդու դրությունն էր նա պատկերում մասլահաթում՝ տասներկուփթանոց ջվալը մեջքին՝ արժանանալով նրա տիրոջ հայհոյանքին ու անտարբերությանը։ Քրտնակոխ ու անձնազոհ, Սունդուկյանը ևս քաշել է նույն ծանր բեռը, տարել է արդարության, ճշմարտության լուծը, հալածվել աղաներից, ինչպես և այն մշակը։ «Մշակին» էլ նա հեգնանքով խրատներ էր տալիս. «Մեկ վուր՝ քու օրումը դրուստ չխոսիս,—դրուստ խոսիլը ղադաղա է միր մեչը։ Վրա էրկուսը՝ ա՛ղա ջան, քանի կանաս, շա՜տ սուտ ասա—սուտը միր կինքի աղ ու փլփիլն է»։ Հեղինակը մերժել է հայ այլ պարբերականների առաջարկը և կապվել է «Մշակի» հետ. «...համ էլ մետի խիստ սազ գուքանք՝ դուն Մշակ, 'ես Համալ»։

Ընտրելով իր ապրած օրերի պրոգրեսիվ «Մշակը», Սունդուկյանը մտնում էր այդ շարժման մեջ արդեն որպես հայտնի գրող-դրամատուրգ,

ունենալով գրական հարուստ մի անցյալ, որը ո՛չ մի առնչություն չուներ և ո՛չ մի ուղղության հետ. Նա գործել է անկախ, դրսևորել է իր ուրույն մտածողությունը, նվիրել իրեն ռեալիզմի հասարակական կոչմանը ու ռեալիստական գրականության զարգացմանը։ Նա լուծում էր գաղափարական հարցերը, չհանդուրժելով և ոչ մի ճնշում իր մտքի վրա։ Ու երբ Արծրունին փորձեց ճնշում գործադրել, նա պառակտվեց «Մշակից» և հարեց «Արձագանքին», որտեղ լույս տեսան նրա նոր մասլահաթները՝ Հադիդ ծածկանվան տակ։

Երկրորդ մասլահաթը Թիֆլիս քաղաքը կողոպտող ընկերության մերկացումն էր։ «Մշակում» լույս տեսած թերթոնների մեծ մասը անդրադարձնում էր ինչպես հասարակական ներքին կյանքի պատկերը, այնպես էլ հայ պարբերական մամուլի տարբեր օրգանների միջև ընթացող սուր պայքարը։ Եվ այս դեպքում Սունդուկյանի համակրանքը «Մշակի» կողմն էր, ընդդեմ «Մեղու Հայաստանիի», միայն թե նա «Մշակին» խորհուրդ էր տալիս՝ բերանը լայն բաց չանել, որովհետև քաղաքում «ուրիշուրիշ հանգի իմքնիր կամ՝ փիշապնիր, օցիր, մելեք, տուրեք, գիլանիր, մեղրե ճանչիր՝ է՛նենց մանդր, է՛նենց մանդր, վուր աճկով չիս տեսնի՝ տուն կ՛եհան բաց արած բերանդ ու դեմուդեմը ղուղումդ կու նստին»։ Սա արդեն տիրող խավերի բնութագիրն էր, որը տրվում էր ամեն տեսակի գազանների կերպարանքով։ Զարգացնելով իրականության քննադատության թեման, Սունդուկյան-ֆելիետոնիստը դիպուկ կերպով գծում էր կյանքի պատկերը. «Անթիվ ու անհեսաբ խափիլ, ատելութին, նախանձ, գոփիլ, գլիլ ու գուղութին»։ Հեղինակի սրտից «արուն է կաթում», տեսնելով գիշերային և մանավանդ ցերեկային «անտեսանելի» գողերի բացարձակ թալանն ու կողոպուտը։ Փաստեր ու ընդհանրացումներ՝ այս ոգով էր գրվում ամեն մի մասլահաթ։ Ու եթե դառն էր նրա պատրաստած գոգինաղը, ապա դրա մեղքը հեղինակինը չէր. «Հալբաթ ննգուզը կծու է էլի ու միղրը դառը»՝ այսինքն թե՝ կյանքն է անտանելի, թույնը կյանքի մեջ է։

Մասլահաթներում Սունդուկյանի առաջ ամբողջ ծավալով կանգնում էին ժամանակակից հասարակության, քաղաքակրթության, ժողովրդի կացության հարցերը։ Նրա սուր աչքը որոնում էր այդ հարցերի լուծումը։ Ահա թե ինչու մասլահաթներում հետզհետե երևան են գալիս և հեղինակի «առաջարկ-մտքերը»։ Ի՞նչը հակադրել կեղտին, ապականությանը, հետամնացությանը, ի՞նչ շահ ժողովրդին, եթե հարուստներ կան, իսկ ինքը՝ ժողովուրդը կորչում է մթության ու աղքատության մեջ։ «Ի՞նչ կ՛ոնիմ, ասած է, էն օսկե լագանը, թե մեջը պիտի արուն փիր ածիմ»։ Սունդուկյանը հեգնում էր և այն, ինչ երազ էր, որովհետև երազը, ցանկալին իրականանալ չէր կարող։ Իսկ նա երազում տեսնում էր բնությունը՝ հարուստ, անտառներով ծածկված երկիր, հարուստ կյանք՝ ամենքի համար։ Երազել է Սունդուկյանը Քռի ափերը տեսնել տաշած քարերով ծածկված, քաղաքը եռուզեռի մեջ, տնե՛ր, կամուրջնե՛ր, ֆաբրիկանե՛ր. գործարաննե՛ր, «բաղեր, բախչեք, իստկութին, իսպահութին»։ Չկա աղ-

քատ մարդը, բոլորը բարեկեցիկ կյանք ունեն, «դիփունքը բավական, դիփունքը ուրախ»։ Ամեն մեկը «հալալ աշխատանքը իր համա շինիլ է անխախտ կանոն ու թեգուզ կինծումն էլ վեր տաս, էս կանոնեմեն չի հիռանա»։ Եվ ապա. «Իստակ օթ, իստակ ջուր, գիշիրով քուչեքը չրաղ արած... քսան տիղ աղկըտանուց, յարասուն տիղ հիվընդանուց, ամեն քուչումը տաս-տասերկու շկոլեք, մուքթ ուստեք, մուքթ հեքիմնիր, մուքթ դիղեր, բոլորիշուր գեղերեմեն դրուստ ճամփեք, վուր սելը իրան-իրան գալիս է. ամեն բանի էժնութին, բոլութին, իստակ ու մաքուր ղասարխանեք՝ վո՛ւր, վո՛ւր՝ վարթի հուտ է վիր ըլում... Մե խոսկով անմահական դրախտ է միր քաղաքը...»։ Սունդուկյանը իր երազած հասարակության մեջ, ինարկե, պահպանել է բոլոր դասակարգերը, գաղափարը՝ բարեգործությունն է, «սրտի ու Ավետարանի զորութինը», այսինքն իդեալիստական այն ելակետները, որ մատնում էին հեղինակի մտքի սահմանափակությունը։ Իրականության հակասություններից ելք որոնող Սունդուկյանը հաճախ դիմում էր մարդկանց խղճին ու հավատին, կոչ էր անում ինքնակատարելագործվել։ Սակայն երբ Սունդուկյանը նկարագրում էր նույն իրականությունը, նա ոչինչ չէր խնայում, և ոչ մի գույն՝ նրա կենդանի պատկերը վերականգնելու համար. «...էն մարթկերանցմեն պիտի հիռու կենանք, օվոր սուտ կուտր է ննգի, օվոր խալխի փուղիրը տակն է արի, օվոր ուրիշի փուղերով դրոշկա ու կալասկա է սարքի, օվոր օմքնու ամանաթը՝ սաղինը թե մեռըլինը, ջիբն է դրի, օվոր խափիլ է ու խափում է դիփունանցը, օվոր իր պարտկն ու խոսկը հաշա է կերի...»։

Սունդուկյանը ոչինչ ու ոչ ոքի չի խնայել։ Նրա գրչի տակ դատապարտվեցին շահագործող մարդը, անտարբերությունը, էգոիզմը, կեղծիքը, անարդարը։ Բայց կյանքի կանոնները որոշում են դրանք։ Հազարից մեկն է «արդար ու դրուստ», ու «էն մեկն էլ հազարումը ի՞նչ կու էրաա, թոզումը մարդ թոզոտվում է, ցխումը մարթ ցխոտվում է, մե կաթ արտըսունքը ծովումը էլի էն ծովի աղի ջուրն է... մե թաբուն գիլանիրումը վուր մե գառը դեվեր ննգնի, ի՞նչ կ'ոսին, ձիզ իմ հարցնում»։

«Արձագանքում» տպագրված մասլահաթները (թվով վեց) ունեին նույն, երբեմն ավելի սուր սատիրական ոգին։ Գրված լինելով 1880-ական թվականներին, նրանց մեջ, բնականաբար, տեղ էին գտել նույն ժամանակի իրադարձությունները։ Հայ ժողովուրդը Արևմտահայաստանում իր լացի ու տանջանքի վերջը չի տեսնում, ասում էր Սունդուկյանը։ Անհողդողդ էր նա ու սկզբունքային ներքին կյանքի հարցերում, հարվածում էր անխնա, տխմարին համեմատում էր գրաստի հետ, խոզին՝ ֆրակի տակ խոզությունը թաքցնողի հետ, հարստին՝ գայլի հետ։ Սրանք մարդկային ծագում էլ չունեն։ Սունդուկյանը որոշակի կերպով ակնարկներ էր անում այն մասին, թե որքան ուժեղ ազդեցություն ունեին ֆելիետոնները կյանքի վրա, թե որպիսի՜ անհանգստություն էր ապրում գողերի համքարությունը, իր պատկերը տեսնելով Հադիդի մասլահաթներում։ Թվում է, թե հեղինակը կրկնում է իրեն, բայց փաստերը միշտ նոր

էին, թարմ։ Ամեն մի մասլահաթում այդ թարմությունը կար։ 1886 թվականին գրած ֆելիետոնում, օրինակ, դատապարտվում էր «զանազան ցիղ ու ասկերու կռիվը, զանազան թաքավուրներու ու թաքավուրութիններու պատերազմը, վուր քանի ցիղն ու ասկը լուսավուրված է, քանի թաքավուրն ու թաքավուրութինը խելոք է, քանի նրանց նազիր-վեզիրնիրը գիտուն ին, էնքան էլ ավելի ու ավելի մարթու արուն ու կինք է պիտենում...»։ Նա ցավով էր դիտում ռազմի դաշտում հուր ու սուր ցանելու հետևանքով «հարուր հազարնիրով» մարդկանց ապրած ողբերգությունը։ Ներքին կյանքում ևս «մարթագազանները» ստեղծել են մի ամբողջ սիստեմ՝ մարդ կտտորելու սիստեմ։ Նորից մղկտում էր գրողի սիրտը հայ ժողովրդի համար, որը մնացել էր որբ ու անպաշտպան։ Որքա՞ն ավելի սուր հեգնում էր նա հզոր տերություններին, որոնք հայ ժողովրդը դարձրել էին իրենց գռեհիկ շահերի առարկան։ «Մոդ ին էլի աղեքն ու ջաններուս հանում ին։ Մինք էլ դառիլ ինք նրանց ճուրտ ու փսուլներուս դուս է գալի։ Քա՛նի խոսկիր ու խոստմունքնիր, քա՛նի ումիկ ու մխիթարանք։ Ամա դիփ սուտ, դիփ ղալբ, վունցոր իրանք սուտ ու ղալբ ին։ Սրտացավ օչով չէլավ միզ համա»։ «Շուրա» մասլահաթը Նատոյի ու Վանոյի տաղանդավոր, մի նոր պատկերն էր։ 1911 թվականին գրված մասլահաթում հեղինակը վերստին ասում էր, թե «...Միր քախկումը...՝երիք հարուր հազար հոքի է ապրում, մարթ թե կնիկ, դիփ մեկ է. դառավ վուր է՛տղադա հոքումը ՝երիք հարուրը պիտի բախտավուր ըլին, մնացած էրկու հարուր չորս քսան ու տասն ու ինը հազար օխտ հարուրը բեբախտ»։ Մասլահաթների ժողովածուն նվիրելով «Մշակին»՝ նրա 40-ամյա հոբելյանի առթիվ, Սունդուկյանը ցանկանում էր թերթին ապրել «ինչու աշխարքը վիրշանա...»։ Համալը մոլորության մեջ էր՝ այդպես գնահատելով վերջին տարիների «Մշակը» ևս, որը հեռացել էր 1870-ական թվականների ոգուց, դառնալով լիբերալիզմի խղճուկ օրգանը։

12

Գաբրիել Սունդուկյանի գեղարվեստական վերջին երկու գործը՝ «Սեր և ազատություն» ու «Կտակ» կատակերգությունները շատ արագ հաջորդեցին միմյանց։ Առաջինը ավարտվել է 1910 թվականին, երկրորդը՝ 1912 թվականի փետրվարին։

Ներքին կապ կա «Ամուսինների» և «Սեր ու ազատության» միջև. դրամատուրգը նորից վերադարձել էր ապահարզանի պրոբլեմին։ Մարգարիտի նման, Նատոն ևս ձգտում է վերջ տալ ընտանեկան կյանքի կապանքներին։ Նրանց ճանապարհը խոչընդոտում է օրենքը, որն իշխանությունը տալիս էր տղամարդուն և զրկում կնոջն իրավահավասարությունից։ Կինը ազատություն էր ուզում օրենքից, անհատի լիիրավ ազատությունը։ «Ամուսիններից» քսան տարի անց Սունդուկյանը պատասխանում է իր քննադատներին։ Նա այժմ նկարագրում էր ոչ կռվող կողմեր. Մելքոն ու Նատոն հավասար պայմանների մեջ էին դրված. եր-

կուսն էլ բարոյական, երկուսն էլ համակրելի, փոխադարձաբար հարգում են միմյանց, բայց սեր չկա՝ չկա նաև երջանիկ կյանք։ Սերն է նոր պիեսում նկարագրված դրամայի հիմքը։

Հեղինակը գնացել է հերոսուհու հոգեկան ապրումների բացահայտման ճանապարհով։ Նատոն իրական կյանքի հետ չի էլ բախվում, ինչպես Մարգարիտը։ Նատոն կյանքը խորը չի զգում, ինչպես այդ զգում էր Մարգարիտը։ Նատոն ներամփոփ կյանք է վարում։ Նա զգացմունքի կին է, պիեսն էլ դարձել էր «Ամուսինների» բարձրացրած որոտի թույլ արձագանքը։ Սակայն այն առաջարկում էր իր դեղատոմսը։ Ի՞նչ էր այդ։

Առհասարակ «Սեր և ազատության» մեջ հեղինակի հայացքը կյանքի նկատմամբ հիմնովին սրբագրվել էր։ Իրական կյանքը մնացել էր պիեսից դուրս։ Նրա մասին գործող անձինք միայն ակնարկներ են անում։ Սունդուկյանը նոր պիեսում ևս դրսևորել էր իր վարժ գրիչը, նա վարպետ է դիալոգ ստեղծելու արվեստում, նորից իր տարերքի մեջ էր՝ գրել էր բարբառով։ Բառը գործածված է իր ճշգրիտ իմաստով, հստակ, առանց արհեստական խճողումների։ Բայց վրձինը մեծ վարպետի ձեռքին չուներ նախկին շունչը և ոչ նախկին ավյունը։ Կյանքի առանձին ակնթարթն է նա «բռնում», նրա թույլ վարկերակը։ Անցյալում մարդկանց հոգեկան աշխարհում «տգեղն» ու «գեղեցիկը» որոնող դրամատուրգը այժմ տեսնում էր գերազանցապես գեղեցիկը, երբ կյանքը ոչ թե մեղմվել, գեղեցկացել էր, այլ ավելի քան բարդացել էր, ընդգծել հակասություններն ու նրանց պայքարը։ «Սեր և ազատություն» պիեսում հոգեպես և ոչ մի «տգեղ» մարդ չկա։ Բոլորն էլ «գեղեցիկ» են, չկան մեղադրողներ ու մեղադրվողներ։ Նատոն միշտ դժգոհ է, բայց ո՞վ է պատճառը. Մելքոն չէ պատճառը. բոլորն էլ անմեղ են, ներող միմյանց հանդեպ, միմյանց արդարացնող։ Հեղինակը, դիտե, ինարկե, որ կնոջ վիճակը որոշվում է հասարակությամբ ու օրենքով։ Եվ փոխանակ պայքարն ուղղելու «դրսի» դեմ, ինչպես «Ամուսիններում», հարցը փոխադրվում է մարդու ներաշխարհը։ Կյանքը մնում է իր համար, մարդը՝ իր համար։

Հիմնովին այլ վերաբերմունք ունի հեղինակը նաև վաճառականության նկատմամբ։ Համեմատեցեք Զամբախովին, Զիմզիմովին և Փարսիղին՝ Մելքոյի հետ։ Ո՛չ մի համեմատություն։ Սա միայն պատկառանք է ազդում, անվերջ բարություն է անում, սա է կնոջ առեղծվածը լուծում, դառնալով ազատարար։ Բարոյախոս ու քրիստոնյա Մելքոն ստեղծված էր առաջադիր թեզի, բայց ոչ երբեք կենդանի կյանքի հիման վրա։ Եվրոպականացած հայ վաճառականի իդեալն էր Մելքոնը։ «Պարիժով» ու «Պարիժին» էր պարտական նա իր «վերածննդով» և էական ոչ մի կապ չէր տեսնում անդրկովկասյան իրականության ու իր միջև։ Տանջվում է Մելքոն, որ միշտ է պատճառել Նատոյին։ Անհատական տառապանքի ուղին է տանում նրան դեպի այն գաղափարը, որ կնոջը պետք է ազատություն տալ։

Պատահական չէ, որ «Սեր և ազատություն» պիեսը թատրոնում ընդունելություն չգտավ։ Այն շատ քիչ է խաղացվել։ Քննադատությունն էլ

գրում էր այսպես. «Սեր և ազատությունը» չունի անշուշտ «Պեպոյի», «Քանդած օջախի» ոչ հյուսվածքը և ոչ դրամատիզմը. այստեղ համարյա բոլոր գործող անձերը մաքուր տիպեր են, կենսուրախ, լավատես. չարը, չարության ոգին բացակայում է։ Հեղինակը ցույց է տալիս, թե ահա, ինչպես պետք է լինեն մարդիկ, հայրը, մայրը, այր ամուսինը, կինը։

Բայց ո՞ւր են դեռևս այդ ժամանակները...»[1]։

«Սեր և ազատությունը» մտահղացվել էր որպես ողբերգություն, բայց այն չբարձրացավ այդ մակարդակին։ Պիեսը լույս տեսավ իբրև կատակերգություն, անգամ այս դեպքում ծիծաղը թույլ էր, ծաղրը բացակայում էր։ Հեղինակը վսեմ նպատակներ է ունեցել, սակայն կյանքի պատկերը չկար պիեսում. բարոյախոսությունը ծածկել էր կյանքի իրական դեմքը։

«Կտակը» հեղինակի կենդանության օրով ոչ բեմադրվել է և ոչ տպագրվել։ 1912 թվականի փետրվարի 25-ին ստացվել էր պիեսը Կովկասի բեմերի վրա խաղալու թույլատվությունը։ Այն նվիրված էր Կովկասի Հայոց բարեգործական ընկերությանը՝ նրա երեսնամյա հոբելյանի առթիվ։ Վերջին դրամատիկական երկում հեղինակն անհրաժեշտ էր համարել իր երախտիքը հայտնել վաղեմի բարեկամ, բժշկապետ Բ. Նավասարդյանին, կերտել նրա կերպարը։ «Կտակում» Նավասարդյանը հանդես էր գալիս, հիրավի, որպես բժշկապետ, Բարեգործական ընկերության ջերմ պաշտպան, բարեգործության գաղափարի ջատագով։ Իսկ պիեսի բուն նյութն այս էր.

Միլիոնատեր վաճառական Դավիթ Ալուբլյանի դիակը դրված է նրա շքեղ տանը։ Նա նոր է մահացել, հարազատներն իրարանցման մեջ են. նրանք չգիտեն, թե ի՞նչ է հանգուցյալի կտակը։ Իր վիճակն է ողբում ննջեցյալի հոգեզավակ օրիորդ Նունեն. նրա ապագան այլևս անորոշ է։ Սա մտածում է ժամ առաջ իր գլխի ճարը տեսնել, նվիրվել մանկավարժության։ Ներս է ընկնում հանգուցյալի կրտսեր եղբայր Սիմոնը, «հասարակ մի վաճառական», որը ավագ եղբոր կենդանության օրով զրկվել էր նրանից, իսկ այժմ տուն է ներխուժում, որպեսզի բոլոր առաջ հափշտակի ինչ կարող է։ Բացվում է բուրժուական ընտանիքի քստմնելի կյանքի վարագույրը։ Կից սենյակում դրված է դիակը, այստեղ կռվում են հարազատները։ Երրորդ գործողության մեջ կտակը կարդացվում է։ Պարզվում է, որ երկու միլիոնից մոտ մեկ ու կես միլիոնը հանգուցյալը կտակել է Բարեգործական ընկերությանը։ Մնացյալ գումարը և կայքը Ալուբլյանը բաժանել է այլ ժողովուրդների բարեգործական ընկերությունների ու հարազատների միջև։ Սիմոնին բաժին ընկած գումարը քիչ է, նա կատաղում, փրփրում է, ուզում է կտակը խափանել։ Ավագ եղբայր Անտոնը մտածում է նույնպես կտակն անօրինական դարձնել։ Բժշկապետը հասկանում է, որ մեռածի ազգականները խաղ են սարքում, որպեսզի հափշտակեն նրա հարստությունը։ Նա դատապար-

---

1 «Գեղարվեստ», 1911, № 4։

տում է նրանց արարքը։ Նույնն, ընդհակառակը, որոշում է 30 հազար ռուբլին վերադարձնել բարեգործական նպատակներով, անել այնպես, ինչպես այդ ցանկալի կլիներ հանգուցյալին։ Բժշկապետը մերկացնում է խարդախներին։

Ալուբլյանը վաճառական է բոլոր վաճառականների նման, նա անցել է բոլոր վաճառականների ճանապարհը, բայց կտակում իրեն ներկայացնում է այսպես. «Ոմբրս հատիլ է, մահս մոդ է կացի, էստու համա էլ քանի խիլքս վրես է, ու ուշքս ու միտքս հաստատ 'ես Օհաննեսի վուրթի Դավիթ Ալուբլյանս էս կտակը գրեցի։ Շատ ծըռնութին իմ բանեցրի, շատ մարթ իմ գըմի ու խափի ջիբերս լքցնելու ու կայինքս շատացնելու համա. ամա հիմի, վուր գերեզմնի ափը կանգնած, 'ես իմ մահի հիդ խոսում իմ, աշքարա իմ միխկը դիփոմի մոտ խոստովանում իմ, վուր էգեբա աստուձ թողութին տա իմ միղավուր հոքուն ու բաշխե ինձ իմ միխկը»։

Ալուբլյանը շտապել է մեղքերից ազատվել, մեղքերին թողություն խնդրել, որպեսզի «ողորմի» ստանա, հարստությունը կտակել է բարեգործական նպատակով։

Կենդանության ժամանակ նա արդեն որոշ քայլեր արել է։ Նունեին հոգեզավակ է դարձրել, «լավ» դաստիարակություն է տվել իր ծառա Խեչոյին, կտակով էլ ապահովել է սրա ընտանիքը։ Գոյություն ունեցող դասակարգային անհաշտ հակասության ու պայքարի պայմաններում պիեսն այլ իդեալներ չէր քարոզում, քան աղքատներին ու տնանկներին բուրժուազիայի կողմից ցույց տրվող օգնության գաղափարը։

Պարզ երևում է «Սեր և ազատություն» և «Կտակի» միջև եղած կապը։ Նունեն Նատոյի կերպարի մի այլ տարբերակն է։ Նա բարեգործական գաղափարի ծնունդ է և դրան էլ պետք է ծառայի։ «Կտակ» պիեսում վաճառականի «լավ» տիպը կտակարար Ալուբլյանն է։ Դրական դեմք է բժշկապետը։ «Դատական պրիստավը» օրենքի մարմնացումն է։

«Կտակում» Սունդուկյանն, անշուշտ, արտացոլել է իրական որոշակի երևույթներ, իրական դեմքեր. որոնք խոսում են հեղինակի ռեալիստական տրադիցիայի կենդանության մասին նաև այս վերջին կատակերգության մեջ։

Իսկական գյուտ է պիեսում նկարագրված այն դրությունը, երբ Ալուբլյանի դիակը դեռևս հողին չի հանձնված, իսկ կից սենյակում հարազատ մարդիկ ուզում են հափշտակել նրա հարստությունը։ Այս տեսարանն արժանի է խոշոր տաղանդի գրչին։ Խիստ ռեալիստական, բուրժուական հոգեբանությունը բնութագրող այդ տեսարանը նույնքան ուժեղ և սատիրական է, որքան ուժեղ էր Շիրվանզադեի «Քաոսում» Մարկոս Ալիմյանի հոգեհանգստի ծիսակատարության նկարագրությունը։

Սունդուկյանին քաջածանոթ անտոններն ու սիմոնները դարձյալ ճշմարիտ նկարագիր ունեն։ Սրանք մերկացվում են ամբողջովին, գե-

ղարվեստորեն ևս վերին աստիճանի համոզիչ են տրված նրանց կերպարները։ Երբ դրամատուրգը հավատարիմ է կյանքին, նա մնում է ռեալիստ, երբ նա անցնում է իր «դեղատոմսերին», նա դառնում է լոկ բարոյախոս։

13

Գաբրիել Սունդուկյանը մահացավ 1912 թվականի մարտի 16-ին, 87 տարեկան հասակում։ Մահվանից առաջ նա գրել էր «Համալի վիրչի մասլահաթը», որի երկրորդ և հայտնի վերնագիրն է՝ «Իմ մահն ու թաղման հանդեսը»։ Տպագրվեց Սունդուկյանի կտակը մամուլում, թաղման հանդեսն էլ կատարվեց ըստ կտակի։ Նա ցանկացել էր, որ դագաղը տարվի «ութ համալի և ութ կինտոյի» ձեռքով, «հիրթով ծտի պես կու թռցնին ինձ։ Կ'ուլի նրանց մեչը ղուրթ Պեպո էլ ռաստ գա, էտ խիստ մինձ պատիվ կ'ուլի իմ Պեպոյի համա»։ Պեպոյի հարցը կտակի մեջ խոշոր տեղ ունի։ Սունդուկյանը վերստին հայտարարում էր, թե «իր ցանկությունը էն է մենակ, որ «հաշա ուտիլը» դատապարտվի»։ Սակայն ուրանալ չի կարելի, որ կտակում դրսևորվել է Սունդուկյանին բնութագրող նրա հումանիզմը բոլոր ազգերի ու «ցիղի հավտի» մարդկանց նկատմամբ, նրա սերը դեպի «սիրելի ու պաշտելի ասկը», որին նա հայրենիքին արժանանալու ջերմ փափագն է հայտնում։ Այս էր կտակը։

Բուրժուական միտքը ուզում էր Պեպոյի խնդիրը լուծված տեսնել, փակել ձկնորսի մուրհակի հաշիվը։ Բայց դա լոկ լիբերալ ֆրազ էր. կատակերգության մեջ պատկերված իրական հակասությունները մնում էին անփոփոխ, նույնիսկ ավելի սուր կերպարանք էին ընդունել։ Խնդիրը մուրհակը չէր։ Հովհաննես Թումանյանն այդ լավ էր հասկացել. «Ու անվերջ է՛ն մեծ Պեպոն, կյանքի բեմի վրա մաքուր, հաղթական՝ Զիմզիմովի դեմը կանգնած իր հալալ աշխատողի կոշտ ձեռքը կզարկի մուրհակին ու Թիֆլիսի բարբառով կորոտա—քու սրտումն ի՞նչ է գրած... ու կվարի իր ազնիվ կռիվը, ոչ թե մուրհակի համար, այլ ճշմարտության համար, արդարության համար»[1]։

Հայ ապագաղափարականները Սունդուկյանի ստեղծագործության մեջ ոչ մի միտք ու իդեալ չէին էլ տեսնում. «Լավն ու վատը, բարին ու չարը հավասարապես տեղ ունեն Սունդուկյանի գրվածքներում և նրանք ցուցադրված են հեղինակի կողմից առանց որևէ կոմենտարիայի, առանց նույնիսկ լռելյայն հասկացնելու, թե՝ ո՞րն է լավը, վատը, վնասակարը, օգտակարը...»[2]։

Դեկադանսի մթնոլորտում Սունդուկյանին մոռացության մատնող դեմքերի դեմ էր ուղղված Ստ. Շահումյանի խոսքը. «Հասարակության սիրված ու ճանաչված դրամատուրգը Սունդուկյանն է»։

---

1 «Թումանյանը քննադատ», 1939, էջ 241։

2 «Թատրոն և երաժշտություն», 1910, № 9—10։

Հայ թատրոնի ռեալիստական ավանդների ոգով էին արտահայտվում նրա նոր ներկայացումները. «Ամբողջ սերունդներ լսել են այդ (Սունդուկյանի—Ս. Հ.) պատկառելի անունը. ամբողջ սերունդներ տեսել են նրա զվարթ ու համակրելի դեմքը, ամբողջ սերունդներ հոգեկան բերկրանքի, ոգևորության ու խանդաղատանքի ժամեր են ապրել նրա ստեղծած տիպերի հմայքի ազդեցության տակ»[1]։ Շիրվանզադեն ընդգծել է այն միտքը, որ Սունդուկյանն է եղել հայ դրամատուրգիայի հիմնադիրը, ընդդեմ կրոնական ու ազգային մոլեռանդ գաղափարների, նա իրական կյանքն է տեսել, բեմից վռնդել է մեռելներին ու նրանց տեղը դրել կենդանի էակներ, հասկացել է, որ կյանքից դուրս ոչինչ չկա և որ «նրա օրինակի վրա համոզվում ես, թե դիմացել են այն երկերը, որոնք խորն են թափանցել կյանքը»։ Շիրվանզադեն ասում էր, թե՝ «ինքը չգիտե և չի ճանաչում բովանդակ հայ գրականության մեջ ավելի գեղարվեստական և ավելի անկեղծ մի ուրիշ երկ, քան Սունդուկյանի «Պեպոն»[2]։ Ներքևից, ժողովրդի «ստորին» խավերից եկող ձայնն էր հայտնի գուսան Ջիվանիի՝ Պեպոյին նվիրված երգը.

> *Դու կյանքի մեջ ծանր լուծը տանողն ես,*
> *Արդարության թշնամուն սպանողն ես,*
> *Ուրացող հաստատ աչքի հանողն ես,*
> *Ջիմզիմովի սրտին գնդա՛կ, Պեպո ջան։*

Հայ գրականության պատմաբաններ Լ. Մանվելյանը, Վ. Փափազյանը, Լեոն բավական նպաստել են Սունդուկյանի անվան ժողովրդականացմանը. նրանք օգտակար տեղեկություններ ու մտքեր են հայտնել նրա կյանքի ու գրական ստեղծագործության մասին։ Բայց պակաս բացասական դեր չի կատարել անցյալի պատմագրական աշխատությունների մեջ դրսևորված սուբյեկտիվիզմը, միակողմանիությունը, մակերեսայնությունը։ Մարքս-լենինյան գրականագիտության խնդիրն է եղել վերացնել մեծ դրամատուրգի մեկնաբանության մեջ տեղ գտած աղավաղումները, ներկայացնել նրան իր իսկական նշանակությամբ ու էության ճիշտ բնութագրությամբ։ Սովետական տարիներին էլ Սունդուկյանն ապրեց իր իսկական վերածնունդը։

Ավելի խոր, ավելի հստակ պատկերացում ստեղծվեց այն խոշոր դերի մասին, որ խաղացել է հայ մեծ դրամատուրգը Անդրկովկասի ժողովուրդների միջև գրական-թատերական կապերն ամրացնելու պատմական գործում։ Այս ասպարեզում Սունդուկյանն առաջնակարգ նշանակություն է ունեցել։ Նրա ստեղծագործության ու կյանքի օրգանական մասն է նրա գտած լայն ընդունելությունը ռուսական ու անդրկովկասյան միջավայրում։

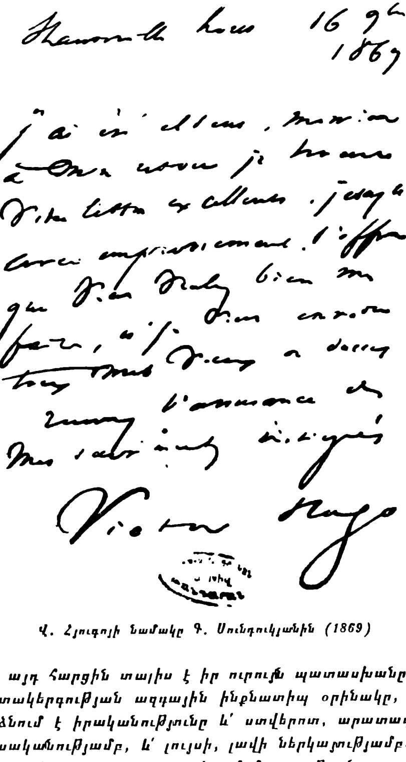
Մեծիմաստ է, ամենից առաջ, Ա. Ն. Օստրովսկու դրամատուրգիայի համար հայ իրականության մեջ մղված պայքարը։ Սունդուկյան-դրամա-

---

1 «Հուշարար», 1912, № 1։

2 «Տարազ», 1912, № 4, տե՛ս Շիրվանզադեի ճառը։

տուրգը ծնվում էր այդ պայքարի առավել սուր օրերին։ Օստրովսկու համար մղված ճակատամարտը էապես Սունդուկյանի համար մղված ճակատամարտ էր, ռեալիզմի համար բացված կռվի ասպարեզ։ Օստրովսկին ստեղծեց ռուսական կատակերգության ուրույն տեսակը։ Սունդուկյանը նույն այդ հարցին տալիս է իր ուրույն պատասխանը։ Նա ստեղծում է կատակերգության ազգային ինքնատիպ օրինակը, որն իր մեջ անդրադարձնում է իրականությունը և՛ ստվերոտ, արատավոր կողմերով, հակասականությամբ, և՛ լույսի, լավի ներկայությամբ։ Կատակերգության դերն է՝ ցույց տալ, ասել ճշմարտությունը, դատապարտել արատն ու չարիքը և հակադրել նրանց դրական երևույթը, մարդու դրական հատկությունները։ Կատակերգությունը քանդում և կառուցում է միաժամանակ։ Մարդկային մտքի մեջ կատարված խոշոր բեկման արտահայտությունն էր ժողովրդի պատկերումը դրամատուրգիայում, երբ ժողովուրդը ներկայացվում է որպես դրական ուժ, դրական հատկանիշ-


Hauteville house 16 9bre 1867

Victor Hugo

Վ. Հյուգոյի նամակը Գ. Սունդուկյանին (1869)

ների մարմնացում, իսկ նրա սոցիալական թշնամին՝ բուրժուազիան, իբրև բացասական ուժ, բացասական հատկանիշների մարմնացում։ Սունդուկյանի ռեալիզմի և ստեղծագործության դեմոկրատական ոգին դրսևորվել է հենց այստեղ, իր բացասական վերաբերմունքով դեպի տիրող սոցիալական չարիքը և իր դրական վերաբերմունքով դեպի ժողովուրդը։

Ի՞նչն էր տանում Սունդուկյանին դեպի Վրաստան ու Ադրբեջան։ Նրա ռեալիզմը, ժողովրդայնությունը. այ՛ն, որ և՛ վրաց, և՛ ադրբեջանական հասարակությունների կյանքում կային նույնանման սոցիալական երևույթներ ու պրոցեսներ, նույնանման գեղագիտական իդեալներով էր առաջնորդվում վրաց և ադրբեջանական առաջավոր գրականությունը։

1883 թվականին Ա. Ն. Օստրովսկին գալիս է Թիֆլիս։ Նա հավանություն է տալիս տեղի ազգային դրամատուրգիայի և թատրոնների ուղղությանը։ Այդ օրերին Սունդուկյանը անձամբ ծանոթանում է Օստրովսկու հետ։ Սունդուկյանին լավ էին հասկանում Ա. Վեսելովսկին, Յու. Վեսելովսկին, Գ. Ֆեդոտովան, Պ. Ստրեպետովան, նրան բարձր գնահատական էր տալիս Անդրկովկասի և Ռուսաստանի մամուլը։ «Պեպոյով» ոգևորված է եղել Մ. Գորկին, որը և թարգմանում է այն ու զետեղում «Հայ գրականության ժողովածուի» մեջ։

Վրաց և ադրբեջանական ժողովուրդների բանահյուսությունը, լեզուները, կենցաղը, կյանքը հաճախ իրենց արտացոլումն են գտել Սունդուկյանի երկերում։ Հոգեհարազատության լայն մթնոլորտ էր ստեղծվում հայ դրամատուրգի և վրաց ու ադրբեջանական գրական-թատերական գործիչների միջև։ «Պեպոն» տպագրվել է Իլիա Ճավճավաձեի «Իվերիա» ամսագրում. այստեղ լույս է տեսել և «Վարինկի վեչերը»։ 1880 թվականին «Պեպոն» հրատարակվել է վրացերեն՝ առանձին գրքով։ Սունդուկյանի բոլոր հիմնական պիեսները թարգմանվել ու բազմիցս խաղացվել են վրացական բեմի վրա։ Գ. Ջմշկյանը Թիֆլիսում 1875 թվականին վրաց բեմի վրա առաջինը կատարել է Պեպոյի դերը վրացերեն լեզվով։ Ակակի Ծերեթելին հանդիսացել է Սունդուկյանի ամենաջերմ պրոպագանդիստը վրաց իրականության մեջ։

1901 թ. Ա. Ծերեթելին նվիրել է Սունդուկյանին իր առաջին բանաստեղծությունը, իսկ 1910 թ. նա գրել է հուշակավոր տողեր.

Ես մի վրացի, իսկ դու հայ ես մի,
Բայց մենք երկուսով եղբայր ենք հիմի,
Երկուսս էլ զավակ նույն հողի, ջրի,
Եվ նույն բնության, և նույն լեռների։

Նշանավոր դերասան, Գիքոյի հայտնի դերակատար, հասարակական գործիչ Կոտե Ղիփիանին ուղղել է Սունդուկյանին՝ ամենախոր զգացողությամբ շարադրված գնահատականը. «Դո՛ւք, արվեստի դրոշը բարձր պահելով, նրա փողփողյունի և ստվերի տակ, տվել եք մեզ բարձ-

բարվեստ երկեր, վեհ, պոետական։ Դուք դրամատուրգ չեք, դուք պոետ եք, որ գրել է ոչ հանգով և ոչ ոտանավորով, այլ մեր կենդանի լեզվով։

Ձեր պատկերած տիպերը մենք բոլորս անընդհատ հանդիպել ենք մեր կյանքի ճանապարհին ամեն քայլափոխում, հանդիպում ենք և՛ այժմ, և՛ հիմա, բայց ոչ ոք մեզանից նրանց վրա ոչ մի ուշադրություն չի դարձրել, մինչև որ դուք չմարմնավորեցիք նրանց ձեր դրամաներում և կոմեդիաներում և մինչև որ դրանով մեր աչքերը բաց չարինք մեզ շրջապատող միջավայրի վրա...

Այդօրինակ ընդունակությամբ դուք կենդանացրիք հասարակությունը, և մեզանում հանդես եկավ դրամատուրգների, ինքնուրույն հեղինակների, թարգմանիչների մի ամբողջ պլեադ, և այդպիսով Դուք ուժեղ զարկ տվիք և մեր գրականությանը դեպի առաջ»[1]։

* * *

Ուղիղ կես դար տևեց Գաբրիել Սունդուկյանի գործունեությունը հայ գրականության և թատրոնի բնագավառում։ Այդ հիսնամյակում եղան և՛ բուռն ստեղծագործական վերելքի, և՛ բավական երկարատև դադարների տարիներ։ Բայց Սունդուկյանի ստեղծագործական կյանքի հանրագումարն ի վերջո մեծ էր, հայ կուլտուրայի պատմության համար անչափ թանկարժեք և անփոխարինելի։ 60—70-ական թվականների նրա գեղարվեստական վաստակը Սունդուկյանին դարձրեց հայ դասական ռեալիզմի առաջին և մեծագույն ներկայացուցիչներից մեկը, որը հող նախապատրաստեց հաջորդ տասնամյակների գրականության նվաճումների համար։ Նրա լավագույն կատակերգությունները իրենց սքանչելի կատարելությամբ դարձան գեղարվեստական խորության և ամբողջականության անմահ օրինակներ։ Սերունդների գիտակցության մեջ Սունդուկյանը եղել և մնում է հայ խոշորագույն դրամատուրգը։

---

[1] **Տե՛ս Լ. Մելիքսեթ-բեկի հոդվածը՝** „К биографии Г. Сундукяна" (**«Տեղեկագիր», 1941, № 2**)։

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ՊԵՐՃ ՊՌՈՇՅԱՆ

Պերճ Պռոշյանը հայ դասական գրականության կայուն սյուներից է։ Հանդես գալով անցյալ դարի 60-ական թվականներին և ստեղծագործելով մի ամբողջ հիսնամյակ, նա անկրկնելի գեղարվեստական պատկերներով հարստացրեց հայ գրականությունը և մեծապես նպաստեց նրա զարգացմանը։ Առավելապես նկարագրող, քան երևակայող, ավելի հասարակականորեն շահախնդիր, քան «արվեստի» ջատագով, Պռոշյանը միաժամանակ մեծ է, ինքնատիպ. նրա երկերը մի անփոխարինելի էջ են կազմում հայ գրականության պատմության մեջ։

Խորապես դիտող տաղանդավոր գրողը տվել է անցյալ դարի հայ գյուղացիության սոցիալ-կենցաղի այնպիսի մանրամասներ, որոնք նրա ստեղծագործությանը տալիս են հասարակագիտական ու ճանաչողական խոշոր արժեք։ Իբրև գրող և մտածող Պռոշյանը ամբողջական է, կայուն, իր ամենախորին զգացումներով կապված մի ամբողջ խավի՝ հայ գյուղացիության հայացքների ու ըմբռնումների հետ։

1

Պերճ Պռոշյանը (Հովհաննես Տեր-Առաքելյան) ծնվել է 1837 թվականին Արարատյան գավառի Աշտարակ գյուղում, համեստ արհեստավոր-դերձակի ընտանիքում։

Հովհաննեսի առաջին ուսուցիչները, որոնցից նա սովորեց գրաճանաչություն, իր հայրը և եղբայրն էին։ Այնուհետև նա ուսանում է գյուղի նորաբաց Շապուհ Շահնազարյանի դպրոցում, ուր ուսուցումը տարվում էր մանկավարժության հին-տիրացուական մեթոդներով և աչքի չէր ընկնում գիտելիքների հարստությամբ։ Իր հուշերում Պռոշյանը հետևյալ կերպ է պատկերում այդ դպրոցը. «Հիմի եմ նկատում, որ մեծ հիշողության տեր եմ եղել մանկության տարիներում. օրինակ՝ երեք գլուխ Նարեկացու աղոթք առանց դժվարության և առանց մի բառ անգամ հասկանալու անգիր էի անում։

Դրանով ես չեմ կարող ասել, թե օրական ես հինգ անգամ ասեմ, դու տասն ասա,—բարդի ծառի բարակ և թարմ ճղնիկներով չեմ ձաղկվիլ։ Տասնավոր ճղնիկներ, ամեն աստծու տված օր, փշրվում էին ազդրներիս փափուկ մսերի վրա։ Խոստովանում եմ, ոչ մեկ պատիժը դաս

չիմանալու համար չի եղած, այլ չարությամբ և տգեղ վայելչագրության. չարությունս ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ մանկական անմեղ և աշխույժ խաղեր, իսկ գեղագրության մեջ միանգամայն անընդունակ էի»[1]։

Սակայն այդ դպրոցի հետ կապվում է մի դեպք, որը անջնջելի տպավորություն է թողնում պատանի Հովհաննեսի վրա։ Դա Երևանի արքունական դպրոցի տեսուչ Խաչատուր Աբովյանի այցելությունն էր։ Փոքրիկ Հովհաննեսն իր սրամտությամբ գրավում է Աբովյանի ուշադրությունը։ Մի քանի օր մնալով դպրոցում, Աբովյանը ուսուցման մեթոդների մեջ կատարում է զգալի փոփոխություններ (վերացնում է ծեծը, սահմանում է բնական դաստիարակության մեթոդը) և հեռանալով, իր հետ տանում բոլոր աշակերտների հիացմունքը։

1848 թվականին փակվում է Շապուհ Շահնազարյանի դպրոցը և հաջորդ՝ 1849 թվականին Պերճ Պռոշյանը մտնում է Մողնի վանքի միաբան Մարտիրոս Մժեժյանի վանական դպրոցը։ Այս դպրոցը, իհարկե, նույնպես չէր տալիս հիմնավոր գիտելիքներ, և, Պռոշյանը, հենց Մժեժյանի դրդմամբ, հղանում է մի հանդուգն միտք՝ փախչել Փարիզ՝ հիմնավոր ուսում ստանալու։ Սակայն բացվում է այդ գաղտնի դիտավորությունը և կանխվում։ Այնուհետև նա կարճ ժամկետում սովորում է Երևանի արքունական դպրոցում, մինչև որ կաթողիկոս Ներսես Աշտարակեցին, լսելով իր համագյուղացի պատանեկի արկածը, կանչում է նրան Էջմիածին և 1852 թ. ընդունել տալիս Թիֆլիսի Ներսիսյան դըպրոցը։ Մինչև 1856 թվականը Պռոշյանը սովորում է Ներսիսյան դպրոցում և կարելի է ասել, որ այդ տարիները նրա համար նշանակալից էին մտավոր զարգացման տեսակետից։ Այդ ժամանակաշրջանը առանձնապես բնորոշ էր Ներսիսյան դպրոցի պատմության մեջ։ 1852 թվականին Ներսիսյան դպրոցի տեսուչ է նշանակվում Պետերբուրգի համալսարանի շրջանավարտ, Սորբոնում դասախոսություններ լսած, Փարիզի հեղափոխական ակումբների մասնակից Պետրոս Շանշյանը՝ ազատամիտ գաղափարներով և բազմակողմանի գիտելիքներով օժտված մի անձնավորություն։ Զինված լինելով մանկավարժական առաջավոր մեթոդներով, Շանշյանը հենց սկզբից ձեռնամուխ է լինում խոշոր բարեփոխությունների։ Նա անպետք է հայտարարում ուսուցման տիրացուական մեթոդները և առաջադրում նոր սկզբունքներ, որոնք հենվում էին հումանիզմի և առողջ գաղափարների վրա։ Նախ՝ նա վերացնում է պատիժը իբրև դաստիարակության միջոց, անբնական է հայտարարում ուսուցչի ու աշակերտի միջև գոյություն ունեցող տիրոջ ու ստրուկի իրավունքը և փոխարինում այն մարդկային պարզ հարաբերությամբ, ապա արմատական ռեֆորմ է կատարում ավանդվող առարկաների մեջ։ Շանշյանը լայն ասպարեզ է տալիս բնական ու պատմական գիտություններին և հնարավորության չափ կարողանում է դպրոցական ավանդումն ազատել կրոնա-սխոլաստիկական գաղափարախոսությունից։ Բնական է, որ

---

1 Պ. Պռոշյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1954, էջ 376։

նման վերափոխությունները պետք է հանդիպեին պահպանողականների սուր դիմադրությանը և այդ հողի վրա էլ առաջ է գալիս սկզբունքների մի ուժեղ պայքար։ Ինչ վերաբերում է պատանի Պռոշյանին, ապա նա իր համակրանքով միշտ էլ հակվել է դեպի Շանշյանցի առաջադիմական ուղղությանը։ Այդ տարիներին իսկ ձևավորվեցին ապագա գրողի աշխարհայացքի սաղմերը։

1856 թվականին ավարտելով Ներսիսյան դպրոցը, Պռոշյանը կարճ ժամանակ սովորում է Թիֆլիսի արքունական գիմնազիայում, որը շուտով թողնում է՝ նյութական սուղ պայմանների պատճառով։ 1857 թ. նա վերադառնում է հայրենի Աշտարակ գյուղը և նշանակվում ծխական դպրոցի ուսուցիչ։ Այն ժամանակվա տարրական դպրոցի ուսուցչի եկամուտը, բնական է, չէր կարող նյութական ապահովություն տալ, և Պռոշյանը ստիպված էր միաժամանակ վարելու շրջակա 70 գյուղերի գործակալի քարտուղարի պարտականությունը։ Աշխատանքը դժվար էր և անհրապույր, սակայն դա հնարավորություն տվեց նրան մոտիկից զննելու գյուղացիության նիստն ու կացը, ձեռք բերելու կյանքի խոր ճանաչողություն։ «Նա միջոց տվեց ինձ,—գրում է Պռոշյանը,— մոտիկից ծանոթանալ Արարատյան և Արագածոտն գավառների բնակիչների կյանքին ու բնավորություններին, որոնք իմ երկասիրությունների էական մասն են կազմում»[1]։

Սակայն գավառական կյանքի անհայտությունը չէր հրապուրում Պռոշյանին։ Ինչ որ մի ներքին դրդում նրան մղում էր դեպի իր իսկական կոչումը և նա ձգտում էր լինել գրական-հասարակական միջավայրում։

1859 թվականին Պռոշյանը վերադառնում է Թիֆլիս։ Հազիվ միայն իր ապրուստը հայթայթելով Ներսիսյան դպրոցի նախապատրաստական դասարանի ուսուցչի չնչին եկամուտով, նա, այնուամենայնիվ, փորձեր է անում երևալ գրական-հասարակական կյանքում։

2

Ժամանակի կրոնա-ազգայնական ռոմանտիզմի հովերով էր տարված և այդ ուղղությամբ էլ գրական նախափորձեր էր անում Պռոշյանը, երբ մի առիթով կարդում է Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանին»։ «Դժվար է ինձ պատմել այն տպավորությունը,—հուշապատում է Պռոշյանը,—և այն հեղհեղուկ զգացմունքները, որ անդադար ներսումս իրար հետևում էին. մի րոպե արտասուք տրտմաթախիծ, մյուս վայրկյանին՝ ուրախության արտասուք, երրորդ ակնթարթին՝ նստած տեղիցս անհեթեթ ոստոստումներ»[2]։

Անակնկալ և գայթակղիչ երևույթը արմատապես բեկում է պատանու աշխարհընկալումները, տալիս նրան ստեղծագործական պարզ ինքնաճանաչում և կանխորոշում այն ճանապարհը, որին թերևս նա պետք է

---

1 Պ. Պռոշյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 463։

2 Նույն տեղում, էջ 174։

համներ բարդ դեգերումներով։ Գեղարվեստորեն հայտնաբերված ձևի և իրականության հստակ ըմբռնումը գրողի բնական ձիրքով օժտված Պռոշյանին համակում է մի անմիջական ներշնչումով, որի արտահայտությունը եղավ «Սոս և Վարդիթեր» վեպը։ Առաջին ելույթը փայլուն էր և երիտասարդ գրողն արժանացավ ընդհանուր ճանաչման։ Դա, հիրավի, Խ. Աբովյանի «գրական դպրոցի» առաջին խոշոր հաղթանակն էր։ Ժամանակակիցներն այն ընկալեցին գրական-պատմական իր ամբողջ նշանակությամբ, նա առիթ դարձավ տեսական ընդհանրացումների, գեղարվեստական նոր սկզբունքների հիմնավորման, նա դրդեց Միքայել Նալբանդյանին գրելու իր հռչակավոր «Կրիտիկան»՝ հայ քննադատական մտքի չգերազանցված փաստաթուղթը։

«Սոս և Վարդիթերը» շատ կողմերով հայտնաբերեց Պ. Պռոշյանի ստեղծագործական խառնվածքի տիպական գծերը և առավել հստակությամբ ի հայտ բերեց նրա տաղանդի իսկական ուժը՝ նկարագրությունների արտակարգ բնականությունն ու հասարակական միջավայրի խոր զգացողությունը։ Մ. Նալբանդյանը ժամանակին դիպուկ կերպով կռահել է Պռոշյան-վիպագրի և՛ այդ ուժը, և՛ թուլությունը։ «Ոչ ձևի մտածությունը,—գրում է նա,—և ոչ դեպքերի դասակարգությունը կարող են, գոնե, մասնավորապես համեմատվիլ նորա պարզ, անզարդ և բոլորովին անխարդախ և բնական նկարագրությանը։ Խոսք չկա, որ այդ գործը բանաստեղծություն է. բայց բանաստեղծը, որտեղ ուղղակի խոսում է բնության լեզվով, ուր միայն լոկ թարգման է լինում բնության ու ստորագրում է այն, ինչ որ այժմ ամեն մարդ կարող էր տեսնել և ստուգել, հոյակապ արժանավորություն ունի. իսկ ուր մեկ վայրկյան անգամ, արդո հեղինակը բնությունը թողնելով, օգնություն է խնդրում երևակայությունից և հնարաստեղծում է անբնական բաներ, այնտեղ գործի արժեքը թուլանում է և անհամեմատ թուլանում է»[1]։

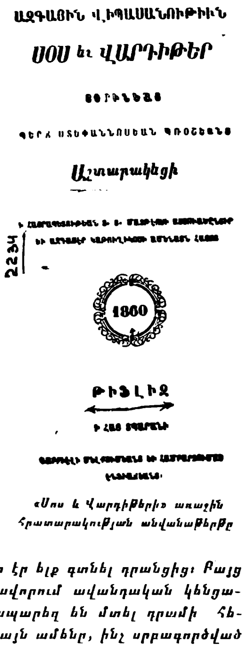
«Սոս և Վարդիթեր» վեպում Պռոշյանը ստեղծագործորեն հայտնաբերեց իր աշխարհը. նշմարեց ժամանակի բնորոշ մարդկանց, գտավ իր համակրելի հերոսներին։ Կենցաղի, ծեսերի, սովորույթների ավանդական մի պարզ հաջորդականությամբ նկարագրված պատկերների մեջ, նա կարծես միտում ուներ ցուցադրելու հմայքը նահապետական այն գյուղի, որին սպառնում էր մի ահավոր ողբերգություն. բայց խորաթափանց գրողի ներքին զգացողությունն ավելի էր գուշակում ապագա աղետը, քան այն, ինչ կատարվում էր գյուղում։ Ահա թե ինչու վեպի էջերում նա չի հուշում էպիկական հավատ և ակամա տարվում է ծայրահեղորեն ռոմանտիկ և ռոմանտիկորեն սենտիմենտալ հուզումներով։ Այսպես, նահապետական գյուղն է ներթափանցում ինչ որ անհասկանալի ու անսովոր մի բան և երկփեղկում հնամենի սովորություններն ու ապրելակերպը։ Եվ ահա, որպեսզի ցույց տա այս երկու ուժերի պատմական հնռանկարը, հեղինակը նրանց դատաստանին է հանձնում իր ռոման-

---

1 Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 3, էջ 122։

տիկ հերոսների ճակատագիրը։ Սա է Սոսի և Վարդիթերի սիրո պատմության սյուժետային իմաստը։

Պռոշյանի համակրանքը որոշակի է, բայց նա փորձ չի անում դատապարտել մեկը՝ մյուսի սրբագործմամբ։ Նահապետական թարքերն էլ իր ստվերներն ու կաշկանդումներն ունեն, որոնք ճնշում էին անհատի վզացմունքներն ու կամքի ազատությունը։ Սոսի և Վարդիթերի ռոմանտիկ սերը ամենից առաջ բախվում է հենց այս կարծրացած օրենքներին և թախծի շեշտերով պարուրում նրանց հոգեկան աշխարհը, նրանց մտորումները մղում ազատ բաղձանքների երազանքին։ «Ախ, ի՞նչ անեմ, մեկ էլ խորը հոգոց քաշելով ասեց Սոսը, ըղոնք են որ իմ սրտին յարա (վերք) են դառել. մենք հիմի էսօր ուրախանանք, էքուց ի՞նչ անենք։ էքուց ուրիշների հիքանիքը կանանցով լիքը կլինի, ընչանք ե՞րբ պիտի մեր խեղճ հիքու ափը մի ուրախութլուն անողի երես չի տեսնի... ընչանք ե՞րբ պիտի ազապ աղջկեքը չի քաշեն էս սիրի-սիրի խոտիցըն ու սրա տերեվովն իմանան իրանց յարը ու մտով իրար չհանցեն հեռու տեղումը նրանց սիրո համար էրվող ջահելներին»[1]։



«Սոս և Վարդիթերի» առաջին հրատարակության անվանաթերթը

Այսպիսին էին պապենական բարքերի «արատները», բայց ոչ ավելին։ Որքան էլ սրանք ծանր լինեն, այնուամենայնիվ ողբերգական չեն և հնարավոր էր ելք գտնել դրանցից։ Բայց նահապետական գյուղում այլևս չի թագավորում ավանդական կենցաղի սրբագործված իրավունքը. կյանքի ասպարեզ են մտել դրամի հերոսներ, որոնք անողոքաբար տրորում են այն ամենը, ինչ սրբագործված էր դարերով, նվիրական ու գեղեցիկ զգացումները խեղդում սառը հաշվի եսպաշտական բնազդի մեջ։ Այս է ողբերգականը նահապետական գյուղի համար և դա է պատճառ դառնում երիտասարդ սիրահարների կործանմանը։

Սոսի և Վարդիթերի ողբերգությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ այն սարսափի արտահայտությունը, որ սկսում է վերապրել նահապետական գյուղը՝ կապիտալի ներխուժման հետևանքով։

---

1 Պ. Պռոշյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, էջ 78։

Կապիտալիստական հարաբերությունների առաջացումը գյուղում, փոխանակության և փողի իշխանության աճումը հեղաշրջում էր առաջ բերում մարդկանց հոգեբանության մեջ՝ աստիճանաբար վտարելով նահապետական կյանքի փիլիսոփայությունը։ «Հիմի սաղ աշխարհքը փոխվել ա»,—կենցաղի արտասովոր հեղաբեկումն արտահայտող այս դիպուկ բնորոշումը բազմիցս կարելի է լսել Պռոշյանի նկարագրած գյուղացիներից, որոնք վերապրում են այդ փոխակերպման առանձնապես սուր աղետները։

Համայնքի քայքայումը գյուղում առաջ է բերում սոցիալական տեղաշարժեր, որոնք սպառնում են տնչացնել համայնակեցության ձևերն ու նահապետական «հավասարության» սկզբունքները։

Փողի մուտքը գյուղ հարվածում է բնատնտեսության անաղարտ կարգերը և մարդկանց կապում շուկայի հետ, որը և իր հետ բերում է առուծախի «պիղծ» հոգեբանությունը։ Գյուղը ենթարկվում է շերտավորման, օրենքի ուժ է ստանում հարուստի կամքը, արմատանում են շահագործման մինչ այդ անհայտ ձևեր։ Ուրեմն, ինչ-որ չարագուշակ բան է կատարվում կյանքում, ինչ-որ բան փոխվում է, մարդիկ, բարոյական նորմաներն այլևս այն չեն, ինչ որ առաջ։ Եվ այս ամենի հանդեպ անզոր՝ նահապետական գյուղացուն մնում էր միայն երկյուղ տածել վաղվա օրվա հանդեպ։ «Վա՜յ մեզնից ետի եկողներին, ջուրն եկել ա նրանց տարել, նրանք ավելի բեթար պիտի լինին»։ Այսպես է նա գուշակում ապագա չարիքը։ Արտասովոր հեղաբեկումը իր հետ բերում է նահապետական գյուղին անսովոր տրամադրություններ ու հոգեբանություն։ Եթե մի դեպքում դա երիտասարդությանը, որին վիճակված է նահապետական գյուղի ապագան, համակում է սկեպտիցիզմով ու տարերային ընդվզմամբ, ապա անցյալի մարդկանց մեջ ծնում է միայն «աշխարհի կործանումը» գուշակող հուսահատ պեսիմիզմ՝ «անցած օրերի» երանելիության սենտիմենտալ փիլիսոփայությամբ. «ափսո՜ս ժամանակ. անցկացած օրերին օր չի հասնիլ. մեր վախտն էլ մի վախտ էր թռավ, էլ ձեռ չի ընկնիլ»։

Բայց միամիտ նահապետական գյուղացին չէր կարող կռահել, թե ո՛րն է այդ չարիքների արմատը և ի՛նչ միջոցներով այն կարելի է կանխել։ Նա անկեղծորեն բողոքում է այդ անարդարությունների դեմ, բայց և անկեղծորեն հավատում, թե դա սոսկ առանձին անհատների չարակամ բնազդների արտահայտություն է և բաղձում է, որ չքանան այդ անհատները, որպեսզի համայնքի ավանդական «ներդաշնակությունը» պահպանվի։ «Ա՜խ, երանի թե ամեն տեղ էլ փիս մարդը չլիներ. անտերի փող, ընչեր ես անում»։ Գյուղը սոցիալական չարիքից փրկելու այս նաիվ բարոյականությամբ Պռոշյանը կանգնում էր ճիշտ նահապետական գյուղացու տեսակետի վրա։

3

«Սոս և Վարդիթերից» հետո, մոտավորապես երկու տասնամյակ, Պռոշյանի կյանքը արդասավոր չեղավ գրական-ստեղծագործական իմաստով, բայց և արդասավոր էր հասարակական-կրթական գործունեությամբ, որ առանձնահատուկ նշանակություն է ստանում հայ կուլտուրայի պատմության մեջ։

Պ. Պռոշյանը (ձախից հինգերորդը) դերասանական խմբի հետ (60-ական թվականների լուսանկար)

60-ական թվականների սկզբին աշխատակցելով «Կռունկ» ամսագրին իբրև խմբագրի օգնական և սրբագրիչ, Պռոշյանը միաժամանակ ակտիվ գործունեությամբ է ծավալում հայ թատրոնի և դպրոցների կազմակերպման ուղղությամբ։ Ակնառու է նրա դերը հայ թատրոնի պատմության մեջ։ Պռոշյանն, իրոք, այն գործիչներից էր, որոնց անվան հետ կապվում է հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի կազմակերպումը։ Բավական է ասել, որ շատ հեղինակավոր գործիչներ թատրոնի սկզբնավորման շրջանի երկու հիմնական խմբակցություններից մեկը կոչում էին «Պերճյան կուսակցություն» կամ «Պերճական խումբ»[1]։ Պռոշյանը ոչ միայն կազմակերպիչ էր, ոչ միայն հանդես էր գալիս իբրև դերասան, այլև փորձեր էր անում դրամատուրգիայի ասպարեզում։ 1863 թվականին, նա Խ. Ա-

---

1 *Տե՛ս Գ. Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, 1953, էջ 24—51։*

բովյանի «Վերք Հայաստանիի» մոտիվներով գրում է «Աղասի» ողբերգությունը, որը նույն թվականին տպագրվում է «Կռունկ» ամսագրում, ապա նաև բեմադրվում հայկական թատրոնում։

Պռոշյանն օժտված էր կազմակերպչական բացառիկ ունակությամբ։ Համարձակ նախաձեռնումներով նա իր ավանդը մուծեց ոչ միայն հայ թատրոնի, այլև հայ դպրոցի ու մանկավարժության պատմության մեջ։ 60-ական թվականներին Պռոշյանը ծավալեց կրթա-դաստիարակչական ակտիվ գործունեություն։ Նա ոչ միայն հմուտ մանկավարժ էր, այլև դպրոցի կազմակերպիչ։ Մանկավարժական աշխատանք տանելով Հայաստանի տարբեր վայրերում, նա իգական դպրոցներ է հիմնադրում Թիֆլիսում, Շուշիում, Ագուլիսում, Երևանում և այլուր, կազմում և հրատարակում է դպրոցական կանոնադրություններ, որոնք վկայում են նրա մանկավարժական հայացքների առաջադիմական ուղղության մասին։

70-ական թվականների սկզբին Պռոշյանը նորից Թիֆլիսում էր։ Այդ ժամանակաշրջանում տեղի մտավորականության կյանքում հետաքրքրական իրադարձություն էր Գր. Արծրունու «Մշակ» թերթի հրատարակության նախապատրաստական աշխատանքը։ Պ. Պռոշյանը անմասն չի մնում երիտասարդ հայրենասերների ռոմանտիկ ծրագրերից և դառնում է թերթի ամենաակտիվ կազմակերպիչներից մեկը։ Րաֆֆու հետ միասին Պռոշյանը մտնում է թերթի առաջին խմբագրական կազմի մեջ։ Պռոշյանը միաժամանակ Երևանյան գավառի թղթակիցն էր և «Մշակի» հենց առաջին համարներում «Պահլավունի» ստորագրությամբ հանդես է գալիս մի հոդվածաշարով, որը կրում էր «Նամակներ Երևանից» խորագիրը։

Այստեղ Պռոշյանը նկարագրում է Արարատյան գյուղերի տխուր պատկերը, գյուղացիության տնտեսական քայքայումն ու կենցաղի հետամնացությունը։ «Ամեն տեղ միևնույն գետնափոր խրճիթները,—գրում է հեղինակը,—միևնույն գոմերը և մի քանի ընտանի անասուններ, մի գետնից երեք կամ չորս գազաչափ բարձրացած հողե կամ քար ու հողե պատերը, որը հայոց եկեղեցիքն են, մի փայտի ծերին մի փոքրիկ զանգակ կախած, միանման կալեր, փոքր ինչ հեռու ցորենի և գարիի արտեր, անկանոն հերկած, կամ թե 8—12 լուծ եզ լծած հին ձևի գութանները վարելիս, գեղերումը միանման կեղտոտություն, փեյին, անթիվ լուեր, որոնք քեզ կես ժամ հանգստություն չեն տալիս, ամեն գյուղում մի մի քահանա, պատառոտված տրեխները հագին, մերկանդամ երեխեքը այն փեյինների մեջ թափված... կանայքն էլ պատառոտած մի մի խամ չթի երկար հալավ հագած ձեռները թրիքի և կեղտոտության մեջ, ոմանք էլ կուփ քթոցները շալակներին դեպի բասմեն են գնում, իսկ այլք՝ ծուխը իրանց գետնափորները լցրած, հազալով աչքերից եկած դառը ծխի արտասուքը մեզարի գոգնոցներովն սրբելով կամ թանի ապուր են եփում կամ թե մի հավ մորթած՝ փետրահան են անում իրանց գյուղի յասավուլի (рассылный) *կամ չինովնիկի համար... մարդիկ էլ, որ իրանց*

մշակության հետ են և ոմանք էլ թախ են կենում մարագներումը կամ դարմանանոցներումը, որ գզիրը չգա գտնի ու բեգառ ուղարկի չինովնիկի հետ.... և կամ չպահանջի հարկը, մինչև ինքը գնա պղինձ կամ կապերտ գրավ դնի քաղաքը և բերի իր խարջը տա, որ յասավուլի մըտրակը իր մեջքին չգա....»[1]։

Մի տխուր, մի մռայլ իրականություն է այն, ինչ ներկայացնում է Պռոշյանը, «ամեն տեղ երկչոտ ժողովուրդ, ամեն տեղ աղքատություն, թշվառություն, վերջին աստիճանի տգիտություն, խավար և այլ ոչինչ», մի իրականություն, ուր տիրապետում է բյուրոկրատիզմը, պաշտոնյաների, գյուղական վերնախավի և վաշխառուի վայրենի շահատակությունը։ Եվ այս ողորմելի իրականության գլխավոր չարիքը, ըստ Պռոշյանի, տգիտությունն է, որը թույլ չի տալիս գյուղացուն յուրացնելու առաջավոր արտադրամիջոցներ կամ բողոքելու բյուրոկրատիզմի ու շահագործման դեմ, պաշտպանելու իր իրավունքներն ու մարդկային արժանապատվությունը։

Բայց դժվար չէր կռահել, որ Պռոշյանի աշխատակցությունը «Մշակին» տևական լինել չէր կարող։ Եվ, իրոք, ըստ ամենայնի չափավոր հայացքների տեր գրողը չէր կարող համամիտ լինել կրոնի ու ազգային կյանքի արմատական վերափոխություն քարոզող թերթի ուղղությանը։ Այսպես, կարճ ժամանակ անց, նա հեռանում է «Մշակից», դժգոհ լինելով թե՛ նրա ուղղությունից, և թե՛, մանավանդ, նրա խմբագրից։

Պռոշյանի համար նոր ստեղծագործական խթան հանդիսացավ Արգար Հովհաննիսյանի «Փորձ» ամսագրի հրատարակությունը (1876)։ Այն ժամանակ Պռոշյանը ուսուցչություն էր անում Աստրախանում։ Ընդունելով խմբագրի առաջարկը՝ աշխատակցել իր ամսագրին, նա գրում է «Կռվածաղիկ» վեպը, որը և լույս է տեսնում «Փորձում» 1877 թվականին։

Ավելի քան տասնվեցամյա դեգերումներից հետո Պռոշյանը նորից գտավ իրեն, ճանաչեց իր տաղանդը։ «Աղասի» ողբերգության առաջաբանում տարիներ առաջ Պռոշյանը գրում էր. «Հայրենակցացս վարքն ու բարքը և Արարատյան գավառի ներկա դարուս աղետները մեր աչքի առաջ վիպասանորեն ներկայացնող Խաչատուր Աբովյանը, որ առաջին անգամ խրախուսեց ինձ ազգային ավանդությունները երգելու, այսօր և նա պարգևեց ինձ Աղասի թատրոնական բեմի վրա դուրս բերելու... Կամեցել եմ իբրև մի փունջ ծաղիկ հայոց ամեն գավառական բարբառների միջից շնորհել և Արարատյան գավառի ընտիր ոճերն ու հատկությունները և սրանով թե քաղցրություն և ճաշակ տալ դրվածքիս և թե դարձնել Աբովյանի «Վերք Հայաստանիի» վերա ամեն հայի ուշադրությունը»[2]։

Ակներև է, որ «Սոս և Վարդիթերը» չի սպառել «Վերք Հայաստանի» վեպի համակած ներշնչումների ամբողջ հարստությունը և իր համապարփակ բովանդակությամբ, այրող հայրենասիրությամբ ու զգաց-

---

1 «Մշակ», 1872, № 14։

2 «Կռունկ», 1863, № 3։

մունքների տարերքով դեռ շարունակում էր Պռոշյանին պահել իր չերմացնող ու հարազատ ոլորտում։

Եվ երբ երկար դեգերումներից հետո Պռոշյանը վերստին եկավ գրական ասպարեզ, ապա նրա առաջին խոշոր ստեղծագործությունը՝ «Կռվածաղիկ» վեպը (1876) դարձյալ ուղիղ թելերով կապվում էր «Վերք Հայաստանիի» հետ։ Արդիականացված պատմավեպի աբովյանական ժանրը, պարսկական տիրապետության շրջանի աղետների պատկերումը, ազգային-հայրենասիրական գաղափարախոսությունն ու ժողովրդական ըմբոստություն մարմնավորող հերոսի ընտրությունը, այս ամենը Պռոշյանի վեպում նորից իմաստավորվում են գեղարվեստական որոշակի ուղեցույցով։

«Կռվածաղիկը» Պռոշյանի գրական տաղանդի հասունացման և ստեղծագործական կարողությունների վկայության ցուցանիշն էր։ «Սոս և Վարդիթերի» համեմատությամբ, դա առաջընթաց էր թե՛ գեղարվեստական, և թե՛ գաղափարական հարստության տեսակետից։ «Կռվածաղիկը» պատկերում է XVIII դարի վերջին տասնամյակների կյանքը էջմիածնում և Երևանի գավառում։ Հեղինակը վկայում է, որ նկարագրվող ժամանակաշրջանի դեպքերն ու ժողովրդի կենցաղը ճշմարիտ վերարտադրելու նպատակով՝ ուսումնասիրել է որոշ աղբյուրներ, ինչպես նաև օգտվել է ծերունիների հիշողություններից։ «Գրավոր աղբյուրները,— գրում է Պռոշյանը վեպի առաջաբանում,—ես քաղել եմ Սիմեոն բազմաշխատ կաթողիկոսի տպված երկասիրություններից և պ. Հարություն Շահազիզյանի շնորհիվ Ներսեսի գրություններից։ Իսկ իբրև անսպառելի աղբյուր ինձ եղել են ի մանկութենե մինչև վերջին տարիներս Աշտարակի իմ ծննդյան տեղի ծերունիներից լսածներս, որոնցից շատերը խորին ծերության հասած ականատես են եղել շատ իրողությունների»[1]։

Պապենական ժամանակների կյանքն ու կենցաղը փաստագրորեն ներկայացնելը չէր Պռոշյանի գեղարվեստական նպատակադրումը։ Անցյալի մեջ նա տեսնում էր ներկայի պատկերը, իր ժամանակի ցավոտ կողմերի և այրող հարցերի պատասխանն էր նա որոնում դար առաջ կատարված դեպքերի մեջ։

«էջմիածնի ներկա կյանքը,—գրում է Պռոշյանն Աղայանին,—հնի մեջ դուրս է գալիս յուր ամենատեսակ խայտառակությամբ և արժանավորություններով, գործող անձինքը յուրյանց մականուններով ներկա հերոսներն են 100 տարի առաջ տարած. էսպես խայտառակություն դեռ խեղճերը տեսած չեն լինիլ. մի խոսքով «Կռվածաղիկս» դառնում է ամեն կողմից «կռվածաղիկ»[2]։

«Կռվածաղիկը» Պռոշյանի ամենածավալուն վեպն է, բազմաբնույթ էպիզոդների մի անվերջ շղթա է կազմում նա։ Այս հանգամանքը թեև մի

1 Պ. Պռոշյան, Կռվածաղիկ, Թիֆլիս, 1878, էջ Զ։

2 Պ. Պռոշյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 613։

կողմից խախտում է նրա կոմպոզիցիոն միասնությունը, մյուս կողմից էլ նրան տալիս է բովանդակության հարստություն։

Վեպի սյուժեն հյուսված է մի սիրո պատմության վրա։ Աշտարակի հայտնի հարուստ Ղևոնդ աղայի դուստրը՝ Մանուշակը և նախրչի Մանուկի որդին՝ Վարդը՝ իրենց մայրերի ստի ուխտով կապվում են իրար հետ։ Վարդի ծնողները վաղ մահանում են և որբ մնացած պատանեկին որդեգրում է բարեսիրտ տեր Հարությունը, որն ուներ նաև մի որդի՝ Թորոս անունով։

Մանկական օրերի անբաժան խաղընկերները աննկատելիորեն հասունանում են և, կարծես նախախնամության կամքով, Վարդի ու Մանուշակի հոգում բողբոջում է մի ռոմանտիկ սեր, չգուշակելով, որ կյանքը պետք է ստեղծեր իր դրաման։ Թորոսը ևս սիրում էր Մանուշակին։ Ո՞ւմ պետք է վիճակվեր Մանուշակը։ Վարդը նախախնամության և աղջկա ընտրյալն էր, իսկ Թորոսը ուժի ու իրավունքի արտոնյալը։ Բայց հավատարիմ ընկերների անձնական այս կոնֆլիկտը սարսափելի չէ, և տվյալ դեպքում սոսկ վիպական նշանակություն ունի։ Կար ավելի վատթարը, որ չէին կարող ենթադրել ռոմանտիկ պատանիները՝ դասային անհավասարության նախապաշարմունքն ու պարսկական բռնատիրության չարիքը։ Ղևոնդ աղան, որ առաջ ընդունում էր հանգուցյալ կնոջ ուխտը Մանուշակի և Վարդի ապագա բախտի վերաբերյալ, չարագործի հանդգնությամբ ոտնատակ է տալիս այն և դասային արժանապատվության մղումով կատարում իր դաժան վճիռը՝ «մի՞թե գզիրի որդին տանուտեր Ղևոնդի փեսան պիտի լինի,—ո՛չ»։

Երիտասարդ զույգի սերը բախվում էր նաև պարսիկ տիրապետողի սանձարձակ կամայականությանը, որի վատթարագույն արտահայտությունն էր դեռատի աղջիկների բռնի հափշտակումը հարեմական շվայտության համար։ Հերթական զոհ էր Մանուշակը։ Վարդն արդեն մի քանի անգամ կանխել էր իր սիրելու առևանգումը։ Եվ որպեսզի նորից չկրկնվի անախորժությունը, որպեսզի տեղիք չտրվի վրիժառության զգացումով համակված ժողովրդի զայրույթին, որոշվում է հաշվեհարդար տեսնել Վարդի հետ։ Դավաճանների մատնությամբ քաջ պատանին գերվում է, և պարսիկները նրան ուղարկում են հեռավոր վայրեր, համոզված լինելով, թե նա զոհ կդառնա բարբարոս ցեղերի ասպատակություններին։

Կյանքի այլ ուղի է վիճակվում Թորոսին. սա մեկնում է էջմիածին և որդեգրվում տեղի միաբանությանը։

Նախասիրած հերոսներին վիճակված այս տարբեր ճանապարհների պատկերը Պռոշյանը կերտել է գեղարվեստական որոշակի նպատակադրությամբ։ Այստեղ է նա իմաստավորել գաղափարական այն միտումը, որը առնչվում է վեպի հիմնական տենդենցի՝ ազգային-ազատագրական շարժման պատմական հեռանկարի հետ։ Պռոշյանն այստեղ որոշ իմաստով կանխել է Րաֆֆու ստեղծագործություններում առաջադրված հարցադրումը՝ ո՞րն է ազգային-ազատագրական շարժման թուլությունը,

ի՞նչ տեղ ունեն հասարակության տարբեր խավերը այդ շարժման մեջ։ Եվ եթե Վարդի կերպարի ուղեգծով Պռոշյանը ցուցադրել է հայ ժողովրդի ծանր, ողբերգական վիճակը պարսկական բռնությունների ու բարբարոս խմբերի վայրենի ասպատակությունների ներքո, ապա Թորոսի կերպարը միջոց է դարձրել ներկայացնելու հայ հոգևոր դասի այլասերումն ու ճղճիմ վարքը։ «Կռվածաղիկ» վեպում բուռն կրքով և անողոք ռեալիզմով է մերկացված աղայական վերնախավի ու հոգևոր դասի հակահայրենասիրական, տմրագործ դեմքը։ Պարսիկ բռնապետի վայրագություններից պակաս աղետաբեր չեն այն շահատակությունները ու խարդավանքները, որոնց Ղևոնդ աղան և Տեր-Մելիքսեթը նյութում են հարըստահարված ու ամենազուրկ ժողովրդի դեմ։

Պռոշյանը պատկերել է ոչ միայն սոցիալական չարիքն ու ազգային ճնշումը, այլև առաջադրել է դրանց վերացման կոնկրետ ուղիներ։ «Կռվածաղիկ» վեպում հեղինակը ներկայացրել է ժողովրդական հերոսությունը մարմնավորող մի կերպար՝ Վարդը, որն իր գաղափարախոսությամբ ու գործելակերպով ոչ միայն հետևում էր Աբովյանի Աղասուն, այլև անմիջաբար նախորդում էր Րաֆֆու նույնատիպ հերոսներին։

Կյանքի դասերը ուսանելի եղան Վարդի համար։ Ամենուրեք ականատես լինելով բռնությունների ու անարդարությունների, բարբարոս տիրապետողի ոչնչով չարդարացված կամայականություններին, նա գալիս է այն համոզման, որ բռնությունը կարելի է ոչնչացնել միայն բռնությամբ, որ ապարդյուն է բարություն հուսալ բռնավորից, նրան պետք է դիմադրել զենքի ուժով, ակտիվ ինքնապաշտպանությամբ։ «Էս ի՞նչ բան է, ո՛վ աստված,—մտորում է Վարդը,—մենք ընչո՞վ մեղավոր ենք, որ առավոտից տեղիցը շուտ վեր կենողը մեր գլխին ա չաքուճ կոտրում, վաղի առածի նման «Հայը թակի Վարդանին, Թուրքը թակի Վարդանին», բաս Վարդանի ձեռները փլավ են ուտու՞մ. ընչի՞ չենք մենք էլ մեր կողմից մեր թշնամիքանցն «ակն ընդական» անում ու «ատամն ընդ ատաման»։ Տո՛, աստված մեզ հո ուրիշների համար մատաղ չի ստեղծել. դրա համար ոչխար, եզ, աչառ կա. մենք մարդ ենք մեր մարդկությունը բանեցնենք...»։

Բորբոքելով ազգային արժանապատվության զգացումը, ժողովրդին կոչելով ակտիվ պայքարի, Վարդը մերժում է պասսիվության քարացած բարոյախոսությունը, կրքոտությամբ քննադատում «այգը թոտվ կալնող տերտերներին» ու «սուրբ Կարապետու հաստավիզ հայր սուրբերին», որոնք րթացնում են ժողովրդի ինքնագիտակցությունը՝ քրիստոնեական համբերության ստրկամիտ քարոզով։

Ամեն տեսակ բռնության և հասարակական չարիքի դեմ ժողովրդական ըմբոստության գաղափարախոսությունը Պռոշյանի ռեալիզմի ամենաուժեղ կողմերից է, որն անշուշտ թելադրված էր նրա աշխարհայացքի խորը դեմոկրատիզմով։ Բայց որքան ուժեղ է գրողն այստեղ, նույնքան էլ նաիվ է որպես բարոյախոս և իդեալներ առաջադրող։ «Կռվածաղիկ» վեպում Պռոշյանի ուշադրությունից չվրիպեց իր հասարակա-

կան իդեալի՝ նահապետական գյուղի ապագան։ Նա նորից դատաստանի առաջ է կանգնեցնում այն մարդկանց, որոնք խախտում են նահապետական գյուղի «խաղաղությունը», և, բարոյախոսի կեցվածքով հաշվեհարդար տեսնելով նրանց հետ, գոհացում է տալիս իր պատրանքին։ Ղևոնդ աղային ու Տեր-Մելիքսեթյանին ենթարկելով անողոք պատժի, մի բան, որը չէր իմաստավորված սոցիալական անհրաժեշտությամբ, այլ «չարությունը պատժելու» բարոյախոսությամբ, Պռոշյանը ասպարեզ է տալիս իր համակրելի մարդկանց, որոնք գյուղը դարձնում են մի կատարյալ դրախտ՝ «ամեն տեղ շեն, ամեն տեղ լի ու կարգին»։ Նահապետական կյանքի հովվերգական երազանքը, որ Պռոշյանի աչքի առաջ կործանման էր դատապարտվում, տրամադրել է հեղինակին վեպի վերջին էջերում լիրիկական արտակարգ ջերմությամբ վերհիշելու անցած ժամանակների այն պատկառելի մարդկանց, որոնք իր համակրելի հերոսներն են, մի սենտիմենտալ հավատ, որը հազիվ միայն թաքցնում է էլեգիական շեշտերը։ Արտահայտելով Պռոշյանի սոցիալական ռոմանտիկայի սահմանափակությունը, դա միաժամանակ ցուցադրում է հեղինակի իդեալի և իրականության ակնհայտ հակասականությունը։

4

1879 թվականին Պռոշյանը հրավիրվում է էջմիածին և նշանակվում Երևանի թեմի և Կարսի վիճակի հայ դպրոցների թեմական տեսուչ, ուր աշխատում է մինչև 1881 թվականը՝ հայ դպրոցների փակումը։ Այդ տարիներին նա աշխարհաբարի է վերածում Ավետարանը, որի համար Գևորգ 4-րդ կաթողիկոսը նրան շնորհում է աստվածաբանության մագիստրոսի կոչում։

Մանկավարժական գործունեությանը զուգահեռ Պռոշյանը զբաղվում էր նաև գրական գործունեությամբ։ Նա շարունակում է աշխատակցել «Փորձին» և իրար ետևից տպագրում է «Հացի խնդիր» (1879), «Շահեն» (1880) վեպերը, որոնցից առաջինը դարձավ հեղինակի գլուխ գործոցը և մնայուն տեղ նվաճեց հայ ռեալիստական վեպի պատմության մեջ։

Անփոխարինելի արժեքներ են պարփակում իրենց մեջ գեղարվեստական մեծ երկերը։ Որքան էլ գրականության պատմությունը նորանոր նմուշներ է դնում դրանց կողքին, որքան էլ այդ նմուշները լինում են «կատարյալ» ու «անթերի», այնուամենայնիվ, նրանք մնում են անկրկնելի, դասական տիպարներ։ Այդ բացառիկ շնորհին արժանացավ Պռոշյանի երրորդ վեպը՝ «Հացի խնդիրը»։

Այն իրականությունն ու մարդիկ, որոնք պատկերվում են այս վեպում, իրենց բոլոր խորշերով ու հոգու անկյուններով ծանոթ էին հեղինակին։ Պռոշյանը գիտեր այդ իրականության՝ նահապետական գյուղի անցյալը, տեսնում և զգում էր ներկան, գուշակում էր նրա գալիքը, այս ամենի հետ նաև անձնապես վերապրում կատարվող դեպքերի դրամատիկ սարսափը։

Ներքին, ստեղծագործորեն ինքնագիտակցված թելերով Պռոշյանն իր այս վեպը կապակցում է նախորդ երկու վեպերին, մի միտումնավոր կապակցում, որն արդեն ինչ-որ չափով իմաստավորում է «Հացի խնդրի» գաղափարական ու գեղարվեստական նպատակադրումը։

ՀԱՅԻ ԽՆԴԻՐ

ԱԶԳԱՅԻՆ ՎԻՊԱՍԱՆՈՒԹԻՒՆ

ՇԱՐԱԴՐՈՒԹԻՒՆ

ՊԵՐՃԻ ՊՌՕՇԵԱՆՑ

ԱՇՏԱՐԱԿԵՑՒՈՅ

ԹԻՖԼԻՍ

[illegible]

1880

«Հացի խնդրի» առաջին հրատարակության անվանաթերթը

«Սոս և Վարդիթեր» վիպասանության մեջ,—գրում է Պռոշյանը,—Արարատյան նահանգի սովորությունները նկարագրելուս՝ վիպասանության պահանջանաց համեմատ պակաս էր մնացել բուն բարեկենդանից մինչև Ծաղկազարդի կյանքը։ Նույն գրքի առաջաբանի մեջ ես խոստացել էի, երբևիցե այդ սովորություններն էլ լրացնեմ, որով Հայաստանի գլխավոր նահանգի տեղական կյանքի պատկերը յուր բարբառի, առածների, ավանդությունների և ծեսերի հետ ազատած կլինեմ ժամանակի անհետացնող ժանիքներից»[1]։

Ազգային ավանդությունների նկարագրությունը չի սպառում վեպի իմաստը, և, ըստ էության, կատարում է միայն միջավայրը ներկայացնող վիպական ատաղձի դեր, իսկ իրականում «Հացի խնդիրը» թելադրված է սոցիալ-պատմական պրոբլեմատիկայի հեղինակային շեշտված միտումով։ Ճանաչելով իր ժողովրդի դառնությունները լեցուն անցյալը, Պռոշյանը ականատես էր նաև անմխիթար ներկայի և իր անողոք ռեալիզմով գալիս էր հերքելու երևակայական ազատության որոշ ինտելիգենտական պատրանքները։ «Կովածաղիկ» վեպում հեղինակը ներկայացրեց հայ ժողովրդի երևկվա օրը՝ պարսկական տիրապետության ժամանակաշրջանը։ Փոխվեցին պատմական հանգամանքները, Արևելյան Հայաստանը անցավ ցարական Ռուսաստանի տիրապետության տակ, բայց սա չլուծեց ազգի ազատագրության փայփայած իղձերը։ Հայ ժողովրդի ազգային ու սոցիալական ազատագրությունը դարձյալ մնաց ցանկալի բաղձանք, կենսական անհրաժեշտություն։ Սա է «Հացի խնդիր» վեպի գաղափարական միտումը. «Եթե «Կովածաղիկը» Արարատյան նահանգի պարսկական տիրապետության օրերի նկարագիրն է,—

1 Պ. Պռոշյան, Հացի խնդիր, Թիֆլիս, 1880, էջ է։

գրում է Պռոշյանը,—«Սոս և Վարդիթերն» ու «Հացի խնդիրը» մեր ներկա կյանքի առաջին շրջանի պատկերն են մեր առաջին պարզումը»[1]։

Անցյալը ողբերգական էր, բայց ներկան՝ մխիթարական չէ։ Թեթևացավ ազգային ճնշումը, վերացավ ֆիզիկական բնաջնջման սպառնալիքը, բայց այնպես սրվեց սոցիալական հարցը, որ երբեմնի նահապետական գյուղը կանգնեց խոր հեղաբեկման փաստի առաջ։

Եվ այսպես, նահապետական գյուղը ներկայացնելով երկու ներհակ ուժերի կոնֆլիկտի մեջ, Պռոշյանը նորից իրար է հակադրում կյանքի երկու ըմբռնում, կեցության երկու ձև՝ դրանք կրող մարդկանց բարոյական նկարագրով հանդերձ։ Մեկը նահապետական համայնքի գոյության փիլիսոփայությունն էր, մյուսը՝ կապիտալի նախնական կուտակման շահամոլ ոգին։ Մեկը ձգտում էր պահպանել իր գոյության դարավոր իրավունքը, մյուսը՝ անողոք վայրենությամբ քանդում է նրա գոյության հիմքերը։ Դարաշրջանի սոցիալական այս դրաման գեղարվեստորեն ներկայացված է երկու անհատների՝ Խեչանենց Խեչանի և Միկիտանց Սաքոյի բախմամբ, մարդիկ, որոնցից մեկի ուժը սոսկ հեղինակի համակրանքի մեջ է, իսկ մյուսինը՝ կյանքի զարգացման պատմական տենդենցի։

Եվ քանի որ սուբյեկտիվ ցանկությունները անկարող են կանխել կյանքի սոցիալ-պատմական ընթացքը, ուստի և հեղինակի մտահայեցության մեջ սողոսկում է մի թաքուն ողբերգություն՝ իր համակրելի մարդկանց կործանման փաստի հանդեպ։ «Հացի խնդիր» վեպի սյուժետային առանցքը Խեչանի գերդաստանի պատմությունն է։ Խեչանը հարուստ նահապետական գյուղացի է, իր արդար վաստակով ձեռք է բերել մեծ հարստություն։ Ծերության օրեր է ապրում նա և նրա միակ մխիթարությունն իր դուստրն է՝ հարստության օրինավոր ժառանգորդը։ Այս հանգամանքը, ահա, գյուղում առաջ է բերում մի ագահ տենչանք՝ յուրաքանչյուրը ցանկանում է տիրանալ Հեղնարին, որպեսզի յուրացնի նրա անբավ հարստությունը, այնինչ, նա սահմանված է մի համեստ ընտանիքի որդու՝ Սմբատի համար։ Բայց այդ չի լուծում հարցը. ժամանակներն այժմ այլ են, փոխվել են մարդիկ։ Այդ առաջ էր, որ պապենական օրենքները սրբության իրավունք ունեին, և այն ժամանակ հնազանդ դստեր հեզարարությունն ու ուխտադրության սրբազան օրենքի պահպանումը կպսակվեր մի «գեղեցիկ» հովվերգությամբ, բայց այժմ Հեղնարն արդեն իրավունք է վերապահում իրեն չհնազանդվելու իր բախտի տվածին և սիրելու ուրիշ երիտասարդի՝ այդ բոլորը հիմնավորելով ժամանակի ոգու այնպիսի ըմբռնումներով, թե ինքը ցանկանում է ազնվական ամուսին ունենալ, որպեսզի վայելի իշխանուհու փառքը. «Սմբատն իմ կեսին էլ չի արժանի, ոչ նրա հերն ա իմ հոր հընկերը, ոչ նրանց տուն ու տեղը մերին կհասնի։

[1] Գ. Պռոշյան, Հացի խնդիր, էջ Ը։

...Ախար ես ոնց նրա կնիկը դառնամ, էգուց-էլօր Ջրգողենց, էշ-Ճերկողենց ու Մեծականչենց հարսներն ինձանից վերև պիտի ձգվին, ինձ վրա պինչ պիտի բարձրացնեն, թե ինչ ա իրանք գեղի քեթխուդեքի կնանիք են...»։ Սրանք նոր հովեր էին նահապետական գյուղում։ Բայց անձնական զգացմունքները կաշկանդող այս կապանքները, որոնց դեմ տրտնջում է Հեղնարը, մի անմեղ քմահաճույք պետք է թվային այն այլանդակ չարիքների դիմաց, որ ընդունակ էին կատարելու գյուղի նորամուտ «հերոսները»։ Նա չէր իսկ կռահում, թե դառնալու էր այդ շահամոլ մարդկանց կրքերի զոհը։

Քանդվում, տակնուվրա է լինում նահապետական գյուղը. կենցաղի մեջ մտած սովորություններն ու բարոյական նորմերը արտասովոր արագությամբ աղճատվում են փողի և շահի վայրենի ներխուժմամբ, որը հնարավոր չէր կասեցնել ոչ ուժով և ոչ էլ բարոյախոսությամբ։ Մնում էր միայն հուսահատորեն երանի տալ անցյալի անդառնալի քաղցրությանը. «գնացի՜ն մեր օրերը, էն օրվան սերն ու սոհբաթն էլ չկա»։

Պռոշյան-գրողն իսկ լուսավոր ուղիներ չէր տեսնում և հուսահատորեն վերապրում էր կործանվող կյանքի ողբերգությունը։ «Նահապետական պարզ սովորություններն օրըստօրե անհետանում են,—խորհրդածում է հեղինակը,—բարեկամություն, հարևանություն սուրբ բառերն իրենց նշանակությունը միմիայն քաղաքավարության ձևերի մեջ են պահում. էլ չկա այն ընտանեկան կապը, որ օտարներին միմյանց հետ մի տան պես պահում էր. խոր գյուղերում, որպես և իցե, այժմ կտեսնես նախկին քաղցրության ստվերը, իսկ քաղաքներումն ու մեծամեծ գյուղերումը՝ երբեք։ Մի անմխիթար ապագա է գուշակում մեզ այս բանը»։ Սակայն նահապետական բարքերի անկումը միայն հետևանք էր. նա սոսկ արտահայտություն էր սոցիալական այնպիսի տեղաշարժերի, որոնց սկսել էր ենթարկվել գյուղը։ Անհետանում էին համայնակեցության ձևերը, գյուղը ենթարկվում էր դասակարգային շերտավորումների. կապիտալիստական հարաբերությունների արագ ներթափանցումը գյուղ քայքայում էր նահապետական տնտեսաձևերը, կտրում գյուղացուն՝ հողին ու ունեցվածքին կապված լինելու սրբազան իրավունքից։ Երևան են գալիս շահագործման այնպիսի ձևեր ու եղանակներ, որոնք առաջներում անհայտ էին մարդկանց։ Այդ բոլորն իրենց հետ բերում են սարսափելի արատներ, ուժեղի և թույլի գիշատիչ մրցակցություն, աստիճանավորի անասնական կամայականություն. «Էս ինչքան կոռ ու բեգառ, ինչքան խարջ ա, որ էս մի քանի տարի իրար վրա ողորմելի ժողովրդի շլինքին բարձել են... Փառք աստծո, ասենք հիմի քրիստոնեի աշխարհք ա, հիմի մեր խաչին ու հավատին հայհոյող չկա, համա էս ի՞նչ է, քանդեցին էս ձեր տնաքանդ մովրովները... առավոտից տեղիցը շուտ զարթնողը խեղճ ժողովրդի գլխին ա չարում կոտրում։ Շլապկա չդառավ, մեր գլխին պատիժ ու կրակ դառավ, ով ծածկում ա, էլ աստծու ծրիցն ըլում ա...»։

Այս բոլորը բնականաբար հանգեցնում էին գյուղացիության աղքատացման ու ունեզրկման, կանգնեցնում նրան տնտեսական քայքայ-

ման փաստի առաջ։ Ծնցող և խորը տագնապով են գյուղացիները վերապրում սոցիալական հեղաբեկման ահավորությունը. «Խալխումն էլ հալ չմնաց, եզը վեր են կացնում տակիցը հորթ ուղում, ղոտով մարդկանցը կովացնում են որ մեջտեղն իրանք մոծակի պես ծծեն, արնաքամ անեն, էլ ոչ դիվան կա, ոչ դատաստան, ոչ իրավունք կա, ոչ արդարություն»։

Armenische Bibliothek.

Herausgegeben von

Abgar Joannissiany.

V.

Sako.

Roman in zwei Bänden

von

Pertsch Proschianz.

Aus dem Armenischen übersetzt

von

Johannes Lalajan.

Erster Band.

Leipzig,

Verlag von Wilhelm Friedrich,

K. R. Hofbuchhändler.

«Հացի խնդրի» («Սաքո») գերմաներեն հրատարակության անվանաթերթը

Փողի տիրապետության ուժեղացումը ասպարեզ է բերում մարդկանց, որոնք բոլոր առաքինությունները խեղդում են փողի կուտակման միակ իրավունքի մեջ։ Ոչ մի կետում Պռոշյանի ռեալիզմն այնքան ցասկոտ ու մերկացնող չէ, որքան «դրամի հերոսների» բարոյական դեմքն ու սոցիալական վարքագիծը նկարագրելիս։ Այս իմաստով, գեղարվեստական մի անկրկնելի հայտնություն է Միկիտան Սաքոն, հայ գրականության մնայուն տիպերից մեկը, որն անօրինակ խորությամբ բացահայտում է առևտրավաշխառուական բուրժուազիայի սոցիալական հոգեբանությունը։ Շեշտը դնելով սոցիալական հատկանիշների վրա, գրողը տիպականացման սկզբունք է ընտրել միտումնավոր ընեռացումը և դրանով իսկ կենդանագրել մի ամբողջ խավի բարոյական դիմապատկերը։ Միկիտան Սաքոյի գեղարվեստական մնայունության գաղտնիքն այն է, որ նա ոչ միայն մարմնավորում է իր դասի առօրյա գործելակերպը, այլև բացահայտում է նրա յուրօրինակ կենսափիլիսոփայությունը։ «Ինչ կանես, արա, խաբի, քանդի, պլոկի, գողի, սպանի, թաք մի կտոր հաց ունենաս»,—ահա այն նշանաբանը, որով Սաքոն կյանքի ասպարեզն է մտնում։ Ժամանակի արկածախնդիր «հերոսը» հակված էր արդարացնելու ամեն մի արարք՝ սպանություն, խարդախություն, մատնություն, ստորություն,—որքան էլ արատավոր լինեն դրանք,—եթե միայն այդ կատարվում է հարստության կուտակվելու ակնկալությամբ։

Մի հափշտակված շլացմամբ, ինքնամոռաց մի վերացությամբ է Սաքոն «սրբետականացնում» ոսկու փայլը, շնչավորում հնչուն արծաթը, ձուլվում նրա հետ, իր մարդկային էությունը թաղում դրամի «աստվածային շնորհի» մեջ։ «Ոչովի մեղադրելու չէ,—բարոյախոսում է Սաքոն,—ամեն մարդ էլ հացիա ման գալի, հացի խնդիր ա»։ Այսպիսին էր ժա-

մանակի ոգին։ Դրամական հարաբերությունների զարգացումը խախտել է գյուղական կյանքի անդորրը, կորցրել հավատը վաղվա օրվա հանդեպ և մարդկանց դարձրել մտահոգ, անհանգիստ, եսական։ Ահա թե ինչու Միկիտան Սաքոն հիմքեր է գտնում արդարացնելու իր գործելակերպը։ Կյանքը ստեղծել է մրցակցության մի վայրենի հանդես, որը ստիպում է ճարպիկ և սրիկա լինել՝ գոյության կռվում կուլ չգնալու համար։ Միկիտան Սաքոյի վարքագիծը սոսկ նրա անհատական բնավորության արտահայտությունը չէ, այլ սոցիալական ուժեղ դրդիչների թելադրանքը։ Չէր կարելի արհամարհել այն, ինչ արդեն դառնում էր բարոյական նորմա, գոյության պայման։ Իսկ այն մարդիկ, որոնք որպես թե կոչված են կանխելու չարիքը, իրենք դառնում են «դրամի բարոյականության» իսկական կրողներ։ Այդպես է պետական պաշտոնյան, Մովրովն ու յասավուլը, այդպես են ժողովրդի, այսպես կոչված, հոգևոր հայրերը։ «Դատավորը մեզ ա պահում, մենք էլ նրան»,—խոստովանում է գյուղի տանուտերը, մովրովի աջակցությամբ է Սաքոն կատարում իր հրեշավոր արարքները, եկեղեցու առաջնորդի հրամանով է նա կանխում Հեղնարի ու Սմբատի ամուսնությունը և պատճառ դառնում հետագա բոլոր աղետների։

Այսպես, հայկական նահապետական գյուղն իր բոլոր կողմերով ենթարկվում է արմատական հեղաբեկումների, նահապետականությունն ու բուրժուականացումը ճակատագրորեն բախվում են միմյանց, Խեչանենց Խեչանն ու Միկիտան Սաքոն երես առ երես իրենց գոյության իրավունքն են հանձնում վիճակախաղին։ Եվ ինչքան անզոր է առաջինը, նույնքան ուժեղ ու հանդուգն է երկրորդը, և եթե անվարժ Խեչանը չի տարվում վիճակախաղում, ապա միայն հեղինակի բարի կամքով։ Բայց Խեչանն արդեն զգում է, որ խփել է իր գոյության վերջին ժամը, որ ժամանակը գործում է հակառակ իրեն և գնում է ինքնակամ մեռնելու՝ հին կյանքի վերջին բեկորների վրա։ Խեչանենց Խեչանը իր մեջ կրում է սոցիալական մի մեծ ողբերգություն և որպես այդպիսին նա գրական խոշոր երևույթ է։

Ինչպե՞ս կանխել համընդհանուր այս աղետը. որպես ռեալիստ ցույց տալով գյուղի տնտեսական քայքայման անխուսափելիությունը, Պռոշյանը, սակայն, չկարողացավ սուբյեկտիվորեն ըմբռնել երևույթի սոցիալական անհրաժեշտությունը և վերստին այն կապեց առանձին անհատների չարակամ վարքի հետ և այդ հիման վրա էլ իր գյուղափրկիչ ծրագրերով ապավինեց բարոյախոսական սենտենցներին։ Չարությունը պատժելու և խղճի խայթի ժողովրդական բարոյախոսությունը Պռոշյանը ներկայացնում է որպես իր երկի սոցիալական հակասությունները լուծող ամենազոր ուժ՝ միամտորեն հավատալով, թե հնարավոր է այդ միջոցներով դաստիարակել մարդկանց և կանխել անիրավությունը։ Վեպի վերջին էջերում հեղինակը միջամուխ է լինում դեպքերին, փորձում կատարվածը գնահատել փիլիսոփայորեն, թելադրել մարդկանց իր բարո-

յախոսությունը. «Ճշմարիտ է այն խոսքը,—ասում է հեղինակը,—թե մարդուս գլխավոր դատավորը յուր խիղճն է. նրանից արդար և ոչ մի դատաստան անող չի եղել ի սկզբանե անտի և չի էլ լինելու. ինչ գործում ես՝ բարի կամ չար, խիղճը քեզանից անբաժան է, տեսնում է արածներդ և յուր վճիռն ամենքից առաջ տալիս է. կամ դափնի պսակ և կամ հանցավորի սև կնիք է դնում ճակատիդ»։ Մարդուն կանգնեցնելով խղճի խայթի անողոք դատաստանի առաջ, Պռոշյանը շարունակում է ազդել նրա վրա նաև բարոյական այլ ազդակներով։

Կյանքի անցողիկության, պատահականի, դիպվածի, անակնկալի ճակատագրական գոյությունը,—ինչպես ենթադրում է նա,—դաստիարակչական իմաստ ունի։ Նա դրդում է մարդուն փիլիսոփայորեն նայել կյանքին և վեր կանգնել անձնական բնազդների չնչին գայթակղություններից։ Պռոշյանի ռեալիզմը, իհարկե, ամենուրեք խորտակում է իր իսկ բարոյախոսական պատրանքները, բայց դրանք հետաքրքրական են այն իմաստով, որ արտահայտում են մի ամբողջ խավի՝ գյուղացիության սոցիալական փիլիսոփայությունը։

* * *

«Հացի խնդրից» անմիջապես հետո Պռոշյանը գրում և հրատարակում է «Շահեն» վեպը (1880), որը սակայն քիչ բան ավելացրեց հեղինակի գրական վաստակին։ Նախորդ երկի կենսական պրոբլեմատիկայի, խորաթափանց ռեալիզմի դիմաց հեղինակը մատուցում էր մի ռոմանտիկ պատմություն, որը չունի սոցիալ-հոգեբանական իմաստավորում։ Վեպի սյուժեն սկսելով անցյալ դարի 20-ական թվականների ռուս-պարսկական պատերազմում հայ ժողովրդի գաղթի արհավիրքներից, հեղինակը հետագա ընթացքում մի կողմ է դնում բովանդակության լայն ընդգրկումը և նպատակ դարձնում լոկ երկու անհատի՝ Շահենի և Սուսամբարի, ապա նրանց որդու՝ Աբրահամի ռոմանտիկ պատմության նկարագրությունը։ Վեպի առաջին էջերում, իհարկե, կան պատկերներ, որոնք ցույց են տալիս հայ ժողովրդի ծանր վիճակը պարսկական տիրապետության ներքո, սակայն «Կռվածաղիկ» վեպից հետո դրանք արդեն նորություն չեն հեղինակի ստեղծագործության մեջ։ Այնուհետև, վեպի տարբեր էջերում հնչում են հայրենասիրության, հայրենաբաղձության որոշ մոտիվներ, սակայն դրանք էլ չեն դառնում գաղափարական ընդհանուր ոգի և մնում են որպես առանձին զեղումներ։ «Շահենը» ռոմանտիզմի և սենտիմենտալիզմի մի խառնուրդ է։ Մելոդրամատիկ սյուժեն ավարտվում է հեղինակի՝ բացահայտ միտումով կատարված ռոմանտիկական հարմարեցումով, որն իմաստավորվում է դիպվածի և նախախնամության ճակատագրական գոյության նեղմիտ բարոյախոսությամբ։ Այս վերացական ռոմանտիկությամբ վեպը զրկել է լուրջ գեղարվեստական արժեքից և ճանաչողական նշանակությունից։

5

Երկար դեգերումներից հետո, 1887 թվականին Պռոշյանը նորից վերադառնում է Թիֆլիս։ Պաշտոնավարելով Ներսիսյան դպրոցում որպես հայոց լեզվի ուսուցիչ, նա միաժամանակ գործի է դնում իր բեղուն գրիչը և իրար ետևից ասպարեզ հանում մի շարք պատմվածքներ, հուշագրություններ ու վեպեր։

1889 թվականին կապվելով Ալ. Արասխանյանի «Մուրճ» ամսագրի հետ իբրև խմբագրության անդամ և աշխատակից, Պռոշյանը հենց առաջին համարից սկսում է տպագրել «Ցեցեր» վեպը։ Հաջորդ տարում նույն ամսագրի էջերում տպագրվում է նաև «Բղդեն»։

«Ցեցեր» վեպը մի անգամ ևս հաստատեց գրողի տաղանդի ուժն ու առանձնահատկությունը, նորից ցուցադրեց այն իրականությունը, որի գեղարվեստական պատկերահանն էր կոչված լինելու նա—հայկական նահապետական գյուղը։ «Ցեցերը» «Հացի խնդրից» բաժանվում է ավելի քան մեկ տասնամյակով և այդ ժամանակաշրջանում շատ ջրեր են հոսել, շատ բաներ են փոխվել գյուղում։ Ու թեև Պռոշյանը գյուղին մոտենում էր վաղեմի պատրանքների փայփայումով, թեև նա ձեռք էր մեկնում փրկության վաղեմի ծրագրերին, բայց կատարված տեղաշարժերն այնքան խորն էին, որ նրա զգոն ռեալիզմը յուրաքանչյուր էջում խորտակում էր այդ ռոմանտիկ երազանքը։

Գյուղում ամեն ինչ տակնուվրա է եղել. խորացել է սոցիալական շերտավորումը, մի կողմում տեղի է տեսնում գյուղական վերնախավի ուռճացում, մյուս կողմում՝ գյուղացիական մասսաների տնտեսական քայքայում և ունեզրկում։ Գոյության պահպանման հոգսը խախտել է կյանքի անդորրը, մարդիկ դարձել են անհանգիստ, մտահոգ, բարքերի երբեմնի էպիկական վեհությունը աղճատվել է ասպարեզ եկած չնչին, շահախնդիր մարդկանց էգոիստական գործելակերպով։ Գավառապետը հիմքեր ուներ զարմանք հայտնելու գյուղում կատարված այդ անակնկալ փոփոխությունների հանդեպ. «...ձեր գյուղը միանգամայն աստծո երեսից ընկել է, օր չի անց կենում, որ մի խայտառակ դեպք չպատահի. մարագ կրակել, հնձան այրել, այգի կտրատել, արտ կրակ տալ, իրար գլուխ ճղել, վերջապես սպանություն՝ միմյանց վերա կարդում ես տասնուտերի հայտարարության մեջ, կարդում ես ու շփոթված մնում, ի՞նչ դարձան այս մարդիկ...»։

Փույթ չէ, թե գավառապետը այդ բոլորը միամտաբար վերագրում է «անշնորհք տանուտերի... հիմարությանը». բայց փաստը առկա է, գյուղը դուրս է եկել իր կյանքի դարավոր հունից, հնամենի բարքերն ու բարոյական նորմաները անհետանում են ինչ-որ կործանարար ուժի առաջ և փոխում մարդկանց կենցաղը, ապրուստի եղանակը, արտաքին կեցվածքը, լեզուն։ Թերևս երկրորդական, բայց բնորոշ փաստ է, որ գյուղ են մտնում անսովոր անուններ՝ Մինայ, Միտրոֆան, Միֆոդի, այլևս անպատշաճ են թվում ավանդական անվանակոչումները և դրանք վերամը-

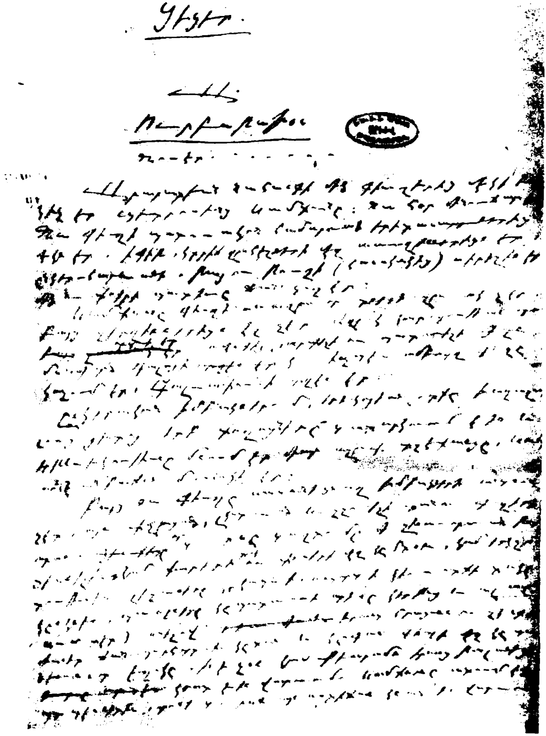
կըրտվում են «քաղաքակիրթ» հնչյունափոխությամբ, ստեղծվում է նոր ժարգոն, մարդկանց բառապաշարը «հարստանում» է նորամուտ արտահայտություններով՝ ըսպոլնի լիստ (исполнительный лист), *փեչատ (կնիք), բիբոր* (выбор), *չլեններ (անդամներ), մետրիչեսկի սվեդետելստվո (ծննդական վկայական)։ Մարդիկ հոգեբանորեն հաշտվել են կատարվածի հետ, արդեն արտառոց չի թվում սրբագործված ավանդական սովորությունների ոտնահարումը. «էն վաղ էր, որ նշանն ու հաստատ խոսքն անց էր կենում, հիմի պսակված կնիկն էլ, ասում են, մարդին չի հավանում, թողնում ա գնում ուրիշի կողքը տաքացնում. հիմի, ասում են, աշխարհքը լուսավորվել ա, գեղերն ինչի՞ չպիտի լուսավորվեն»։*

Ինչպես տեսնում ենք, նահապետական գյուղը վաղ է սկսում ճաշակել բուրժուական «լուսավորության» դառն պտուղները։

«Ցեցեր» վեպում Պռոշյանը արդեն որոշակի է ներկայացնում գյուղի դասակարգային շերտավորումը։ Գյուղի սոցիալական տուզերն այստեղ տնտեսապես ավելի հզոր և ավելի երաշխավորված են։ Բալասան աղան արտոնված է կալվածատիրական բուրժուազիայի տնտեսական իրավունքներով և նրա ազդեցության ոլորտները ձգվում են գյուղի շրջանակներից ավելի հեռու. «էս ույեզդումը գեղ չկա, որ ինձ պարտ չլինի,— ասում է նա,— Վաղարշապատ, Աշտարակ, Եղվարդ, Փարպի, Բիրական, Շարուր, Դարալագյազ,—բոլորն իմ ճորտերս են. քաղաքումը բանկերն են ինձ պարտ»։ Դա գյուղի բուրժուականացման ցայտուն արտահայտությունն է։ Բալասան աղան բուրժուականացող գյուղի սյուներից է, որը գործում է թույլին ճզմելու, «դրամի բարոյականության» դաժան սկզբունքով։ «Միշտ այդպես է,—հաստատում է նա,—թույլը զորեղի համար է ստեղծված. արջը գայլին է խեղդում, գայլը՝ ոչխարին, աղվեսը՝ հավին, կատուն՝ մկանը։ Ո՞րը ես լսել, որ մուկը կատվին հաղթի. աշխարքը էդպես եկել է, էդպես էլ շարունակվելու է։ Ինձնից քեզ խորհուրդ, ձեռքդ ընկավ, տեսար որ քեզնից անուժ է՝ փշրի, ոչնչացրու, մեջտեղից քո օգուտը հանիր»։

Տնտեսական գերիշխանության այդ «հերոսները» ձգտում են ոչնչացնել համայնքի հասարակական օրենքները և ստեղծել իրենց սոցիալական շահերին համապատասխան իշխանություն՝ որպեսզի դրանով իսկ օրինական ձև տան իրենց «դիկտատուրային»։

Սյուժետային իմաստով «Ցեցեր» վեպը սկզբունքային նորություն չի բերում Պռոշյանի ստեղծագործության մեջ։ Սամսոնի և Սոնայի պատմությունն այստեղ վիպական նույն եղանակով է պատկերված, ինչպես Սմբատի և Հեղնարի պատմությունը՝ «Հացի խնդիր» վեպում։ Անշուշտ, գեղարվեստական միասնությամբ և տիպերի հոգեբանական խորությամբ «Ցեցերը» զիջում է «Հացի խնդրին», սակայն նրանում կան մի քանի մոմենտներ, որոնք նորություն են բերում Պռոշյանի ստեղծագործության մեջ։



«Յեցերի» ձեռագրի առաջին էջը

Ամենաուշագրավ փաստը, որով հեղինակը առհասարակ նոր մոտիվ է բերում հայ գրականությանը, «գյուղափրկիչ» մտավորականության պատկերումն է, որն անշուշտ պայմանավորվում է ժամանակի նարոդնիկական մտայնության ազդեցությամբ։ Ինտելիգենցիայի միջոցով գյուղը բարեկարգելու նարոդնիկական հովերով Գոռշյանը կարծես կանխում էր Մուրացանին։ «Յեցեր» վեպում բավականաչափ որոշ է ընդգծված մտավորականության դերը։ Քաղաքից վերադարձած գրագետ Սիսակի եռանդուն միջամտությամբ է, որ տվյալ գյուղը ազատվում է Բալասան ա-

ղայի և տանուտեր Խուդոյի խարդախ որոգայթների կծիկից։ Սիսակը գրականության մեջ հայ գյուղի առաջին բարերարներից է։ Բացի Սիսակից վեպում հանդես է գալիս նաև մի այլ մտավորական՝ Սմբատը, որի կերպարը, սակայն, ավարտված չէ։ Սմբատը խոսում է բարձր գաղափարների անունից, հոլովում է վսեմ իդեալներ, առաջադրում, այսպես ասած, «հասարակաց դատաստանի» բարոյական կոդեքսը։ Նա կապ ունի մամուլի հետ, ձգտում է խորամուխ լինել գավառի կյանքի մանրամասների մեջ և դրա ճշմարիտ պատկերը լույս աշխարհ հանել։ «Մեր ժողովրդի ներքին կյանքն եմ ուսումնասիրում. անմխիթար է, վերին աստիճանի տգիտություն, աղքատություն...»։ Այսպիսին է Սմբատի պատկերացումը։ Հավանաբար այս անավարտ կերպարով Պռոշյանը քննադատել է մոդայիկ հովերով տարված այն ինտելիգենտներին, որոնք միայն խոսում են բարձր գաղափարների անունից, և որոնց գեղեցիկ խոստումները հեշտությամբ փշրվում են՝ հանդիպելով գործնական կյանքի դժվարություններին։ Հանձին Բալասան աղայի եղբոր՝ Պռոշյանը պատմում է նման մի ինտելիգենտի մասին ևս. մայրաքաղաքի երիտասարդության հովերով տարված, նա գալիս է գյուղ և փորձում հավատարիմ մնալ իր բարձր իդեալներին, սակայն միջավայրի բարքերը, աստիճանավորի փառքի գայթակղությունը գրավում են նրան, և նա մտնում է իր իսկական տարերքի մեջ, դառնալով լկտի շահագործող, ցինիկ բյուրոկրատ։ Բայց մի՞թե նույնը չէ խոստովանում նաև գավառապետը. «Խոստովանում եմ՝ համալսարանի գաղափարները հետզհետե օդը ցնդեցին, շրջանն յուր ուժեղ թաթն իմ վրա դրեց, ականջներս խլացրել եմ բարձր ձգտումների և ներքին ձայնի դեմ, ինքս էլ հավասարապես դատապարտել եմ, բայց չեմ կարող ուրանալ հասարակաց դատաստանի անհավատարմությունը»։

«Հասարակաց դատաստանի» բարոյական քողածածկի տակ Պռոշյանը տեսել և քննադատել է ժողովրդի շահերի «պաշտպանության» անունից հանդես եկող լիբերալ-բուրժուական երեսպաշտությունը։ Հետաքրքրական է, որ այդ մտայնությունը մուտք է գործում նաև գյուղ և հարկադրում սեթևեթել նաև Բալասան աղային. «Հարկավոր է շարունակ մտրակել ազգի ցեցերին, աստիճանամոլ և հացկատակ պաշտոնյաներին, ժողովրդի արյունարբու վաշխառուներին, դավաճաններին, մատնիչներին և այն բոլորին, որոնք անձնական շահի համար խեղդում են ժողովրդի մեջ ամեն տեսակ բարի ձգտումը։ Ավելի լկտի ցինիզմ դժվար է երևակայել։ Ինքը կատարում է ամենաստոր արարքները, մինչդեռ խոսում է ժողովրդի շահերի անունից, և խիղճը կորցրած այդ մարդը երկյուղ է կրում միայն մի բանից. «Ի՞նչ կասե հասարակաց կարծիքը»։

Գյուղի սոցիալական տեղաշարժերի պատկերումը, կենցաղի ու հոգեբանության արտացոլումը «Ցեցեր» վեպին տվել են ճանաչողական մեծ արժեք։ Սակայն այստեղ, ինչպես և «Հացի խնդիր» վեպում, հեղինակը կոնֆլիկտի լուծման մեջ հեռանում է ռեալիզմից և փորձում իր բարոյագիտական ցանկությունները ներկայացնել որպես վիպական

իրականություն։ Պռոշյանն ուղղակի աչք է փակում հենց իր նկարագրած իրականության հանդեպ և հավատում համայնքի կայունության պատրանքներին։ Պռոշյանն այստեղ բառացիորեն դիմում է նույն միջոցին, ինչ որ տասը տարի առաջ կիրառել էր «Հացի խնդիր» վեպում։ Հայտնվում է մի արդար դատավոր՝ բացահայտում Բալասան աղայի և համախոհների չարագործությունները, մեղավորներին պատժում և գյուղը մաքրում անցանկալի տարրերից։ Նահապետական համայնքը փրկելու Պռոշյանի վերջին ճիգն էր սա, վերջին պատրանքը, որին թերևս հավատում էր նա։

6

Այն իրականությունը և այն մարդիկ, որոնք նյութ են դարձել «Բղդե» վեպի համար, պատմականորեն նախորդում են «Հացի խնդիր» և «Ցեցեր» վեպերում պատկերված դեմքերին ու դեպքերին։ Պռոշյանը չէր սպառել գեղարվեստական իր մտահղացումները, դեռևս կային չբացված խորշեր, չնկատված երանգներ, որոնց պատկերումը կամրողջացներ առևտրա-վաշխառուական բուրժուազիայի սոցիալական դիմանկարը։ Եվ այսպես, երեք տիպերի միջոցով՝ Բղդե—Միկիտան Սաքո—Բալասան աղա, Պռոշյանը ուրվագծեց հայ առևտրա-վաշխառուական բուրժուազիայի ծագման ու զարգացման գեղարվեստական պատմությունը։ «Բղդե» վեպը, իհարկե, չունի նախորդ վեպերի բովանդակության հարստությունն ու ռեալիստական խորությունը, բայց այստեղ կան մի քանի շտրիխներ, որոնք նոր երանգներ են մտցնում Պռոշյանի ստեղծագործության մեջ։ Էական նորությունն այն է, որ հեղինակը դիմում է տիպականացման այնպիսի եղանակի, որպիսին չկա նախորդ ստեղծագործություններում, այն է՝ կերպարի հոգեբանական ինքնավերլուծումը։ Բղդեի անձնավորության մեջ ցուցադրելով տվյալ սոցիալական խավի հոգեբանության ձևավորումը, գրողը վեպի էջերում տվել է այդ հոգեբանությունը ծնող միջավայրի ու ժամանակի դիպուկ նկարագրություններ։

Վեպի գլուխներից մեկում, որը կրում է «Երեկ և այսօր» բնորոշ վերնագիրը, հեղինակը պատկերում է կյանքի այն հեղաբեկումները, որ տեղի ունեցան 50-ական թվականների ռուս-թուրքական պատերազմից հետո. «Գոռ պատերազմն իրենից հետո բերեց մեզ խաղաղություն և անհավատալի արմատական հեղաշրջություն. ամեն բան, ամեն կարգ ու կանոն գլխիվայր շրջվեցան և հիմնական փոփոխության ենթարկվեցին։ Սովորական կյանքի և կենցաղավարության մեջ այնպիսի զարմանահրաշ նորություններ կատարվեցին, որ լսողի անձն է սարսափեցնում»։ Այս տեղաշարժերը չտեսնված փոփոխություններ մտցրին բարքերի ու կենցաղի մեջ, տեղի ունեցան այնպիսի վերափոխումներ, որոնք իրենց հետևանքներով աննախադեպ էին անցյալ դարերում. «Կարճ միջոցում բուն ազգային ավանդական սովորությունները, ապրուստի եղանակը, լեզուն, նիստ ու կացը, նահապետական դարերով սրբագործված և արյունի մեջ մակարդված ծերերի պատվապահությունը, ծնողասիրությունը,

պարզ սակավապետությունը, եղբայրական անբաժանությունը, մինչև անգամ հագնելիքի և ուտելիքի տարազն ու գները միանգամայն կարծես, մի սատակիչ հրեշտակի սրի առաջ դուրս վռնդվեցին ու նոցա տեղը պատվաստվեցին կյանքի տեղական պայմաններին, երկրի դիրքին խորթ և օտարոտի նորություններ»։

Այս «վերափոխական տակնուվրայությունը» ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ կապիտալիզմի զարգացման նախասկիզբը։ Սոցիալական այս հանգամանքների մեջ և դրանով պայմանավորված է հենց ասպարեզ գալիս «նախնական կուտակման» շրջանի արկածախնդիր «հերոսը»՝ Բղդեն։

Ռոմանտիկական որոշ վերացականությամբ է տրված Բղդեի սոցիալական հոգեբանության կազմավորումը՝ այն կերպարի բնածին հատկանիշ դիտելու միտումով։

Ինչ-որ գործատիրոջից Բղդեն ստանում է տասը կոպեկանոց մի պղնձադրամ և այդ տակն ու վրա է անում հազիվ տասնչորս-տասնհինգ տարեկան պատանու ողջ էությունը։ Նրան համակում է մի անսովոր դող, նա կորցնում է պատանեկան հոգու խաղաղությունը, հասնում ցնորքի միստիկական վերացության պահերի։ Մի շաբաթ մաքառելով իր ցնորքների դեմ, նա ոտքի է կանգնում և կայացնում հարստանալու իր հաստատ վճիռը. «Սա, սա կլինի իմ հարստության սկիզբը, սա կլինի իմ բախտագիրը, մինչև շունչս բերանումս է»։ Ժամանակի արկածախնդիր «հերոսը» մտնում է կյանքի ասպարեզ... և որպես հասարակ չարչի՝ դափելու, կողոպտելու արվեստի մեջ շուտով գերազանցում է բոլորին։ Իսկ երբ ձեռք է բերում մի որոշ հարստություն, արդեն հանդգնում է մարտահրավեր նետել իր բոլոր մրցակիցներին։ Նրան ղեկավարում է միայն մի գաղափար՝ հարստանալ, կուտակել, վեր բարձրանալ։ Արկածախնդրական այդ ժամանակներում, երբ անկումն ու բարձրացումը անհասկանալի առեղծված էին, երբ միակ տնօրինողը «պատահականության» խաղն էր, բախտը ժպտում է նաև Բղդեին։ Եկեղեցու զանգակատան մեջ նա գտնում է մի անհայտ հավատացյալի հոգու փրկության գինը՝ բավականաչափ մեծաքանակ ոսկի և դրանով էլ ապահովում իր վերելքը։ Դեպքերի «պատահական» ընթացքը ներշնչում է Բղդեին ինչ-որ բնական կոչման ներքնազգացում՝ դրա մեջ տեսնելով նախախնամության կամքի թելադրանքը։ Եվ սա ավելի է գրգռում նրա վայրենի բնազդը։ Բղդեի ուժն այն է, որ լավ է ըմբռնում ժամանակի ոգին։ Դեռ երեկ «գառն ու գայլը միասին էին արածում. մարդիկն իրենց սովորական աշխատանքի հետ էին», իսկ այսօր, «որ կողմը դառնում ես՝ մտքերն հուզված են և ուշադրությունները լարված»։ «Աշխատանքի ու շահի տարի է, փող վաստակելու ճանապարհը հարթվել, լայնացել է, ոսկին թիերով են քերում. չօգտվելը խելքը կորցնել կնշանակի»։ Սուր աչքերով Բղդեն լավ էր տեսնում բախտի քմահաճ խաղը, որը մեկին բարձրացնում է, մյուսին՝ կործանում։ «Երեկ նա էր, այսօր ես եմ. աշխարհքս սանդուղք է՝ մինը վեր է ելնում, մինը ցած է իջնում»։ Նա զգում է, որ վեր բարձրանալու վիճակը իրեն է ընկել, ուրեմն պետք է լավ սրի ճանկերը, որ գոփի աշ-

խարհը, պետք է ճզմի մրցակիցներին, որպեսզի իր վերելքը կատարյալ լինի։

Ոճրագործի կիրքը հասնում է այն աստիճանի, որ նա իր վերջին մրցակցին՝ «Ջհուտ» Աղաջանին ոչնչացնում է ոչ միայն տնտեսապես, այլև ֆիզիկապես։ Ահա, թե մարդուն ինչպիսի դաժանության է հասցնում «նախնական կուտակման շրջանի» վայրենի մրցակցությունը։

Բայց Պռոշյանի բարոյախոսությամբ մարդկային չարիքը ի վերուստ դատապարտված է կործանման, ուրեմն և Բղդեին վիճակված է անխուսափելի անկում։

«Ջհուտ» Աղաջանի դուստրը՝ Շողիկը, հասարակության առաջ միամտովոր ինքնասպանությամբ բարոյական ծանր ապտակ է տալիս նրան և միանգամից խորտակում նրա դասային հեղինակությունը։ Տեղին է նշել, որ իր նկարագրով, համարձակ վարքով՝ անձնազոհ ընդվզումով Շողիկը ուշագրավ երևույթ է XIX դարի հայ գրականության կանացի կերպարների շարքում։

«Բղդե» վեպում ցայտուն արտահայտություն են գտել Պռոշյանի ստեղծագործական ոճի հիմնական առանձնահատկությունները։ Գրականագիտության մեջ ընդունված է Պռոշյանի գրական ուղղությունն անվանել ռեալիստական։ Ընդհանուր առմամբ ճիշտ լինելով, այս բնորոշումը, սակայն, չի սպառում հարցի ամբողջ բովանդակությունը։ Երբ Պռոշյանը գրական ասպարեզ մտավ, ռեալիստական վեպի գեղարվեստական սկզբունքները տակավին մուտք չունեին հայ գրականության մեջ։ Հայ գրականությունը հիմնականում սնվում էր ռոմանտիկական դպրոցի գեղարվեստական մտածողությամբ։ Պռոշյանը նույնպես որոշ չափով գտնվեց ռոմանտիկական դպրոցի ազդեցության տակ։ Ավելին, նա մերձեցավ նաև սենտիմենտալիզմի ոճին, որը և նրա համար կամուրջ հանդիսացավ յուրացնելու ռոմանտիկական պոետիկայի մի շարք ձևեր։ Բայց Պռոշյանն օժտված էր կյանքի պատկերների խոր և ճշմարտացի ընկալմամբ, որոնք ներթափանցելով նրա երկերի մեջ, ստեղծում էին ռեալիստական ուժեղ գունավորումներ, կազմում նրա ստեղծագործության հիմնական բովանդակությունը։ Գրողի առավել արժեքավոր ստեղծագործություններում կյանքի այդ պատկերներն այնքան հախուռն, այնքան տպավորիչ և այնքան առատ են, որ ճնշում են ռոմանտիկական պոետիկայի գեղարվեստական ձևերին և պայմանավորում այդ երկերի ռեալիստական թափը։ Դրանով են հատկանշվում «Հացի խնդիր», «Ցեցեր», «Բղդե», «Հունոն» վեպերը։ Որպես պատկերահան, որպես նկարագրող Պռոշյանը ուժեղ ռեալիստ է, բայց որպես «վիպող», որպես կառուցող նկատելի չափով հետևում է ռոմանտիկական պոետիկայի սկըզբունքներին, այլ կերպ ասած՝ ռեալիստական բովանդակությունը նա յուրօրինակ կերպով հաճախ արտահայտում է ռոմանտիկական ձևի միջոցով։ Նույնիսկ նրա ամենախոշոր ռեալիստական վեպի՝ «Հացի խնդրի» սյուժեի, կառուցվածքի, կոնֆլիկտի, լուծման մեջ առկա են ռոմանտիկական վեպերին բնորոշ եղանակները։ Առանց այս առանձնահատկու-

թյունների հաշվառմամբ, հնարավոր չէ ցուցադրել Պռոշյանի ստեղծագործության ինքնատիպությունն ու գրական-պատմական արժեքը։

«Բղդե» վեպում առավել որոշակի է դրսևորվում գրողի ստեղծագործական մեթոդի այդ երկվությունը։ Ինչպես տեսանք, վեպի գեղարվեստական նպատակադրումն է՝ ժամանակաշրջանի սոցիալական տեղաշարժերի ֆոնի վրա ցուցադրել առևտրա-վաշխառուական կապիտալի «հերոսների» հոգեբանության ձևավորումը։ Այս բոլորն, անշուշտ, վիպում պատկերված են ռեալիստական ճշմարտացիությամբ։ Ռեալիստ վիպասանը ընտրելով իր հերոսին, տալիս է նրա կյանքի պատմությունը, դնում է նրան տարբեր կապակցությունների մեջ և դեպքերի օբյեկտիվ տրամաբանությամբ հանձնում նրա զարգացումն ու վախճանը։ Վիպական կառուցվածքի այլ ձև է ընտրում Պռոշյան-ռեալիստը. մարդիկ ու դեպքերը նա դնում է իր սուբյեկտիվ հայացքի տակ և ուղղություն տալիս նրանց, դեպքերի «օբյեկտիվ» ընթացքը կարգավորում իր սուբյեկտիվ միջամտությամբ։ Թվում է, օրինակ, թե Բղդեի ճակատագիրը պետք է լուծեին իրենք՝ դեպքերը, դրությունների հոգեբանական ընթացքը, սակայն վեպի հենց նախերգանքում Պռոշյանը շտապում է թելադրել նրա վախճանը։ «Նա,—գուշակում է հեղինակը,—այժմ կամ ծերացած, կամ ոտք ու ձեռքից ընկած, մի գյուղի կամ քաղաքի խուլ անկյունում կյանքի հետ կռիվս է տալիս, հոգեառի անունից օրն ի բուն սարսափի մեջ է, կամ թե սև հողի միջին որդ ու ժամանակների կերակուր է եղել, յոթը պատան է մաշել, մարդկանց և աստծո հիշողությունից իսպառ մոռացվել՝ շիքերի կարգն է անցել»։

Ռոմանտիկական մեթոդին բնորոշ այս սուբյեկտիվիզմը հաճախ է ներթափանցում վեպի էջերը, ստիպում գրողին միջամտելու վիպական դեպքերի ընթացքին՝ «Ասեմ, թե ինչ պատահեցավ», «Եվ ի՞նչ է այստեղ ապացուցվում։ Այ, ինչ։ Մենք տեսանք, որ հին կարբեցիք...», «Ես ոչ ականատես և ոչ երաշխավոր եմ», «Իմ դրախտի բարին մայրիկս էլ նույն հնարքն էր գործ դնում» և այլն, կամ ընդհատելու պատմությունը հեղինակային խորհրդածություններով։

«Բղդե» վեպը ցուցադրում է Պռոշյանի վեպերի կառուցվածքային մի այլ յուրահատկությունը ևս։ Չկիրառելով կառուցվածքի հատուկ վիպական տեխնիկա, նա հաճախ սյուժեն ու դեպքերի ընթացքը կասեցնում է միջանկյալ պատմություններով ու կողմնակի էպիզոդներով, որոնք խախտում են երկի գեղարվեստական միասնությունը։ «Հացի խնդիր», «Ցեցեր» վեպերում այդ շեղումները հիմնականում տարվում են միջավայրի և կենցաղի պատկերման ուղղությամբ և այս իմաստով էլ դրանք հարստացնում են վեպի բովանդակությունը և դառնում գեղարվեստորեն անհրաժեշտ, մինչդեռ «Բղդեում» այդ շեղումները հաճախ գեղարվեստորեն չեն իմաստավորվում։ Այս կամ այն առիթով հեղինակը, օրինակ, վեպի էջերն է խցկում պատմա-ավանդական էպիզոդներ, որոնք, սակայն, իրենց ռոմանտիկ էպիկականությամբ չեն համատեղվում վեպի բովանդակության ու պրոբլեմատիկային։

7

Արտացոլելով հայկական նահապետական գյուղի քայքայումը, գյուղացիության աղքատացումն ու ունեզրկումը, Պռոշյանը միաժամանակ ցույց է տվել ժողովրդական մասսաների դասակարգային ինքնագիտակցության արթնացումը, նրանց բողոքը, ընդվզումն ու տարերային ցասումը սոցիալական վերահաս չարիքների հանդեպ։ Այս մոտիվը իրավամբ կարելի է համարել Պռոշյանի ռեալիզմի և դեմոկրատական աշխարհայացքի ամենաուժեղ զարկերակը։

Ռեալիստ գրողի ստեղծագործության մեջ ըստ ամենայնի արտահայտվել է գյուղացիության ճնշված խավերի ուժն ու թուլությունը, բողոքն ու հուսահատությունը։ Հիրավի, գյուղացիության մեծամասնությունը յուրահատուկ էր պասիվ համակերպում կյանքի տարերքին, երկչոտություն՝ շահագործման ու ոստիկանական կամայականության հանդեպ։ Զրկանքներով և աղետներով լի կյանքը նրան սովորեցրել էր տանել տիրոջն ու չինովնիկին, բայց չէր սովորեցրել և չէր կարող սովորեցնել, թե ինչպես պետք է դիմագրավել դրանց։ Այդ պատճառով էլ գյուղացիության զգալի մասը շահագործման ու բռնության հանդեպ հուսահատորեն երազում էր, բարոյախոսում և աղոթում։ Այս նրա թուլությունն էր։ Բայց բոլորը չէ, որ աղոթում էին. բռնությունն ու շահագործումը գյուղացիության որոշ մասի մեջ ձևավորում է դասակարգային ինքնագիտակցության սաղմեր, կասկած արթնացնում տիրող կարգերի նկատմամբ։ Հետաքրքիր է նկատել, որ այս տրամադրությունների գեղարվեստական պատկերումը Պռոշյանի ստեղծագործության մեջ դրսևորված է մի ներքին զարգացմամբ։ Արշամի զգուշավոր սկեպտիցիզմը («Սոս և Վարդիթեր»), Հաքուլի («Հացի խնդիրը») և Սարոյի («Ցեցեր») մոտ ստանում է մի որոշ խավի դժգոհության կերպարանք, որի ժառանգորդներն արդեն հանգում են տիրող օրենքների ու անարդարությունների դեմ զենքով կռվելու, ճիշտ է, անհատական պայքարի գաղափարին։ Վերջինիս գեղարվեստական արտահայտությամբ նշանավորվեց «Հունոն» վեպը (1900)։ Պռոշյանը կերտեց ժողովրդական ըմբոստությունը մարմնավորող «գաղափարական ավազակի» մի կերպար, որն իր դրական նշանակությամբ կանգնում է Ղ. Աղայանի ընդվզող հերոսի՝ Արզումանի («Երկու քույր») կողքին։ Հունոյի կերպարը Պռոշյանի ստեղծագործության մեջ ունի իր նախատիպը՝ հանձին «Մեր խեչոն» նշանավոր պատմվածքի (1892 թ.) հերոսի։ Պատմվածքը ներկայացնում է մի «թառամած ծերունու», որի կյանքը, սակայն, լցուն է եղել լեգենդար սխրագործություններով, որը «մի ժամանակ աշխարհք է դողացրել»։ Խեչոն հարստահարիչների սարսափն էր, ընչազուրկների արդար պաշտպանը. «Որտեղ աղքատի բերանից պատառ խլող, շահին շահ առնող, ժլատ հայ ու թուրք կային, ինչտեղ իրանց ռահաթին զրկող, նեղացնող կալվածատերեր լինեին, ինչտեղ հոգիքը դալի ծերին չափող բաղալներ, կշռքում հարամություն անող հացախնդիր հացածախներ կային, բոլորը կամ ուղղվում,

աստվածավախ, ճշմարիտ ու աղքատասեր էին դառնում, կամ թե կյանքները լորի պոչի պես կարճանում էր, դժոխքի բաժին էին լինում»։

Հերոսի այս ռոմանտիկական չափազանցումը բխում է անարդարության դեմ պայքարի նախընտրած եղանակի իդեալականացումից. եղանակ, որին թերևս հավատում էր Պռոշյանը։ Ռոմանտիկական իդեալացման ցայտուն շտրիխներով է գծագրված նաև Հունոյի կերպարը։

«Հունո» վեպում «գաղափարական ավազակը» հանդես է գալիս իր կատարածի հստակ գիտակցությամբ, հոգեկան ներքին համոզմամբ։ Այստեղ դրվում են այն շարժառիթները, որոնք դրդում են հերոսին զենք շաչեցնելու բռնության և կամայականության դեմ, մի շարժառիթ, որով անհատը իր անձնականի միջոցով հանգում է ընդհանուրի շահերի պաշտպանության գիտակցությանը։ Գեղեցկությամբ հռչակված Գյուլոն՝ մեծահարուստ Ավոյի միակ դուստրը, արհամարհելով շատ և շատ մեծատունների առաջարկը, ընտրում է հասարակ ծագման տեր մի երիտասարդի՝ Հունոյին։ Բայց աղջկա կամքն ու Հունոյի փոխադարձ սերը չեն լուծում դեպքերի հետագա ընթացքը, քանի որ մի իրավակարգում, ուր տիրապետում է բռնությունն ու անհավասարությունը, ինքնին բացառվում են նաև անհատի զգացմունքների ազատության իրավունքը։ Դասային նախապաշարմունքը չի հանդուրժում Հունոյի հանդուգն քայլը, բայց Հունոն հակված չէ ոտնահարելու սեփական անձի արժանապատվության զգացումը։ Գյուլոն ընտրում է իրեն, ուրեմն ինքը պետք է նվաճի այդ իրավունքը։ Այնինչ մեծատոհմ Մելիք-Մրտոյի որդին՝ Ջաքոն, չի հանդուրժում, որ իր համար նախասահմանված աղջիկը ընտրի ինչ-որ ստորադաս արարածի։ Այսպես, ստեղծվում է սուր կոնֆլիկտ երբեմնի մտերիմ ընկերների՝ Հունոյի և Ջաքոյի միջև, որը լուծվում է վերջինիս մահով։ Հունոն դառնում է ակամա հանցագործ, իշխանությունը հետապնդում է նրան, սակայն, նա ոչ միայն չի հնազանդվում, այլև ներշնչվում է վրիժառության զգացումով կյանքի անարդարությունների դեմ։ Նա դառնում է բոլոր հարստահարիչների՝ վաշխառուների ու բեգերի հակառակորդը, «ժողովրդի արյունը ծծողների» երդվյալ թշնամին։ Կարճ ժամանակում նրա հռչակը տարածվում է ամբողջ գավառում, հարուստները սարսափում են, իսկ աշխատավոր մարդիկ մեծարում իրենց փրկչին։ «Բայց չունքի Հունոն արդար մարդկանց, հալալ ադամորդու ճանապարհը չի կտրում, այլ տներ քանդելու, տավար, ոչխար ու ձի փախցնելու, կողոպուտներ անելու, ժողովրդի ու խեղճերի աչքների լույսն իր բուռն առնելու, անխղճմտանք շահեր առնելու սովոր մարդկանց ճանապարհներն է կտրում, դրա համար էլ թե մեր գյուղում, թե բոլոր գյուղերումը, թե քաղաքումն ամենքի աչքի լույսն է մեր Հունոն»։

«Գաղափարական ավազակը» վերանում է անձնական վրիժառության մղումներից և իր գործունեության մեջ դնում սոցիալական ավելի մեծ բովանդակություն։ Նա կարող է իր սիրածի հետ հեռանալ այլ վայրեր. խուսափել հետապնդումից, սակայն նրա արժանապատվությունը չի հաշտվում այդ մտքի հետ, քանի որ այդ խիստ փոքր կլիներ այն կոչման

հանդեպ, որ հանգամանքները դրեցին նրա վրա։ Ընդհանուրի շահերի պաշտպան կանգնելը հպարտության զգացումով է համակում նրա էությունը և նրան տալիս բարոյական մեծ ուժ։

Բայց Հունոյի գործունեությունն, այնուամենայնիվ, պետք է հանգեր մի որոշ վերջակետի, և հեղինակն այդ փորձում է պատճառաբանել հոգեբանորեն։ Հունոյի նպատակների ոլորտը բավականաչափ նեղ է. նրա մտորումները բնավ չեն հասնում դասակարգային ինքնագիտակցության և գալիս հանգում են լոկ իր շրջապատի անարդարությունները վերացնելու պահանջին։ Ահա թե ինչու իր այդ միսիան ավարտած համարելով, նա այլևս ուրիշ հեռանկարներ չէր տեսնում, իսկ Պռոշյանն էլ իր աշխարհայացքի սահմանափակությամբ չէր կարող այլ ուղիներ նշել։ Կերպարի հոգեբանական ինքնաբացահայտման իմաստով չափազանց ուշագրավ են վեպի վերջին էջերը, որոնք նրան տալիս են գեղարվեստական ավարտ։ Չի կարելի չզգացվել այն տխուր մտորումներով, որ ապրում է Հունոն իր ողբերգական ճակատագրի հանդեպ։ Այս ողբերգության մեջ կա և՛ հումանիստական թախիծ, և՛ ազատության երազանք, և՛ բողոք՝ բռնության դեմ։ Անհեռանկարությունը և այն համոզումը, թե վաղ թե ուշ ինքը դատապարտված է կործանման, Հունոյին կանգնեցնում է անհույս կացության առաջ։ Դրան ավելանում է նաև այն ցավալի իրողությունը, որ հասարակական մի որոշ կարծիք կասկածի տակ էր դնում նրա գործունեության ազնիվ մղումները։ «Էս օր ծակ բերանն ինձ վրա բացված է, աշխարհն իմ առարկան է անում. մինը եթե լավ է ասում, հարյուրը միսս է ծամում. բայց թե բարեկամի, թե թշնամու բերաններումն էլ իմ անունս ճամփա կտրող մարդասպան ու ավազակապետ ավազակ է... ավազակ... մարդասպան... և ոչ թե աստծու ճանապարհովը գնացող, ճակատի քրտինքով իր տնեցոց հալալ հացը ձեռք բերող, իր գյուղականների, իր ընկեր-հարևանների մեջ պատիվ ու անուն ունեցող մի մարդ»։ Դա վիրավորում է նրբազգաց Հունոյի ինքնասիրությունը և բեկում նրա կամքը։ Նաև այլ բաների է վերահաս լինում նրա խորհող միտքը. նա հասկանում է, որ կյանքի օրենքները բոլորովին այլ են և դժվար է արդարություն որոնել այն երկրներում, ուր այնքան արմատացած է անիրավությունը. «Աշխարհքումս ո՞վ է տվել արդարություն, գութ, խղճմտանք, աշխարհքումս արդարն ու լավը նա է, ով քսակումը ոսկիք, ձեռքին իրավունք ունի»։ Այս ամենը ստեղծում են մի հանգույց, որից Հունոն չէր կարողանում ելք գտնել և կամովին հանձնվում է իշխանությանն ու աքսորվում Սիբիր՝ «ի ցավ Գեղարքունի գավառի թուրք ու հայ ճնշված ու հարստահարված դասակարգի»։

«Հունո» վեպի գրական արժեքը «գաղափարական ավազակի» կերպարի գեղարվեստական պատկերման մեջ է, սակայն նա ունի նաև այլ կողմեր, որոնք հարստացնում են Պռոշյանի ստեղծագործությունը։ Ամենից առաջ նորություն էր նկարագրվող միջավայրը. դուրս գալով իր ստեղծագործության հիմնական միջավայրից՝ Արարատյան գավառից,

Պռոշյանը «Հունոն» վեպում նկարագրում է արդեն Սևանի լեռնային վայրերի բնակչության կենցաղն ու բարքերը։

Հայտնի է, որ Պռոշյանը, առհասարակ, իր վեպերում քիչ է դիմում բնության նկարագրություններին։ Այդ իմաստով «Հունոն» տարբերվում է նրա նախորդ վեպերից։ Այստեղ հեղինակը լայն տեղ է տալիս բնության նկարագրությանը՝ ի հայտ բերելով ջերմ ու պոետիկ մի ոգևորություն, ռոմանտիկական ներշնչում։ Բազմագեղ բնության հոյատեսիլ պատկերները գրողին հասցնում են արբեցության. «Ի՜նչ մեղմ ու թարմ զեփյուռ էր խաղում օդի մեջ հարավից հյուսիսի ուղղությամբ. ի՜նչ քաղցր էր հնչում ականջիս կանաչասեր, գետնաթռիչ լորերի ու արտույտների ճտճտոցն ու ճռվողյունը՝ միացած առվակի խոխոջյունի ու մեղմամռունչ չփչփոցի հետ»։ Լեռնաստանի վեհությունը, չքնաղ Սևանի կախարդիչ գեղեցկությունը բերկրանքով են լցնում գրողի հոգին և նա, մի պահ մոռացած վեպի պատմությունը, սիրո և հպարտության զգացումով փարվում է հայրենի բնությանը՝ «քո հող ու ջրին մեռնիմ, այ հայոց աշխարհ»։

Վիպական տեխնիկայի իմաստով նույնպես «Հունոն» թարմություն է մտցնում Պռոշյանի ստեղծագործության մեջ։ Գրողը հաղթահարում է նախորդ վեպերի սյուժետային միօրինակությունը և ընտրում ուղեգրական վավերապատումի թարմ գրելաձև։ Հեղինակը հանդես է գալիս որպես ականատես և իր միջամտությամբ որոշ ուղղություն է տալիս դեպքերի ընթացքին, իմաստավորում վեպի գաղափարական միտումը։

8

Թեև Պ. Պռոշյանի ստեղծագործական տարերքը գյուղի սոցիալ-կենցաղի արտացոլման մեջ է, այնուհանդերձ նա անտարբեր չի եղել ազգային-քաղաքական խնդիրների նկատմամբ։ Ավելին, նույնիսկ սոցիալական կյանքի և կենցաղի արտացոլման իմաստով նրա ամենանշանավոր երկերում («Հացի խնդիր», «Բղդե») կարելի է գտնել ազգային-քաղաքական բնույթի ակնարկումներ։ Բացի այդ մասնակի փաստերից, հեղինակը գրել է մի շարք վեպեր, որոնց պրոբլեմատիկան հիմնված է ազգային-ազատագրական շարժման գաղափարախոսության վրա։ «Կովածաղիկ» և «Շահեն» վեպերում, ինչպես տեսանք, պատկերված է հայ ժողովրդի ստրկական վիճակը պարսկական տիրապետության պայմաններում։ «Կովածաղիկից» մոտ տասնհինգ տարի հետո Պռոշյանը նորից անդրադառնում է ազգային ազատագրության հարցին, այս անգամ հիմք ընդունելով թուրքահայ իրականությունը։ 1892 թվականին, «Տարազ» հանդեսում, ապա նաև առանձին գրքով լույս է տեսնում Պ. Պռոշյանի «Սկիզբն երկանց» վեպը։ Որոշ ժամանակ անց նա նույն թեմայով գրում է նաև «Վրեժ» անունով մի վեպ։

«Սկիզբն երկանց» վեպը որոշ իմաստով առանձնանում է Պռոշյանի մյուս վեպերից։ Այդ յուրահատկությունն իհարկե չի պայմանավորվում

միայն թեմայի նորությամբ, քանի որ «Կռվածաղիկ» և «Շահեն» վեպերում գրողը նույնպես անդրադարձել էր հայկական ազգային-ազատագրական շարժմանը, այլ այն, որ հեղինակը ստեղծում է ծրագրային վեպ և թարմություն մտցնում իր նախասիրած ժանրի գեղարվեստական ձևերի մեջ։ Պռոշյանը, որի ստեղծագործական տարերքի ուժը կյանքի պատկերները ռեալիստական ճշմարտացիությամբ վերարտադրելու մեջ է և որը կարող էր կյանքի առաջադրած հարցերին պատասխան տալ միայն բարոյախոսությամբ, այստեղ թելադրում է ազգային-քաղաքական որոշ ծրագրեր, նշմարում ապագայի հեռանկարներ։

«Սկիզբն երկանց» վեպի նյութը որոշ իմաստով պատմական է. այն վերաբերում է 50—60-ական թվականների ազգային շարժման զարթոնքի ժամանակաշրջանին։ Պատմական տեսանկյունով ահա, Պռոշյանը փորձում է պատասխան տալ 80—90-ական թվականներին նոր ուղղություն ստացած ազատագրական շարժման հեռանկարային հարցերին։ Սակայն, չնայած թեմայի կենսականությանը, «Սկիզբն երկանցը» չունեցավ հասարակական նկատելի արձագանք։ Գաղտնիքը միայն վեպի գեղարվեստական անկատարության մեջ չէր, այլ գլխավորապես այն բանի մեջ, որ հեղինակի առաջադրած պրոբլեմատիկան արդեն հնացել էր։ 90-ական թվականներին Պռոշյանն առաջադրում է ինքնապաշտպանության և ինքնագիտակցության այնպիսի դրույթներ, որոնք, տասնամյակներ առաջ, գեղարվեստական մեծ ուժով մշակվել էին Րաֆֆու երկերում։

Որակական անցում էր ապրում գրականությունը, փոխվում էին չափանիշները. նոր բովանդակություն, նոր թեմաներ, նոր հարցեր էին մտնում գրականության մեջ, մշակվում էին արտահայտչական նոր ձևեր։ Տարիներ առաջ հուզող, ոգևորող կոչերը, ռոմանտիկական երազանքներն այլևս չէին հնչում։ Պռոշյանն ուշացել էր։

«Սկիզբն երկանց» վեպում հանդես են գալիս երկու գլխավոր հերոսներ՝ Վարագա վանքի սան Ռուբեն Ասրանազյանը և Ներսիսյան դպրոցի շրջանավարտ ղարաբաղցի Գարեգին Մելիքսեթյանը։ Այս ընտրությունը կատարված է որոշակի միտումով։ Հեղինակի պատկերացմամբ 50—60-ական թվականների ազգային զարթոնքի կենտրոնները Վարագը և Թիֆլիսն էին, ըստ որում, մտավոր շարժման առաջնորդը մի տեղում Խրիմյան Հայրիկն էր, մյուս տեղում՝ Պետրոս Շանշյանցը։ Այս իմաստով էլ վեպում արտահայտվել է այդ ազգային գործիչների ակնհայտ իդեալականացում, որը չի կարող արդարացվել պատմականորեն։

Վաճառականի անվան տակ, բայց էապես ազգային գործունեության միսիայով, Գարեգինը անցնում է Արևմտահայաստան և հանդիպում Ռուբեն Ասքանազյանին։ Նրանք միացյալ ուժերով կազմում են մի ծրագիր և ձեռնամուխ լինում դրա իրականացմանը։ Ո՞րն է այդ ծրագրի էությունը. նրանց տեսակետով հայ ժողովրդի համար տվյալ մոմենտի անհրաժեշտ գործոններն են կրթությունը և զենքը։ Առաջինը պետք է բարձրացնի ազգի ինքնագիտակցությունն ու արժանապատվության

զգացումը, երկրորդը՝ դաստիարակի ակտիվ ինքնապաշտպանության ոգի, ներարկի սեփական ուժերի գիտակցություն և բռնության դեմ բռնությամբ կռվելու վճռականություն։ Ըստ ծրագրի հեղինակների, այս պայմանների իրականացմամբ հայ ժողովուրդը առժամանակ կպահպանի իր խաղաղ աշխատանքն ու ֆիզիկական գոյությունը, մինչև որ պատմական ինչ-ինչ հանգամանքներ (այստեղ ավելի շատ հույսեր են կապվում եվրոպական քրիստոնյա պետությունների և հատկապես Ռուսաստանի միջամտության հետ) կլուծեն Հայաստանի անկախության խնդիրը։ Այսպիսին է երկու ազգային գործիչների ծրագրի իմաստը և դրա իրականացման համար նրանք ընտրում են գործունեության ուրույն եղանակ՝ շրջել Հայաստանի գավառները և ամենուրեք ցանել կրթության և ինքնապաշտպանության սերմերը։ «Այսօրվանից պետք է աշխատել,—ասում է Գարեգինը—հայի մեջ գրագիտություն և զինավարժություն մտցնել. քաղաքական անդորրություն առանց ինքնաճանաչության և ինքնապաշտպանության շատ ուշ կարող է նպատակին ծառայել, իսկ ինքնաճանաչության շարժիչ մեքենան այբուբենն է, կամ ավելի ճիշտը, հասարակ գրագիտությունն է, նույնպես և ինքնապաշտպանության գլխավոր սպեղանին զինավարժությունն է»։

Ինքնապաշտպանության և ինքնաճանաչության այս ծրագրի իրականացումը պետք է նախերգանք հանդիսանա հայերի ազգային ազատագրության երկունքի՝ «սկիզբն երկանց»։ Պռոշյանը դեպքերն այնպես է ներկայացնում, որ իր ընտրած գործիչների միսիան ավարտվում է նպատակի իրագործման նկատելի արդյունքով։ Տարիներ հետո նրանք ներքին հպարտությամբ նշում են, որ իրենց ցանած սերմերը ամենուրեք «բուսնում և աճում են տաճկահայերի մեջ»։

Վեպի սյուժետային առանցքը դարձնելով երկու գաղափարական հերոսների գործունեությունը, հեղինակը պատկերում է նաև թուրք բարբարոսների կամայականություններին ենթարկված հայ ժողովրդի ողբերգական վիճակը։ Խիզնա գավառի և հատկապես Պեյթուս գյուղի պատկերը ներկայացնելով, հեղինակը վկայակոչում է այն աղետները, որոնք սպառնում են հայ ժողովրդի ֆիզիկական գոյությանը։ Ցնցող տպավորություն է թողնում Պեյթուսի երբեմնի նահապետների վերջին մոհիկանի՝ Մուրադի կյանքի տխուր պատմությունը։ Ուրվականի կերպարանքով այդ մարդը խորհրդանշում է մի ամբողջ ժողովրդի ողբերգություն։

Արծարծելով ազգային ազատագրության խնդիրը, Պռոշյանը այդ տեսակետից դնահատում է ազգային վերնախավի՝ հայ մեծատունների և հոգևորականության բարոյական կերպարը։ Նա, ինչպես և Րաֆֆին, անխնա մերկացնում է հարստահարիչների, «ժողովրդի արյունը ծծող այդ լպրծուն տզրուկների» այլանդակ դեմքը, որոնք իրենց շահերը պաշտպանելու համար վաճառում են ազգային սուրբ գաղափարները։ «Դրանք այն մարդիկն են, որ իրանց քսակների մեջ գյուղացու քրտինքն է լցված, ոչ ցանում են այդ մարդիկը, ոչ գործում են և ոչ քրտնում. ուրիշների կռները նրանց համար գործում... Թավական է, որ գյուղացին

Նրանից հինգ ղուրուշ պարտք առնի, կամ երկու կոտ ցորեն փոխ առնի. այնուհետև անբախտ պարտապանը հավիտենական իր վաշխառուի ստրուկն է. վերջին շապիկդ էլ ծախի, վճարիր, դարձյալ պարտքից չես ազատվիլ, դարձյալ ունեցածդ պետք է տաս»։ Մատնացույց անելով «Հայ չորբաշիների» հակազգային վարքագիծը, Պռոշյանի գաղափարական հերոսներից մեկը համարձակ կոչ է անում՝ «Թշվառ ազգ, ե՞րբ պիտի աչքերդ բացվին, որ դու քո միջի ցեցերին ոչնչացնես»։

Ազգային և սոցիալական ճնշումը պատկերելու մեջ Պռոշյանի հայացքը բավականաչափ ողջախոհ է։ Նա բնավ հակված չէ ամբողջ Թուրք կամ քուրդ ժողովուրդներին ներկայացնելու որպես հարստահարիչներ ու բարբարոսներ։ Ազգային ճնշման ամբողջ մեղքը նա իրավացիորեն բարդում է Թուրքական պետական սիստեմի բարբարոսական բնույթի, պաշտոնյաների սանձարձակության և վերնախավերի վայրենի շահատակության վրա։ Ավելին, նա նկատում և կարեկցում է նաև Թուրք և քուրդ հասարակ ժողովրդին, որը նույնպես ենթարկվում է շահագործման ու բռնության աղետներին. «Ճնշվածը ոչ միայն հայն է, այլև տաճիկ հասարակ ժողովուրդն է հեծում ու հառաչում յուրյանց արենակից շահամոլ ու անկուշտ, ամբարոյական դատավորների պատճառած նեղություններից... կենսական ապահովությունից զուրկ է և՛ հայը, և՛ տաճիկը և նույնիսկ քուրդը»,—ասում է Գարեգինը։

Սա Պռոշյանի աշխարհայեցության լուսավոր կողմերից մեկն է։

«Սկիզբն երկանց» վեպը նոր բան չբերեց հայ գրականության պատմության մեջ, սակայն, իր մի շարք կողմերով լրացրեց հեղինակի ստեղծագործական դիմանկարը և այս իմաստով էլ արժանի է ուշադրության։

9

Վեպը Պռոշյանի նախընտրած ժանրն է, նրա ստեղծագործական խառնվածքի հարազատ տարերքը։ Գրական ճանապարհի բավական երկար ընթացքում այդ տարերքը համարյա անխառն էր, բայց վերջին երկու տասնամյակում այն հարստանում է նոր ժանրերով՝ հատկապես պատմվածք և հուշագրություն, որոնք իրենց արժանի տեղն են գտնում Պռոշյանի ստեղծագործության մեջ։

Ամբողջ տասնամյակներ ուղեկցելով գրական-հասարակական կյանքին, ականատես ու մասնակից լինելով գրական շարժման ընթացքին, ամփվանի գրողը պահանջ է զգում հետադարձ հայացք նետել անցած ճանապարհին, գնահատել անցյալի դեմքերն ու դեպքերը։ Իր այդ նկատառումներն արտահայտելու համար Պռոշյանն ընտրեց հուշագրային ձևը։

1886 թվականին նա գրում է «Ինքնակենսագրությունը», ուր տալիս է իր կյանքի և գործունեության համառոտ ուրվագիծը՝ սկզբից մինչև 1879 թվականը՝ մինչև Երևանի թեմական տեսուչ նշանակվելը։ Այնուհետև, Պռոշյանը հղանում է գրելու իր կյանքի՝ ավելի լայն ու բազմակողմանի պատումը, և «Ինքնակենսագրության» հիման վրա շարադրում

է նշանավոր «Հուշիկները», որը հայ մեմուարային գրականության ուշագրավ էջերից է։ «Հուշիկները» (1894) ընդգրկում են գրողի կյանքի մանկության և պատանեկության շրջանը՝ մինչև «Սոս և Վարդիթերը»։ Հեղինակի ցանկությունը՝ շարունակելու իր հուշերի գիրքը, դժբախտաբար մնում է անկատար։ Հետագայում նա գրում է միայն մի հուշաբեկոր՝ «Մի հատված» վերնագրով, որը «Հուշիկների» առաջին շրջանի շարունակությունն է, և որը դարձյալ մնում է անավարտ։ Հեղինակի հուշագրական էջերի շարքն են մտնում նաև նրա օրագիրը, որն ընդգրկում է հեղինակի կյանքը՝ 1890 թվականի մայիսից-դեկտեմբեր ժամանակաշրջանը, և ապա «Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» և իմ «Սոս և Վարդիթերը» հիշողություն-հոդվածը, որն, ըստ էության, «Հուշիկների» մի հատվածի տարբերակն է։ Պռոշյանի ինքնակենսագրական և հուշագրական էջերը հետաքրքրական փաստեր են պարունակում հայ նոր գրականության վերաբերյալ։ Ճիշտ է, հեղինակի հուշերում երբեմն նկատվում են փաստերի սուբյեկտիվ գնահատումներ, առանձին գործիչների դերի իդեալականացում (օրինակ Շանշյանը), ինչպես նաև այլ երևույթների պատմական նշանակության ոչ-հստակ ըմբռնում («Հյուսիսափայլի» և Նազարյանի), բայց, ընդհանուր առմամբ, դրանք արժեքավոր են որպես հավաստի տվյալներ այդ շրջանի գրական-կուլտուրական կյանքի վերաբերյալ։ Հետաքրքրական է նաև Պռոշյանի հոդված-հուշերի մի շարքը՝ «Հայոց թատրոնի սկզբնավորությունը Թիֆլիսում», «Միհրդատ Ամրիկյանց», «Մի անհայտ թատրոնական գործիչ», «Միքայել Պատկանյանց» և այլն, որոնք ուսանելի շատ փաստեր են տալիս հայ թատրոնի սկզբնավորման պատմության վերաբերյալ։

Պռոշյանի գրական ժառանգության մի մասն են կազմում տասնյակների հասնող պատմվածքները, որոնք, անհասկանալի պատճառով չեն արժանացել գրական-քննադատության պատշաճ ուշադրությանը։ Անկասկած, արձակագրի փոքր կտավներն իրենց գեղարվեստական ու ճանաչողական նշանակությամբ զիջում են վեպերին, այնուհանդերձ, նրանք նոր երանգներ են ավելացնում գրողի ստեղծագործությանը, հարստացնում նրա ռեալիզմը։

Հայտնի է, որ իր վեպերում Պռոշյանը բազմիցս ներկայացրել է հայ հոգևոր դասի բարոյական անկումը։ Այդ թեմային նա անդրադարձել է նաև մի քանի պատմվածքներում՝ «Մի մեծ հոդվածից մի հանգուցյալ կտոր», «Եկեղեցական հաշվետվություն», «Օրը կյուրակի է, երազը սուտ», «Տեր-երկու հարյուր» և այլն։ Կոնկրետ փաստերի վրա հյուսած այս պատկերներում գրողը ամբողջ մերկությամբ ցուցադրում է հոգևոր դասի արատավոր վարքագիծը։ Մի վրդովեցուցիչ դեպք է ներկայացնում «Օրը կյուրակի է, երազը սուտ» պատմվածքը, որի ֆաբուլան հիշեցնում է Վ. Փափազյանի «Ենիչերին»։ Այստեղ հանդես բերված ծխական քահանա Տեր-Կիրակոսը իր վայրենի արարքներով և շահասիրությամբ գերազանցում է նույնիսկ ամենաանգութ վաշխառուին։ Եվ ժողովրդի այդ, այսպես կոչված, «հոգևոր հայրը», իր «բարերարական օրհ-

նությամբ» պատճառ է դառնում մի ամբողջ ընտանիքի կործանման։ Տեր-Կիրակոսը Պռոշյանի նկարագրած հոգևորականներից թերևս ամենաքստմնելին է։

Այդ պատմվածքներում Պռոշյանը ռեալիստորեն մերկացնում է չինովնիկների կամայականությունն ու վաշխառուների շահատակությունը։ «Գյուղական խանութպանը» պատմվածքում՝ համձին Ավոյի ցույց են տրվում ժամանակի այն շահասեր մարդիկ, որոնք ներելի և աններելի միջոցներով խաբում են չարքաշ ժողովրդին և շորթում նրանց վերջին կոպեկները։ Դրամաշորթի և մաքսանենգի իր գործելակերպով նախկին «փալանդուզը» դառնում է դրամագլխի տեր և դասվում գյուղի երևելիների շարքը։ Պետական պաշտոնյաների քստմնելի արարքներն են պատկերված «Աքցիզչի» պատմվածքում։ Ամենահետին պաշտոնյան՝ գյուղական վերահսկիչը իրեն ամենակարող է երևակայում և սահման չի դնում իր կամայականություններին։ Կեղծ մատնությամբ, սուտ վկայությամբ այդ «աքցիզչին» ամենուրեք սերմանում է դժբախտություն ու աղետ և ոչ ոք չի համարձակվում ընդդիմախոսել այդ «կոկորդավորի» արարքների դեմ։

Իրենց ճանաչողական արժեքով ուշագրավ են «Բուլի-Բուլի», «Տատ Բարբարեի վերջին առակը», «Հինգերորդ գինագիծը», «Վարդի յուղը մահադեղ» պատմվածքները։ Այս պատմվածքներում Պռոշյանը ցույց է տալիս գյուղի բարքերի այլակերպումը, անսովոր ախտերի ու մոլորությունների աղետավոր ներթափանցումը նահապետական կենցաղի մեջ։ Հեղինակը ցավով նկատում է, որ պարզակենցաղ գյուղում արմատանում են այնպիսի վարակիչ մոլություններ, ինչպես հարբեցողությունը, թղթախաղը, անբարոյականությունը։

Այդ ախտերի զոհերից մեկի ողբերգությունն է տալիս «Հինգերորդ գինագիծը» պատմվածքը։ Երբեմնի առաքինի, պատվասեր Ադամը ենթարկվում է «Ալեքսանդրապոլի գինետների» գայթակղությանը, դառնում անուղղելի հարբեցող և այդպես էլ գնում դեպի կործանում։

«Բուլի-Բուլի» պատմվածքը նկարագրում է գեղջկուհի Մարոյի ողբերգությունը։ Նրա ամուսինը՝ Տոնոն գնացել է քաղաք ապրուստի միջոցներ հայթայթելու, բայց ջանասեր երիտասարդի հայթայթած դրամը հափշտակում են քաղաքի ճարպիկ սրիկաները։ Հուսահատ Տոնոն դառնում է հարբեցող և այդպես էլ կործանվում քաղաքի անհյուրընկալ խորշերից մեկում։ Կինը՝ Մարոն իր մանկան հետ գալիս է որոնելու ամուսնուն, սակայն նրան գտնելու փոխարեն լսում է միայն նրա տխուր վախճանի պատմությունը՝ պառավ Բուլի-Բուլիից։ Անհրապույր քաղաքին կուլ է գնում նաև անօգնական Մարոն իր մանկան հետ։ Կյանքի մի տխուր պատմություն է թաքցնում նաև Բուլի-Բուլին։ Մի ժամանակ նա քաղաքի հայտնի գեղեցկուհիներից էր, կաֆե-շանտանների հերոսուհին և վայելում էր իր գեղեցկության շռայլ հաճույքը։ Սակայն միջավայրի անբուժելի ախտերը վարակում են Բուլի-Բուլիին և նա մերժվում է վայելքի «ասպետներից»։ Լքված, խորթացած, մերժված այդ կնոջ մեջ ար-

մատանում է ատելության զգացում դեպի մարդը և աշխարհը։ «Ես օրհնում եմ աստծուն և աղոթում,—ասում է նա,—որ մի երկրաշարժով աշխարհքը կործանվի և միայն մի քանի րոպե կենդանի մնամ, կանգնեմ մի բարձր քարափի գլխին, կուշտ ծիծաղեմ, սրտիս մաղձը թափեմ և ապա գլխիվայր ցած գլորվեմ, իմ ատելիների դիակների վրա անշնչացած տարածվեմ»։ Անկումային այս հոգեբանության պատկերումը նորություն էր Պռոշյանի ստեղծագործության մեջ։

Կենցաղի նորամուտ ձևերի, քաղաքի բարքերի քննադատության տակ Պռոշյանը նորից պահպանում է իր համակրանքը գյուղի հանդեպ։ Նա սարսափով էր նայում քաղաքին, չարիք էր տեսնում գյուղից քաղաք կատարվող տեղաշարժության մեջ։ Նա խորապես տագնապում էր գյուղի քայքայման հեռանկարից և քաղաքը նրան ներկայանում էր որպես դժոխք, ուր միայն կործանվում են մարդիկ։ Պռոշյանի մի քանի պատմվածքներում ակնհայտ է գյուղի և քաղաքի հենց այդ հակադրությունը։ Այս իմաստով բնորոշ է «Տատ Բարբարեի վերջին առակը» պատմվածքը։ Պատմվածքի հերոսը՝ Վասոն արհեստավոր էր և կարող էր իր վաստակով բավարարել ընտանիքի կարիքները։ Սակայն, մխրճվելով քաղաքի այլանդակ բարքերի ոլորտը, նա ընկնում է բարոյապես, դառնում անազնիվ գործարքների մասնակից, մինչև այն աստիճան, որ թղթախաղում տանուլ է տալիս կայքն ու տունը և մատնվում կատարյալ թշվառության։ Այդ փաստը սթափեցնում է նրան և, կնոջ խորհրդով, նա իր ընտանիքի հետ վերադառնում է գյուղ, զբաղվում իր արհեստով և ստեղծում խաղաղ, ազնիվ ու ապահով մի կյանք։ Պատմվածքն ակնհայտ կերպով ցուցադրում է գյուղի վերաբերյալ հեղինակի վերոհիշյալ տենդենցը։

Պռոշյանի որոշ երկերում արտացոլվել է նաև հայ մտավորականության կյանքը։ «Շատերից մեկը» պատմվածքը, որն ունի ինքնակենսագրական խնույթ, ներկայացնում է բազմավաստակ մի գործչի կերպար, որը, սակայն, չունի կյանքի ապահովության նվազագույն պայմաններ։ Պատմվածքի հերոս Արագածյանը (գրական կեղծանունը Պահլավունի) հայ դեմոկրատ մտավորականության տիպական ներկայացուցիչներից է։ Ցույց տալով հայ ուսուցչի խղճուկ վիճակը, Պռոշյանը միաժամանակ քննադատում է ցարական բյուրոկրատիայի ազգահալած քաղաքականությունը՝ առանձնապես հայկական դպրոցների արգելման հարցում։ Հայ մտավորականության գոյության փաստի հետ առնչվող ազգային նշանակություն ունեցող այդ հարցերն իրենց արձագանքն են գտել «Ողջո՜ւյն, եղբայրներ» և «Հայ վարժապետ» գործերում։ «Ողջո՜ւյն, եղբայրները» գրվել է 1903 թվականին հայկական դպրոցների փակման առիթով։ Հեղինակը եղելությունը վերագրում է XIX դարի առաջին կեսին և փաստերն առնչում Թաղիադյանի հետ, սակայն իրականում նա նկատի ունի ընթացիկ դեպքերը։ «Այս զրույցի անունն էր ոչ «Ողջո՜ւյն, եղբայրներ», այլ «Գայլեր»,—գրում է Պռոշյանը,—ցենզորի աչքից փախցնելու առթիվ փոփոխության ենթարկեցի հոդ-

վածը. Թաղիադյանցը և անցյալ դարը կարկատան են, իսկությունը 1900 թվականների մեր դպրոցների պատկերի նկարագրությունն է»[1]։ Պատմըվածքի սյուժեն հեղինակը կառուցել է երկու պատանի ընկերների մահվան տխուր փաստի վրա, որը թեև գեղարվեստորեն անհավանական է, բայց ծառայել է հեղինակին՝ մերկացնելու ցարական բյուրոկրատիան։ Պատմըվածքը վերջանում է մի սիմվոլիկ պատկերով, որն արտահայտում է ազգային վրդովմունք իրավազրկության և բռնության դեմ. «Մահարձանը», որ պիտի ապագա սերունդի սրտերումը անմոռաց պահե երկու զոհերի հիշատակը՝ կրելու է յուր վրա հետևյալ նկարը։ Գյուղական եկեղեցու մոտ մի ավերակ սենյակ է, ճակատին գրված ուսումնարան, գայլերը արձակ համարձակ ել ու մուտ են անում և մանուկներն են դուրս թռչում»[2]։

Ազգային դպրոցների ու վարժապետների անապահով վիճակի ավելի ցայտուն պատկերն է ներկայացված Պռոշյանի «Հայ վարժապետ» վիպակում (1897)։ Հայ մտավորականի սոցիալական ողբերգությունն այստեղ պատկերված է ավելի ռեալիստական գույներով։ Գյուղական վարժապետ Չիչակյանը, որը մարմնավորում է հեղինակի որոշ իդեալները և որն ունի որոշ ինքնակենսագրական երանգ, ներկայացված է ազգային և սոցիալական բռնության կապանքների մեջ։ Այս երևույթների պատկերման մեջ գրողի գրիչը զգացնել է տալիս մերկացնող ռեալիզմի իր երբեմնի թափը։ Սկզբում Չիչակյանը հանդես է գալիս իր գործունեության իդեալական գծերով։ Նա ոչ միայն մանկավարժ էր, այլև մի իդեալական գործիչ՝ իր ուրույն հայացքներով, գյուղի բարեկարգման իր ծրագրերով։ Այն գյուղը, ուր աշխատում էր Չիչակյանը, արդեն հասել էր սոցիալական բարեկեցության իդեալին։ Գյուղական վարժապետը մի իսկական վերանորոգիչ էր. նա պաշտպանում էր գյուղացիության իրավունքները, վարժեցնում գյուղացուն կուլտուրական աշխատանքի, պատվաստում նրա մեջ համայնակեցության գաղափարներ։ «Գյուղին ծառայել, գյուղը քաղաքակրթել, գյուղացուն տգիտության խավարի կորստաբեր ճանկերից խլել, յուր պարտքը չճանաչող ռամկին բարի մարդ և բարի հայքրիստոնյա շինել և նրան տնտեսապես զարգացած քաղաքացի դարձնել»,—այսպիսին է Չիչակյանի գործունեության ծրագիրը, և նա ըստ ամենայնի իրագործում է այդ, գյուղը դարձնելով աշխատանքի, իրավունքի, բարեկեցության մի կատարյալ ներդաշնակություն։

Ակնհայտ է, որ սա ավելի շուտ գրողի իդեալն էր, քան ճշմարիտ իրականությունը, և այստեղ արտահայտվել է մտավորականության գյուղափրկիչ գործունեության այն պատրանքները, ինչպիսին ունեին Աղայանը, Րաֆֆին, Մուրացանը և մեր հայ ուրիշ գրողները։

Բայց ռեալիստ գրողի իդեալներին պետք է փոխարիներ ճշմարիտ իրականությունը. Չիչակյանի վերոհիշյալ ձեռնարկումները փլուզվում

1 «Գրական ժառանգություն», գիրք Ա, Երևան, 1940, էջ 367։

2 Նույն տեղում, էջ 400։

են, երբ փոխվում է գավառապետը։ Վերջինս, հավատարիմ իր դիրքին, ցրում է վերանորոգչի բոլոր ձեռնարկումները և նրան վտարում գյուղից։ Պռոշյանը շարունակում էր նեղ, սահմանափակ հայացքով նայել գյուղի սոցիալական հարաբերություններին, ամեն ինչ պայմանավորելով առանձին անհատների կամքի թելադրությամբ։ Տարօրինակ է, որ գյուղական ցեցերի առաջացման սոցիալական գործոնների խոշոր պատկերահանը տվյալ դեպքում ակնարկ անգամ չի անում միկիտան սաքոների, բալասան աղաների մասին։ Թո՛ղ որ գավառապետը լիներ բարի, բայց սաքոներն ու բալասան աղաները, խուդոներն ու բղդեները կհանդուրժեի՞ն արդյոք, որ Ջիջակյանը իրագործեր իր ծրագրերը։ Այս վրիպել է գրողի աչքից։

Սակայն երկի հիմնական տենդենցը հայ վարժապետի հասարակական գոյության հարցն է, և հեղինակը կերպարի զարգացումը տանում է այդ ուղղությամբ։ Ջիջակյանը, հեռանալով գյուղից, հաստատվում է քաղաքի դպրոցներից մեկում և այստեղ էլ հանդես է գալիս որպես մի բարենորոգիչ։ Մանկավարժական գործունեության հետ միասին նա կատարում է հասարակական աշխատանք, մամուլում հանդես է գալիս հետաքրքրական հոդվածներով, որոնք հայտնի են դարձնում նրա անունը։ Բայց Ջիջակյանի պատրանքները նորից են խորտակվում։ Հայ ժողովուրդը ենթարկվում է նոր աղետի և այդ երևույթը հեղինակը ներկայացնում է առանձին գլխով, որը կրում է «Առանց վերնագրի» խորագիրը և որն արտահայտվում է սոսկ մի պարզ նախադասությամբ. «Հայոց եկեղեցական-ծխական ուսումնարանները փակվեցին»։ Ազգային այդ աղետը սկիզբ է դնում Ջիջակյանի ողբերգությանը։ «Իդեալիստ» հերոսը դեռևս ուներ ինչ-որ պատրանքներ. չէ՞ որ կային ազգային բարերարներ, ազգի ցավոտ հարցերի մասին հոխորտացող մամուլ, ազգասիրության անունից պարծեցող մեծատուններ։ Եվ հայ վարժապետը հավատով, ակնկալությամբ դիմում է բոլորին, առաջարկելով ամենանվաստ ծառայություն, միայն թե կարողանա փրկել սովամահ եղող ընտանիքը։ Նա հավատացել էր հայ մամուլին, հայ մեծատունների խոսքին. չէ՞ որ սրանք երբեմնի բիրտ վաշխառուները չեն, այլ բարեկիրթ, ցիլինդր ծածկած, ձեռնոցներ հագած բուրժուաներ։ Բախտը չժպտաց ռոմանտիկ հերոսին։ Ամենուրեք նա տեսավ արհամարհանք, երեսպաշտություն, քըստմնելի էգոիզմ, փշրվեց նրա հավատը բուրժուական պրակտիկայի «հերոսների» հանդեպ։ Առաջին անգամ նրա բաց աչքերի առաջ հառնում է իրականությունն իր իսկական կերպարանքով, իր դաժան օրենքներով, և հույսի վերջին փշրանքների խորտակումը նրան հասցնում է հոգեկան հավասարակշռության խախտման։

«Հայ վարժապետը» վիպակի ռեալիզմը առանձնապես ուժեղ է ազգային մեծատունների երեսպաշտությունը, խոսքի ու գործի հակասությունը, կեղծ բարերարությունը ցուցադրող պատկերներում։ Վիպակի միտումն այն է, թե արտաքին բարեկրթությունը չի փոխել «դրամի հերոսների» էությունը և նորակիրթ բուրժուական բարեգործները ոչնչով

չեն տարբերվում միկիտան-սաքոներից և բղդեներից։ Պռոշյանի նախորդ ստեղծագործության մեջ քաղաքային բուրժուազիայի սոցիալական կերպարի պատկերումը չկար։ Նա գլխավորապես ներկայացնում էր գյուղական ցեցերին, նախնական կուտակման շրջանի հերոսներին և վաշխառուներին։ «Հայ վարժապետը» պատմվածքում Պռոշյանը ցույց է տալիս «քաղաքակրթված» բուրժուազիայի սոցիալական դեմքը, և այստեղ էլ ռեալիստի վրձինը չի դավաճանում իրեն։

* * *

Անշահախնդիր, ազնիվ ու նվիրական էր Պերճ Պռոշյանի կյանքն ու գործը։ Նրա ոչ մի նախաձեռնումը չի բխել անձնական փառքի թելադրանքից, նա ոչ մի էջ չի գրել «արվեստի կուռքին» նվիրաբերելու ներշնչմամբ։ Բացառիկ անձնազոհ այս մարդը վեպեր է ստեղծել իր ժողովրդի ցավերի ու կարիքների վրա ուշադրություն հրավիրելու միտումով, այս կամ այն վայրում դպրոցներ է բացել, ուսուցչություն արել, մասնակցել ազգային թատրոնի հիմնադրմանը՝ միայն և բացառապես ժողովրդի կրթական ու կուլտուրական առաջընթացին ծառայելու ներքին մղումով։ Սակայն այս ամենի դիմաց չնչին հատուցում։

Պռոշյանը «մի ինքնուրույն աշխարհ էր» և իր սեփական աշխարհի համոզմունքներով, ըմբռնումներով ու շահերով, ազգային իդեալներով նա երբեք չնույնացավ այս կամ այն հոսանքի, մամուլի դավանած ծրագրերին, չդարձավ և ո՛չ մեկի կցորդը։ Ահա թե ինչու նա չունեցավ իր պաշտոնական հանձնամեծարողները։

Կյանքի վերջին տարիներին Պռոշյանը կատարելապես հուսահատ վիճակում էր. վերահաս դժբախտությունները գալիս են խախտելու առանց այն էլ դառնացած գրողի հավասարակշռությունը։ 1905 թվականին մահանում է կինը՝ նրա հոգու նեցուկը, նույն ժամանակամիջոցում ցարական կառավարությունը աքսորում է նրա ավագ որդուն՝ Պռոշին, ռևոլյուցիոն շարժումներին մասնակցելու համար։ Վիշտը փարատելու, որդուն Եվրոպայում հանդիպելու հույսով, Պռոշյանը նույն թվականին մեկնում է Փարիզ, բայց կարճ ժամանակ մնալուց հետո վերադառնում է Թիֆլիս։ Այլևս նրան ոչինչ չէր մնում անել...

1907 թվականին Պռոշյանը, հանգիստ առանձնության բաղձանքով, մեկնում է Աշտարակ, հարազատ ծննդավայրում վերջին ապաստանը գտնելու։ «Գնում եմ մեռնելու, իմ շիրիմս պետք է լինի Աշտարակում. իմ մայրասունունդ գյուղում»,—իր մտերիկներին այսպես է ասել Պռոշյանը մեկնելուց առաջ։ Բայց խաղաղ անկյուն որոնելու նրա հույսերը չարդարացան. իր համեստ ցանկությունների դիմաց տեսնելով միայն անտարբերություն, Պռոշյանը, դառնացած իր հայրենակիցներից, թողնում է ծննդավայրը և մեկնում Բաքու՝ հարազատների մոտ, ուր և մահանում է 1907 թվականի նոյեմբերի 23-ին։ Աճյունը տեղափոխվում է Թիֆլիս և թաղվում Խոջիվանքի գերեզմանատանը։

Պ. Պռոշյանն աշխատելիս

10

Պերճ Պռոշյանն ավելի, քան մի այլ գրող, կապված է եղել իր ծնող դասակարգի հետ, յուրացրել նրա հասկացողությունն ու կենսափիլիսոփայությունը և ձևավորել մի ամբողջական, ինքնատիպ աշխարհայացք: Նրա ստեղծագործությունն ամփոփում է գյուղացիական իրականության մի ամբողջ դարաշրջանի պատմությունը՝ իր կենցաղով, բարքերով, ապրելակերպով, շահերով ու հասկացողություններով։

Պռոշյանն ապրել է հետռեֆորմյան բայց նախառևոլյուցիոն մի ժամանակաշրջանում, որը բնորոշվում է սոցիալական խոր տեղաշարժերով։ Հենց այդ շրջանի հայ գյուղացիության սոցիալական հեղաբեկումը,

կապիտալի նախնական կուտակման շրջանի աղետները, սոցիալական չարիքների հանդեպ ձևավորվող նոր հոգեբանությունը ոչ ոք մեր գրականության մեջ այնքան խորությամբ և ռեալիստական ճշտությամբ չի արտացոլել, որքան Պռոշյանը։ Պռոշյանն արտահայտել է կապիտալի անդիմադրելի ներխուժման հետևանքով անխուսափելի քայքայման դատապարտված նահապետական գյուղացու բողոքն ու հուսահատությունը, նրա ամբողջ սարսափը վերահաս սոցիալական աղետների հանդեպ։ Անդրադառնալով կապիտալիզմի քննադատությանը Լև Տոլստոյի երկերում, Վ. Ի. Լենինը գրել է. «Կապիտալիզմի՝ նրա անդադրում, ամենախորին զգացմունքով ու ամենաբուռն վրդովմունքով լի մերկացումը, տալիս է նահապետական գյուղացու ամբողջ սարսափը, որի վրա շարժվել է սկսել մի նոր, անտեսանելի, անհասկանալի թշնամի, որը գալիս է ինչ-որ տեղից՝ քաղաքից, կամ ինչ-որ արտասահմանից, որը խորտակում է գյուղական կենցաղի բոլոր «հիմքերը», որն իր հետ բերում է չտեսնված ավերածություն, աղքատություն, սովամահություն, վայրենացում, պոռնկություն, սիֆիլիս, «սկզբնական կուտակման դարաշրջանի» բոլոր աղետները»[1]։

Լենինի այս դիպուկ ու խորիմաստ բնութագրումը որոշակի բանալի է տալիս հասկանալու կապիտալիզմի պռոշյանական քննադատության սոցիալական շարժառիթները։

Պռոշյանն անձնապես վերապրել է սոցիալական հեղաբեկման աղետները և այն քննադատել ճիշտ նահապետական գյուղացու տեսանկյունից։ Դժվար է ցույց տալ մի այլ գրող, որն այնպես կապված լինի իր դասակարգի հասկացողություններին, ինչպես Պռոշյանը։ Պատահական չէ, որ ամենուրեք նրա երկերում արտահայտվել է ափսոսանքի զգացում դեպի անցնող կյանքը, մի ջերմ համակրանք դեպի անցած մարդկանց հիշատակը, մի սենտիմենտալ կարեկցանք դեպի քայքայվող նահապետական գյուղը։ Պռոշյանը գյուղացիական դեմոկրատիայի գաղափարախոսն է։ Նրա իդեալը համընկնում է շահագործումից, ներքին հակասություններից ազատ, իրենց վաստակով ապրող, իրավահավասար մանր գյուղացիական տնտեսության համակեցության գաղափարին։ Պռոշյանը ձգտում էր պահպանել համայնքի ներդաշնակությունը, կանխել նահապետական գյուղի քայքայումը, թույլ չտալ կապիտալի մուտքը գյուղ, որովհետև այն խարխլում էր համայնակեցության հիմքերը։ Այսպես էր մտածող Պռոշյանը։ Բայց ոչ ոք այնպես անխնա, այնպես ճշմարտացի չի խորտակել նարոդնիկական այդ պատրանքները, որքան ինքը, ռեալիստ վիպասանը, ոչ ոք մեր գրականության մեջ այնպես ուժգնորեն չի բացահայտել գյուղի կայունության վերաբերյալ լիբերալ նարոդնիկական միտայնության ամբողջ խախուտությունը, ինչպես Պռոշյանը։ Սուբյեկտիվորեն փարելով նահապետական համայնակեցության պատրանքներին, ռեալիստ գրողը, միաժամանակ, օբյեկտիվորեն տեսնում էր այդ

---

1 Վ. Ի. Լենին, *Երկեր, հատ. 16, էջ 421*։

պատրանքների ամենօրյա խորտակումը գյուղական իրականության մեջ։ Այստեղից էլ ծնունդ էր առնում նրա հոգեկան դրաման, նրա ներքին հակասությունը։ Ելք չգտնելով վերահաս սոցիալական աղետներից, չտեսնելով հեռանկարները, Պռոշյանը իր ստեղծագործության մեջ արտահայտել է գյուղացիության բնորոշող գաղափարախոսությունը՝ պեսիմիզմը, բեկման դարաշրջանի բնորոշ մտայնությունը, որն «անխուսափելիորեն հանդես է գալիս այնպիսի ժամանակաշրջանում, երբ հին հասարակարգը «հեղաշրջվել է» և երբ մասսան, որ դաստիարակված է եղել այդ հին կարգում... չի տեսնում և չի կարող տեսնել, թե որն է նոր «կազմավորվող» կարգը, թե ինչպիսի հասարակական ուժեր և ինչպես են այն «կազմավորում», թե հասարակական ինչ ուժեր են ընդունակ ազատություն բերելու «բեկման» դարաշրջանի հատուկ անհամար, առանձնապես սուր աղետներից» (Լենին)։

Պռոշյանն ապրել է հայ հասարակական մտքի զարգացման մի ամբողջ պատմաշրջան՝ հեղափոխական դեմոկրատիզմից մինչև մարքսիզմը, մի պրոցես, որը հայ իրականության մեջ տևեց ամբողջ տասնամյակներ. նա տեսավ ռուսական առաջին հեղափոխությունը, բայց անհաղորդ մնաց այդ խոշոր տեղաշարժերի հանդեպ և իր հասարակահայեցությամբ մնաց նույնը, ինչ-որ 60—80-ական թվականներին էր։

Պռոշյանի հայացքների մեջ արտահայտություն են գտել մի ամբողջ խավի սոցիալական երազանքներն ու պատրանքները և, որպես այդպիսին, նույնիսկ իրենց նաիվությամբ ու սահմանափակությամբ, հետաքրքրական են, և ունեն ճանաչողական ու պատմական մեծ արժեք։

ՂԱԶԱՐՈՍ ԱՂԱՅԱՆ

Աղայանի գործունեությունն սկսվում է անցյալ դարի 60-ական թվականներին և ընդգրկում է մի ամբողջ հիսնամյակ, բայց նրա գրական-գեղագիտական և հասարակական-քաղաքական հայացքները ձևավորվել են հիմնականում 60-ական, մասամբ 70-ական թվականներին՝ հայ, ռուս և արևմտա-եվրոպական առաջավոր մտքի ազդեցությամբ։

Աղայանը որպես գրող ու մանկավարժ, որպես հրապարակախոս ու հասարակական գործիչ, իր սոցիալական-քաղաքական հայացքներով ու դիրքավորումով XIX դարի երկրորդ կեսի հայ առաջավոր դեմոկրատական հոսանքի ականավոր ներկայացուցիչներից մեկն է։

Բնութագրելով իր հոգեհարազատ նախորդին ու ավագ ժամանակակցին, Հովհ. Թումանյանը գրել է, որ Աղայանն «իր շրջանում և իր սերունդի մեջ բռնում է մի շատ պատվավոր և առանձին տեղ։ Նա նման չէ մեր գրողներից ո՛չ մեկին։ Նա ամեն ճյուղի մեջ էլ ցույց է տվել ինքնուրույն ճաշակ և երբեք չի եղել երկրորդը»[1]։

Աղայանի թողած գրական ժառանգությունն իր ծավալով՝ նրա մի շարք ժամանակակիցների հետ համեմատած՝ մեծ չէ, բայց իր նշանակությամբ, իր ապրած դարաշրջանի հայ գրական ու մանկավարժական մտքի զարգացման վրա թողած բարերար ազդեցությամբ, նա հաստատորեն կանգնած է անցյալի հայ կուլտուրայի ամենանշանավոր գործիչների շարքում։

1

Ղազարոս Աղայանը ծնվել է 1840 թ. ապրիլի 4-ին, Վրաստանի հայաբնակ Բոլնիս-Խաչեն (այժմ Բոլնիսի) գյուղում, աշխատավոր գյուղացու ընտանիքում։ Նրա մանկությունը մինչև 13 տարեկան հասակը անցել է ծննդավայրում։ Մայրը՝ Հռիփսիմեն անսահման հնազանդությամբ էր լցված թե հարազատների և թե օտարների նկատմամբ, իսկ հայրը՝ Աղանց Ստեփանը, անգրագետ և խստաբարո մարդ էր, որի դաժան վերաբերմունքի հետևանքով Աղայանը, դեռ պատանի, հարկադրված էր մի որոշ ժամանակ աստանդական կյանք վարել։

1 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, Երևան, 1951, էջ 79։

Մոր հոգատարության շնորհիվ Աղայանը մանուկ հասակից հետաքրքրություն է ցուցաբերում գրքի և ուսման նկատմամբ։ Դեռ հինգ տարեկան էր նա, երբ գրագիտություն սովորեց նախ իրենց գյուղում, ապա՝ մոտակա Շամշուլդա գյուղի քահանա Տեր-Պետրոսի մոտ։

Յոթնամյա հասակում Աղայանն արդեն գրագետ էր, իսկ մի քանի

Աղայանի տունը Բոլնիս-Խաչենում

տարի հետո ավարտում է ժամանակի գյուղական կրթության ամբողջ «դասընթացը»՝ սպառելով իր ուսուցիչ Տեր-Պետրոսի բոլոր գիտելիքները և ծայրից-ծայր կարդալով նրա տված գրքերը, որոնք ամբողջովին կրոնական բովանդակություն ունեին։

Հազիվ տասներեք տարեկան էր Աղայանը, երբ հոր դաժանությունից խուսափելով, մոր օգնությամբ փախչում է տնից և ապաստան գտնում Թիֆլիսում ապրող իր մեծ քրոջ մոտ։ Այնտեղ, 1853 թվականին, Աղայանն ընդունվում է Ներսիսյան դպրոցի նախավերջին դասարանը։

Այդ ժամանակ դպրոցի տեսուչը նշանավոր մանկավարժ ու հասարակական գործիչ Պետրոս Շանշյանն էր։ Թիֆլիսյան դպրոցական կյանքը Աղայանը նկարագրել է «Արություն և Մանվել» վեպում՝ նրա երկրորդ մասի առաջին գլխում։

Չբավարարվելով Ներսիսյան դպրոցի տված գիտելիքներով, Աղայանը կարճ ժամանակ անց վերադառնում է հայրենի գյուղը, հույս ունենալով, որ փոխված կլինի հոր վերաբերմունքը և նա կօգնի իր հետագա կրթության գործին։ Բայց իզուր,—գրում է Աղայանը.—«Նա ոչ միայն չօգնեց ինձ, որ ես շարունակեմ ուսումս, այլ՝ կրկին անգամ դուրս արավ

խնձ տանից, իբրև աստծո ծրից դուրս եկած անառակ որդու»[1]։ Աղայանը, այնուհետև, ընդմիշտ հրաժեշտ է տալիս դպրոցին և այլևս հնարավորություն չի ունենում շարունակելու իր կրթությունը։ Նա իր մտավոր ու բարոյական զարգացումն ստացավ կյանքի դպրոցում, հաղթահարելով մեծագույն դժվարություններ։

Ներսիսյան դպրոցից հետո Աղայանը յոթը տարի թափառական կյանք է վարում հայրենի լեռնաշխարհում, ուր նա մոտիկից ծանոթանում է գյուղական ժողովրդին։ Այդ տարիները կարևոր նշանակություն են ունենում Աղայանի կյանքում՝ նպաստելով նրա բարոյական կերպարի ձևավորմանը։

Հարստացած ժողովրդական կյանքի իմացությամբ, Աղայանը 19 տարեկան հասակում նորից գնում է Թիֆլիս և ընդունվում Համբ. Էնֆիաճյանցի տպարանում։ Երեք տարի աշխատելով այնտեղ՝ Աղայանը լիովին տիրապետում է տպագրական գործին, դառնում հմուտ գրաշար և իր աշխատասիրությամբ ու գրական հետաքրքրություններով արժանանում շրջապատողների ուշադրությանն ու համակրանքին։

Էնֆիաճյանցի տպարանում աշխատելով (այնտեղ էին տպագրվում «Կռունկ Հայոց աշխարհի» և «Մեղու Հայաստանի» պարբերականները), Աղայանը ծանոթանում է մի շարք հայ անվանի գրական ու կուլտուրական գործիչների հետ։ Երիտասարդ Պռոշյանն այս տպարանում սրբագրում էր Մ. Աղաբեկյանի ամսագիրը («Կռունկ Հայոց աշխարհի»-ն)։ Աղայանը մտերմանում է Պռոշյանի հետ ու հաճախ փոխարինում նրան՝ խմբագրի հետ միասին սրբագրելով ամսագրի նյութերը։

Էնֆիաճյանցի տպարանում որպես գրաշար աշխատելը բախտորոշ նշանակություն է ունենում Աղայանի կյանքի ու բազմակողմանի գործունեության համար։ Նա սկսում է սովորել նաև վրացերեն, որի միջոցով հետագայում ծանոթանում է վրաց գրականությանն ու կուլտուրային։

Թիֆլիսում ապրած տարիներին Աղայանն ակտիվ հետաքրքրություն է ցուցաբերում՝ այն ժամանակ (50-ական թվականների վերջերին ու 60-ական թվականների սկզբին) հայ կյանքի ու կուլտուրայի անդրկովկասյան այդ խոշոր կենտրոնում հասարակական մտավոր շարժման նոր ձևավորվող հակադիր հոսանքների նկատմամբ։ Նա կարդում է ոչ միայն Թիֆլիսում հրատարակվող հայ պարբերականները («Մեղու Հայաստանին» ու «Կռունկ հայոց աշխարհին»), այլև Մոսկվայից եկող «Հյուսիսափայլը»։ Թիֆլիսի առաջավոր հայ մտավորականության հետ միասին Աղայանն էլ «Հյուսիսափայլի» ակտիվ համակրողների շարքում էր։ «Իմ հիշած ժամանակ,—գրում է նա,—Ներսիսյան դպրոցի նորավարտ աշակերտները բոլորն էլ «Հյուսիսափայլին» էին համակրում և սրտատրոփ սպասում էին Կոմս Էմմանուելի գրվածքներին»[2]։

---

1 Ղ. Աղայան, *Երկերի ժողովածու. հատ. IV, Երևան, 1963, էջ 330*։

2 *Նույն տեղում, էջ 298*։

1862 թ. մայիսին Պետրոս Սիմոնյանի «Մեղու Հայաստանի» լրագրում լույս է տեսնում Աղայանի առաջին բանաստեղծական թոթովանքը՝ «Հարկավոր է օգնել չքավորներին» վերնագրով ոտանավորը[1]։

Դա իրական կյանքի ու հայրենի բնության շնչով համակված ինքնաբուխ բանաստեղծություն է, որն արտահայտում է հայրենասեր պատանու սերն ու մտահոգությունը խավարի, հետամնացության ու աղքատության մեջ տառապող աշխատավոր ժողովրդի նկատմամբ։ Այդ բանաստեղծությամբ էլ սկսվում է Աղայանի ստեղծագործական կյանքը։ Կարդալով այդ ոտանավորը՝ «Կռունկ» ամսագրի խմբագիր Մարկոս Աղաբեկյանը խրախուսում է պատանի բանաստեղծին և խորհուրդ տալիս, որ նա անպայման շարունակի իր ուսումը Ռուսաստանում՝ Մոսկվայում կամ Պետերբուրգում։

2

1862 թ. ամռան օրերին՝ Աղայանն իր տպարանական մտերիմ ընկերոջ՝ Միքայել Բաղալյանցի հետ միասին, Թիֆլիսից ուղևորվում է դեպի Մոսկվա։

«Ամենազարհուրելի և քստմնելի՝ հեքիաթներում անգամ չլսված տանջանքներով, մենք վերջապես հասանք մեր նպատակին...»[2],—գրում է նա իր հուշերում։

Այդ դժվար, բայց նվիրական ուղևորությունը վառ, կենդանի պատկերներով նկարագրել է Աղայանն իր ինքնակենսագրական աշխատության («Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը») մեջ։

Շատ դժվարին պայմաններում Աղայանին հաջողվում է հինգ տարի (1862—1867) ապրել և աշխատել Ռուսաստանի երկու խոշորագույն կենտրոններում՝ Մոսկվայում և Պետերբուրգում։

Այդ կարճ ժամանակամիջոցը վճռական նշանակություն ունեցավ ուսումնատենչ ու խանդավառ երիտասարդի կյանքում։ Ճիշտ է, նրան չի հաջողվում ընդունվել ու սովորել Մոսկվայի կամ Պետերբուրգի համալսարանում, բայց իր ուժեղ կամքի շնորհիվ նա կարողացավ կատարելապես տիրապետել տպագրական գործին և առաջադիմել մտավոր զարգացմամբ, տիրապետել ռուսաց լեզվին։

Մոսկվայում ու Պետերբուրգում Աղայանն առանձնապես շփվում էր Լեհաստանի ազատագրական պայքարի գաղափարով համակված լեհ ուսանողների հետ, որոնք, ինչպես և ռուս առաջադեմ երիտասարդները, նրան ներշնչում էին հայրենասիրական-ազատասիրական գաղափարներ, մայր ժողովրդի լուսավորության և առաջադիմության գործին ազնվորեն ծառայելու նվիրական զգացմունքներ։

---

[1] Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հատ. II, Երևան, 1962, էջ 7—9։
[2] Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հատ. III, էջ 312։

Եռանդուն ընթերցանության և համառ ինքնազարգացման շնորհիվ, ռուս և լեհ ուսանողների օգնությամբ, երիտասարդ Աղայանը հինգ տարվա ընթացքում հասնում է մտավոր-գաղափարական բարձր զարգացման։

Այդ ժամանակամիջոցից նա առանձնապես կարևոր է համարում Մոսկվայում ապրած մեկ տարին՝ 1863 թ. վերջերից մինչև 1864 թ. վերջերը, երբ «Հյուսիսափայլը» մոտ մեկ տարվա (1863) հարկադրական դադարից հետո՝ նորից սկսեց հրատարակվել։ Ստ. Նազարյանի հրավերով Աղայանը Պետերբուրգից վերադառնում է Մոսկվա և աշխատում որպես «Հյուսիսափայլի» գրաշար։

Մոսկվայում ապրած «փոքր ժամանակամիջոցը,—գրում է Աղայանը,—կարելի է համարել իմ մտավոր զարգացման ոսկեդարը»։ Եվ դա այն բանի շնորհիվ, որ «Հյուսիսափայլի» տպարանում աշխատելիս՝ «ես ժամանակ ունեցա իմ ինքնակրթությունս մի սիստեմի տակ ձգել, պարապել որոշ ծրագրով, գիտությունների տարերք ուսանելով»[1]։

Այդ տարիներին երիտասարդ Աղայանը մեծ եռանդով կարդում է ժամանակի ռուս դրականությունը։ Նրա սիրելի գրողներն են դառնում Պուշկինը, Նեկրասովը, Տուրգենևը, ռուս գրական-գեղագիտական և հասարակական-քաղաքական մտքի կորիֆեյները՝ Բելինսկին, Չերնիշևսկին, Դոբրոլյուբովը, Պիսարևը։ Ռուս մեծ մանկավարժներից Աղայանին գրավում է մասնավորապես Կ. Ուշինսկին, որին և հետևում է նա իր մանկավարժական գործունեության ընթացքում։

Ռուսերեն թարգմանական գրականության միջոցով Աղայանը ծանոթանում է նաև արևմտա-եվրոպական մեծանուն գրողների և առաջավոր փիլիսոփաների ու մանկավարժների երկերին, լայնացնում իր մտահորիզոնը և այդպիսով պատրաստվում բազմակողմանի գործունեության համար։

1866 թ. Պետերբուրգում Աղայանը գրում է իր առաջին երկը՝ «Արություն և Մանվել» ինքնակենսագրական վեպը, որը տպագրվում է Թիֆլիսում, 1867 թվականին։

Այդ վեպով հաստատորեն սկսվում է Աղայանի գրական գործունեությունը՝ Աբովյանի և Նալբանդյանի նախանշած գաղափարայնության ու ժողովրդայնության ուղիով։

3

1867 թ. աշնան սկզբին Աղայանը վերադառնում է հայրենիք, նյութական շատ անապահով վիճակում։ Կարճ ժամանակով նա նորից աշխատում է Էնֆիաճյանի տպարանում, իբրև գրաշար։ Բայց նույն տարվա վերջերին նա հրավիրվում է Էջմիածին՝ բարեկարգելու այնտեղի տպարանը և աշխատելու որպես Միաբանության տպագրական գործի կառավարիչ։

---

1 Ղ. Աղայան, *Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 376։*

1869 թ. հունվարի 8-ին նա էջմիածնում էր։ Սկսվում է նրա կյանքի ու գործունեության նոր շրջանը. նույն տարվա (1869) փետրվարին Աղայանը նշանակվում է խմբագիր էջմիածնի միաբանության օրգան՝ «Արարատ» ամսագրի։ Սակայն, հազիվ մեկ ու կես տարի տևեց Աղայանի խմբագրական աշխատանքը «Արարատ» ամսագրում։ Նրա գործունեությունը կասկածանքի ենթարկեցին հետադեմ կղերականները, ըստ որում ամենից առաջ՝ Միք. Նալբանդյանի կատաղի թշնամին՝ Գաբրիել վարդապետ Այվազովսկին՝ Թեոդոսիայից։

«Արարատ» ամսագրում 1869 թ. տպագրված «Խորհրդածություններ դաստիարակության վերա» ընդարձակ հոդվածով սկսվում է Աղայանի մանկավարժական գործունեությունը։

Այդ հոդվածը վկայում է, որ երիտասարդ Աղայանը Ռուսաստանից վերադառնում է որպես հասուն մանկավարժ-լուսավորիչ, որ նա խորապես յուրացրել է ռուսական և արևմտա-եվրոպական առաջավոր մանկավարժության գաղափարները, լավ ճանաչում է հայ իրականությունը և գիտե թե ինչի՞ց սկսել և ի՞նչ հիմունքներով կազմակերպել ու ղեկավարել մանուկ սերնդի կրթության ու դաստիարակության գործը, այն ի սպաս դնելով հայ ժողովրդի առաջադիմության կենսական խնդիրներին։

Թե՛ իբրև գրող և թե՛ իբրև մանկավարժ Աղայանը շարունակում է Արովյանի սկսած գործը՝ հետևելով Նալբանդյանի այն խորհրդին, որ տվել էր հեղափոխական դեմոկրատը երիտասարդ Աղայանին՝ 1865 թ. վերջերին Պետերբուրգում. «...Անվարժ ղորքով թշնամուն հաղթել կարող չես... և հիմա մեզ համար ամենից շատ մի լավ այբբենարան է հարկավոր, որ ժողովուրդը հեշտ կերպով գրել-կարդալ սովորի և մեր ասածն ու գրածը ըմբռնե... Մեր ազգին հարկավոր է գիտական զարգացում.... հարկավոր են նոր ու թարմ ուժեր ժամանակակից սոցիալական գիտությունների քաջ հմուտ»[1]։

Չմոռանալով այդ խորհուրդը՝ Աղայանն իրեն կոչված էր համարում կատարելու այն՝ իր գործունեությունն սկսելով մանուկ սերնդի կրթության ու դաստիարակության գործից։

1870 թվականի սեպտեմբերից սկսած Աղայանը ուսուցչական եռանդուն աշխատանք է կատարում, նախ՝ Ախալցխայի և Ալեքսանդրապոլի, ապա՝ Երևանի, Ղարաբաղի (Շուշի) դպրոցներում, ամենուրեք աչքի ընկնելով իր եռանդուն գործունեությամբ որպես մանուկ սերնդի կրթության ու դաստիարակության գործին նվիրված մանկավարժ, որպես ժողովրդի լուսավորության գործի առաջամարտիկ։

Իր ուսուցչական աշխատանքի ընթացքում հետևելով մասնավորապես ռուս մեծ մանկավարժ Կ. Դ. Ուշինսկու (1824—1870) օրինակին ու նրա մանկավարժական գաղափարներին՝ Աղայանը զարգացնում ու կառուցում է իր ինքնուրույն մանկավարժական, կրթա-դաստիարակչական

---

[1] Ղ. Աղայան, *Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 429։*

համակարգը, որն իր էությամբ և հիմնական սկզբունքներով ոչ միայն պատմական, այլև այժմեական նշանակություն ունի։ Աղայանի մանկավարժական հայացքներում շատ ուսանելի բան կա մեր օրերի համար ևս։ Նրա կրթա-դաստիարակչական համակարգում ամենագլխավոր տեղը գրավում են մայրենի լեզվի ուսուցումը և երեխաների աշխատանքային ու ֆիզիկական դաստիարակությունը՝ սերտորեն կապված մտավոր ու բարոյական դաստիարակության հետ։ «Դաստիարակության գլխավոր նպատակն է հին սերնդի կավակներին տալ այնպիսի ուղղություն, որով նրանք ձգտեն հին սերնդից հոգեպես և մարմնապես մի աստիճան բարձրանալ»,—գրում է Աղայանն իր հոդվածներից մեկում (1875)։ Ըստ Աղայանի ճիշտ հայացքի՝ կրթության ու դաստիարակության խնդիրն է՝ կազմակերպել և ուղղություն տալ երեխաների մտավոր-հոգեկան և ֆիզիկական-մարմնական կարողությունների ներդաշնակ զարգացմանը. «Մտքի զարգացման համար ֆիզիկական պարապմունքը անհրաժեշտ պայման պետք է համարել», որովհետև կանոնավոր կրթության դեպքում «ֆիզիկապես առողջ լինելով՝ մարդս առողջ կլինի և մտքով»—գրում է Աղայանը։ Նա պահանջում է երեխաների մտավոր զարգացմանը ներդաշնակ կերպով զուգակցել նրանց աշխատանքային ու ֆիզիկական դաստիարակությունը, պարտադիր համարելով այդ բոլոր երեխաների համար՝ առանց դասային-դասակարգային խտրության։ Իսկ աշխատանքային ու ֆիզիկական դաստիարակության գործում վճռական նշանակություն ունի որևէ արհեստի ուսուցումը։ Այդ նպատակով,—ասում է Աղայանը,—«յուրաքանչյուր դպրոցին կից պետք է լինի մի արհեստանոց։ Եթե աղջկանց դաստիարակության մեջ ձեռագործությունը անհրաժեշտ ու հարկավոր է համարվում, որքան առավել հարկավոր պիտի համարվի տղայոց մի որևիցէ արհեստ իմանալը։ Եվ այս ոչ միայն տնտեսական և մարմնամարզական կետից նայելով մեծ օգտավետություն ունի, այլ նաև մտավոր և հոգեկան զարգացման մեծ օգնություն և դյուրություն է տալիս, վասնզի մարդս միմիայն մտածելու չէ ընդունակ, այլ նաև երևակայելու և գործելու»[1]։

Աշխատանքային կրթության ու դաստիարակության պահանջը Աղայանը պարտադիր է համարել ոչ միայն դպրոցում, այլև ընտանիքում, ըստ որում ամեն տեսակետից «դպրոցական կրթությունը ընտանեկան կրթության շարունակությունը պետք է լինի»,—ասում է Աղայանը։

Աղայանի մանկավարժական գործունեության նշանակալից էջերից են տարրական դպրոցի համար նրա կազմած «Ուսումն մայրենի լեզվի» անունով դասագրքերը։ 1875 թ. Աղայանը հրատարակեց 1-ին դասարանի համար կազմած դասագիրքը, հետագա տասնամյակում նա կազմեց ու հրապարակեց նաև 2, 3 և 4-րդ դասարանների համար։ Չնայած հետադեմ մանկավարժների և էջմիածնի դիմադրությանը, Աղայանի դասագրքերը տասնամյակների ընթացքում ամենատարածվածն էին։ Նրանց

---

1 Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 24։

նյութերի մեծ մասը կազմում են իր՝ Աղայանի ինքնուրույն ստեղծագործությունները։

Վերջին անգամ, 1878—1882 թթ. նա աշխատում էր Շուշու դպրոցում։ Այստեղ պահպանողական տարրերի հարուցած արգելքների ու հալածանքի հետևանքով՝ Աղայանը հարկադրված հրաժարվում է ուսուցչական աշխատանքից։

«Ղարաբաղից վերադարձա Թիֆլիս այնպես ջարդված ու հոգնած, որ մտածեցի իսպառ հեռանալ ուսուցչական ասպարեզից և քաշվել գյուղ»,—գրում է Աղայանն իր ինքնակենսագրության մեջ։ «Բայց բանն այնպես եկավ, որ ես փոխանակ մի մութ գյուղ ընկնելու, ընկա մի բանաստեղծական աշխարհ...»[1]։

Աղայանը նկատի ունի Թիֆլիսում նախադպրոցական մանկավարժուհի Սոֆիա Բաբայանի կազմակերպած մանկապարտեզը։ Աղայանը հրավիրվում է այստեղ որպես ուսուցիչ-դաստիարակ՝ մանկապարտեզի երեխաներին գրագիտություն սովորեցնելու։

Օրական երկու ժամ պարապելուց հետո, նա դարձյալ մնում էր մանկապարտեզում, զբաղվում երեխաներով, ուսումնասիրում նրանց խաղերն ու հետաքրքրությունները։ «Այստեղ ահա, ըստ ամենայնի առողջաբար շրջանում, կազդուրվեցի ես թե հոգեպես, և թե ֆիզիկապես, և ազատ ժամերս նվիրեցի մանկական գրականության, մանկական բանաստեղծության»[2],—գրում է Աղայանը։

Մոտ տասը տարի դպրոցներում որպես ուսուցիչ և մի դպրոցական տարի էլ մանկապարտեզում աշխատելը՝ վճռական նշանակություն է ունենում Աղայանի գրական-ստեղծագործական կյանքում։

Եվ պատահական չէ, որ 1882—1883 թթ. սկսած Աղայանը հանդես է գալիս որպես մանկական գրող-բանաստեղծ։ 1882 թ. հրատարակում է իր մանկական բանաստեղծությունների փոքր ժողովածուն «Սրինգ հովվական» վերնագրով, իսկ 1883 թ. նրա ամենագործուն մասնակցությամբ հիմնադրվում է «Աղբյուր» մանկական նկարազարդ ամսագիրը (1883—1918)։

80-ական թվականներին Աղայանն աշխատում է որպես Վրաստանի և Իմերեթի հայկական դպրոցների թեմական տեսուչ, և իր մանկավարժական հարուստ փորձով նշանակալից դեր կատարում հայկական դպրոցների բարեկարգման գործում։

Դպրոցական-տեսչական գործունեության զուգընթաց՝ Աղայանը եռանդուն կերպով շարունակում է գրական ստեղծագործական աշխատանքը։

Այս շրջանում նորը այն է, որ նա գրում է ոչ միայն մանկական բանաստեղծություններ, այլև հանդես է գալիս իբրև հեքիաթագիր։ Նրա հեքիաթների մեծ մասը («Անահիտ», «Արևամանուկ», «Եղեգնուհի» և

[1] Ղ. Աղայան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. IV, էջ 496։

[2] *Նույն տեղում*, էջ 497։

այն) գրված են 80-ական թվականներին (1881—1890)։ Այս շրջանումն է նա մշակում նաև կովկասյան ու միջինասիական հայտնի ժողովրդական էպոսը՝ «Քյոր-օղլին» (1887—1893) և գրքում «Տորք-Անգեղ» պոեմը (1888)։

1890 թ. Աղայանը հրատարակում է իր ստեղծագործությունների նոր ժողովածուն՝ «Բանաստեղծություններ» վերնագրով։

90-ական թվականներին Աղայանի գրական գործունեության մեջ տիրապետողը հրապարակախոսությունն է։ Իր գրական-քննադատական ու հրապարակախոսական հոդվածներով նա ակտիվորեն աշխատակցում է մի շարք պարբերականների, բայց, ինչպես ինքն է ասում, միշտ և ամեն տեղ պահպանելով իր, որպես դեմոկրատ գրողի ու հասարակական գործչի ինքնուրույնությունը։

Նա բանակռվում է կղերա-պահպանողական ու լիբերալ-բուրժուական հոսանքների ներկայացուցիչների դեմ։ Խրախուսում ու գնահատում է նոր հանդես եկող առաջադեմ ու տաղանդավոր գրողներին. Հովհաննես Հովհաննիսյանը, Հովհաննես Թումանյանը, Ավետիք Իսահակյանը, Դերենիկ Դեմիրճյանը, Հակոբ Հակոբյանը և մի քանի այլ գրողներ արժանացել են Աղայանի հայրական հոգատարությանն ու խրախուսանքին և նրանք էլ խոր ու սրտագին բարեկամության զգացմունքով կապվել են հայ դեմոկրատական գրականության նահապետի հետ։

1893 թ. Աղայանը ռուս գրականագետներից մեկի՝ Յուրի Վեսելովսկու առաջարկով՝ գրում ու հրատարակում է իր ընդարձակ ինքնակենսագրությունը՝ «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը» վերնագրով։ Շատ հետաքրքրական ու կենդանի ոճով Աղայանը նկարագրում է իր անցած ուղին՝ վաղ մանկության օրերից սկսած մինչև 90-ական թվականների սկիզբը։

Աղայանը գրում է ոչ միայն իր մասին, այլև իր ապրած ժամանակի ու ժամանակակիցների, XIX դարի 50—80-ական թվականների գրական-կուլտուրական և հասարակական-քաղաքական կյանքի կարևորագույն դեպքերի ու դեմքերի մասին, որոնց հետ այս կամ այն չափով կապված էր նրա կյանքն ու բազմակողմանի գործունեությունը։

4

Իր աշխարհայացքով, գրականության, ժողովրդական լուսավորության-կրթության բնագավառում, ինչպես և կրոնի, եկեղեցու ու հոգևորականության նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքով և բազմաթիվ այլ հարցերում Աղայանը Միք. Նալբանդյանի ամենահավատարիմ հետևորդն է արևելահայ իրականության մեջ՝ XIX դարի երկրորդ կեսին։ Զարգացնելով «Երկրագործության» մեջ արտահայտված հիմնական գաղափարներից մեկը՝ Աղայանը ավելի որոշակի առաջադրեց ու պաշտպանեց հասարակության սոցիալական վերափոխման անհրաժեշտության, մասնավոր սեփականության վերացման և անդասակարգ հասարակության ստեղծման գաղափարը։

Աղայանի սոցիալական ուտոպիայի նշանակությունը որոշելիս, պետք է նկատի ունենալ ոչ թե Եվրոպայի, այլ Ռուսաստանի ու Անդրկովկասի, մասնավորապես հայ հասարակական մտքի զարգացման աստիճանը XIX դարի վերջերին, երբ գերիշխողը նախակապիտալիստական հարաբերություններն էին, երբ սոցիալիզմի գաղափարը չէր միացել պրոլետարիատի հեղափոխական շարժման ու պայքարի հետ։

Իր ուտոպիայում Աղայանը ոչ միայն քննադատում է տիրապետող հասարակարգը, որը հիմնված է սոցիալական անհավասարության վրա, այլև պատկերում է մի հեռանկար՝ ի հակադրություն գոյություն ունեցող հասարակարգի։ Նա Տոլստոյի «չարին չհակառակելու» հետադիմական ուսմունքին հակադրել է չարը ոչնչացնելու ուսմունքը, որը գեղարվեստական արտահայտություն է ստացել նրա՝ թե վիպական գործերում ու բանաստեղծական երկերում և թե՝ մանավանդ, հեքիաթներում։ Դրա հետ միասին նա փայփայել է մի երազանք՝ տիրապետող «համատարած թշվառությանը» փոխարինող սոցիալական հավասարության մի գեղեցիկ հեռանկար։

XIX դարի հայ հասարակական մտքի զարգացման պատմության մեջ Աղայանը ինքնատիպ դեմք է մինչմարքսյան սոցիալիզմի իր յուրահատուկ ըմբռնումով. մասնավոր սեփականությունը ժխտելու, այն վերացնելու անհրաժեշտության իր տեսությամբ։

Սոցիալական հավասարության երազանքի արտահայտությունները կան Աղայանի մի շարք գործերում՝ «Անահիտ», «Տորք-Անգեղ», «Բաժանություն» և ապա մանավանդ «Ժամանակակից ատենախոսություն» վերնագրով հրապարակախոսական երկի մեջ, գրված՝ 1898 թվականին։ Ուշագրավ է, որ այդ երկը նա գրել է իր աքսորավայրում (Նոր-Նախիջևան), ուր և նույն թվին նա ձեռնարկել է ամերիկացի ուտոպիստ-գրող Էդուարդ Բելլամիի (1850—1898) «100 տարուց հետո» (կամ՝ «Ապագա դարը») ուտոպիական վեպի թարգմանությանը, որի միայն սկիզբը տպվեց «Լումա»-ի մի հավելվածում իսկ շարունակությունը, ինչպես և առանձին գրքով հրատարակությունը, ցարական գրաքննությունն արգելում է։

Հետաքրքրական է Բելլամիի վեպի թարգմանության առիթով Աղայանի արտահայտած հայացքը սոցիալական հավասարության երազանքի ակտուալ նշանակության մասին։ Հետաքրքրական է մանավանդ այն, որ այդ առիթով էլ Աղայանը հայտնել է իր դրական վերաբերմունքը Մարքսի և Էնգելսի ուսմունքի նկատմամբ, թեև չի հասկացել և չէր էլ կարող հասկանալ մարքսիզմի, գիտական կոմունիզմի էական տարբերությունը մինչմարքսյան սոցիալիստական ուտոպիաներից։

1898 թ. հոկտեմբերի 20-ին աքսորավայրից (Ն. Նախիջևան) պատասխանելով Թումանյանի նամակին, Աղայանն իր թարգմանության մասին գրում է հետևյալը.

«Հանդիմանում ես, որ Բելլամին եմ թարգմանել։ Ճշմարիտ է, որ Բելլամին ներկան չի նկարագրում, այլ ապագան, բայց նա ապագայից

քննադատում է ներկան։ ...Ասածները դուտ ճշմարտություն են, ոչ մի նախադասությունը գիտության վերջին խոսքին հակառակ չեն։ Մեկը փոխանակ Մարքս, Էնգելս և սրանց նման հեղինակներ կարդալու... Բելլամին կարդալով՝ նրանց բոլորի ասածները յուրացրած կլինի։

Ահա մի այսպիսի վեպ է Բելլամին և նման չէ սովորական ուտոպիական ռոմաններին։ Ճշմարիտ է, կան դրա հակառակ խոսողներ, ինչպես և կան լուսնահաչ տվող շներ, բայց Ամերիկայում արդեն տեղ-տեղ ձեռք են զարկել իրականացնելու նրա նախագիծը, որ միակ մարդավարականն է, իսկ մեզ համար դեռ միայն իդեալ կարող է լինել։ Լավ են իրական կյանքից առած վեպերը, բայց դեպի ապագան ձգտող հոգիներին միայն իդեալականը կարող է բավարարություն տալ, մանավանդ երբ երկուսի՝ իրականի և իդեալականի, ներկայի և ապագայի պատկերները դրված են լինում իրար մոտ։ Այսպես է վարվել Բելլամին, որ վախճանվեց այս տարի։ Եթե չես հավատում ասածիս, առաջ կարդա և հետո դատապարտի, թե՝ «ժամանակդ ինչո՛ւ ես իզուր կորցնում»[1]։

Պատմական ի՞նչ արդարացում և ի՞նչ նշանակություն ունեն Աղայանի առաջադրած սոցիալական ուտոպիան XIX դարի 90-ական թվականների վերջերին, երբ թե Եվրոպայում և թե Ռուսաստանում սոցիալիստական ուտոպիաները հաղթահարելով տիրապետող էր դառնում մարքսիստական ուսմունքը սոցիալիզմի-կոմունիզմի մասին։

Ֆր. Էնգելսն իր «Սոցիալիզմի զարգացումը ուտոպիայից դեպի գիտություն» հայտնի աշխատության մեջ, անդրադառնալով ուտոպիական սոցիալիզմի թեորիաների առաջացման հասարակական պայմանների ու պատմական դերի հարցին, գրել է հետևյալը.

«Կապիտալիստական արտադրության տհաս վիճակին, դասակարգերի փոխհարաբերության տհասությանը համապատասխանում էին տհաս թեորիաները։ Լուծումը այն հասարակական խնդիրների, որոնք դեռևս թաքնված էին անզարգացած տնտեսական հարաբերությունների մեջ, մարդիկ պետք է հնարեին իրենց գլուխներից։ ...Հարցն այն էր, որ հասարակական մի նոր, ավելի կատարյալ սիստեմ հնարվի և այն փաթաթվի հասարակության վզին դրսից, պրոպագանդի միջոցով, ըստ հնարավորության օրինակելի փորձերի օգնությամբ։ Սոցիալական այդ նույն սիստեմներն սկզբից ևեթ դատապարտված էին ուտոպիա մնալու...»։ Բայց և այնպես, նկատում է Էնգելսը, չնայած այդ սիստեմների «ցնորամտության», այնուամենայնիվ «մենք ավելի մեծ սիրով ուրախանում ենք այն հանճարեղ մտքերի սաղմերի ու գաղափարների համար, որոնք ամենուրեք դուրս են ցայտում ցնորական կեղևի տակից և որոնց համար... ֆիլիստերները կույր են»[2]։

Էնգելսը նշում է, որ «ուտոպիստների հայեցակերպը երկար ժամանակ տիրապետում էր XIX դարի սոցիալիստական պատկերացումների

1 Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 559։

2 Ֆր. Էնգելս, Սոցիալիզմի զարգացումը ուտոպիայից դեպի գիտություն, Երևան, 1933, էջ 39—40։

մեջ և դեռ այժմ էլ տիրապետում է մասամբ...։ Սոցիալիզմը նրանց բոլորի համար էլ բացարձակ ճշմարտության, բանականության և արդարության արտահայտությունն է, և բավական է միայն հայտնագործվի, որպեսզի իր սեփական ուժով աշխարհը նվաճի. որովհետև բացարձակ ճշմարտությունն անկախ է ժամանակից, տարածությունից և մարդկության պատմական զարգացումից, ապա ուրեմն պատահականություն է, թե երբ և որտեղ կհայտնագործվի այն»։

«Սոցիալիզմը գիտություն դարձնելու համար՝ ամենից առաջ պետք էր այն իրական հողի վրա դնել»[1]։

Ճիշտ այդպես պետք է հասկանալ ու գնահատել նաև Աղայանի սոցիալական ուտոպիան, որը արդյունք է անդրկովկասյան ու հայ իրականության այն պատմական հետամնացության, որի պայմաններում գործում էր նա։ Եվ հենց Աղայանի աշխարհհայացքում ևս սոցիալական հավասարության գաղափարը ոչ թե պատմական, «իրական հողից» էր ծնունդ առել, այլ հանդես էր գալիս որպես «բացարձակ ճշմարտության, բանականության և արդարության արտահայտություն», «անկախ ժամանակից ու տարածությունից»։ Եվ եթե մի կողմ դնենք Աղայանի՝ այդ մեծ խնքնուսի, գրողի ու մտածողի սոցիալական ուտոպիայի քրիստոնեական-կրոնական կեղևը (չմոռանանք, որ բոլոր մեծ ուտոպիստների՝ Սեն-Սիմոնի, Ֆուրյեյի և ուրիշների համար էլ քրիստոնեությունը միակ ճշմարիտ ու փրկարար կրոնական ուսմունքն է եղել և ոչ նրանցից ոչ մեկը աթեիստ չէր), ավելի ակնբախ կդառնա նրա կենսական միջուկը, մասնավոր սեփականության, ամեն տեսակի ճնշման ու սոցիալական անհավասարության վերացման, անդասակարգ հասարակարգի ստեղծման անհրաժեշտության գաղափարը։

Հետևելով առանձնապես Բելլամիի վեպի օրինակին, Աղայանն էլ իր «Ժամանակակից ատենախոսության» մեջ պատկերում է ապագան, բայց ոչ կտրված ներկայից։ Նա ևս, ինչպես բոլոր ուտոպիստ սոցիալիստները, իր բառերով ասենք՝ «ապագայից քննադատիլ է ներկան»՝ «իրականը և իդեալականը», «ներկայի և ապագայի պատկերները դնելով իրար մոտ», ցույց տալով իրականի այլանդակությունը և դրան հակադրելով ապագայի իդեալական հասարակության ներդաշնակությունը։

Աղայանը ճիշտ կերպով նկատում է, որ իր ժամանակի հասարակարգի այլանդակության հիմքն է կազմում մասնավոր սեփականությունը, որը և «ժողովրդի թշվառության աղբյուրն է»։ Նրա երազած նոր, գեղեցիկ ներդաշնակության հիմքում լինելու է «ընկերական, համայնական սեփականությունը», որը և ժողովրդի երջանկության աղբյուրն է դառնալու։ «Մի հասարակության մեջ, որքան շատ ու բազմատեսակ լինեն ընդհանուրին պատկանող սեփականությունները ու հարստությունները, նույն չափով բարձր կլինի նրա բարեկեցության աստիճանը և նույն չափով սակավ չարիք կգործվի նրա մեջ։ Կարճ ասել՝ համայնքի բարե-

---

1 Նույն տեղում, էջ 47։

կեցության և երջանկության աղբյուրը նրա ընդհանուր սեփականությունից կարող է բխել...

Ապա ուրեմն մասնավոր սեփականություն, որ բնավ չլինի, այլ միայն ընդհանուր, այն ժամանակ չարությունն իսպառ կվերանա աշխարհից և միայն բարին կթագավորի։ Այո՛...»։

Տալով ապագայի հասարակական ներդաշնակության պատկերը, Աղայանը միաժամանակ հույս ու համոզմունք է հայտնում, որ այդ ապագան կգա անպայման, կգա «ժամանակի բերմունքով», անխուսափելիորեն, որովհետև «ժամանակի բերմունքի առաջքը ո՛չ ոք, ո՛չ մի ուժ չի կարող առնել, նա կարողանում է հեղաշրջել ամենայն ինչ և գլխիվայր դրված մարդուն նորից ոտքի վրա կանգնեցնել»։

Սոցիալական հավասարության իրականացման անխուսափելիությունը, սակայն, Աղայանի աշխարհայացքում չի դրված իրական պատմական հողի վրա։ Ըստ նրա այդ ցանկալի ապագան ներկա կդառնա, ոչ թե որպես պատմական անհրաժեշտություն, այլ որպես գիտության, բանականության հաղթանակի արդյունք՝ «հանճարավոր մարդկանց» ցույց տված ուղիով՝ առանց դասակարգային-քաղաքական պայքարի, առանց հեղափոխության, թեև Աղայանն առանձնապես չի խոսում այդ մասին և չի ժխտում հեղափոխության գաղափարն առհասարակ։

Նա շատ որոշակի ու վճռական մերժում է կրոնի դերը և շեշտում, որ բոլոր տեսակի կրոնները մեծագույն խոչընդոտ են եղել մարդկության զարգացման ճանապարհին։ Ըստ Աղայանի ըմբռնման, անցել է կրոնի-կրոնական կույր հավատի տիրապետության դարը, սկսվել է գիտական մտքի ու տեխնիկայի տիրապետության դարաշրջանը և եթե, գրում է նա՝ «մի ժամանակ հավատն էր տիրում խելքի վրա և նրան դուրս մղում, այսօր էլ խելքն է տիրում հավատի վրա և նրան դուրս մղում։ Ինչպես մարդիկ առաջ իրանց փրկությունը կրոնի մեջն էին որոնում, այսօր էլ գիտության մեջ են որոնում»[1]։

Մինչև այժմ, ասում է նա, «մարդկությունն ուզեց առանց խելքի օգնության, այլ միայն հավատով հասնել լավագույն ապագային, «բայց նա ոչ միայն չմոտեցավ իր նպատակին, այլ ընկավ կրոնի անհատակ և մութ ձորերը և դարերով մնաց խավարի ու թշվառության մեջ»։ Ի հակադրություն կրոնին ու կրոնական մարգարեների՝ այժմ առաջ են գալիս գիտական մարգարեներ՝ «հանճարավոր մարդիկ, որոնք հանդիսանում են իբրև ապագայի մարդիկ և մեզ առաջնորդում են դեպի ապագան»։

5

Աղայանի գեղարվեստական ստեղծագործությունը բազմաժանր է. վեպ, վիպակ, պատմվածք, բանաստեղծություն, դյուցազներգական պոեմ, առակ, հեքիաթ, զրույց,—ահա այս ժանրերով է գրել Աղայանը։

1 Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հատ. III, էջ 94։

Նա հայտնի է նաև որպես գեղարվեստական թարգմանիչ։ Գրական քննադատությունն ու հրապարակախոսությունը միշտ էլ ուղեկցել են Աղայանի ստեղծագործական կյանքին՝ սկզբից մինչև վերջին օրերը։

Գեղարվեստական ստեղծագործության ասպարեզում Աղայանի փորձունությունը հաստատորեն սկսվում է վիպական երկերով՝ «Արություն և Մանվելը» (1867) և «Երկու քույր» (1872)։ Այդ երկերը նշանակալից ու արժեքավոր են նախ այն տեսակետից, որ գեղարվեստական ձևով մարմնավորում են պրոգրեսիվ-դեմոկրատական գաղափարներ, ժողովրդի լուսավորության և սոցիալական պայքարի ձգտումներ։ Դրանք արժեքավոր են իրենց ժողովրդայնությամբ, ռեալիստական բնույթով և կարևոր տեղ են գրավում հայ քննադատական ռեալիզմի սկզբնավորման ու հետագա զարգացման պատմության մեջ։

Այդ երկերում Աղայանը հետևողականորեն շարունակում ու զարգացնում է Խ. Աբովյանի, Պ. Պռոշյանի և Միք. Նալբանդյանի ստեղծագործության քննադատական ռեալիստական գիծը։ Դուրս գալով ժողովրդի ծոցից, Աղայանը հոգեպես հարազատ է մնում նրան, խորապես ծանոթ նրա կյանքի առօրյային, նրա կուլտուրական հետամնացությանն ու կրկնակի ճնշված վիճակին և հարազատորեն արտահայտում նրա ազատագրական ձգտումները։ Դեռ իր պատանեկության տարիներին նա լսել, յուրացրել էր ժողովրդական զրույցներն ու երգերը, ուշադիր դիտել գյուղական կյանքի-կենցաղի բնորոշ կողմերը, ճանաչել հայրենի բնությունն իր հրաշագեղ տեսարաններով։ Առանց այդ ամենի Մոսկվայում ու Պետերբուրգում եղած տարիներին երիտասարդ Աղայանը չէր կարող գրել «Արություն և Մանվելը»։

Իր վեպը համեմատելով Աբովյանի «Վերք Հայաստանիի» հետ, Աղայանը սխալ է համարում քննադատության մեջ արտահայտված այն կարծիքը, «որ իբր թե իմ աշխատությունը մի հետևություն է անմահ Աբովյանի վեպի։ Այդպես չէ»,—վճռականորեն ասում է Աղայանը,—«Արություն և Մանվելը» սոսկ «մի հետևություն» չէ։ Մինչդեռ,—շարունակում է նա,—«Վերք Հայաստանին» մի ողբ է, ողբ հայրենիքի թշվառության վրա, «ողբ հայրենասերի, բխած մի զգայուն սրտից», «Արություն և Մանվելը» բերում է մի բոլորովին նոր ուղղություն, բոլորովին ինքնուրույն։ Սա մի պատերազմ է հայտնում հին գաղափարների, հին դաստիարակության դեմ, որոնց վրա չի ողբում, այլ հարձակվում է անխնա և նրանց տեղը տարածում նորը և լավագույնը»[1]։ Աղայանն ասում է, որ իր վեպի մեջ, որպես գլխավոր հերոսի նկատի ունենալով ինքն իրեն, հենց Արությունի կերպարի մեջ էլ պատկերել է այդ «պատերազմը հին գաղափարների ու հին դաստիարակության դեմ»։ Չգրեցի «Հարություն», այլ՝ «Արություն», իբր՝ արիություն, այրություն, քաջություն, այդ հատկությունները գտնելով հերոսիս մեջ»[2]։

---

[1] Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 395։

[2] Նույն տեղում, էջ 389։

Աղայանը, իհարկե, միայն մասամբ է իրավացի և այդ այն առումով, որ իրոք, «Արությունն և Մանվելը» սոսկ «Վերք Հայաստանիի» օրինակով չէ գրված, այլ միանգամայն ինքնուրույն հղացման արդյունք է, միանգամայն տարբեր սյուժեով ու բովանդակությամբ, տարբեր տիպի ու կառուցվածքի վեպ, որի նմանը չկար հայ գրականության մեջ։ Հետևաբար, ո՛չ Պռոշյանը, ո՛չ էլ Աղայանը՝ իրենց առաջին վեպերով «Աբովյանի անշնորհք հետևողները» չէին, ինչպես կարծել է Րաֆֆին։ Բայց խորապես սխալվում է Աղայանը՝ ասելով, թե «Վերք Հայաստանին»-ն սոսկ ողբ է, ողբ հայրենիքի թշվառության վրա», մինչդեռ Աբովյանի վեպն էլ միաժամանակ «պատերազմ է հին գաղափարների ու դաստիարակության դեմ», խորապես համակված հայ ժողովրդի լուսավորության, նրա ազգային անկախության, ազատագրության գաղափարով։ Եվ հենց այդ առումով էլ «Վերք Հայաստանին» խոշոր նշանակություն է ունեցել «Արությունն և Մանվելի» մտահղացման համար։

Աղայանի վեպում «հետևություն» իհարկե կա և չէր կարող չլինել, բայց նա չի սահմանափակվել Աբովյանի բարերար ազդեցությամբ, այլ ընթացել է ինքնուրույնության ուղիով, մանավանդ գրական լեզվի հետագա զարգացման խնդրում։ Այստեղ Աղայանը Պռոշյանի համեմատությամբ մի քայլ առաջ է գնում և ընթանալով Նալբանդյանի ուղիով, հաստատորեն կանգնում է համազգային գրական լեզվի ստեղծման սկզբունքի վրա։ Նա Րաֆֆուն զուգընթաց, բայց նրանից անկախ, հայ վիպագրության (և ընդհանրապես գրականության) լեզուն մշակում ու զարգացնում է այդ ուղղությամբ։

Բայց միայն լեզվի հարցով չի սպառվում Աղայանի վեպի արժանիքը և նշանակությունը հայ վիպագրության պատմության մեջ։ Իր ժանրային առանձնահատկությամբ էլ «Արություն և Մանվելը» նորույթ էր իր ժամանակի համար։

Հեղինակի խոստովանությամբ դա ինքնակենսագրական վեպ է, բայց այնտեղ ինքնակենսագրականն ու վիպագրականը իրար չեն ծածկում։ Վերջինն առաջինի պարզ վերարտադրությունը չէ։ «Արություն և Մանվելը» ինքնակենսագրական հիմքի վրա կառուցված վիպագրական ընդհանրացում է, հերոսների գեղարվեստական տիպականացման սկզբունքով։ Նկատի ունենալով իր կյանքի ու մտավոր-հոգեկան զարգացման ուղին, Աղայանը՝ հանձին Արությունի՝ տիպական ռեալիստական գծերով պատկերել է իր ժամանակի (50—60-ական թվականների) հայ առաջադեմ երիտասարդին՝ տգիտության, խավարամտության դեմ մղված պայքարում։

Անդրադառնալով իր վեպի նշանակությանը և թողած ազդեցությանը, Աղայանը գրում է. «Այդ վեպով ժողովուրդը ծանոթացավ նոր սերնդի հառաջադեմ մտքերի հետ, իսկ նոր սերունդը՝ ժողովրդի մտավոր ու բարոյական կողմերի հետ»։

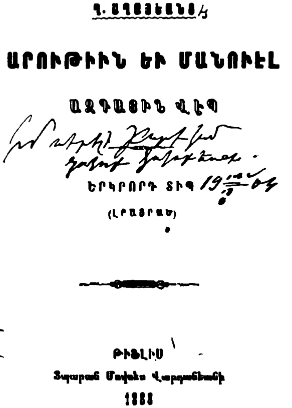
Վեպում այդ «նոր սերնդի առաջադեմ մտքերի» կրողը և արտահայտիչը՝ Արությունն է, մասամբ և նրա մտերիմ ընկերը՝ Մանվելը։ Իսկ

«ժողովրդի մտավոր ու բարոյական կողմերի», ժամանակի իրական կյանքի գեղարվեստական պատկերումը տրված է Արությունի ու Մանվելի և վեպի մյուս գործող անձանց միջև եղած բախումների միջոցով։

Արությունը խորապես համոզված է, որ ժողովրդի կյանքի բարեփոխման գործում վճռական դեր ունի կատարելու նոր սերունդը, որն ազատ է կրոնական նախապաշարմունքներից և նվիրված է իր հայրենիքին ու ժողովրդին։

Վեպի երկրորդ մասը սկսվում է «Մտավոր հեղաշրջումն» վերնագիրը կրող գլխով։ Այստեղ հեղինակը Արությունին ու Մանվելին ներկայացնում է որպես 50-ական թվականների «մտավոր հեղաշրջման» պատանի առաջամարտիկների։

Այդ տեսակետից շատ բնութագրական է Արությունի նամակը Մանվելին՝ վեպի երկրորդ մասի «Առաքելության մի փորձ» վերնագրով գլխում։


Գ. ՍՈՒՆԴՈՒԿԵԱՆՑ

ԱՐՈՒԹԻՒՆ ԵՒ ՄԱՆՈՒԷԼ

ԱԶԳԱՅԻՆ ՎԷՊ

ԵՐԿՐՈՐԴ ՏԻՊ

(ԼՐԱՑՐԱԾ)

ԹԻՖԼԻՍ
Տպարան Մովսէս Վարդանեանցի
1888

«Արություն և Մանվել» վեպի 1888 թվականի հրատարակության անվանաթերթը

Այդ նամակում Արությունը խորը վշտով նկարագրում է իրենց գյուղի սոսկալի հետամնացությունը։ «...Իմ մանկության օրորոցը,—գրում է Արությունը Մանվելին,—իմ փայփայած ու գգված ծննդարանը այժմ ինձ թվում է մի դժոխք, ուր ...աղվեսների համար որջ կա, թռչունների համար՝ բույն, բայց մարդու որդու համար գլուխ դնելու տեղ չկա։ Հիմարությո՞ւն, կուրությո՞ւն, ծուլությո՞ւն, ընչաքաղցություն, և որ մայրն է ամենայն չարյաց՝ կեղտոտությո՞ւն և է՛լի կասեմ՝ կեղտոտություն, անտանելի, անմերձենալի կեղտոտություն, անմաքրություն...»։

Այնուհետև նկարագրվում է գյուղացիների ծայրահեղ աղքատությունը, ցնցոտիապատ արտաքինը, նաև կանանց ու երեխաների կատարյալ իրավազրկությունը։

Արությունը մտահոգված է, անա, այդ վիճակից ժողովրդին դուրս բերելու խնդրով։ Հայ իրականության պայմաններում Աղայանի դեմոկրատական-լուսավորական ծրագիրն էլ նշանակալից էր, մանավանդ որ նա չէր սահմանափակվում միայն լուսավորության-գիտության պրոպագանդայով և կրթա-դաստիարակչական համակարգի վերափոխման պահանջով։

Արությունն իր ընկերոջը խորհուրդ է տալիս՝ «գեղացոց համար մի ամսաթերթ հրատարակելու»՝ նրանց համար «հասկանալի լեզվով ու մտքով»։ «Պետք է մշակել այս վայրենացած անդաստանը, ուր միայն փուշ ու տատասկ է բուսել, բարի սերմեր ցանել, եթե մենք չենք տեսնիլ, գոնե մեր հետնորդները կտեսնեն և կվայելեն նրա պտուղները....»— գրում է Արությունը։

Արությունի գաղափարական դեմքի բնութագրման համար կարևոր է հիշել նաև նրա զրույցը և խորհրդածությունները իր քրոջ՝ Օսանայի հետ Թիֆլիսում։

«Այ մեր գեղըցիք լեզու չգիտեն, օրենք չգիտեն, մի հասարակ յասաուլի առաջ փափախները վեր են կալնում, կշտին կուչ գալիս։ Քանի՜ անգամ եմ տեսել մողրովին մեր հորը ծեծելիս»,—պատմում է Արությունը՝ զայրույթով ու ցասումով լցված տիրող բռնակալական կարգերի նկատմամբ։ «Նոր չէ՞ր, որ բերդումն էլ նստեցրին,—շարունակում է Արությունը,—ուզում էին Սիբիր ուղարկեն, թե՝ ի՞նչ իրավունքով ես վիճում կնյազների հետ, ինչի՞ ես ասում էն հողերը նրանցը չի, զոռով են հափշտակել...»։

Պատմելով այդ վայրագուցիչ դեպքերի մասին, Արությունն իր ցասումն է արտահայտում նման կամայականությունների դեմ. «...Հաբա՜, էնպես բաներ եմ տեսել, որ սիրտս արնով լցվել է, աչքերս պեծին-պեծին արել, դու չգիտես՝ թե ինչե՞ր են կատարվում, ինչե՞ր, ինչե՞ր...։ Հիմա էլ ամեն միտս գալով, ջանս սարսռում է, մազերս փշաքաղվում...»։ Արությունն ասում է, որ ինքը ցանկանում է ապրել՝ նպատակ ունենալով վրեժխնդիր լինելու մովրովներից՝ նրանց կամայականությունների համար. «...որ բոլորի ջիգրը հանեմ, սիրտս հովացնեմ...»։

Այդ զայրագին խոսքերով հեղինակը բացահայտում է իր հերոսի գաղափարական դեմքի հիմնական գծերից մեկը՝ նրա հարազատությունն ու նվիրվածությունը աշխատավոր ժողովրդին ու պատրաստակամությունը՝ անձնուրաց կռվի ելնելու սոցիալական և ազգային ճնշման ու շահագործման դեմ՝ ի պաշտպանություն նրա կենսական շահերի։

Արությունի կերպարի մեջ շեշտված է հայ ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության, հայրենասիրության գաղափարը՝ «Վերք Հայաստանի»-ի ոգով՝ սերտորեն միացած ժողովրդի սոցիալական ճնշման դեմ մղվող պայքարի գաղափարի հետ։

Պատանի Արությունը անհուն ոգևորություն է ապրում, երբ Թիֆլիսում Օվակիմի (իր հոր ընկերոջ) տանը պատահմամբ տեսնում ու կարդում է Աբովյանի հայրենաշունչ վեպը։ «Առաջին անգամ պատահելով նրան՝ բոլորովին հասկանալի բարբառով գրված մի գրքի, Արությունը չկարողացավ յուր զգացած հոգեկան զվարճությունն այնքան ծածկել, որ Օվակիմը չնկատեր»—պատմում է հեղինակը։

Արությունը խորին հուզմունքով ընդունում է Օվակիմից «Վերք Հայաստանի»-ն, իբրև թանկագին նվեր։ «Քանի որ փոքր ես, էդ գիրքը քեզ

հա՛մ կուրախացնի, հա՛մ կտրտմացնի, բայց երբ որ կմեծանաս, էն ժամանակն էլ ուրիշ տեսակ մտածմունքների մեջ կձգի քեզ....»,—ասում է Օվակիմը՝ «Վերք»-ը Արությունին նվիրելիս։

Արությունին խորթ է օտարատեցության զգացմունքը։ Նա քննադատում է և «անհամ սուտ» համարում այն նախապաշարմունքները, որ տարածված էին հարևան աղրբեջանցիների հասցեին։

Արությունի և Մանվելի հետ խոսելիս՝ Օվակիմն էլ այն միտքն է հայտնում, որ «Թուրքն էս նույնքան առողջ դատողություն ունի»։ Հարևան այլակրոն ժողովրդի նկատմամբ կրոնական անխտրականություն քարոզելով՝ Արությունը միաժամանակ խորապես համակված է իր ժողովրդի ազգային արժանապատվության զգացմունքով։ Նա չի հանդուրժում, որ ժամանակի հայ աշուղները երգում էին միայն Թուրքերեն լեզվով։

Նա վճռում է ինքն էլ «մի սազ ձեռք բերել, իսկական աշըղ դառնալ՝ աշըղությունը բարենորոգելու նպատակով»՝ մեծ ժողովրդականություն վայելող այդ արվեստը ծառայեցնելու ժողովրդի հոգեկան-բարոյական վերածննդի, նրա ազգային ինքնագիտակցության զարգացման ու հայրենասիրական դաստիարակության գործին։

Արությունը ծաղրում է իր հետ մրցող նշանավոր աշուղին այն բանի համար, որ նա հավատում ու տարածում է «ստահոդ պատմություններ», բայց ոչ մի տեղեկություն չունի իր մայր ժողովրդի պատմությունից։ Նա աշուղին առաջարկում և օրինակ է տալիս՝ այսուհետև հորինել ու երգել նաև հայրենասիրական երգեր, «երգել հայ ու Հայաստան», Հայկի ու Բելի հայրենասիրական առասպելի իմաստի համաձայն ժողովրդի մեջ զարգացնել ազատասիրության գաղափարը և ներշնչել նրան՝ չհնազանդվելու ժամանակակից բելերի բռնակալական տիրապետությանը։

«Արություն և Մանվելն» իր բովանդակությամբ ու գաղափարական իմաստով, իր գործող անձանց տիպական կերպարներով, ֆոլկլորային նյութի հարուստ ու վարպետ օգտագործմամբ, իր կենդանի ու պարզ լեզվով և ոճով՝ խորապես ժողովրդային ստեղծագործություն է։

Բայց ժանրային առումով նա իսկական վեպ չէ, այլ ինքնակենսագրական վեպ կամ վիպական ինքնակենսագրություն, բոլոր դեպքերում, սակայն, ճշմարիտ, ռեալիստական երկ, որը վկայում է հեղինակի ինքնատիպ գեղարվեստական տաղանդի մասին։

Անդրադառնալով իր վեպի կոմպոզիցիայի (կառուցվածքի) առանձնահատկություններին՝ Աղայանը գրում է. «Արություն և Մանվելի» մեջ ամեն մի գլուխը մի նկարչական ամբողջություն է, բոլոր գլուխներն ի միասին կազմում են պատկերների մի կարգ։ Հերոսն այստեղ զարգացման ճանապարհի վրա է դրված։ Սրա համար այս վեպը կարող է շարունակվել հեղինակի զարգացման հետ և դառնալ մի կենսագրություն՝ ժամանակակից անցքերի հետ կապված»[1]։

---

[1] Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 396։

Առաջին հայացքից դժվար է հավատալ, բայց փաստ է, որ Աղայանի մտահղացման համաձայն՝ «Արություն և Մանվել»-ի շարունակությունը պետք է կազմեր նաև «Մի երես մեր նորագույն պատմությունից» պատմա-հուշագրական ակնարկը. բայց «ինչ-ինչ պատճառներով այդ չհաջողվեց և ես ստիպվեցա զանազան փոփոխություններով տպել առանձին»,—գրում է Աղայանը։ Դեռ ավելին, հեղինակի ստեղծագործական նախագծի համաձայն «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը» գրքի բովանդակությունն էլ՝ համապատասխան փոփոխություններով՝ կազմելու էր «Արություն և Մանվել»-ի բաղկացուցիչ մասը։

Ծշելով, որ իր երկը վիպական ամբողջություն չունի, որովհետև դա մի պատկեր չէ, այլ «թանգարան պատկերների», Աղայանն այնուհետև ասում է. «Դրա (իմա՝ «Արություն և Մանվել» վեպի—Ա. Ա.) նախագիծն այնպես է կազմած, որ ժամանակով այս աշխատության (այսինքն՝ «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերի»—Ա. Ա.) բովանդակությունն ևս պետք է մտներ նրա մեջ։ Շատ անգամ մի բան ուզեցել եմ տեսնել կամ անել, ասելով՝ «Սրանով Արությունիս մեջ մի գլուխ ևս կավելանա»։ Փորձը ցույց տվավ, սակայն, որ այս նախագիծն անիրագործելի է գեղարվեստական տեսակետից»։

Ահա թե ինչու Աղայանը գրում է, որ «Արությունն և Մանվելը» վեպ անվանել անգամ կարելի չէ, բայց որ մեզանում ասվում է, դրա պատճառը այն է, որ մենք վիպական գրվածքների ամեն ձևի համար ջոկ բառ չունենք»։ «Արությունն և Մանվելը» ինքնակենսագրական վեպ է։ Դրանով Աղայանը հայ նոր գրականության մեջ հիմք է դրել ինքնակենսագրական վեպի ժանրին։

6

«Արությունն և Մանվելի» առաջին հրատարակությունից (1867), մինչև երկրորդ ու երրորդ հիմնովին վերամշակված ու ամբողջացված հրատարակությունը (1888—1893), Աղայանը գրում է «Երկու քույր» վիպակը (1872), որը հեղինակը համարում է իր «առաջին նկարչական (իմա՝ գեղարվեստական—Ա. Ա.) ամբողջությամբ գրած վեպը»։ «Արությունն և Մանվել» վեպով Աղայանը որոշ դեր խաղաց հայ քննադատական ռեալիզմի սկզբնավորման ու ձևավորման մեջ, իսկ «Երկու քույր» վեպով նա շատ վճռական քայլ կատարեց ռեալիզմի հետագա զարգացման ճանապարհին։ 70-ական թվականների հայ վիպագրության մեջ «Երկու քույրը» թերևս ամենանշանակալից երկն է, մանավանդ իր սոցիալական-գաղափարական բովանդակությամբ։ Այդ երկով հեղինակը ինքնակենսագրական վեպից անցնում է ժամանակաշրջանի սոցիալական կյանքի ու պայքարի վիպական-գեղարվեստական ընդհանրացման, որի հաստատուն սկիզբը կա, իհարկե, «Արություն և Մանվել» վեպում։ «Երկու քույր»-ը իր թեմատիկ-գաղափարական բովանդակությամբ նախորդում

է Պ. Պռոշյանի սոցիալական վեպերին՝ «Հացի խնդիր»-ին (1879), «Ցեցեր»-ին (1889) և «Հունտ»-ին (1901)։

Աղայանի երկրորդ վեպը հայ գյուղի նախառեֆորմյան սոցիալական հարաբերությունների գեղարվեստական անդրադարձումն է, աշխատավոր գյուղացիության՝ հողի համար մղած տարերային պայքարի առաջին արձագանքը հայ գրականության մեջ՝ 70-ական թվականների սկզբին, երբ արձակագրության մեջ և պոեզիայում գրողներին առավելապես զբաղեցնում էին պատմական անցյալի և կամ ժամանակակից ազգային-ազատագրական պայքարի թեմաները։

Վեպի սյուժեի զարգացման մեջ սիրային-կենցաղագրական գծի զգալի առկայությունը և հիմնական հերոսների մեծ մասի (Արզուման, Հերիքնազ, Շամիր, Մարիամ) կյանքի եղերական վախճանը, որն առաջին հայացքից կարծես տեղի է ունենում բարոյական կոնֆլիկտի հետևանքով,—այս ամենը մի պահ այն տպավորությունն են թողնում, թե վեպը սիրային-ռոմանտիկական բնույթի մի ստեղծագործություն է, իսկ ժամանակի սոցիալական հարցերը միայն «միջանկյալ» տեղ են գրավում գրվածքում։ Գրական քննադատության մեջ այդպիսի վխալ կարծիք է եղել «Երկու քույր» վեպի մասին, թե անցյալում և թե նույնիսկ սովետական շրջանում։

«Երկու քույր» վեպի սյուժեի առանձնահատկությունն այն է, որ այստեղ Աղայանը իր հերոսների անձնական երջանկության խափանումը պատկերել է նրանց սոցիալական ճնշված վիճակի և տարերային պայքարի հետ սերտորեն կապված։

Այն, ինչ որ միայն թույլ, սաղմնային ձևով կա Պ. Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթեր» վեպում, ինչպես նաև «Արություն և Մանվել»-ում, դա ավելի լայն ու խոր կերպով արձագանք է գտել Աղայանի «Երկու քույր»-ում։

Հիշենք, որ Պ. Պռոշյանի վեպին նվիրված իր նշանավոր «Կրիտիկա»-յում Միք. Նալբանդյանը աշխատավոր ժողովրդի—գյուղացիության սոցիալական «դառը բողոքի» արտահայտություն է համարում այն, ինչ որ ասում են Վայկունն ու Արշամը գյուղի ներքին դրության մասին։ «Տրխրություն է գալիս մեր վրա, երբ հիշում ենք, թե հարստահարված երկրագործը կամ շինականը բռնադատված է լուռ մնալ իր հարստահարողների ընդդեմ և միայն գիշերով, ծածուկ, խորհրդական առանձնության մեջ բողոքել, երբ ոչ ոք չէր լսում նորա բողոքը»[1]։

Նալբանդյանը ափսոսում է, որ «շատ քիչ հանդես ունի «Սոս և Վարդիթերի» մեջ այն ուղղությունը, որ երևում է Արշամում, թեև այս չափիցն էլ տեսնում ենք կենարար սկեպտիցիզմի արած ազդեցությունը։ Մենք աչողություն և ընթացք ենք մաղթում այդ երկնային դեսպանին»[2]։

Նալբանդյանի ասած ահա այդ «կենարար սկեպտիցիզմի» ձայնը ուժգին հնչում է Ղ. Աղայանի «Երկու քույր» վեպում։ Հանձին վեպի

---

[1] Մ. Նալբանդյան. ԵԼԺ, հատ. III, էջ 175։

[2] Նույն տեղում, էջ 176—177։

հերոս Արզումանի հայ գրականության մեջ սոցիալական արդարության պահանջով առաջին անգամ հանդես է գալիս զինավառ ապըստամբ հայ գյուղացին, որը՝ թեև դեռ հրացան չի կրակում վայրագ հարստահարողների դեմ, բայց սառը զենքով իր սոցիալական վրեժն է լուծում նրանցից։

Կարևոր է նշել, որ «Երկու քույր» վեպի սյուժեն (երկու քույրերի դժբախտ սիրո պատմությունը) նախնական ձևով հանդիպում ենք «Արությւն և Մանվել» վեպում։ Այստեղ՝ «Վիպական անցքեր» գլխում Մանվելի քույր Հոռոմսիմը Արությունի քրոջը՝ Օսանին ցավակցաբար հաղորդում է «գյուղից ստացած մի տխրալի լուր» այն մասին, թե ինչպես իրենց գյուղում մի երիտասարդ «ինքն իրան սպանել է»։ Այդ ինքնասպանության հանգամանքները հիմնականում նույնն են, թե՛ «Արությունում և Մանվելում» և թե՛ «Երկու քույրում»։ Հիմնական և շատ էական տարբերությունն այն է, որ «Արություն և Մանվելում» եղած սիրո ողբերգական պատմությունը որևէ չափով չի առնչվում գյուղի սոցիալական կյանքի հետ։ Իսկ ահա իրեն ծանոթ այդ սյուժեն «Երկու քույրում» մշակելիս՝ Աղայանն ընդարձակել է այն, սիրային կենցաղագրական գիծը զուգահեռաբար միացրել է մի նոր գծի՝ գյուղի սոցիալական-հողային հարաբերությունների, դասակարգային հակասությունների ու պայքարի պատկերման գծին։

Արդ՝ ինչո՞վ է բնութագրվում վեպի գլխավոր հերոսը՝ Արզումանը։ Հեղինակն ասում է, որ «Արզումանը նույնպես մեծ օջախի որդի էր, բայց այժմ յուր մոր միննուճարն էր։ Նա չուներ ոչ հարստություն, ոչ ուրիշ բան, բայց մի քաջություն, մի անվեհեր սիրտ... Մի տեսակ ժառանգական հպարտություն կար նրա մեջ, որովհետև նա իր նախկին տեղովը հարուստ ու կարող մարդու շլինք չէր ծռում և նրանց բոլորին իրեն թըշնամի, իր հայրական սեփականության հափշտակիչ համարելով՝ միշտ աշխատում էր վնասել նրանց, որքան որ իր ձեռքից կգար»։

Արզումանի անվեհերությունն ու քաջությունը ցուցադրվում է նաև վիպական գործողության մեջ։ Նա համարձակվում է վարել այն հողամասը, որը թեև իր հայրական սեփականությունն է եղել անցյալում, բայց այժմ պատկանում է գյուղի ամենախոշոր հողատիրոջը՝ Ճաղարանց Թաթոսին։ Իսկ երբ Թաթոսի զազազած տղաները («Ճաղարանց տղերքը») հարձակվում են Արզումանի ու նրա ընկերների վրա, Արզումանը ցույց է տալիս իր ուժն ու քաջությունը (մի քանի րոպեի մեջ «նրա հակառակորդ բոլոր կովողները վեր թափվեցին»)։

Արզումանի և Ճաղարանց Թաթոսի միջև եղած սոցիալական-դասակարգային կոնֆլիկտը բարդանում ու սրվում է նաև Արզումանի անձնական երջանկությանն սպառնացող վտանգի մոմենտով։ Վեպի Ա. մասի Ժ. գլխում Մարիամը Հերիքնային հայտնում է, որ «Ճաղարանց Թաթոսը մտքումը դրել է» Հերիքնային «իր տղայի համար ուզի»։

Ճիշտ է, վիպակում այս մոմենտը կոնկրետ ցույց չի տրված, բայց հեղինակը Մարիամի միջոցով հայտնելով Թաթոսի մտադրությունը՝

դրանով իսկ նշում է, որ Արզումանի անձնական երջանկությունն էլ վտանգված է նույն հիմնական սոցիալական պատճառներով։ Ապօրինի կերպով սեփականացնելով Արզումանին պատկանող հողերը՝ Թաթոսը մտադրություն ունի խափանելու նաև նրա սիրո երջանկությունը։

Արզումանի կերպարի մեջ բացահայտված է նաև նրա բարոյական մաքրությունը, ազնվությունն ու նվիրվածությունը։ Արզումանն անկեղծորեն սիրում է Հերիքնազին և ոչ մի վտանգի առաջ կանգ չի առնում՝ իր սիրած աղջկան հանդիպելու համար։ Փախստականի, իշխանությունից հալածվածի իր անապահով դրության մեջ անգամ Արզումանն իրեն երջանիկ է զգում Հերիքնազի սիրով։

Այդպես պատկերելով իր գլխավոր հերոսին, Աղայանը, սակայն, նրան չի համարում մի եզակի բացառություն։ Արզումանը գյուղի քաջ ու անվեհեր, իրենց «չքավոր տեղովը՝ հարուստ ու կարող մարդու առաջ չլինք չծռող» շատ երիտասարդներից մեկն է։ Արզումանը ժողովրդական հերոսի տիպար է, որին սիրում են աշխատավոր գյուղացիները։ Նա իր բնավորության հիմնական գծերը ժառանգել է հորից։ Սարգիս բիձայի միջոցով հեղինակը ցույց է տալիս, որ ըմբոստ ու քաջարի գյուղացու տիպար է եղել նաև Արզումանի հայրը՝ «լուսահոգի Ղուկասը»։ Թավադների (կալվածատերերի) դեմ գյուղացիների մղած պայքարում Արզումանի հայրը միշտ էլ աչքի էր ընկնում իր քաջությամբ ու անվեհերությամբ՝ օժտված լինելով արտակարգ ֆիզիկական ուժով։

Արզումանն իր ըմբոստ ու անվեհեր հոր վերջին ու միակ շառավիղն է։ Բայց նա ունեցել է նաև յոթ եղբայր, որոնք բոլորն էլ իրենց հոր արժանավոր զավակներն են եղել։ Այդ «յոթը եղբայրներից երեքը բանտումն էին մեռել և երեքն՝ աքսորանքում, և այս իրանց անվեհեր ու ազնիվ սրտունենալու համար միայն»։

Աշխատավոր գյուղացիության ճնշված վիճակի, նրա տարերային ապստամբական տրամադրությունների տիպական արտահայտիչը հանդիսացող Արզումանին հակադրված է Ճաղարանց Թաթոսը։

Թաթոսը բռնությամբ ու խարդախ միջոցներով գյուղացիների հայրական-պապական հողերը սեփականած կուլակի տիպ է։ Նա գյուղի ամենամեծ հողատեր այն «զորեղներից» է, որը ժամանակի ընթացքում, հետզհետե սեփականել է «ճնված օջախների հողերը» և այդպիսով հակադրվել ամբողջ գյուղին իր հարստությամբ և իշխանության ներկայացուցիչների, ինչպես և խոշոր կալվածատերերի (թավադների) հետ ունեցած իր սերտ կապերով։ Հեղինակն այն միտքն է հայտնում, որ Ճաղարանց թաթոսները չէին կարողանա հանգցնել Արզումանի և Հերիքնազի հայրական օջախները, «եթե մեր մեջ արդար օրենք, արդար դատաստան լիներ»։

Թաթոսի նկատմամբ աշխատավոր գյուղացիության, ժողովրդի ատելության ցայտուն պատկերը հեղինակը տալիս է «Միջանկյալ պատմություն (ով ուզենա, կարող է չկարդալ)» վերնագրով գլխում, որը վե-

պի գաղափարական բովանդակությունը խտացնող ամենակարևոր հատվածն է։ Այստեղ Սարգիս բիձան զայրույթով պատմում է գյուղացիներին Թաթոսի չարագործությունների ու խարդախությունների, ցարական իշխանության տեղական օրգանների ներկայացուցիչների և թավադների հետ ունեցած նրա կապերի մասին։ Թաթոսի արարքների մասին Սարգիս բիձան պատմում է ատելությամբ, կրկնելով հետևյալ արտահայտությունները՝ «ա՜յ, ճաղար շոն», «այ, էդ ճաղար շոնը», «էլի, էս անիծածը» և այլն։

Սարգիս բիձայի հիշողությունների միջոցով հեղինակը պատկերում է անդրկովկասյան գյուղի սոցիալ-տնտեսական շերտավորման, գյուղացիների հողազրկման ու աղքատացման ընթացքը ետռեֆորմյան շրջանում։ Սոցիալական-դասակարգային բևեռացման տիպական ներկայացուցիչներն են մի կողմից՝ Ճաղարանց Թաթոսը և մյուս կողմից՝ Արզումանն ու Հերիքնազը։

Հեղինակն իր դրական հերոսների հոգեկան կերպարի մեջ արտահայտում է նաև նրանց սոցիալական ինքնագիտակցության արթնացումը, որն արտահայտվում է այն անհաշտ ատելությամբ, որ տածում են նրանք թավադների նկատմամբ։

Հայ վիպագրության դրական կերպարների շարքում ամբողջովին նոր էր ոչ միայն Արզումանը։ Նոր էին նաև «երկու քույրերը» ու նրանցից, մանավանդ, Հերիքնազը։ Դա նոր կնոջ վսեմ կերպար է, որի նախորդը չկար հայ գրականության պատկերասրահում։

Հերիքնազն ու նրա քույրը՝ Մարիամը, որպես վեպի դրական կերպարներ, նույնպես հակադրվում են Ճաղարանց Թաթոսին։ Ճաղարանց Թաթոսը, սոցիալական հարաբերությունների առումով, ինչպես Արզումանի, նույնպես և երկու քույրերի թշնամին է, նրանց երբեմնի նահապետական աշխատավորական «մեծ օջախի» ավերիչը։ Նա է, որ երկու քույրերին էլ զրկել է պապենական հողերից։ Այսպիսով երիտասարդ սիրահարների՝ Արզումանի ու Հերիքնազի թե անձնական երջանկության և թե նյութական-տնտեսական շահերը միանում են նույն ընդհանուր թշնամու՝ Ճաղարանց Թաթոսի դեմ։ Երկուսն էլ՝ անկախ իրանց սիրուց՝ ատելությամբ ու ցասումով են լցված «Ճաղարանց շան» դեմ, ինչպես արտահայտվում են նրանք։

Ի՞նչ արժանիքներով էր Հերիքնազը գրավել Արզումանին։ Արզումանը «սիրում էր Հերիքնազին, որովհետև Հերիքնազը մի հատիկ էր այդ գյուղում իր գեղեցկությամբ, իր արիությամբ։ Այն աղջկերանցից էր Հերիքնազը, որին սովորաբար ղզօղլան անուն էին տալիս գեղըցիք»։ Բայց, ավելացնում է հեղինակը, Հերիքնազին տրված այդ մականունը վիրավորական իմաստ չունի, որովհետև գյուղացիներին հայտնի էր, որ «կանացի քնքշության ու գեղեցկության հետ, նա ուներ և այրականություն, որ հարկավոր դեպքերում գործ էր դնում և զարմացնում կտրիճներին»։

Հերիքնազի խելացի ու համարձակ դատողությունները և սրտալի խոսքերը համոզում են Արզումանին, որ աղջիկը օժտված է հոգեկան հարստությամբ, բարոյական վսեմ առաքինություններով, որոնցով նա դառնում է կնոջ իդեալական տիպար՝ իր միջավայրում և իր ժամանակի համար։ Հերիքնազի դրական կերպարի (մասամբ և նրա քույր Մարիամի) մեջ Աղայանը մարմնավորել է իր փայփայած աշխատավոր կնոջ իդեալը, կին, որն ազատ է ընտանեկան, իրավական ու տնտեսական կաշկանդումներից ու նախապաշարումներից։

Կնոջ ու տղամարդու սիրո և ընտանեկան երջանկության նախապայմաններից մեկը՝ նրանց իրավահավասարությունն է բոլոր հարցերում, ըստ որում և ամուսնության կամավորությամբ, ազատությունը թե տղամարդու և թե կնոջ համար։ Այդ հայացքն ունի Հերիքնազը սիրո և ամուսնության մասին։ Նրան համակարծիք է նաև Արզումանը։ Արզումանը Հերիքնազին նայում է ոչ միայն որպես սիրած աղջկա, այլև որպես «հավատարիմ ընկերուհու և իմաստուն բարեկամուհու վրա»։

Հերիքնազի կերպարով Աղայանը մարմնավորում է կնոջ լիակատար ազատագրության՝ տղամարդու հետ կնոջ իրավահավասարության գաղափարը, որն առաջին անգամ հայ գրականության մեջ շեշտված կերպով արտահայտված է այս վեպում։

Շամիրի ու Մարիամի անսեր ամուսնության և Շամիրի կոպիտ, գազանային վարմունքի պատկերումով՝ Աղայանը խստորեն քննադատում է կնոջ ստրկական, իրավազուրկ վիճակը ընտանիքում ու հասարակության մեջ։

Աղայանն այն գաղափարն է արտահայտում, որ կանայք չպետք է համակերպվեն իրենց «գերության, ստրկության վիճակին», այլ գիտակցեն իրենց իրավունքը և պայքարեն ազատության համար։

Արզումանի (հարակից նաև մյուս գյուղացիների) ու Ճաղարանց Թաթոսի փոխհարաբերությունների պատկերումով՝ հեղինակը բացահայտում է գյուղում տիրող սոցիալական հակադրությունները ռեֆորմյան շրջանում՝ XIX դարի 70-ական թվականներին։ Վեպի գաղափարական բովանդակության մեջ հիմնականը, գլխավորը աշխատավոր գյուղացիների պայքարն է հողի համար։ Բայց այդ պայքարը դեռ անկազմակերպ ու տարերային բնույթ ունի և չի իմաստավորվում Արզումանի ու նրա բախտակից մյուս գյուղացիների սոցիալական-դասակարգային գիտակցությամբ։ Պայքարը տարերային է, անկազմակերպ և դուրս չի գալիս «դաչաղության» սահմանից, անորոշ է պայքարի նպատակն ու հեռանկարը։

Այդ փաստը գիտակցում է Աղայանը. գյուղացիները «ֆիզիկապես հսկաներ լինելով՝ հոգով ու մտքով կատարյալ երեխաներ են», — ասում է հեղինակը։ Նրանք հողի ու ջրի համար կենաց ու մահու պայքար են մղում, բայց որովհետև դեռ չկա կազմակերպող ու ղեկավար մի ուժ, այդ պատճառով էլ նրանց պայքարը չի հասնում իր նպատակին։

Պատկերելով այդ տարերային պայքարը և ստեղծելով Արզումանի հերոսական կերպարը՝ Աղայանը գյուղացիության սոցիալական ազատագրական կռվի գաղափարն է մարմնավորում։ Հենց դրանով էլ որոշվում է «Երկու քույր» վեպի նշանակալից տեղը հայ վիպագրության զարգացման պատմության մեջ։

7

Աղայանի արձակ երկերից որոշ հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև «Սերը արտաքսված» (1889), «Բաժանություն» (1881) պատմվածքները և «Թեմական տեսուչ» (1881) անավարտ մնացած գործը։

Գեղարվեստական արժեքի առումով, դրանցից առավել հաջողվածը «Սերը արտաքսվածն» է, որն անցյալի քննադատության մեջ գնահատվել է սխալ մեկնաբանությամբ։ Այդ երկին առանձին ուշադրություն է դարձրել Մխիթարյան գրականագետներից Ս. Երեմյանը, որն Աղայանին նվիրված իր քննադատական ակնարկում գտնում է, թե «այդտեղ հայ ամուսինը հայկական գեղջուկ պարզամտությամբ փառաբանություն կընե հավատքին»։ «Պիտի սիրվի այդ վեպը,— գրում է Երեմյանը,—վասընզի կը պահի իր մեջ հայ նահապետական կյանքի մոռացված պատմությունը, բարքը»[1]։

Վենետիկյան գրականագետը դրվատում է այն, ինչ որ քննադատում է Աղայանն իր պատմվածքում։ Խտացրած գույներով, բայց ռեալիստորեն անդրադարձնելով կրոնական մոլեռանդությամբ հատկանշվող հետամնաց հայ նահապետական կյանքի տիպական մի պատկեր, Աղայանը ոչ թե հաստատում, այլ քննադատում ու դատապարտում է այդ կյանքը, որի պայմաններում սիրո երջանկության համար ծնված երիտասարդները դատապարտվում են հոգեկան ծանր մղձավանջի։

Աղայանի այս հոգեբանական պատմվածքի իսկական արժեքն այն է, որ ցայտուն կերպով պատկերում է կրոնական նախապաշարմունքի, սնահավատության, երբեմն մինչև իսկ ողբերգական հետևանքը կյանքում, երևույթ, որ բնորոշ էր հետամնաց հայ գյուղի համար, որտեղ Մակարի, նրա որդի Մարկոսի և վերջինիս սիրած աղջկա նախատիպերը հազվադեպ չէին։ Պատմվածքը գրելիս, Աղայանը հավանաբար իրական եղելություն է նկատի ունեցել։

Առաջին հայացքից դժվար է համոզիչ համարել այն, որ «երկու ջահել ամուսինների սիրով քնքշացած» սրտից կարող էր «սերը արտաքսվել» այնպես, որ մինչև իսկ «որդեսիրությունը» նրանք մեղք համարեին։ Բայց պատմվածքի այդ կերպարների հոգեկան աշխարհի դրամատիկ զարգացման ողբերգական վախճանը ռեալիստորեն պատճառաբանված է, ըստ որում պատմվածքի բոլոր կերպարներն էլ տիպական բնավորություններ են,—թե ջաղացպան Մակարը ու նրա որդի Մարկոսը

[1] Ս. Երեմյան, Ազգային դեմքեր. Գրագետ հայեր։ Վենետիկ, 1913, էջ 29—30։

(«բնավորությամբ բոլորովին հոր նման»), թե վերջինիս մորաքույր՝ Գյուլնազ աքիրը ու Մարկոսի սիրած աղջիկը՝ Նախշունը և թե ճգնակյաց վանահայրը։ Նրանցից ամեն մեկն իր կենսագրությամբ, ճակատագրով ու բնավորությամբ հայ նահապետական գյուղի ներկայացուցիչն է։ Ահա Մարկոսի հայրը՝ ջաղացպան Մակարը, որն իր աշխատանքով «ամենքին հաց էր տալիս, բայց համարյա սովամահ եղավ, դառավ մի կենդանի կմախք։ Նրա հոգին այնպես փախավ, որ մարմինը չիմացավ»։ Ահա և Մարկոսի մորաքույրը՝ Գյուլնազ աքիրը, որն իր կենսասիրությամբ տարբերվում է վաղամեռ քրոջից։ Մինչդեռ վերջինս (ջաղացպան Մակարի կինը) իր ամուսնու օրինակով՝ «տան մեջ առանձնացավ... և ուխտ դրավ, որ էլ մարդու երես չտեսնի», ապաշխարեց ու վաղաժամ մեռավ՝ «թողնելով քսան տարեկան Մարկոսին... մին-մենակ», Գյուլնազ աքիրն, ընդհակառակը, այնքան ժրաջան, աշխատասեր ու կենսահաստատ բնավորությամբ էր օժտված, որ «Մարկոսի տունը կառավարելուց» բացի, նա ուրիշներին էլ էր օգնության հասնում։

Սիրո երջանկության և կրոնական զգացմունքի ու հավատի միջև եղած բախման ընթացքում պարտվում է առաջինը՝ երկրորդի մղձավանջային տիրապետության տակ։

Մարկոսի և Նախշունի կյանքի եղերական վախճանի պատկերով հեղինակը ցույց է տալիս սիրո երջանկության և կրոնական հավատի հակադրությունը։ Աղայանի ստեղծագործության մեջ սիրո պաշտամունք կա, որն արտահայտվել է նաև «Սերը արտաքսված»-ում։ Բայց Մարկոսի և Նախշունի ամուսնական կյանքի կարճատև պատմության մեջ, եթե սերը չի հաղթում, այլ պարտվում է, դա պատճառաբանված է ռեալիստորեն՝ թե պատմվածքի գործող անձանց հոգեկան աշխարհի և թե նրանց շրջապատող միջավայրի ճշմարտացի պատկերումով։

8

Աղայանի արձակի նշանակալից գործերից մեկը «Քյորօղլի» վիպերգությունն է։ Անդրկովկասյան ու միջին-ասիական ժողովուրդների այդ հերոսապատումից Աղայանը մշակել է երեք դրվագ՝ «Քյորօղլին ջրաղացպան» (1887), «Քյորօղլու թուրը» (1893) և «Քյորօղլին կալանավոր» (1893)։

«Քյորօղլին» հեղինակի առաջին երկու վիպական գործերից շատ առումներով տարբերվում է, բայց հեղինակի այս երեք գործերի գլխավոր հերոսները (Արություն-Արզուման-Քյորօղլի) միանում են մի ընդհանուր գաղափարական գծի վրա։ Բոլոր այդ հերոսներն էլ հակադրված են տիրապետող սոցիալական-քաղաքական կարգերին, ըստ որում Քյորօղլու կերպարի գաղափարական բովանդակությունը շատ ավելի լայն ընդգրկում ունի, քան նախորդ երկուսինը։

Ինչպես հայտնի է, Աղայանից ավելի քան երեսուն տարի առաջ՝ 1856 թ. Քյորօղլու մասին գրույցը մշակելու առաջին փորձը կատարել է

Ռ. Պատկանյանը։ Ժողովրդականի հիման վրա գրված նրա չափածո վիպերգությունն իր լեզվով ու ոճով և ընդհանուր հյուսվածքով՝ անշուշտ ժողովրդային մի ստեղծագործություն է։ Բայց եղածը հեղինակի մտահղացած ընդարձակ պոեմի միայն սկիզբն է՝ նախերգանքը։ Դժվար է պատկերացնել, թե ինչպիսի՞ն էր լինելու պոեմի գաղափարական բովանդակության հետագա զարգացումը, ինչպե՞ս էր ամբողջանալու պոեմի գլխավոր հերոսի կերպարը։

Առանձին գրքույկով հրատարակելիս (1908) Աղայանն էլ իր երկի ենթավերնագրով («Արկածներ Քյորօղլու կյանքից») նշում է, որ նա ներկայացնում է ոչ թե Քյորօղլու հերոսապատումն իր ամբողջության մեջ, այլ միայն նրա առանձին դրվագները։

Բայց, ինարկե, Աղայանի «Քյորօղլու» երեք հատվածները («արկածներ») իրար հետ կապվում են ներքին բովանդակությամբ, գլխավոր հերոսի ու մյուս գործող անձերի ընդհանրությամբ։

Ի տարբերություն արևելյան այս վիպերգության պատկանյանական ընկալման ու մեկնաբանության, Աղայանի Քյորօղլին ոչ թե սոսկ ազգային, այլ ընդհանրական ժողովրդական հերոս է, նա վեր է կանգնած ազգային սահմանափակությունից և մարմնավորում է սուլթաններին ու խաներին ենթակա ճնշված ժողովուրդների սոցիալական իղձերը։ Աղայանի պատկերած Քյորօղլուց սարսափում են սուլթանները, խաներն ու բեկերը, որոնց դեմ է ծառանում Քյորօղլին իր քաջարի ու անձնուրաց մարտիկներով, պաշտպանելով հարստահարվածներին ու ճնշվածներին՝ առանց կրոնի ու ազգի խտրության։

Աղայանի այս ստեղծագործությունը երգախառն արձակ վիպերգություն է, տոգորված հերոսականությամբ։ Աղայանի գրական մշակման մեջ շեշտված է ժողովրդա-վիպերգական զրույցի հերոսական-դյուցազնական ոգին, որը բացահայտվում է ոչ միայն Քյորօղլու անհատականության, այլև նրա բազմազգ մարտիկների գաղափարական-բարոյական միասնության մեջ։

Աղայանի մեկնաբանությամբ Քյորօղլին, իբրև ժողովրդական հերոս՝ հավասարապես հարազատ է ադրբեջանցիների, քրդերի ու հայերի համար, այդ ժողովուրդներից ամեն մեկը Քյորօղլուն իր ազգային հերոսների շարքն է դասում և նրա մասին հորինված զրույցներն ու երգերը պատմում ու երգում են իրենց մայրենի լեզվով։ «Քյորօղլու հռչակը մեր երկրում... ամեն տեղ և ամեն ազգի մեջ տարածված է։ Թուրքերը նրան թուրք են համարում, քյուրդերը՝ քյուրդ, հայերը՝ թուրքացած հայ։ Նրա երգերն ամեն ազգ իր լեզվովն է երգում, բացի հայերից, որոնք տեղ-տեղ թուրքերեն և տեղ-տեղ էլ քրդերեն են երգում»,—գրել է Աղայանը[1]։

Իր կենսաղգացողությամբ ու աշխարհըմբռնումով խորապես ժողովրդական գրողը սրտագին հարազատությամբ է ընկալել ու վերստեղծել ժողովրդական դյուցազնի գեղարվեստական կերպարը, որը Աղայա-

---

1 «Տարազ», 1893, № 5, էջ 70. (Ղ. Աղայան, «Քյորօղլու թուրը»)։

նին ուղեկցում է նրա ամբողջ գիտակցական կյանքում։ 1894 թվականին (երբ արդեն մամուլում մաս-մաս հրատարակվել էր «Քյորօղլին»), Հովհաննես Թումանյանին ուղղված նամակում, Աղայանն ինքն իրեն բնութագրում է որպես Քյորօղլի... Եվ իրոք, ինչպես որ նրա առաջին վեպի գլխավոր հերոսի՝ Արությունի մեջ Աղայանի հոգեկան կերպարն է անդրադառնում, այդպիսի հոգեհարազատություն կա նաև նրա ու Քյորօղլու միջև։

Քյորօղլու հերոսապատումի մշակմանը Աղայանը ներքնապես նախապատրաստված է իր առաջին երկու վեպերից հետո, որոնց մեջ Քյորօղլին շատ հաճախ է հիշատակվում, որպես ժողովրդասիրության և քաջության մարմնավորում։ Ավելին, մինչ այդ էլ ժողովրդական այս հերոսի անունը հարազատ է եղել Աղայանին դեռ պատանության տարիներից, երբ նա հաճախ էր լսում, թե ինչպես էր հայրը ոգեշնչված երգում Քյորօղլու երգերը։

Ընդհանրապես չի կարելի լիովին սխալ համարել այն կարծիքը, ըստ որի անցյալի գրականության մեջ բացասական հերոսներն իրենց տիպականությամբ ավելի ուժեղ են ու կատարյալ, քան դրական հերոսները։ Բայց այդ կարծիքը չի հաստատվում Աղայանի ստեղծագործության փորձով։ Այստեղ, ընդհակառակը, իր գաղափարական թեմքով ու ձգտումներով դեմոկրատ գրողի ստեղծած դրական կերպարների համեմատությամբ՝ շատ թույլ են բացասական տիպերը։

Արությունի ու Մանվելի, Արզումանի ու Հերիքնազի և ապա Քյորօղլու դիմաց չի կարելի դնել նրա երկերում եղած բացասական կերպարները, որոնք իրենց գեղարվեստական ուժով հակակշռեին դրական հերոսներին։

Ի՞նչ հիմնական գծերով է հատկանշվում Քյորօղլու կերպարը։ Ըստ Աղայանի գեղարվեստական-գաղափարական մեկնաբանության՝ Քյորօղլին «բնության պարզ որդի» է, որի համար անբնական ու անբանական, ուստի և անտանելի են գոյություն ունեցող բռնակալական ռեժիմները, որոնք ստրկության մեջ են պահում աշխատավոր ժողովրդին։ Քյորօղլին անհաշտ ատելությամբ է լցված տիրող կարգերի նկատմամբ. նրա «գլուխը լցված չէր զանազան կանխակալ կարծիքներով», որոնք կաշկանդեին նրան հնազանդ մնալու տիրող անարդար օրենքներին։ Նա ընդվզում է այդ օրենքների դեմ և բարձրացնում անհաշտ կռվի դրոշակ, որի հովանու տակ հավաքվել են «բոլոր կարգե դուրս քաջ տղամարդիկ», որոնք անձնուրաց նվիրվածությամբ ու խորը գիտակցությամբ ծառայում են ժողովրդի պաշտպանության գործին։ Քյորօղլին տիրողներին (խաներին ու բեկերին, հարուստ վաճառականներին, ընդհանրապես բոլոր ունևորներին ու նրանց շահերը պաշտպանող «բոլոր սուլթաններին») հակադրված «մի ինքնագլուխ իշխան» է, որն «անկախություն է հասել իր անվեհերությամբ ու քաջագործություններովը»։ «Իրանի թագավորը» և մյուս «սուլթաններն ու խալիֆները» նրան համարում են «ավազակ», բայց նա այդպիսին չէ։ «Նա չէր հափշտակում և կողոպտում, այլ հարկ

ու մաքս էր առնում» միմիայն հարուստներից, նա հաճախ «գերի է տանում հարուստ վաճառականներին» ու նրանցից «մեծ փրկանք առնում»՝ չքավորներին՝ բոլոր կարիքավորներին օգնելու համար։

Քյորօղլին աշխատավոր ժողովրդի սոցիալ-քաղաքական կռվի դրոշակակիրն է, բոլոր ճնշվածների ու շահագործվողների պայքարի առաջնորդը։ «Քյորօղլին կալանավոր» հատվածում հեղինակն ասում է, որ նա «գյուղացիներին ոտքի է կանգնեցնում իրանց խաների ու բեգերի դեմ, կոտորում և կոտորել տալիս կալվածատերերին ու տերության կապալառուներին, և այսպիսով իր կողմն է գրավում երկրագործ ժողովրդին։ Կոտորում է հարկահաններին և նրանց հավաքած հարկերը բաժանում չքավոր գյուղացիներին»։

Մեկնաբանության կարիք չունեցող այս հատվածից ակնհայտ է, որ հեղինակն իր հերոսին բնութագրում է որպես Անդրկովկասի բազմազգ աշխատավոր գյուղացիության սոցիալական ցասման ու տարերային ապստամբական շարժման առաջնորդի, վճռական ու անհաշտ կանգնած կալվածատերերի ու նրանց շահերը պաշտպանող «տերության» դեմ։

Աղայանը Քյորօղլուն պատկերում է որպես ինքնիշխան ուժ՝ «տերության մեջ տերություն»՝ իր քաջարի մարտական խմբերով ու դրոշակով, որի հովանու տակ համախմբված են առանց ազգի ու կրոնի խտրության բոլոր ապստամբ և ազատասեր աշխատավորները, որոնք հալածվել են իշխողներից, բռնակալներից։ «Որտեղ մի կարգե դուրս քաջ տղամարդ կա, գնում է Քյորօղլու դրոշակի տակ։ Որտեղ մի փախստական ու մահապարտ կա, նրա հովանավորությանն ու պաշտպանությանն է դիմում։ Այսպիսով՝ նա կազմակերպված խմբեր ունի երկրի բոլոր ամուր տեղերում։ Բոլոր անմատչելի բերդերին տիրելով, ամենի վրա իր անունն է դրոշմել։ Բոլոր խմբերն իրար հետ սերտ կապ ունեն և հարկավոր դեպքերում միմյանց օգնության են հասնում։

Քյորօղլու մարտական խմբերի համերաշխությունը հիմնվում է ոչ միայն նրա անվեհեր քաջերի նվիրվածության վրա. այդ համերաշխությունն ամրացված է նաև խմբերի ընդհանուր ղեկավարի սիրով ու նվիրվածությամբ իր մարտիկների նկատմամբ։ Քյորօղլին՝ «ինքը պաշտելու չափ սիրում է ամեն մեկին ու ամենին», մինչև իսկ «իր կյանքը վտանգի տակ դնելով»—ասում է հեղինակը։

Քյորօղլու մարտիկների կազմը բազմացեղ ու բազմազգ է. «ամեն հավատի ու ցեղի մարդ կա նրա խմբի մեջ. բայց մի անգամ այդ խմբի մեջ մտնելով՝ ոչ մի հավատի չեն ծառայում, ամենքն էլ միապես դառնում են անհավատ և ծաղրում ամեն հավատ»։

Ուրեմն Քյորօղլին՝ իր բազմացեղ մարտիկների հետ միասին, ծառանալով տիրող սոցիալական ու քաղաքական կարգերի դեմ, անհաշտ ատելություն արտահայտելով բոլոր շահագործողների ու նրանց շահերը պաշտպանող «տերության» դեմ, միաժամանակ՝ հակադրվում է ամեն տեսակի «հավատի» կրոնի՝ ժողովրդի շահերի պաշտպանությունը և ազատությունը համարելով իր նվիրական դավանանքը։

Քյոռօղլու արկածների աղայանական պատկերումը հատկանշվում է խոր ժողովրդայնությամբ, թե ըստ գաղափարական բովանդակության և թե ըստ ձևի. դա երգախառն արձակ զրույց է, դյուցազներգություն, իր ժանրային առանձնահատկություններով նման արևելյան հեքիաթներին ու վիպերգություններին։

«Քյոռօղլի»-ն ամբողջապես տոգորված է լավատեսությամբ, ժողովրդի ազատ կյանքի նվիրական իդեալով և հանուն այդ կյանքի մղվող զինված պայքարի պաթոսով, որը Աղայանի մարտնչող գյուղացիական դեմոկրատիզմի ցայտուն արտահայտություններից է։ Քյոռօղլու թրի ծագման և նրա ուժի մասին եղած ավանդությունը հիշեցնում է հայ ժողովրդական մեծ էպոսի՝ «Սասնա ծռերի», Թուր-կեծակին. երկու դեպքում էլ ժողովրդական հերոսների մարտական թուրը կայծակի հատկություն և ուժ ունի, դրանք երկուսն էլ մարմնավորում ու սիմվոլացնում են ազատաբաղձ ժողովրդի պոտենցիալ ուժի հզորությունն ու անպարտելիությունը։

Հայրենի երկրի անմատչելի բերդերից գրականության մեջ նոր կյանք ստացած Քյոռօղլու կերպարը Աղայանի լավատեսության մի ցայտուն արտահայտությունն է ու վկայությունն այն մասին, որ Աղայանը շարունակում էր բարձր պահել «անիրավ ու անարդար կարգերի» դեմ մղվող պայքարի, գյուղացիական դեմոկրատիզմի դրոշը։

* * *

«Թեմական տեսուչը» անավարտ է մնացել և մամուլում («Մեղու Հայաստանի», 1881 թ., սեպտեմբեր) տպագրվելիս՝ ենթարկվել է խիստ գրաքննական «խմբագրման», ըստ որում մի ամբողջ գլուխ («Բարեգործական չարագործություն») արգելվել է, չի տպագրվել։

Վիպակը պատկերում է Անդրկովկասի հայկական դպրոցների, ժողովրդական կրթության թշվառ վիճակը 70—80-ական թվականներին։

Դեռևս չծավալված վիպական գործողության ընթացքում արդեն բավական ցայտուն շտրիխներով ուրվագծվում են գլխավոր ու երկրորդական կերպարները, որոնց հակադիր խմբավորումով ու բախումով՝ բացահայտվում են երկի գաղափարական բովանդակության հիմնական գծերը։

Ուշադրության կենտրոնում հայրենասեր թեմական վերատեսուչ Գրիգորն է, որի ժողովրդանվեր գործունեության ճանապարհին կանգնած են «կաշառառու և կաշառասու» հոգևորականները (Տեր-Մաշտո, Տեր-Ավդալ, Ջիապանյան հաջորդը), գյուղի տանուտերը և մյուս տեսուչը՝ Նազար-Բեգը, որն իր բարոյական դեմքով ու հայացքներով Գրիգորի հակադրությունն է, ցարիզմի քաղաքականության ստրկամիտ գործակալը ներազգային կյանքում։

Նրանց բարոյական-գաղափարական դեմքի հակադրությունն ավելի շեշտելու համար, հեղինակը նշում է, որ Գրիգորն ու Նազար-Բեգը մինչև իսկ «վաղածանոթ բարեկամներ» են եղել. սակայն այժմ, երբ երկուսն էլ «միևնույն պաշտոնով՝ ուսումնարաններ բանալու» առաջադրանքով շրջում են հայաբնակ վայրերը, նրանք տրամագծորեն հակադիր ծրագիր ու նպատակ են հետապնդում։ «Վաղածանոթ բարեկամների» ճանապարհները բաժանվել և հակառակ ուղղությամբ են գնում, իսկ ճամփաբաժան կետը՝ նրանց հակադիր վերաբերմունքն է «տիրող քաղաքական օրենքների» (այսինքն՝ ցարիզմի քաղաքականության) նկատմամբ։ Նազարբեգը, համաձայն իր «տեսության», ձգտում է հայ երեխաների դպրոցական ուսման ու կրթության գործը ամբողջովին ենթարկել «տիրող քաղաքական օրենքների» ոգուն ու ծրագրին, հրաժարվելով մայրենի լեզվից ու ազգային հայրենասիրական ավանդներից՝ նախապատվություն տալով «օտար լեզվին», ելակետ ունենալով այն, թե՝ «մանկավարժության օրենքները քաղաքական օրենքների դեմ մրցելու չափ ուժ չունեն» և ուրեմն՝ իզուր է դիմադրել տիրապետողների քաղաքականությանը։

Ի հակադրություն Նազար-Բեգի այդ ստրկամիտ «տեսության», հայրենասեր թեմական տեսուչը՝ Գրիգորը պաշտպանում է ազգային կրթության սկզբունքը։ Հետևելով «մանկավարժության օրենքներին, բարոյակրթության հիմունքներին և ազգայնության սուրբ սկզբունքներին»՝ հայ երեխաների ուսման ու դաստիարակության գլխավոր և կարևորագույն միջոցը նա համարում է հարազատ մայրենի լեզուն։ Գրիգորը համոզված է, որ «տիրող քաղաքական օրենքներին» հնարավոր է և պետք է դիմադրել՝ ելնելով պատմական կյանքի զարգացման օրինաչափությունից, ժողովրդի քաղաքական զարթոնքի և ազատագրության հեռանկարից։

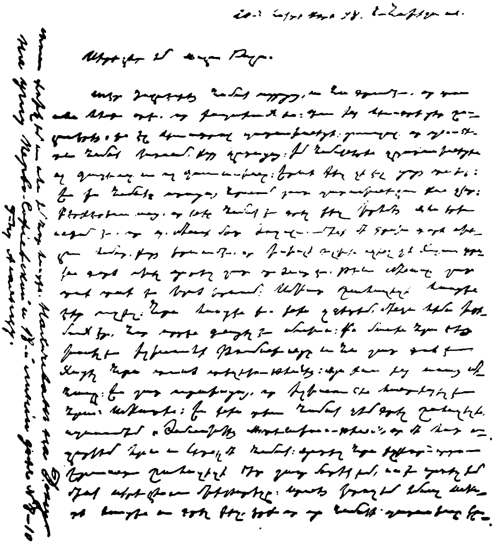
«Քաղաքական օրենքներից զորեղ օրենքներ կան,—ասում է Գրիգորը,—դոքա անվանվում են պատմական օրենքներ։ ...Այդ արդարադատ և աստվածային օրենքների հիման վրա, միշտ թմրած չի մնալ մեր ժողովուրդը, կզարթնի նրա ինքնասիրությունը, ինքնապատվությունը, այդ կետին նրան կհասցնե ժամանակակից համաշխարհական անիվը հառաջ շարժող ազգայնության հոգին»։

Այս է Աղայանի անավարտ մնացած վիպակի առանցքային գաղափարը։

«Բաժանություն» վիպակի գրության (1889) առիթը և բուն բովանդակությունը ինքնակենսագրական հիմք ունի։ Վիպակում բաժանությունը տեղի է ունենում չորս եղբայրների միջև։ Աղայաններն էլ չորս եղբայրներ են եղել (Արություն, Ղազարոս, Սարգիս, Գրիգոր), որոնք իրենց հայրական ժառանգությունը (տներ, հող-այգիներ և այլն) բաժանել են և առանձին տնտեսություններ կազմել՝ 80-ական թվականների սկզբին։

Այս ինքնակենսագրական ատաղձն ունենալով հանդերձ՝ «Բաժանությունը» հանրային կյանքի ավելի լայն գեղարվեստական ընդհանրացում է ներկայացնում։ Աղայանն արձագանքում է այն ժամանակվա

համար կենսական հետաքրքրություն ունեցող հողային ու գույքային սեփականության «արդար բաժանության» հանրահայտ հարցին, վերջինիս շրջանակի մեջ առնելով նաև հասարակական կյանքն իր բոլոր կող-



Հովհ. Թումանյանի գրած Աղայանի մի նամակի ձեռագիրը

մերով։ Ճիշտ այնպես, ինչպես որ Օհանես աղայի երբեմնի համերաշխ ընտանիքն այժմ աններդաշնակ խառնուրդ է ներկայացնում և կանգնած է բաժանման անհրաժեշտության առաջ, ճիշտ այդպես էլ, ամբողջ հասարակական կյանքն է անկարգ ու աններդաշնակ և հիմնական բարեփոխման կարիք ունի։ Այդ արմատական բարեփոխումների արտահայտիչը՝ չորս եղբայրներից ամենազարգացածն է՝ բազմամյա ուսուցիչ Ամբատը, որի խորհրդածություններն ու որոնումները հանգում են «արդար բաժանության» գաղափարին։ Ըստ Ամբատի հայեցության՝ թե ընտանեկան և թե հասարակական կյանքում «ամբողջի մեջ ներդաշնակություն կը լինի,—եթե մասերի մեջ արդար բաժանություն լինի։ ...Ամբողջն առողջ կլինի, եթե մասերի մեջ արդար բաժանություն լինի։ ...Այս մի երկրաչափական բանաձև է, և ամենայն ամբողջության կըվերաբերի, իբրև

տիեզերական մի օրենք»։ Բայց առայժմ, եզրակացնում է հեղինակն իր հերոսի հետ միասին, «արդար բաժանություն անելու ոչ մի հնարավորություն չկա։ Արդար բաժանություն որ լինի, է՛լ աշխարհումը աղքատ ու հարուստ չեն լինիլ, ամենքն էլ մի տան զավակների պես կլինեն»։

9

Աղայանը ոչ միայն արձակագիր, այլև տաղանդավոր բանաստեղծ է։

Աղայանի կենսագրության մեջ նշել ենք, որ նրա գրական գործունեությունն սկսվում է «Հարկավոր է օգնել չքավորներին» բանաստեղծությամբ (1862)։ Դրանից հետո Աղայանը մի ամբողջ քսանամյակ այլևս ոչ մի բանաստեղծություն չգրեց, եթե չհաշվենք այն ոտանավորները, որ կան «Արություն և Մանվել» վեպում։ Եվ միայն 80-ական թվականների սկզբին նա վերադարձավ բանաստեղծությանը իր դպրոցական-մանկավարժական գործունեության բերումով, երբ անձամբ շփվելով մանուկների հետ, Աղայանը խորապես զգաց մանկական բանաստեղծության պակասը հայ պոեզիայում և նրա կենսական անհրաժեշտությունը մանուկ սերնդի մտավոր զարգացման, նրա հասարակական, բարոյական ու գեղարվեստական դաստիարակության գործի համար։

Աղայանի ինքնատիպությունը, որպես բանաստեղծի, այն է, որ նա հմտությամբ միացնում է մանուկների համար անհրաժեշտ ու հետաքրքրական նյութի-թեմատիկայի հաջող ընտրությունը գրվածքի գեղարվեստական գրավչության հետ։

Աղայան-մանկավարժի դաստիարակչական գաղափարներն ու սկզբունքները և Աղայան-բանաստեղծի ստեղծագործական մտահղացումները այստեղ հանդես են գալիս ներդաշնակ միասնությամբ։ Նրա բանաստեղծություններն իրենց գրավիչ պատկերավորությամբ մանուկներին գեղարվեստական հաճույք պատճառելով, նրանց մեջ գործուն հետաքրքրություն զարթեցնելով կյանքի ու բնության նկատմամբ, միաժամանակ և իմացական, կրթա-դաստիարակչական նշանակություն ունեն։

Մինչև Աղայանի հանդես գալը արևելահայ գրականության մեջ մանուկների համար գրել են գլխավորապես Խ. Աբովյանն ու Ռ. Պատկանյանը։ Բայց նրանք նկատի են ունեցել դպրոցահասակներին։ Իսկ Աղայանը սրանց հետ միասին նկատի է ունեցել նաև նախադպրոցականներին։

Բնությունն իր այլևայլ երևույթներով և բնության հետ սերտորեն կապված գյուղացիական կյանքը, գյուղի աշխատանքային առօրյան,— ահա Աղայանի մանկական բանաստեղծությունների նյութը։ Աղայան-մանկավարժն այն ճիշտ հայացքն ուներ, ըստ որի՝ հատկապես նախադպրոցական երեխաների համար խաղը թե՛ ինքնաճանաչության ու ինքնուրույնության կազմավորման և թե՛ աշխարհաճանաչողության հիմնական միջոց է։ Այդ ելակետն ունենալով՝ Աղայանը բանաստեղծությունը և ընդհանրապես գեղարվեստական խոսքն էլ փոքրահասակ մանուկ-

ներին տալիս է իբրև «մանկական խաղ»։ Եվ պատահական չէ, որ նախադպրոցականների համար գրած նրա մի շարք ստեղծագործությունները կրում են «մանկական խաղ» ենթավերնագիրը, ինչպես, օրինակ, «Ծիտը և բազեն» (1882), «Աքաղաղ» (1882), «Հնձվորներ» (1882), «Տիկնիկի» (1889), «Ծիծեռնակի գալուստը» (1910) և այլն։

Այդ «խաղերով» փոքրիկները թե՛ բնության և իրենց անմիջական հասարակական միջավայրի երևույթներն են սկսում ճանաչել և թե՛ որոշ նպատակադիր ուղղությամբ ու ոգով ձևավորվում, զարգանում է նրանց զգացմունքային-բարոյական աշխարհը։ Սակայն, բանաստեղծի հետապնդած այդ նպատակը, «տենդենցը» չի երևում մերկ ձևով, այլ բխում է ստեղծագործության գեղարվեստական հյուսվածքից, նրա, որպես իրականության ռեալիստական պատկերման բուն էությունից։

Հիշենք, օրինակ, «Ծիտը և բազեն» «մանկական խաղը», որը բաղկացած է երեք «տեսարաններից»։ Առաջինում՝ անմեղ ու փոքրիկ «ծիտը ծառին ծլվլում է», բայց ահա որսի պատրաստված «բազեն գլխին պտըտվում է»,—ու երբ ծիտը հանկարծ նկատում է իր թշնամուն, այլևս անհոգ-ուրախ չի ծլվլում։ Բարի մարդիկ, հենց իրենք՝ մանուկները փախցնում են բազեին. «բազեն թռա՜վ, բազեն փախա՜վ, ի՜նչ լավ էլավ,—հե՜, հե՜, հե՜»,—ուրախանում են մանուկները և դիմելով մահվանը վտանգից ազատված ծտիկին, ասում.

> *«Ծտիկ, մտիկ, պիծիկ, միծիկ,*
> *Պըտպըտուրիկ, չըլպըտուրիկ.*
> *Դու լավ պրծար չար բազեի*
> *Սուր ճանկերից, հա՛, հա՛, հա՛...»։*

Թույլին ուժեղից պաշտպանելու, անմեղին «չար թշնամու սուր ճանկերից» ազատելու վսեմ հասարակական գաղափարը և հումանիստական կզացմունքը մարմնավորված է բնության այդ ճշմարտացի պատկերի մեջ։ Բանաստեղծն ուղղակի խոսքով չի ասում, թե՝ «մանուկներ, դուք պաշտպան կանգնեցեք անմեղ ծտիկներին և մի թողեք որ նրանք զոհ դառնան չար բազեների սուր ճանկերում»։ Բայց վարպետորեն հյուսված «մանկական խաղն» ինքնին՝ իր դրամատիկ ընթացքով՝ բերում է այդ մտքին, մարմնավորում, արտահայտում է այդ միտքը, միաժամանակ պատկերացում տալով այն մասին, թե ինչպիսի թռչուններ են ծիտն ու բազեն։

Բացի «մանկական խաղերից», Աղայանն ունի նաև քնարական ու նկարագրական բանաստեղծություններ՝ բնության (մասնավորապես ծաղիկների ու արևի), գյուղական կյանքի և աշխատանքային առօրյայի մասին՝ գրված ցայտուն, ռեալիստական պատկերավորությամբ։ Հիշենք, օրինակ, «Մանուշակ», «Առավոտը գյուղում», «Ամիսներ և չորս եղանակ», «Հովվի անկողինը», «Ջաղացպանի ննջարանը», «Պարտիզպան» և այլն։

Մանուկներին է ուղղված նաև «Ձմեռ» բանաստեղծությունը (սկզբում «Սառնամանիք» վերնագրով՝ տպված 1884 թ. «Աղբյուր» ամսագրում)։

Այդ երկու վերնագրերն էլ նույն այլաբանական իմաստն ունեն և ճիշտ են արտահայտում բանաստեղծության գաղափարական բովանդակությունը։ Բանաստեղծի խոսքը միայն առերևույթ վերաբերում է բնությանը, տարվա դաժան եղանակին։ Իրականում հեղինակն այլաբանորեն պատկերում է ցարական ռեժիմի դաժանությունն ու ծանրությունը ժողովուրդների, այդ թվում և հայ ժողովրդի նկատմամբ։ Բանաստեղծության այլաբանական բնույթն ավելի հասկանալի է դառնում, երբ նկատի ենք ունենում 80-ական թվականների սկզբին՝ ցարական Ռուսաստանում տեղի ունեցած դեպքերը, որոնք կապված են Ալեքսանդր III-ի տիրապետության և նրա կիրառած ռեակցիոն քաղաքականության հետ։ Որ իրոք, Աղայանը «ձմեռվա» այլաբանական պատկերով՝ նկատի ունի Ալեքսանդր III-ին, այդ երևում է հետևյալ որոշակիորեն ակնարկող տողերից։ Բանաստեղծն ասում է, թե՝

Շատ ժամանակ չէ, ինչ որ դա եկավ,
Եվ դուք լավ տեսաք, թե ինչեր արավ...։

Ակնարկն իրոք շատ որոշակի է. բանաստեղծությունը գրված է 1884 թ., իսկ Ալեքսանդր III-ը գահ էր բարձրացել դրանից մոտ երեք տարի առաջ՝ 1881 թվականին։

Նկատի ունենալով թե բանաստեղծության վերնագիրը և թե նրա գաղափարական բովանդակությունը, կարող ենք ասել, որ Աղայանը՝ ցարական ռեժիմի այդ այլաբանական պատկերումը հղացել է Նալբանդյանի ազդեցությամբ։ Հիշենք «Կոմս Էմմանուելի Հիշատակարան»-ի Թ գլխում տրված այլաբանական այն պատկերը, որ վերաբերում է «Հյուսիսում բնակվող ցրտաշունչ և դաժան Բորյասին»։

Աղայանի «Ձմեռը» որոշ չափով հիշեցնում է նաև ռուս հեղափոխական դեմոկրատ Ն. Նեկրասովի հայտնի՝ «Мороз, красный нос» *(1854) և* «О погоде» *(1865) պոեմների առանձին հատվածները, պոեմներ, որոնք ուղղված են ցարական բռնակալության դեմ, դարաշրջանի դաժան սառնամանիքի, մահաշունչ ձմեռվա տիրապետության դեմ։*

Այլաբանությանն ավելի ուժեղ տեսք տալու և ցարական գրաքննության արգելքին չհանդիպելու համար Աղայանն իր խոսքն ուղղում է մանուկներին։

Ցարական ռեժիմի դաժանությունը կոնկրետ և արտահայտիչ պատկերելու համար ընտրելով ձմեռվա այլաբանությունը՝ բանաստեղծն այնպիսի վարպետությամբ է անձնավորում տարվա այդ եղանակը, որ ձմեռվա ցայտուն պատկերի մեջ ընթերցողը, իրոք, տեսնում է Ալեքսանդր III-ին՝ «սպիտակ դիմակով» «սև դեմքն այլանդակ»։

Բանաստեղծության հենց առաջին տողերից սկսած ընթերցողը համակվում է ձմեռվա դաժանությունը վերապրելու սարսուռի զգացումով.

Ձմե՛ռ է. ձմե՛ռ, սիրուն երեխեք,
Ձմե՛ռ է, և դուք դողում, մրսում եք,
Բայց դուք մենակ չեք, ես էլ եմ մրսում,
Ես էլ եմ ձեզ պես դողում, սարսռում։

Բանաստեղծը չի նկարագրում որպես անտարբեր դիտող, այլ ինքն էլ իր ընթերցողների հետ միասին վերապրում, նրանց պես «դողում, սարսռում» է, երբ պատմում է, թե՝ «ի՞նչ է ձմեռը».

Այդ անիրավը, ուր ոտք է դնում,
Առանց խղճալու մա՜հ է տարածում,
Երեսին առած ըսպիտակ դիմակ,
Մեզնից ծածկում է սև դեմքն այլանդակ։

Բանաստեղծն այնուհետև «մեկ-մեկ պատմում է նրա բարքը», թե ինչպես՝ ձմեռվա գալուց հետո ու նրա

...երկյուղից ջուրը քար կտրեց,
Քչքչան առուն լռվեց, պապանձվեց.
Դալար բույսերը սառան, փետացան,
Նախշուն հավքերը թռան, հեռացան։
Բայց էլի շատին իր ճանկը ձգեց.
Բուք-բորան արավ, բոլորին խեղդեց.
Սիրուն վարդենու թուփը չորցըրեց,
Սոխակի լեզուն տակիցը կտրեց։

Այս ամբողջ նկարագրությունը, ձմռան դաժան հետևանքների ճըշմարտացի պատկերումը լինելով, միաժամանակ ցարական ռեակցիայի այլանդակ դեմքը բացահայտող խորապես արտահայտիչ մի այլաբանություն է։ Այն ժամանակ, 80-ական թվականներին, ճիշտ այդպես էր հասարակական կյանքը ցարական Ռուսաստանում։ Ամենուրեք իշխում էր սև ռեակցիան, թե՛ քաղաքական կյանքում և թե՛ կուլտուրայի բնագավառում։ Ցարիզմը փորձում էր խեղդել ամեն մի առաջընթաց շարժում, թե՛ ռուս ժողովրդի և թե՛ մյուս՝ ճնշված ժողովուրդների կյանքում։

Բանաստեղծության երրորդ հատվածում ձմեռվա այլաբանական պատկերի իրական բովանդակությունն ավելի որոշակի է։ Բանաստեղծը դիմում է իր ընթերցողներին և կոչ անում նրանց՝

Եկեք միասին մի հնար գտնենք
Ձմռան ճանկիրից մեր գլուխն ազատենք։

Բանաստեղծը փաստորեն իր խոսքն ուղղում է ժողովրդին՝ ազատագրական պայքարի կոչ անում նրան.

Եթե կամենաք, խելք խելքի կտանք,
Եվ ինչից ասես, կրակ կստանանք.

Կրակ լուսատու, պայծառ, անստվեր,
Որ տաքացնի սառցեղեն սրտեր,
Որ կենդանացնի գոսացած ձեռքեր,
Որ հալեցընի սառցապատ լեռներ,
Օրինակ առնենք մեզ կիզ-ապակին,
Եվ մենք կհասնենք մեր նպատակին։

Այս բոլոր այլաբանական պատկերների իրական իմաստն ակներև է. «կիզ-ապակու» օրինակով կենսատու արևի ճառագայթների համակենտրոնացումով «կրակ ստանալը» և դաժան «ձմռան ճանկերից ազատվելը», այլ բան չի նշանակում, քան երկրում տիրող բռնակալության դեմ կռվի դուրս գալը և նրա տիրապետությունից ազատվելը։

Աղայանի պոեզիայում կան նաև ժողովրդի սոցիալական վիճակը, մանավորապես աշխատավոր գյուղացու և գեղջկուհու անմխիթար առօրյան պատկերող բանաստեղծություններ։ Ահա, օրինակ, «Ճախարակը» (1882), որը ժողովրդական նույնանուն երգի գեղարվեստական մշակումն է։ Հիմնական նյութը վերցնելով բանավոր ստեղծագործությունից՝ Աղայանը խորապես հավատարիմ է մնացել ժողովրդականի ոգուն, գեղարվեստորեն հղկել և ավելի արտահայտիչ է դարձրել այն։

«Ճախարակը» նախասովետական շրջանի հայ աշխատավոր գեղջկուհու կիսաքաղց կյանքի ռեալիստական պատկերն է տալիս։ Գեղջկուհու միակ հույսը իր ճախարակն է, որն աշխատեցնելով, թել մանելով ու գործելով, նա հոգում է իր ցավերն ու կարիքները։ Գեղջկուհին տխուր ու վշտահար իր անմխիթար վիճակն է պատմում ճախարակին։ Նրա երեխաները քաղցած են ու կիսամերկ.

Տիգրանիկս գուլպա չունի,
Հանդ է գնում ոտաբաց,
Գաբրիելիկս չուխա չունի,
Միշտ անում է սուգ ու լաց։

Ծայրահեղ աղքատությունն է իշխում տանը։ Ամեն ինչից զրկվել են։ Իր հարսնության օրերին գեղջկուհին գործել է շատ «կարպետ ու խալիչա», բայց այդ ամենից շուտ է զրկվել և հիմա ոչինչ չունի.

Պարտատիրոջ սիրտն էլ սեցավ,
Եկավ տարավ ամեն ինչ։

Նույն ոգով ու տրամադրությամբ է համակված նաև «Սերմնացանը» (1890)։ Աղայանը կենդանի ու վառ պատկերում է իր ժամանակի աշխատավոր հայ գյուղացուն՝ մշտապես «պարտքի ու պատուհասի մեջ» տառապող հողագործին, որ տարին բոլոր աշխատում է, բայց ստացած արդյունքը ուրիշներն են վայելում.

Մի տուն լիքը երեխեքս մերկ, քաղցած,
Տարին առատ, բայց ես չունեմ կորեկ հաց,—

գանգատվում է սերմնացան գյուղացին։ Նա անօգնական ու անզոր և անպաշտպան է թե՛ բնության նկատմամբ և թե՛ հասարակության մեջ։ Աղայանի այս բանաստեղծությունը հայ աշխատավոր գյուղացու չարքաշ, կիսաքաղց վիճակի առաջին ռեալիստական պատկերներից է XIX դարի հայ պոեզիայում։

«Սերմնացան»-ը պարզ պատկերացում է տալիս այն մասին, որ անցյալում գյուղացու աղքատ ու զուրկ վիճակի պատճառը նախ և առաջ նրա սոցիալական ճնշված վիճակն էր։ Տարին կարող է առատ լինել, բայց գյուղացին՝ «մի տուն լիքը երեխեքով» մնում է «մերկ ու քաղցած», որովհետև նրա քրտինքի արդյունքը տանում են ուրիշները։ Տերտերն իր «կալամասն» է ուզում, վանականներն՝ իրենց «առատ բաժինը», «գողավազակ մի կողմից են կողոպտում», մյուս կողմից էլ նրան «պարտատերն է խեղդում»։

10

Աղայանի բանաստեղծական ամենանշանավոր երկը նրա «Տորք Անգեղ» դյուցազներգական պոեմն է։ «Տորք Անգեղը» գեղարվեստորեն կատարյալ մի ստեղծագործություն է և արտահայտում է դեմոկրատ հեղինակի իդեալը մարդու, նրա բարոյական կերպարի, ինչպես և ներդաշնակ սոցիալական հարաբերությունների մասին։

«Տորք Անգեղի» նյութը Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» մեջ գրի առնված առասպելն է Անգեղյան Տորքի մասին, որը սերված էր Հայկից և երկրի արևմտյան մասի կուսակալն էր։ Ըստ այդ առասպելի, Տորքը վիթխարի հասակ և ուժ ունեցող մարդ էր, տգեղ, բարձր, կոպիտ կազմվածքով, տափակ քթով, փոս ընկած աչքերով ու դժնյա հայացքով։ Նա հռչակված էր որպես շինարար ճարտարապետ և քաջ հայրենասեր, որն իր հայրենիքը դյուցազնաբար պաշտպանում է արտաքին թշնամիներից[1]։

Հմտորեն օգտագործելով պատմական հնագույն ժամանակներում ստեղծված ազգային ժողովրդական այս գեղեցիկ առասպելը, Աղայանը ընդարձակել ու խորացրել է նրա թեմատիկ-գաղափարական բովանդակությունը և բարձրարվեստ բանաստեղծական հյուսվածքի մեջ մեկնաբանել այն՝ իր հասարակական-քաղաքական հայացքների տեսանկյունով, ըստ որում անձնվեր հայրենասիրության հետ միասին մարմնավորել է նաև սիրո երջանկության ու մարդկայնության իր իդեալը։

Ժողովրդական առասպելի հիմքի վրա Աղայանն ստեղծել է դյուցազներգական պոեմի առաջին օրինակը նոր շրջանի հայ պոեզիայում։ Հնագույն առասպելը իմաստավորվել է Աղայանի ապրած ժամանակի առաջադիմական գաղափարներով։

---

[1] Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, Թարգմ. Ստ. Մալխասյանի, 1940, գիրք Ա, գլխ. ԻԳ, գիրք Բ, գլուխ Ը։

< Տորքի և Հայկանուշի կերպարներում Աղայանը գեղարվեստորեն մարմնավորել է սիրո զգացմունքի ուժը և գեղեցկի ու բարու իր ըմբռնումը։ Պոեմի այդ երկու գլխավոր կերպարները միաժամանակ արտահայտում են Աղայան-մանկավարժի դաստիարակչական իդեալը, ըստ որի մարդու մեջ պետք է ներդաշնակորեն միացած լինեն ֆիզիկական ուժը, հոգեկան-բարոյական առաքինությունները և մտավոր կարողությունները։ >

Տորքի և Հայկանուշի երազում իրար վրա ուժգնորեն սիրահարված լինելու փաստով բանաստեղծն արտահայտում է այն գաղափարը, ըստ որի իսկական սիրո զգացմունքն անդիմադրելի է։ Նա հաղթահարում է սոցիալական տարբերությունններն ու խոչընդոտներն անգամ և անսպառ աղբյուր է մարդկանց հոգեկան հարստության ու հզոր ազդակ նրանց ստեղծագործական կարողությունների դրսևորման համար։

«Տորք Անգեղում» հեղինակը առաջադրում է նաև իր սոցիալական իդեալը՝ ի հակադրություն ճնշման ու շահագործման վրա հենված դասակարգային հանրակարգի։ Ըստ պոեմի՝ Հին Հայաստանում կային համայնատիրական կարգեր՝ թագավորների գերիշխանությունից դուրս։ Դա՝ պոեմում պատկերված հսկաների ինքնիշխան մարդկանց ազատ համայնքն է, ուրույն մի աշխարհ, ուր չկան տերեր ու շահագործվողներ, մարդիկ լիովին ազատ են ամեն տեսակի հարկերից ու հարկադրանքից։ Համայնքի բոլոր անդամներն իրավահավասար են, սիրում են աշխատանքը և բոլորն անխտիր մասնակցում են անհրաժեշտ կենսական բարիքների ստեղծմանը։ Բոլորն էլ աշխատավոր են, գիտեն զանազան արհեստներ և ապրում են համայնատիրական սկզբունքով։

Բոլոր անդամներն ամբողջ համայնքի,
Ջավակ են կարծվում մի ընտանիքի,
Այսպես միաբան սերտ սիրով կապված,
Մեկ-մեկու համար դլուխ են դրած։

Փոխադարձ սիրով ու համերաշխությամբ ապրող համայնքի անդամները ոչ միայն աշխատասեր են, այլև իրար հետ կապված են անձնվեր հայրենասիրությամբ։ Նրանք միահամուռ կամքով կռիվ են գնում հանուն իրենց հայրենիքի պաշտպանության։ Հսկաների այդ համայնքի անդամները, ասում է հեղինակը՝

Հարկից խորշում են, բայց ո՛չ կռվելուց
Ո՛չ հայրենիքի պաշտպան լինելուց,
Ունեն առանձին աղեղ, պարսատիկ,
Կռիվ են գնում, ինչպես հարսանիք։

Հսկաների ազատ համայնքի պատկերումով Աղայանն իր ժամանակակից կարգերին հակադրում էր այնպիսի սոցիալական համակարգ, ուր աշխատավորները ամեն մի ճնշումից ու հարկադրանքից լիովին ազատ մնան, քյոխվի ու գզրի ոչինչ հարկ չտանն»։

Աղայանի սոցիալական հայացքներն են արտահայտում հսկաները, երբ ասում են, թե՝

Մենք չունենք գիր, բյոխվա, քեդխուդա,
էնդուր ենք մնացել այսպես աժդահա....

11

Աղայանի ստեղծագործության մի նշանակալից բաժինը կազմում են նրա հեքիաթները, որոնք հայ գեղարվեստական գրականության լավագույն էջերից են։

Դիմելով հեքիաթի ժանրին՝ ռեալիստ Աղայանը չի հեռանում իրականությունից, ժողովրդի կյանքի կենսական պահանջներից։ Ընդհակառակը, Աղայանի ըմբռնումով հեքիաթը ձևով տարբեր, բայց իր էությամբ իրական աշխարհի ու կյանքի ճշմարտացի պատկերման միջոց է, որով գրողն իր հասարակական ձգտումներն է արտահայտում ու պրոպագանդում։ Ըստ Աղայանի՝ «հեքիաթական աշխարհը իրական աշխարհի ամենաճշգրիտ պատկերն է»։ Հեքիաթի ժանրային առանձնահատկությունն այն է, որ նա իրական կյանքը, իրական մարդկային հարաբերությունները պատկերում է ֆանտաստիկ, այլաբանական և հիպերբոլիկ ձևով։

Լինելով հեքիաթի ժանրի հիմնադիրը հայ գրականության մեջ, Աղայանը, միաժամանակ, այդ ժանրի տեսաբանն է։ Նա իր հոդվածներում հիմնավորել է հեքիաթի կարևորությունը և նրա դաստիարակչական նշանակությունը մասնավորապես մանուկների ու պատանիների համար։

«Իմ աչքում,—ասում է Աղայանը,—հեքիաթը բարոյական և մտավոր զարգացման համար շատ և շատ նման է մայրական կաթին», որով սնվում է մանուկը և որի ֆիզիկական կազմվածքը մայրական կաթի բաղկացությունն է։ Կաթը կորչում է, երեխան մեծանալով կտրվում է մոր կաթից, բայց նրա արդյունքը չի կորչում։ «Հեքիաթը մեր երևակայության, մեր տաղանդի ու հանճարի կաթն է»[1]։

Ի պատասխան քննադատներից մեկի այն մեղադրանքի, թե՝ «Աղայանի հեքիաթները հակամանկավարժական ու վնասակար են, որովհետև սարսափելի, չեղած սուտ բաներ են պատմվում նրանցում», որոնցից երբ թե մանուկ ընթերցողները վախենում, սարսափահար են լինում,—Աղայանը բացատրում է. «Իմ նպատակն է եղել, և է՛, հեքիաթով հեքիաթական աշխարհը մտցնել երեխային և այդ աշխարհում կրավորական դեր չտալ նրան, այլ ներգործական, որ երեխան իր երևակայությամբ մտնի հերոսի դերի մեջ, այն անի, ինչ որ հերոսն է անում, նրա պես քաջասիրտ լինի, նրա պես անվեհեր, նրա պես հնարագետ, նրա պես վեհանձն ու առնիվ»[2]։

Ինչ վերաբերում է այն բանին, թե հեքիաթները սարսափ են ազդում, ապա, գրում է Աղայանը, «էլ ի՞նչ Հերքուլես, եթե նրա սպանած վիշա-

---

[1] Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու, հատ. III, էջ 213։
[2] Նույն տեղում։

պը պետք է մի հասարակ օձ լինի և ոչ մի հիդրա բազմագլուխ, որ երբ մի գլուխը կտրեն, մյուսը տեղը բռնի։ Եթե այդ վիշապը զարհուրելի է, որքան առավել հիանալի է Հերքուլեսի սիրտը, նրա անվեհերությունը, նրա քաջությունը, նրա հնարագիտությունը»։

Հետևաբար, գրում է Աղայանը, «ոչ ամենայն ինչ, որ սարսափելի է թվում, նաև վնասակար է։ Ընդհակառակը՝ չսարսափելու համար պետք է լսած լինել ամենասարսափելի օրինակներ։ Ցանկալի է, որ մեր նոր սերունդը ամուր նյարդեր ունենար և ոչ թույլ, դյուրագրգիռ, իստերիքական և ախտավոր, ինչպիսիք երևում են մեր ժամանակում»[1]։

Աղայանի հեքիաթների գաղափարական իմաստը գրեթե միշտ հանգում է մանկավարժ Աղայանի հետապնդած հիմնական, նրա պաշտպանած «դաստիարակության միակ նպատակին», այն, որ «մարդու մեջ պետք է զարգացնել երեք հիմնական հատկություն, որպեսզի նա լինի ուժեղ, խելոք և առաքինի» և «որ պետք է ժողովրդին բարեկրթել, նրա միտքն ու հոգին վսեմացնել», նրա մեջ զարգացնել արիություն, քաջություն, անվեհերություն։ Հոգեկան ու բարոյական այդ հատկությունները անհրաժեշտ են «իրական աշխարհի դևերի, վիշապների ու քաջքերի», այսինքն՝ ժողովրդին թշնամի ուժերի դեմ կռվելու և նրանց հաղթահարելու համար։

Հրաշապատում ձևով պատկերելով իրական աշխարհը, մարդկային տառապանքներով լի ժամանակակից կյանքը և հեքիաթների դրական հերոսների միջոցով ոչնչացնելով չար ու վնասակար ուժերին՝ Աղայանը, դրանով իսկ, իր ընթերցողների առաջ լուսանցք է բաց անում դեպի այլ կյանք։ Նա հույս է ներշնչում ճնշումներից ու տառապանքներից ազատ կյանքի հնարավորության նկատմամբ, որի իրականացմանը նա խորապես հավատում էր։

Հեքիաթի աղայանական այս տեսության նշանակությունն ավելի ակնառու կդառնա, եթե այն համեմատենք գորկիական ըմբռնման հետ։ Հայտնի է, որ պրոլետարիատի մեծ արվեստագետը բացառիկ մեծ նշանակություն էր տալիս ժողովրդական բանավոր ստեղծագործությանը, ըստ որում և հեքիաթներին։ Գորկին բարձր էր գնահատում հեքիաթների ոչ միայն գեղագիտական, այլև իմացական-ճանաչողական արժեքը։ «...Հեքիաթները,—ասում է Գորկին,—բաց էին անում իմ առաջ լուսանցք (просвет) դեպի այլ կյանք, ուր գոյություն ուներ և, երազելով լավագույն կյանքի մասին, գործում էր ինչ-որ ազատ անվեհեր ուժ»[2]։

Այդպիսի տպավորություն ստանալով հեքիաթների ընթերցումից, այնուհետև կյանքում ինձ համար,—գրում է Գորկին,—է՛լ ավելի թանգ դարձան հեքիաթների հերոսները, որոնք «աշխատավոր ժողովրդի ստեղծագործական ուժի, նրա առողջ, արթնացող բանականության արտահայտիչներն են հեքիաթային ձևի մեջ»։

---

[1] Նույն տեղում, էջ 214։

[2] *М. Горький*, О литературе, 1935, Гослитиздат, М., էջ 107—108։

Հեքիաթի աղայանական ըմբռնումը ըստ էության շատ մոտ է գորկիական ըմբռնմանը։

Աղայանի հեքիաթներից յուրաքանչյուրում պատմվածքի սյուժեն զարգանում է բարի ու չար ուժերի, դրական ու բացասական հերոսների միջև եղած հակադրությամբ։ Բայց ինչքան էլ ուժեղ, առաջին հայացքից ամենակարող ու անհաղթահարելի են թվում չար ուժերը կամ բացասական հերոսները, այնուամենայնիվ, նրանք ի վերջո պարտվում ու ոչնչացվում են։ Հեքիաթները մեծ մասամբ վերջանում են դրական հերոսների հաղթանակով։

Մշակելով ժողովրդական հեքիաթները, Աղայանը խորիմաստ ու ցայտուն արտահայտչականությամբ մարմնավորել է ժողովրդի իղձերն ու ցանկությունները։ Նա ավելի ցայտուն է դարձրել դրական հերոսների կերպարները, նրանց բնավորության մեջ խտացնելով այն վսեմ առաքինությունները, որ կան ժողովրդի մեջ, այն է՝ քաջությունն ու անվեհերությունը, ազնվությունն ու անձնազոհությունը, անաղարտ սերը և աշխատանքի կենսական նշանակության գիտակցումը, ժողովրդասիրությունն ու հայրենասիրությունը։ Աղայանն այն համոզմունքն է ունեցել, որ հոգեկան-բարոյական այս հատկություններով օժտված իր դրական հերոսների իրական նախատիպերը եղել են և կան ժողովրդի մեջ։ Եվ այն, ինչի որ հասնում են այդ հերոսներն իրենց հրաշապատում սխրանքներով,—այդ էլ մարմնավորում, արտահայտում է ժողովրդի դարավոր իղձերը, նրա երազանքը լավագույն կյանքի, մարդկային երջանկության մասին։

Աղայանի աշխարհայացքի, ըստ որում և գեղագիտական ըմբռնման համար բնութագրական է, որ նրա հեքիաթների գրեթե բոլոր դրական հերոսները աշխատավոր ժողովրդից են սերվում, իսկ եթե նրանցից մի քանիսը թագավորական-իշխանական տոհմից են, ապա՝ նրանք էլ իրենց վարքով ու վարմունքով ոչնչով նման չեն ժողովրդի գլխին նստած իրական դաժան իշխողներին, թեկուզ և կրելիս լինեն նրանց անուններն ու համազգեստը։

Աղայանի հեքիաթներում դրական ու գլխավոր հերոսի դերում հանդես են գալիս ոչ միայն տղամարդիկ, այլև կանայք, որոնց հեքիաթային կերպարները արտահայտում են Աղայան-մանկավարժի սոցիալական-դաստիարակչական գաղափարները՝ կանանց ֆիզիկական, հոգեկան-մտավոր ուժերի զարգացման հնարավորությունների մասին, նրա հայացքն այն մասին, որ կինը հասարակական կյանքում կարող է հավասարազոր լինել տղամարդուն, վերջինիս համար սիրո երջանկության աղբյուր հանդիսանալ՝ իր զավակների սիրասուն ու փորձված մայր մնալով հանդերձ։ Կինն իր մտավոր կարողություններով կարող է ամենևին չզիջել տղամարդուն, իսկ երբեմն մինչև անգամ առաջատար լինել, քան տղամարդը։ Կանացի այդպիսի կերպարներ կան, օրինակ, «Անահիտ», «Եղեգնուհի» և մյուս հեքիաթներում։

«Անահիտով» (1881) է սկսվում Աղայանի հմայիչ հեքիաթների մարգարտաշարը և դա է այն նշանակալից ստեղծագործությունը, որը և դառնում է հայ հեքիաթագրության հիմնաքարը, ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության ամենահարուստ մի բաժնի գրական-գեղարվեստական մշակման հաստատուն սկիզբը հայ գրականության մեջ։

Հեքիաթի ժանրի մարզում Աղայանի ստեղծագործական հղացումներն ավելի սերտորեն են կապվում ժողովրդական բանահյուսության հետ։ Նրա հեքիաթների աղբյուրը գեղջուկ բանասացներից անձամբ լսած ժողովրդական հեքիաթներն են, որոնց մեծ մասի այս կամ այն տարբերակը Աղայանին ծանոթ է եղել դեռ մանկությունից, իսկ մյուս տարբերակները միայն հետագայումն են գրի առնվել ու տպագրվել, երբ մինչ այդ արդեն մամուլում (գլխավորապես «Աղբյուր» ամսագրում) լույս էին տեսել Աղայանի գրական մշակումները՝ մանավանդ 80-ական թվականներին։ Այդ փաստի անտեսման հետևանք է այն, որ Աղայանի առաջին հեքիաթի անմիջական աղբյուրը, մի ժամանակ, համարվել է Մեսրոպ Թաղիադյանի «Վեպ Վարսենկան» գործը։

Հայ գրականության պատմության մեջ Լևոն Մանվելյանն է այդպիսի սխալ կարծիք հայտնել[1], թեև նա միաժամանակ նշել է «Անահիտ»-ի «ինքնուրույն, զուտ աղայանական գիծը»՝ անվանելով այն «հրաշալի հեքիաթ»։

Շատ մոտիկից ծանոթ լինելով Աղայանի հեքիաթների, այդ թվում և «Անահիտի» բուն ժողովրդական աղբյուրներին, Թումանյանը հատուկ հոդվածով («Աղայանի «Անահիտը») հիմնովին հերքում է Մանվելյանի այդ սխալ կարծիքը՝ վկայելով, որ «Աղայանը գիտեր էդ հեքիաթի երկու վարիանտը», ըստ որում դրանցից մեկը՝ «էն էլ լոռվա վարիանտը, Աղայանը գիտեր մանկուց»։ Իսկ ինքը՝ Թումանյանը՝ հիշյալ հոդվածը գրելիս՝ իր ձեռքի տակ ունեցել է նույն ժողովրդական հեքիաթի վեց տարբերակ, որոնցից մեկը՝ «Փեշակը ոսկի ա»՝ առաջին անգամ տպագրվել է Տ. Նավասարդյանի «Հայ ժողովրդական հեքիաթների» 5-րդ գրքում (1889), իսկ վրացական տարբերակը «Թագավորն ու արհեստավորը» լույս է տեսել «Աղբյուրի» 1883 թ. № 1-ում՝ այսինքն «Անահիտի» առաջին հրատարակությունից երկու տարի հետո։

Թումանյանը միաժամանակ նշում է, որ Աղայանի «Անահիտ»-ի ու Թաղիադյանի «Վարսենիկ»-ի մեջ չկա էն նմանությունը, ինչ որ կա հայ ժողովրդական հեքիաթի և Աղայանի գործի մեջ, որ նույնն է ամենայն հարազատությամբ»[2]։

Ինչպես Աղայանի մյուս մի քանի հեքիաթները, նույնպես և «Անահիտը»՝ իրենց հիմնական սյուժետային առաղձով՝ իրոք հարազատ լի-

---

1 Տե՛ս Լևոն Մանվելյան, Ռուսահայ գրականության պատմություն, պրակ Դ., Երևան, 1911, էջ 36։

2 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 208 («Ղ. Աղայանի «Անահիտը»)։

նելով ժողովրդական հեքիաթներին, միաժամանակ, սրանցից նկատելիորեն տարբերվում են բովանդակության պատմականացման-հայրենացման և սոցիալական ու ազատասիրական գաղափարների շեշտված արտահայտությամբ։

Հեղինակն իր երկը չի անվանել հեքիաթ, այլ՝ «հին զրույց» «ազգային բանավոր զրույցներից առած», ինչպես որ նշված է «Անահիտ»-ի վերնագրից հետո։ Այս «հին զրույց» հասկացության մեջ հեղինակը միացնում է՝ թե այն, ինչ նա վերցրել է ժողովրդական հեքիաթից և թե այն, ինչ որ քաղել է հայ հին մատենագրական աղբյուրներից՝ Աղվանից աշխարհի Վաչե ու Վաչագան թագավորների ժամանակների վերաբերյալ։

Անշուշտ՝ «Անահիտն» առավելապես պատմական «հին զրույց» է՝ հեքիաթային սյուժեյի առկայությամբ։ «Զրույցի» մեջ իրական պատմական են թե՛ գործողության վայրերը («Աղվանից աշխարհի թագավորանիստ քաղաքը—Պարտավը, որ հետո կոչվում է՝ Բարդա», Պերոժ քաղաքը, Թարթառ և Կուր գետերը և թե գործող անձերից մի քանիսը՝ Վաչե թագավորը և նրա գահաժառանգ Վաչագանը, որի նախատիպն, ըստ երևույթին, Աղվանից աշխարհի Վաչագան Գ. թագավորն է, ապա և՝ «Մեծն Մեսրոպ վարդապետը», որ Մեսրոպ Մաշտոցն է, Աղվանից Շուփհաղիշե կաթողիկոսը, և այլն), իսկ դրանց առկայությամբ էլ՝ որոշվում է նաև «զրույց»-ում պատկերված գործողությունների կոնկրետ ժամանակը։

Հեքիաթային, ոչ-պատմական է գլխավոր հերոսուհին՝ Անահիտը, որի հմայիչ կերպարը մարմնավորում է հեղինակի սոցիալական ու բարոյական իդեալը։ Իսկ՝ հեղինակն է բացատրում իր հրաշակերտած «հին զրույցի» բուն իմաստը։ Վերջաբանում ասված է. «...Ինչ որ արել են Վաչագանն ու Անահիտը իրանց աշխարհի համար, այդ բանը հեքիաթի ձևով պատմում են մինչև էսօր էլ։ Այդ հեքիաթի գլխավոր միտքը այն է, որ «թագավորի կյանքը արհեստն է փրկել»։ «Այս լավ միտք է,—շարունակում է հեղինակը,—և ինչ ժողովրդի մեջ որ գտնվում է մի այսպիսի սրբացած ավանդություն՝ դա ցույց է տալիս, թե ուրեմն այն ժողովուրդը մեծ նշանակություն է տալիս արհեստներին, աշխատասիրությանը, որից գլխավորապես կախված է ժողովրդի բախտավորությունը։ Այդ բախտավորությունը եւս առավել ապահովանում է, երբ որ երկրի թագավորն ինքն՝ անձամբ օրինակ է տալիս ժողովրդին և հովանավոր ու պաշտպան դառնում արհեստին»։

Ժողովրդի կյանքում արհեստի կենսական ու բախտորոշ նշանակության գաղափարը Աղայանը միացնում է իր դաստիարակչական-մանկավարժական իդեալին՝ ուսման-կրթության և աշխատանքի ու աշխատասիրության ներդաշնակ միասնության սկզբունքին, ըստ որի՝ մանուկ սերնդի «ուսումն ու արհեստը պետք է այնպես հյուսված լինեն միասին, ինչպես Վաչագան թագավորի դիպակը իր խորհրդավոր թալիսմաններով»։

Սխալ կլիներ, իհարկե, կարծել, թե Աղայանն իր սոցիալական ու դաստիարակչական իդեալի իրականացումը կապում է թագավորի կամ թագավորական իշխանության հետ։

«Հին զրույցի» հիմնական գաղափարը մարմնավորված է ոչ թե թագավորի, այլ թագուհու անձնավորության մեջ, իսկ չէ՞ որ Անահիտը թագուհի դառնալով՝ իր բարոյական կերպարով, իր սոցիալական էությամբ ամենևին չի փոխվում։ Ոչ թե երբեմնի «գեղջկուհին՝ նախրչի Առանի» աղջիկն է ենթարկվում թագավորական ընտանիքի սոցիալ-բարոյական սկզբունքին, այլ՝ ընդհակառակը, մինչ այդ ժողովրդից վեր կանգնած ու ժողովրդին հակադրված թագավորական ընտանիքն է ենթարկվում գեղջկուհու սոցիալ-բարոյական սկզբունքին, որի հաղթանակը ստեղծագործ աշխատանքի հրաշագործ ուժի հաղթանակն է։ Երբեմնի գեղջկուհու՝ Անահիտի իմաստությամբ է խորտակվում երկրային «դժոխքը և մեր աշխարհը» վերափոխվում «մի եդեմական դրախտի»։

«Հին զրույցի» այդ հիմնական գաղափարի մարմնավորումով՝ Աղայանը հեքիաթի այլաբանությամբ միաժամանակ ակնարկում է հայ ժողովրդի վիճակը սուլթանական և ցարական բռնակալությունների ճնշման տակ։ «Անահիտի» առաջին և երկրորդ հրատարակությունների «Վերջաբան»-ում ասված է, թե՝ «Մեր հայրենի սուրբ երկրումը, ուր եդեմն էր անմահական»—հետագայում «դժոխք» ու «տարտարոս» է ստեղծվել, որտեղ նույնպես, ինչպես Վաչագանի ժամանակներում՝ «մոլեկրոն սուրբ քրմապետը» միշտ «գերում է հայ սերնդին և աշխարհից անում անհետ»։ Այլաբանական այս ակնարկի իրական-քաղաքական իմաստն ավելի հասկանալի է դառնում հետևյալ տողերում.

> Չըկան մեր մեջ ոչ Վաչագան, ոչ Անահիտ մի իմաստուն,
> Որ կործանեն այդ դժոխքը և տան հային բարօրություն։
> Միակ հնար մեզ մնում է՝ սովրել արհեստ, սովրել ուսում,
> Սոքա են այն թալիսմանը, որ տարտարոս է կործանում։

Ժողովրդական հեքիաթների աղայանական մշակումներում սյուժետային հյուսվածքի պատմականացման գծին գրեթե միշտ միանում է հեղինակի ազգային-հայրենասիրական գաղափարը, որն Աղայանի ամբողջ ստեղծագործության գաղափարական բովանդակության հիմնական տարրերից մեկն է։ Այդ առանձնահատուկ գիծը տեսնում ենք նաև «Արևամանուկ» և «Արևգնազան» հեքիաթներում։ Դրանք էլ, ինչպես «Անահիտը»՝ հեղինակի բառերով ասենք՝ «հայկական հին զրույցներից առած վիպակներ» են, որոնց հյուսվածքը հատկանշվում է ազգային-պատմական երանգավորումով։ Այդ բնույթի հեքիաթների սկզբում, նախքան բուն գործողություններին անցնելը, հեղինակը ընթերցողին ծանոթացնում է այն վայրերին, ուր տեղի են ունեցել տվյալ հեքիաթի գործողությունները։

Ահա, օրինակ՝ «Արևամանուկի» առաջին մասում ասված է, թե իր նկարագրածը տեղի է ունեցել շատ «հին ժամանակներումը Մասիսի ու

Արագածի արանքումը, ուր որ հիմա Արարատյան մեծ դաշտն է, ուր որ մեր էջմիածինն է, Երևան քաղաքն է, Երասխ գետն է, Գեղամա ծովն է...», «Գառնու և Հրազդան գետերի հովիտները՝ իրենց շրջակա լեռներով...»։

Գրեթե նույն վայրերումն է տեղի ունենում նաև «Արեգնազանի» գործողությունը։ Աղայանի նշանավոր այս հեքիաթն էլ սկսվում է տեղավայրի կոնկրետ նշումով. «Շատ հին ժամանակ..., երբ բարի ու չար ոգիները անընդհատ պատերազմ էին մղում իրար դեմ, ահա այդ ժամանակ Մասիսի ստորոտում կենում էր մի ծերունի իշխան Արման անունով»։

Իհարկե, գործողության պատմական ժամանակի ու կոնկրետ վայրի նշումով, ինչպես և իրական պատմական անձնավորություններին հեքիաթի հերոսներ դարձնելով՝ Աղայանը որոշ չափով «խախտում է» ժողովրդական ավանդական հեքիաթի անժամանակ ու վերպատմական գիծը, բայց դրանով հեքիաթի ժանրային առանձնահատկությունը հիմնովին չի խախտվում, այլ՝ պատմականացման մոմենտով ևս հատկանշվում է գրական հեքիաթը ու դրանով ևս տարբերելով այն իր ժողովրդական նախատարբերակից։ Հեքիաթն այդպիսով մոտենում-սահմանակցվում է պատմական ժողովրդական զրույցին, բայց ֆանտաստիկական-հեքիաթայինը գերիշխող է մնում։

«Արեգնազան» հեքիաթում ևս Աղայանը նպատակ է ունեցել՝ գեղարվեստական հրաշապատում ձևի մեջ պատկերելու իրական կյանքը, իրական մարդկային հարաբերությունները։ Հակադրվելով իր ժամանակի մռայլ իրականությանը, տիրող բռնակալական կարգերին՝ Աղայանը իր այս և մյուս հեքիաթների («Անահիտ», «Արևամանուկ», «Մանկական աշխարհայացք կամ լույս և մութ աշխարհները», «Եղեգնուհի» և այլն) ազնիվ ու անվեհեր հերոսների կերպարները տալիս է որպես օրինակ ազատասեր երիտասարդության համար։ Այս հեքիաթի իմաստն էլ հեղինակն արտահայտում է նրա գլխավոր հերոսի՝ Արեգնազանի կամ Արեգի կերպարի միջոցով։

Արեգնազանի կյանքի ընթացքը մանկությունից մինչև հասունությունը կազմում է հեքիաթի սյուժետային զարգացման առանցքը։

Մինչև լճում լողացող աղավնակերպ աղջիկներին հանդիպելը՝ Արեգը դեռ չի գիտակցում ինքն իրեն։ Նրան թվում է, թե ինքը տղայի հագուստով աղջիկ է և երազում է դառնալ տղա։ Միայն լճափին հրաշագեղ աղավնակերպ աղջկա զորավոր խոսքով՝ նրա դեմքն առնականանում է, «նորածիլ բեխեր ու մորուք» երևալով։ Արեգնազանը դառնում է Արեգ։ Առնական բնավորության գծերի զարգացմանը նպաստում է հոր վերաբերմունքը։ Նա Արեգնազանին «իր հետ որսի է տանում և ձի հեծնել ու զենք գործածել էր սովորեցնում»։ Հայրը բաց դաշտում փորձում է իր երեք զավակներին, ծպտված մենամարտի բռնվելով նրանց հետ, իբրև անծանոթ թշնամի։ Տղամարդի հագուստ հագած Ջանազան ու Զարմանազան քույրերը, երբ հանդիպում են դիմակավորված ձիավորին, վախեցած տուն են վերադառնում՝ չկարողանալով կատարել հոր պայմանը։

Իսկ Արեգնազանը նույն անհեղ «դիմակավորված ձիավորին» հանդիպում է, քաջաբար մարտի բռնվում և հաղթում նրան։ Հայրն ուրախացած օրհնում է Արեգնազանին և ասում.

—Եղիր բարի, մեծահոգի,
Եղիր անմեղ ու արդար....

Արեգնազանի կյանքի հետագա ընթացքի մեջ բացահայտվում է նրա բնավորության. Նրա բարոյական կերպարի հիմնական գծերը՝ բարությունն ու մեծահոգությունը, անմեղությունն ու արդարասիրությունը։ Նա քաջ է ու անվեհեր, ոչնչից չի վախենում, ոչ մի վտանգ ու դժվարություն նրան ետ չի կանգնեցնում իր նպատակի ճանապարհին։ Բայց նա վտանգներն ու դժվարությունները հաղթահարում է ոչ միայն քաջությամբ ու անվեհերությամբ, այլև այն առաքինության շնորհիվ, որ նա իր անձնական երջանկությունը հասնում է անթիվ մարդկանց համար բարիք գործելով։

Արեգի բնավորության հիմնական գծերը, նրա առաքինությունները բացահայտվում են «անմահական ջրի» (այսինքն՝ մարդկային երջանկության) համար նրա անցած՝ վտանգներով լի դժվարին ճանապարհին։

Արեգը կենսազվարթ ու լավատես է։ Նրան անծանոթ է դժվարության առաջ ընկրկելու, հուսահատվելու զգացումը. «միշտ աշխույժ ու զվարթ, միշտ անահ ու անհոգ, նեղության մեջ ընկած ժամանակ ևս իր ուրախ տրամադրությունը չէր փոխում»,—ասված է հեքիաթում Արեգի մասին։

Աղավնակերպ աղջիկը ոգևորում է Արեգին մարդասիրության գաղափարով՝ տանջանքի ենթարկված անմեղ մարդկանց ազատելու, չարության ուժի մարմնացումը հանդիսացող կախարդ պառավի քարացրած քաղաքը վերակենդանացնելու։ Երբ Արեգը մտնում է այդ քաղաքը, նա չի խնայում Նունուֆարի համար մեծագույն դժվարություններով ձեռք բերած մի քանի կաթիլ «անմահական ջրից» տալ կիսարձանին, որը կենդանանում է և պատմում նրան սարսափելի եղելության մասին։ Այդ պահից Արեգն այլևս մոռանում է իր անձնական երջանկության, իր Նունուֆարի մասին, որն սպասում է «անմահական ջրի»։ Նա հետապնդում ու հանդիպում է քաղաքը քարացնող «հրեշ պառավին», քաջաբար խլում է նրանից կախարդական «երեք գավազանները» և ապա վերակենդանացնում քառասուն տարի շարունակ քարացած բազմամարդ քաղաքը։ Ընդհանուրի կյանքն ու երջանկությունը վերադարձնելուց հետո միայն, Արեգը երազում տեսնում է, որ «Նունուֆարը վերջին շնչումն է» և շտապում է վերադառնալ, որ կարողանա օգնության հասնել նրան։

Արեգի անձնական երջանկությունը պայմանավորված է ընդհանուրի երջանկությամբ։ Արեգի և Նունուֆարի հարսանիքից հետո, Վանա ծովի վրա ուղևորություն կատարելիս՝ Արեգը ծովն է նետում չար պառավի կախարդական գավազանները և այդպիսով «իսպառ վերացնում

աշխարհից չար ոգիների ու նրանց արբանյակների իշխանությունն ու չարությունը»։

Համրային երջանկության հասնելու գաղափարով են տոգորված Աղայանի մյուս հեքիաթներն էլ։ Ընդհանրապես նրա բոլոր հեքիաթների դրական հերոսները օժտված են բարձր առաքինություններով։ Հնարագիտությամբ և անվեհերությամբ նրանք ազատվում են ամենավտանգավոր իրադրություններից, հաղթում են չար ուժերին, անձնուրաց նվիրվածություն են ցուցաբերում համուն ընդհանուրի երջանկության։

Աղայանն իր մշակած հեքիաթներում գեղարվեստական մեծ ընդհանրացումներով վերարտադրել է ժողովրդի իմաստությունը, նրա լավագույն ձգտումներն ու երազանքները մարդկային երջանկության մասին։

Աղայանը ժողովրդական հեքիաթի ինքնատիպ գեղարվեստական մշակման առաջին մեծ վարպետն է, հայ հեքիաթագրության հիմնադիրը, որի սկսած գործը շարունակեցին Հովհ. Թումանյանը, Ավ. Իսահակյանը, Ստ. Զորյանը։

Աղայանի գեղարվեստական ստեղծագործությունն ընդհանրապես և հեքիաթներն առավելապես, վկայում են այն սերտ-օրգանական կապի մասին, որ ունեցել է նա ժողովրդական բանահյուսության հետ։ Այդ էլ նրա ստեղծագործության խորը ժողովրդայնության նախապայմաններից մեկն է։

12

Իր նախորդների ու ժամանակակիցների համեմատությամբ «Աղայանը ավելի շատ էր հմուտ հայոց լեզվին ու նրա բարբառներին»,—գրել է Հ. Թումանյանը իր մի հոդվածում[1]։

Եվ իրոք, այդ հմտության ապացույցն են ոչ միայն Աղայանի գեղարվեստական երկերն ու նրա կազմած «Ուսումն մայրենի լեզվի» դասագրքերը, այլև նրա բազմաթիվ լեզվաբանական հոդվածները։

Աղայանի այդ հոդվածները կազմում են հայ լեզվաբանական մտքի մի կարևոր էջը, որն ըստ արժանվույն դեռ չի ուսումնասիրվել։

Աղայանի ինքնակրթությամբ զարգացած տաղանդը փայլում է նաև այս բնագավառում։ Նա շոշափում, հմտությամբ քննության է առնում հայոց լեզվի պատմության, տեսության, նրա ժամանակակից ուղղագրության, բարբառագիտության այն ժամանակ դեռ չլուծված բազմաթիվ հարցեր, որոնց աղայանական լուծումը ուսանելի շատ բան է պարունակում նաև մեր օրերի համար, թե մեր լեզվի զարգացման պատմական ուղիներն ուսումնասիրելու տեսակետից և թե սովետահայ լեզվական կուլտուրայի կենսական հարցերի ճիշտ լուծման համար։

Լեզվական և լեզվա-մեթոդական հարցերը քննության առնելիս՝ Աղայանը մեծ մասամբ բանավիճում է իր ժամանակակից լեզվաբան-

---

[1] Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, էջ 363։

ների ու հրապարակախոսների հետ, քննադատության է ենթարկում նրանց (մասնավորապես Մխիթարյանների ու նրանց հետևողների) սխալ հայացքները։

Իր հոդվածներում Աղայանին զբաղեցրել են հայոց լեզվի պատմության («Հայոց գրի մասին», «Սուրբ լեզու», «Հայկական հնչյունների մասին», «Մեր նույնահնչյուն գրերի մասին» և այլն), հայոց լեզվի հնչյունաբանության և ուղղագրության («Մի թեթև հրահանգ մեր լեզվի ուղղագրության մասին», «Ուղղագրական խնդիր», «Մեր հոլովների մասին» և այլն), հայ ժողովրդական բարբառների («Ղարաբաղի բարբառի բառարանը», «Ո տառի հնչյունը Ղարաբաղի բարբառում» և այլն) և վերջապես՝ ամենից ավելի հայ նոր գրական լեզվի սկզբնավորման, զարգացման ու հեռանկարների, այդ թվում գրաբարի և աշխարհաբարի, ինչպես և արևելահայ ու արևմտահայ գրական լեզուների փոխհարաբերությանը («Մեր աշխարհաբար լեզուն», «Գրաբար և աշխարհիկ լեզուների տարբերությունը», «Պատասխան «Ազատամարտի» անկետային») վերաբերող հարցերը և դրանց հարակից այլևայլ խնդիրներ։ Լեզվաբանական այդ հարցերի լուսաբանության բնագավառում շատ էական ընդհանրություններ կան հեղափոխական դեմոկրատ Մ. Նալբանդյանի և դեմոկրատ-լուսավորիչ Ղ. Աղայանի հայացքների միջև։

Աղայանը. այդ մեծ ինքնուսը, բուռն ու բազմակողմանի հետաքրքրություն էր ցուցաբերում նաև լեզվաբանական գիտության բնագավառում։ Հետաքրքրական է հիշել, որ 1909 թ. գրած «Մեր նույնահնչյուն գրերի մասին» հոդվածը Աղայանը հայոց լեզվի չլուծված հարցերի լուծումը կապում է Ն. Մառի անվան հետ։ Նա գրում է. «Ահա այս բոլորը դեռ ուսումնասիրելու նյութ է և մենք այս մութ խնդիրների լուսաբանությունը սպասում ենք արիաջան ակադեմիկ Ն. Մառից և նրա շավղով գնացող երիտասարդներից, լինեն նրանք հայ, թե վրացի»[1]։

Աղայանի այս արժեքավոր հոդվածում շատ հետաքրքրական դիտողություններ կան, որոնք մոտենում են լեզվի դիալեկտիկական զարգացման ըմբռնմանը, իսկ կոնկրետ ուղղագրական հարցերի (օրինակ Օ-ի և Է-ի պաշտպանության) լուծումը հիմնականում զուգադիպում է այն լուծմանը, որ ընդունվեց մեր լեզվի ուղղագրության ամենավերջին բարեփոխության ժամանակ (1940)։

Աղայանի լեզվաբանական հետաքրքրությունների մեջ կարևոր տեղ է գրավում մեր ժողովրդական բարբառների ուսումնասիրության և օգտագործման հարցը, որով նա զբաղվել է շատ եռանդուն կերպով և ցուցաբերել մասնագետի հմտություն։ Ըստ որում նա առավելապես ուսումնասիրել է իր մայրենի՝ Ղարաբաղի բարբառը, գրելով մի շարք հոդվածներ և կազմելով նրա բացատրական բառարանը, որը պահվում է հեղինակի արխիվում[2]։

---

1 «Նոր դպրոց», ամսագիր, 1909, № 11։

2 Տե՛ս Հայկական ՍՍՌ ԳԱ գրականության և արվեստի թանգարան, Աղայանի ֆոնդ, №№ 48, 49։

Հայ ժողովրդական բարբառների ուսումնասիրության գործին Աղայանը մոտենում էր գերազանցապես հայ գրական լեզվի մշակման ու զարգացման պահանջի տեսակետից և ոչ զուտ լեզվաբանական առումով։ Աղայանի համար գլխավորը գրական լեզվի զարգացման մտահոգությունն էր։ Նա իր ժամանակակիցներից՝ «գործին հմուտ մարդկանց» ուշադրությունն էր հրավիրում, նրանց կոչ անում՝ «հավաքել մեր բարբառները», «կազմել մի հարուստ բառարան կենդանի բարբառների, որով միայն կենդանություն, ճոխություն և կանոնավորություն կստանա ներկա գրական լեզուն»։ Այս խնդրում էլ Աղայանը նկատի ուներ ռուս գրական լեզվի զարգացման օրինակը, որին և հետևելու կոչ էր անում նա։ «Այս գործի գլուխ կանգնելը ռուսահայերի պարտքն է, քանի որ՝ օրինակ ունենք մեր աչքի առջև այն մեծ ջանքը, որ գործ է դնում ռուսաց ազգը իր նոր լեզվի զարգացման համար»,—գրում է Աղայանը։

Աղայանը հաճախ է անդրադարձել գրական լեզվի և բարբառների փոխհարաբերության հարցին ու նրանց զարգացման հեռանկարներին, ըստ որում միշտ էլ ճիշտ, ընդունելի հայեցակետից քննելով հարցը։ Նա հաճախ էր այն միտքը հայտնում, որ գրական լեզվի ու բարբառների փոխազդեցությունը զարգանում է գրականի իրոք համազգային, համաժողովրդական գործածական լեզու դառնալու աճող տենդենցով։ Գրականության զարգացման ու համաժողովրդականացման, համատարած գրագիտության իրականացման ազդեցությամբ, քաղաքի հետ միասին նաև գյուղական բնակչության կուլտուրական մակարդակի բարձրացման ընթացքում՝ բարբառներն աստիճանաբար տեղի են տալիս գրական լեզվի առաջընթացին, իրենց հարստությունը և կենդանությունը տալով գրականին։ «Բայց մեր բարբառները այլևս երկար գոյություն ունենալ չեն կարող։ Գրական լեզուն ուսումնարանների օգնությամբ տարածվում է ժողովրդի մեջ և ամենքն սկսում են կամ մաքուր գրական լեզվով խոսել, կամ իրանց բարբառի հետ խառն մի անկանոն լեզվով։ Թիֆլիսի բարբառը արդեն վերացել է համարյա թե։ Թիֆլիսը լինելով մտավոր կենտրոն, գրական լեզուն այստեղ ամեն տեղից շուտ ընդհանրացավ»—գրում է Աղայանը։

Այս հարցին Աղայանը անդրադարձել է մի քանի հոդվածներում և միշտ էլ նույն ոգով է բացատրել, նույն հեռանկարը նշել՝ բարբառների աստիճանական վերացումը, գրական լեզվի տարածման, ընդհանրացման ազդեցությամբ։

Աղայանը նշում է, որ բոլոր այն գյուղերում, ուր ուսումնարաններ կան, մուտք է գործում գրական լեզուն։ Բոլոր քիչ թե շատ գրագետները իրենց նամակագրությունը կատարում են գրական լեզվով։ «Ուրեմն,— եզրակացնում է նա,—ներկա գավառաբարբառները ժամանակի ընթացքում, եթե ուսումը պարտադիր դառնա, տեղի են տալու գրական լեզվին։ Բայց ե՞րբ կլինի այդ, ոչ գուշակել կարելի է, և ոչ փութացնել՝ լեզվին տալով արվեստական կազմություն, որից պետք է հրաժարվելով հրաժարվել»։

Հայ նոր գրական լեզվի (աշխարհաբարի) սկզբնավորման ու կազմավորման, նրա զարգացման տենդենցների ու հեռանկարների իր ըմբռնումով ու լուծումով Աղայանը հետևողականորեն կանգնած է Աբովյանի ու Նալբանդյանի բացած դեմոկրատական գծի վրա, ըստ որում նա ցուցադրում է տեսական ըմբռնումների ու լեզվական պրակտիկայի ներդաշնակ միասնություն։

Գրականության կենսունակությունը և նրա հարազատությունը ժողովրդին՝ որոշվում է ոչ միայն նրա թեմատիկայով ու գաղափարական բովանդակությամբ, ժողովրդի, հայրենիքի կենսական խնդիրների արծարծումով, այլև լեզվով, գրական լեզվի ժողովրդայնությամբ։ Այդ տեսակետից արևելահայ գրականությունն, ըստ Աղայանի, շատ մեծ առավելություն ունի արևմտահայ հատվածի համեմատությամբ։ Մինչդեռ արևելահայերի նոր գրականության հիմնադիրները (Խ. Աբովյան, Մ. Նալբանդյան, Պ. Պռոշյան) կտրականապես մերժեցին գրաբարն իբրև գրական լեզվի հիմնական աղբյուրն ընդունելը և լիովին ու հաստատորեն կանգնեցին ժողովրդի խոսակցական լեզուն (բարբառները) ստեղծագործորեն օգտագործելու հողի վրա, արևմտահայերը՝ Մխիթարյանների ճնշող ազդեցությամբ, գրաբարից միայն փոքր շեղում կատարեցին, բայց և հեռու մնացին ժողովրդական խոսակցական լեզվից։

Թե ինչո՞վ են մեր համազգային գրական լեզվի այդ երկու հիմնական ճյուղերն իրարից տարբերվում, ի՞նչ ուղղությամբ է ընթանում նրանց զարգացումը, դրանցից ո՞րը, ինչպիսի՞ կապի ու հարաբերության մեջ է մի կողմից գրաբարի, մյուս կողմից՝ ժողովրդական բարբառների հետ և, վերջապես, հնարավո՞ր է արդյոք մի միասնական համազգային գրական լեզու հայ ժողովրդի բոլոր հատվածների համար,— այս հարցերին է հանգամանորեն անդրադառնում Աղայանն իր հոդվածներում, այլևայլ առիթներով ու տարբեր ժամանակներում, բայց միշտ լուրջ ու համոզիչ և հետաքրքրական բացատրություններով։

«Մեր երկուքին բարբառները՝ արևելյան ու արևմտյան, կմոտենան միմյանց և կմիանան, միայն՝ դա չի կատարվիլ արվեստական ձուլումով, այլ քաղաքական հանգամանքների բարեհաջող փոփոխությունների և երկար ժամանակի ընթացքում. մեկով մյուսին ճանաչելով։ Ինչ ասել կուզի, որ նվաճողը կլինի ավելի կենսալիցը, որի կազմը բնականից շեղած չի լինիլ, որի մեջ կլինեն թափվում անընդհատ բոլոր բարբառները, իբրև աղբյուրներ ու վտակներ և ոռոգելով՝ կյանք կլինեն տալիս նրան։ Ներկայումս իբրև այդպիսին՝ հանդիսանում է արևելահայ բարբառը»[1], այսինքն արևելահայ գրական լեզուն։

Աղայանը մերժում է արևմտահայերի գրական լեզվական ուղղությունը, գտնելով այն ժողովրդից կտրված, ուղղություն, որը նա իրավացիորեն համարում էր հետևանք Մխիթարյանների ազդեցության։ Աղայանն, իհարկե, չէր ժխտում, որ արևմտահայ գրականության, ուրեմն և

1 «Հորիզոն», 1911, № 77, Ղ. Աղայան, Պատասխան «Ազատամարտի» անկետային։

գրական լեզվի մեջ կա նաև ժողովրդայնությամբ հատկանշվող հոսանք, որի գլխավոր ներկայացուցիչներն էր նա համարում Հարություն Սվաճյանին իր «Մեղու» հանդեսով ու նրա մեծ հաջորդ Հ. Պարոնյանին։

Ի տարբերություն և ի հակադրություն արևմտահայ գրականության մեջ գերիշխող պոլսական գրական լեզվի ուղղության, Աղայանը հիմնականում ճիշտ է համարում արևելահայ գրական լեզվի ուղղությունը՝ նկատի ունենալով մանավորապես այն ժողովրդա-դեմոկրատական սկզբունքը, որը բնորոշվում է Աբովյանի ստեղծագործությամբ։

Այն սխալ կարծիքը կա, թե գրաբարի տիրապետության դեմ աշխարհաբարի մղած պայքարը ավարտվում է «Հյուսիսափայլ»-ով և թե նրանից հետո աշխարհաբարն այլևս բացարձակ իշխող դարձավ, ուստի և պաշտպանության կարիք չուներ։ Բայց իրականում գրաբարի պաշտպանները, ինչպես Աբովյանի և «Հյուսիսափայլ»-ի շրջանում, ոչ պակաս եռանդով ու մոլեգնությամբ նաև 70—80-ական, անգամ 90-ական թվականներին՝ շարունակում էին իրենց ջանքերը՝ գրական լեզուն գրաբարի գերիշխանությանը ենթարկելու և ի վերջո գրաբարին հանգելու համար, եթե մինչև իսկ իրենք գրում էին աշխարհաբար լեզվով։

Այդ երևույթը չէր վրիպում Աղայանի ուշադրությունից։ Իր ժամանակակիցների մեջ (Մ. Նալբանդյանից ու Ստ. Նազարյանից հետո) նա ամենից ավելի շատ է զբաղվել գրաբարապաշտների «թեորիայի» ու լեզվաշինարարական պրակտիկայի քննադատությամբ, հայ գրական լեզվի բնականոն զարգացման համար՝ վնասակար ու վտանգավոր համարելով նրանց գործունեությունը։

Աղայանի շրջանում, երբ գրականության մեջ ու մամուլում աշխարհաբարի տիրապետությունը վաղուց արդեն փաստ էր դարձել, գրաբարի պաշտպանության միջնաբերդը մնում էր Մխիթարյանների միաբանությունը, որը լեզվաշինարարության ասպարեզում վարում էր սխալ գիծ՝ ձգտելով՝ «աշխարհաբարը գրաբարի ձևով զարգացնել ու կանոնավորել, և գրաբար լեզուն աշխարհաբարի մեջ կենդանացնել»,—ինչպես գրել է Մխիթարյան բանասերներից Բարսեղ Սարգիսյանը 1890 թ. «Բազմավեպում»։

Ի հակադրություն Մխիթարյանների և նրանց արևմտահայ հետևորդների, որոնք դեպի անցյալն էին նայում, Աղայանը նայում է դեպի առաջ՝ գրական լեզվի զարգացումն ընդմիշտ ու լիովին ազատագրելու գրաբարի ազդեցությունից։ Ոչ թե գրաբարը, այլ ժողովրդական կենդանի բարբառներն են այն կենսաշունչ աղբյուրները, որոնցից սնվելով՝ կճոխանա, կզարգանա գրական լեզուն,—այս է Աղայանի հայեցակետը, նրա հիմնական ելակետը տվյալ խնդրում։

Գրական լեզվի զարգացման, հարստացման աղբյուրներից մեկը Աղայանը համարում էր այլ լեզուների (ռուսական, եվրոպական) անկաշկանդ, բայց խելացի, ըստ հարկի օգտագործումը, կենսական անհրաժեշտություն համարելով այդ, ըստ որում անխնա պայքարելով ինչպես օտարամոլության, նույնպես և օտարատյացության դեմ նաև այս

խնդրում։ Օտար բառերի և դարձվածքների գործածության խնդրում «ծայրահեղ մաքրասիրությունը ծայրահեղ օտարամոլության չափ արհամարհելի է»,—գրում է Աղայանը՝ բանակռվելով 80-ական թվականներին Կ. Պոլսում հրատարակվող «Լեզու» տասնմնաթերթի մխիթարյան խմբագրի՝ Տերվիշյանի դեմ։ Ծաղրելով Տերվիշյանի «ծայրահեղ մաքրասիրությունը», Աղայանը իրավացիորեն նշում է, որ «եթե մենք խորշելու լինինք օտար բառերից, թե՛ հնից և թե՛ նորից, և սկսենք մեր գրականությունից դուրս մղել բոլոր օտար բառերը, այնուհետև էլ այնքան բառ չի մնալ, որ կարողանանք «Լեզու» հանդես հրատարակել»[1]։

* * *

1902 թ. մայիսին նշվում է Աղայանի գրական գործունեության 40-ամյակը։ Ինչպես հայտնի է, այդ առթիվ կազմակերպված հավաքույթին, առաջավոր ու հեղափոխական հայ ուսանողության անունից մի ողջույնի ճառով հանդես է գալիս երիտասարդ Ստեփան Շահումյանը։

Շահումյանը շատ բարձր է գնահատում Աղայանի բազմակողմանի գործունեությունը թե որպես գրողի և թե որպես մանկավարժի, նշում է նրա պրոգրեսիվ նշանակությունը, ըստ արժանվույն խոսում այն մասին, որ Աղայանն իր ամբողջ գործունեության գաղափարական բովանդակությամբ ու ձգտումներով խորապես դեմոկրատ է և ազնվորեն նվիրված է իր ժողովրդի լուսավորության ու առաջադիմության գործին։

Շահումյանը տարբերում է Աղայանին իր ժամանակի հայ բուրժուական ինտելիգենցիայից։ «Ի՞նչ կապ կա, ասացեք խնդրեմ (կամ ավելի ճիշտ է ասել, ինչո՞ւ պետք է լինի այդ կապը), իր ծագումով, տաղանդով ու անցյալով դեմոկրատ Աղայանի և այդ բուրժուական ինտելիգենցիայի միջև»,—հարցնում է Շահումյանը։ Շահումյանն ասում է, որ Աղայանն «իր կյանքում փնտրել է միշտ ճշմարտությունը և ցանկացել է օգտակար լինել ժողովրդի համար», ըստ որում և «կարողացել է հայկական ճահիճում (այսինքն՝ հայ իրականության հետադեմ միջավայրում—Ա. Ա.) երկար տարիներ պահպանել իր բարոյական մաքրությունը և գաղափարականությունը»[2]։

Հեղափոխական երիտասարդության անունից այդպես «պատվելով սիրելի հոբելյարին», Շահումյանն իր ոգեշունչ խոսքը վերջացնում է սրտագին ողջույններով-կեցցեներով.

«Կեցցե՛ նա, ով իր կյանքում փնտրել է միշտ ճշմարտությունը և ցանկացել է օգտակար լինել ժողովրդի համար։

Կեցցե՛ նա, ով զգալ է տվել մեզ հայերենի քաղցրությունը, գեղեցկությունը և հասկացրել է մեզ՝ ժողովրդի զավակ լինելով, թե որտե՛ղ են թաքնված մեր տաղանդները, մեր ստեղծագործական ուժերը։

---

1 Ղ. Աղայան, Երկերի ժողովածու հատ. III, էջ 300։

2 Ստ. Շահումյան, Երկեր, հատ. 1, էջ 40։

Հ. Թումանյան, Պ. Պռոշյան, Ղ. Աղայան

Կեցցե՛ նա, ով եղել է միաժամանակ և՛ զինվոր հայ ժողովրդի համար, և՛ վերքեր է ստացել ծերուկ հասակում։

Կեցցե՛ մեզ, երիտասարդներիս, մինչև անգամ իր սխալներով, անհաջողություններով, դեպի կյանք, դեպի գործ տրամադրող Ղազարոս Աղայանը»[1]։

Երիտասարդ մարքսիստ հեղափոխականի այս «կեցցեներում» ճիշտ կերպով բնութագրված է Աղայանի ամբողջ գործունեությունն ու հասա-

---

1 Նույն տեղում։

ռակական-բարոյական դեմքը, որպես ազնիվ դեմոկրատի, որ ժողովրդի ծոցից էր դուրս եկել և անձնվիրաբար ծառայել ժողովրդին։

Հակոբ Հակոբյանը ներկա է եղել Աղայանի հոբելյանին և լսել է Ստ. Շահումյանի ճառը։ Նա իր հուշերում պատմում է այդ ճառի թողած խորը տպավորությունը մասնավորապես Աղայանի վրա։ Հակոբյանը հոբելյանից հետո՝ հաջորդ օրը հանդիպում է Աղայանին և նրան հարցնում, թե՝ ինչպես գտավ հոբելյարը Շահումյանի ճառը. «Աղայանն իր պարզ ու անկեղծ տոնով ասաց.—Միակ անկեղծը Շահումյանի խոսքերն էին, և ես դրանք երբեք չեմ մոռանա,—ու ավելացրեց.—որքան ուրախ կլինեի, եթե պատանին մի անգամ անցներ մոտս...։

Սակայն «պատանին» իր միսիան կատարել ու հեռացել էր քաղաքից, մեզ հիշատակ թողնելով իր խմորատիպ ճառից մի քանի օրինակ...»—գրում է Հակոբյանը[1]։

Աղայանի կյանքի վերջին տասնամյակը ցույց է տալիս, որ նա լրջորեն մտահոգված է եղել այն հարցով, թե ինչո՞վ կարող է ավելի օգտակար լինել աշխատավոր ժողովրդի համար, ցարիզմի դեմ նրա մղած հեղափոխական ազատագրական պայքարում։ Աղայանը հեղափոխության ակտիվ համակիրներից էր և չնայած հասակին գործուն հետաքրքրություն էր ցուցաբերում քաղաքական կյանքի ու պայքարի նկատմամբ։ 1905 թվականին,—գրում է շատ մոտ ժամանակակիցներից մեկը,— Աղայանն «ամբողջովին տարված էր Ռուսաստանում տեղի ունեցած հեղափոխական խլրտումներով, ամենուրեք ալեկոծվող ագրարային շարժումներով, բանվորական գործադուլներով...»[2]։ Նույն ժամանակակիցը պատմում է այն մասին, թե ինչպես Աղայանը հանդես է եկել՝ ցարական հոկտեմբերյան մանիֆեստի առթիվ՝ 1905 թ. հոկտեմբերի 20-ին Թիֆլիսում կայացած հեղափոխական մի ցույցի ժամանակ։

Առանձնապես կարևոր է Հակոբ Հակոբյանի վկայությունը։ Աղայանին վերաբերող իր հուշերում Հակոբյանը հաստատում է, որ 1905 թվականին «ցարի հոկտեմբերյան մանիֆեստից հետո, Ղազարոսն արդեն մեզ հետ էր, որպես համակրող։ Նա կանոնավոր մասնակցում էր բացօթյա միտինգներին, որ կազմակերպում էինք մենք՝ բոլշևիկներս Վերայում աղյուսի գործարանի մոտ... Վերջապես 1906—1907 թվականներին մեզ համակրողը՝ մտավ հինգերորդ քաղաքամասի մեր ընտրական պատգամավորական ցուցակի մեջ, որպես պատվիրակ Պետական Դումայի ընտրությունների»[3]։

Աղայանը թե իր գեղարվեստական ստեղծագործության գաղափարական բովանդակությամբ, իր ստեղծած դրական կերպարներով (Արություն, Արզուման, Քյոր-օղլի և այլն), որոնք ամբողջովին հակադրված

---

[1] Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 325։

[2] Սալ-Ման (Ալ. Աթանասյան), Հիշողություններ Աղայանի մասին (անտիպ), Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի գրականության և արվեստի թանգարան։

[3] Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 327։

են տիրապետող շարիքներին, թե իր դաստիարակչական իդեալներով՝ մանկավարժության բնագավառում և թե հրապարակախոսությամբ, լիովին մերժում է «չարին չդիմադրելու» տոլստոյական կրոնախև քարոզը։ Այդ մասին վկայում է նաև Շիրվանզադեն[1]։

Իր կյանքի նախավերջին տարում, ի հակադրություն տոլստոյականության, Աղայանը գրել է «Մի կալ հակառակ չարի» հոդվածը, որտեղ նա Տոլստոյի այդ սկզբունքը համարում է թե անբնական ու հակաբանական և թե հակահասարակական։

Այդ ուշագրավ հոդվածում Աղայանը գրում է.

«Շատերն ինձ հարցնում են, թե ես ի՞նչ կարծիքի եմ «Ջարին հակառակ չը կենալու» վերաբերությամբ։

Թեպետ շատ վտանգավոր է մեծերի ասածի դեմ գնալը, բայց ես չպիտի ծածկեմ իմ կարծիքն ու համոզմունքն այդ մասին»։

Բերելով բնության, կենդանական աշխարհի օրինակը, Աղայանը նշում է, որ «երկու կենդանի արարածները իրար բարեկամ լինել չեն կարող, եթե մեկը մյուսի կյանքին վտանգ է սպառնում»։ Եվ ուրեմն «մարդը կարող է միայն այնքան բարի լինել, որ չի հարձակվի ուրիշի վրա, բայց երբ իր վրա են հարձակվում, նա չի կարող չպաշտպանվել»։ «...Այս է ահա բնականը, իսկ «չարին հակառակ չըկենալը» անճարության, թուլության և ստրկության հետևանք է՝ այսինքն՝ չարին հակառակ չկենալը առաքինություն չէ, այլ անկարողի խոհեմություն»։ Ավելին, դա «...շատ անգամ խոհեմություն էլ չէ, այլ անբարոյականություն, անբանականություն,—որովհետև թույլ է տալիս չարերին, որ բարիների հետ վարվեն իրենց ուզածի պես»։ «...Ի՞նչ կվաստակես նրանցից, եթե ասես՝ «սուր քո և պարանոց մեր»։ Չէ՞ որ թշնամին էլ հենց այդ կուզի և սուրը պարանոցիդ անպակաս կպահե, ինչպես որ եղել է միշտ»։

Ուրեմն, եզրակացնում է Աղայանը, «...Ջարին հակառակ չկենալը՝ ուղիղ և բարոյական վարդապետություն չէ։ Նա դեմ է և՛ խելքի, և՛ բարոյականության»։

Այս առիթով հիշենք Ս. Շահումյանի ասույթը՝ հենց նույն՝ 1910 թվականին գրված հոդվածում. «Սիրեցեք Տոլստոյին, բայց ճշմարտությունն ավելի սիրեցեք, քան Տոլստոյին»[2]։

Այդպես էր մտածում նաև դեմոկրատ Աղայանը, նա սիրում, խորին պատկառանքով էր ընդունում Տոլստոյին, որպես հանճարեղ գրողի, որպես գեղարվեստական մտքի հսկաներից մեկի, բայց նա, միաժամանակ, կյանքի ճշմարտությունն ավելի էր սիրում, քան Տոլստոյին։

Ղ. Աղայանի կյանքի ու գործունեության և նրա գաղափարական էվոլյուցիան ցույց է տալիս, որ նա իր աշխարհըմբռնումով ու հասարակական-քաղաքական ձգտումներով շատ մոտ էր կանգնած այն ուղիներին, որոնցով նրա մայր ժողովուրդը հասավ իր ազատագրմանը։

---

1 Շիրվանզադե, ԵԼԺ, հատ. 8, էջ 212։

2 Ստ. Շահումյան, Ընտիր երկեր, 1948, էջ 279։

Աղայանի ամբողջ ստեղծագործությունը, նրա հրապարակախոսությունն ու բազմակողմանի մանկավարժական գործունեությունը խորապես համակված են դեմոկրատիզմի, անձնվեր հայրենասիրության և դեմոկրատական հումանիզմի ոգով։

Նրա աշխարհայացքն ու ստեղծագործությունը տոգորված էին խորը լավատեսությամբ իր ժողովրդի ու ողջ մարդկության լավագույն ապագայի նկատմամբ։ Աղայանն անհաշտ ատելությամբ համակված տիրապետող ցարական ու սուլթանական բռնակալությունների նկատմամբ՝ իր առաջավոր ժամանակակիցների հետ միասին, պայքարի ու «փրկության ուղիներ» էր որոնում և հասել ու կանգնել էր ռուսական դեմոկրատական հեղափոխության ակտիվ համակիրների շարքերում։

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ՐԱՖՖԻ

Րաֆֆին այն գրողներից է, որոնք նոր էջ են բացում հայրենի գրականության պատմության մեջ։ Րաֆֆու ստեղծագործությունը մի քայլ առաջ մղեց հայ ժողովրդի գեղարվեստական զարգացումը։ Խոր ժողովրդայնությամբ, խոսքի կախարդիչ ուժով՝ նրա երկերը հսկայական նշանակություն ունեցան գրականությունը մասսաներին մերձեցնելու, ընթերցանության ճաշակ պատվաստելու գործում։

Րաֆֆու գրական և հասարակական գործունեությունը համընկնում է XIX դարի 50—80-ական թվականների ժամանակաշրջանին, երբ հայ ժողովուրդն ապրում էր ազգային կազմավորման երկունքը, ամբողջ սրությամբ դրված էր ազգային ազատագրության հարցը և կյանքի զարգացման օրակարգի մեջ էր դրել հասարակության բուրժուա-դեմոկրատական վերափոխությունը։ Ժամանակաշրջանի բնորոշ գիծը ֆեոդալական կարգերի քննադատությունն էր, կյանքի բոլոր բնագավառներում արտահայտվող հակասությունների սրումը, որը և ծնունդ էր տալիս հասարակության վերափոխման բազմաթիվ ուտոպիական ուսմունքների։ Րաֆֆին հանդիսացավ այդ ժամանակաշրջանի, հասարակական այդ տեղաշարժերի ամենախոշոր արտահայտիչներից մեկը հայ իրականության մեջ։

Հարթ և ուղղագիծ չէր մեծ գրողի ստեղծագործական ուղին. նա ունեցավ հակասություններ ու երերումներ, հարեց սոցիալ-ուտոպիական գաղափարների, սակայն միշտ էլ հավատարիմ մնաց ժողովրդին ծառայելու սրբազան նպատակին։ Իր ամբողջ կյանքը նա կաթիլ առ կաթիլ նվիրաբերեց ժողովրդին, պայքարեց նրա ազգային ու սոցիալական ազատագրության համար։

Րաֆֆին հայ ժողովրդի ազգային հպարտություններից է. նրա ստեղծագործությունը մեր դարավոր կուլտուրայի ու գրականության ամենահետաքրքրական, ինքնատիպ ու մնայուն էջերից մեկն է։

1

Րաֆֆին (Հակոբ Մելիք-Հակոբյան) ծնվել է 1835 թվականին, Պարսկաստանի Սալմաստ գավառակի Փայաջուկ գյուղում։ Նրա հայրը՝ Մելիք-Միրզան գավառի անվանի մարդկանցից էր և, շնորհիվ առևտրական գործունեության, ճանաչված էր Սալմաստում, Խոյում, Ուրմիայում, Թավրիզում, Թիֆլիսում և այլ գավառներում։

Առևտրից բացի, Մելիք-Հակոբյանների նահապետական գերդաստանը զբաղված էր նաև հողագործությամբ։ Նրանք գավառի ամենապատկառելի և արտոնյալ ընտանիքներից էին։ Մելիքությունը նրանց գերդաստանի ժառանգական իրավունքն էր և նրանց էր վերապահված շրջակա գյուղերի կառավարման գործը։ Մելիք-Միրզան խիստ համակրելի նահապետական մարդ էր՝ կենսուրախ և հյուրասեր։ Նրա տանը հաճախ էին հավաքվում անվանի մարդիկ, տարբեր վայրերից անցնող ճանապարհորդներ և երկար զրույցներում պատմում հետաքրքիր տպավորություններ երկրում կատարվող անց ու դարձերի մասին, մտքեր փոխանակում ժամանակի հուզող հարցերի վերաբերյալ։

Րաֆֆու մանկությունն անցնում է ընտանեկան այս մթնոլորտում, որը և նրա վառ երևակայությունը բորբոքում էր հետաքրքրությամբ դեպի հայրենի բնաշխարհն ու հնամենի հուշարձանները։

Ջափազանց հետամնաց էր Սալմաստը անցյալ դարի 40—50-ական թվականներին. դա ֆեոդալական Պարսկաստանի խղճուկ ծայրամասերից մեկն էր՝ միջնադարյան խավարամտության դրոշմով, լուսավորության և կրթության բացակայությամբ։ Միակ վայրը, որտեղ կարելի էր գրաճանաչություն սովորել, գյուղական դպրոցն էր, ուր սակայն տիրում էր ուսուցման տիրացուական-սխոլաստիկական եղանակը։ Րաֆֆուն նույնպես վիճակվում է սովորել այդպիսի դպրոցում. բնականից խելոք ու սրամիտ պատանին կարճ ժամանակում յուրացնում է դպրոցի ուսման աղքատիկ պաշարը, որից հետո այն նրա համար դառնում է ձանձրալի։ Մտահոգված իր որդու կրթության հարցով, Մելիք-Միրզան տասներկու տարեկան Հակոբին տանում է Թիֆլիս և հանձնում ժամանակի նշանավոր ուսուցիչ Կարապետ Բելախյանցի դպրոցը։ Հինգ տարի սովորելով այդտեղ, Րաֆֆին լավ յուրացնում է գրաբարը և ծանոթանում Հոմերոսի, Սոֆոկլեսի, Վիրգիլիոսի, Միլտոնի, Ֆենելոնի, Օվիդիոսի երկերին, ինչպես նաև Շիլլերի և Հյուգոյի ստեղծագործություններին՝ Մխիթարյան միաբանների թարգմանությամբ։

Կարճ ժամանակում պատանի Հակոբն իր արտակարգ ընդունակությամբ աչքի է ընկնում դպրոցում և գրավում Թիֆլիսի արքունական գիմնազիայի վերակացու Հովհաննես Տեր-Հովսեփյանցի ուշադրությունը, որի միջնորդությամբ, 1852 թվականին նա ընդունվում է գիմնազիայի չորրորդ դասարանը։ Այստեղ ավելի ու ավելի են հարստանում ապագա գրողի գիտելիքները, սակայն Րաֆֆուն չի վիճակվում ավարտել գիմնազիան։ Արդեն ծերացած հոր պահանջով, նա 1856 թվականին վերադառնում է Փայաջուկ՝ ձեռնարկելու իրենց տնտեսության կազմակերպման գործը։ Րաֆֆին այդ ժամանակ քսանմեկ տարեկան էր՝ հարուստ գիտելիքներով, մեծ հեռանկարներով ու գործելու անսպառ եռանդով։

Բայց հայրենի գյուղը չժպտաց ռոմանտիկ երիտասարդին. նա ականատես եղավ ֆեոդալական կյանքի հակասություններին, ազգային ճնշման ու սոցիալական չարիքի բոլոր աղետներին և նրա հոգում սկսեց

արմատանալ անհաշտ ատելություն դեպի բռնությունն ու կամայականությունը։ Նա հակադրվում է կղերամիտ մարդկանց, քննադատում տգիտությունն ու հետամնաց բարքերը և առաջադրում դպրոցների ու հասարակական այլ հիմնարկների վերափոխման համարձակ ծրագրեր։

Ազգային-հայրենասիրական ռոմանտիկ հովերով տոգորված Րաֆֆին ձգտում էր ավելի մոտիկից ճանաչել հայ ժողովրդին, ուսումնասիրել հայրենի բնաշխարհը, ծանոթանալ ժողովրդի տնտեսական վիճակին, խորամուխ լինել նրա հասկացողությունների մեջ։ Այս նպատակով էլ նա ճանապարհորդում է հայրենի երկրի գավառները, խորազնին հետազոտում բնաշխարհն և ժողովրդի նիստ ու կացը։ Ճանապարհորդական հարուստ տպավորությունները հետագայում անսպառ նյութ են տվել գրողի ստեղծագործական երևակայությանը։

1857 թ. Րաֆֆին ուղևորություն է կատարում պարսկահայ և թուրքահայ գավառներում։ Ամենուրեք նա ականատես է լինում տխուր պատկերների։ Նա դառնությամբ նկատում է, որ երբեմնի հերոսական մի ժողովուրդ խարխափում է տգիտության մեջ, բռնության ամենաքստմնելի պայմաններում։ «Բոլոր մեր ճանապարհորդության միջոցում,—գրում է Րաֆֆին,—ես տխուր էի։ Ես անցնում էի մի երկրից, ուր ամեն մի սար, ամեն մի դաշտ, ամեն մի գետ, ամեն մի փլատակ հարուցանում էին իմ մտքի մեջ տխուր պատմական հիշատակներ»[1]։

Բայց Րաֆֆին հայ ժողովրդի սոցիալ-քաղաքական ողբերգական վիճակի հայեցողական կարեկցողը չէր։ Մտահոգված հասարակական կազմակերպության բարեփոխման խնդրով, նա կոչ էր անում ակտիվ պայքարի, վճռական մարտահրավեր նետում բռնության և կամայականության դեմ։ Հասարակական այս գիտակցությամբ էլ կազմավորվում էին Րաֆֆու հայացքներն ու գրական-ստեղծագործական հակումները։

50—60-ական թվականներին Րաֆֆու աշխարհայացքի անկյունաքարը լուսավորական դեմոկրատիզմն էր։ Այդ հայեցության ուցիոնալ կողմն այն էր, որ արտահայտում էր կրքոտ քննադատություն ֆեոդալական նեխած սիստեմի և կղերական մտայնության դեմ, փայփայում սոցիալական հավասարության պատրանքներ։

«Հյուսիսափայլ» ամսագրի հանդես գալը հսկայական նշանակություն ունեցավ Րաֆֆու աշխարհայացքի ձևավորման համար։ Նոր պարբերականն իր թարմ գաղափարներով հավատ ներշնչեց նրան, ի դեմս «Հյուսիսափայլի» նա տեսավ մի ամսագիր, որը հայ ժողովրդին ասում էր անողոք ճշմարտության խոսքը, մարտահրավեր էր նետում դարերով ամրացած այն կապանքների դեմ, որոնք կաշկանդում էին հասարակության առաջընթացը, օրակարգի մեջ էր դնում ազգային ու սոցիալական վերափոխության հարցը։ «Հյուսիսափայլի» ուղղությունը համարելով «միակ ճիշտը», Րաֆֆին բուռն ցանկություն է ունենում կապ հաստատել նրա հետ, նրա էջերում տպագրել իր ստեղծագործությունները։ «Եր-

---

[1] «Մշակ», 1872, № 33։

կար ժամանակ,—գրում է Րաֆֆին,—փափագում էի տեսնելու մի այդպիսի օրագրի հրատարակություն, որի մեջ ճշմարտությամբ պատկերանային հայոց ազգի վերքը և նոցա բժշկության համար գործադրելի հնարները։ Տա՛ աստված ընդերկար տևել «Հյուսիսափայլին», հոգուտ մեր հայրենիքի»[1]։

Ամսագրի 1860 թվականի № 11-ում տպագրվում է «Աղթամարա վանքը» ակնարկը։ Դա ըստ էության մի բեկոր էր այն տպավորություններից, որ հեղինակը գրի էր առել 1858 թվականին՝ Վասպուրականի և Տարոնի շրջաններում կատարած ուղևորության ժամանակ։ Կրքոտ ընդվզումով Րաֆֆին քննադատում է կղերականների խավարամտությունը և առաջադրում կրթության ու լուսավորության պահանջը։ Հոգևոր դասի այլասերումն ու հետամնացությունը զգայուն հայրենասերի էությունը համակում էր մի անամոք վշտով, որից և բխում է «Ձա՛յն տուր, ո՜վ ծովակ» բանաստեղծական խոհը.

Ձա՛յն տուր, ո՜վ, ծովակ, ինչո՞ւ լռում ես.
Ողբակից լինել չկամի՞ս դժբախտիս։
Շարժեցե՛ք, զեփյուռք, ալիքը մետ-մետ.
Խառնեք արտասուքս այս ջրերիս հետ։
Հայաստանի մեջ անցքերին վկա,
Սկզբից մինչ այժմ, խնդրեմ ինձ ասա՛,
Մի՞թե միշտ այդպես կմնա Հայաստան,
Փշալից անապատ, երբեմն բուրաստան։

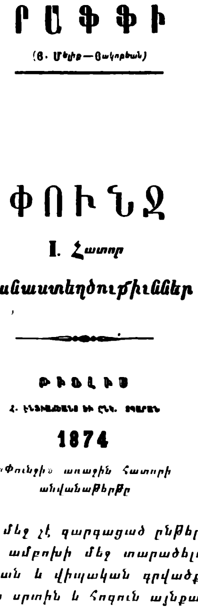
Բայց այս թանձր մղձավանջում ռոմանտիկ երիտասարդին ներշնչում էր Հայաստանի փրկության տեսիլը. Նրա երևակայության մեջ, ծովի մշուշապատ հորիզոնում, հայտնվում է ոգին՝ կույսի կերպարանքով՝ մի ձեռքում լապտեր, մյուսում՝ փղոսկրյա քնար և ավետում Հայաստանի փրկության երանելի գալիքը։ «Ձա՛յն տուր, ո՜վ ծովակ» բանաստեղծությունը ազգային-ռոմանտիկական պոեզիայի ուշագրավ արտահայտություններից էր և իր հուզիչ, հայրենասիրական պաթոսով լայն արձագանք է գտել ժամանակին։

50—60-ական թվականներին Րաֆֆին թեև սերտ կապ չուներ մամուլի հետ և քիչ էր տպագրվում, սակայն զբաղվում էր գրական բեղմնավոր գործունեությամբ։ Բավական է ասել, որ այդ տարիներին նա գրել է իր բանաստեղծությունների մեծ մասը, ավարտել է «Սալբի» եռահատոր վեպը, աշխատել է «Խաչագողի հիշատակարանը» և «Կայծեր» վեպերի վրա, ծրագրել է հրատարակել իր երկերի տասհատորյակը։ Իբրև գրող Րաֆֆին հայտնի դարձավ և հասարակականորեն ճանաչվեց 70-ական թվականներին։ Այդուհանդերձ, 50—60-ական թվականների նրա երկերը կազմում են ստեղծագործական մի ուրույն էտապ և հետաքրքիր են հեղինակի գրական-գեղարվեստական ու գաղափարական զարգացումը լուսաբանելու տեսակետից։

---

[1] «Հյուսիսափայլ», 1860, № 11։

Պոետական առանձին ներշնչումներ Րաֆֆին ունեցել է իր ստեղծագործության տարբեր շրջաններում, բայց որպես բանաստեղծ նա հանդես եկավ հիմնականում 50—60-ական թվականներին։ Այդ այն ժամանակն էր, երբ հայ պոեզիայում տեղի էր տալիս կլասիցիզմը և ռոմանտիկական ոգևորություն էին ներշնչում Ալիշանի, Պատկանյանի, Պեշիկթաշլյանի բանաստեղծությունները։ Րաֆֆին յուրացրեց նորագույն պոեզիայի ուղղությունն ու պոետիկան, առավելապես կրելով Ալիշանի և Ռ. Պատկանյանի ազդեցությունը։


ՐԱՖՖԻ

(Յ. Մելիք—Յակոբեան)

ՓՈՒՆՋ

I. Հատոր

Բանաստեղծութիւններ

ԹԻՖԼԻՍ

Հ. ԷՆՖԻԱՃԵԱՆՑ ԵՒ ԸՆԿ. ՏՊԱՐԱՆ

1874

«Փունջի» առաջին հատորի անվանաթերթը

1874 թվականին ձեռնարկելով իր երկերի տասհատորյակի հրատարակությունը, Րաֆֆին նախորդ շրջանի բոլոր բանաստեղծություններն ամփոփում է մի գրքում և հրատարակում որպես «Փունջի» առաջին հատոր։ Գրքի առաջաբանում հեղինակը շարադրում է իր գրական հայացքները, առավելապես շեշտում գրականության հասարակական կոչման անհրաժեշտությունը։ Րաֆֆին մեծ նշանակություն է տալիս գրականությանը՝ ժողովրդի մտավոր դաստիարակության գործում, հատուկ սրությամբ դնում է ազգային գրականության զարգացման պահանջը, որպես լուսավորության կարևորագույն միջոցի։ «Մի ազգ,—գրում է Րաֆֆին.—երբեք չէ կարող կրթության կատարելագործությանը հասնել, քանի նորա մեջ չէ զարգացած ընթերցանության սերը։ Իսկ ընթերցասիրությունը ամբոխի մեջ տարածելու գլխավոր միջոցներից մինը բանաստեղծական և վիպական գրվածքներն են։ Ի՞նչ գիրք կարող է լինել ժողովրդի սրտին և հոգուն այնքան մոտ, որքան մի վեպ, որը կախարդական հայելու նման պատկերացնում է յուր մեջ նորա կյանքը, երևան է հանում հասարակական տիպեր՝ յուրյանց գեղեցիկ և այլանդակ նկարագիրներով։ Վերջապես ի՞նչ ձայն կարող է լինել այնքան ազդու, քան թե մի երգ, որը հնչեցնում է ժողովրդին նորա ցավերը, նորա սրտի տխուր կամ ուրախ զգացմունքները»[1]։

Րաֆֆու պոեզիայի էական առանձնահատկությունը քաղաքացիական շեշտվածությունն է։ Հավակնություններ չունենալով իր բանաստեղծությունների գեղարվեստական կատարելության մասին, նա բավարար-

[1] Րաֆֆի, Փունջ, հատ. 1, Թիֆլիս, 1874, էջ 8։

ված էր զգում իր չափածոյի գաղափարական կրքոտ պաթոսով և արդիական հարցերի արծարծումով. «Ես ներկայացնում եմ քեզ մի ալբոմ. ուր դու կտեսնես զանազան այլանդակված պատկերներ, յուրյանց բարոյական և մտավոր տգեղություններով.—դոքա մեր հասարակական կյանքի տիպերն են։ Իսկ իմ երգերն արձագանք են դառն հառաչանքի...[1]։

Րաֆֆու պոեզիային բնորոշ է երկու հիմնական գիծ. մի կողմից ազգային ռոմանտիզմի մոտիվը, մյուս կողմից՝ կյանքի արատավոր կողմերի անողոք մտրակումը։ Ամենուրեք առկա է տենդենցիոզ բանաստեղծը, որը լուսավորականության դիրքերից քննադատում է ֆեոդալական կյանքի հետամնացությունը, ձաղկում ազգային ճնշումն ու սոցիալական անհավասարությունը, ծաղրում կենցաղի նորամուտ այլանդակությունները։ Չնայած թեմատիկ բազմազանությանը, միասնական ու նպատակասլաց է Րաֆֆու բանաստեղծությունների գաղափարական տենդենցը։ Հայ գյուղացու սոցիալական ծանր կացությունն է պատկերում հեղինակը («Մշակ»), թե ավատական բարքերի հակահումանիստական բնույթը («Սառա» պոեմը), հայրենիքի պետական անկախության կորստի ողբերգությունն է երգում («Հինգերորդ դարու հայոց աշխարհի տիկինները և Եղիշե Ավարայրի դաշտումը», «Օրորոցի երգը Զեյթունցի հայ տիկնոջ»), թե պանդխտի հայրենաբաղձությունը («Հայ պանդուխտի նոր տարին», «Որբ օրիորդ»), հայ վաշխառուի շահամոլությունն է ձաղկում («Կատակ», «Խրատ»), թե ծաղրում մոդայամոլությունը («Սոֆի», «Նինո», «Կիրթ ճաշակ»),—ամենուրեք բանաստեղծին առաջնորդում է ազգային գոյության, սոցիալական ու ազգային առաջընթացի իդեալը։ Այս իդեալի տեսակետից էր նա գնահատում անհատի գործունեության ու գոյության իմաստը։ Րաֆֆու բանաստեղծություններում գրվատվում է պոետի քաղաքացիական կոչման վեհությունը։ Հակադրվելով պաշտոնական գրողներին և «մաքուր արվեստի» երկրպագուներին, որոնք իրենց անձնական բարեկեցության համար խունկ են ծխում մեծատուների առաջ և «շողոքորթությամբ» սրբագործում են իշխողի «հավիտենական իրավունքը», Րաֆֆին՝ բանաստեղծի կոչման հասարակական գիտակցությամբ, պահանջում էր բարձր գաղափարներ, առանց ունկնդրելու խավարամիտ տարրերի վայնասունին։

Թո՛ղ կույր ամբոխը ծաղրե քեզ, պոետ,
Թե երազամոլ քո հոգվո ցնորք՝
Դարուս իսկական պահանջմանցը հետ՝
Էլ չէ համաձայն, զո՛ւր է քո շնորհք։

Եվ խաժամուժի պետք չէ քեզ գովեստ,
Թո՛ղ ասեն՝ մարդու կյանքը գործնական
Պահանջում է հաց, ապրուստ և արհեստ,
Եվ ոչ սնոտիք բանաստեղծական։

1 Րաֆֆի, Փունջ, հատ. 1, Թիֆլիս, 1874, էջ 10։

Դու, մուզաների որդի սիրելի,
Անվեհեր սրտով հնչեցո՛ւր քնար,
Երգ քո ոգելից, վերին ազդմամբ լի
Մինչև հավիտյան կըսիրե աշխարհ։

Թո՛ղ արհեստասեր չոր փիլիսոփան
Քարոզե կյանքի մարմնավոր հոդված,
Բայց դու հոգեկան խորհրդոց թարգման,
Քո սուրբ շրթունքով խոսում է աստված։

Երգե՛ դու պոետ, երգե՛ երգ անուշ,
Հնչեցո՛ւր քնարիդ լարերն ուժգին,
Եվ ոգևորված քո տաղեր քնքուշ
Գուցե զարթեցնեն հայի քնած հոգին...

Պոեզիայում Րաֆֆին դրսևորեց իր ստեղծագործության հիմնական առանձնահատկությունները, սակայն այդտեղ չէ, որ նա պետք է երեվան բերեր իր հանճարը, իր գրական մեծ կոչումը։ Պոեզիան նրա տարերքը չէր. նա կոչված էր մեծ կտավի երկեր տալու, որպեսզի առավել բազմակողմանիությամբ ու խորությամբ արծարծեր հասարակական իր իդեալները, ամբողջ թափով ազատություն տար իր ստեղծագործական երևակայությանը։

2

50—60-ական թվականներին Րաֆֆու ամենանշանավոր ստեղծագործությունը «Սալբի» վեպն է։ Ենթադրաբար այդ վեպը հեղինակը գրել է 1855 թվականին, երբ սովորում էր Թիֆլիսի ռուսական գիմնազիայում։ Սկզբում գրել է գրաբար, բայց հետագայում՝ «Հյուսիսափայլի» ազդեցությամբ, վերամշակել է վեպը և վերածել աշխարհաբարի։ 1866 թվականին Րաֆֆին վեպը պատրաստում է տպագրության՝ ձոնելով այն Մ. Նալբանդյանի «անմահ հիշատակին», սակայն երկը հրատարակելու հեղինակի բոլոր ջանքերն անցնում են ապարդյուն և այն մնում է անտիպ։ Առանձին հատվածներ տպագրվում են զանազան պարբերականներում, բայց առաջին հատորի ամբողջական տպագրությունն իրականանում է միայն 1911 թվականին, իսկ երկրորդ և երրորդ հատորները մինչև այսօր էլ մնում են անհայտ։

«Սալբի» վեպը 50—60-ական թվականների հայ գրականության ուշագրավ էջերից է։ Պետք է նկատի առնել, որ վեպը գրվել է այն ժամանակ, երբ հայ գրականության և հասարակական մտքի հորիզոնում դեռևս չէին երևացել Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» և «Հյուսիսափայլ» ամսագիրը, երբ նոր էր կազմավորվում ազգային զարթոնքի գաղափարախոսությունը և գրականության մեջ հազիվ լսվում էին հասարակական վերածննդի անհրաժեշտությունն ավետող ղողանջներ։

Կյանքի լայն ընդգրկումը, կոմպոզիցիոն և սյուժետային բարդ հանգուցումը վկայում են արդեն Րաֆֆու գրական մեծ տաղանդի մասին։ Ճիշտ է, վեպի որոշ արկածային պայմանական տարրերը ինչ-որ չափով

ստվերում են նրա գեղարվեստական արժեքը, այնուհանդերձ, այստեղ երևում է ապագա խոշոր վիպասանն իր վառ երևակայությամբ, խոսքի ներազդող ուժով, նկարագրելու փայլուն տաղանդով։

«Սալբի» վեպին Րաֆֆին կցել է մի առաջաբան, որը հետաքրքրական է գրողի քաղաքական և էսթետիկական հայացքների բնութագրման տեսակետից։ Դա վիպասանի հրապարակախոսական առաջին ուշագրավ ելույթն էր, ուր արտահայտություն գտան նրա սոցիալական պատրանքները, ազգային գաղափարախոսությունն ու գեղարվեստական հայացքները։ Ազգային ու սոցիալական խնդիրների մասին արտահայտած հայացքներում ակնհայտ կերպով երևում է լուսավորական դեմոկրատը, որը կյանքի հակասությունների լուծման հարցում փայփայում է բոլոր լուսավորիչներին հատուկ ընդհանուր հավասարության պատրանքները։ Հայ ժողովուրդը ոտք էր դնում նոր՝ ազգային կազմավորման դարաշրջանը, երբ պետք է կենսագործվեին բռնության խորտակման և ազատության հաղթանակի դարավոր իղձերը։ Հանդես էր եկել մի գործոն՝ ազգության գաղափարը, որը համախմբելով ժողովրդի բոլոր ներքին ուժերը, պետք է իրականացներ հայերի ազգային երազանքները։ «Ազգայնության գաղափարը,—գրում է Րաֆֆին,—մեր կյանքի գաղափարն է, նա տնօրինում է և բարվոքում է մեր բարոյական և նյութական դրությունը, նա արտադրում է մեզ մեր մարդկայնության իրավունքները։ Ինչ մարդ, որ չէ ճանաչում և չէ սիրում յուր ազգայնությունը, նա վերջանում է մարդ լինելուց»[1]։

Սակայն ժողովրդական մասսաները չէին կրում դարի առաջադիմության ոգին։ Ընդհակառակը, նրանց մեծ մասը, դեռևս կառչած դարավոր տրադիցիաներին, երկյուղ էր տածում բարքերի հեղաբեկման ու անցյալից թոթափվելու ահազանգի հանդեպ։ Նա համակերպվել էր իր գոյության ձևերին։ «Սալբի» վեպը արտահայտում է անցման ժամանակաշրջանի համար բնորոշ այդ հակասական հոգեբանությունը, որն իր մեջ արտացոլում է ազգային վերածննդի ուժն ու թուլությունը։ Մի կողմից նահապետական դարավոր կենցաղի ու հասկացությունների սրբագործում, մյուս կողմից՝ հին, իր դարն ապրած մորալի քննադատություն և հումանիզմի ու սոցիալ-քաղաքական իդեալների կենսագործման անհրաժեշտությունը։ Նորի զարգացումը, դարի առաջադիմական ոգու ընթացքը, չէր կարելի կանխել ոչնչով և անխուսափելիորեն հեղաբեկվում էին կենցաղի հին ձևերը՝ ծնունդ տալով հոռետեսական մի յուրատեսակ փիլիսոփայության. «Աշխարհս փոխվել է. հույս, հավատ չի մնացել. ո՛չ աստված են ճանաչում և ո՛չ սուրբը, ո՛չ խունկ են իմանում և ո՛չ մոմը, ո՛չ խաչը և ո՛չ պատկերը, ո՛չ մասը և ո՛չ մասունքը... ամենքը դարձել են անաստված»։

«Աշխարհի փոխվելը» ժողովրդի մի ամբողջ խավին համակում էր յուրօրինակ սկեպտիցիզմով՝ վաղվա օրվա հանդեպ, մի ընդհանուր

1 Րաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1955, էջ 65։

մտայնություն, որ արտահայտություն է գտել նաև Աբովյանի, Պռոշյանի, Աղայանի ստեղծագործություններում։ Կենցաղի ու բարքերի մեջ կատարվող փոփոխությունները, որոնց իմաստն անհասկանալի է այդ խավերին, առաջ են բերում հուսահատ անբավականության զգացում, կործանման մի անհասկանալի երկյուղ՝ «կարծես քանդվելու մոտ է աշխարհը»։ Այսպիսին են մարդիկ, այսպիսին է նրանց ըմբռնումը և այդ պայմաններում պետք է տարածել լուսավորություն, տոգորել մարդկանց ազգային ինքնագիտակցության գաղափարով, քաղաքական կյանքի ասպարեզի վրա դնել ժողովրդին։ Եվ Րաֆֆին վեպի պաթոսը դարձնում է բարքերի մեջ գոյություն ունեցող նախապաշարմունքների, կենցաղի անմաքրության, միջնադարյան իդիոտիզմի քննադատությունը, անողոք վճռականությամբ դնում այդ ամբողջ հետամնացությունը թոթափելու կենսական անհրաժեշտությունը։ «Կույր նախապաշարմունք... դա է ամենածանր և ամուր շղթաներով կաշկանդում թույլ մտքերը»,— այս է վեպի գաղափարական հերոսների համոզմունքը։

Բայց միայն այս չէ հասարակական չարիքը։ Ազգային ճնշման և ֆեոդալական բռնության աղետները տիրապետում էին ամենուրեք, իշխողի բարբարոսական բնազդը չի սահմանափակված օրենքով։ Եվ այդ անսանձ կամայականությունների մեջ տվայտում է թույլ և ճնշված մի ժողովուրդ, որը չգիտե իսկ պաշտպանել իր իրավունքները, որը, կույր նախապաշարմունքով՝ նույնիսկ այդ բոլորը համարում է վերուստ սահմանված օրենք։

Ֆեոդալական վերնախավի սոցիալ-բարոյական պատկերը «Սալբի» վեպում ներկայացված է Մելիք Ավագակյանի կերպարով։ Մելիք Ավագակյանը արևելյան բռնապետության, ֆեոդալական բարբարոսության մարմնացումն է։ Խոշոր կալվածատեր, դաժան բռնակալ և անխիղճ հարստահարիչ, նա գործում է բարբարոսի ամենաեղկելի միջոցներով։ Այդ բոլոր գծերին նա ավելացնում է նաև աղայական ոգու և բրտության կարծրացած բնազդը, որը և նրա էությունից իսպառ ջնջում է մարդկայնության տարրական հատկանիշները։ Մելիք Ավագակյանի կերպարով Րաֆֆին մերկացրել է հայ ֆեոդալական վերնախավի սոցիալ-ազգային այլասերումը։

«Սալբի» վեպում Րաֆֆին այրող կրքոտությամբ խարանել է նաև վաշխառուական բուրժուազիայի սոցիալական ու բարոյական հրեշավոր էությունը։ Ոչ մի տեղ վեպի քննադատական կիրքը այնպես անողոք և նրա մերկացումներն այնպես անխնա չեն, ինչպես վաշխառու Ռես Վասակյանի կերպարը բնութագրող էջերում։ Ռես Վասակյանը մի կատարյալ ոճրագործ է, որը փող դիզելու համար պատրաստ էր դիմելու ամեն մի հնարավոր ու անհնար միջոցի։ Նրա համար գոյություն չունի մարդկային-բարոյական ոչ մի նորմա, նրա ըմբռնմամբ բարոյականության միակ և բացարձակ չափանիշը փողն է և նա հակված էր արդարացնելու «կեղծությունը, խաբեբայությունը և տեսակ-տեսակ ստորությունները», եթե այդ կատարվում է հարստանալու նպատակով։ Այսպես՝ քաղաքա-

կան զարթոնքի, ազգային վերածննդի վսեմ իդեալների կենսագործման դեմընթաց ֆեոդալական վերնախավն ու վաշխառուական դասը հանդես են գալիս որպես խանգարիչ ուժեր, որոնք իրենց դասային շահերից ելնելով, արդարացնում են խավարամտությունն ու օտարի բռնակալական լուծը։ Այդ խավերի սոցիալ-բարոյական վարքի մերկացման գեղարվեստական տրամաբանությունը բխում է հենց ազգային-քաղաքական ազատագրության իդեալից։

Բոլոր այդ չարիքները խոր արմատներ ունեին կյանքում. նեխած էր հասարակական ամբողջ սիստեմը, բայց չկար մի ուժ, որ կարողանար մաքրել հնության «ավգյան ախոռը» և ազատություն բերեր մարդկանց՝ տնտեսական և կենցաղային անհամար կապանքներից, չկար գաղափարական մի թարմ հոսանք, որ ցույց տար այդ նեխած սիստեմի կործանման պատմական անխուսափելիությունը և ազգային ու սոցիալական ինքնագիտակցության կոչեր ժողովրդին։ Ընդհակառակը, կղերական գաղափարախոսությունը արդարացնում էր հասարակության այդ անբանական կազմակերպությունը։ Այստեղից էլ բխում է «Սալբի» վեպի գաղափարական հերոսների սուր հակամարտությունը կրոնի և հայ եկեղեցու սպասավորների հանդեպ. «Կրոնք ասած բանը,—ասում է Ռուստամը,—չարաչար վնասել է մարդկությանը և առավելապես հայերը կրել են քրիստոնեության վնասը»։ Կրոնի հանդեպ այս ժխտական վերաբերմունքը վեպում ուղեկցվում է հայ հոգևորական դասի քննադատությամբ։ Եկեղեցիներն անվանելով «թամբալխանաներ», հոգևորականներին՝ «ծույլեր ու տխմարներ», «ավելորդ բեռն ազգի կռնակի վրա», Րաֆֆին ցույց է տալիս ազգի «հոգևոր հայրերի» բարոյական այլասերումը, որոնք ոտնահարելով իրենց իսկ «Մարգարեի» վարդապետությունը, հարմարվում են ժամանակի այլանդակ բարքերին։

Այլասերված էր ֆեոդալական վերնախավը, շահամոլ ու գայլաբարո է վաշխառուական դասը, բարոյալքված էր հոգևորականությունը, ժողովուրդը խարխափում է տգիտության ու սնոտիապաշտության մեջ և այդ բոլորի հետ միասին դաժանորեն գործում էր պարսկական բռնապետության երկաթյա գավազանը։

Րաֆֆին հասարակական բոլոր չարիքների արմատը տեսնում էր ֆեոդալական սիստեմի անբանական կազմակերպության մեջ։ Նրա ըմբռնմամբ, այդ է գոյություն տալիս ազգային ճնշմանը, սոցիալական անհավասարությանն ու անհատի իրավազրկությանը։ Եվ ահա, իրականության այդ թանձր խավարում, Րաֆֆին հանդես է բերում գաղափարական հերոսների մի ամբողջ շարք՝ Մելիքզադե, Ռուստամ, Սալբի, Աշխարունի, Սալլաթին, որոնք, զինված ժամանակի առաջադեմ մտայնությամբ, ձգտում են ժողովրդին տոգորել ազատության իդեալներով ու ազգային ինքնագիտակցությամբ։ Գաղափարական այդ հերոսները լուսավորության ջատագովներ էին և հավատում էին այն պատրանքին, թե կրթության և լուսավորության միջոցով հնարավոր է իրագործել ազգային ու սոցիալական հավասարության երազանքները։ «Մի՞թե առանց

ուսումի, առանց գիտության և առանց լուսավորության մարդ կարող է կատարյալ մարդ լինել, յուր օգուտը ճանաչել, յուր վնասը հեռացնել, յուր ազգը սիրել, յուր հայրենիքը պաշտել»—ասում է Ռուստամը։ Այստեղ Րաֆֆին լրիվ համամիտ է իր հերոսների հետ. նա նույնպես հավատում է լուսավորության ամենակարող ուժին։ Նրա համոզմամբ լուսավորությունը ազատում է մարդուն ներքին բռտությունից և նախապաշարմունքից ու դարձնում նրան սեփական արժանապատվությունն ու իրավունքները ճանաչող բանական արարած, ուստի այն բացառում է ֆեոդալական կազմակերպությունը, որը կառուցված է անբանական ձևով։ Հետևաբար, ազգային ճնշումը, սոցիալական անհավասարությունն ու իրավազրկությունը, որոնք անխուսափելի են ֆեոդալական հետամնացության պայմաններում, ինքնաբերաբար կվերանան լուսավորության բերած բանականության թագավորության պայմաններում։ Այսպես էր մտածում Րաֆֆին։

Րաֆֆու սոցիալական ուտոպիան այստեղ հանգում է հավասարության մանրբուրժուական ըմբռնմանը։ Նա երազում էր մի հասարակություն, որտեղ յուրաքանչյուր անդամ ունի հավասար իրավունք, ուր չկան տերեր և ստրուկներ, արտոնյալ և ոչ արտոնյալ ազգեր, այլ ամենուրեք իշխում է հավասարության սկզբունքը՝ հավասարություն՝ սեփականության և իրավունքի մեջ։ Իրենց սահմանափակությամբ հանդերձ, այս հայացքները տվյալ ժամանակաշրջանում առաջադեմ էին, քանի որ էապես ուղղված էին ֆեոդալական անհավասարության իրավունքի դեմ։

«Սալբին» կանխորոշեց հեղինակի ստեղծագործական մեթոդի մի քանի առանձնահատկությունները։ Այստեղ ցայտուն արտահայտվեց նրա նախասիրած գրական ուղղությունը՝ ռոմանտիզմը, որն ակնհայտ երևում է սյուժեի, կոմպոզիցիայի, նկարագրությունների, ինչպես նաև հերոսների բնութագրման գեղարվեստական եղանակների մեջ։ Րաֆֆին զգալի չափով օգտվել է նաև արկածային գրականության մաներաներից։ Խըլվրիկի անբացատրելի գոյությունը, հանգույցների անակնկալ լուծումը նրա ֆանտաստիկ գործունեությամբ՝ արդեն ռոմանտիկական պոետիկայի որոշ գծերի ծայրահեղացում է, որը վեպում մտցնում էր հեքիաթային-ֆանտաստիկ երանգ։ Սակայն ռոմանտիզմը միաժամանակ հնարավորություն է տվել Րաֆֆուն ստեղծելու գաղափարական այնպիսի կերպարներ, որոնք նորություն էին հայ գրականության մեջ։ Աբովյանից հետո Րաֆֆին առաջին գրողն էր, որ գրականության մեջ ասպարեզ տվեց ժամանակաշրջանի սոցիալ-ազգային մտահոգությունը կրող, ազգային վերածննդի իդեալներ քարոզող գաղափարական հերոսներին։

3

Մինչև 1868 թվականը Րաֆֆին ապրում էր Պարսկաստանում և սերտ շփում ուներ Թավրիզի հասարակական տարբեր շերտերի հետ։ Այդ ժամանակաշրջանում նա հիմնականում զբաղվում էր վաճառակա-

նական գործունեությամբ, նյութապես ապահովված էր, օգտվում էր բարձր, ազնվական խավերի արտոնություններից, մոտիկից դիտում էր պետական սիստեմի գործունեությունն ու վերնախավի կենցաղը, որոնք հետագայում արտացոլվեցին նրա երկերում։

Սակայն երկար չեն տևում Րաֆֆու կյանքի բարեկեցիկ պայմանները. դեպքերի անակնկալ բերումով կործանվում է Մելիք-Հակոբյանների առևտրական տունը և երբեմնի հարուստ գերդաստանը քայքայվում է տնտեսապես։

Բազմանդամ ընտանիքի նյութական պահանջների բավարարման հույսերը կապելով իրենց առևտրական տան մի վերջին գործակալի հետ, Րաֆֆին 1868 թվականին մեկնում է Թիֆլիս, բայց այստեղ էլ բախտը չի ժպտում նրան և նորից վերադառնում է հայրենի Փայաջուկ գյուղը։ Դրությունն այնքան սարսափելի էր, որ նա ստիպված է լինում իր «Սալբի» վեպի ձեռագրերը չնչին գումարով գրավ դնելու մի մեծահարուստի մոտ։ Ապագա գրողին մնում էր միայն իր գրական ձիրքով հայթայթելու նյութական միջոցներ, սակայն Պարսկաստանի հետամնաց իրականությունը դրա համար պայմաններ չէր ընձեռում, և նա 1870-ին նորից վերադառնում է Թիֆլիս։ Անդրկովկասի մտավոր շարժման կենտրոնը, ուր այն ժամանակ տեղի էին ունենում գաղափարական հետաքրքիր խմորումներ, գործունեության ասպարեզ է բացում Րաֆֆու համար։ Նա սերտ կապի մեջ է մտնում քաղաքի առաջավոր երիտասարդության հետ, համակվում միջավայրի հայրենասիրական գաղափարներով և ապրում ռոմանտիկ ծրագրերի կենսագործման ոգևորությունը։

1872-ին ձեռնարկելով «Մշակի» հրատարակությունը, Գ. Արծրունին դիմում է Րաֆֆուն՝ աշխատակցելու իր թերթին։ Նախապես ծանոթ լինելով թերթի ուղղությանը և հիմնականում համամիտ գտնելով այն իր սոցիալ-ազգային հայեցությանը, Րաֆֆին ընդունում է այդ հրավերը և մտնում թերթի առաջին խմբագրական կազմի մեջ, իսկ կարճ ժամանակ անց, շնորհիվ իր բացառիկ տաղանդի ու ժամանակի կենսական հարցերի հանդեպ կրքոտ նախանձախնդրության, դառնում է թերթի սյուներից մեկը՝ մեծապես պայմանավորելով նրա հսկայական հեղինակությունը։ Այսպես սկսվում է մի նոր էտապ Րաֆֆու գրական-հասարակական գործունեության մեջ։ Նա, որ շարունակ երազում էր հարմար պայմաններ՝ գրական գործունեությամբ պարապելու, արտահայտելու իր հայացքներն ու զգացումները, «Մշակի» էջերում պարբերաբար տպագրում է պատմվածքներ ու հոդվածներ, որոնք իրենց թարմությամբ, հայրենասիրական ոգով, անողոք ճշմարտությամբ և խոսքի վարակիչ ուժով, համաժողովրդական հռչակ են ստեղծում հեղինակի համար։

60—70-ական թվականների Րաֆֆու ստեղծագործության մի առանձնահատուկ մասն են կազմում պատմվածքներն ու վիպակները։ Թեմատիկ բազմազանությամբ, սյուժետային, կոմպոզիցիոն մշակվածությամբ Րաֆֆու պատմվածքները նոր աստիճանի բարձրացրին ժանրի գեղարվեստական զարգացումը։ «Փունջի» առիթով Րաֆֆուն գրած մի

նամակում, ակնարկելով պատմվածքների գրա-պատմական արժեքը, Ռ. Պատկանյանը նշում է, որ դրանք «թե ներքին և թե արտաքին հյուսումն, թե ասացվածքի կերպով և թե առարկայի ժամանակակցությամբ... Նոր երևույթ են մեր նորածին գրականության մեջ»[1]։

Բովանդակությամբ բազմազան են Րաֆֆու պատմվածքներն ու վիպակները։ Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում պարսկահայ կյանքի պատկերները։ Ճանաչողական տեսակետից դրանք առանձնահատուկ են այն իմաստով, որ արտացոլում են հայ ժողովրդի մի հատվածի կյանքն ու կենցաղը, որի մասին քիչ վավերագրեր կային թե՛ մամուլում, և թե՛ գրականության մեջ։ «Սալբի», «Խաչագողի հիշատակարանը», «Կայծեր» վեպերով ու պատմվածքներով Րաֆֆին հայ գրականության մեջ բերեց մի անծանոթ աշխարհ, մի նոր իրականություն։

Պարսկահայ պատկերների շարքում յուրահատուկ տեղ ունի «Հարեմ» վիպակը։ Սյուժե ընտրելով XVIII դարավերջին Աղա Մահմուդ խանի արշավանքի ժամանակ գերված հայ երկու պատանիների՝ Մեխակի (Քերիմ բեկ) և Ալմաստի (Զեյնաբ) կյանքի տխուր պատմությունը, Րաֆֆին այդ փաստի մեջ գեղարվեստորեն ընդհանրացրել է հայ ժողովրդի ազգային ողբերգությունը պարսկական ճնշման տակ։

«Հարեմը» իր ներքին պաթոսով հակաֆեոդալական է. ցայտուն պատկերներում Րաֆֆին ամբողջ մերկությամբ ներկայացրել է պարսկական ֆեոդալական կյանքի այլանդակությունը։ Գրողի խորաթափանց հայացքն այստեղ պատռել է պարսկական հարեմի շքեղ ու խորհրդավոր վարագույրները և ցույց տվել այդ «սուրբ անձեռնմխելիության» ամբողջ կեղծիքն ու նողկալիությունը։

Գերի էին Ալմաստն ու Մեխակը և նրանց նվիրական զգացմունքները պետք է խորտակվեին տիրոջի անսանձ կամայականություններից, բայց մի՞թե ազատ էր պարսիկը, մի՞թե նրան նույնպես չէին կաշկանդում ֆեոդալական բռնության օրենքները։ Պակաս ողբերգական չէր նաև Միրզա Շաֆիի ու Բագիմի կյանքը։ Ֆեոդալական բռնության իրավունքը խորտակել է նաև նրանց սերը՝ Բագիմին նետելով հարեմ։ Պարսիկ բանաստեղծը ցասումի խոսքեր է ուղղում հասարակական այն կարգի դեմ, որ հիմնված է բռնության օրենքի վրա, ուր ոտնահարվում է անհատի ազատությունը։ «Բայց երբ կգա կնոջ ազատ իրավունքը,— ասում է Միրզա Շաֆին,— դու այլևս ստիպված չես լինի շողոքորթել մի «գազանի» անասնական կրքերին... Իսկ այժմ պետք է համբերես, որովհետև դու ստրուկ ես»։

Միրզա Շաֆին հավատում էր բանականության հաղթանակին. նրա համոզմամբ ֆեոդալական բռնապետությունը պետք է կործանվի և ստեղծվի մի հասարակություն, որն ազատ կլինի ամեն կարգի անարդարություններից և կհարգի անհատի ազատության իրավունքը։ «Շուտով

[1] Տե՛ս «Սալբի» վեպի 1911 թվականի Վիեննայի հրատարակության՝ Աննա Րաֆֆու առաջաբանը։

այդ անպիտանների դարը կանցնի,—ասում է նա,—ապագան մերն է։ Այն ժամանակ այդ իշխաններն, այդ բեկերն, այդ վնասակար արարածներն՝ այլևս չեն կարող ժողովրդի արյունը ծծելով պարարտացնել իրենց փորը։ Այլևս չեն կարող դիզել իրենց պալատներում երկրի հարստությունը և լցնել իրենց հարեմխանան մեր աշխարհի ամենագեղեցիկ աղջիկներով»։

«Հարեմ» վիպակում Րաֆֆին նորից պաշտպանում է այն գաղափարը, թե հասարակական բոլոր չարիքների աղբյուրը ֆեոդալական գոյակարգն է և միայն դրա ոչնչացումը կբերի ազգերի հավասար իրավունք, սոցիալական հավասարություն և անհատի ազատություն։

Կյանքի գեղարվեստական ճշմարտացիությամբ են ներշնչված «Գեղեցիկ Վարթիկը», «Կուսագրություն», «Սով», «Մի օրավար հող», «Անբախտ Հռիփսիմե», «Բիբի Շարաբանի» պատմվածքները։ Րաֆֆին պատկերել է պարսկական բարբարոս տիրապետողների կամայականություններին ենթարկված հայ ժողովրդի տխուր կացությունը։ Բարբարոս տիրապետողը սահման չի ճանաչում իր կամայականությունների մեջ, սպանությունն ու բռնաբարությունը երաշխավորված են օրենքով, ֆեոդալական բռնության իրավունքով։ Նա կարող է հափշտակել գույքը, պղծել ընտանեկան սրբությունը, արժանապատվության ամենաթույլ արտահայտությունը պատճառ կարող էր դառնալ տների ու գյուղերի ավերման։ Վարդիկը, Սոնան, Հռիփսիմեն բռնության դժբախտ զոհերն են։ Ներկայացնելով կործանվող մարդկանց օրհասական գալարումները, Րաֆֆին արտահայտել է նրանց բողոքի և ցասումի տարերային զգացումը ընդդեմ բռնության ու հարստահարության։ «Ի՞նչ է մեր կյանքը, ի՞նչ բանի պետք է նա... Միայն նրա համար պիտի ապրենք, որ տունով, տեղով, որդիներով և աղջիկներով բանենք և գործենք խանի համար... Մեզնից ավելի բախտավոր չե՞ն արդյոք վայրենի անասունները, նրանք խան չունեն, աղա չունեն, նրանք ազատ են, նրանց առաջ միշտ բաց է աստծու սեղանը»։

Եվ այսպես, բոլոր պատմվածքներին հատուկ ողբերգական տոնը արտահայտում է ստրկական կյանքի աղետներն այն հասարակության մեջ, ուր միայն բռնությունն է իշխում և չկա ազատություն։

Պարսկահայ կյանքի պատկերներով չի սպառվում Րաֆֆու պատմվածքների թեմատիկան։ Պատմվածքների և վիպակների մեջ նա արտացոլել է նաև կյանքի այլ երևույթներ, արձագանքել է կովկասահայ իրականության ցավոտ կողմերին։ Այստեղ արդեն նրա պատմվածքների նյութը Թիֆլիսն է, հայ բուրժուական հասարակության կենտրոնը։ Եթե պարսկական պատմվածքների հիմնական տենդենցը ֆեոդալական բռնության խորտակման և ազգային ազատագրության գաղափարն է, ապա կապիտալիստական զարգացման ուղին թևակոխած քաղաքում գրողի ուշադրությունը գրավում են սոցիալական հակասությունների խորացման, հասարակության հեղաբեկման ու բարքերի անկման փաստերը։ Բուրժուականացնող քաղաքի հասարակական բարքերի գեղարվես-

տական արտացոլումը Րաֆֆին տվել է «Անմեղ վաճառք», «Ո՞վ էր մեղավոր», «Ուխտյալ միանձնուհի», «Քավթառ», «Թաթոսներ» և այլ պատմվածքներում։ Այստեղ դարձյալ Րաֆֆին հանդես է գալիս որպես անողոք դիմակազերծող։ Նա մի կողմից պատկերում է աշխատավորի չարքաշ վիճակը, ուշադրություն հրավիրում խավար նկուղներում կորած մարդկանց թշվառ կացության վրա և մյուս կողմից՝ դատապարտում է սոցիալական անհավասարությունն ու հայ մեծատունների անմարդկային վարքը։

«Անմեղ վաճառք» վիպակում Րաֆֆին ներկայացնում է աղքատ ընտանիքի դուստր Մարիամի կյանքի տխուր վախճանը։ Վիպակը բացվում է սոցիալական անհավասարության ցցուն պատկերով։ Մի կողմում ներկայացվում է այրի Քեթևանի՝ խարխուլ, խոնավ ներքնահարկի տակ սովի մատնված ընտանիքը, մյուս կողմում՝ շքեղ ապարանքի մեջ շռայլությունից հղփացած վաշխառուն։ Սակայն այդ հակադրությունն ինքնանպատակ չէ։ Կյանքի շքեղությունների մեջ հղփացած հարուստը կարիք էր զգում վայելելու սեռական սանձարձակության հաճույքը։ Հասարակության մեջ ստեղծվել է կավատների մի ամբողջ խավ, որն իր գոյությունն ապահովում է կանանց առևտրով։ Այսպես, Մարիամը ընկնում է մի ճարպիկ կավատի՝ «կուսանՆուգ» Կատոյի ցանցի մեջ։ Պարտքատիրոջ սպառնալիքը, սովամահության երկյուղը ստիպում են Քեթևանին՝ իր աղջկան վաճառելու սանձարձակ հարուստին, որը նրան լլկելուց հետո փողոց պետք է շպրտեր։ Այսպես է անբարոյականանում հասարակությունը։ Բայց այլ բախտ է վիճակվում դեռահաս Մարիամին։ Զցանկալով ենթարկվել վավաշոտ մեծատունի գռեհիկ կրքերին, նա բարձրահարկ տան պատուհանից ցած է նետում իրեն և ջախջախվում։ Խղճի խայթից մահանում է նաև Քեթևանը։

Սրանք են սոցիալական անհավասարության հետևանքները։

«Ո՞վ էր մեղավոր» պատմվածքը արտացոլում է հնի և նորի, «հայրերի և որդիների» պայքարը 70-ական թվականների հայ իրականության մեջ։ Պատմվածքի գլխավոր հերոսը՝ Միքայել Բաքոսյանը ավարտելով գերմանական համալսարանը՝ իրավաբանության դոկտորի աստիճանով, վերադառնում է հայրենիք՝ հասարակական գործունեության վառ հեռանկարներով։ Հայրենի երկրում նա ականատես է լինում բռնության, կամայականության և տոգորվում է այդ անարդարությունների դեմ պայքարի վճռականությամբ։ Սակայն առաջին օրվանից նրա ձեռնարկումները հանդիպում են հոր դիմադրությանը։ Վերջինս ցանկանում է որդուն կապել վերին խավերի հետ, մղել նրան բարձր դիրքի։ Որդու դիտավորությունները նա համարում է երիտասարդական վառանցանք, որոնք պետք է փշրվեն՝ բախվելով դաժան իրականությանը. բռնակալության ձայնը անհասկանալի էր հղփացած վաշխառուին, որ դեռևս հավատում է նախախնամությանը, թե «աստված ձիուն ստեղծել է, որ մեր բեռը քաշե, շանը ստեղծել է, որ մեր տունը պահե, ոչխարին ստեղծել է, որ մեզ կերակուր դառնա, էնպես էլ մշակներին ստեղծել է, որ

մեր աղբը դուրս ածեն, մեր տները շինեն, մեր հողը վարեն, մեկ խոսքով մեզ ծառայություն անեն»։

Բայց Բաքոսյանը մնում է հավատարիմ իր գաղափարներին։ Դուրս գալով վերին խավերից, նա խզում է իր բոլոր կապերը այդ միջավայրից և թափանցում ստորին խավերի մեջ, ծանոթանում նրանց նիստ ու կացին, մտորում կյանքի վերափոխման ծրագրեր։ Ականատես լինելով մեծատունների այլանդակություններին, նա ոչ մի հույս չի կապում այդ դասի հետ և համոզվում է, որ հասարակական բարեփոխումների ընդունակ ուժերը պետք է որոնել ներքևի խավերում. «Այնտեղ, ուր հասարակական կյանքը այնպիսի փտած դրության մեջ է գտնվում, գործող մարդուն պետք է հիմնվել յուր սեփական ուժերի վրա, ոչ ոքից նպատակ և օժանդակություն չսպասելով... Մեր կրթյալ երիտասարդությունը համարյա փչացած է, նրանք մեզ համար կորած են։ Իսկ միակ ուժը, որ մնացել է կենդանի, թարմ ու անկեղծ, գտնվում է ամբոխի մեջ, մեր հույսը պետք է նրա վրա դնենք և աշխատենք մշակել նրան»։

Բաքոսյանի առաջադրած սոցիալական պրոգրեսի ծրագրերը չափազանց նաիվ էին։ Նրա հայացքները դուրս չէին գալիս քրիստոնեական հավասարության և մանրբուրժուական բարեգործության սահմաններից։ Պատմվածքն ավարտվում է մի անակնկալ վերջաբանով։ Հերոսի բարեգործական նախաձեռնումները մնում են անհետևանք, և հուսախաբ ռոմանտիկը իր կյանքը նվիրաբերում է ազգային-ազատագրական պայքարին.

«Զեյթունի լեռները խնկվում էին վառոդի ծխով։ Տաճիկները պաշարել էին նրան։ Մի երիտասարդ առաջնորդում է քաջերի խմբին։ Կռվի բորբոքված խռովության մեջ նա բարձրացավ ամբարտակի վրա։ Մի առնավուտ զինվոր դարան մտած ժայռի հետևում, պարզեց յուր հրացանը։ Գնդակը սուլեց, երիտասարդը կրծքից վիրավորվելով, գլորվեցավ գետին։

Հորիզոնի խավար մթնոլորտից ցոլաց մի աստղ....

Դա Միքայել Բաքոսյանն էր»։

Ներկայացնելով այս բացառիկ անհատին, որը խզելով կապերը իր դասի բարոյական ըմբռնումներից, դավանում է բարձր իդեալներ, Րաֆֆին այլ երկերում պատկերել է այն թեթևաբարո ինտելիգենտին, որը հեռու կանգնած ազգի ցավերից՝ վատնում է իր ուժերն ու եռանդը դատարկ զվարճալիքների ու զեխության մեջ, և իր դիրքի համար խունկ է ծխում տիրողի առաջ. «Լիբերալի մոտ ազատություն է մխում,—գրում է Րաֆֆին,— հետադեմի մոտ վերջին աստիճանի պահպանողական ձևանում. ազգասերի մոտ լաց է լինում Թյուրքիայի հայերի վիճակի վրա, մի օտարականի մոտ ասում է՝ թե բոլոր հայերը «մաշենիկներ» են, հայր սուրբի մոտ կղերական է ձևանում, մի ուրիշ տեղ պախարակում է ազգային եկեղեցին, խոսում է անձնական պատվի և ազնվության վրա, բայց պատահած տեղը լիզում է ազդեցություն ունեցող մի մարդու ոտ-

ները. վերջապես դեպի ամեն կողմ թեքվում է, դեպի ամեն կողմ ծալվում է, մինչև կարողանում է մի պաշտոն ձեռք բերել»[1]։

Այդ ինտելիգենտը ոչ այլ ոք է, քան մայրաքաղաքում կրթված երիտասարդը, որը սեթևեթելով հասարակական իդեալների մասին, կյանք է մտնում բոլորովին այլ հեռանկարներով և, կրելով իր «դասակարգային չինը», «բուրժուազանում է և սկսում է մտածել իր փառքի, հանգստության և քսակի մասին»։

Րաֆֆու վիպակների ու պատմվածքների շարքում գաղափարական ուրույն արժեք են ներկայացնում «Ղարիբ մշեցին» և «Խաչ-փուշը»։ Հեղինակի գաղափարական էվոլյուցիան արտահայտվել է այն փաստով, որ նա սոցիալական հարցերի լուծման մեջ ավելի է ընդգծում ժողովրդական շարժման արմատական միջոցը։

«Ղարիբ մշեցին» վիպակի նյութը վերցված է պոլսահայ իրականությունից։ Ճիշտ է, արտացոլվող կյանքն անծանոթ էր հեղինակին և այդ անշուշտ անդրադարձել է նկարագրությունների գեղարվեստական կողմի վրա, սակայն հարուստ երևակայությունն ու կենսափորձը օգնել են գրողին երկի մեջ ստեղծելու հետաքրքիր դրություններ։ Վիպակի արժանիքն ամենից առաջ այն է, որ հեղինակն ընտրել է նոր թեմա, պատկերել է մի նոր խավի՝ մշակների կյանքը։

«Ղարիբ մշեցին» վիպակը ցույց է տալիս գավառական մի պատանու՝ Օհանի կյանքը բուրժուական քաղաքում և նրա բախումը տեղի այլանդակ բարքերի հետ։ Գյուղի տերերի կամայականություններից դառնացած Օհանի համար քաղաքը գեղեցիկ ոչ մի պատրանք չցուցադրեց. ընդհակառակը, բուրժուականացող քաղաքն ավելի դաժան էր ու այլանդակ և այստեղ ավելի տմարդի էր գործում ստրուկի և տիրոջ անհավասարության իրավունքը։ «Գեղեցիկ Բոսֆորի այդ ափը ներկայացնում էր զանազան հակապատկերների մի տխուր խառնակություն։ Այստեղ, մերձակայքում, նշմարվում էին ձկնորսների մի քանի խղճուկ տաղավարներ, իսկ այնտեղ, մի քանի քայլ հեռավորության վրա բարձրանում էր այս կամ այն փաշայի ծովեզրյա ապարանքը։ Այստեղ, աղբանոցի ընդարձակ տարածության վրա, ամբողջ օրը թավալվում էր քաղաքի ազատ շների ուրախ, անհոգ բազմությունը։ Փորփրում էին կույտերը և երբ մի կաշու կամ ոսկրի կտոր էին գտնում, սկսում էին միմյանց ձեռքից խլել, կռիվ սարքել, միմյանց կծոտել և շուտով կրկին հաշտվել։ Իսկ այնտեղ, իր «բյոշքի» բարձրության մեջ, ուժից ընկած ծերունի փաշան, թիկն տված թավշյա բարձերին, բորբոքում էր յուր սառած ուղեղը թամբաքվի ծխով և գրգռում էր թուլացած ջղերը յուր մանկահասակ «խաթունների» ամենաքնքույշ փայփայանքներով»։

Շատ տխուր փաստերի է ականատես լինում Օհանը։ Նրա առաջ բացվում է վարագույրը, և նա տեսնում է հետամնաց այդ հասարակու-

---

1 Րաֆֆի, *Հայ կինը և հայ երիտասարդությունը*, Թիֆլիս, 1890, էջ 162։

թյան նախման այլանդակությունները՝ սոցիալական չարիքը, բարքերի անկումն ու վայրենացումը։

Ի տարբերություն այլ գրողների, որոնք գյուղից քաղաք մեկնած մարդկանց համար նշմարում են միայն կործանման ուղին, Րաֆֆին իր հերոսին բարձրացնում է մի որոշ գիտակցության և իմաստավորում նրա ընդվզումը հասարակական անարդարությունների դեմ։ Կյանքի խաչուղիներում Օհանը հասունանում է, մասնակից լինում քաղաքական անցուդարձին, հասնում «դասակարգային» որոշ ինքնագիտակցության։

Իրավազուրկ ամբոխը հավիտենապես չի կարող հանդուրժել կամայականությունն ու տիրողի քմահաճույքը... Նա մի հզոր, տարերային ուժ է, որ կարող է նաև ոտքի ելնել և պաշտպանել իր իրավունքները՝ խորտակելով ամեն մի արգելք։ Մշակների միասնական ուժի, կազմակերպվածության հիմքն այն է, որ նրանք արդեն ունեն «դասակարգային» ինչ-որ համընդհանուր շահերի գիտակցություն և կռահում են իշխողների ու իրենց շահերի հակասությունը։ Վիպակի գաղափարական կարևոր արժանիքը ժողովրդի ակտիվության դրվատումն է։

Գաղափարական նույն միտումն է դրված «Խաչ-փուշ» պատմվածքի հիմքում։ Պարսկական իրականության լավ ճանաչողությունը այստեղ օգնել է հեղինակին ստեղծելու մի հիանալի գեղարվեստական պատկեր։ Պատմվածքը, հենց առաջին պարբերություններում, ներկայացնում է մի տխուր ու ողորմելի իրականություն.

«Ցուրտ է։

Այս առավոտ արեգակը դողդողալով, երկչոտ կերպով, դուրս նայեց հորիզոնից և կրկին անհետացավ։ Նրա գունաթափ դեմքը այնքան շփոթված էր, այնքան ողորմելի էր, որ մարդ խղճում էր նրա վրա նայելիս։

Նա էլ մրսում էր։

Երկինքը մառախլապատ է։ Ձյուն չկա։ Բայց օդի մեջ սառցային փոշին արծաթյա թեփուկների նման, լողում է, շողշողում է միլիոնավոր մանր աստղիկներով։ Այդ աստղիկները, ինչպես բյուրեղի սուր փշրանքը, կտրատում են, այրում են մարդու աչքը, երեսը, ձեռքերը և մարմնի բոլոր բաց տեղերը։ Անկարելի է շունչ առնել։ Շունչը սառչում է շրթունքների վրա։ Անկարելի է աչք բաց անել։ Թերթերունքները սառած, ամուր կպած են միմյանց հետ։ Փչում է դառնաշունչ քամին և ամեն ինչ քարացնում է»։

Եվ ահա այս դաժան եղանակին իրենց ողորմելի կյանքն են քարշ տալիս մայրաքաղաքի փողոցներում վխտացող խաչ-փուշները՝ ծայրահեղ աղքատության մեջ խարխափող, աշխատելու հնարավորությունից զուրկ մերկանդամ ամբոխը։ «Որքա՜ն այդպիսի թշվառներ կան Պարսկաստանի մայրաքաղաքում, որոնք գիշերները իրենց գլուխը դնելու տեղ չունեն։ Դրանց թվում են խաչ-փուշները, դրանց թվումն են քաղաքի անտեր շները»։

Քաղաքի մոխիրների, աղբակույտերի մեջ թավալվող այդ խուժանի վիճակը պակաս վատթար չէ, քան թափառող շան կյանքը, որը գեթ բնությունից ապահովված էր տաք մուշտակով։ Շան կյանքն էլի ինչ որ արժեք ուներ, որովհետև մահմեդական կրոնը սրբապղծություն էր համարում նրան սպանելը, իսկ խազ-փուշը շնից ավելի վատթար է, քանի որ նրան սպանելը նույնիսկ չի հետապնդվում օրենքով։ Ահա այդ թշվառ ամբոխը դիմավորում է դաժան, սառնամանիքային ձմռանը հաջորդած սարսափելի սովը։

Բայց խազ-փուշը բոլորովին էլ անտարբեր չէ իր հասարակական շրջապատի նկատմամբ։ Նա տեսնում է հասարակության վերնախավերի ապահով կյանքը, ականատես է լինում վաշխառուների շահատակություններին, մեծատունների անասնական անտարբերությանը սովատանջ ամբոխի հանդեպ։ Խազ-փուշները տեսնում են այս բոլորը և նրանց հոգում լեռնանում է վրեժի ու ատելության զգացումը։ Մոլեգնած ամբոխը գիշերվա կեսին համախմբվում է, և օրենքի ու իրավունքի կոչերով, գրոհում դեպի անվանի հարուստների ամբարներն ու ապարանքները։ Մարդկային այդ հեղեղը գրոհում էր ցասման տարերքով՝ փշրելու ու խորտակելու «հաջիների և այլ մեծամեծների դռների բոլոր զարդարանքները»։

Ավերելով քաղաքի «ամենահարստահարիչ և ամենաանգութ վաշխառուի» ապարանքը և տիրոջը կանգնեցնելով հասարակության դատաստանի առաջ, խազ-փուշների առաջնորդը ասում է. «Ահա մեր թշվառության և աղքատության սկզբնապատճառը։ Եթե այդ ամենահարուստ հաջին այնքան ագահ չլիներ, մենք քաղցած չէինք մնա։ Նա խլեց մեր հացը և յուր համար ապարանքներ շինեց։ Քանդեցե՛ք այդ ապարանքը, որ անիրավության արդյունքով է կառուցվել։ Քանդեցե՛ք, և յուր սեփական տան աղյուսներով, որոնք մեր արյունով և արտասուքով են շաղախված, քարկոծեցեք այդ մարդուն...»։

Ակնհայտ է, որ խազ-փուշների արարքը դեռևս հեռու է դասակարգային պայքարից, սոցիալական հավասարության ըմբռնումից, բայց պատմվածքի արժանիքն այն է, որ, ինչպես «Ղարիբ մշեցին» վիպակում, բարձրացնում է ժողովրդի ակտիվության գաղափարը։ Ժամանակի հասարակական կյանքի հետամնացության պատճառով Րաֆֆին, հասկանալի է, չէր կարող հանգել սոցիալական հեղաշրջման գաղափարին։ Նրան թվում էր, թե ակտիվ բողոքի միջոցներով ժողովուրդը կարող է հասնել սոցիալական բարեկեցության և քաղաքական ազատության։ Րաֆֆու աշխարհայացքն այստեղ դրսևորվում է իր և՛ ուժեղ, և՛ թույլ կողմերով։

4

Հայ ժողովուրդը գտնվում էր հասարակական խոշոր տեղաշարժերի նախօրյակին. որպես ազգ կազմավորվելու պատմական հանգամանքները ծնել էին ազգային-ազատագրական գաղափարախոսություն, ժողովրդին դրել ազգային կոնսոլիդացիայի և անկախ պետականության հասնելու

խնդրի առաջ։ Անհրաժեշտ էին այնպիսի ուժեր, որոնք կարողանային իրականացնել ազգային այդ իդեալները։ Կա՞յին արդյոք այդպիսի ուժեր, կարո՞ղ է հայ ժողովուրդը կենսագործել պատմական այդ խնդիրները, պատրա՞ստ է արդյոք նա իրականացնելու դարավոր իր երազանքները։ Այս հարցերի տեսակետից, ահա, Րաֆֆին անհրաժեշտ էր համարում ներկայացնել ճշմարիտ իրականությունը և հայկական ազգային-ազատագրական շարժումները դնել իրական հնարավորությունների հողի վրա։ Ցրելով որոշ մտավորականների անհիմն ոգևորությունը, որոնք՝ «դեռ չճանաչած մի երկիր և մի ժողովուրդ, նրա համար օդեղեն ամրոցներ են կառուցում», Րաֆֆին գրում է «Խաչագողի հիշատակարանը» վեպը (1874)[1], ուր անողոք ճշմարտությամբ ցույց է տալիս «հայի կեցության պատկերը մահմեդական Ասիայում»։

Վեպի գլխավոր հերոսը Մուրադն է. վեպը նրա կյանքի հիշատակարանն է։ Մուրադը համեստ ընտանիքի որդի է, նրա հայրը, երբեմնի խաչագողը, վաղուց անհայտացել է, և մայրն ամեն կերպ աշխատում է, որ որդին չգնա հոր ճանապարհով, հեռու մնա միջավայրի արատավոր բարքերից։ Այդ դիտավորությամբ նա Մուրադին տալիս է տեղի արհեստանոցը՝ դարբնի արհեստը սովորելու։

Սակայն նրա կյանքի ընթացքն այլ ուղղությամբ պետք է գնար... Քավոր Պետրոսը, հայտնի խաչագողը, նրան առնում է իր ցանցի մեջ, մասնակից դարձնում մի ոճրագործության և նրան հազիվ հաջողվում է փրկվել ոստիկանության հետապնդումից։ Այսպես էլ սկսվում է նրա կյանքի ոդիսականը։

Սկզբում նա ընկնում է իր երբեմնի դպրոցական ընկերների՝ Ասլանի, Կարոյի, Սաքոյի միջավայրը, որոնց հովանավորում էր պատկառելի որսորդ Ավոն։ Այստեղ նա լսում է զանազան խորհրդածություններ հայրենիքի և ազատության մասին։

Բայց Մուրադին վիճակված չէ մնալ իր ընկերների շրջապատում. քավոր Պետրոսի ճարպիկ ձեռքը նրան կտրում է այդ միջավայրից, և այնուհետև նա դառնում է հռչակավոր խաչագողի օգնականը, ականատես ու մասնակից լինելով բազմաթիվ հրեշավոր չարագործությունների։ Ոչ մի տարակույս չէր մնում Մուրադի համար՝ մխրճվելու խաչագողության նեխած ճահճի մեջ, և միայն հոգու ազնիվ բնազդն է նրան հեռու պահում չարության կրքին ենթարկվելուց։

Արկածախնդրի ոճրագործություններով լեցուն կյանքը հոգնեցնում է Մուրադին։ Ոչ մի լուսավոր կետ չի մնացել, որից կարողանար կառչել նա։ Ներկան զզվելի է, անազնիվ, իսկ ապագան մշուշապատ, անորոշ։ Այն ժամանակ, երբ իր հայրենիքը ծվատվում է բռնակալի կրնկի տակ, երբ իր հարազատ մայրն ու քույրերը ենթարկվում են անարգանքի ու ստորացման, ինքը հեռավոր վայրերում կատարելագործում է միայն ոճրագործի հնարամտությունը։ Եվ այսպես, նա սկսում է վերապրել իր

---

1 «Խաչագողի հիշատակարանն» առաջին անգամ լույս է տեսել 1883 թվականին։

կացության ամբողջ ողբերգությունը. «Մենք աշխարհի ամենաթշվառ արարածներից մեկն ենք, անտուն, անհայրենիք, հալածված հանգամանքների բռնությունից, թափառում էինք երկրե-երկիր որպես մի արմատախիլ եղած, չորացած բույս, որին փոթորկային հողմի անգթությունը տարուբերում է յուր կատաղի հոսանքի հետ»։

Բայց խաչագողությունն ուներ նաև իր «բարոյա-փիլիսոփայությունը»։ Քավոր Պետրոսը, որ նույնպես դժգոհ է կյանքից և խորապես զգում է իր ողբերգությունը, չի հապաղում խրատել անփորձ պատանուն, արդարացնել խաչագողությունը որպես անխուսափելի մի բան, որպես կյանքի բնական օրենք։ «Դու դեռ երեխա ես, Մուրադ,— ասում է նա,— և աշխարհ չես ճանաչում, մարդ չի կարող խղճմտանք և ազնվություն ունենալ այնպիսի ժամանակներում, երբ ամբողջ մթնոլորտը, որի մեջ ապրում է նա, վարակված է անբարոյականությամբ։ Եթե նա այնքան հիմար կլինի, որ կցանկանա ազնիվ լինել, անտարակույս, ինքը իրեն դժբախտության կդատապարտե։ Այսպիսի հանգամանքներում մարդ պետք է խղճմտանք և ազնվություն ունենա դեպի յուր անձը միայն և դեպի նրա բարօրությունը։ Իսկ երբ ուրիշը արգելք է լինում յուր բարօրությանը, պետք է ոչնչացնե նրան, որ ինքը կարողանա ապրել և լավ ապրել։ Ես ճանաչում եմ միայն կյանքը և նրա պայմանները։ Եթե մի ծառ արմատախիլ չանես, նրա տեղը մի ուրիշը տնկել չես կարող։ Բոլոր աշխարհը այդ բնական օրենքին են հետևում,— մինը մյուսին ոչնչացնում է, սպառնում է. կլանում է, որ իր գոյությունը պահպանե։ Դա կյանքի կռիվն է և երբեք չի դադարի, քանի որ տևում է կյանքը»։

Բայց խաչագողության համոզված բարոյախոսը դարձյալ լավ չի զգում իրեն։ Նա գիտակցում է, որ ինքը ինչ-որ արտաքին հանգամանքների զոհ է, որ մարդուն ոճրագործության է մղում ոչ թե նրա ներքին ընազդը, այլ արտաքին հանգամանքները։ Եվ սա նրան ավելի էր դարձնում դաժան ու ֆանատիկ։ Նրա հոգում բույն է դրել վրեժի ու ատելության զգացում դեպի մարդը, դեպի հասարակությունը, որը իրեն դարձրել է ոճրագործ. «Մեղքը միացել է իմ հոգու, սրտի և ամբողջ մարմնի հետ,— ասում է քավոր Պետրոսը,— նա ամեն րոպե սնունդ է պահանջում։ Չեմ կարող չկերակրել նրան։ Չեմ կարող բաժանվել նրանից։ Մի՞թե կարելի է օձից խլել թույնը և կարիճին այնպես դաստիարակել որ չխայթի։

...Ես մի չար դևի նման պետք է պատժեմ մարդկանց անիրավությունները միայն անիրավություններով... մարդիկ իրենք են ստեղծել ինձ նման պատիժը իրենց համար... Եվ նրանց մեղքերի հրեշավոր ծնունդն եմ... Նրանց վատ օրինակով ես էլ մոլորվեցա»։

Դատապարտված մարդու դառն խոստովանություն է այս։

Մուրադը խորհրդածող անհատ էր. դատապարտելով խաչագողությունը, նա իր միտքն զբաղեցնում է նաև այդ չարիքի արմատները բացահայտելու ուղղությամբ։ «Ես շատ լավ էի հասկանում,— մտորում է նա,— որ աղքատությունն էր ստիպել նրանց թողնել հայրենիքը, թողնել

ընտանիքը և նույն աղքատությունը խմ ձևոքս տվեց պանդխտության գավազանը։ Հայրենի երկրում չկարողանալով հայթայթել իրենց ապրուստը, նրանք հարկադրվել էին օտարության մեջ բախտ որոնել։ Արդար վաստակի նրանք ոչ միայն սովոր չէին, այլև անընդունակ էին, չգիտեին որևիցե արհեստ, չէին վարժված ոռկուն աշխատանքի։ Նրանց միտքը, նրանց ընդունակությունները բնականաբար սրվել, կատարելագործվել էին խաբեբայությունների մեջ, այն չափով, ինչ չափով, որ զարգացրել էր նրանց մեջ արծաթ որսալու անհագ ախորժակը, որի համար ներելի էին համարում ամեն միջոցներ, որքան և անազնիվ լինեին»։ Մուրադը գիտակցում էր այսքանը, բայց ոչ ավելին, նա չէր գիտակցում, թե ինչպես պետք է վերացնել այդ չարիքը, մերժելով խաչագողությունը, նա չէր նշմարում գործունեության այլ ուղիներ։ Նրա գաղափարական այդ հասունացումը կատարվում է արդեն աքսորում՝ Համրի ազդեցությամբ։ Մուրադի համար կյանքի մի ուրույն դպրոց հանդիսացավ աքսորը։ Այստեղ յուրաքանչյուր կալանավոր ուներ իր պատմությունը և դրանք բոլորն էլ հար և նման էին իրար՝ ամենուրեք առկա էր անհատի իրավունքի բռնումը ֆեոդալական բռնության օրենքին։

Կաշկանդված է անհատը, ահավոր դառնություններրի է ենթարկված ժողովուրդը, ֆեոդալական հասարակության տերերի կամայականություններին սահման չկա, ոչ ոք իրեն լավ չի զգում նեխված հասարակական սիստեմի գարշահոտության մեջ. «Ամեն բան փչացավ... ամեն բան ծուռն է գնում»,—ժամանակն այսպես են գնահատում մարդիկ։ Մուրադը լսում էր այսպիսի բազմաթիվ պատմություններ, և նրա մեջ առաջ է գալիս օրինական հարց. ի՞նչն է ծնում այս չարիքները, ի՞նչն է մարդուն մղում հանցագործության։ Այս կարևոր հարցերի պատասխանը նա լսում է Համրից՝ ժամանակի գիտություններին քաջահմուտ մի մարդուց, որը Սիբիր էր աքսորվել իր քաղաքական, ազատասիրական գաղափարների համար։ Համրը իր գաղափարախոսությամբ հանգում է ֆեոդալական հասարակության հիմքերի քննադատությանն ու ժխտմանը։ Ինչպե՞ս էր նա գնահատում խաչագողության երևան գալը, ո՞րն է կյանքում կատարվող չարիքների աղբյուրը։ Այդ բոլորի արմատները Համրը տեսնում է հասարակական սիստեմի անբանական կազմակերպության մեջ։ «Հիմա տեսնո՞ւմ եք,—ասում է Համրը Մուրադին,—որ դուք սկզբից անմեղ եք եղել և արդար, բայց ձեզ հանցանքի մեջ ձգեցին այն հանգամանքները և այն կենսական պայմանները, որոնցով սկսյալ մանկությունից շրջապատված եք եղել։ Եթե այն հանգամանքները և այն պայմանները ձեզանից հեռացնեին կամ իսպառ չլինեին, դուք անտարակույս կմնայիք ձեր անմեղության մեջ և գուցե շատ օրինավոր մարդ կդառնայիք»։ «Այն ամբողջ մթնոլորտը,—ասում է այնուհետև Համրը,—որի մեջ ծնվեցին, աճեցին և հասունացան ձեր ընդունակությունները, կոչվում է հասարակություն։ Եթե այդ հասարակությունը, կամ որպես ասացի՝ այդ մթնոլորտը, մաքուր լիներ, առողջարար լիներ և ձեզ վրա բարերար ազդեցություն գործեր, տարակույս չկար, որ ձեր ընդունակու-

թյունները կզարգանային դեպի բարին, դեպի լավը, և դեպի օգտավետը։ Բայց եթե դուք դարձաք մի չարագործ, դուք ծնունդ եք նույն մթնոլորտի՝ այլ խոսքով, նույն հասարակության, որը յուր միջից արտադրել է ձեզ»։

Ուստի պետք է բարեկարգել հասարակական կառուցվածքը, պետք է ոչնչացնել ֆեոդալական բռնությունը, խորտակել սոցիալական կապանքները և ապահովել անհատի ազատության իրավունքը։ «Որպես չի կարելի մի վատ, անարգավանդ հողից առողջ և պտղաբեր բույսեր սպասել. այնպես էլ չի կարելի մի անբարեկարգ երկրից սպասել լավ մարդիկ։ Վատ հողը կարելի է մշակել և պտղաբեր դարձնել,—նույնպես և մի անբարեկարգ երկիր, որպիսին է Պարսկաստանը, հասարակական կազմակերպությունը կարելի է այնպիսի պայմանների մեջ դնել, որ եթե վատերը, անբարոյականները բոլորովին չսպառվեն, գոնե նրանց թիվը համեմատաբար շատ փոքր լինե»։

Ահա այս գաղափարների ազդեցությամբ էլ վերափոխվում է Մուրադը և վճռում իր կյանքը նվիրել հայրենիքին և ժողովրդի ազատության գործին, պայքարել մարդու ազատությունը կաշկանդող կապանքների դեմ։ Նա վերադառնում է իր վաղեմի ընկերների՝ Ասլանի, Կարոյի, Սագոյի, որսորդ Ավոյի միջավայրը և զինվորագրվում հայրենիքի ազատագրության վսեմ նպատակին։

Նրանց հայրենասիրական գործունեությունն այնուհետև ծավալվում է «Կայծեր» վեպում։

Սակայն, ո՞րն էր հասարակությունը վերափոխելու ուղին, ի՞նչ ծրագրեր էր դավանում Համրը։ Այստեղ Րաֆֆու հերոսը դարձյալ կանգնում է լուսավորականության դիրքերում։ Նա հավատում է այն պատրանքներին, թե գիտությունն ու լուսավորությունը հասարակական բարեփոխության գործնական միջոցներ են, մարդկությանը ազգային ու սոցիալական հակասություններից ազատագրելու հնարավոր գործոններ։

5

Հավատարիմ մնալով ազգային ազատագրության, հասարակության վերընթացի իր դավանանքին, Րաֆֆին շարունակում էր գեղարվեստորեն արտացոլել ամենատարբեր խավերի ու դասերի կյանքն ու կենցաղը, գնահատել դրանցից յուրաքանչյուրի դերն ու նշանակությունը վերոհիշյալ խնդիրների լուծման տեսակետից։ 70-ական թվականներին Րաֆֆու ստեղծագործության բնորոշ առանձնահատկություններից մեկը առևտրական բուրժուազիայի սոցիալական կյանքի ու կենցաղի արտացոլումն է։ Ազգային-ազատագրության և հասարակական բարեփոխման գերագույն նպատակի տեսակետից գրողը այս անգամ թիրախ է դարձնում արևելահայ առևտրական բուրժուազիային, ցույց տալիս նրա սոցիալ-ազգային նկարագիրն իր ամբողջ մերկությամբ։ Գաղափարական այս ընդհանուր կոնցեպցիայի վրա են խարսխված Րաֆֆու երեք վեպերը՝ «Ջահրումարը», «Ոսկի աքաղաղ», «Մինը այսպես, մյուսը այնպես»։ «Մեզանից առաջ,—

գրում է Րաֆֆին,—դեռ ոչ մի վիպասան ուշադրություն չէր դարձրել մի մռայլ դասակարգի վրա, որ խավարի մեջ կեղեքում էր յուր զոհերին և անհագ վամպիրի նման ծծում էր նրանց արյունը։ Դա էր հարստահարիչ վաճառականների և վաշխառուների հասարակությունը, որ ոսկու փայլով սանգուրել է յուր դիրքը և մեծ հարգանք է վայելում։ Մենք պատռեցինք նրա ոսկեղեն դիմակը, մենք ցույց տվինք նրա այլանդակությունը»[1]։

Թուրքիայում և Պարսկաստանում հայ ժողովուրդը գտնվում էր վայրենի շահագործման և ֆիզիկական բնաջնջման սպառնալիքի տակ, պարսկական ու թուրքական գաղութարարները, ոչ մի միջոցի առաջ կանգ չէին առնում բռնությամբ ոչնչացնելու հայերի ազգային գոյությունը։ Բայց արդյո՞ք դա միակ չարիքն էր։ Պետականությունից զրկված մի ժողովրդի համար, որը չուներ ազգային-կուլտուրական գործունեությունը կազմակերպող ուժ, անխուսափելի էին նաև ձուլման ու ազգային դիմակազրկության այլևայլ վտանգները։ Ապազգայնացման այս երևույթի անողոք մերկացմամբ, ահա, Րաֆֆին հանդես եկավ «Ջահրումար» վեպով (1871)։ «...Բարքերի ապականություն, բարոյական փտություն՝ ժամանակիս շռայլությունից և զեխությունից, և հայության գաղափարի օր ըստ օրե ջնջվիլն ժողովրդի մտքից, և ձգտողություն ժողովրդի՝ դեպ օտարամոլ նորաձևությունները»[2],—այսպես է Րաֆֆին բնութագրում իր վեպի իմաստը։

Րաֆֆին արտացոլել է կապիտալիստական զարգացման ուղին թևակոխած հասարակության հեղաբեկման աղետները։ Համազգային շահերի, ազգի լուսավորության և առաջադիմության հարցերի տեսակետից նա ներկայացրել է մի ամբողջ խավի՝ առևտրական բուրժուազիայի կենցաղի ու բարքերի գեղարվեստական պատկերը։ Այդ խավի մի հավաքական տիպն է Ճանճուր Իվանիչը։ Նրա կերպարում հեղինակը խտացրել է քայքայվող առևտրական բուրժուազիայի սոցիալական էությունը, նախասկզբնական կուտակման շրջանի բոլոր արատավոր գծերով։ Ճանճուր Իվանիչը այն արկածախնդիրներից է, որոնք հետևելով ժամանակի ոգուն, կարողացել են անազնիվ ճանապարհներով մեծ հարստություն կուտակել և արտոնյալ դիրքի հասնել։ Նրա սոցիալական էությունը մերկացնելու համար Րաֆֆին ցուցաբերում է քննադատական կիրք, չքողարկելով ոչ մի մանրուք, չունենալով որևէ պատրանք։ «Կշեռքում ծանր առնել և թեթև տալ», «արշինում պակաս չափելը», «կապալներում պեսպես խարդախություններ գործ դնելը» Ճանճուր Իվանիչի գործունեության հատկանիշներն են։ Նա դիմում է ամեն մի ստոր միջոցի, միայն թե կարողանա հարստություն դիզել։ «Կեղծավորությունը, ստախոսությունը, երդումը, հաճոյամոլությունը, օտարի բարին հափշտակելը. Ճանճուր Իվանիչը անխայթ խղճմտանքով ներելի է կացուցել իրեն,

---

1 «Մշակ», 1889, № 9։

2 Րաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1955, էջ 6։

համոզվելով, թե առանց դրանց ոչ միայն չէր կարելի փող դատել, այլև կյանք վարել, կամ ապրել»։

Փողը Ճանճուր Իվանիչի կյանքի գերագույն նպատակն է. նա փողին վերագրում է գերբնական հատկանիշ. «Այն իրողությունը,—ասում է հեղինակը,—որի վրա հիմնել էր յուր մտավոր և հոգեկան ուժը, որ նա համարում է յուր կյանքի միակ նպատակը՝ էր փողը։ Փողը, ասում էր նա, կույրին աչք է տալիս, կաղին՝ ոտք, փողը գժին խելք է տալիս, երկչոտին՝ սիրտ, փողը տկարին ուժ է տալիս, գերիին ազատություն»։

Շահասիրական այս հոգեբանությունը, կենցաղային հետամնացությունը ներդաշնակ են նրա անձուկ էության հետ։ Նա մի սահմանափակ արարած է, որը դեռ հավատում է նախապաշարմունքներին և որի մտավոր կարողությունները հանգում են լոկ մի քանի կրոնական արարողությունների։ Շահամոլ այս վաշխառուն բացարձակապես անտարբեր է դեպի իր ազգի կյանքն ու ժողովրդի բախտը, նա «ոչինչ տեղեկություն չուներ յուր ազգի պատմությունից և հայերի կյանքից... չգիտեր, թե ինչո՞ւ ինքը կոչվում է հայ, ուստից է իր ծագումը, ո՞ւր է նրա հայրենիքը»։

Ահա այստեղից էլ Րաֆֆին սկսում է վաշխառուական բուրժուազիայի քննադատությունը և որոշակի տենդենցով ցույց է տալիս նրա սոցիալական քայքայման պատմական անհրաժեշտությունը։

Փոխվում են ժամանակները, փոխվում են մարդիկ ու կյանքի օրենքները։ Առևտրական բուրժուազիայի տնտեսական հիմքերը խարխլվում են՝ նոր ուժերի, նոր հարաբերությունների ու նոր բարքերի մրցակցությունից։ Երեկ նրանք տարերքի մեջ էին և ինքնիշխան տնօրինում էին փողն ու հարստությունը, բայց այսօր նրանք կանգնած են կործանման սպառնալիքի առաջ։ Ճանճուր Իվանիչը հիմքեր ուներ դժգոհելու բարքերի այդ արտասովոր հեղաբեկումից։ «Անիծվի էս ժամանակը»,—այս նախատինքն էր միայն մնում սնանկացող վաշխառուին։ Բացարձակ կողոպուտի, խարդախության և խաբեության վրա հիմնված առևտուրը կորցնում է իր նշանակությունը և Ճանճուր Իվանիչը դժգոհ է դրանից։ Նա կցանկանար, որ նորից վերադառնային հին բարքերը,—նահապետական սակավապետությունը, որպեսզի ինքը կարողանար անխիղճ կերպով խաբել մարդկանց և շահույթ կուտակել։ «Մեր ազգի տունը էն վախտը քանդվեցավ՝ եփուր մենք մեր պապենական ադաթները փոխեցինք»,—նրա միտքը լրացնում է Սամվել Պետրովիչը։ Ահա թե ինչու Ճանճուր Իվանիչը արհամարհում է այն ամենը, ինչ նոր է։ Նա ժխտում է ուսումն ու քաղաքակրթությունը և երազում հինը, կործանված մարդու հուսահատ ճիգով երազում իր աշխարհի ուրվականներին տեսնել գեթ հանդերձյալ կյանքում։

Ճանճուր Իվանիչի կործանումը «Ջահրումար» վեպում տրված է դեղարվեստական հստակ ու որոշակի միտումով և Րաֆֆին երևույթի սոցիալական անհրաժեշտությունը միաժամանակ իմաստավորում է ազգային-լուսավորական իր գաղափարաբանությամբ։ Առևտրական բուրժուա-

գիայի անկումը անխուսափելի է ոչ միայն տնտեսական հետամնացությունից, այլև, որ նրան խորթ են ազգային իդեալները։ Րաֆֆին հենց այս հողի վրա էր դնում սպառնացող չարիքը՝ ապազգայնացումն ու օտարամոլությունը և ցույց տալիս, որ ազգային հոգեբանությունից զուրկ այս շերտերում է, որ ծնունդ են առնում նման արատները։ Բնորոշ օրինակ է Ճանճուր Իվանիչի դուստրը՝ Սոֆին։ Ավարտելով գիմնազիա, սովորելով օտար լեզուներ, թեթևամիտ օրիորդը, սակայն, չուներ հիմնականը՝ իր գիտելիքներն ու ընդունակությունները ազգի օգտին ծառայեցնելու ներքին մղումը։ Ընդհակառակը, Սոֆին արհամարհում է հայրենական նիստ ու կացը, նրան խորթ է ազգային հոգեբանությունը, նա նույնիսկ դռեհկություն է համարում խոսել հայերեն։

Անգործ, հեռանկար չունեցող, թեթև վայելքներին գերի դարձած օրիորդին ի՞նչ էր մնում, եթե ոչ տարվել ժամանակի «մոդայով» և սիրարկածներ որոնել, որը և նրան տանում է դեպի բարոյական անկում։ Գրողը բարոյական ապտակ է տալիս նրան, ցույց տալիս նրա պատրանքների խորտակումը և մարդկային առաքինության ու բարձր բարոյականության հասնելու իր թեզը հանգեցնում հայրենասիրության ու ազգային արժանապատվության գաղափարին։

«Ջահրումար» վեպում Րաֆֆին ոչ միայն քննադատում է վաշխառուական բուրժուազիային, այլև առաջադրում է սոցիալ-ազգային բարեփոխումների որոշ ուղիներ։ Եվ այստեղ, հույսեր չկապելով բուրժուական մտավորականների հետ, նա կողմնորոշվում է դեպի ժողովրդի ծոցից ելած, նրա հոգսերով ապրող մարդիկ։ Հիասթափվելով դաշկովներից, սոֆիներից, գրողը իբրև օրինակ ցուցադրում է Քաջբերունուն, Վահեին, Աննային, որոնք բարձր են պահում ազգային ավանդները և դավանում են լուսավորական գաղափարներ։ Սակայն Րաֆֆու իդեալհերոսները «Ջահրումար» վեպում գեղարվեստորեն թույլ են կերտված։ Նրանք անհամեմատ թույլ են նույնիսկ «Սալբիի» գաղափարատիպերից։ Քաջբերունին, Վահե Արամյանը, Աննան խիստ մեկուսացած են հասարակական միջավայրից, պարփակված են սոսկ իրենց գաղափարների մեջ, նրանց պակասում է գործնականությունը։

* * *

Առևտրական բուրժուազիայի կյանքն ու կենցաղը շարունակում էր զբաղեցնել Րաֆֆուն, և տարիներ հետո նա նորից անդրադառնում է այդ թեմային՝ «Ոսկի աքաղաղ» վեպով (1878)։ Այս անգամ գրողը այդ խավի մարդկանց ներկայացնում է գավառական քաղաքում։ Րաֆֆին այստեղ հասավ գեղարվեստական նկատելի վարպետության, ավելի մերձեցավ տիպականացման արվեստին և ստեղծեց Պետրոս Մասիսյանի կերպարը՝ հայ գրականության մնայուն տիպերից մեկը։

Պետրոս Մասիսյանի մեջ խտացվել են գավառական բուրժուազիայի տիպական գծերը։ Կյանքի ասպարեզ մտնելով մի այնպիսի ժամանա-

կաշրջանում, երբ «փողը բոլոր ուժերի ուժը դարձավ» և յուրացնելով ժամանակի «բարոյական նորմանները», Մասիսյանը մարմնավորեց նախասկզբնական կուտակման շրջանի բարքերն ու հոգեբանությունը, իր գոյության նշանաբան դարձնելով «Կյանքը դմակ է, իսկ մարդիկ դանակ» սկզբունքը։

Բայց Րաֆֆին հեռու էր Մասիսյանի մեջ չարագործության բնական հատկանիշներ փնտրելու միտումից։ Նա փորձում է ամեն ինչ բացատրել սոցիալական անհրաժեշտությամբ, այն բարքերի թելադրանքով, որոնք մարդու մեջ ոչնչացնում են լավը, վսեմը և դարձնում նրան շահամոլ ու էգոիստ։ Մասիսյանի հոգեբանությունն այս ֆոնի վրա բացահայտվում է համոզիչ անկեղծությամբ։ Նա խորապես համոզված է, թե ինքն իրավացի է, որովհետև անում է այն, ինչ թելադրում է կյանքը և որ ինքը այլ կերպ վարվել էլ չէր կարող։ «Մասիսյանի մեջ մտացածին, կեղծ ոչինչ չկար,—բնութագրում է Րաֆֆին,—ամեն ինչ բխում էր նրա մեջ հաստատ համոզմունքից։ Նա հետևում էր իրերի և կյանքի պահանջների ընթացքին, և եթե այդ ընթացքը ձգել էր նրան ծուռ ճանապարհի վրա, նա մեղավոր չէր, այլ մեղավոր էր այն հոսանքը, որ նրան իր հետ էր տանում....»։ «Եթե մտնելու լինես մի քաղաք,—խորհրդածում է Մասիսյանը,—և տեսնես, որ մարդիկ միականի են, դու էլ աչքիդ մեկը պիտի հանես, որ նրանց նմանես... Պետք է փափուկ լինել, ճկուն, ամեն կողմ ծռվել, որպեսզի կարողանալ պաշտպանել ամբողջությունը»։

Փողի պաշտամունքը ստեղծում է գոյության կատաղի կռիվ, հափշտակելու, գռփելու, մատնելու ոգին տիրապետում է բոլորին, ապականում հասարակական բարքերը, վերացնում հավատարմությունն ու վստահությունը մարդկանց միջև։

Մի ներքին ներդաշնակություն կա Մասիսյանի սոցիալական վիճակի և նրա մարդկային բնավորության միջև։ Հետամնաց է նրա տնտեսական հիմքը, հետամնաց է նաև նրա նիստ ու կացը, կենցաղը։ Կյանքն ու կենցաղը փոխվել են վաղուց, բայց Մասիսյանը շարունակում է կրել պարսկական ժամանակների տարազը, պարփակվել անշուք ու խարխուլ խրճիթում։ Հնին կառչած մնալը բխում է այն նախապաշարմունքից, թե կենցաղի հեղաբեկումը կարող է բացասաբար անդրադառնալ նրա առևտրական գործերի վրա։ Այդ բոլորը լրացվում են Մասիսյանի ծայրահեղ տգիտությամբ, անսահմ էգոիզմով և գռեհիկ վարքագծով։ Մասիսյանը իր եսից դուրս աշխարհ չի ճանաչում. ամեն մի երևույթ գնահատում է իր անձի տեսանկյունով։ «Մասիսյանի ամբողջ ընտանիքը,—գրում է Րաֆֆին—նման է մի բաղադրյալ մեքենայի, որի գլխավոր ճախարակը աղան է։ Նա է ամենի համար կյանքի օրինակելի պատկերը, մնացած բոլորը պետք է հետևեն նրան, ինչ ուտում է, պետք է այն ուտեն, ինչ խոսում է, պետք է այն խոսեն... Նա ամեն ինչ չափում է իր եսի տեսակետից, ինչ չի վնասում իրեն, չի վնասում և ուրիշներին»։

Բայց իր կաղապարի մեջ ամփոփված վաշխառուն չէր կարող խուսափել վերահաս կործանումից, և այստեղ նրան չէր կարող փրկել ամե-

նկարող «ֆատումը»։ Նրա պաշտած «ոսկի աքաղաղի» երևակայական թալիսմանն արդեն չափազանց փխրուն էր դրամական նոր հարաբերություններից ծնունդ առած վայրենի մրցակցության հարվածներից չփշրըվելու համար։ Եվ նա փշրվում է՝ իր հետ տանելով կարծրամիտ վաշխառուի սնափառ հույսերը և հենց իրեն։ «Ի՞նչ էր իսկապես այդ «ոսկի աքաղաղը»,—ասում է Միքայելը,—որ իշխում էր ձեր ընտանիքի բախտավորության վրա, որ իր բարերար ազդեցությամբ հաջողեցնում էր ձեր հոր գործերը,—ուրիշ ոչինչ, բայց միայն խաբեությունը, խորամանկությունը, խարդախությունը, անազնվությունը և այլ անբարոյական հատկություններ, որոնք մարմնացած և մի աներևույթ ոգու կերպարանք ստացած, տիրում էին գործերի վրա... Մեռավ հիմար գործադրողը. նրա հետ և մեռավ «ոսկի աքաղաղը»։

Րաֆֆին առաջիններից էր հայ դասական գրողներից, որ ցույց տվեց հայ առևտրական բուրժուազիայի սոցիալական քայքայման պատմական անխուսափելիությունը։ Սա նրա ստեղծագործության ճանաչողական ու գեղարվեստական կարևոր առանձնահատկություններից մեկն է։

Րաֆֆին սոսկ կյանքն արտացոլող արվեստագետ չէ. ռոմանտիկ գրողը ամենուրեք իր երկերում ժխտելով մի բան, առաջադրում էր մեկ ուրիշը, մերժելով իրականը, նրան հակադրում էր իդեալականը։ Նրա սոցիալական վեպերը ևս («Ջալալեդդին»... «Ջահրումար», «Ոսկի աքաղաղ», «Մինը այսպես, մյուսը այնպես») հատկանշվում են իրականի ու իդեալականի սուր հակադրությամբ։ Քննադատելով առևտրական բուրժուազիայի սոցիալական արատավորությունը, ցույց տալով այդ խավի կործանման անխուսափելիությունը, գրողը պատկերում է նոր մարդկանց, որոնք ընդունակ էին իրագործելու սոցիալական ու ազգային իդեալները։

Պետրոս Մասիսյանին փոխարինելու է գալիս Միքայելը, Աղա Պարոնովին՝ Արուտյանը («Մինը այսպես, մյուսը այնպես»), քաղաքակիրթ բուրժուազիայի ներկայացուցիչներ, որոնց առաջնորդում է ոչ միայն տնտեսական վերակառուցման ձգտումը, այլև թշվառներին օգնելու, ազգի առաջադիմությանը նպաստելու բարեգործական մղումը։

Հասարակական կառուցվածքի րաֆֆիական ըմբռնումն այստեղ առանձնապես հատկանշվում է իր նաիվությամբ ու սահմանափակությամբ։ Առաջադրելով կյանքի ձևերի եվրոպականացման, «լուսավորյալ» կապիտալիզմի, անշահախնդիր առևտրի պահանջը, Րաֆֆին միամտորեն հավատում էր, այսպես կոչված, «ժողովրդական» բուրժուազիայի» բարեգործությանը։ Իր վեպերում «լուսավորյալ» բուրժուազիայի տիպարներ ընտրելով ժողովրդի ստորին խավերից սերված մարդկանց (Միքայել, Արուտյան), նա երևակայությամբ սրբագործում է անշահախնդիր ու ժողովրդասեր բուրժուազիայի գործելակերպը, սուբյեկտիվ կամքի քմահաճույքին թողնելով դրա սոցիալական ու իրավական հնարավորությունը։

6

1875 թվականին Րաֆֆին հրավիրվում է Թավրիզի Արամյան դպրոցը որպես հայոց լեզվի և պատմության ուսուցիչ։ Ավելի քան երկու տարի մնալով այդտեղ, նա ծավալում է կրթական-մանկավարժական լայն գործունեություն։ Սակայն նրա ձեռնարկումները նորից հանդիպում են կղերամիտ տարրերի դիմադրությանը, և նա ստիպված թողնում է Թավրիզն ու վերադառնում Թիֆլիս։ Կարճ ժամանակ անց, 1877-ի աշնանը Րաֆֆին հրավիրվում է Ագուլիս, նորից որպես հայոց լեզվի և պատմության ուսուցիչ։ Սակայն այստեղ ևս չեն իրականանում «խաղաղ մի անկյունի մեջ ապրելու» նրա երազանքները։ Դառնացած տեղի պահպանողականների հալածանքից, նա 1879 թվականին թողնում է Ագուլիսը և տեղափոխվում Թիֆլիս, այնուհետև մշտապես մնալով այդտեղ և իր կյանքը բացառապես կապելով գրական-հասարակական գործունեության հետ։ «Կյանքի ալիքների մեջ տատանվող իմ նավակը,—գրում է Րաֆֆին,—այժմ կարծես թե հասել է իր նավահանգստին։ Երկար թափառելեն հետո, վերջապես Թիֆլիսում դադար գտա։ Տացե աստված, որ մի նոր փոթորիկ չբարձրանա իմ դեմ, որը գրեթե ինձ վիճակված է։ Այժմ ես իմ աշխարհի մեջն եմ գտնվում, որ վաղուց ինձ փափագելի էր։ Գրավոր աշխատանքը միշտ եղել է իմ կյանքի նպատակը և գոհ եմ, որ այդ աշխատությամբ կարողանում եմ մի կողմից իմ ապրուստը հայթայթել, մյուս կողմից էլ իմ մտքերը տարածել»[1]։

1877—1878 թվականների ռուս-թուրքական պատերազմը նոր թափ հաղորդեց հայերի ազգային-ազատագրական շարժմանը։ Հայ մտավորականությունը գտնում էր, թե վերջապես ստեղծվել են այնպիսի հանգամանքներ, երբ հայերը կկարողանան թոթափել օտարի լուծը և նվաճել իրենց ազատությունն ու անկախությունը։ Ստեղծված քաղաքական հանգամանքներում Րաֆֆին իր կատարյալ տարերքի մեջ էր։ Կրքոտ հրապարակախոսական հոդվածներով, վառ արտահայտված տենդենցիոզ վեպերով նա մի կողմից ցույց տվեց թուրքական բռնապետության նողկալիությունը, իսկ մյուս կողմից՝ հայրենասիրական բարձր գաղափարներով մարմնավորեց հայ ժողովրդի ազատագրական բաղձանքները։

Րաֆֆին դարձավ ազգային-ազատագրական գաղափարախոսության առաջավոր թևի դրոշակակիրը։ Ազգային ազատագրության հարցում նա կանգնեց արմատական դիրքերում։ Իր բեղուն գրչով, Րաֆֆին, թե՛ իբրև հրապարակախոս և թե՛ իբրև գրող, ստեղծեց ազատագրական պայքարի մի հարուստ գրականություն, ամենից ավելի համապարփակ ներկայացնելով հայերի ազգային-ազատագրական շարժման պատմական հանգամանքները, ժողովրդի սոցիալ-քաղաքական ձգտումներն ու հոգեբանությունը։ Հենց այս էր Րաֆֆու համաժողովրդական հմայքի գաղտնիքը, նրա ստեղծագործության բացառիկ ժողովրդականացման նախապայմանը։

1 Գրականության և արվեստի թանգարան, Րաֆֆու ֆոնդ, № 229։

Հայ ազատագրական շարժման գեղարվեստական տարեգրության փայլուն կոթողներն են Րաֆֆու «Ջալալեդդին», «Խենթը», «Կայծեր» վեպերը, որոնք արժեքավոր են ոչ միայն հայ, այլև համաշխարհային ազատագրական գրականության պատմության մեջ։

Ռուս-թուրքական պատերազմի օրերին հայ ժողովուրդն ու առաջավոր ինտելիգենցիան ազատագրական շարժման բուռն ոգևորության մեջ էին, երբ Րաֆֆին «Մշակի» էջերում հրապարակեց «Ջալալեդդին» վիպակը։ Ցույց տալով հայկական ջարդերի ցնցող պատկերներ, գրողն իր վիպակում միաժամանակ անողոք քննադատում է բռնության լուծը հանդուրժողներին և առաջադրում զինված պայքարի ու ակտիվ ինքնապաշտպանության գաղափարներ։

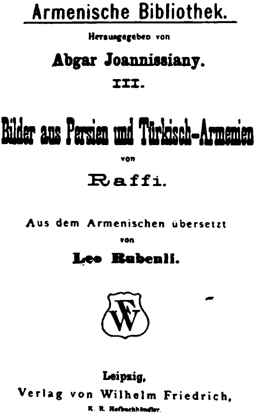
Հայկական ազատագրական շարժումներն անհանգստացնում էին թուրք գաղութարարներին։ Քայքայված ռազմաֆեոդալական երկրի պարագլուխները հիմքեր ունեին երկյուղ տածելու խմորվող շարժումից, մանավանդ երբ վերջինս հենվում էր՝ դեպի հարավ ձգտող ռուսական զենքի վրա։ Թուրքիայի տիրապետության տակ օրհասական վիճակի հասած ժողովուրդների (մանավանդ քրիստոնյաների) համակրանքը Ռուսաստանի հանդեպ ակնհայտ էր, և այս փաստը ստիպում էր թուրք կառավարողներին հակազդող միջոցների դիմելու, բռնությամբ ջլատելու նրանց մեջ կազմակերպվող ու աճող ազատագրական պայքարի ուժերը։ Ինչպես միշտ, այս անգամ էլ թուրք կառավարողները հայերի դեմ գրգռեցին քուրդ ցեղերին՝ խրախուսելով բարբարոսական բնաջնջումը, մահն ու կողոպուտը։ Այսպես կազմակերպվեցին Շեյխ Ջալալեդդինի և Շեյխ Իբադուլլահի արշավանքները։ Իրենց վայրագությամբ այդ արշավանքները աննախադեպ էին արևմտահայ կյանքի վերջին հարյուրամյակի ընթացքում։ Այս ահավոր աղետներն է արտացոլել Րաֆֆին «Ջալալեդդին» վիպակում։

Կատարված դեպքերն առիթ են դառնում գրողի համար՝ անհուն կրքոտությամբ հանդես գալու ազատագրական պայքարի գաղափարներով, դատապարտության խոսքն ասելու այն ամենի դեմ, ինչը հայերին բերում էր ստրկացում և բռնադատում։

Վիպակի կենտրոնական հերոսը Սարհատն է։ Նա գյուղացու որդի էր՝ քաջ ու հանդուգն, բնականից ուներ ըմբոստ ոգի, կամայականությունը չհանդուրժող բնավորություն, մարդկային արժանապատվության բարձր զգացում։ Մանկական հասակի այդ բնատուր բնազդը աստիճանաբար դառնում է գիտակցություն և ազատություն, ինքնապաշտպանության գաղափարը հաստատվում է բանականությամբ։ Սակայն նրա այդ բնավորությունը խորթ էր թվում իր միջավայրում և հայրական տանը, ուր դեռևս տիրապետում է քրիստոնեական հնազանդության, մեղկության ոգին։ Սարհատի և իր միջավայրի միջև եղած հակասությունը փոխում է նրա կյանքի ընթացքը։ Հայրը ցանկանում էր Սարհատին վանական դարձնել, բայց վերջինիս ազատատենչ ոգին չպարփակվեց վանքի պատերի ներսում, և նա փախավ այնտեղից։ Այնուհետև նա դարձավ

երկրագործ, դրա հետ միասին սիրում էր նաև զենքեր գործածել, վարպետանալ ձիավարժության մեջ, բայց այդ էլ դուր չեկավ սնահավատ հորը։ Սարհատը ստիպված հեռացավ հոր տնից։ Նա բարձրացավ սարերը, դարձավ գաղափարական ավազակ, որպեսզի պատժի բռնությունը։

Իմանալով Ջալալեդդինի արշավանքի մասին, Սարհատն իր խմբով շտապում է օգնության հասնել համագյուղացիներին, «մանավանդ փրկելու մեկի կյանքը, որին նվիրված էր իր բոլոր սրտով»։ Բայց նա չի հասնում ժամանակին, նրան չի վիճակվում հայրենի գյուղը փրկել ավերումից։ Նրան հաջողվում է միայն ազատել բազմաթիվ գերիների և իրենց հավատարիմ ծառա քուրդ Մստոյի միջոցով փրկել նաև սիրելի Ասլիին։ Բայց նրանց վիճակված չէր ճաշակելու սիրո քաղցրությունը, թշնամու գնդակից ծանր վիրավորված Սարհատը մահանում է, դառն ափսոսանքի բացականչությամբ շուրթերին։ Դրան հետևում են սիրակորույս Ասլիի անսփոփ կսկիծն ու Մստոյի վրիժառության երդումը։


Armenische Bibliothek.
Herausgegeben von
Abgar Joannissiany.
III.
Bilder aus Persien und Türkisch-Armenien
von
Raffi.
Aus dem Armenischen übersetzt
von
Leo Rubenli.
Leipzig,
Verlag von Wilhelm Friedrich,
K. R. Hofbuchhändler.

Րաֆֆի
«Պատկերներ պարսկահայերի
և թուրքահայերի կյանքից»
„Armenische Bibliothek" *գերմաներեն*
մատենաշարի 3-րդ գրքի
անվանաթերթը

«Ջալալեդդին» վիպակում Րաֆֆին առաջադրում է ազատագրական շարժման մի ամբողջ գաղափարախոսություն. Նա բացահայտորեն արտահայտում է հայ ժողովրդի հոգում փայփայված, սակայն չարտասանված խոսքը, նա իմաստ է տալիս հայ ժողովրդի ազատության բաղձանքներին, և այդ էր վեպի հմայքի գաղտնիքը։ «Ջալալեդդինի» ներքին պաթոսը կրքոտ-քննադատական է։ Հայ ժողովրդի ազատության միակ ուղին համարելով զինված պայքարը, Րաֆֆին մի անգամ ևս անողոքաբար քննադատում է քրիստոնեական համբերության ուսմունքը որպես ստրկական ոգու արտահայտություն։ Զինված պայքարի անհրաժեշտության դիրքերից Սարհատը և իր ընկերները դատապարտում են այն ամենը, ինչ արգելակում է ազգային ինքնագիտակցության զարթոնքին։ Վեպի առաջին էջերում Րաֆֆին որոշակի միտումով հակադրում է երկու կրոնների դավանած սկզբունքները։ Այն դեպքում, երբ Ջալալեդդինը մահմեդական կրոնի ռազմատենչ բնույթը օգտագործում էր բռնության ու հափշտակության համար, երբ նա կոչ էր անում՝ «հափշտակեցեք, կողոպտեցեք,

այրեցեք և կոտորեցեք, որքանով կլիանա ձեր սիրտը», քրիստոնեական ոգով նախապաշարված հայերը դեռևս շարունակում էին փարել երկնային հույսի անմիտ վարդապետությանը։ Րաֆֆին առաջադրում է այն գաղափարը, որ ֆեոդալական բարբարոսության ամբողջ վայրենությամբ գործող ցեղերի դեմ պետք է գործադրել ուժը, որ միայն բռնությամբ և զինված պայքարով կարելի է նվաճել ազատությունը։ Երբ Սարհատը ականատես է լինում խուճապահար հայերի փախուստին, նրա հոգում առաջ է գալիս արհամարհանքի նման մի բան. նա չի կարեկցում ամբոխին, այլ դատապարտում է. «Դուք արժանի եք ձեր վիճակին, որ ինքներդ եք պատրաստել ձեզ համար... Նա մեղավոր չէ, որ այրում է, մորթում է...»։ «Ով չի հասկացել, կամ չի ուզում հասկանալ ապրելու պայմանները,—ասում է Սարհատը,—կյանքի իրավունք չունի։ Այս պայմանները այնքան փոխվում են, որքան փոխվում են նրանց պահանջները, երբ հարկավոր է խելք բանեցնել, խելքին զոռ տալու է, իսկ երբ պետք է սուր, մարդ պիտի պատրաստ ունենա նրան իր ձեռքում։ Մարդկային կյանքը ներկայացնում է մի սարսափելի կռվի հանդիսարան, ով որ ընդդիմադրության շնորհք չունի, նա պիտի ընկնի, անհետանա, ոչնչանա»։

Առաջին հայացքից անախորժ զգացում է ստեղծում այն պատկերը, երբ Սարհատը հանդիպում է իր մահամերձ հորը. կարեկցության և սփոփիչ խոսքերի, որդիական սիրո փոխարեն, նրա մեջ երևան է գալիս դատապարտության անողոք կիրքը։ Բայց Սարհատի այդ ցասումը բացատրելի է. դա արտահայտում է դարեր շարունակ տրորված ու խոշտանգված մի ժողովրդի վրեժի զգացումը, որի իմաստն է, թե վերջապես ժամանակն է հասկանալ, որ երկնային հույսի ցանկություններով չի կարելի ազատության հասնել, որ միայն դիմադրությամբ կարելի է զսպել բռնակալի կամայականությունը։ Կշտամբելով հայրերին ու պապերին, Սարհատն ասում է. «Ավելի քան բռնակալը, մենք ինքներս մեզ համար պատրաստեցինք ստրկության շղթաները... Նրանց դարբնեցին մեր պապերը և կաշկանդեցին զավակներին... Եվ թող անիծյալ լինեն նրանք... որ խլեցին մեզանից ամեն մի երկաթի կտոր և մի դանակ էլ չթողեցին մեզ մոտ... Եվ թող անիծյալ լինեն նրանք, որ խլեցին մեզնից մեր սիրտը և նրա տեղը մի կտոր մեռած միս դրեցին... Եվ թող անիծյալ լինեն նրանք, որ սովորեցրին մեզ բարի լինել, հնազանդ լինել, համբերող լինել»։

Իր հերոսների միջոցով Րաֆֆին միաժամանակ քննադատում է բոլոր այն ինստիտուտները, որոնք ժողովրդին սնում են ստրկության ոգով. նա դատապարտում է հայ եկեղեցին ու գրականությունը, որոնք հնազանդության ու համբերության քարոզներով բթացրել են ժողովրդի ազատասիրական ձգտումները, նրա պայքարի ոգին։ «Այս վանքերից ծագեց մեր երկրի կործանումը,—ասում է Դալի-Բաբան՝ Սարհատի ավազակախմբի անդամներից մեկը,—նրանք խլեցին մեր սիրտն ու քաջությունը, նրանք ձգեցին մեզ ստրկության մեջ»։

Արծարծած գաղափարների կենսական նշանակությամբ և խոսքի թարմությամբ ու վարակիչ ուժով «Ջալալեդդին» վիպակը միանգամից համաժողովրդական հռչակ բերեց Րաֆֆուն։

7

Հայկական ազգային-ազատագրական շարժման գեղարվեստական համապարփակ արտահայտությունը հանդիսացան «Կայծեր» և «Խենթը» վեպերը։ Այստեղ հեղինակն ավելի լայն կտավի վրա ցուցադրեց հայ ժողովրդի սոցիալ-քաղաքական կյանքը, ավելի որոշակի ներկայացրեց ազգային-ազատագրական շարժման հասարակական տարբեր գաղափարախոսությունների առկայությունն ու դրանցից յուրաքանչյուրի իմաստը ու նշանակությունը։

«Խենթը» ավելի հարուստ է իր բովանդակությամբ, քան «Ջալալեդդինը»։ Նա տալիս է կյանքի համակողմանի պատկերներ, ասպարեզ բերում նոր մարդկանց, արտահայտում նոր գաղափարներ։ «Խենթը» ծրագրային-քաղաքական վեպ է, ուր հեղինակը արտացոլել է ազգային-ազատագրական շարժման գաղափարախոսությունը և իր սոցիալական ուտոպիան։

Ռուս-թուրքական պատերազմը վերջացել էր, Բեռլինի վեհաժողովի հետ կապված պատրանքները խորտակվել էին։ Հայերը դարձյալ չստացան սպասված ազատությունը, եվրոպական դիվանագիտության խաբեբայական խաղն ակնհայտ էր։ Հայ ժողովրդի վիճակը ոչ միայն չբարեկարգվեց, այլ ավելի վատթարացավ։ Սուլթանի կառավարությունը ձգտում էր օրակարգից հանել «հայկական հարցը» և դա իրականացնելու համար դիմում էր ոչ միայն բռնի ասիմիլյացիայի, այլև կիրառում էր ուղղակի ֆիզիկական բնաջնջման քաղաքականություն։ Րաֆֆին դիպուկ էր նկատում, թե Թուրքիան այդ անում է «եվրոպական տեսությունների ձայնը կտրելու համար, որպեսզի ցույց տա նրանց, որ Հայաստանում հայ չկա»։

«Խենթ»-ում պատկերված են ռուս-թուրքական պատերազմի օրերը, երբ թուրք բարբարոսները վրեժխնդիր են լինում հայերից՝ տեսնելով նրանց համակրանքը ռուսական զորքերի հանդեպ։ Կազմակերպվում են հայկական ջարդեր, բնաջնջվում գյուղեր ու ավաններ։ Ջարդարույժ լուրերը սրտի անհուն տագնապով է ընդունում Բայազետում պաշարված Վարդանը՝ այս վեպի գլխավոր հերոսը։ Վարդանն ուներ նաև անձնական շարժառիթներ։ Նրա սիրած աղջիկը՝ Լալան գտնվում էր թուրքական տիրապետության սահմաններում։ Երիտասարդին անհանգստացնում է նրա ճակատագիրը, նա վճռում է ինչ գնով էլ լինի փրկել իր սիրած էակին։ Եվ առիթը ներկայանում է։ Անակնկալ հարձակման ենթարկված Բայազետը ընկնում է վտանգավոր պաշարման մեջ։ Տեղի ռուսական զորախումբն ու կամավորական ջոկատները, ամրացած բերդի կենտրոնում, հերոսաբար դիմադրում էին մոլեգնած թշնամու կատաղի

գրոհներին։ Բայց դրությունը չափազանց վտանգավոր էր. ջրի ու սննդի պակասը, թշնամու ուժերի գերակշռությունը բերդը դրել էին անկման սպառնալիքի տակ։ Անհրաժեշտ էր կապ հաստատել դրսի հետ, ստեղծված դրության մասին տեղեկացնել Երևանյան զորքերի հրամանատար Տեր-Ղուկասովին։ Սակայն պաշարված բերդից դուրս գալը «հանդուգն խիզախում էր», և միակ մարդը, որը հանձն է առնում այդպիսի վտանգավոր պարտականություն՝ հայ կամավոր Վարդանն էր։ Նա հնարամտությամբ դուրս է գալիս պաշարված ամրոցից, կատարում հանձնարարությունը և ստանալով ցանկացած ազատությունը՝ գնում է որոնելու սիրած աղջկան։ Նա անցնում է Հայաստանի տարբեր գավառներով և ականատես լինում ազգի բնաջնջման սարսափելի տեսարանների։ Բայց Սարհատի նման՝ Վարդանը ևս չի ձգտում կարեկցել սրահարված ժողովրդին. ընդհակառակը, նա զայրույթով է նայում «դեպի այն վախկոտները, որ ոչխարի նման թույլ էին տալիս իրենց մորթել»։ «Տունը աչքի առջև այրում են, զավակները կրակի մեջ խորովում են, կինը, աղջիկը քաշում տանում են,—...դառնությամբ ասում է Վարդանը։—Տղամարդը տեսնում է այդ բոլորը և ինքը ամենայն խոնարհությամբ պարանոցը դեմ է անում թշնամու սրին. Տո՛, անիծյալ, դու էլ մարդ ես, դու էլ սպանիր, հետո մեռիր»։

Վարդանի մեջ խոսում է ճնշված, անլուր անարգանքների ենթարկված ժողովրդի վրիժառության զգացումը։ Նա պահանջում է բռնությամբ հատուցել տիրապետող բարբարոս ցեղերի կամայականություններին, որովհետև այդ էր փրկության միակ ուղին։ Տեղեկանալով, որ այն գյուղը, ուր բնակվում էր Լալան, ենթարկվել է քուրդ ցեղերի ասպատակությանը, Վարդանը հուսահատություն է ապրում. Նա ինչ որ վատ բան էր կանխագուշակում սիրած էակի համար։ Նրան մնում էր միայն հուսալ, որ թերևս Լալային հաջողվել է ազատվել աղետից և գաղթել դեպի Ռուսահայաստան։ Այդ հույսով Վարդանը գալիս է Էջմիածին։ Այստեղ նրա առաջ բացվում են սոսկալի տեսարաններ։ Գաղթականների ծանր վիճակը, համաճարակն ու սովը, այդ բոլորի հանդեպ «հոգևոր հայրերի» անտարբերությունը, խորապես խոցում է ազնիվ հայրենասերի սիրտը։ Բայց Վարդանին չի վիճակվում տեսնել իր սիրած էակին։ Նա տեղեկանում է Խեչոյի նահապետական գերդաստանի ողբերգական կործանման մասին, որի վերջին շառավիղը՝ Լալան զոհ էր գնացել սովին և համաճարակին։ Վարդանին մնում էր միայն դառն հուսահատությամբ գրկել սիրած աղջկա շիրիմը և երազել մի պայծառ ու երջանիկ ապագայի մասին։

Բայց ո՞վ էր Լալան։ Մի հայ նահապետական ընտանիքի դուստր։ Նրա միջոցով Րաֆֆին վեպի հերոսների գործունեությունն առնչել է հայկական մի ընտանիքի հետ, որը խորհրդանշում է ամբողջ հայ ժողովուրդը։ Ծերունի Խեչոյի գերդաստանն է այդ։ Խեչոյի ընտանիքի մեջ Րաֆֆին բեկել է հայ ազատագրական շարժման հակասությունները, ցույց տվել ազատագրական շարժման և՛ ուժը, և՛ թուլությունը։ Ազա-

տագրական շարժման մի որոշ մտայնության արտահայտիչը ծերունի Խեչոն է։ Բնորոշ է նրա և որդու միջև եղած մի խոսակցությունը։ Երբ որդին ցասումով դատապարտում է հայերի պասսիվությունը և պահանջում է զենքով սանձահարել բարբարոս թշնամուն, հայրը առարկում է նրան, պնդելով, թե՝ հայերը պատրաստ չեն ապստամբությամբ նվաճելու իրենց ազատությունը. «Մեզ դժվար է և շատ դժվար է միանգամով ոչնչացնել այն, ինչ որ մեր պապերը տնօրինեցին մեզ համար։ Մենք քաղում ենք նրանց ցանած հիմարությունների դառն պտուղը։ Հիմա լսի՛ր, որդի՛, ես իմանում եմ, որ քո սրտի մեջ եփ է գալիս ատելությունը, ես իմանում եմ, որ ստրկությունը սաստիկ վշտացնում է քեզ. բայց դարձյալ հարցնում եմ, ի՞նչ ճար կա, ի՞նչ կարող ենք անել»։ «Մենք հայ ենք,—այնուհետև շարունակում է Խեչոն,—աստծո անեծքը գրած է մեր ճակատագրի վրա. մենք մեր ձեռքով մեր տունը քանդում ենք։ Անմիաբանությունը, երկպառակտությունը, նախանձը, թշնամությունը և հազար ու մեկ այս տեսակ չարություններ շատ ժամանակներից բույն են դրել մեր հոգու մեջ և մենք կրում ենք այդ մեղքերի պատիժը»։

Այդպիսին է ժողովուրդը. այդ հոգեբանությունը նրա մեջ արմատավորվել է դարերի ընթացքում։ Ուստի ազատագրական շարժումը բորբոքելու համար անհրաժեշտ է կազմակերպել ժողովրդին, արթնացնել նրա ազգային ինքնագիտակցությունը, զինել նրան ազատագրական պայքարի գաղափարախոսությամբ։ Ծերունի Խեչոն չի տեսնում այնպիսի ուժեր, որոնք կարողանային նախապատրաստել ժողովրդին, իսկ որդին ի պատասխան դրա պահանջում է, որ ժողովուրդն ինքը հասկանա իր վիճակի ծանրությունը և ձեռք առնի ինքնապաշտպանության արմատական միջոցներ։ «Ես կարծում եմ, հայր, եթե ոչխարները հովիվներ և պահպանողներ չունենային, այսօր գայլերը ոչ մի ոչխար չէին թողնի աշխարհում, և դժվար կլիներ ոչխարների հոտեր կազմել։ Մենք, իրավ է, ոչխար ենք, բայց առանց հովվի։

Երբ մեր վիճակը այդպես է, մնում է մեկ բան միայն գայլերից ազատվելու համար, որ մինք էլ գայլերի նման ատամներ և ճանկեր ունենանք»։

Բայց միայն այս չէ հայկական ազգային-ազատագրական շարժման թուլությունը։ Րաֆֆին ուշադրություն է հրավիրում այն փաստի վրա, թե հասարակության առանձին խավերն ու դասերը ինչ դիրքորոշում ու մասնակցություն ունեին ազատագրական շարժմանը։ Մխիթարական ոչինչ չէին խոստանում արտոնյալ դասերը, հասարակության վերնախավերը։ Ավելին, տարված իրենց նեղ-դասային շահերով, նրանք բռնում են թուրք կառավարությանը հաճոյանալու, իրենց անձնական շահերի համար ազգի շահերը ոտնահարելու ուղին։ Ազգային այդ «երևելիները», որոնք «շողոքորթելով Դռան կամայականությունները, իրենց համար փառք են դիզում», փաստորեն գործիք են դառնում բռնապետների ձեռքին, որոնք և վարպետորեն օգտագործում են այն, իրենց քաղաքականությանը օրինական ձև տալու համար։ «Մեզ հարստահարող, մեզ տան-

չող, մեզ սարկացնող, մեզ ոչնչացնող և մեր տունը քանդող գործիքի կոթը մեզանից՝ հայերիցս է,— ասում է Վարդանը,— Թոմաս էֆենդիները, սկսյալ գյուղական մուլթեզիմից մինչև Բարձր Դռան հայ ամիրան, այս տեսակ կոթեր են թշնամիների ձեռքում»։

Այդ եղկելի դերն է կատարում հայ վաճառված պաշտոնյան, որի տիպիկ օրինակն է ներկայացրել Րաֆֆին Թովմաս էֆենդու կերպարով։ Ստորաքարշություն անելով տերերի առաջ և ձգտելով ցույց տալ իր նվիրվածությունը, այդ վաճառված էակը դիմում է բոլոր միջոցներին՝ իր ժողովրդին ավելի հարստահարելու, խոշտանգելու համար, բռնաբարության, մատնության և այլ ոճրագործությունների մեջ անցնելով օտարազգի ամեն մի բռնակալից։ Թոմաս էֆենդու մոտ մարդկային ամեն մի հատկանիշ ենթարկված է հարստահարչի ստոր հոգեբանությանը։ «Հարստահարիչը ուղիղ ճանապարհով չի դիմում նպատակին,— գրում է Րաֆֆին,— նա շրջում է ծուռ ու մուռ շավիղների մեջ։ Հարստահարիչը այն տեսակ որսորդներից է, որ որոգայթներ է լարում, դավեր է դնում, ծուղակներ է դնում իր որսը բռնելու համար»։

Այսպիսին է նրա գործելակերպը։ Իր դիրքը հաստատուն՝ պահելու համար նա մատնում է հայ հայրենասերներին՝ Վարդանին, Դուդուկչյանին։ Լալային տիրանալու համար նա բամբասարկել է տալիս ծերունի Խաչոյին ու նրա որդիներին և պատճառ դառնում այդ նահապետական գերդաստանի կործանման։

Անխնա մերկացնելով ազգային հարստահարիչներին, Րաֆֆին հաստատում է այն գաղափարը, որ առանց այդպիսի խոցերի ոչնչացման՝ հնարավոր չէ կենսագործել ազատագրական պայքարի իդեալը։

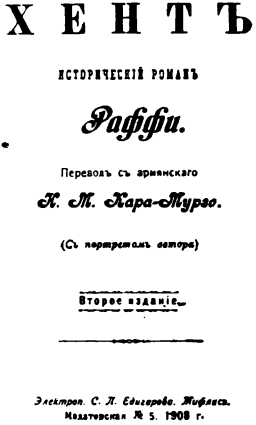
Այդպիսին են հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական պայքարի պատմական հանգամանքները. ակնհայտ են ազատագրական պայքարի և՛ ուժը, և՛ թուլությունը։

Ո՞րն է ելքը։

Պատմական պայմանների այդ ֆոնի վրա Րաֆֆին հանդես է բերել իր գաղափարական հերոսներին, որոնք և պետք է պատասխան տային առաջադրված հարցին։ Հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի մի որոշ տենդենցի արտահայտիչը Դուդուկչյանն է։ Նա ունի ազատագրական պայքարի յուրահատուկ փիլիսոփայություն։ Նրա տեսակետով, ինչպես բնության ամեն մի էակի, նույնպես և մարդուն ներհատուկ է ինքնապաշտպանության բնազդը։ Ինչպես կենդանին բնության մեջ, նույնպես և ազգը մարդկային հասարակության մեջ առանց ինքնապաշտպանության բնազդի՝ ենթակա է ոչնչացման։ «Բնությունը,— ասում է Դուդուկչյանը,— բոլոր էակներին, որոնք աճելու և բազմանալու ունակություն ունեն, տվել է իրանց նմանների հետ կռվելու ընդունակություն, մեկին շատ, մյուսին սակավ։ Ծառերը, խոտերը, անասունները և մարդիկ ևս ունեն այդ ընդունակությունը։ Միայն քարերը, փայտը, մեռած մարմինները մնում են անշարժ և իրանց անձը պաշտպանել չգիտեն, որովհետև նրանք կյանք չունեն։ Բայց ուր կյանք կա, այնտեղ կա և այդ բնական

կռիվը։ Դա կյանքի կռիվ է, որի մեջ ամեն մի էակ ոչ միայն աշխատում է պահպանել իր գոյությունը, այլ աշխատում է և ոչնչացնել իր թշնամիներին, որպեսզի իր աճելիությունն ապահով և անարգել կերպով կատարվի»։

Գոյության կռիվը ազգերի և ժողովուրդների մեջ տեղի է ունենում տարբեր միջոցներով։ Մի դեպքում միջոց կարող է լինել տնտեսական գերիշխանությունը, երկրորդ դեպքում՝ գիտությունն ու կուլտուրան, մի այլ դեպքում՝ բռնի հպատակեցումը։ Ուստի, նայած ինչպիսի ձև է ստանում գոյության կռիվը, ըստ այնմ էլ պետք է յուրացնել դիմադրության զենքը՝ մրցակցությանը կուլ չգնալու համար։ «Անձնապաշտպանության օրենքները պահանջում են պատասխանել թշնամուն նույն զենքով, ինչ զենքով որ նա ճնշում է և մահացնում է մեզ»։ Հայերը Թուրքիայի տիրապետության տակ ենթակա են գոյության կռվի բարբարոսական ձևերին, ուստի հայերը նույնպես պետք է տիրապետեն զենքին, այլապես նրանց սպասում է ֆիզիկական բնաջնջում, անողոք պարտություն՝ գոյության կռվի մեջ։ «Պետք է սովորենք անձնապաշտպանություն, որպեսզի քրդերը և թուրքերը մեզ չոչնչացնեն»,—ասում է Դուդուկչյանը։ Նա, իհարկե, միանգամից չի դնում զինված ապստամբության պահանջը, քանի որ այդ դիտում էր իբրև ապագայի հեռանկար, բայց պահանջում էր սովորել ակտիվ անձնապաշտպանություն՝ ազգի գոյությունը պահպանելու համար։


ХЕНТЪ

ИСТОРИЧЕСКІЙ РОМАНЪ

Раффи.

Переводъ съ армянскаго

К. М. Кара-Мурзо.

(Съ портретомъ автора)

Второе изданіе.

Электроп. С. П. Едигарова. Тифлисъ.
Мадатовская № 5. 1908 г.

«Խենթի» ռուսերեն հրատարակության անվանաթերթը

Դուդուկչյանի դատողություններում ակնհայտ է Րաֆֆու սոցիալ-դարվինիստական որոշ հայացքների արտահայտությունը։ Րաֆֆին մի որոշ ժամանակ ընդունում էր գոյության կռիվը մարդկային հասարակության վրա տարածելու իդեալիստական տեսությունը։

Սալմանը թեորիապես չի մերժում ապստամբությունն իբրև ժողովրդի ազատագրության միջոց։ Ընդհակառակը, նա էլ մի ժամանակ ապրել է ժողովրդական շարժման ոգևորությունը։ Նրա հեղափոխական տրամադրությունը հեղինակը ավելի ցայտուն արտահայտել է երազային ցնորքների մի բնորոշ պատկերով. «Գյուղացինե՛ր... հասավ ժամը... ձեր արյունով պիտի գնեք... ձեր ազատությունը... Ներկան... ապագան մեզ է պատկանում, ցույց տվեցեք... որ թուրքի... երկաթի գավազանը...

բոլորովին չի մահացրել... ձեր մեջ կյանքը... և... ազատության զգացմունքը... Կրակի և սրի մեջ...պիտի գտնենք... մեր փրկությունը...Դեպ առա՛ջ... քաջե՛ր...»։ Լսելով Դուդուկչյանի ղառանցանքը, Վարդանը ավելացնում է. «Հայ գյուղացու ողորմելի օդայի մեջ իրան Փարիզի բարիկադների վրա է երևակայում և ճառ է խոսում»։

Լավ է իմաստավորված։ Այս խոսքերը մոտավորապես զուգադիպում են «Հայ երիտասարդությունը» գրքի այն տողերին, ուր Րաֆֆին մեծ ոգևորությամբ փառաբանում է Փարիզի հեղափոխական երիտասարդությանը, որը զենքը ձեռքին պայքարում էր ազատության համար՝ Կոմունայի հերոսական օրերին։ «Երբ պատահում է մի ժողովրդական շարժում,—գրում է Րաֆֆին,—երբ ծագում է մի քաղաքական հեղափոխություն, ուսանողները խլրտվում են, զարթնում են որպես քնած առյուծ և առաջինն են լինում, որ թնդեցնում են փողոցները մարսելյոզներով, փշրում են բռնակալների արձանները և թռչում են բարիկադների վրա։ Ով փոքր ի շատե ծանոթ է Ֆրանսիայի պատմությանը, գիտե, թե որպիսի մեծ դեր խաղացին ուսանողները 1830 և 1848 թվականներում և մանավանդ Կոմունայի ժամանակ»[1]*։*

Թո՛ղ որ Րաֆֆին չըմբռներ Կոմունայի դասակարգային էությունն ու պատմական նշանակությունը, թո՛ղ նա չհասներ դասակարգային պայքարի տեսական ըմբռնմանը, սակայն մի բան ակնհայտ է, որ նա շրնչում էր ամեն տեսակ բռնությունը հեղափոխական պայքարով խորտակելու պաթոսով, նա պաշտպանել և խրախուսել է ամեն մի ժողովրդական շարժում, որն ուղղված էր բռնության և անարդարության դեմ։

Դուդուկչյանը կքարոզեր ապստամբական պայքար, նա ժողովրրդին կդրդեր զինված պայքարի, եթե վերջինս պատրաստված լիներ։ Նրա իրավացի համոզմամբ, ապստամբության հիմնական շարժիչ ուժը ժողովուրդն է, և ազատագրության ոգին անխորտակ է միայն այն դեպքում, երբ նա տիրապետում է ժողովրդին. «Երբ որևիցե ժողովրդական շարժման գաղափարը մի քանի անհատների երևակայության ցնորք է միայն և տակավին չի ընդհանրացել, չէ տարրացել ամբոխի գոնե մի մասի մեջ, մի հարվածով կարելի է ոչնչացնել բոլորը, երբ առաջնորդող անձինք ոչնչացված կլինեն։ Բայց ամբոխը ուրիշ բան է. ամբոխի մեջ միտքը սպանել անհնարին է»։

Ուրեմն ազատագրական պայքարի իդեալը կենսագործելու համար անհրաժեշտ է, որ ամբողջ ժողովուրդը զինվի համապատասխան գաղափարախոսությամբ, ազատության գաղափարը տիրապետի նրա գիտակցությանը։ Առանց այդ նախապայմանի, ավելորդ է ամեն մի շարժում։ Ահա թե ինչու Դուդուկչյանը տվյալ մոմենտին չի հավատում ապստամբական ծրագրերի ռեալությանը և առաջադրում է շարժման նախապատրաստության մի ուրույն ծրագիր։

---

1 Րաֆֆի, *Հայ կինը և հայ երիտասարդությունը*, Թիֆլիս, 1890, էջ 92։

Այստեղից հետևում է Դուդուկչյանի անխնա քննադատությունը հասարակական այն ինստիտուտների, որոնք խանգարում են ժողովրդի ինքնագիտակցության բարձրացմանը։ Նա դատապարտում է հոգևորականությանը, որը թաղված ճղճիմ հաշիվների մեջ, բոլորովին անտարբեր է դեպի ժողովրդի ստրկական վիճակը, նա քննադատում է հայ մամուլն ու գրականությունը, որոնք չեն արտացոլում հայ ժողովրդի ճշմարիտ վացությունը և չեն բորբոքում ստրկական կապանքները խորտակելու ոգին. Նա քննադատում է և հայ թատրոնը, որ բեմի վրա հանդես չի բերում «հայաստանցու թշվառ պատկերը և կերակրում է հասարակությանը ֆրանսիական խոհանոցի աղտեղություններով»։

Դուդուկչյանը մերժում էր պասսիվության ու համբերության բարոյա-փիլիսոփայությունը, նա ժողովրդից պահանջում էր իր վիճակի ինքնագիտակցում, զրկանքների հանդեպ՝ ակտիվ ընդվզում. «Համբերությունը մահ է. գերեզմանի մեջ միայն մարդը կարող է համբերող լինել... Մեր տերտերները, մեր վարդապետները համբերություն են քարոզում... Ախար նրանք քանդեցին մեր տունը և ստրկական վիճակին հասցրին մեզ։ Եթե կա մի բան, որ կարող է փրկել հարստահարված և ճնշված ժողովուրդներին, դա է բողոքը, ինչ կերպով և հայտնելու լինեը նա։ Դժգոհությունը, տրտունջը և իր վիճակից մի ավելի բարեբախտ վիճակի ցանկանալը, ահա այն փրկարար շարժառիթները, որ կարող են մեզ ազատել ստրկությունից։ Բայց համբերության մեջ խեղդվում են, մահանում են այս տեսակ բարձր ձգտումները»։

Ուրեմն պետք է վերափոխել ժողովրդին, պետք է թոթափել միջնադարյան խավարամտությունը, հանգեցնել նրան քաղաքական ինքնագիտակցության և այսպիսով կենսագործել նրա ազատագրության գործը։ Այդ խնդիրների իրականացման լավագույն միջոցը Դուդուկչյանը համարում է լուսավորությունն ու դպրոցը. «Որքան բախտավոր, որքան ընդարձակ ապագա է խոստանում մեզ դպրոցը։ Նա կտա մեզ բոլորը, ինչ որ մենք ցանկանում ենք։ Նա միայն կբուժի մեր դարավոր վերքերը և կպատրաստե նոր սերունդ մի առողջ և թարմ կյանքի համար»։

Ո՞րն է «Խենթը» վեպի գաղափարական հերոսների պայքարի հեռանկարը։ Ազգային-ազատագրության գաղափարը Րաֆֆու հերոսների մոտ բնավ էլ չի հանգում սոսկ թուրքական բռնատիրությունը թոթափելու նպատակին։ Ո՛չ, նրանց հեռանկարներն ու գործունեության իմաստը անհամեմատ ավելի լայն են, այն է՝ ֆեոդալական ամեն տեսակ հակասությունների և սոցիալական անհավասարության ոչնչացում։

Րաֆֆու սոցիալական ուտոպիան ավելի ցայտուն ձևով դրսևորվել է Վարդանի երազում։ Փշրված հոգով գրկելով սիրած աղջկա գերեզմանը՝ Վարդանը, անհուն տառապանքներից հոգնած, խոր քուն է մտնում և երևակայությունը երազի թևով նրան տեղափոխում է ապագա վերածնված Հայաստանը։ Բնաշխարհը ծանոթ է նրան. նույն բնությունը, լեռները, դաշտերը, գետերն ու անտառները։ Բայց ինչպե՜ս փոխվել է կյանքը, ինչպե՜ս փոխվել են մարդիկ. երբեմնի խարխուլ ու գետնափոր

հյուղակների փոխարեն կառուցվել են բարեկարգ գյուղեր ու քաղաքներ, հետամնացության ու գռեհկության երբեմնի բարքերի հետքն անգամ չի մնացել, և ամենուրեք տիրապետում է «կրթության ոգին», ամեն ինչ ղեկավարվում է բանականության օրենքներով։

Հասարակությունը հասել է կուլտուրական բարձր մակարդակի. կառուցվել են բարեկարգ դպրոցներ, մասնագիտական ուսումնարաններ, հիվանդանոցներ, համալսարան, թանգարաններ, գիտությունների ակադեմիա։ Վերափոխվել է մարդը. չքացել է էգոիզմի ճղճիմ հոգեբանությունը և յուրաքանչյուր անհատ մտահոգվում է հասարակության բարօրության խնդրով։ Նույնիսկ Թոմաս էֆենդու նման չարագործները հասել են մարդկային արժանապատվության գիտակցության։ Մարդը ազատագրվել է խայտաբղետ կապանքներից և հասարակական ներդաշնակ կազմակերպության մեջ կենսագործում է անհատականության իր իրավունքը։

Վարդանի երազած ուտոպիական հասարակությունը աշխատանքի կատարյալ թագավորությունն է։ Այլևս չկա բռնի աշխատանք, հասարակության բոլոր անդամները օգտվում են ազատ աշխատանքի իրավունքից։ Մարդը հասել է հանրային սեփականության և կոլեկտիվ աշխատանքի գիտակցությանը։

Սոցիալական այս ուտոպիան չափազանց կարևոր է Րաֆֆու աշխարհայացքի բնութագրման տեսակետից։ Նրա կարևորագույն արժանիքն այն է, որ ըստ էության ժխտում է հասարակական բոլոր տիպի կապանքները և երազում հակասություններից ազատ, ներդաշնակ կյանքի իդեալը։ Րաֆֆու սոցիալական ուտոպիան ըստ էության պատկանում է նախամարքսյան ուտոպիստական սոցիալիզմի տարատեսակներին և իր նշանակությամբ պատմականորեն անպայման պրոգրեսիվ էր։

8

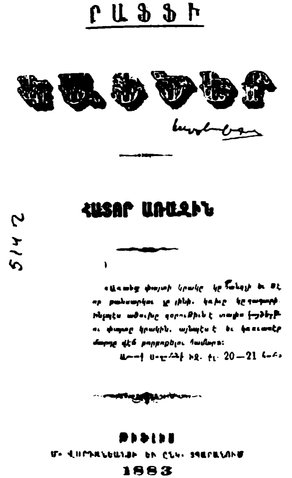
«Կայծերը» Րաֆֆու ստեղծագործության գլուխգործոցներից է։ Այստեղ ամենից ավելի ցայտուն դրսևորվեց դարաշրջանի ազգային-ազատագրական շարժման գաղափարախոսությունը։ Այս իմաստով դա մի տեսակ ընդհանրացնում է այն ամենը, ինչ հեղինակը արտահայտել է իր նախորդ երկերում՝ սկսած «Սալբի» վեպից։

«Կայծերը» ունեցավ մեծ հռչակ, դաստիարակելով ազատագրական շարժման մի ամբողջ սերունդ, ստեղծելով գրական մի ամբողջ շարժում։ Բնութագրելով իր վեպը, Րաֆֆին գրել է. «Կայծերը» իբրև ժամանակակից վեպ իր ընդարձակ նշանակությամբ, ամենաճիշտ ֆոտոգրաֆիայի նման, մի կողմից պատկերացնում է մեզ Տաճկաստանի հայերի հիվանդությունը, իր բոլոր փտեցնող, օրըստօրե լուծվող և քայքայվող կողմերով, իսկ մյուս կողմից, ցույց է տալիս այն դարմանները, որոնցով պետք է բժշկել հիվանդին»[1]։

---

[1] «Մշակ», 1883, № 148։

Նշված երկու հատկանիշների մեջ էլ դրսևորվել է վեպի գեղարվեստական առանձնահատկությունը։ Մի կողմից բնաշխարհի, ժողովրդի նիստ ու կացի հոյակապ ու հարուստ պատկերներ, մյուս կողմից՝ կյանքի հակասությունները լուծելու գաղափարախոսությամբ հանդես եկող հերոսներ, որոնք կերտված են ռոմանտիզմի սկզբունքով։ Եվ որովհետև հիմնական գործող հերոսները ռոմանտիկական գաղափարատիպեր են և վեպի կենտրոնական պրոբլեմը այդ հերոսների արտահայտած գաղափարախոսությունն է, ուստի և երկը իր ընդհանուր ուղղությամբ դառնում է ռոմանտիկական։ «Կայծերը» համապարփակ ստեղծագործություն է. դա, ինչպես բնութագրում է հեղինակը, ներկայացնում է մեր իրականության «կատարյալ նկարագիրը՝ իր պատմական, էտնոգրաֆիական և աշխարհագրական ճշտություններով»[1]։


ՐԱՖՖԻ

ՀԱՏՈՐ ԱՌԱՋԻՆ

ԹԻՖԼԻՍ

1883

«Կայծերի» առաջին հրատարակության անվանաթերթը

Դա հայ ժողովրդի կյանքի մի պատմական դարաշրջանի հանրագիտարանն է, որն ընդգրկում է ժողովրդի սոցիալ-հոգեբանության, բնաշխարհի, պատմական անցյալի բազմաբովանդակ նկարագիրը։

«Կայծերը» յուրահատուկ ստեղծագործություն է. այնտեղ չկա վիպական կոնֆլիկտ սովորական իմաստով կամ միասնական սյուժե։ «Կայծերը», եթե կարելի է ասել, նկարագրական վեպ է։

Ո՞րն է նրա գեղարվեստական արժեքը, ի՞նչն է այն նորը, կենսականը, որով այդ երկը պահպանել է իր նշանակությունը և այժմ էլ շարունակում է հմայք պատճառել։ Կարելի է ասել, որ մեր գրականության մեջ ոչ մի երկ այնպիսի ուժով, այնպիսի համապարփակ ընդգրկմամբ չի արտացոլում հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի ոգին, 70—80-ական թվականների սոցիալ-հոգեբանությունը, ինչպես «Կայծերը»։ Րաֆֆու ստեղծագործությունը նշանավորեց ֆեոդալական կապանքների խորտակման և բուրժուա-դեմոկրատական վերափոխման

[1] «Մշակ», 1883, № 145։

դարաշրջանը հայ իրականության մեջ, իր բոլոր հակասություններով, ազգային իր յուրահատկություններով։ «Կայծերը» հանդիսացավ այս ամենի քվինտ-էսենցիան և այս է նրա անկրկնելիության գաղտնիքը, նրա գեղարվեստական ու ճանաչողական արժեքը։

Ճիշտ է, «Կայծեր» վեպի ոգին ազգային և սոցիալական ազատագրության գաղափարախոսությունն է, և նրա հերոսները հանդես են գալիս հասարակական սիստեմը փոխելու ու բռնությունը խորտակելու քարոզչությամբ, սակայն կերպարների բացահայտ տենդենցիոզությունը չի հանգեցրել վիպական սխեմատիզմի։ Գաղտնիքն այն է, որ Րաֆֆին ընդգրկել է կյանքի բազմազան երևույթներ, տվել է բազմերանգ, բազմապիսի նկարագրություններ, միջավայրի հարուստ պատկերներ, որոնք արդարացնում են հերոսների գաղափարական քարոզը, վերջինս դարձնում օրգանապես հյուսված և միաձույլ։ «Կայծեր» վեպին արտակարգ թարմություն և վարակիչ շունչ է տալիս հեղինակային սուբյեկտիվիզմը, գրողի անմիջական զգացումը նկարագրված կյանքի ու արտահայտած գաղափարախոսության հանդեպ։ Դա, Բելինսկու խոսքերով ասած, «խոր, համապարփակ և մարդասիրական սուբյեկտիվությունն է, որը գեղարվեստագետի մեջ հայտնաբերում 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»[1]։

«Կայծեր» վեպը արտացոլում է հայերի ազգային-ազատագրական շարժման հոգեբանությունն ու գաղափարախոսությունը։ «Կայծերը» գրված է հիշատակարանային վեպերի սկզբունքով, ամեն ինչ պատմում է հերոսներից մեկը՝ Ֆարհատը, որը ականատես է լինում բոլոր իրադարձություններին և վերարտադրում է իր հայեցակետով։

Ֆարհատը գլխավոր գաղափարատիպերից չէ, բայց վեպում նա ներկայացված է ուրույն գեղարվեստական նշանակությամբ։ Նա, մի տեսակ, և՛ միջոց է, և՛ նպատակ։ Շփվելով ազգային-ազատագրական պայքարի գաղափարախոսությունն արտահայտող մարդկանց հետ, ճանաչելով կյանքը, Ֆարհատը դեպքերը վերապատմելու ընթացքում դրսևորում է իր ինքնագիտակցության ձևավորումը, մի բան, որ գրողն անում է հատուկ միտումով։ Կերպարի մեջ սիմվոլացնելով հայ ժողովրդին, Րաֆֆին գեղարվեստորեն ցուցադրել է հայ ժողովրդի ինքնագիտակցության զարթոնքի ճանապարհը։ Հայ ժողովուրդը բըկտվում է թուրք-պարսկական բռնապետությունների լծի տակ, բռնակալները կանգ չեն առնում ոչ մի կամայականության առաջ՝ ոտնահարելու նրա իրավունքները, վիրավորելու նրա արժանապատվությունը, բայց նա շարունակում է անտրտունջ կրել բոլոր անարգանքները, հարմարվել իր ստոր-

1 Վ. Գ. Բելինսկի, Ընտիր երկեր, Երևան, 1948, էջ 260։

կական վիճակին։ Մի՞թե այդ բանական է կամ ի վերուստ սահմանված իրավունք։ Այս հարցերը հենց սկզբից մտահոգում են Ցարհատին, և նա փորձում է խորամուխ լինել դրանց պատճառների մեջ։

Ո՞րտեղից է գալիս ժողովրդի ստրկական հոգեբանությունը։ Դժվար չէ Ցարհատի համար կռահել դրա ակունքները. մի՞թե ինքը մանկության և պատանեկության տարիներին չի սնվել այդ հոգեբանությամբ։ Դաստիարակության առաջին օջախը ընտանիքն է, բայց ի՞նչ մակարդակի վրա է դրված հայերի ընտանեկան դաստիարակությունը՝ կրոնական ոգի, զանազան չարքերի ու սնոտիապաշտական նախապաշարմունքների հանդեպ երկյուղածություն, որը դաստիարակում է աշխարհիկ կենսահայեցողությունից, ազատության արժանապատվությունից զուրկ թուլամորթ բնավորություններ։ Ընտանիքը չի կարողանում դաստիարակել ազատասիրական ոգի, որովհետև ինքը գտնվում է ստրկական կապանքների մեջ։ Ուստի անհրաժեշտ է ընտանիքն ազատել բռնությունից, որպեսզի նա կարողանա դառնալ հայրենասիրության և ազատության իդեալների առաջին ներարկողը։

Ընտանիքին հաջորդում է դպրոցը, սակայն սա ավելի տխուր և անմխիթար պատկեր է ներկայացնում։ «Կայծեր» վեպի ռեալիստական փայլուն էջերից է Տեր-Թոդիկի դպրոցի նկարագրությունը. Րաֆֆին այնպես դիպուկ է բնութագրել կղերական այդ դպրոցի պատկերը, որ «տեր-թոդիկյան» արտահայտությունը հայ գրականության մեջ ստացել է տիրացուական-սխոլաստիկական ուսուցումը բնորոշող հասկացողության իմաստ։

Ի՞նչ էր տալիս Տեր-Թոդիկի դպրոցը և մի՞թե նա չի հանդիսանում ստրկական հնազանդության ու պասսիվության քարոզի կենտրոնը։ Փոխանակ կրթվող սերնդին դաստիարակելու ազատասիրության ու հայրենասիրության ոգով, փոխանակ ժողովրդին մատուցելու պատմական անցյալի հերոսական դրվագները և դրանով իսկ նպաստելու նրա ինքնագիտակցության արթնացմանը, դպրոցը տալիս է սխոլաստիկական, կրոնական ցնդաբանություններ։ «Դպրոցը,—ասում է վեպի հերոսներից մեկը.—որի աշակերտներն ենք այստեղ կանգնածներս, ավելի հաստատեց մեր մեջ ստրկությունը, դպրոցը սպանեց մեր մեջ ինքնագործունեության ուժերը։ Քահանա վարժապետը մտցրեց մեր մեջ կույր հնազանդություն, խոնարհվել և հպատակվել ամեն իշխանությունների, որքան ծանր և անտանելի լիներ նրանց մեզ վրա դրած լուծը։ Որովհետև ինքը վարժապետը նույնպես էր վարվում մեզ հետ։ Նա ասում էր մեզ, թե այս աշխարհի կյանքն ունայն և անցավոր է, որքան ցավալի լինի նա, որքան ճոխ լինի նա տանջանքներով, այնքան ավելի վարձատրություն կգտնե մարդ մյուս կյանքում, որ սպասում է գերեզմանը մտնելուց հետո...»։

Այդպիսին էր Տեր-Թոդիկի դպրոցը։ Եվ իրոք, ի՞նչ սպասելիքներ կարելի է ունենալ այն դպրոցից, ուր ուսուցվում են միայն ժամագիրք,

սաղմոս, ավետարան, որոնց դոգմատիկ ճշմարտություն լինելը հաստատում էր միայն ֆալախկայի դաժան հարվածը։ Մտավոր և հոգեկան ստրկացման այդ պայմաններում բնական է, պետք է դաստիարակվեին ստրկամիտ, եռանդից զուրկ, հայրենասիրության զգացումից և քաղաքական կյանքից կտրված անհատներ, որոնք ավելի շատ ապավինում էին երկնային վարդապետությանը, քան փորձում ներկա հակասական պայմաններից ելք որոնել։ Ուրեմն անհրաժեշտ էր նաև վերափոխել հայ դպրոցն այնպես, որ այն նպաստի ժողովրդի ինքնագիտակցության բարձրացմանը, բնական գիտությունների և պատմության ուսումնասիրության հիման վրա դաստիարակի նոր սերունդը՝ ռեալիստական կենսազգացողությամբ, հայրենասիրության և ազատասիրության ոգով։

Բայց միայն այս չէ չարիքը. «Կայծերում» Րաֆֆին նորից ասպարեզ է հանում հասարակության տարբեր խավերի ու խմբակցությունների, ցույց տալիս դրանցից յուրաքանչյուրի տեղը ազատագրական շարժման մեջ։ Հեղինակը նորից քննադատական առաջին խոսքն ուղղում է հայ հոգևորականությանը, որ դարեր շարունակ քարոզել է հնազանդություն և խլացրել ժողովրդի ազատագրական ձգտումները։ Վեպում պատկերված տերտերներից մեկը դատում է այսպես. «Մեր, տիրոջ մեղավոր ծառաներիս, ձեռքումը ոչինչ չկա, մենք ոչինչ չենք կարող անել։ Ամեն ինչ, որ լինում է, աստծու կամքովն է լինում, առանց նրա կամքին տերևն անգամ ծառից ցած չի գալիս»։

Այս ուղղակի նշանակում էր արդարացնել ստրկության լուծը և բթացնել ազատագրական պայքարի հաղթանակի հավատը, ինչ-որ նախասահմանող ուժի անառարկելիության, անդիմադրելիության, անխուսափելիության հավատով։ Բայց հոգևորականությունն ունի իր սոցիալական հենարանը. չէ՞ որ նույն դիրքերի վրա են կանգնած նաև իշխող ֆեոդալական վերնախավերը՝ ամիրայությունը, վաճառականությունը։ Նրանց չի մտահոգում ազգի ստրկական վիճակը, ընդհակառակը, մտահոգված իրենց նեղ «եսական շահերով», նրանք նույնպես կեղեքում են ժողովրդին, գիտակցելով, որ ազգի ազատագրության բուրժուա-դեմոկրատական հետևանքները կխարխլեին նաև իրենց գոյության հիմքերը։ «Մեր դրամատերերն,—ասում է վեպի գլխավոր հերոսներից մեկը,— սկսած առաջին «ամիրայից» մինչև վերջին «քևռի Պետրոսը» ավազակներ են. ապրում են ժողովրդի արյունով և քրտինքով։ Մեր եկեղեցականները, սկսած պատրիարքից մինչև վերջին Կարապետ հայր սուրբը, նույնպես ավազակներ են. երկուսն էլ պետք է կողոպտեն, կեղեքեն ժողովուրդը, որ կարողանան իրանց բռնապետական դիրքը պահպանել»։

Րաֆֆու խոշորագույն արժանիքն այն է, որ ազգային-ազատագրական պայքարի մեջ տեսնում էր նաև սոցիալական հակասությունների լուծման ելքը։ Ազգային-ազատագրական շարժումը ոչ միայն օտար լծի ոչնչացում է, այլ նաև սոցիալական հակասությունների լուծում և

նրան խոչընդոտ է հանդիսանում ոչ միայն օտար բռնապետությունը, այլ նաև ազգային ֆեոդալական վերնախավը։ Ուստի Րաֆֆին իր հերոսների միջոցով հանգում է համարձակ եզրակացության՝ ոչ միայն թոթափել օտար լուծը, այլև խորտակել ֆեոդալիզմի սոցիալական հենակները։ «Պետք է ոչնչացնել այդ բոլոր քեռի Պետրոսներին»,—սա է ազատագրական պայքարի ելքը՝ ըստ Կարոյի։

Ֆարհատը ճանապարհորդում է Հայաստանի տարբեր վայրերում նա հնարավորություն է ստանում անձամբ տեսնելու հայ ժողովրդի անմխիթար վիճակը։ Նրա առաջ բացվում են ստրկական կյանքի բոլոր կողմերը. նա տեսնում է մի ժողովուրդ, որը նահապետական պրիմիտիվ գոյամիջոցներին կառչած, տգիտության և հետամնացության շղարշով կուրացած, ենթարկվում է ազգային և օտար հարստահարիչների գազանային շահագործմանը, բարբարոս տիրապետողների նողկալի կամայականություններին։

Կյանքը վերափոխում է Ֆարհատին, նա հասնում է այն գիտակցության, որ հայ ժողովրդի ստրկությունը չի երաշխավորված բանականության օրենքներով, որ ազատության և իրավահավասարության իրավունքը տրված է նաև հայ ժողովրդին և պետք է այն նվաճել։ Սակայն ո՞րն է ազգային ազատագրության և սոցիալական հակասությունների վերացման ուղին։ «Կայծեր» վեպում Րաֆֆին նորից հանդես է բերում գաղափարական հերոսների մի ամբողջ շարք՝ Ավո, Ասլան, Կարո, կյանքի առաջադրած այդ կենսական հարցերի լուծման կոնցեպցիաներով ու գործունեության պաթոսով։

Ո՞րն է գաղափարական հերոսների հասարակական հենակետը։ Ոչ մի պատրանք չկապելով արտոնյալ դասերի հետ, նրանք հստակորեն կողմնորոշվում են դեպի ժողովուրդը, ազատագրական պայքարի հույսը կապում միայն հասարակ ժողովրդի հետ։ «Այնուամենայնիվ,—ասում է Ասլանը,—մենք բոլորովին հուսահատ չենք, մենք ունենք մի, թեև անմշակ, բայց մեծ զորություն,—ամբոխը,—դա բավական է...»։

Սակայն ազատագրական շարժման գաղափարախոսությունը միատարր, միասնական բնույթ չի կրել։ Ազատագրական շարժման ուղիների հարցում վեպի կենտրոնական հերոսները՝ Ասլանը և Կարոն կանգնած են տարբեր տեսակետի վրա։ Ասլանը լուսավորության և գիտության երկրպագուն է, նրա տեսակետով ժողովրդի ազատության իդեալը կարելի է կենսագործել կրթության և գիտության միջոցով։ «...Առանց հիմնավոր գիտության մարդ չէ կարող օգուտ բերել ոչ իր ազգին, ոչ իր հայրենիքին, ոչ էլ մարդկությանը... գիտությունը գլխավոր ուժն է, որ տնօրինում է մարդկային բարին, նրա երջանկությունը, նրա խաղաղությունը»։ Ասլանի համոզմամբ բռնությունը չի կարող հավիտենական լինել։ Բռնությունը հակառակ է բանականությանը և մի ժողովուրդ, եթե ճնշվում է բռնության ճիրաններում, վաղ թե ուշ գալով ինքնագիտակցության, պետք է թոթափի բռնակալական լուծը։ «Մենք,—ասում է Ասլանը,—հետևում ենք բնության ընդհանուր օրենքներին։ Թե բնության մեջ

և թե մարդկային կյանքում ոչինչ բան առանց պատճառի չի կատարվում։ Մենք տեսնում ենք, ամեն մի ճնշված և սահմանափակված զորություն որքան ավելի սեղմվում է, այնքան ավելի զարգանում է նրա մեջ ընդդիմադրության ուժը։ Այնուհետև նա պիտի պայթի, նա պիտի խորտակե իրան սահմանափակող պատվարը և իր բնական ազատ ծավալականությանը պիտի հետևի։ Ժողովուրդը, ամբոխը նույնպես մի զորություն է։ Նա երկար չէ կարող համբերել իրան ճնշող և ստրկացնող կոպիտ ձեռքին։ Նա վերջապես պիտի խլրտի, պիտի խորտակե իր շղթաները և պիտի թոթափի բռնակալի լուծը։ Ռուսեն հասել է... այս դրության մեջն է այժմ մեր ժողովուրդը»։

Այս արդեն ազգային-ազատագրական շարժման հեղափոխական պայքարի կոչն է։ Այս գաղափարախոսությունը էպիզոդիկ և պատահական երևույթ չէր Րաֆֆու ստեղծագործության մեջ։ Դեռևս 60-ական թվականների նամակներից մեկում Րաֆֆին ուղակի նշում էր, որ թուրքական բռնապետության ճնշման պայմանները անխուսափելի են դարձրել հայ ժողովրդի հեղափոխական պոռթկումը։ «Սուլթանի կառավարությունը,—գրում է Րաֆֆին,—օրեցօր սահմանափակում է, ստանալով խիստ ճնշյալ և կաշկանդյալ դրություն և հանապազորյա թշնամական հարաբերությունքը հանկարծ կբռնկեն մի ազդու հեղափոխության բոցերը»[1]։

Դարավոր ճնշումը ժողովրդի մեջ կուտակել է վրեժի և ատելության լեռներ, նրա մեջ հասունացել են բռնությունը խորտակելու, ֆեոդալական հակասությունները ոչնչացնելու տրամադրություններ։ Սակայն ի վիճակի՞ է արդյոք նա կենսագործելու ազատագրական պայքարի իդեալները, պատրաստվա՞ծ է արդյոք նա ազատագրական պայքարի համար։ Ասլանի համար բնավ էլ խորթ ու աներևակայելի չէ ժողովրդի ազատագրական պայքարի գաղափարը։ Նա տեսականորեն ընդունում էր նաև ժողովրդական ապստամբության ուղին, սակայն, նրա տեսակետով այդ հնարավոր է միայն այն դեպքում, եթե ժողովուրդը հասել է ինքնագիտակցության և տիրապետել է ազատության գաղափարին։ Հայ ժողովուրդը դեռևս չի բարձրացել այդ մակարդակին, ուստի Ասլանի տեսակետով, նրա համար անիրագործելի է ապստամբության ուղին։ Դրա համար դեռևս պետք է նախապատրաստել նրան, մանավանդ երբ առկա են ազատագրական պայքարը խոչընդոտող այնպիսի հասարակական ուժեր, ինչպես հոգևորականությունը, ամիրայությունը, ամբողջ իշխող վերնախավը։ Անհրաժեշտ է նախ ոչնչացնել այդ խոչընդոտը և ապա միայն անցել ազատագրական պայքարին։ Այսպես է դատում Ասլանը։ Բայց ի՞նչ եղանակով ոչնչացնել իշխող վերնախավերի արգելակող պատնեշը։ Կարոն ավելի արմատական է, նա պահանջում է սուրն ուղղել ոչ միայն օտար բռնակալների, այլ նաև ներքին հարստահարիչների դեմ։ Ասլանը առարկում է դրան։ Հասարակական չարիքի վերացման

[1] Գրականության և արվեստի թանգարան, Րաֆֆու ֆոնդ, № 15։

այլ պատրանքներ է փայփայում նա. «Դա մի առանձին օգուտ չի բերի,— առարկում է Ասլանը,—ոչնչացնելով մի հասարակության միջից ավազակներին, մենք դրանով ավազակներին ոչնչացրած չենք լինի։ Դա սխական կռշտ միջոց է չարությունը բառնալու համար։ Մարդկային կյանքի մեջ ոչ մի երևույթ առանց նույն հասարակությանը հատուկ պատճառների երևան չի գալիս։ Վեր առնենք մի ավազակ, մի մարդասպան, մի ստրուկ և քննենք նրանց կյանքի պատմությունը, կտեսնենք, որ նրանց կյանքն այնպիսի պայմանների մեջ է դրված եղել, որ ավազակը պետք է ավազակ լիներ, մարդասպանը՝ մարդասպան և ստրուկը՝ ստրուկ։ Փոխիր նրանց կյանքի պատմությունը և դու կտեսնես, որ նրանք օրինավոր մարդիկ կդառնան։ Եվ այսպես, մենք միայն պիտի ցավենք, որ մեր մեջ հայտնվում են անպիտան մարդիկ, բայց դատապարտել նրանց չենք կարող, որովհետև մեր հասարակությունն իր փտած կազմակերպությամբ ինքն է ծնել այդ մարդիկներին։ Եվ եթե մենք ցանկանում ենք, որ չարագործություններ բառնանք, պետք է աշխատենք ուղղել հասարակության վատ կազմակերպությունը»։

Ասլանի այս դատողություններին հետևում են սոցիալական վերափոխման հիմնավոր ծրագրեր, տնտեսական կառուցվածքի կատարելագործման ռացիոնալ հայացքներ, որոնց իրականացումը պայմանավորվում է գիտության և տեխնիկայի կիրառմամբ։ Եթե այդ բոլորի կիրառման հետևանքով ստեղծվի նյութական բարեկեցություն, ապա հասարակությունն աստիճանաբար կազատագրվի չարագործ տարրերից։ Այսպես է դատում Ասլանը։ Ինչպես տեսնում ենք, հասարակական այս ընդհանուր վերափոխությունը, ազգային ու սոցիալական ազատագրության խնդիրը չափազանց բարդ և դժվարին գործ է, որի իրականացման համար անհրաժեշտ է նախապատրաստել ժողովրդին։ Բայց քանի որ չկա մի ուժ, մի զորեղ ձեռք, «որ բարձրացնի ժողովրդին և կանգնեցնե մարդկային ազատ իրավունքների վրա», ուստի մնում է միայն մեկ միջոց՝ բորբոքել նրա «կենսական ուժերի» տակավին «անզոր կայծերը», որպեսզի գալով ինքնագիտակցության, ինքը ելք որոնի տիրող հակասական պայմաններից ազատագրվելու համար։ Իսկ դա հնարավոր է միայն «տոկուն և հիմնավոր կրթությամբ»։ Հասարակության վերափոխման գործում գիտության և լուսավորության գերբնական ուժը ընդունում են վեպի բազմաթիվ հերոսներ։ Համբը նույնպես կանգնած էր այդ տեսակետի վրա և ձգտում էր նույն նպատակին ծառայեցնել մամուլն ու գրականությունը։ Նա առաջադրում է իսկական ժողովրդային գրականության պահանջը, մի գրականություն, որը կյանքի արատավոր երևույթների արտացոլման հետ միասին ստեղծի «բարձր, հանրամարդկային իդեալներ»։

Ազգային ու սոցիալական ազատագրման հարցում այլ պատրանքներ է փայփայում վեպի մյուս կենտրոնական հերոսը՝ Կարոն։ Նա նույնպես երազում էր մի իդեալական հասարակության մասին, որն ազատ կլիներ սոցիալական ու քաղաքական բռնություններից, «աղաներից» ու

բռնակալներից ազատ մի հասարակություն, ուր տիրում է հավասարությունը, «արդարությունը և իրավունքը»։ Բայց Կարոն հանգում է բռնությամբ հասարակական չարիքը խորտակելու գաղափարին։ Նա մեծ հույսեր չի կապում գիտության և լուսավորության հետ և համոզված է, որ բռնությունը միայն բռնությամբ կարելի է խորտակել. «Եթե կհաջողվի ինձ կրկին ձեռք բերել այն, ինչ որ կորցրել են իմ նախնիքը, այդ պետք է լինի իմ սեփական ջանքով։ Սրով, բռնի ուժով խլածը՝ պետք է սրով վերադարձնել»։

Կարոն տրուլն հայացք ունի ազատության վերաբերյալ. նրա տեսակետով «ազատությունը մարդու ընդաբույս բնազդումներից մեկն է. նա ստեղծված և ծնված է մարդու հետ... Բնության մեջ ամեն մի առարկա, որոնց մեջ կա կյանքի և աճելիության զորություն, պահանջում են ազատ լինել, ազատ զարգանալ։ Եվ եթե մարդը տանում է ստրկությունը, դա ակամա է, հեռացրու նրանից ճնշող ուժը, կտեսնես, նա ազատ էակ է։ Շատ հարկավոր չէ, որ մարդը հասկանա, թե ինչ բան է ազատությունը, որպեսզի ձգտում ունենա դեպի նա.... Ազատությունը մարդու հասարակական կյանքի մթնոլորտն է, որի մեջ զարգանում է նա, կատարելագործվում է և հասնում է մարդկային բարձր նշանակությանը։ Որքան ճնշված, որքան սահմանափակված լինի այս մթնոլորտը, այնքան մարդը անզոր, ծույլ և բթամիտ կմնա։ Ազատությունը մարդ սովորում է ազատության մեջ»։

Այստեղից Կարոն հանգում է այն եզրակացության, որ անհրաժեշտ է բռնի ուժով խորտակել ստրկության լուծը, հասարակությանն ազատագրել սոցիալական և քաղաքական ստրկությունից, այնուհետև մարդը ինքնին կտիրապետի ազատության գաղափարին։ Ինչքան էլ Րաֆֆին փորձում է հիմնավորել Ասլանի գաղափարախոսությունը, այնուամենայնիվ, ի վերջո հակվում է դեպի Կարոյի դավանած ազատագրական պայքարի ուղին։ «Ամրոցի աղջիկը» գլխում Րաֆֆին ներկայացնում է այնպիսի պատկերներ, որոնք հաստատում են Կարոյի դավանած սկզբունքների արդարացիությունը։ Րաֆֆին ներկայացնում է Հայաստանը երկար տարիներ հետո. և ահա նա կանգնած է ահավոր աղետների առաջ. սովը, համաճարակը, բարբարոսական հարձակումները բզկտում են ժողովրդին, ամենուրեք տիրում է արհավիրքը։ Այդ աղետների մեջ խլրտվում է ժողովուրդը, լեռնանում է ցասումի և վրիժառության անհուն զգացումը, որը իր հզոր տարերքի մեջ սրբում է ֆեոդալական կյանքի բոլոր աղտեղությունները։ Խորհրդավորությամբ և գեղարվեստական հմուտ վարպետությամբ է պատկերված Դիմբուլիների ամրոցի կործանումը։ Սիմվոլիկ իմաստ ունի այն հզոր հրդեհը, որ անխնա այրում է ամրոցի շքեղազարդ պալատներն ու պարտեզները։ «Կրակը մի հսկա վիշապի նման լափում էր ամրոցի զարդարանքները և ինչ որ չէր կարողանում կլանել, դուրս է ժայթքում։ Այրվում էր մետաքսը, այրվում էր շալը, այրվում էին արծաթն ու ոսկին...»։

Դա ժողովրդի ցասման հրդեհն է, որ խորտակում է ֆեոդալական բռնապետության հիմքերը։ Եվ վրիժառությամբ շիկացած այդ ամբոխին գլխավորում էր ոչ այլ ոք, քան Կարոն։

Անլուր արհավիրքների, բռնության կապանքների, այրող հրդեհի միջից է ծնվում Րաֆֆու երազած «անհայտ ապագան», սոցիալական ու քաղաքական ստրկությունից ազատագրված մի իդեալական հասարակական կազմակերպություն, ուր իշխում է բանականության և անձի ազատության իրավունքը։

Րաֆֆու ուտոպիական հասարակության հիմքը համայնքն է։ Դա գիտության և տեխնիկայի վրա հիմնված աշխատանքի ընդհանուր իրավունքի համայնակեցությունն է, ուր իշխում են ազատությունն ու հավասարությունը, ուր չկան տերեր, ստրուկներ և հասարակական սեփականության իրավունքը հավասարապես բաժանում է համայնքի յուրաքանչյուր անդամը։ Այստեղ Րաֆֆու խոշորագույն արժանիքն այն է, որ նա պատռեց մասնավոր սեփականության իրավունքի դարավոր նախապաշարմունքը և հասավ համայնական սեփականության գաղափարին։ Րաֆֆու սոցիալական ուտոպիան իր բովանդակությամբ սոցիալիստական է և ըստ նշանակության պրոգրեսիվ՝ պատմական տվյալ դարաշրջանի սահմաններում։ Հայ իրականության մեջ այդ ժամանակաշրջանում երևան եկած ապագայի հասարակական ամեն մի կոնցեպցիա այլ կերպ չէր կարող լինել, քան ուտոպիական։

Բնութագրելով սոցիալ-ուտոպիական ուսմունքների պատմական նշանակությունը, Կ. Մարքսը և Ֆ. Էնգելսը «Կոմունիստական Մանիֆեստում» գրել են. «Քննադատական-ուտոպիական սոցիալիզմի և կոմունիզմի նշանակությունը հակառակ հարաբերական է պատմական զարգացմանը։ Ինչ չափով որ դասակարգերի պայքարը զարգանում է և հետզհետե ավելի ու ավելի որոշ ձև է ստանում, այն չափով էլ այդ պայքարից բարձրանալու ֆանտաստիկ ձգտումը, այս ֆանտաստիկ-բացասական վերաբերմունքը դեպի այդ պայքարը, զրկվում է ամեն գործնական իմաստից և ամեն մի թեորիական արդարացումից։ Այդ պատճառով էլ, երբ այս սիստեմների հիմնադիրները շատ կողմերով ռևոլյուցիոն էին, ապա նրանց աշակերտները միշտ ռեակցիոն աղանդներ են կազմում»[1]։

Այդպես էլ, թեև Րաֆֆու սոցիալական ուտոպիան ինչ-որ չափով զուրկ էր գործնական իմաստից, բայց իր քննադատական ոգով ցրում էր տիրող կարգերի գոյության պայմանական պատրանքները և զինում մարդկանց ապագա ներդաշնակ հասարակության իդեալներով։

Այս է նրա պատմական արժեքը։

---

[1] Կ. Մարքս, Ֆ. Էնգելս, *Ընտիր երկեր, 1950, հատ. 1, էջ 49։*

* * *

«Կայծերի» երևան գալը մեծ աշխուժություն առաջ բերեց գրական շրջաններում։ Վեպի շուրջը հսկայական բանավեճ ծավալվեց, նրա արծարծած գաղափարների մեջ բեկվեցին գաղափարախոսական տարբեր ուղղություններ, գեղագիտական տարբեր հայեցակետեր։ Առաջադեմ քննադատությունը հանձին «Կայծերի» տեսավ գրականության մեջ ժողովրդային ուղղության հաղթանակը։ «Մշակը» Րաֆֆու ստեղծագործության ժողովրդականության գաղտնիքը տեսնելով «հասարակաց տենդենցի և խիստ քննադատական ոգու» մեջ, որտեղ արտահայտություն են գտել «ամբողջ ժամանակի ոգին, տենդենցները, կրքերը»՝ գտնում էր, որ «դժվար մի ուրիշ վիպագիր այնքան հասարակական նշանակություն ունենա, որքան ունեցավ նա»։ «Կայծեր» վեպը առիթ դարձավ գրական քննադատության մեջ էսթետիկական նոր դրույթների հիմնավորման։

Սակայն կղերապահպանողական քննադատությունն ի վիճակի չեղավ ըմբռնելու «Կայծեր» վեպի գրական-հասարակական արժեքը։ Չհանդուրժելով հայ կղերականության արատավոր կողմերի անխնա մերկացումն ու ժողովրդի ակտիվության գաղափարախոսությունը, հետադիմականների հոսանքը կրքոտ թշնամությամբ հարձակվեց Րաֆֆու դեմ, փորձելով ոչնչի հավասարեցնել «Կայծերի» գեղարվեստական արժանիքը։ Այդ դերն էր ստանձնել պահպանողականների գրական քննադատ Հայկունին։ «Մեղու Հայաստանիի» քննադատը, «բարձր գեղարվեստականության» և «ուլտրառեալիզմի» քողի տակ, փորձում էր ոչնչացնել «Կայծերը», չհանդուրժելով հեղինակի մերկացնող կիրքը, ազատագրական պայքարի ժողովրդական գաղափարախոսությունը։

Հայկունին Րաֆֆուն քննադատում է հետևյալ կետերում. որ Րաֆֆին ճշմարիտ գեղագիր չէ, այլ «հեքիաթաբան», որը ընդօրինակում է եվրոպական գրողներին, որ նրա ստեղծած սյուժեներն ու կերպարները իրական չեն, այլ «ֆանտազիորություն». որ իր վեպերում նա հանդես է բերում հայ պատմական անցյալի անիմացություն և աղավաղում է այն՝ ժխտելով հոգևորականության դերը. որ Րաֆֆին սպեկուլյացիա է անում ժողովրդի ակտիվության քարոզով, փորձում է սիրաշահել «ամբոխը»՝ հրահրելով նրան խռովության, որ Րաֆֆին «շահախնդրությամբ տգետ ամբոխը շոյշոյելով, նրան գործիք է ուզում անել չար դիտավորության»[1]։

Ակներև է, որ Հայկունին ծառանում է գրականության գաղափարայնության դեմ, ջատագովում կենցաղագրությունն ու նաիվ ռեալիզմը։

Ժամանակի առաջամարտ գրողներն ու գրական քննադատները հանդես եկան Րաֆֆու պաշտպանությամբ, սակայն Հայկունու հայացքների քննադատությունն ավելի սպառիչ և պոլեմիկական փայլուն վարպետությամբ տվեց ինքը Րաֆֆին՝ «Փավստոս» ստորագրությամբ՝ «Մշակում»

---

[1] Հայկունի, Րաֆֆիի «Կայծերը», 1884, էջ 118։

տպագրված «Հայկունու կրիտիկան և «Կայծերը» ընդարձակ հոդվածում։ Հայ գրականագիտական մտքի պատմության մեջ քննադատական մի փայլուն վավերագիր է Րաֆֆու այդ բանավեճը, որտեղ մի անգամ ևս արտահայտվեց գրողի էսթետիկական հայացքների առաջավոր դեմոկրատական ուղղությունը։

Հենվելով ռուսական գրականագիտական մտքի տեսական ընդհանրացումների վրա, Րաֆֆին ջախջախիչ քննադատության է ենթարկում Հայկունու ռեակցիոն «էսթետիկական» մարզանքները և պաշտպանում գրականության գաղափարայնության ու տենդենցիոզության սկզբունքը։ Իր հոդվածներում Րաֆֆին անդրադառնում է գրականության գեղարվեստական ձևի ու բովանդակության փոխհարաբերության հարցին. այստեղ նա առաջադրում է այն տեսակետը, որ գրական այն երկերն են հատկապես արժեքավոր, որոնց մեջ ձևը և բովանդակությունը հանդես են գալիս միասնաբար։ Ճիշտ է, նա երբեմն գերագնահատում է գեղարվեստական ձևի դերը, նրան տալով ինքնուրույն նշանակություն, սակայն նրա ընդհանուր տենդենցը հանգում է բարձր գեղարվեստական ձևի և «վսեմ, համամարդկային գաղափարների» միասնության տեսակետին։ «Ես,—գրում է Րաֆֆին,—ինձ ամենևին կուսակից չեմ համարում այն մտածողների հետ, որոնք ընդունում են միայն գեղարվեստը գեղարվեստի համար։ Գեղարվեստը այն ժամանակ միայն պետք է կատարյալ համարել, երբ արհեստի գեղեցկության հետ միանում են բարձր, վսեմ և համամարդկային գաղափարները»[1]։

Րաֆֆին մերժում է արվեստը արվեստի համար տեսությունը, պնդելով, որ ինքնանպատակ արվեստ գոյություն ունենալ չի կարող, որ գրականությունը նույնպես կոչված է ծառայելու հասարակությանը, օգնելու նրա առաջընթացին, վեր հանելու հասարակական կյանքի այլանդակությունները և առաջադրելու իդեալներ։ «Մեր գործնական դարում, այլևս չի պահանջվում գեղարվեստը միայն գեղարվեստի համար, այլ պահանջում են գեղեցիկի մեջ գտնել և օգտավետը և կենսականը։ Ժամանակակից վեպը չի կարող բավականություն տալ առասպելական պատմություններով, երևակայական հերոսների անհավատալի գործողություններով և չի պիտի ապշեցնե ընթերցողին միայն զարմանք, հիացում և սոսկում ազդող տեսարանների անբնական նկարագրություններով։ ...Ամենադժվարին հարցերը, որ փիլիսոփայությունը և գիտությունն իրենց չոր ու ցամաք թեորիաներով դժվարանում են լուծել, լուծում է ժամանակակից վեպը բանաստեղծության ավելի գրավիչ, ավելի հասկանալի և ավելի շոշափելի շրջանակի մեջ։ Ժամանակակից վեպն իր նյութը առնում է իրական աշխարհից, որով շրջապատված ենք մենք։ Նրա մեջ պատկերանում է ընթերցող կյանքը թե ընտանիքի մեջ և թե հասարակության մեջ, իր բոլոր լավ կամ վատ երևույթներով»[2]։

---

[1] «Մշակ», 1883, № 141։

[2] Նույն տեղում։

Հայկունին ճգնում էր «մաքուր արվեստի» տեսակետից դատապարտել առաջավոր գրականության ժողովրդայնությունը, հերքել նրա ակտուալ հասարակական բովանդակությունը և գրականությունը հանգեցնել այն բանին, որպեսզի նա կենցաղագրական պատկերներից բացի չարծարծի հասարակական-ազգային գաղափարներ, քանի որ, իբր թե ամեն մի հասարակական «տենդենցիա» ոչնչացնում է գեղարվեստի արժեքը։

Րաֆֆին մերժում է այս «տեսությունը», ամբողջ կրքոտությամբ հակադրում դրան տենդենցիոզ գրականության գեղագիտական դրույթը. «Ժամանակակից վեպի բարձր նշանակությունը հենց նրանումն է,— գրում է նա,— որ վճռում է այն բոլոր հարցերը, ինչ որ փիլիսոփայությունն ու ուսումը անզոր են լինում վճռելու։ Նրա մեջ քննադատվում են ամեն տեսակ հիմնարկություններ, ամեն տեսակ երևույթներ, ինչ որ ներկայացնում է մեզ կյանքը և մարդկությունը»[1]։ Րաֆֆու համոզմամբ գրողը «իր ժամանակի արդյունք է», նա պարտավոր է արձագանքել «ժողովրդի ձայնին, արտահայտել նրա սրբազան ցանկությունները, նրա խորին զգացմունքները և նրա լացն ու արտասուքը պետք է նյութ առնի իր երգերի և իր վեպերի համար»։

Բայց Հայկունին բավականաչափ վարպետ է անազնիվ բանավեճի մեջ. նա գիտե, առհասարակ, երևույթը այնպես պիտակավորել, որ մասնակի ճշմարտացիությամբ կարողանում է մեծ էֆեկտ ստեղծել, թեև ընդունած նախադրյալը սխալ է։ Եվ ահա նա փորձում է հերքել Րաֆֆու երկերի նշանակությունը այն պատճառաբանությամբ, թե իբր նրանց մեջ արծարծված գաղափարախոսությունը վերցված է ժամանակի մամուլից և հետևաբար գրողը սեփականել է ուրիշի գաղափարները։ Բայց սա սոսկ սենսիացիոն կեղծում էր, որի նպատակը ուղղված էր հենց գրականության գաղափարականության ժխտմանը։ Ուստի Րաֆֆին ոչ միայն չի փորձում արդարանալ մեղադրանքից, այլև պնդում է, որ ժամանակակից գրականությունը հենց այդպիսին էլ պետք է լինի, որ նա պետք է հագեցած լինի ժամանակի հասարակական գաղափարախոսությամբ։ Իր այս տեսակետը հաստատելու համար նա վկայակոչում է հետաքրքիր փաստեր՝ համաշխարհային գրականության պատմությունից։ «Մի ժամանակ,— գրում է նա,— Հյուսիսային և Հարավային Ամերիկայի ամբողջ մամուլը զբաղված էր ստրուկների ազատության հարցով։ Այդ հարցի առիթով տպվում էին հազարավոր բրոշյուրներ, այդ հարցի առթիվ քահանան եկեղեցում բեմից կարդում է քարոզներ, իսկ տնտեսագետը գիտության ամբիոնից կարդում է դասախոսություններ— բոլորը կամ ի նպաստ ստրուկների, կամ աննպաստ։ Եկեղեցին, մամուլը, գիտությունը կատաղած կերպով վիճում էին միմյանց հետ և վիճաբանության առարկան ստրուկներն էին։ Մտքերի այդ կռվի ժամանակ հայտնըվում է մի կին Բիչեր Ստոու և օգուտ քաղելով ժամանակի մտածու-

---

[1] «Մշակ», 1883, № 144։

թյուններից, գրում է մի վեպ ստրուկների կյանքից՝ «Թոմաս աղբոր տնակը»։ Այդ կնոջ համար ասում են, որ ստրուկների ազատիչը եղավ ոչ այնքան հյուսիսային ամերիկացիների զենքը, որքան նրա վեպը։ Եթե մի կրիտիկոս քննելու լինի նրա գեղեցիկ գիրքը շատ ծիծաղելի կդառնա, եթե ասի՝ նրա բոլոր գաղափարները և տենդենցիան հազար անգամ հայտնված են եղել մամուլի մեջ»[1]։

«Ռուսաստանում ծագում է ճորտերի ազատության հարցը,— շարունակում է Րաֆֆին,— նույն երևույթն է նշմարվում ռուսաց թե՛ մամուլի և թե՛ գրականության մյուս ճյուղերի մեջ, ինչ որ կատարվեցավ Ամերիկայում։ Ինքը՝ կառավարությունը զբաղված էր այդ հարցով։ Այդ միջոցներում Տուրգենևը օգուտ քաղելով ընդհանուր մտածություններից գրում է «Записки охотника» *ռոմանը։ Բայց մինչև այսօր ոչ ոք չի մեղադրել հարգելի վիպասանին գրականական գողության մեջ, թե նա իր վեպի գաղափարը առել է այս կամ այն գրվածքից։ Եվ դրա մեջն է ժամանակակից վեպի բարձր նշանակությունը, որ նա ամփոփում է իր մեջ այն բոլորը, ինչ որ հազարավորները և միլիոնավորներն են մտածում։ Բանաստեղծը խլում է թե թղթի վրա, և թե շրջապատող մթնոլորտի մեջ տարածված մտքերը, պարզում է, և իր սեփական գույնը տալով վիպական կենդանի ձևով վերադարձնում է մեզ»*[2]։

Այսպիսով Րաֆֆին պաշտպանում է գրականության տենդենցիոզության սկզբունքը, պնդելով, որ գրողը որոշակիորեն գծված գաղափարներով պետք է ներգործի հասարակության վրա, նրան զինի առաջավոր իդեալներով։

Մերժելով պահպանողական քննադատի գաղափարազրկության քարոզը, Րաֆֆին ջրում է նաև նրա ֆորմալիստական շաղակրատանքը, որի իմաստը հանգում էր նաիվ ռեալիզմի պաշտպանությանը. «Հայկոմին,— գրում է Րաֆֆին,— նայում է վեպի վրա որպես մի պոլիցիական ակտի վրա, որի մեջ վկաների ցուցմունքերով արձանագրվում է մի որևիցե պատահած անցք»[3]։

Ընդգծելով գեղարվեստական ընդհանրացման ճանաչողական իմաստը և այն դիտելով որպես գրական երկի կենսականության գլխավոր պայման, Րաֆֆին ամբողջ նշանակությամբ բարձրացնում է գրական ստեղծագործության գաղափարական-գեղարվեստական միասնության հարցը. «Վեպի հիմնական գաղափարը,— գրում է Րաֆֆին,— չի կարելի ցույց տալ նրա այս կամ այն տողերի, նրա այս կամ այն գլխի մեջ։ Վեպի հիմնական գաղափարը տարածվում է, միախառնվում է նրա ամբողջության հետ, որպես հոգին մարմնի հետ։ Եվ դրա մեջ է նրա կենդանությունը։ Հեղինակից է կախված, թե ինչ ձև, կամ ինչ պատկեր է ստեղծում ցանկացած գաղափարը նրա մեջ ամփոփելու համար։ Միայն

---

1 *«Մշակ», 1883, № 144։*

2 *Նույն տեղում։*

3 *«Մշակ», 1883, № 11։*

այդ ձևը պետք է հարմարություն ունենա գաղափարը արտահայտելու և նրա հետ միանալու, ոչ թե՝ որպես լավ ձևված հագուստը մարմնի հետ, այլ որպես մի օրգանական մարմին, որ կրում է իր մեջ կենդանի հոգի։

...Ինչպես կենդանի մարմնի մեջ ամեն մի անդամ իր հատուկ պաշտոնը և իր առանձին նշանակությունը ունի և բոլորը միասին կազմում են մարմնի ամբողջությունը, այդպես էլ վեպի մեջ նրա ամեն մի մասը իր հատուկ նշանակությունը ունի, որոնք բոլորը միանալով կազմում են մի անբաժան ստեղծագործություն»[1]։

Այսպես, «Կայծեր» վեպում արտացոլելով բուրժուա-դեմոկրատական և ազգային-ազատագրական շարժման գաղափարախոսությունն ու տվյալ պատմական ժամանակաշրջանի համապարփակ պատկերը, Րաֆֆին միաժամանակ առաջադրել է քննադատական այնպիսի դրույթներ, որոնք ընդհանրացումն են 70—80-ական թվականների հայ էսթետիկական մտքի։ Միքայել Նալբանդյանի «Սոս և Վարդիթերի» կրիտիկայից» հետո Րաֆֆու «Պ. Հայկունու կրիտիկան և «Կայծերը» պոլեմիկական տրակտատը XIX դարի հայ գրաքննադատական մտքի ամենահետաքրքրական վավերաթուղթն է։

9

Ժամանակաշրջանի սոցիալ-քաղաքական խնդիրների իրականացման գործում Րաֆֆին մեծ նշանակություն էր տալիս ժողովրդի պատմության ուսումնասիրությանը։ Նրա տեսակետով չի կարելի ձևավորել ժողովրդի ինքնագիտակցությունը, առանց նրա պատմության խորը ուսումնասիրության։ Պատահական չէ, որ «Խենթը» և «Կայծերը» վեպերում Րաֆֆու գաղափարական հերոսները, դնելով ժողովրդի ազգային ու սոցիալական ազատագրության խնդիրները, կենսական անհրաժեշտություն էին համարում ժողովրդին ճանաչելու, նրա հասկացողությունները ու տնտեսական պայմաններն ուսումնասիրելու խնդիրը։ «Մեզանում,—գրում է Րաֆֆին,—մեծ պետք է զգացվում մեր երկիրը, մեր ժողովուրդը, մեր անցյալը և ներկան ուսումնասիրելու»[2]։

Հայրենի երկրի բնաշխարհը, ժողովրդի նիստն ու կացը, նրա պատմությունն ուսումնասիրելու ձգտումը ստիպում էր գրողներին ճանապարհորդելու երկրի տարբեր վայրերը, ծանոթանալու տեղի պայմաններին, դիտելու պատմական հուշարձաններն ու քրքրելու վանքերում պահված հին ձեռագրերը։ Րաֆֆին հաճախ դժգոհել է, որ նյութական միջոցները հնարավորություն չեն տվել իրեն շրջագայելու Հայաստանի աշխարհը՝ «ժողովրդի մեջ ավելի խորը թափանցելու» նպատակով։ «Ես,—գրում է նա 1881 թվականի մայիսին Մ. Փանյանին ուղղած նամակում,—դեռ անցյալ տարի հունիս ամսի սկզբներին պատրաստվեցա Կ. Պոլիս գնալու, որ այնտեղից անցնեմ Հայաստան, բայց

1 «Մշակ», 1883, № 144։

2 Րաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, Երևան, 1959, էջ 394։

մի քանի արգելքներ, որոնց մեջ գլխավոր տեղը բռնում էր նյութական միջոցների պակասությունը, թողեցին իմ ցանկությունն անկատար»[1]։

Սակայն հենց նույն ժամանակներում Րաֆֆուն հաջողվում է իրականացնել մի այլ ճանապարհորդություն, որը հսկայական նշանակություն է ունենում նրա ստեղծագործական կյանքում։ 1879 թվականին Ագուլիսից վերադառնալով Թիֆլիս, Րաֆֆին մինչև 1881 թվականի ամառը մնում է այդտեղ։ Նա դեռևս հեռու էր ապրում իր ընտանիքից, որը գտնվում էր Թավրիզում։ Իր ընտանիքը տեղափոխելու առիթով, նա 1881 թվականին ձեռնարկում է մեծ ճանապարհորդության՝ շրջագայելով Գանձակի, Սիսիանի, Բարգյուշատի, Ջավանդուրի, Ղափանի, Մեղրիի, Օրդուբադի, Հին-Նախիջևանի և մանավանդ Ղարաբաղի և Սյունիքի գավառները։ Այդ գծով նա նույն թվականի աշնանը անցնում է Պարսկաստան և մի քանի օր մնալով Թավրիզում, վերցնում է իր ընտանիքը և ընդմիշտ հեռանալով Պարսկաստանից, վերադառնում է Թիֆլիս։ Բայց բոլորովին էլ պատահականորեն չընտրեց Րաֆֆին Պարսկաստան տանող այդ ճանապարհը։ Նրան երկար ժամանակ մտահոգում էր Ղարաբաղի մելիքությունների պատմության ուսումնասիրությունը, և նա ցանկանում էր բարձրացնել հայկական անկախ պետականության այդ վերջին մոհիկանների պատմական նշանակությունը։ Ղարաբաղում կատարած ճանապարհորդական տպավորությունները ամփոփելով «Երկու ամիս Աղվանից և Սյունյաց աշխարհում» ուղեգրության մեջ, Րաֆֆին ուղղակի նշում է, որ իր ճանապարհորդության «գլխավոր նպատակներից մեկը» եղել է «հայոց հին մելիքների մասին պատմական տեղեկություններ հավաքելը»[2]։

Մինչև ճանապարհորդությունը Րաֆֆին ձեռնարկել էր «Դավիթ բեկ» պատմական վեպը, որի զգալի մասը տպագրվել էր «Մշակի» 1880 թվականի դեկտեմբերից մինչև 1881 թվականի հունիս ամիսների համարներում։ Բայց ինչպես երևում է, հեղինակը դեռևս կարիք էր զգում նկարագրվող միջավայրի, պատմական իրողությունների ավելի մանրամասն իմացության և այդ պատճառով էլ ընդհատում է վեպը, նպատակ ունենալով այն լրացնել ճանապարհորդության նոր տվյալներով։ Այս կապակցությամբ «Մշակում» տպված «Իմ ընթերցողներին» հոդվածում Րաֆֆին գրում է. «...Ես ընդհատեցի «Դավիթ Բեկի» հրատարակության շարունակությունը «Մշակի» մեջ՝ դիտավորություն ունենալով անձամբ ճանապարհորդել Սյունյաց աշխարհում և այդ վեպի մնացած մասերը իր տեղում մշակել»[3]։

Նույն հոդվածում Րաֆֆին ակնարկում է այն դժվարությունների մասին, որոնց առաջ ակամայից կանգնում է հայ հեղինակը, ձեռնարկելով պատմական երկի։ «Ի՞նչ աղբյուրներից կարող է օգտվել քա-

---

1 «Արարատ», 1913, № 4, էջ 338։

2 «Լումա», 1896, գիրք Ա, էջ 103։

3 «Մշակ», 1881, № 131։

դել մի հայ վիպասան,—գրում է Րաֆֆին,—երբ կամենում է հին Հայաստանի կյանքից մի ռոման գրել։ Դեռևս ոչինչ ուսումնասիրված չէ, որ կարողանար լույս սփռել խավարի մեջ թաքնված անցյալի վրա, թե ինչպես էին ապրում մեր նախնիքը։ Մեր պատմությունը մի չոր ու ցամաք ժամանակագրական ցանկ է և ավելի ոչինչ։ Չամչյանի և Ինճիճյանի գրքերը չեն կարող լիակատար բավականություն տալ վիպասանի պահանջներին, մենք կուլտուրայի պատմություն չունենք»[1]։

Դրանով էլ Րաֆֆին բացատրում է ժամանակի հայ պատմա-գեղարվեստական երկերի՝ վեպերի, պոեմների և դրամաների սխեմատիզմը, որոնց մեջ հիշատակվում են լոկ պատմական անուններ, բայց չկա մարդկային հոգեբանության, կենցաղի նկարագրություն։

Հրատարակելով «Դավիթ բեկ» վեպը, Րաֆֆին մի առանձին եռանդով ձեռնամուխ է լինում Ղարաբաղի մելիքների պատմությանը։ Բանավոր ու գրավոր աղբյուրներից վերցրած հարուստ նյութը և ներքին ոգևորությունը կարճ ժամանակամիջոցում իրականացնում են գրողի վաղեմի ցանկությունը՝ «Հրատարակել Ղարաբաղի մելիքների պատմությունը»։ Րաֆֆին մեծ նշանակություն է տվել իր այդ ուսումնասիրությանը։ «Այդ գիրքը,—գրել է նա,—իմ բոլոր գրքերի պսակը պետք է համարել. Ես դրանով կենդանացրի մի վաղուց կորած և մոռացված պատմություն. Ես դրանով ապացուցեցի, որ հայկական իշխանությունը շարունակում էր մինչև ներկա դարը։ Դա մեծ բան է»[2]։

Դիպուկ է Րաֆֆու ակնարկը. նա հուշում է, թե հայերը վաղուց չէ, ինչ կորցրել են իրենց ինքնավարությունը և հետևաբար անհասկանալի ու անհասանելի չէ այն վերստին նվաճելու հնարավորությունը։

«Խամսայի մելիքությունները» գիրքը ներծծված է ցարիզմի գաղութային քաղաքականության կրքոտ քննադատությամբ։ Րաֆֆին ակնարկում է հայկական մելիքությունների ինքնավարության իսկական ոչնչացնողին՝ ցարական Ռուսաստանին, որը հույսեր ներշնչելով հայերին, վերջիններիս օգնությամբ վերացնելով պարսկական ազդեցությունը, տիրապետեց նվաճված մարզերին և ամենադաժան կերպով ոչնչացրեց մելիքական տոհմերը, դրանով իսկ գլխատելով հայկական ինքնավարությունը։ Հակացարական այս ոգին էր պատճառը, որ գրաքննությունը ամեն կերպ փորձում էր արգելակել գրքի տպագրությունը և միայն շատ էջեր, նույնիսկ ամբողջ գլուխներ ջնջելուց հետո հեղինակին հաջողվեց լույս աշխարհ հանել այն։

«Խամսայի մելիքություններում» Րաֆֆին ժամանակակիցներին հիշեցնում է պատմության դասերը. նա ցուցադրում է մելիքություններից յուրաքանչյուրի ուժը և հաստատում, որ դրանց միասնությունը անխոցելի պատվար կլիներ Հայաստանի անկախությունը պահպանելու հա-

1 «Մշակ», 1881, № 131։

2 «Արարատ», 1913, № 4, էջ 346։

մար, մինչդեռ մելիքական տների երկպառակությունները շարունակապես ջլատել են այդ միասնական ուժը և երկիրը մատնել օտարի տիրապետությանը։ Ազգային միասնությամբ, ներքին ուժերի համախմբումով ազգը պահպանելու, ազգային-ազատագրական շարժումը հաստատուն հիմքերի վրա դնելու այս հայեցությունը Րաֆֆին ազդարարում է որպես գործնական պահանջ, մի հայեցություն, որ գրողն անց է կացնում իր պատմական վեպերում։ Որքան էլ գործնականորեն արդարացի է այս, այնուամենայնիվ երկպառակությունն իբրև ազգային հատկանիշ դիտելու Րաֆֆու ըմբռնումն ամենուրեք ելնում է նախ, սուբյեկտիվիստական պատմահայեցողությունից, քանի որ միտում ունի երևույթը փոխադրելու պատմական անձնավորությունների բնավորության ոլորտը, նրանց մղումները պատճառաբանելու ինքնահատուկ չար կամ բարի հակումներով։ Պլատոն Զուբովի «Ղարաբաղի աստղագետը» վեպի առաջաբանում Րաֆֆին գրում է. «Պատմական անցքերը նույնպես կրկնվում են մի ազգի կյանքում, որպես կրկնվում են նրանք մի անհատի կյանքում։ Զուբովը վեր է առել միայն 1750 թվականների Ղարաբաղում կատարված անցքերը։ Բայց այդ մի փոքրիկ կտորի մեջ նա ցույց է տալիս այն բոլոր դժբախտությունները, որ կրել է Հայաստանն ավելի հին դարերում։ Ո՞վ չգիտե, որ ամեն անգամ, երբ հայրենիքը վտանգի մեջ է գտնվել, երբ թշնամին կամեցել է բռնանալ մեր երկրի վրա, երբ օտարը մտածել է ոչնչացնել հայկական գահն ու գայիսոնը, այդ միջոցներում միշտ գտնվել է մի հայ, մի վատ դավաճան, որը թշնամու ձեռքում գործիք է դարձել, որը առաջնորդել է նրան և իր հայրենիքը մատնել է օտարի ձեռքը»[1]։ Պատմական իրադարձությունների հիմքում Րաֆֆին բնորոշող տեղ է տալիս անհատին, նրա սուբյեկտիվ կամքին վերագրում վճռական գործոնի հատկանիշներ և չի փորձում բացատրել երևույթների սոցիալական ու պատմական շարժառիթները, որոնք գործում են երկաթյա տրամաբանությամբ, իրենցով էլ պայմանավորում են անձնավորությունների գործելակերպը։

Սուբյեկտիվիստական այս պատմահայեցողությունը Րաֆֆին զգալիորեն հաղթահարում է «Սամվել» պատմավեպում։

80-ական թվականներին Րաֆֆին հատկապես շատ է տարվում պատմական անցյալով. պատմությունը դառնում է նրա ստեղծագործական ներշնչումների գլխավոր աղբյուրը։ Ծրագրում է շարադրել հայ ժողովրդի պատմությունը, գրում է պատմա-քննական տեսություններ ու պատմավեպեր, ինչպես և. առաջինը հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ, հանգամանորեն մշակում պատմա-գեղարվեստական երկի տեսության հարցերը։ Րաֆֆու պատմա-գեղարվեստական հայեցությունը ելնում է երկու սկզբունքից՝ այն է. պատմության օրինակի ուսանելիություն և պատմական զուգահեռների արդիական շեշտվածություն։ «Պատմությունը,—գրում է Րաֆֆին,—մի վարդապետարան է, մի

---

[1] Րաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 10—11։

դասարան է, որի մեջ ապագայի սերունդը կրթվում է, զգուշանալով յուր նախորդների սխալներից և հետևելով նրանց լավ գործերի օրինակին»։ «Կայծերի» հերոսներից մեկը ընդունելով, որ գրականությունը կյանքի պատկերներից բացի պետք է առաջադրի նաև իդեալներ, այն կարծիքն է հայտնում, թե այդ իդեալները կարելի է վերցնել պատմությունից։ «Բանաստեղծությունը,—ասում է նա,—և առհասարակ բոլոր գեղարվեստական գրվածքները ազգի թե՛ ոգևորողը և թե՛ ղեկավարողը պետք է լինեն.... Բանաստեղծը ստեղծում է ժողովրդի համար իդեալներ, բարձր, հանրամարդկային իդեալներ։ Եթե ներկայի մեջ չի գտնում իր իդեալների տիպարները, նա մտնում է պատմության խորքը և ժամանակների հնությունից դուրս է կոչում իր ցանկացած հերոսներին և նրանց պատկերները՝ իրենց վսեմ գործերի նկարագիրներով դնում է ներկա սերնդի առջև, որ նրանցից օրինակ առնեն և նրանց նման լինեն»։

Բայց սա պատմությանը դիմելու մեկ նախապայմանն է միայն. պատմությունն իրոք, շատ ուսանելի դասեր ու իդեալներ է ամփոփում իր խորշերում, բայց գրողը, եթե ցանկանում է իդեալներ առաջադրել, ապա կարող է ստեղծել նաև իր երևակայությամբ, մի բան, որ հիանալիորեն իրագործել է Րաֆֆին իր նախորդ ստեղծագործություններում։ Պատմությանը դիմելու մեկ այլ անհրաժեշտությունը ծնվում է այն հանգամանքներում, երբ արգելվում է ազատ խոսքը, երբ ռեակցիան ճնշում է ամեն մի ազատախոհություն։ Նման պարագաներում, ըստ Րաֆֆու, պատմությունը համանման դրվագներ է բացում մեր առաջ և հնարավորություն տալիս արտահայտելու ժամանակի հուզող գաղափարները։ Սա է Րաֆֆու պատմահայեցողության մի էական նշանաձողը, այսպիսի արդիականությամբ է լիցքավորված նրա պատմագրական ու պատմագեղարվեստական ստեղծագործությունը։ Շիրվանզադեն իր հուշերում պատմում է հետևյալը. «Նրա (Րաֆֆու—Ս. Ս.) գլխում հղացավ «Սամվելի» գաղափարը, որ ներշնչում էր նրան հայոց դպրոցների փակման խնդիրը։ Նա ասում էր, թե պատմական անցյալի և ժամանակակից դեպքերի մեջ կա մի զարմանալի նմանություն։

«Սամվելի» կարդացողը կմտածի և անշուշտ կգտնի այդ նմանությունը։ Այն ժամանակ իմ գաղափարը հասկանալի կլինի նրան։ Ես պատմական վեպը պատմական փաստերի համար չեմ գրում, այլ ինձ գրավող ժամանակակից շարժման համար»[1]։

Արդիական իմաստավորումը, սակայն, չի ենթադրում պատմական իրականության աղարտում, նախընտրած գաղափարին համաձև պատմական դեպքերի ու անձնավորությունների ինքնահաճ կաղապարում։ Գեղարվեստական երկը պետք է ճշմարտապես արտացոլի պատմական իրականությունը, նրա արտահայտած գաղափարները պետք է լինեն պատմականորեն հարազատ, նա կոչված է վերակենդանացնելու վաղեմի կյանքը, կենցաղն ու հոգեբանությունը։ «Պատմական վեպը,—բնո-

---

1 «Հորիզոն», Գրականական հանդես, 1894, գիրք Ա, էջ 122։

գրում է Րաֆֆին,—մի ժողովրդի պատմական կյանքի նկարագիրն է։ Նա պատկերացնում է յուր մեջ թե որպես ապրել է, որպես գործել է մի ժողովուրդ, պատկերացնում է նրա բարքը, վարքը, սովորությունները, պատկերացնում է նրա մտավոր ու բարոյական հատկությունները, մի խոսքով, ներկայացնում է հնադարյան մարդուն յուր բուն, նախնական կերպարանքով, որը ժամանակների ընթացքում փոխվել և ներկա սերնդի համար մոռացվել է»[1]։

Վիպասանը չի կարող բավարարվել դեպքերի չոր ու ցամաք արձանագրումով, գեղարվեստական երկն իրականությունը ներկայացնում է կենդանի ու շարժուն պատկերներով, ուրեմն այն պետք է մարդկանց ցուցադրի համապատասխան միջավայրում, կոնկրետ փոխհարաբերությունների մեջ, բարքերի ու սովորությունների առօրյա մթնոլորտում, այլապես կերպարը կզրկվեր իր կենդանի բնավորությունից։ Հենց սա էլ, ըստ Րաֆֆու, հայ գրողի առաջ ծառացած ամենալուրջ ստեղծագործական դժվարությունն է։ «Եթե Վալտեր Սկոտտը և Էբերսը գրեցին գեղեցիկ պատմական վեպեր, որոնց մեջ յուր բոլոր մանրամասներով պատկերանում է վաղեմի մարդու կյանքը, այդ հաջողությունը պետք է վերագրել ոչ այնքան նրանց տաղանդին, որքան նյութերի այն առատին պաշարին, որ պատրաստել էր նրանց համար նախընթաց գրականությունը։ Այդ երջանիկ վիպասաններին մնում էր միայն օգուտ քաղել արդեն պատրաստի նյութերից։ Բայց հայոց դժբախտ վիպասանը ի՞նչ անի։ Նա պետք է ուժ տա յուր երևակայությանը, իսկ լոկ երևակայությունը մի ճիշտ պատմական վեպ նկարել չէ կարող»[2]։

Հայ վիպասանը զուրկ է նման հնարավորություններից, քանի որ ո՛չ հայոց պատմագրությունը, և ո՛չ էլ հնագիտությունը չեն ստեղծել պատմական Հայաստանի սոցիալ-տնտեսական կյանքի, ժողովրդի կենցաղի ու սովորությունների մանրամասն նկարագրություններ. «Բայց ի՞նչ է տալիս հայ վիպասանին հայոց պատմությունը. մենք կարդում ենք նրա մեջ մեր թագավորների, մեր իշխանների անունները, ծանոթանում ենք նրանց ներքին կռիվների ու արտաքին պատերազմների հետ, գիտենք, թե որը որքան տարի տիրեց, կամ ինչ լավ և վատ գործեր կատարեց, այդ բոլորը գիտենք մենք։ Բայց թե ինչպե՞ս էր կազմակերպված նրանց ընտանեկան կյանքը, ինչ սովորություններ ունեին, ինչպե՞ս էին հագնվում, ի՞նչ տեսակ տների մեջ էին ապրում, մի խոսքով, իբրև մարդ, նրանց ընտանեկան և հասարակական կենցաղավարության մասին, մեր պատմությունը, եթե չասեմ խուլ է, կարող եմ ասել մեծ մասամբ լռում է։

Բայց վեպի համար հարկավոր է ընթացիկ, շարժուն կյանքը յուր բոլոր երևույթներով և ոչ թագավորների կամ իշխանների աշխարհակա-

---

[1] Րաֆֆի. Երկերի ժողովածու, հատ. 7, Երևան, 1956, էջ 5։

[2] Նույն տեղում, էջ 8։

լության կամ պարտության չոր ու ցամաք տարեգրությունը»[1]։ «Մեր պատմության մեջ,—շարունակում է Րաֆֆին,—գրեթե բոլորովին մոռացված է ամբոխը։ Մեր պատմագիրները չեն նկատել, որ բացի թագավորներից և իշխաններից, բացի հոգևորականներից և զինվորներից Հայաստանում կար և ժողովուրդ, որ ապրում էր. որ յուր կյանքն ուներ, որ յուր տոները, հանդեսները և ցնծությունները ուներ և որի հոգեկան և բարոյական հակումները արտահայտվում էին այս և այն հասարակական երևույթների մեջ։ Մեր պատմության մեջ ժողովուրդ չկա, կան միայն տիրապետողներ։ Մենք չգիտենք ինչպե՞ս էր ապրում հայոց շինականը, ի՞նչ տեսակ հարաբերությունների մեջ էր յուր տերերի հետ, կամ ի՞նչ էր ուտում և ի՞նչ էր հագնում և ի՞նչ տեսակ զվարճություններ ուներ։ Մենք չգիտենք, թե ի՞նչ էր շինում հայոց արհեստավորը, ո՞ր երկրների հետ առևտուր ուներ հայոց վաճառականը, կամ ի՞նչ տեսակ անասուններ էր սնուցանում հայոց խաշնարածը։ Մեր պատմությունը լուռ է այդ բոլորի մասին։ Բայց վեպի համար դրանք կարևոր են»[2]։

Գուցե այն, ինչ չի տվել պատմագրությունը, կարելի է գտնել հին գրականությա՞ն մեջ։ Բայց այստեղ էլ պատկերը հիմնականում նույնն է. «Մենք չունենք ոչ Էսքիլեսի և Սոֆոկլեսի ողբերգությունները և ոչ Հոմերոսի և Վերգիլիոսի դյուցազնական հագներգությունները։ Մեր հին գրականությունը դուրս չեկավ եկեղեցական շրջանակից։ Մեր հեղինակները գրեցին մեկնության ստվար գրքեր, հռետորական ճառընտիրներ, գրեցին փիլիսոփայական և աստվածաբանական աշխատություններ, բայց ոչ մի վեպ, ոչ մի դրամա, կամ կոմեդիա չտվեցին մեզ»[3]։

Սրանով էլ մասամբ պայմանավորվում է հայ պատմա-գեղարվեստական գրականության սխեմատիզմը։ Բայց սա, ինքնին, թերություն է և ոչ արդարացում. այն, ինչ գրողը պատրաստի ձևով չի գտնում պատմագիտական ու ազգագրական աղբյուրներում, պետք է հայտնաբերի ինքը, սակավաթիվ տեղեկությունների, հավանական կռահումների վրա իր ստեղծագործական երևակայությամբ վերակենդանացնի պատմական ժամանակաշրջանի կյանքն ու կենցաղը։

Պատմական ճշմարտացիությունը դիտելով իբրև գեղարվեստականության կարևոր չափանիշ, Րաֆֆին այն բնավ էլ չէր հանգեցնում պատմության տառի հանդեպ գրողի ստրկական կախման։ Գրողն այլ կերպ է մոտենում պատմությանը, պատմաբանն՝ այլ. առանց ստեղծագործական ազատության, արվեստագետը չի կարող տալ դարերի հեռավորությամբ բաժանված ժամանակների կենդանի պատկերը։ «Բանաստեղծը ազատ է,—գրում է Րաֆֆին,—նա չպիտի լինի պատմության ստրուկը։ Եթե նա ամենայն ճշտությամբ կհետևի պատմությանը, այլևս չի լինի նա ստեղծագործող, բայց միայն արտագրող։ Բանաստեղծը արդարև կարդում է ժամանակագրություններ, ծանոթանում է պատմության հետ,

[1] Րաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 5։
[2] Նույն տեղում, էջ 6։
[3] Նույն տեղում, էջ 7։

ծանոթանում է իր ընտրած ժամանակի հետ, իր ընտրած անձինքների հետ, ստուգում է, համեմատություններ է անում, բայց այդ բոլոր ուսումնասիրությունից նա առնում է այն գծերը միայն, ինչ որ պետք է իր ստեղծագործության համար, իսկ գլխավոր գործողությունները իր ֆանտազիայի ծնունդն են լինում։ Նա մինչև անգամ շատ դեպքերում իրավունք ունի ոչնչացնելու պատմության փաստական ճշմարտությունը, որովհետև նրան պետք են գաղափարական ճշմարտություններ»[1]։

Երևակայությունը արվեստագետի և գրողի անփոխարինելի շնորհն է, բայց այդ շնորհն առավել անհրաժեշտ է գեղարվեստական պատմագրին, որը թափանցում է դարերի խորքը, կոնկրետ ձև ու իմաստ տալիս հեռավոր ժամանակների մարդկային փոխհարաբերություններին։ Սակայն երևակայությունն ու ստեղծագործական ազատությունը բացարձակ իրավունք չեն. գրողն իրավունք չունի տուրք տալու կամայականությանը, նա պարտավոր է պահպանելու պատմական հավաստիականությունը, նրա ազատությունը երաշխավորված չի դուրս գալու հավանականության սահմաններից։ Քննադատելով Հայկունու դեմ, քննադատելով նրա այն տեսակետը, թե գրողը պատմական դեպքերի տառացի վերարտադրողն է և իրավունք չունի ազատ լինելու դրանց հանդեպ, Րաֆֆին գրել է. «Բանաստեղծը վեր է առնում պատմությունից չոր ու ցամաք կմախքը միայն, նրան վերաստեղծում է, հոգի և մարմին է տալիս և մի առանձին պատկերով ներկայացնում է մեզ։ Այդ պատկերը թեև պատմության նկարագրած պատկերը չէ, բայց մենք տեսնում ենք նրա մեջ պատմությունը հարություն առած, կենդանացած և իր ամբողջական կերպարանքով մեր առաջ կանգնած։ Ահա դրա մեջն է պատմական վիպասանի ճարտարությունը»։ Եվ այնուհետև. «...Մինչև անգամ իրողություններն ևս իրանց իսկական կերպարանքով նշանակություն չունեն վիպասանի համար։ Նա իրավունք ունի հավաքել փաստեր և հավանականության վրա հիմնվելով նրանցից ստեղծել մի բոլորովին ուրիշ պատկեր, որը թեև իր ձևով եղածների նման չէ, բայց նրանց հատկությունն ու բնավորությունն ունի»[2]։

Րաֆֆու պատմա-գեղարվեստական տեսությունը ոչ այնքան հայ գրականության նախորդ փորձի ընդհանրացում է, որքան թեմայի գեղարվեստական յուրացման նոր ելակետը։ Պատմական թեման նորույթ չէր հայ գրականության համար։ Նա կլասիցիզմի հիմնական աղբյուրն էր, նրանով էր սնվում պատմա-ռոմանտիկական դրաման։ Առկա էր նաև պատմական վեպի մի որոշ տրադիցիա. մեր նորագույն գրականությունը հիմնադրվեց պատմական վեպով, այդ ժանրի երկեր ստեղծեցին Թաղիադյանը, Պռոշյանը, Ծերենցը և ուրիշներ։ Բայց Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» պատմավեպի մի ուրույն տեսակ է, ուր պատմականն ու արդիականը գեղարվեստորեն մեկտեղված են։ Իր ուսուցչի օրինակին հետևեց Պ. Պռոշյանը, գրելով «Սոս ու Վարդիթեր» վեպը։

1 «Մշակ», 1883, № 143։
2 «Մշակ», 1883, № 143, 144։

Ինչ վերաբերում է կլասիկական ողբերգության ու պատմա-ռոմանտիկական դրամային, ապա, վերջիններս, իրենց հնացած, սահմանափակ պատմահայեցությամբ ու գեղարվեստական անկատարությամբ արդեն քայքայում էին ապրում։ Պատմական դրաման տառապում էր սխեմատիզմով. հայրենասիրական այն պաթոսը, մերկապարանոց այն քարոզը, որ երբեմն ոգևորում էր մարդկանց, այլևս չէր հնչում, քանի որ գեղարվեստական ձևը հնացել էր։ Պատմա-գեղարվեստական գրականությունը հետ էր մնում հայ գրականության ընդհանուր զարգացման մակարդակից։ Ծերենցի վեպերը՝ «Թորոս Լևոնի», «Թեոդորոս Ռշտունի», «Երկունք», հայ պատմա-գեղարվեստական գրականության նոր շրջափուլի սկիզբն ազդարարեցին։ Բայց այդ միայն սկիզբն էր. որքան էլ ուսանելի, այնուամենայնիվ Ծերենցի երկերին չվիճակվեց միանգամից ջարդելու պատմության գեղարվեստական ընկալման տրադիցիոն չափանիշները։ Գրական-պատմական այդ խոշոր դերը կատարեց Րաֆֆին իր համապարփակ պատմավեպերով՝ «Դավիթ բեկ» և «Սամվել»։

Տրամաբանական մի ներքին անհրաժեշտությամբ Րաֆֆին անցում կատարեց ծրագրային-քաղաքական վեպերից դեպի պատմավեպը։ «Ջալալեդդին», «Խենթ», «Կայծեր» վեպերում առաջադրելով ազգային-ազատագրական շարժման իր գաղափարախոսությունն ու ծրագրերը, նա պատմական անցյալի դրվագների մեջ մարմնավորեց այդ ծրագրերի կենսագործման իրական հնարավորությունը։

10

Հայոց պատմության դարերը հարուստ են ազատագրական շարժումների հերոսական դրվագներով, Հայաստան աշխարհի մռայլ երկինքը շատ անգամ է փարատվել ազատության ծիածանով, բայց Րաֆֆին իր առաջին՝ «Դավիթ բեկ» պատմավեպի համար թեմա ընտրեց հայկական ազատագրական շարժումների ամենավերջին մեծ դրվագը՝ Սյունիքի հերոսական ապստամբությունը XVIII դարի առաջին քառորդում։

Շուրջ մեկ և կես դարի հեռավորություն ունեցող պատմական այդ մեծ խիզախումը, որ սերունդների համար տակավին կենդանի վերհուշ էր և ոչ հնամենի ավանդություն, ավելի գայթակղիչ պիտի լիներ ժամանակակիցների համար, իբրև ազգային ազատագրության հուսավառ օրինակ։ Այսպես էր իմաստավորում Րաֆֆին Դավիթ Բեկի գլխավորած շարժման պատմական նշանակությունը։

XVIII դարասկզբի հայկական ազատագրական շարժումների վերաբերյալ բազմաթիվ վավերագրեր է ուսումնասիրել Րաֆֆին, բայց անմիջական աղբյուրները, որոնց հիման վրա նա հյուսել է իր վեպը, անհայտ հեղինակի «Պատմություն Դավիթ բեկի» և Ստեփաննոս Շահումյանի հանձնարարությամբ գրված Ղուկաս Ստեփանյան Սեբաստացու «Ընտիր Պատմություն Դավիթ-բեկին և պատերազմացն հայոց Խափանու, որք

եղեն ընդդեմ Թյուրքաց ի մերում ժամանակի» գրքերն էին։ Բայց «Դավիթ բեկ» վեպը իր ընդգրկումով, կյանքի ու մարդկային փոխհարաբերությունների բազմազանությամբ անհամեմատ ավելի լայն է, քան այն կարող է տալ դեպքերն արձանագրող պատմական վավերագիրը։ Այս իմաստով էլ «Դավիթ բեկում» վիպականը գերիշխում է պատմականին։ Պատմական դեպքերի հիմքի վրա Րաֆֆին ստեղծել է դարաշրջանի գեղարվեստական համապարփակ պատկեր։

«Դավիթ բեկը» մի շարք կողմերով զարգացման նոր աստիճանի բարձրացրեց հայ պատմագեղարվեստական գրականությունը։ Ամենից առաջ նա հաղթահարեց որոշ երկերի մոդեռնիզմը, երբ հերոսների էությունը դրսևորվում է մերկապարանոց գաղափարներով։ Պատմության տրամաբանության մեջ արդիական հարցերը արտաբեկելով հանդերձ, Րաֆֆին վեպի գաղափարները հարմարեցնում է պատմական հանգամանքներին և պահպանում հերոսների գաղափարական ու հոգեբանական հնարավորությունը։ Եվ ապա, պատմավեպն ազատելով պատմական դեպքերի ու փաստերի պարզ ժամանակագրությունից, Րաֆֆին ստեղծեց կենցաղի, բարքերի հարուստ միջավայր, ներկայացրեց ընտանեկան կյանքի և մարդու անհատական, անձնական ներաշխարհի համոզիչ պատկերներ։

«Դավիթ բեկի» բերած մեկ այլ նորույթն այն է, որ ընդլայնեց հայ վեպի գեղարվեստական հնարավորությունները, հարստացրեց վեպը պատկերների, նկարագրությունների, տեսարանների բազմերանգությամբ, այն ներարկեց փիլիսոփայական խորհրդածությամբ և այդ հիման վրա էլ ստեղծեց հոգեբանորեն տարբերակված, անհատականությամբ ընդգծված տիպեր ու հերոսներ։

«Դավիթ բեկ» վեպի առաջին մասերում ներկայացվում են պատմական այն հանգամանքները, որոնց մեջ գտնվում էր Հայաստանը ազատագրական շարժման նախօրյակին։ Գրողի միտումն էր՝ ցույց տալ, որ հայ ժողովրդի դարավոր ստրկացնողները՝ պարսկական և թուրքական բռնապետությունները քայքայման և օրհասական ճգնաժամի առաջ էին կանգնած։ Պալատական ինտրիգները, արյունահեղ պատերազմներն իրար դեմ, բռնությամբ հպատակեցված ժողովուրդների ապստամբությունները ցլատել ու խարխլել էին այդ տերությունների երբեմնի հզորությունը։ Թուրքական և պարսկական ինքնակալական գահերին լուրջ սպառնալիք էր նաև այնպիսի մի հզոր ուժ, ինչպիսին ռուսական ցարիզմն էր, որը ելք էր որոնում դեպի հարավային ծովափերը։ Ակնարկելով այս իրողությունը և ցույց տալով հայ ժողովրդի ողբերգական կացությունը, Րաֆֆին առաջադրում է իր թեզը. ինչո՞ւ Հայաստանը պետք է տրորվեր նույնիսկ այնպիսի մի թույլ ու քայքայվող տերության ճնշման տակ, ինչպիսին Պարսկաստանն է, ինչո՞ւ Ղարաբաղի մելիքները, որոնք ավելի ուժեղ էին, քան Ֆաթալի խանը, պետք է ենթարկված լինեին վերջինիս բռնի իշխանությանը։

Այստեղ էլ, ահա, գրողը որոնում է հայկական ազատագրական շարժման թուլությունը, մի դժբախտ իրողություն, որն ուղեկցել է հայ ժողովրդին իր պատմության ամբողջ ընթացքում։ Այդ ողբերգությունը, Րաֆֆու կարծիքով, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ անմիաբանությունն ու երկպառակությունը, որ մշտապես ջլատել է ուժերի միասնությունը և երկիրը մատնել օտարի տիրապետությանը։ Այս «ազգային բնավորության» դրսևորումից զերծ չմնաց նաև Սյունիքի ազատագրական շարժումը։ Մի երկիր, ուր մելիքների միասնությունը անխոցելի պատվար կլիներ ինքնուրույն, անկախ գոյության համար, երկպառակության, ներքին թշնամանքի ինքնակործան մթնոլորտում վեր էր ածվել ասպատակությունների թատերաբեմի, ուր խոշտանգվում էր ժողովուրդը, տրորվում ազատության ու արժանապատվության ամեն մի զգացում։

Սակայն ամեն ինչ չէ, որ տրորվել ու ոչնչացվել է բռնակալի կրնկի տակ։ Հայրենիքի ողբերգությունը չէր կարող չանհանգստացնել իսկական հայրենասերներին։ Եվ ահա Սյունյաց հորիզոնում բարձրանում է Ստեփաննոս Շահումյանի կերպարը։ Մի մարդ, որ գիտե իր հայրենիքի հերոսական անցյալը, իր ժողովրդի պատմության փառավոր էջերը, չէր կարող հանդուրժել այն բարբարոսությունները, որ կատարում էր բռնակալը հարազատ ժողովրդի հանդեպ։ «Նա տեսնում էր այն գեղեցիկ երկիրը, ուր ահռելի ամրոցների փլատակները, ուր հոյակապ վանքերի բեկորները, ուր պալատների փշրանքները, ուր ամեն մի լեռ, ամեն մի գետ հիշեցնում էին նրան հայ մարդու վաղեմի փառքը։ Իսկ այժմ ի՞նչ էր մնացել։ Մի ստրուկ ժողովուրդ, որը կարծես հավիտենական անեծքով դատապարտված, մի լավ օր տեսնելու բախտ չուներ։ Նրա վաստակը ձեռքից խլում էին. նրան ամեն կերպ տանջում էին. նա մինչև անգամ իր կնոջ, իր զավակների տերը չէր։ Նա տեսնում էր հայ իշխաններին, որոնց պարսիկները մելիքներ էին կոչում, որոնց վրա էր դրված ժողովրդի հոգեբարձությունը, որոնք պետք է սրբեին խեղճ գյուղացու դառն ցավերը։ Բայց միմյանց հետ անհաշտ, անվերջ թշնամություններով, այդ իշխաններն ավելի իրանք էին ծանրացնում ժողովրդի ստրկության լուծը։ Մատնությունը, միմյանց դավաճանելը, միմյանց վնասելը, նրանց ամենօրյա գործն էր, իսկ մեջտեղում ոչնչանում էր ողորմելի ժողովուրդը»։

Հայրենիքի վիշտը համակել էր Ստեփաննոսին ծանրաթախիծ ապրումներով. Նա շրջում է վայրից վայր, հանդիպում մելիքների ու անվանի այլ մարդկանց, փորձում նրանց մտահոգել դժբախտ երկրի ճակատագրով, բայց ամենուրեք հանդիպում է սառն անտարբերության։ «Նա աչք է դարձնում դեպի էջմիածինը, դեպի ընդհանուր հայոց մայր Աթոռը, այնտեղ ևս միևնույն անկարգությունն էր նկատում, միաբանների մեջ երկպառակություն, կաշառք, մատնություն, դավադրություն և ամեն ինչ, որ սուրբ չէ, որ անարգ է, որ զզվելի է»։

Հոգեկան ու բարոյական այս խորին դատարկության մեջ, կարծես միակ մխիթարիչը հայրենի լեռներն ու անտառներն էին, որ կանչում

էին նրան՝ ամոքելու նրա հոգու անհուն վիշտը. «Ե՛կ, եկ մեր գրկում քեզ համար լավ տեղ կա, բռնակալի ձեռքը այնտեղ մուտք չի գործում»։

Կտրելով իր հույսերը ազնվականներից և հոգևոր դասից, Ստեփաննոսը, սակայն, չի հուսահատվում։ Նրան մեծ հավատ է ներշնչում ժողովուրդը։ Նա նկատում է, որ կեղեքման և խոշտանգման դարերը ժողովրդի մեջ կուտակել են վրեժի և ատելության լեռներ, որն ի վիճակի է իր հզոր տարերքով սրբելու բռնակալության շղթաները։ Բայց անհրաժեշտ էր համախմբել այդ ուժերը, կարիք էր զգացվում մի հեղինակության, որը հայրենիքի փրկության կոչով ոտքի հաներ ժողովրդին և առաջնորդեր նրան։ Խորհրդածում էր Ստեփաննոսը, և ահա նրա երևակայության մեջ հառնում է մանկության իր ընկերը՝ Դավիթ բեկը, որն ազդեցիկ դիրքի է հասել վրացական արքունիքում և հաղթանակներով նվաճել իր զինվորական փառքը։ Գտնված է ազատագրական պայքարի առաջնորդը, և Ստեփաննոսը մեծ հույսերի ակնկալությամբ գրում է հրավերի նամակը, որը վեպի ամենահուզիչ էջերից է։ Ցնցող գույներով է Ստեփաննոսը ներկայացնում հայրենի երկրի ողբերգությունը։ Կործանման սպառնալիքի տագնապալից շեշտով նա պատմում է այն օրհասական պայմանների մասին, որոնց մեջ գտնվում է հայ ժողովուրդը պարսիկ տիրապետողների կրնկի տակ։ «Դանակը ոսկորին է հասել, մեր երեսին պատվի մի կաթիլ անգամ չեն թողել... Մեր կնիկներին, մեր աղջիկներին մեր աչքի առջև բռնաբարում են և մենք լուռ նայում ենք... Մեր վանքերը, մեր եկեղեցիները անասունների ախոռատուն են դարձնում և մենք համբերում ենք... Մեր տաճարների սրբությունները կողոպտում են և խաչերը շների շլնքից քաշ են տալիս, իսկ մենք ձայն հանել չենք համարձակվում... Մեր զավակներին, մեր ձեռքից խլելով, օտար երկրներում վաճառում են, մենք արգելել չենք կարողանում... Մեր ձեռքի վաստակը մեզանից հափշտակում են, մեզ թողնում են քաղցած, իսկ մենք բողոքել չենք կարողանում... Ոչ ոք չի լսում մեր ձայնը, ոչ ոք չի սրբում մեր արտասուքը։ Մնացել է վերևում աստված, իսկ՝ ներքևում դու, Դավիթ բեկ։ Խեղդամահ եղած հայրենիքի վերջին հառաչանքը կոչում է քեզ։ Լսիր նրա ձայնը, լսիր նրա աղաչանքը, օգնության ձեռք մեկնիր»։ Ստեփաննոսը հիմքեր ուներ մեծ հույսեր կապելու Դավիթ բեկի հետ. նա հանգել էր այն համոզման, որ ժողովրդին կարեկից կարող է լինել միայն նա, ով դուրս է եկել ժողովրդի ծոցից, ով իր անձնականի վրա զգացել է գրկանքների ու խոշտանգումների ամբողջ դառնությունը։ «Մեր ազնվական դասը փչացած է, Դավիթ,— գրում է Ստեփաննոսը,— նրանց վրա մեծ հույս դնել չի կարելի։ Դարերի ընթացքում, պարսից ազդեցության ներքո, ազնիվ արյունը նրանց երակներում խարդախվեցավ։ Այժմ ժողովրդին պետք է փրկե ժողովրդի մարդը, նրա միջից դուրս եկած, նրա հարազատ որդին։ Ո՞վ կարող է լինել այդ մարդը, բացի քեզանից, Դավիթ, բացի մի անձից, որ իր վրա փորձել է ժողովրդի բոլոր տանջանքները, բոլոր ցավերը։ Քո կոչումը մեծ է այդ գոր-

ծի մեջ։ Հանգամանքները ստեղծեցին քեզ ժողովրդի փրկիչը լինել։ Եվ այդ պիտի կատարես դու»։

Ստեփաննոսի նամակը ալեկոծում է Դավիթ բեկի ամբողջ էությունը։ Դառն կշտամբանքները սթափեցնում են նրան և նրա հոգում ստեղծում ափսոսանքի զգացում՝ չկատարած խոստման հանդեպ։

Մանկության ընկերոջ ազդու խոսքերը նրան համակում են մտահոգության ծանր թախիծով. դա ուժեղ, լեցված հոգու այն լարումն է, որ ստեղծվում է մեծ գործի երկունքի նախօրեին։ Անհուն խոհերի մեջ, նա երևակայությամբ սլանում է դեպի հեռավոր հայրենի աշխարհը, և նրա հիշողության մեջ հառնում են ողբերգական պատկերներ, կսկիծով վերհիշում է այն երդումը, որ տվել էր իր ծնողների գերեզմանին. «Ես երդվում եմ, երդվում եմ հայ շինականի խրճիթի օջախով, որ հանգած է բռնակալի ձեռքով, երդվում եմ հայ կնոջ և հայ աղջկա պատվով, որ բռնաբարված է մահմեդականի կրքերով, երդվում եմ հայ երկրագործի արորով և քրտինքով, որոնց վաստակը հարստահարվում է, երդվում եմ հայրենիքի սուրբ հիշատակով, որը օտարի լծի տակ ճնշվում է, վերջապես երդվում եմ այդ գերեզմանով, որ ամփոփում է ձեր անմեղ մարմինները, ես պիտի վրեժխնդիր լինեմ... պիտի վրեժխնդիր լինեմ չարության, անարդարության և բռնության դեմ։ Այս րոպեից հանդիսավոր ուխտ եմ դնում կռվել և մինչև մահ կռվել հայրենիքի ազատության համար։ Այն օրը ձեր ոսկերքը կհանգստանան այդ մթին գերեզմանի մեջ, երբ ազատության շունչը խաղաղ, կենսաբեր ոգով կփչե նրա վրայով»։

Հենց այստեղ էլ, հայրենասիրական մտորումների մեջ, բարձրանում, վեհանում է Դավիթ բեկի կերպարը։ Րաֆֆին իր հերոսին օժտել է էպիկական վեհությամբ, բնավորության ամբողջականությամբ։ Նա միանգամայն ազատ է փառասիրության և նեղ եսականության սահմանափակ բնազդներից. ամեն մի անձնական զգացում նա ստորադաս էր համարում հայրենասիրության գաղափարից։ Մի առանձին հմայքով, պոետիկ գեղեցկությամբ է պատկերված Դավիթ բեկի և Թամարի սերը։ Գեղեցիկ ու մաքուր մի զգացում է դա, որը մարդու էությունը բարձրացնում է համամարդկային իդեալների, դուրս է բերում նրան ապատիկ ինքնահիացումից և մղում վսեմ անձնազոհության, մի ազնիվ զգացում, որը միանգամից ծնվում է բնական, տարերային մղումներից, ուր ամեն մի մանրուք անհետանում է ասպետական մեծահոգության մեջ։ Սիրո զգացման այս մեծությունն ու գեղեցկությունը Րաֆֆին առանձնապես գունավորում, պոետականացնում է, որպեսզի ընդգծի իր հերոսի հայրենասիրության ուժը։ Դավիթ բեկի և Թամարի սիրո մեջ գրողը արտահայտում է որոշակի բարոյախոսություն, այն է՝ հայրենասիրությունը բարձր է անձնական բոլոր զգացմունքներից և, եթե անհրաժեշտությունը թելադրում է, վերջինս պետք է զոհաբերել նրան։

Դավիթ բեկի կերպարն ավելի ամբողջանում է ազատագրական պայքարի բարդ իրադարձությունների մեջ։ Թողնելով վրացական Մցխեթ մայրաքաղաքը և իր քառասուն զորականներով վերադառնալով

Սյունիք, նա դրությունը բոլորովին էլ այն ձևով չի գտնում, ինչպես նկարագրել էր Ստեփաննոսը։ Իրական էր ժողովրդի ստրկական կյանքի ամբողջ ծանրությունը, բռնության ոչնչացնող ոգին, բայց իրական չէին Ստեփաննոսի ներկայացրած երևակայական գնդերը, որոնք պետք է դըրվեին Դավիթ բեկի տրամադրության տակ։ Հենց առաջին պահին Ստեփաննոսը նրա առաջ բացում է ճշմարտությունը։

«—Ես կամենում եմ քեզ հետ կարճ կտրել, Դավիթ,—ասաց իշխանը գլուխը վեր բարձրացնելով և ուղիղ բեկի երեսին նայելով։ Նախքան քո հարցուփորձը սկսելը, իմացած եղիր, որ ես խաբել եմ քեզ։

— Ի՞նձ... խաբել ես... Հարցրեց բեկը զարմացած կերպով։

— Այո՛, քեզ, պատասխանեց նա ծանր կերպով։ Այն նամակները, որ դու ինձանից ստացար, դրոշմված զանազան եպիսկոպոսների և մելիքների կնիքներով, բոլորը կեղծ էին։ Այդ կնիքները ես շինել էի տվել մի հրեա քանդակագործի, իսկ նամակները ինքս էի շարադրել։ Իմ նպատակս էր քեզ բերել մեր հայրենիքը և ես հասա իմ նպատակին։ Գործի մեծությունը ինձ թույլ տվեց մի այսպիսի խորամանկության դիմել։ Այժմ կամենում ես բարկացիր, կամենում ես ինձ խաբեբա անվանիր, միևնույնն է։

— Ուրեմն ոչինչ պատրաստություններ չկա՞ն այստեղ։ -

— Այստեղ կան անհաշտ, միմյանցից բաժանված, անշարժ ուժեր միայն, որոնց միացնելու համար մեծ ջանք է հարկավոր»։

Դավիթ բեկը կանգնում է փաստի առաջ։ Մի ակնթարթ նա զգում է հիասթափության նման մի բան, բայց ուժեղ կամքը տիրապետում է նրան։ Նա բարոյական իրավունք էլ չուներ դժգոհելու, ի՞նչ պարտավոր էին ուրիշները նախապատրաստելու ամեն բան, որպեսզի ինքը գա և ժողովրդական ապստամբության առաջնորդ կոչվի իրեն։

Գեղարվեստական առանձնահատուկ իմաստ ունի Վարդանանց տոնի նկարագրությունը։ Հայերի ազատագրական պայքարի պահին, դարերի հեռավորությունից հառնում է ահա ժողովրդական հերոսի փայլուն կերպարը, մի անգամ ևս հաստատելու ձեռնարկած գործի ամբողջ վեհությունը։ Տաթևի Ներսես արքեպիսկոպոսը մեծարում է պատմական Հայաստանի այդ ամենափայլուն էջը, ոգևորության շեշտերը դնում այդ շարժման համաժողովրդական բնույթի վրա. «Վարդանի անձնավորության մեջ միացած էր ժողովուրդը։ Նրա փառքը ժողովրդին էր պատկանում։ Վարդանն ինքը ժողովուրդն էր»։

Համաժողովրդական շարժումն է ազատագրական պայքարի ճշմարիտ ուղին և ազատագրական շարժումն այն դեպքում է միայն ուժեղ, երբ ստանում է համաժողովրդական բնույթ։ Այս է վեպի գաղափարական առանցքային դրույթը։

Վարդանանց տոնի նկարագրության մեջ լավ է գտնված Դավիթ բեկի տեղը։ Նա քիչ է երևում գործողության մեջ, բայց ըստ էության դըրվում է երևույթների կենտրոնում, նա ներկայանում է որպես մի նոր Վարդան, որը կոչված է մարմնավորելու ժողովրդի ազատության իղձերը։

Հակիրճ է Դավիթ բեկի դիմումը հանդիսականներին, բայց լեցուն է հաստատ վճռականությամբ, կամքի ուժով, հաղթանակի ներշնչում հավատով։ «Մեր նպատակը սուրբ է, մեր ձեռնարկությունը չի կրում իր վրա անիրավության ոչ մի բիծ, մենք պիտի կռվենք բռնության, անարդարության և ստրկության դեմ։ Իսկ բռնությունը, անիրավությունը և ստրկությունը պիղծ են աստծո առջև։ Ես իմ հույսը դրել եմ նեղված, տանջված, հուսահատված ժողովրդի վրա, և ձեզ վրա, որ ժողովրդի ներկայացուցիչն եք։ Հավատով, անկեղծությամբ, անձնազոհությամբ դիմենք մեր նպատակին և այդ նրա հաջողության գլխավոր պայմանն է»։

Համախմբելով երկրի հայրենասիրական ուժերը, Դավիթ բեկը ձեռնամուխ է լինում ազատագրական շարժմանը։ Նրա փոքրաթիվ ջոկատի փայլուն հաղթանակների համբավը տարածվում է երկրով մեկ և մեծ արձագանք է գտնում ժողովրդի մեջ։ Բռնությունը խորտակելու վրեժի զգացումով համակված ժողովուրդը ամենուրեք ոտքի է ելնում և կարճ ժամանակամիջոցում ազատագրական շարժումը ստանում է համաժողովրդական բնույթ։ Սակայն ժողովրդի ընդհանուր ոգևորության մեջ չեն կորչում անհատները։ Րաֆֆին հանդես է բերում մի ամբողջ շարք հերոսական անձնավորություններ, որոնք իմաստավորում են հայրենասիրության ու անձնազոհության վսեմ բարոյականությունը։ Սքանչելի են պատկերված Մխիթար սպարապետը, Բայանդուր իշխանը, Մելիք Փարսադանը, Ջավանդուրի Թորոս իշխանը, հերոսներ, որոնք կերտված են էպիկական ցայտուն շտրիխներով։ Առհասարակ էպիկական կերպարների կերտման իմաստով Րաֆֆին բացառիկ տեղ է գրավում հայ գրականության պատմության մեջ։

Ով պայքարում է իր ժողովրդի և իր հայրենիքի ազատության համար, ով իր գործունեությունն ուղղում է հարազատ ժողովրդի բարօրությանը, նրա փառքն անմահ է և հիշատակը հավերժ։ Իսկական անմահությունը անբաժանելի է հայրենասիրության գաղափարից։ Այս բարոյափիլիսոփայությունն են իմաստավորում վեպի էպիկական հերոսները և գեղագիտական այդ ելակետով էլ Րաֆֆին վեպը գեղեցկացրել է խոհական ու պոետիկ լեգենդար պատումներով։ Ահա «Նարգիզների դաշտի» հուզիչ լեգենդը. «Եղվարդի մոտ գտնվում է մի նեղ դաշտ, որ մինչև այսօր կոչվում է Նարգիզլու զամի։ Այդ անունը նշանակում է նարգիզների կամ շուշանների դաշտ։ Եվ իրավ այդ ծաղկազարդ դաշտը արժանի է իր անունին։ Շրջապատված անտառախիտ լեռներով և գեղեցիկ, կանաչազարդ բլուրներով, այդ դաշտը ներկայացնում է երկրի շքեղ բնության հիանալի տեսարաններից մեկը։

Պատմությունը լռում է այդ դաշտի մասին։ Բայց ժողովրդական ավանդությունը շուշաններ և նարգիզներ բուսեցնող դաշտի մասին բոլորովին այլ կարծիք է հայտնում։ Նա ասում է, որ այդ շուշանները, այդ նարգիզները բուսնել սկսան այն օրից, երբ հայոց քաջերի արյան կաթիլները թափվեցան այդ դաշտի վրա»։

Րաֆֆին պոետականացրել է հայրենասիրության գաղափարը։ Իր դյուցազնական կերպարների մահվան մեջ նա դրել է ինչ-որ վեհացնող բան, որը մղում է ոչ թե դեպի ափսոսանքի սենտիմենտալ զգացումը, այլ համակում է բարձր, համամարդկային խոհերով։ Լիրիզմով, հումանիստական ջերմ զգացողությամբ են տոգորված «Դավիթ բեկ» վեպի վերջին էջերը։ Թվում է՝ ավարտում ես մի պոեմ, հայրենասիրության, անձնազոհության մեծ պոեմը, ուր թախծի ծանր տրամադրությունը փարատվում է նպատակի կենսագործման վսեմ գիտակցությամբ։

* * *

Էպիկական պաթոսով վեհացնելով հայրենասիրության գաղափարը իր ամբողջ գեղեցկությամբ, Րաֆֆին միաժամանակ անողոք կերպով դատապարտել է դավաճանությունն ու ուրացությունը։ Հայրենիքի, ժողովրդի, կրոնի ուրացումը, օտար տիրապետողի հետ դաշնակցելը՝ հակառակ իր ժողովրդի շահերի, ծանրագույն հանցանք է և արժանի է ամենաանողոք պատժի։ Այս է «Դավիթ բեկ» վեպի բարոյական մյուս ելակետը, որը գեղարվեստական կոնկրետացում է ստանում Դավիթ ուրացողի և Մելիք Ֆրանգյուլի կերպարներում։ Քաղաքացիական արգահատելիությունը նրանց մոտ շաղկապված է մարդկային ստոր էության հետ։ Դավիթ ուրացողը փառասեր է ու եսապաշտ։ «Ես,—ասում է նա,—եթե կցանկանայի հայ ժողովրդի հետ գործ ունենալ, ոչ այլ կերպ չէի ընդունի, բայց միայն նրա գլուխը լինել և ոչ ոքի ստորադրյալը»։ Դավիթ ուրացողը ուժեղ, ֆանատիկ բնավորություն է, հետևողական և անզիջող։ Այս էլ պայմանավորել է նրա կերպարի ամբողջականությունն ու ինքնատիպությունը։

Առավել ընդգծված, հոգեբանական երանգներով է գծագրված Մելիք Ֆրանգյուլի տիպը։ Նա հրեշավոր խորամանկության և խարդախության մարմնացում է։ Նրա դավաճանական վարքագիծը դարձյալ բխում է էգոիզմի, փառասիրության զգացումից, նա ձգտում է տիրակալ լինել իր ժողովրդի վրա, դառնալ միահեծան տեր։

Իր փառասիրական ցանկությունները իրագործելու համար նա դաշնակցում է բռնավորի հետ և դեռ փորձում է արդարացման ինչ-որ եզրեր գտնել իր գործելակերպի համար։ «Ի՞նչ պիտի անես,—իր արարքն արդարացնում է Ֆրանգյուլը,—երբ օտարի, երբ թշնամու ծառայության մեջ ես գտնվում։ Մի պատառ պետք է ձգես նրա բերանը, որ կարողանաս ամբողջը ազատել։ Ես տվեցի Ֆաթալի խանին մի վանք, որ նա իր համար ամառանոց կառուցանե և դրանով ազատեցի մեր բոլոր վանքերը։ ...Ես ուրացա իմ կրոնը, ընդունեցի մահմեդականությունը, որ դրանով գրավեմ իմ թշնամու մտերմությունը, որ դրանով ավելի խոր մտնեմ նրա սրտի մեջ, որ կարողանամ նրան իմ ձեռքում պահել։ Այդ բոլորը արեցի ես միայն նպատակների համար։ Բայց աստծուն հայտնի է, որ իմ նպատակները չար չէին։ Նրանք կարող են այժմ չար երևալ, որովհետև իմ

նախասահմանությունն անկատար մնաց... Ես չկարողացա ի կատար հանել այն մեծ շինվածքը, որի հիմքը դրել էի»։

Հոգեբանական բարդ երերումներ ապրեց Մելիք Ֆրանգյուլը Դավիթ բեկի ծավալած ազատագրական շարժման օրերին։ Մի պահ նրա մեջ զարթնում է ուղղամտությունը, և նա սկսում է խորհրդածել ստեղծված պայմանների ու իր դիրքորոշման մասին։ Ո՞ւմ կողմը պետք է անցներ ինքը ստեղծված խառն հանգամանքներում. միանալ Դավիթ բեկին, կռվել հայրենիքի ազատագրության համա՞ր, թե՞ դաշնակցել Ֆաթալի խանի հետ՝ ընդդեմ իր ժողովրդի։ «Ո՛չ, մտածում էր նա, ինձ չի ների ոչ երկինքը և ոչ երկիրը, եթե ես կդավաճանեմ իմ հայրենիքի փրկության գործին։ Մի՞թե ապագա սերունդը մինչև հավիտյան անեծքով և նախատինքով չի՞ դատապարտի իմ հիշատակը։ Ո՛չ, ես ուրացողի անունը կրեցի, բայց դավաճանի անուն ժառանգել չեմ ցանկանա»։

Եվ նա որոշում է քավել իր հանցանքները, հայցել Դավիթ բեկի ներողամտությունը և դաշնակցել նրա հետ, ընդդեմ Ֆաթալի խանի։ Բայց կհավատա՞ն արդյոք նրա անկեղծությանը, չէ՞ որ նա հավիտյան վաստակել է ուրացողի անունը։ Այդ պատրանքներն իսկույն տեղի են տալիս. փառասերի մեջ արթնանում է հիվանդոտ ինքնասիրությունը, նա չէր կարող իջնել ուրիշներին խնդրելու ստորացուցիչ աստիճանի, նրա հոգում վերստին արթնանում է չարության ու նախանձի ոգին։ Նա նախանձում է Դավիթ բեկի փառքին, չարությամբ է լցվում դեպի ժողովուրդը, ցանկանում է ինքը լինել առաջնորդը, ունենալ ամենամեծ փառքը, երկրի տիրակալի դերում ոչ ոք չպետք է լինի բացի իրենից։

Բայց հայրենիքի դավաճանը չի կարող անպատիժ մնալ։ Րաֆֆին ուներ իր բարոյախոսական ըմբռնումը. հայրենիքի դավաճանը պետք է պատժվի, չարությունը արժանի է կործանման։ Դավիթ ուրացողը և Մելիք Ֆրանգյուլը նույնպես չեն կարող և չեն խուսափում այդ դատաստանից։ Սակայն ամենամեծ պատիժը ոչ թե ֆիզիկական ոչնչացումն էր, այլ այն ծանր նախատինքը, որ ժողովուրդը պահեց դարեր՝ դավաճանների անփառունակ անվան վրա։

«Դավիթ բեկ» վեպում Րաֆֆին զարգացրել է մի ամբողջ բարոյափիլիսոփայություն բռնության մասին։ Դրա իմաստն այն է, որ բռնությունը ժամանակավոր է, մարդ անհատն ու ժողովուրդը էապես հակված են դեպի ազատությունը։ «Ով որ ձգտում է ժողովրդի գլուխ լինել միայն նրան կեղեքելու,—ասում է վեպի հերոսներից մեկը,—միայն նրան կողոպտելու համար, եթե հասնելու էլ լինի իր նպատակին, չի կարող երկար պահպանել իր դիրքը։ Բռնավորի կյանքը կարճ է լինում»։ Բռնությունը չի արդարացվում բանականությամբ, ուրեմն և դատապարտված է կործանման, իսկ ազատությունը կյանքի անհրաժեշտ պայմանն է և չի կարող չհաղթանակել։ Մարդը և ազգերը ծնվում են իրավահավասար և ոչ մի օրենքով չի կարող արդարացվել մեկի իշխանությունը մյուսի վրա։ Ջևու բերդի հրդեհի նկարագրությամբ հեղինակը գեղարվեստական սիմվոլիկ պատկերով արտացոլել է բռնության անկման անխուսափե-

լիությունը. «Հրեղեն բոցերը խառն ծխային թանձր ամպերի հետ դուրս էին հոսում աշխարհի բոլոր շքեղություններով զարդարված սենյակներից։ Պալատի փառքը, գեղեցկությունը և ամեն զեխություններով լի վայելչությունը լուծվում էր, մոխիր էր դառնում...

Դա մի դառն խրատ է, որով ժողովուրդը պատժում է բռնակալի ամբարտավանությունը, որով կամենում է ցույց տալ նրա ոչնչությունը։ Կարծես կամենում է հասկացնել նրան. «Տես, դու էլ նույնպես մի մարդ ես, որպես այն բյուրավոր մարդիկը, որոնց ճնշում ես քո ոտքերի տակ» ...Երկու սոսկալի տարերք՝ կրակը և քամին, կարծես միաբանել էին մի սերտ դաշնակցությամբ, ոչնչացնելու բոլորը, ինչ որ կառուցել էր բռնակալ ձեռքը իր զոհերի արյունով և արտասուքով։ Երկու տարերք գործում էին. քամին որպես արդարադատի վրեժխնդրության շունչը և կրակը որպես հարստահարված ժողովրդի անեծքի արտահայտությունը»։

Րաֆֆին բացահայտել է բռնության հոգեբանական փլուզումը և այս իմաստով էլ Ֆաթալի խանի կողքին հանդես է բերել Ասլամազ-Կուլի խանի հետաքրքիր կերպարը։ Ֆաթալի խանը սովորական բռնակալ է իր բոլոր վայրենի բնազդներով, նա չունի մտավոր և հոգեբանական խորություն և ընդունակ չէ խորհրդածելու կյանքի երևույթների մասին։ Այլ է Ասլամազ-Կուլի խանը. նա օժտված է երևույթները գնահատելու, կյանքի մասին խորհրդածելու ընդունակությամբ։ Ահա նա կանգնած է զորեղ թշնամու դիմաց, որի սպառնալիքը չի կարելի կանխել ոչնչով։ Հասել է իր փառքի, գոյության վերջին ժամը, և նա սկսել է երևույթները գնահատել սովորական մահկանացուի հայացքով, խորամուխ լինել կյանքի, փառքի իմաստի մեջ։ Տագնապը նրան մի տեսակ դարձրել է անտարբեր ամեն ինչի հանդեպ, և նա ձգտում է միայն սփոփանք գտնել մտերիմ հոգու շոյող խոսքերի մեջ, վերանալ իր շուրջը տիրող ահավոր քաոսից։ Եվ ահա նա իր հարեմի ամենահմայիչ արարածի՝ Զուբեյիդայի մոտ է. «Ճակատագիրը հալածում է ինձ,—դիմում է խանը նրան,—ես վազեցի քեզ մոտ փոքր ինչ կազդուրվելու, փոքր ինչ փարատելու իմ սրտի ցավերը։ Ես վազեցի քեզ մոտ ապաստան գտնելու...»։

Նա անսովոր կերպով դարձել էր մեղմ, սիրալիր, անկեղծ և արտահայտում էր չասված խոսքեր, չզգացված բառեր, նա ցանկանում էր, որ հասկանան իրեն. «Զուբեյիդա, մի զարմացիր,—ասաց նա ավելի մեղմ ձայնով, և նրա ձեռքը չթողնելով իր ափի միջից։—Մի զարմացիր, կրկնեց նա, ինչպես ինձ չի զարմացնում իմ դրությունը։ Ես այսօր, այս գիշեր միայն հասկացա իմ թշվառությունը, հասկացա, թե ինչ ողորմելի արարած եմ ես։ Այս գիշեր, երբ թշնամին պատել է իմ շուրջը, երբ մահը կանգնած է իմ գլխի վրա, ես ինձ բոլորովին միայնակ և օգնության կարոտ եմ զգում, չնայելով, որ հազարները սուրը ձեռքում սպասում են իմ հրամանին։ Ասա, Զուբեյիդա, այդ ի՞նչ դրություն է։ Ինչո՞ւ ես ոչ ոքի հավատալ, ոչ ոքի վրա հույս դնել կարող չեմ։ Ինչո՞ւ ես մենակ եմ մնացել»։

Բայց ո՞ւր է այդ բռնակալի հանդգնությունը, հրամայող ոգին, մի՞թե իրոք էապես փոխվել է նա։ Ո՛չ, նա նույն բռնակալն է և հնարավոր հանգամանքներում կգործեր բարբարոսական ամբողջ վայրագությամբ։ Ստեղծված օրհասական պայմաններն են փոխել նրան, կործանման նախազգացումն է փշրել նրա բռնակալական ոգին, ընկճել նրա կամքը, իջեցրել նրան սովորական մահկանացուի աստիճանին՝ անողոքաբար ստիպելով խորհրդածել կյանքի ունայնության մասին։ Բայց Ասլամազ-Կուլի խանին վիճակված չէր վայելելու իր տենչացած սփոփանքը։ Ջուբեյիդայի մեջ արթնանում է վիրավորված ինքնասիրության զգացումը, և ստրկական կապանքների մեջ տրորված հոգու ամբողջ դառնությամբ նա մերկացնում է բռնության նողկալիությունը, հարեմական կյանքի քստմնելիությունը։ Դառն ու խոցող ճշմարտությունը, ազատության անողոք ձայնը փշրում են բռնակալի անսասանության բնական իրավունքի վերջին պատրանքները և նրան մնում էր միայն հաշտվել ճակատագրի ամենակարող ուժի գոյության հետ։ Իրականությունը երևան է գալիս իր իսկական պատկերով, և Ասլամազ-Կուլի խանը գիտակցում է, որ ինքը ամբողջ կյանքում եղել է խաբված, խաբված սիրո մեջ և բռնապետական գահի վրա։ Բայց արդեն ուշ է, ոչ մի բան չէր կարող փրկել նրան. «Ամեն բան կորավ, ամեն ինչ ոչնչացավ, այլևս ոչնչի վրա հույս դնելու տեղ չէ մնացել»։ Զրկված ամեն ինչից, նա զգում է իր ոչնչությունը, կորցնում հույսի վերջին նշույլները ու այլևս չնշմարելով ոչ մի հենակետ, որից կարելի լիներ կառչել՝ չկործանվելու համար, դիմում է ինքնասպանության։

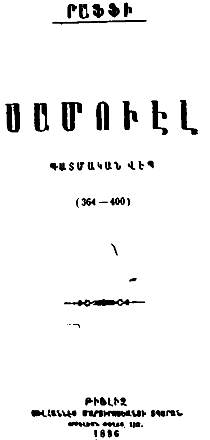
«Դավիթ բեկը» դրսևորեց Րաֆֆու ստեղծագործական հնարավորությունների նոր կողմերը։ Րաֆֆին հարստացրեց տիպականացման իր արվեստը՝ հերոսների գաղափարական տեսանկյունը համադրելով հոգեբանական երանգավորման հետ։ «Դավիթ բեկը» ավելի բարդ վիպական հյուսվածք է, քան Րաֆֆու նախորդ վեպերը։ Սյուժետային բազմաթիվ գծեր, տարբեր միջավայրերի նկարագրություն, հանգույցների, կոնֆլիկտների հմուտ ստեղծում և հետևողական լուծում, վեպի ամբողջ հյուսվածքի մեջ հիմնական ու երկրորդական սյուժեների զուգադրում և յուրաքանչյուրի տրամաբանական լուծում,—այս բոլորի հմուտ կիրառումը ցույց է տալիս հեղինակի մեծ երևակայությունն ու վիպասանական փայլուն վարպետությունը։

Րաֆֆու գեղարվեստական տաղանդն առավելապես փայլում է նկարագրությունների մեջ։ Վեպում բազմաթիվ են հիասքանչ էջերը, որոնք իրենց ոգեշունչ տրամադրությամբ հմայում են ընթերցողին։ Ունենալով մեծ երևակայություն, գրողը կարողանում է կենդանի շունչ դնել նկարագրությունների մեջ և երկը համակել վարակիչ շնչով։ Բնությունը, երևույթները ոգի են առնում Րաֆֆու գրչից, երևան գալիս իրենց ամբողջ գեղեցկությամբ, ոչ մի ինքնանպատակ պատկեր, բնության ոչ մի քմահաճ խաղ, ամեն ինչ ենթարկված է մարդու հուզաշխարհի բացահայտմանը։ Գեղարվեստական մեծ ուժով է տրված հատկապես Զևու բերդի

գրավման նկարագրությունը։ Րաֆֆին դրել է այն գործողությունների կենտրոնում, վիպական իրադարձությունները, դեպքերը բոլոր կողմերից հանգեցրել դրան և տվել փայլուն գեղարվեստական լուծում։

«Դավիթ բեկը» խոշոր առաջընթաց էր հայ պատմավեպի բնագավառում։

11


ՐԱՖՖԻ
ՍԱՄՈՒԷԼ
ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՎԷՊ
(364—400)
ԹԻՖԼԻԶ
1886

«Սամվելի» առաջին հրատարակության անվանաթերթը

«Սամվելը» հայ պատմավեպի գլուխգործոցն է և գեղարվեստական արժակի հանճարեղ կոթողներից մեկը. դա հայ գրականության այն բացառիկ ստեղծագործություններից է, որոնք կատարում են գեղարվեստական չափանիշի դեր։

«Սամվելը» ամբողջությամբ բացահայտեց Րաֆֆու պատմահայեցողության գիտական և էսթետիկական ըմբռնումները։

Վեպը արտացոլում է Հայաստանի սոցիալ-պատմական իրադարձությունները չորրորդ դարում։ Րաֆֆու համար վեպի նյութ են ծառայել Խորենացու և հատկապես Փավստոս Բյուզանդի պատմական աշխատությունները։ Իրադարձությունները, պատմական ատաղձը Րաֆֆու վեպում հիմնականում համընկնում են Փավստոսի պատմության հետ։ Սակայն պատմագրի աշխատությունը տալիս է սոսկ դեպքերի սխեմատիկ նկարագրություն, պատմական անձնավորությունների, իրադարձությունների մերկ շարադրանք. այնտեղ չկա հոգեբանություն, կենցաղ։ «Սամվելը» արտացոլում է պատմական տվյալ ժամանակաշրջանի մարդկանց սոցիալական հոգեբանությունն ու կյանքի փիլիսոփայական ըմբռնումը։

Ո՞րն է դարաշրջանի սոցիալ-հոգեբանական հիմնական գիծը, որը պայմանավորում է մարդկանց գործունեությունը։

Չորրորդ դարի սկզբին քրիստոնեությունը մուտք է գործում Հայաստան։ Դա պատմա-հասարակական մի մեծ հեղաշրջում էր, որ իր հետ բերեց համապատասխան հեղաբեկում՝ մարդկանց բարքերի և հասկացողությունների մեջ։ Ինչպես ամեն մի պատմական հեղաշրջում, քրիստոնեության երևան գալն էլ բերեց անխուսափելի աղետներ։ Դարերով հեթանոսական հասկացողություններով ու ըմբռնումներով դաստիարակված մարդկանց կենցաղի ու հոգեբանության մեջ ներծծված սովորությունները ենթարկվում են դաժան ոչնչացման, որպեսզի տեղի տան քրիստոնեության անողոք արշավին։ Սակայն միանգամից դժվար

էր ոչնչացնել այն, ինչ մարդկանց մեջ կուտակվել, միս ու արյուն էր դարձել դարերի ընթացքում։ Եվ ահա քրիստոնեության մուտքից կես դար հետո նորից ասպարեզ է իջնում կրոնի հարցը, այս անգամ արդեն զուտ քաղաքական կերպարանքով։

Չորրորդ դարի երկրորդ կեսին Հայաստանը դարձել էր կռվախնձոր երկու հզոր պետությունների՝ Պարսկաստանի և Բյուզանդիայի միջև։ Դրանցից յուրաքանչյուրը ցանկանում էր իր ազդեցությանը ենթարկել Հայաստանը, որպես կարևոր ստրատեգիական ու մանավորապես Մերձավոր արևելքի ազդեցիկ պետություն։ Քաղաքական այս պայմաններին համապատասխան Հայաստանում երևան են գալիս տարբեր կուսակցություններ, մարդկանց տարբեր խմբեր, որոնց գործունեությունը թելադրվում էր տնտեսական ու կրոնական նախադրյալներով։ Սակայն տարբեր օրիենտացիաները երևույթի էությունը չեն, այլ նրա արտահայտության ձևը, իսկ իրականում Հայաստանում տեղի ունեցող իրադարձություններն ունեն սոցիալական խոր արմատներ։ Քաղաքական այդ տեղաշարժերի սոցիալական դրդապատճառները Րաֆֆին բացահայտել է վեպի «Փակագծի մեջ» բաժնում։ Այդ հատվածը դուրս է վեպի սյուժետային հյուսվածքից, սակայն շատ արժեքավոր նյութ է տալիս դարաշրջանի սոցիալ-քաղաքական կյանքի մասին և օգնում է ավելի խոր ըմբռնելու վեպի բովանդակությունը, կերպարների քաղաքական դիրքորոշումը։ Ո՞րն էր ժամանակի բնորոշ առանձնահատկությունը, ի՞նչ ուժեր էին գործում Հայաստանի ներքին կյանքում։ Րաֆֆին հիմնականում շեշտը դնում է երկու հակասության վրա, որոնք դիմառնելով երկրի պետական միասնությանը, առաջ էին բերում բախումներ։ Մի կողմից թագավորի և նախարարների, մյուս կողմից՝ թագավորական ու հոգևոր իշխանության հակասություններն էին դրանք։

Չորրորդ դարում Հայաստանը տիպիկ ֆեոդալական երկիր էր, մասնատված, ինքնանկախ նախարարություններով։ Նախարարների ինքնուրույնությունը երաշխավորվում էր սահմանված օրենքով, և թագավորը շատ հաճախ անզոր էր լինում կենսագործել իր իշխանությունը։ Արշակ երկրորդ թագավորը, ձգտելով վերացնել երկրի ֆեոդալական մասնատվածությունը, սանձել նախարարների կենտրոնախույս հակումները, որոնք հարվածում էին երկրի հզորությանը և ենթարկում նրան արտաքին թշնամու սպառնալիքին, կիրառում է մի շարք միջոցառումներ, որոնց նպատակն էր սահմանափակել նախարարների իրավունքները, ենթարկել նրանց թագավորին և ստեղծել միասնական կենտրոնացված հզոր պետություն։ Ահա այս հողի վրա էր առաջ գալիս նախարարների ու թագավորական իշխանության ներհակությունը, որը և պայմանավորում էր ժամանակաշրջանի կյանքի առանձնահատկությունը։

Սակայն կյանքի բնորոշ գիծը միայն այդ չէր։ Չորրորդ դարի երկրորդ կեսին հայ հոգևոր իշխանությունը հզորացել էր այն աստիճանի, որ նույնիսկ սկսում է խարխլել թագավորական իշխանության հիմքերը։ «Եկեղեցու Հայրապետը,—գրում է Րաֆֆին,—համարում էր իրան կա-

տարյալ հոգաբարձու թե՛ յուր հոտի, թե՛ պետության։ Դժվարին խնդիրներում նա էր բանակցում օտար պետությունների հետ և խաղաղության դաշինքներ կռում։ Նա էր դատավոր հանդիսանում, երբ թագավորի և յուր նախարարների մեջ երկպառակություններ էին պատահում։ Մի խոսքով, ամեն հարաբերությունների մեջ ներկա էր նա, և յուր համարձակ ձեռքը մեկնում էր մինչև թագավորի արքունիքը, մինչև նրա ներքին ընտանեկան կյանքը»։

Եկեղեցին հզոր ուժ էր դառնում նաև տնտեսական տեսակետից։ Աստիճանաբար լայնանում էին վանքապատկան հողերը, եկեղեցին երկրում ստանում էր տնտեսական գերիշխանություն։ Եկեղեցու տնտեսական, պետական գերիշխանությունը չէր կարող չանհանգստացնել թագավորական ավագանուն, և այդ հողի վրա ստեղծվում էր նաև հոգևոր և պետական իշխանության հակասությունը։ Րաֆֆին խորապես ըմբռնում էր այդ հակասության սոցիալ-տնտեսական արմատները, նշելով, որ «խնդիրը կատարյալ տնտեսական էր, կատարյալ տիրապետական էր։ Այստեղ մրցում էին եկեղեցու և պետության միմյանց հակառակ շահերը։ Այստեղ մրցում էին հոգևոր ու մարմնավոր իշխանությունները»։

Սոցիալական այս երկու խոշոր գործոններն էին բնութագրում չորրորդ դարի երկրորդ կեսի Հայաստանի ներքին հասարակական-քաղաքական կյանքը։ Այդ հիմքի վրա առաջ էին գալիս տարբեր օրիենտացիաներ, կրոնական տարբեր համոզմունքներ և անհեղ պայքարի մեջ ստեղծում կյանքի խորը հեղաբեկում։ Հայաստանը կանգնած էր չափազանց աղետավոր հանգամանքների առաջ։ Ներքին երկպառակություններից թուլացած երկրին սպառնում էին երկու այնպիսի ախոյաններ, ինչպիսիք էին Պարսկաստանը և Բյուզանդիան։ Բյուզանդիան խորամանկորեն հրավիրեց հայոց կաթողիկոս Ներսեսին և դրժելով հավատարմության երդումը՝ աքսորեց նրան հեռավոր Պատմոս կղզին, իսկ պարսից Շապուհ արքան նենգամտորեն հրավիրեց հայոց թագավոր Արշակ Երկրորդին և բանտարկեց նրան Անուշ բերդում։ Այսպես, Հայաստանը զրկվեց հոգևոր և թագավորական առաջնորդներից, և դավաճան նախարարների համագործակցությամբ պարսից զորքերը սկսեցին վայրենի ասպատակությունը ամբողջ երկրում։

Այս ընդհանուր իրադարձությունների մթնոլորտում են կատարվում «Սամվել» վեպի գործողությունները։ Հենց վեպի առաջին պատկերներից մեր առաջ ներկայանում է փոթորկոտ ու աղետներով լի պատմական ժամանակաշրջանի ոգին, սկզբից ևեթ ստեղծվում է սուր կոնֆլիկտ, զգացվում է հայրենի երկրին սպառնացող ինչ-որ տագնապալից բան։ Երկու սուրհանդակները գալիս էին միևնույն տեղից, նրանք պետք է հայտնեն միևնույն լուրը, սակայն բոլորովին հակադիր վերաբերմունքով։ Մեկը պետք է տագնապով հայտներ այն եղեռնագործության մասին, որ կատարել էր Շապուհը հայոց թագավորի և սպարապետի նկատմամբ, այն սոսկալի աղետները, որոնք սպառնում էին Հայաստանին,

մյուսը՝ նույն երևույթը պետք է ներկայացներ իբրև հաղթության գրավական։

Ողական ամրոցում այդ սուրհանդակներին անհամբերությամբ սպասում էին երկու անձնավորություններ՝ Սամվելը և իր մայրը, իրար հարազատ, բայց միաժամանակ բոլորովին հակադիր քաղաքական համոզմունքներով։ Կերպարների հոգեբանական զարգացման, դեպքերի տրամաբանական ընթացքի, կոնֆլիկտի հանգուցալուծման գեղարվեստական պատկերման մեջ Րաֆֆին ուղղակի հասնում է հանճարեղ վարպետության։ Սյուժետային առանցք դարձնելով Սամվելի և իր ծնողների միջև եղած կոնֆլիկտը, Րաֆֆին հետևողականորեն դեպքերը տարել է այդ կոնֆլիկտի զարգացման և լուծման ուղղությամբ, բոլոր կերպարները, պատմական իրադարձությունները ծառայեցնելով միպական գաղափարի հաստատմանը, գլխավոր հերոսի հոգեբանական պատճառաբանմանը։

«Սամվելը» հատկանշվում է բոլոր տարրերի գեղարվեստական միասնությամբ։ Այն գրեթե զերծ է ավելորդություններից և աչքի է ընկնում մասերի համաչափությամբ։ Վեպի առանձին հատվածները սքանչելի գեղարվեստական պատկերներ են, սակայն միաժամանակ, դրանցից յուրաքանչյուրը հանդես է գալիս որպես վեպի ամբողջությունը պայմանավորող երևույթ, առանց որի վեպը կստացվեր թերի, չպատճառաբանված։ Սքանչելի գեղարվեստական պատկերներ են «Անուշ բերդ», «Արտասուքի աղբյուրը», «Արտագերս», «Արարատյան դաշտի առավոտը», «Արաքսի որոգայթները» գլուխները, սակայն ինչքա՛ն լավ են նրանք միահյուսված վեպի ամբողջության մեջ և մի՞թե կարելի է դրանցից որևէ մեկը հանել, առանց աղճատելու վեպի գեղարվեստական հյուսվածքը։ Այս ամբողջության, միասնության մեջ է «Սամվել» վեպի գեղարվեստական բարձր արժանիքներից մեկը։

Րաֆֆին խոշոր նվաճման է հասել նաև տիպականացման բնագավառում։ «Սամվել» վեպում հեղինակը առանձնահատուկ ուշադրությամբ է դարձնում կերպարների գեղարվեստական կերտման, անհատականացման, լեզվի պատկերավորության ու մաքրության վրա։ Այստեղ նա ձգտում է վերացնել այն թերությունները, որ նշել էր ժամանակի քննադատությունը նրա նախորդ ստեղծագործությունների կերպարների կերտման վերաբերյալ։ «Անկեղծ ուրախ եմ,—գրում է նա Պատկանյանին,—որ դուք, աշխարհաբարի հիմնադիրներից մեկը հավանում եք «Սամվելի» լեզվին. աշխատեցի նույնպես, ըստ ձեր խորհրդին, որ վեպիս բոլոր անձերը չխոսեն միևնույն լեզվով և ոճով, այլ ըստ իրանց կրթության ու միջավայրի»[1]։

«Սամվել» վեպի կերպարները կառուցված են սոցիալ-հոգեբանական հիմքի վրա։ Այստեղ չկա բարոյական հատկանիշների աբստրակտ խտացման այն մեթոդը, որ այս կամ այն չափով արտահայտվում էր

1 Րաֆֆի, Ժողովածու ծննդյան 100-ամյակի առթիվ, Փարիզ, 1937, էջ 99։

Րաֆֆու նախորդ ստեղծագործություններում։ «Սամվել» վեպի կերպարները օժտված են սոցիալ-քաղաքական բովանդակությամբ և այդ է նրանց գործունեության, պայքարի, կրքի իմաստը։ Վեպի կերպարները ուժեղ են, որոշ ու տարբերակված, մի բան, որն ամենից առաջ պայմանավորվում է նրանց համոզմունքի անխախտությամբ։ Կերպարների գործունեության հիմքում, մարդկանց խմբերի բախման մեջ չի կարելի տեսնել ինչ-որ ճղճիմ, աննշան շարժառիթ, այլ ամենուրեք գործում է սոցիալ-քաղաքական հանգամանքը, կերպարները ելնում են այդ նախադրյալից։

Հայ ժողովրդի ողբերգական վիճակը հոգեկան խոր տագնապ է ստեղծում Սամվելի հոգում, նա կանխատեսում էր այն աղետները, որ սպառնում են Հայաստանին նախարարների երկպառակությունը, Բյուզանդիայի և Պարսկաստանի ուխտադրուժ քաղաքականությունը։ Առավել սարսափելին պարսից Շապուհ արքայի նենգավոր քաղաքականությունն է, որ խաբեբայությամբ աքսորեց հայոց Արշակ Երկրորդ թագավորին և սպառնում է ոչնչացնել հայկական ոգին, ներմուծել կրակապաշտությունը, պարսկացնել ժողովրդին։ Եվ ահա այդպիսի օրհասական պայմաններում Սամվելի հայրը հանդես է գալիս հայրենիքի դավաճանի դերում, մատնում է հայոց թագավորին ու սպարապետին, որն իր հարազատ եղբայրն էր և գալիս է ոչնչացնելու հայրենական սրբավայրերը, կործանելու հայոց լեզուն ու հայկական ոգին։ Սամվելը գաղափարական անհատ է. նրան ոգևորել են իր հերոս նախնիները, նա հպարտացել է իր տոհմի քաջագործությամբ, որը երկար ժամանակ կրել է հայրենիքի ռազմական հզորությունը։ Նրա համար իդեալ են եղել իր պապը, հորեղբայրը, որոնք անմահացրել են Մամիկոնյան տոհմի զենքի փառքը, տվել հայրենասիրության հոյակապ օրինակներ։ Սամվելն ինքն էլ փայփայում էր վառ երազներ՝ լինելու Մամիկոնյանների արժանավոր ժառանգը։ Բայց այդ բոլոր երազները փշրվեցին մի ակնթարթում, և նրա երևակայության մեջ բարձրացավ դարերի նախատինքը իր հոր դավաճանության մասին։

Ծանր, անտանելի էին Սամվելի ներքին տվայտանքները, նրա համար դժվար էր ստեղծված իրադրությունից ելք որոնել։ Սամվելը գործ ուներ ոչ սովորական դավաճանի հետ։ Նրա առաջ կանգնած էր իր հայրը, որին այնպես սիրում է ինքը, և որն այնպես սիրում է իր որդուն։ Սակայն մի՞թե նույնը չէր նաև Սամվելի մայրը, չէ՞ որ նա էլ փառասիրությունից կուրացած ստրկամտորեն պաշտում է այն ամենը, ինչ պարսկական է, և ջերմեռանդ աղոթում այն հույսով, թե կդառնա հայոց թագավորի քույրն ու սպարապետի կինը։ Սամվելը կանգնում է իր ծնողներին հակառակ բանակում։ Իսկ ստեղծված պայմանները բացառում էին պասսիվ համբերաշխության հնարավորությունը։ Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ անողոք կերպով գործում էր զենքը, երբ գաղափարական հակամարտությունը լուծվում էր միայն սրի ուժով և հակառակ կուսակցությունների մեջ վառվում էր անհանդուրժողության կիրքը։ Գա-

գաղափարական ոչ մի վիճում չէր ընդունում վերափոխությունների այդ հախուռն դարաշրջանը։ Այս է, որ ստեղծում է Սամվելի հոգեբանական բարդ հանգույցը։ Նրա մեջ բախվում են երկու ուժեղ զգացումներ՝ հայրենիքի սերը և ծնողական-մարդկային նրբին զգացումը, որոնք ուժեղ էին, անհաղթահարելի։ «Մոգերով ու մոգպետներով է գալիս իմ հայրը»... մտածում էր նա խորին դառնությամբ,—և յուր հետ բերում է, որպես օգնական, պարսից զորություն... գալիս է ոչնչացնելու մեր եկեղեցիները, մեր դպրոցները, մեր դպրությունը... գալիս է պարսկացնելու մեզ... Նա գալիս է ձեռք ձեռքի տված Մերուժանի հետ... Թագավորությունը սպանեցին, այժմ պետք է սպանեն ազգությունը, կրոնը... Մենք այսուհետև պետք է պարսկերեն խոսենք և պարսկերեն աղոթենք... Եվ իմ հայրը այդպիսի եղեռնագործության պետք է մասնակից լինի, հավիտենական նզովք դնելով Մամիկոնյանների տոհմի վրա...

Նրա վարդագույն շրթունքները բոլորովին գունաթափվեցան, ծնկները դողացին, աչքերի առջև մթնեց և հազիվ հազ կարողացավ իրան հասցնել գահավորակի մոտ, և ծանրացած գլուխը բաց թողնել բարձերի վրա։ Երկար նա երկու ձեռքով գլուխը բռնած, գտնվում էր մի տեսակ տենդային շփոթության, մի տեսակ հիվանդոտ այլայլության մեջ։ Մթին մառախուղի նման անորոշ մտքեր պտտվում էին նրա բորբոքված երևակայության մեջ։ Հանկարծ ցնցվեցավ նա և կրկին վեր թռավ պառկած տեղից, ինքն իրան խոսելով։

«—Մամիկոնյանը ծնում է դավաճաններ... Մամիկոնյանը ծնում է և հերոսներ... երբ իմ հորեղբայր Վարդանը արքայազն Տիրիթի հետ ապստամբվեցան մեր Արշակ թագավորի դեմ և դիմեցին պարսից Շապուհ արքային, դարձյալ իմ հորեղբայր Վասակն էր, որ գնաց նրանց ետևից և ճանապարհին բռնելով սպանեց թե՛ Տիրիթին, թե՛ յուր եղբորը... Նրա ձեռքը չդողաց թափել յուր հարազատի արյունը, որ դավաճանում էր յուր թագավորին և յուր հայրենիքին... Իսկ ե՞ս...»։

Վերջին խոսքը արտասանելու միջոցին, կարծես նրա շրթունքները կրակով այրեցին, նա չկարողացավ վերջացնել, կրկին ընկավ գահավորակի վրա և աչքերը բռնելով սկսեց դառն կերպով հեկեկալ։ «Ա՜խ, հայր իմ... ա՜խ ,հայր իմ»...կրկնում էր նա և արտասուքը հեղեղի նման թափվում էր աչքերից»։

Սակայն հոգեբանական այդ տվայտանքը չէր կարող երկար տևել. Սամվելը ուժեղ բնավորություն ուներ և պետք է ելք գտներ այդ հակասական դրությունից, պետք է ընտրեր ուղիներից մեկը, կամ հնազանդվեր ծնողների կամքին և կրեր հայրենիքի դավաճանի անունը, կամ հանուն հայրենիքի ազատագրության սրբազան գաղափարի՝ հաղթահարեր ամեն մի մարդկային թուլություն և գործեր նպատակի իրականացման անողոք վճռով։ Սամվելի համար դժվարությունը բնավ էլ այս ուղիների ընտրության մեջ չէ, նա համոզված հայրենասեր էր և ոչ մի այլ զգացում չէր կարող կանխել նրա այդ գիտակցությունը։ Հոգեբանական դրաման հյուսվում էր այն փաստի շուրջը, թե ինչպե՞ս վերաբերվել դավա-

ճան հոր հետ, ինչպե՞ս լուծել այդ բախումը։ Իհարկե, կարող էին այլ կերպ դասավորվել իրադարձությունները, Սամվելը կարող էր առանց իսկ հոր հետ հանդիպելու՝ միանալ հայրենասերների բանակին և կռվել թշնամի ուժերի դեմ, թողնելով որ պատերազմն ինքը վճռի քաղաքական այդ մեծ բախումը։ Սակայն այդ բոլորովին թույլ կլիներ այն զգացման հանդեպ, որ ուներ նա։ Ճակատամարտը չի կարող սրբել այն արատը, որ հայրը դրել է մամիկոնյանների սերնդի վրա։ Ահա թե ինչու նա անպայման ցանկանում է հանդիպել հորը. գուցե հնարավոր է կանխել աղետը, գուցե դեռ կորած չէ ամեն բան։

Հանգամանքներն այնպես են դասավորվում, որ նա հոր հետ հանդիպելու համար պետք է գնար այն վայրերով, որոնք ենթարկվել էին իր հոր բարբարոսական ավերածություններին։ Այս ընթացքում Սամվելի համար, իրոք, փարատվում են բոլոր պատրանքները։ Նա տեսնում է ավելին, քան կարող էր երևակայել. Նրա առաջ բացվում են չարագործության սարսափելի տեսարաններ։ Ավերված բերդերը, ոչնչացված գյուղերն ու տաճարները, բնակչության անգութ, անխտիր բնաջնջումը ի հայտ են բերում հոր դավաճանության աղետավոր հետևանքները։

Սամվելը վերապրում է իրադարձությունների ամբողջ ողբերգականությունը, ցնդում են հոր դարձի մասին նրա ամենաչնչին պատրանքները։

«Նա որոնում էր հորը, որոնում էր քեռուն։ Որոնում էր այնպիսի սրտով, որպես կյանքից ձանձրացած, բայց դեռ անվճռականության մեջ տատանվող մարդը որոնում է մահադեղ և միևնույն ժամանակ, ինքն իրան մխիթարում է. երբ չի գտնում, որ բաղձանքը կատարե։ Նույնպիսի մի անվճռականության մեջ տանջվում էր նա, սկսյալ այն օրից, երբ բաժանվեցավ յուր մորից, երբ թողեց Ողական ամրոցը և ճանապարհ ընկավ դեպի հոր բանակը։ Այն օրից անցան ամիսներ, անցավ մի տարի և ավելի։ Որքան ցավալի դեպքեր պատահեցան, որքան դժբախտ իրողություններ կատարվեցան։ Նա ապարդյուն կերպով կորցրեց թե թանկագին ժամանակը և թե այն փառքը, որ յուր դասակիցները ստացան զանազան կռիվներում, իսկ ինքը բոլորովին անմասն մնաց։ Այդ բոլորը ավելի սաստկացնում էր նրա վշտերը և ավելի խորին կերպով խոցում էր նրա զգայուն սիրտը։

Բայց նա այդ ժամանակամիջոցում բոլորովին անգործ չէր։ Նա դարձյալ պատերազմի մեջ էր, մի ներքին, բարոյական պատերազմի մեջ, որ կատարվում էր նրա սրտում, և որը ավելի սարսափելի էր, քան զենքի ու սրածի արհավիրքը։ Նա կռվում էր յուր խղճի հետ և յուր սրտի հետ. վերք էր տալիս և վերք էր ստանում»։

Հոգեկան այս մաքառումների մեջ Սամվելը դիմավորեց Արարատյան դաշտի լուսապայծառ առավոտը։ Այստեղ նա պետք է հանդիպեր իր հորը. այստեղ պետք է լուծվեր փիլիսոփական-հոգեբանական բարդ հանգույցը։ Սամվելի վճիռը հաստատ էր, այնինչ Վահան Մամիկոնյանը բոլորովին անտեղյակ էր որդու մտադրություններին։ Հոր և որդու միջև

ստեղծվում է հոգեկան բարդ ճգնաժամ, յուրաքանչյուրն իր հայեցակետից վերապրում է մոմենտի ծանր կացությունը։

Այս բարդ դրաման լուծվում է «Արաքսի որոգայթները» գլխում։ Սամվելը գտնվում էր մի մեծ գործի կատարման նախօրյակին և նրան պաշարել էր ինչ-որ ապատիկ տրամադրություն, դառն թախիծ։ Կյանքը խիստ դաժան խաղ խաղաց նրա հետ. նա ակամա պետք է ձեռք բարձրացներ ծնողական սրբության դեմ, ոտնատակ պիտի տար մարդկային բարձր առաքինությունը։ Եվ այդ անխուսափելի է, նա չէր կարող չանել այդ, քանի որ այդ պահանջում է հայրենիքը։ Որդու հոգեկան խռովքը անտես չի մնում հոր հայացքից։

«—Սամվե՛լ,—գոչեց հայրը շփոթված ձայնով,—ի՞նչ պատահեց քեզ հետ, ի՞նչը ձգեց քեզ այդ մթին ցնորքների մեջ։ Դու մահ ես ցանկանում, քեզ համար անտանելի է դարձել կյանքը, այն հասակում, երբ դեռ նոր է սկսվում քո երջանկության ծաղկափթիթ գարունքը։ Ի՞նչ է պակաս քեզ։ Քո հայրը պատրաստ է ծնողական բոլոր սիրով ամեն ինչ լցուցանել։ Լսի՛ր, Սամվել, դու չես հասկանում քո անսահման բախտավորությունը, որի մեջն ես, և որը յուր լիառատ բարություններով դեռ սպասում է քեզ։ Հազարավոր իշխանազն երիտասարդներ պիտի նախանձվեն քո փառքին, հազարավոր իշխանազն օրիորդներ պիտի փափագեն քո ամուսինը լինելու։ Բայց դու կընտրես քեզ չքնաղներից չքնաղագույնը՝ արեւաց արքայից արքայի աննման դստերը»։

Վահան Մամիկոնյանի խոսքերը բոլորովին այլ կետի են խփում։ Սամվելը զգում է այդ խոսքերի չնչինության տհաճությունն այն խոր ապրումների հանդեպ, որ ալեկոծում էր նրա էությունը։ Բայց հոր խոսքերը բացում են խոսակցության դռները, կոտրում զուսպ խռովության սառույցը և հայր ու որդի ակամա դրվում են տարբեր հայացքների անողոք դատաստանի առաջ։

«Ինչպե՞ս չցավել, հայր, ինչպե՞ս չվշտանալ, հայր։ Մի սիրտ, որ քարից լիներ կազմված, մի հոգի, որի մեջ մեռած լինեին ամեն մարդկային զգացմունքները, դարձյալ չէր կարող անզգա մնալ, տեսնելով այն, ինչ որ ես տեսա և ինչ որ տակավին տեսնելու դժբախտությունը պիտի ունենամ։ Այն օրից որ դուրս եկա մեր ամրոցից, այն օրից, որ թողի Տարոնը, մինչև այստեղ հասնելս, ես անցա մի շարք ավերակների, մի շարք բարբարոսությունների միջով։ Տեսա մոխիր դարձած քաղաքներ, տեսա անմարդաբնակ գյուղեր, տեսա կործանված վանքեր ու տաճարներ... Ամեն քայլում ես ոտք էի կոխում արյան վրա և իմ հայրենակիցների արյան վրա... Ո՞վ կատարեց այդ անգթությունները, հայր, և ինչո՞ւ համար...»։

Եվ այսպես փարատվում է մշուշը, երկուսի մեջ հառնում է ժամանակի հակամարտ ոգին, վերանում է ամեն կարգի անձնական նախապաշարմունք և իրար դեմ են ելնում երկու հակադիր գաղափարներ, որոնցից յուրաքանչյուրի գոյությունը բացառում էր մյուսին, որովհետև ժամանակը օրակարգի մեջ էր դրել կամ-կամի հարցն իր ամբողջ դա-

ժանությամբ։ Այդ տրամադրությունը աստիճանաբար պաշարում է նրանց և, ինքնաբերաբար, գաղափարական հակամարտությունը տեղի է տալիս բորբոքված կրքին, որին այլևս անկարելի էր դիմագրավել և բավական էր միայն մի թեթև դրդում, կրքի մի անզուսպ շեղում, որպեսզի հանդես գար սուրը։ Եվ դեպքերի երկաթյա տրամաբանությամբ կատարվում է անխուսափելին։

«Հայրը ոտքի ելավ, դառնացած կերպով ասելով.

— Իզուր կանցնի թե քո աղաչանքը, և թե քո խնդրանքը, Սամվել։ Մերուժանը այն տեսակ մարդկանցից չէ, որ ամեն մի համբակի խոսքը լսե։

Արյունը կատաղի հոսանքով անցավ դեպի Սամվելի գլուխը։

— Հա՛յր... ձայն տվեց նա, և նրա խռովյալ աչքերը վառվեցան բարկության բոցով—ե՞ս եմ համբակը։

— Այո՛, դու ես, Սամվել։ Ես չկարողացա հասկացնել քեզ ոչ իմ միտքը և ոչ իմ նպատակները։ Այժմ մնում է հարցնել քեզ, դու ո՞ր կուսակցության ես պատկանում։

— Այն կուսակցության, որ հավատարիմ է մնացել հայրենի եկեղեցուն և սիրելի թագավորին։

— Ուրեմն դու իմ որդին չես։ Ով որ մեզ հակառակ է, մերկանից չէ։ Մենք անխնա պատժել գիտենք այդպիսիին։

— Եվ ո՛չ դու իմ հայրն ես։

— Սամվե՜լ...

— Ի՞նչ է, դավաճա՜ն...

Հայրը ձեռքը տարավ դեպի յուր սուրը։ Բայց որդու սուրն արդեն մերկացած էր։ Նա շողշողաց և կայծակի նման մեխվեցավ հոր սրտի մեջը»։

...Սամվելը մաքրեց այն սև բիծը, որ դավաճան հայրը գրել էր իրենց տոհմական անվան վրա, փշրեց իր հոգին կաշկանդող կապանքները։ Բայց արդյո՞ք փարատվեց նրա վիշտը, արդյո՞ք դրանով վերջանում է ամեն ինչ։ Նրա առաջ պատկերանում է իր հայրենիքը՝ քայքայված, կործանված փլատակներով, թագավորի կործանված գահով։ Ամենուրեք մոլեգնում էր սուրն ու համաճարակը, երկրով մեկ ասպատակում են պարսկական հրոսակախմբերը. տրորելով, ոչնչացնելով հայրենական սրբությունները, վտանգի տակ դնելով ազգային ինքնուրույնությունը, իսկ խորամանկ Բյուզանդիայից ոչինչ չէր կարելի սպասել։ Եվ այս սպառնացող աղետների պայմաններում երկրում կարելի էր տեսնել միայն կուսակցական անմիաբանություն, նախարարական երկպառակություն, կրոնական պայքար։ Հայրենիքի այս ողբերգությունն է մարմնավորում Սամվելը։ Սակայն ստեղծված հանգամանքները չեն հուսահատեցնում նրան. հայրենասերի հերոսական կամքը թելադրում էր նրան համառ և հաստատուն կերպով պայքարել հայրենիքի ազատագրության համար, ամեն ինչ զոհաբերել այդ գերագույն նպատակին։ Մեծ վշտի, հանդուգն վճռականության այս զգացումով Սամվելը վերա-

դառնում է հայրենի Ողական ամրոցը՝ իր մանկության և պատանեկության օրրանը։ Առաջին հայացքից Սամվելի աչքերին բացվում է տարօրինակ տեսարան. հայրենի ամրոցը նրան ներկայանում է պարսկական կերպարանքով։ Նա ամրոց է մտնում այն ժամանակ, երբ կատարվում էր մազդեզական ինչ-որ ծիսակատարություն և քրիստոնեական տաճարի մեջ մոգերն ու մոգպետները վառում էին որմիզդական կրակը։ Մայրը իր տարերքի մեջ էր և ջերմեռանդությամբ ոգի էր ներշնչում այդ ազգակործան արարողությանը։ Սամվելի մեջ վերստին բորբոքվում է վրիժառության կիրքն ու իր ժողովրդի և հայրենիքի արժանապատվության զգացումը։

«— Մայր, — ասաց նա խռովյալ ձայնով, — ես ինձ բոլորովին դժբախտ եմ համարում, որ վերադառնալով իմ հայրենական ամրոցը, ամեն կարգ, ամեն սրբություն խանգարված եմ գտնում։ Եթե ցանկանում ես, որ ես քո որդին լինեմ, հանգցրու այդ կրակը։

Մոր աչքերը վառվեցան բարկության բոցով։

— Ես աստվածասպան լինել կարող չեմ, Սամվե՛լ, — պատասխանեց նա, զայրացած կերպով հրաժարվելով, — Եթե դու իմ որդին ես, պետք է երկրպագություն տաս այն սրբությանը, որ պաշտում է քո մայրը։

— Ուրեմն ես կսպանեմ քո աստծուն, մա՛յր։

— Չե՛ս համարձակվի, Սամվել»։

Սամվելը ակամա դրվում է սուր կոնֆլիկտի մեջ։ Նախապես նա չուներ որևէ կանխակալ միտում, նա գիտեր մոր դիտավորությունների, ուրացության, փառասիրության մասին, բայց բնավ չէր ենթադրում, թե հանգամանքները նրան կգցեին անելանելի կոնֆլիկտի մեջ։ Բայց դեպքերի անակնկալ ընթացքով նա կանգնում է փաստի առաջ և մոմենտը պահանջում է վճռական պատասխան։ Նա առաջին մեծ խիզախումը կատարել էր, հոգեբանորեն արդեն լուծել էր իր ներքին դրաման և այդ բոլորը կենսագործել սրի համարձակ հարվածով։ Երկրորդ քայլն այլևս դժվար չէր կատարել, իսկ չկատարել այդ քայլը, նշանակում է դատապարտել առաջինը, հերքել իր արդարացիությունը և աղարտել այն վսեմ գաղափարը, հանուն որի պայքարում է ինքը։

Պահը չափազանց դրամատիկ է։ Մայր և որդի համառ կատաղությամբ վիճում են իրար հետ, իսկ հոծ բազմությունը լարված ունկընդրում է, թե ինչպես պիտի վերջանա այդ դրամատիկ տեսարանը և ով պետք է տեղի տա։ Ո՛չ թախանձանքը, և ո՛չ սպառնալիքը չեն ազդում մոր վրա, բայց նրա համառությունն աստիճանաբար բորբոքում է Սամվելին և սա, ենթարկվելով կրքերի անզուսպ տարերքին, կրկին գործի է կոչում սուրը։

«Անզուսպ կատաղությունը տիրեց դժբախտ որդուն։ Նրա սպանական դեմքը այդ րոպեում ահռելի էր։ Խորին վրդովմունքով դարձավ դեպի մայրը, ասելով.

— Կրկնում եմ, մա՛յր, հանգցրո՛ւ այդ կրակը....

— Անկարելի է, Սամվել...

— Կրկնում եմ, հանգցրո՛ւ այդ պղծությունը, եթե ոչ....

— Եթե ոչ ի՞նչ կանես...

— Քո արյունով կհանգցնեմ...

— Անիրա՛վ....

—Թո՛ղ մարդիկ ինձ անիրավ կոչեն, թո՛ղ մարդիկ ինձ եղեռնագործ կոչեն, ահա՛ այն սուրը, որ սպանեց դավաճան հորը, կսպանե և ուրացող մորը...»։

Այսպես է վերջանում «Սամվել» վեպը։ Դեպքերը հասնում են իրենց գագաթնակետին, իսկ հերոսները՝ հոգեբանական ավարտի և այդ բոլորին հետևում է արագ լուծումը։ Դժվար է մեր գրականության մեջ ցույց տալ մի այլ վեպ, որը լինի այնպես նպատակասլաց, այնպես վերընթաց, ինչպես «Սամվելը»։ Այս ներքին դինամիկան վեպին տվել է մի առանձին գեղարվեստական փայլ։

Ժողովուրդների պատմության մեջ լինում են պահեր, երբ հասարակական գաղափարները պաշարում են մարդու էությունը, երբ կուսակցական ոգին տիրապետում է ամեն ինչին և ամեն մի զգացմունք ստորադասվում է դրան։ Այդ երևույթն առանձնապես արտահայտվում է հասարակական մեծ հեղաշրջումների ժամանակ։ Փոթորկոտ ժամանակաշրջանը առանձնապես ընդգծում է գաղափարական հակամարտությունը, մարդը նետվում է հասարակական հեղաբեկման ոլորապտույտի մեջ և գործում կյանքի առաջադրած պահանջով։ Նա ապրում է հասարակական-քաղաքական կյանքի հարցերով, տարվում է պայքարի հզոր պաթոսով, համակվում հեղաշրջման միսիայի վեհությամբ և անհատական նկատառումները դառնում են լոկ անձնական մոլորություններ։ Հասարակական այս խոշոր տեղաշարժերի և ճակատագրական իրադարձությունների ֆոնի վրա միայն հասկանալի են դառնում Գոգոլի «Տարաս Բուլբան», Հյուգոյի «Իննսուներեքը», Վոյնիչի «Բոռը»։ Այդպիսին էր Սամվելի ապրած ժամանակաշրջանը և այդ է պայմանավորել նրա վարքագիծը, նրա հոգեբանական համոզչությունը։

Բանաստեղծական ոգևորությամբ դրվատելով հայրենասիրության գաղափարը, Րաֆֆին «Սամվել» վեպում կերտել է այդ իդեալը մարմնավորող մարդկանց՝ իրենց ամբողջ վեհությամբ ու գեղեցկությամբ։ Հայրենասեր հերոսների կերպարները Րաֆֆին կերտել է մի առանձին համակրանքի զգացումով, նրանց օժտել բարձր առաքինությամբ, մարդկային, բարոյական անաղարտ հատկանիշներով։ Հայ գրականության ամենահամակրելի և հմայիչ կերպարներից է Մուշեղ Մամիկոնյանը։ Հմուտ զորավարի, խիզախ պատերազմողի, անձնվեր հայրենասերի հոգու վեհության համեմատ հեղինակը վերագրել է նրան էպիկական արտաքին՝ «մի հոյակապ և բարեկազմ տղամարդ, որի ամեն մի գծերից երևում էր լավ պատերազմողի վեհությունը»։

Մուշեղը միասնական պետականության պաշտպան էր, ֆեոդալական մասնատվածության թշնամի։ Նա մեծ հավատ ուներ ժողովրդի

նկատմամբ, ընդունում էր նրա վճռական դերը ազատագրական շարժման մեջ։ Դիմելով Սամվելին, Մուշեղն ասում է. «Մեզ մնում է ժողովուրդը... Թշնամին մի մեծ սխալ գործեց և մենք այդ սխալից կարող ենք օգուտ քաղել։ Թշնամին դիպավ ժողովրդի ամենասրբազան զգացմունքներին, նրա եկեղեցուն։ Եթե քո հայրը և Մերուժան Արծրունին ճանաչած լինեին հայի սիրտն ու հոգին, նրանք պետք է ձեռնամուխ չլինեին դեպի եկեղեցին, այն ժամանակ գուցե կարող էին նվաճել Հայաստանը։ Իսկ այդ ձեռնարկությունների մեջ ես վստահ եմ, որ նրանք անպատճառ տանուլ կտան»։

Մուշեղ Մամիկոնյանի կերպարը բնորոշվում է նաև մարդկային վսեմ հատկանիշներով, ասպետական վեհանձնությամբ։ Ինչքան էլ թշնամու նկատմամբ նա խիստ էր և անողոք, նույնքան նրա մեջ զգոն է ասպետական մեծահոգությունը։ Այս գիծը ավելի հմայիչ, ավելի համակրելի է դարձնում նրա կերպարը։

Վեպի էպիզոդիկ կերպարներից հաջող է պատկերված նաև Արշակ թագավորը։ Վեպը բավականաչափ շատ փաստեր է տալիս Արշակ թագավորի գործունեության մասին, օբյեկտիվորեն գնահատելով նրա լավ և վատ կողմերը։ Սակայն նրա բնավորության էական գիծը դարձյալ մնում է հայրենասիրությունը։ Արշակը հմուտ պետական գործիչ է, նրա նպատակն է ստեղծել անկախ, միասնական, հզոր պետականություն։ Գեղարվեստական մեծ ուժով է պատկերված Արշակ Երկրորդի կերպարը պարսկական Անուշ բերդում։ Չի կարելի առանց սարսուռի կարդալ այն ցնցող պատկերները, որոնք ներկայացնում են շղթայակապ թագավորի գալարումները։ Բանտի մի խուցի պատկերով հեղինակը ներկայացրել է Հայաստանի ամբողջ ողբերգությունը։ Շղթայակապ թագավոր և նրա դիմաց նենգորեն սպանված մեծ սպարապետ Վասակ Մամիկոնյանի խրտվիլակը—դառն տեսարանը, կծու հեգնությունն ամեն վայրկյան թագավորին հիշեցնում են իր հայրենիքի ողբերգությունը։

«Ծա՛ղր... խիստ կծու կատա՛կ...—բացականչեց բանտարկյալը խորին վրդովմունքով և վեր կացավ նստած տեղից։—Իմ աչքի առջև դրել են այն հերոսին, որ մշտական սարսափի մեջ էր պահում ամբողջ Պարսկաստանը։ Դրել են, որ նա, իբրև հարաժամ հանդիմանություն, ամեն րոպե, ամեն վայրկյան հիշեցնե ինձ, թե ի՛նչ եմ կորցրել ես...»։

Փառքի, հզորության, հայրենիքի կորստյան դառն գիտակցությամբ Արշակը մտովի վերհիշում է անցած իրադարձությունները և փորձում գնահատել այն, արդարացնել իրեն իր խղճի առաջ. «Ո՛չ... հազար անգամ ո՛չ.... ես մեղավոր չեմ—բացականչեց նա և կատաղության կրակը վառվեցավ մռայլ աչքերի մեջ։—Իմ նախարարների անդադար խռովությունները վերջապես ձանձրացրին ինձ... Ես, իրավ է, պատերազմ հայտնեցի նրանց դեմ, ցանկանում էի պատժել ըմբոստ անհնազանդությունը, ցանկանում էի ոչնչացնել նրանց, որպեսզի ի մի ձուլեմ հայոց բաժան-բաժան եղած ուժերը և նրանցից ստեղծեմ մի հզոր միահեծան պետություն։ Ես ավելի բարձր էի դասում Հայաստանի ամբողջությունը,

քան հարյուրավոր առանձնացած իշխանություններ, որոնք իմ նախորդների անհաջողությունից այն աստիճան բռնացել էին, որ ամեն անգամ ամբարտավանությամբ ծղչյուր էին թոթափում իրանց արքայի դեմ... Ես կամեցա չափի և սահմանի մեջ դնել նրանց կամայականությունները...»։

Արշակը բոլորովին ազատ է էգոիզմի և փառասիրության զգացումից, իր գործունեության գլխավոր իմաստը նա տեսնում էր հայրենիքի հզորության մեջ։ Արշակի հայրենասիրությունը վեհանում է այն իմաստով, որ նա մերժում է բանտից փախչելու առաջարկը։ Նա զգում էր, որ իր ներկայությունը կարող է արգելակել նախարարների միասնությանը և գիտակցաբար զոհում է իր անձը հայրենիքի ազատագրության գործին։

Ռոմանտիկական ոգևորությամբ Րաֆֆին կերտել է նաև հայրենասեր կանանց մի շարք կերպարներ։ Հայ գրականության հերոսական կանանց անփոխարինելի տիպարներն են մնում Փառանձեմ թագուհին, Աշխենը, Համազասպուհին, Արծրունյաց տիկինը։ Առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Արծրունյաց տիկնոջ կերպարը։ Նրա միջոցով Րաֆֆին ամբողջացնում, ընդհանուր հայեցության է հանգեցնում գաղափարական այն գիծը, որ ներկայացված է Սամվելի կերպարում։ Եթե մի դեպքում առկա է հայրենասեր որդու հակամարտությունը դավաճան ծնողների հանդեպ, ապա մի այլ գծով Րաֆֆին հանդիպադրել է հայրենասեր մորը դավաճան որդուն։ Մի դեպքում առկա է որդու հոգեբանական դրաման, մի այլ դեպքում մոր ողբերգությունը։ Երկու դեպքում էլ բարոյական սկզբունքը հանգում է նույն կետին։ Սամվելի և Արծրունյաց տիկնոջ հոգեկան դրաման նույնն է, ըստ իր բովանդակության, բայց տարբեր՝ արտահայտման ձևով։ Արծրունյաց տիկնոջ մոտ առկա է մոր ողբերգությունը, բնության ամենաբարձր և ամենահզոր զգացման՝ մայրական սիրո փլուզումը. հայրենասիրության գաղափարի բախումը մայրական սիրո հետ։ Այստեղ ևս հաղթողը հայրենասիրության գաղափարն է։ Մերժելով ուրացող ու դավաճան որդուն, գործնականում որոշելով իր դիրքը որդու հանդեպ և պատերազմական կոնֆլիկտի մեջ մտնելով նրա դեմ, Արծրունյաց տիկինը, սակայն, չկարողացավ նույնքան հստակությամբ լուծել իր հոգեկան դրաման։ Հաղթեց հայրենասիրության գաղափարը, բայց և ցավագնորեն տրորվեց մայրական զգացումը։ Սա լավագույն լուծումն էր, որ հնարավոր էր տալ։

«Սամվել» վեպի գաղափարական բովանդակության բացահայտման իմաստով կարևոր են Սահակ Պարթևի և Մեսրոպ Մաշտոցի կերպարները։ Ստեղծված քաղաքական հանգամանքների ամբողջ բովանդակությունը, հայ ժողովրդին սպառնացող աղետի ամբողջ մեծությունը, թերևս ոչ ոք այնպես խոր և այնպես կանխատեսորեն չի գիտակցում, ինչպես Սահակ Պարթևն ու Մեսրոպ Մաշտոցը։ Նրանք Պարսկաստանի քաղաքականության մեջ ավելին էին տեսնում, քան սոսկ տերիտորիալ նվաճումը։ Երկրի նվաճումը անհանդուրժելի էր, սակայն սարսափելի չէր. կփոխվեն պատմական հանգամանքները, կփոխվեր ուժերի փոխհարաբերությունը և նորից կարելի կլիներ նվաճել անկախությունը, եթե ժո-

ղովուրդը պահպաներ իր ինքնությունը։ Սակայն, երբ օտար բռնակալը սպառնում էր ոչնչացնել ժողովրդի լեզուն, նրա ինքնությունը, այն ժամանակ այլևս խոսք չի կարող լինել անկախության մասին, որովհետև կորցնելով ինքնությունը, նա կորցնում է նաև հայրենիքը։ Դա է ամենաողբերգականը ստրկացված ժողովուրդների կյանքում և այդ էր պարսկական տիրապետության ամենավտանգավոր կողմը, որ այնպես խորն էին գիտակցում Պարթևն ու Մաշտոցը։

Քաղաքական այս գիտակցությունն էր մղում Մեսրոպ Մաշտոցին ու Սահակ Պարթևին ստեղծելու հայ գիրն ու դպրությունը, դպրոցն ու եկեղեցին դարձնել հայկական։ Տեղին է նշել, որ Րաֆֆին այս կետի վրա էլ հենել է «Սամվել» վեպի արդիական բովանդակությունը, այն համահնչուն դարձնելով 80-ական թվականներին հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի հետ։ Հայկական դպրոցների փակման, հայ մամուլի ու գրականության նկատմամբ ցարական բյուրոկրատիայի արգելումների մեջ Րաֆֆին նույն ազգային ողբերգությունն էր տեսնում, ինչպես և չորրորդ դարում։ Այդ էր դրդել մեծ հայրենասերին՝ դիմելու պատմական անցյալի համանման ժամանակաշրջանին և ամբողջ սրությամբ առաջադրելու ազգային լեզվի ու դպրության խոշոր նշանակությունը որպես ազգի պահպանման կարևոր գործոն։ «Ներկայումս,—գրել է Րաֆֆին Ալ. Աբելյանին ուղղած մի նամակում.—գիրքը և ժողովրդի մեջ ընթերցանություն տարածելը՝ այն փրկարար միջոցներից մեկն է, որ կազատե նրան շատ մոլորություններից։ Նոր, ժամանակակից և թարմ մտքերի հետ ծանոթանալով, նա կուղղե յուր ճանապարհը, յուր ընթացքը։ Եվ «Սամվելը» այդ իսկ նպատակով գրած է, թեև նա պատմական վեպ է։ Մեր տերությունը նույն տերությունն է, ինչ որ էր չորրորդ և հինգերորդ դարերում»[1]։

* * *

Ինչպես «Դավիթ բեկում», նույնպես և «Սամվելում», Րաֆֆին պաշտպանել է միասնության գաղափարը, որպես ազգային ազատագրության կարևոր նախապայմանի։ Հայրենասիրությունը, հայրենիքի համար պայքարելը գերագույն առաքինությունն է, որի հանդեպ ստորադաս են մարդկային բոլոր կրքերն ու զգացմունքները։ Ով հայրենիքին սպառնացող ողբերգության պահին խախտում է այդ օրենքը և առաջնորդվում անձնական նախասիրություններով, նա դավաճան է և արժանի է անարգանքի։ Սակայն այստեղ մենք չենք տեսնում երևույթի մակերեսային արձանագրում։ Րաֆֆի արվեստագետը բացահայտել է երևույթի սոցիալ-հոգեբանությունը։ Սրանով են վեպի կերպարները ուժեղ, ինքնատիպ, գեղարվեստորեն պատճառաբանված։ Հայրենիքի դավաճանների կերպարներից ամենաուժեղը Վահան Մամիկոնյանն է։ Նրա

---

[1] Գրականության և արվեստի թանգարան, Ալ. Աբելյանի ֆոնդ, № 32։

կերպարը մարմնավորում է նախարարական երկպառակության սոցիալ-հոգեբանությունը։ Րաֆֆին նրա կերպարի ազդեցիկ, ուժեղ շտրիխները ընդգծել է արտաքին նկարագրության մեջ. «Հսկայատիպ էր նա և ամրակազմ, և որպես առհասարակ բոլոր Մամիկոնյանները, օժտված էր շատ հաճելի կերպարանքով։ Նրա փոքր ինչ խիստ դեմքը արտահայտում էր հաստատամիտ մարդու թե համառությունը և թե անգթությունը, երբ այդ պետք էր»։ Քաղաքական համոզմունքը Վահան Մամիկոնյանի մոտ հասնում է ֆանատիզմի։ Նա ապրում էր վերափոխությունների ժամանակաշրջանի կրքոտությամբ, երբ մարդուն տիրապետում է քաղաքական համոզմունքը և կուսակցական ոգին գերիշխում է նրա բոլոր բնազդներին։ «Կյանքի մեջ,—ասում է Վահան Մամիկոնյանը,—մանավանդ պետությունների կյանքի մեջ, լինում են այնպիսի դաժան հանգամանքներ, երբ հայր, մայր, քույր, եղբայր կամ օտար բոլորը հավասար են և հավասար կերպով են պատժվում. երբ խոչընդոտ են դառնում մի մեծ նախաձեռնության իրագործմանը»։

Սա սոսկ սպառնալիք չէ, այլ համոզմունք, գործունեության ելակետ, որը Վահան Մամիկոնյանը հաստատել էր բազմաթիվ փաստերով։ Չէ՞ որ նա նույնպիսի վճռականությամբ հետամուտ էր լինում որդու՝ Սամվելի քաղաքական հայացքներին և, համոզվելով, որ նա պատկանում է հակառակ կուսակցության, առանց երկմտանքի սուր է հանում նրա դեմ, և դեպքերը բոլորովին հակառակ ընթացք կունենային, եթե որդին նախահարձակ չլիներ։

Վահան Մամիկոնյանը չնչին գործերի նախանձախնդիր չէ։ Նա ելնում էր քաղաքական լուրջ նկատառումներից. նա նախարարական ինքնավարության կողմնակից էր, կենտրոնացված պետականության թշնամի, և այս էր Արշակունիների հանդեպ նրա թշնամանքի ակունքը. «Արշակունիների տան վրա արյուն կա, և արյունը պետք է արյունով մաքրվի...»։ Պատճառաբանելով հանդերձ Վահան Մամիկոնյանի վարքագիծը, Րաֆֆին ոչ մի կասկած չի թողնում նրա դավաճանության վերաբերյալ։ Նա դրվում է բարոյական հայտնի սկզբունքի դատաստանի առաջ՝ հայրենասիրությունը բարձր է ամեն ինչից. ով ծառանում է այդ սկզբունքի դեմ, նա հայրենիքի դավաճան է և նրա համար բացառվում են արդարացման պայմանները։

Հոգեբանական այլ գծով է ընթանում Մերուժան Արծրունին։ Նա չունի Վահան Մամիկոնյանի սոցիալ-հոգեբանական որոշությունը, քանի որ Րաֆֆին կենսափիլիսոփայական այլ երանգ է հաղորդել նրան, դրանով իսկ պայմանավորելով այդ կերպարի գեղարվեստական անհրաժեշտությունը։ Վեպում Արծրունին հանդես է բերված իբրև այնպիսին, որը հայրենիքին դավաճանում է մարդկային թուլության պատճառով, անձնական զգացումը գերադասելով հայրենիքի ճակատագրից։ Մերուժան Արծրունու կերպարով Րաֆֆին միաժամանակ արտացոլել է դավաճանի հոգեբանական փլուզումը, նրա հասարակական օտարացումը, նրա խորթացումը ժողովրդից, հարազատներից։ Վանա բերդի մոտ ծանր

պարտություն կրելով՝ Մերուժանը դիմում է դեպի հայրենի ապարանքը։ Սակայն այս անգամ բերդը նրան չի դիմավորում առաջվա ցնծությամբ։ Նրա առաջ փակված են մնում հայրենի ապարանքի դարպասները և բերդապարիսպի սև պատառները ազդարարում են ընդհանուր սգի տրամադրությունը։ «Իմ քաղաքացիները—մտածում էր նա,—երես են դարձրել ինձանից... Նրանք իմ վրա նայել անգամ չեն կամենում... Նրանք ինձ մեռած են համարում, այո՛, բարոյապես մեռած...»։

Այս խորհրդավոր տեսարանը իր ամբողջ ծանրությամբ ճմլում է Մերուժանի սիրտը, նա առաջին անգամ զգում է իր սարսափելի արարքների դառնությունը։ «Ուրեմն ինձ մերժում է և իմ տունը և իմ ընտանիքը»․ խորթացման այս երկյուղը նրա մոտ ստեղծում է հուսահատ ջղաձգություն։

«Անհնարին խռովության մեջ կանգնած էր նա հայրենական տան մուտքի առջև և չգիտեր ինչ անել։ Այդ ահարկու մարդը, որի համար աշխարհում ոչինչ դժվարություններ, ոչինչ արգելքներ չկային, այժմ գտնվում էր բոլորովին անել ու հուսակտուր դրության մեջ։ Մտածեց ետ դառնալ։ Բայց ինչպե՞ս ետ դառնալ։ Ամոթը և նախատինքը խեղդում էին նրան։ Մտածեց բախել դուռը։ Բայց եթե բաց չանե՞ն։ Եվ անպատճառ բաց չէին անի։ Այդ ատրճան զզվանք նա չէր սպասում մորից, և մանավանդ յուր կնոջից։ Նրան որպես անառակ որդու, թողնում էին դրսում։ Դա մի ծանր ապտակ էր նրա երեսին, դա մի դառն պատիժ էր նրա համար... Այդ բոլոր հանդերձանքը, այդ բոլոր ցույցերը ուղղակի ասում էին նրան։ «Դու արժանի չես ոտք դնելու հայրենական տան շեմքի վրա... ուրացողի ոտքերը կպղծեն նրան»։

Միջավայրից, հարազատներից, ժողովրդից խորթացած Մերուժանի մեջ արթնանում է խղճի խայթը, նա սկսում է խորհրդածել կատարված իրադարձությունների մասին, ապրել զգացումների անհանգիստ երերումներ և հոգեբանական դառն մաքառումների մեջ փնտրել արդարացման եզրեր։

Զղջման ոգին մի պահ տիրապետում է Մերուժանին։ Նա գիտակցում է այն ամենի ահավորությունը, ինչ կատարել էր ինքը՝ ենթարկվելով մարդկային կրքերի թուլությանը։ Թուլացած հոգու հուսահատ ճիգով նա ծառանում է ամենակարող արարչի դեմ, թե ինչո՞ւ նա ստեղծեց սիրո զգացումը, որը մարդուն պետք է այսքան թշվառություններ բերի, և մեղկ թախանձանքով աղերսում է, որ մեռցնի իր սերը, որպեսզի ինքը կարողանա ետ կանգնել ծանր ոճրագործության ճանապարհից։ Բայց մարդկային կրքերի թուլությանը չենթարկվելու անզորությունը ի վերջո պետք է հաղթեր. զղջման, հուսահատության վայրկյանները տեղի են տալիս, Մերուժանի մեջ վերստին հառնում է սիրո անզուսպ կիրքը, և չարության մեջ մխրճված մարդու վրիժառությամբ նա գնում է դեպի եղեռնագործություն։ «Թող արյունով ոռոգվի այն ուղին, որ տանում է ինձ դեպի հայոց գահը... թող դիակներով կազմվի այն սոսկալի ամբարտակը, որ կհասցնի ինձ մինչև այդ բարձրությունը... Բոլորը քաղցր է.

յինձ համար, բոլորը ախորժելի է ինձ համար, որովհետև այդ բարձրության վրա պետք է վայելեմ նրա սերը»։

Բայց Մերուժանը չվայելեց այդ սերը։ Հեղինակի բարոյախոսական կոնցեպցիայի համաձայն. նա չէր էլ կարող վայելել, քանի որ հայրենիքի դավաճանը պետք է պատժվի։ Այսպես էլ Մերուժանին սպասում էր բարոյական ապտակ, պատրանքների անողոք խորտակում։ Արտագերս ամրոցում իբրև պատանդ պահված Որմիզդուխտը, այդ մաքուր, պարզամիտ էակը ատելության և արհամարհանքի ցասկոտ խոսքն է ուղղում բոլոր աղետների նախաձեռնողին և մի ակնթարթում փշրում Մերուժանի երազները։ Բայց այլևս վերադարձի ճանապարհ չկար. նա մխրճվել էր չարագործության ճահճի մեջ, իսկ մերժումը նրան դարձրեց ավելի կատաղի, ավելի դաժան։ Նա արդեն մարմնացած չարագործ է, որ կարող է միայն ավերել, ոչնչացնել, վրեժխնդիր լինել ամենքից, ամեն ինչի համար։ Հոգու բարոյական անկման ծայրագույն սահմանն է այս, մեծագույն պատիժը, որին արժանի է հայրենիքի դավաճանը։

Րաֆֆու պատմական վեպերը նշանավորեցին հայ գեղարվեստական արձակի զարգացման նոր աստիճանը։ Հայրենասիրական ջերմ պաթոսով, հերոսականության ռոմանտիկայով, գեղարվեստական վարպետությամբ և խոսքի պատկերավորությամբ այդ վեպերը այսօր էլ շարունակում են մնալ ընթերցող ամենալայն հասարակության սիրած գրքերը։

12

Րաֆֆու ստեղծագործական կյանքն ընթացել է գաղափարական սուր պայքարի ու հակամարտությունների ճանապարհով։ Նա առաջնակարգ դեր էր խաղում 70—80-ական թվականների հայ հասարակական մտքի գաղափարական կրքոտ բախումների թատերաբեմում։ Մ. Նալբանդյանից հետո Րաֆֆին հանդիսացավ կղերա-պահպանողական գաղափարախոսության դեմ տարվող պայքարի առաջամարտիկը։ Ու թեև այդ պայքարում նա կրեց մեծ զրկանքներ ու հալածանքներ, բայց երբեք չնահանջեց իր դավանած սկզբունքներից և միշտ մնաց հետադիմական հոսանքի անհաշտ թշնամին ու առաջավորի դրոշակակիրը։

Րաֆֆին օժտված էր օրվա խնդիրների և ժամանակի հանգամանքների մեջ կողմնորոշվելու բացառիկ հմտությամբ։ Նա այնպիսի մտավորականներից չէ, որոնք հետ են մնում կյանքի զարգացման ընթացքից և չեն կարողանում դուրս գալ միանգամ ընդմիշտ սնփականած հայացքներից։ Րաֆֆին զգայուն էր դեպի նորը, նրա խառնվածքին էապես անհարիր էին լճացումն ու քարացածությունը։ Այս հատկությամբ պետք է բացատրել նրա և Արծրունու տարաձայնությունը, նրա հեռացումը «Մշակից» (1884)։ Րաֆֆին, որ «Մշակի» հիմնական սյուներից էր և սկսած հիմնադրման օրից եղել էր նրա ամենագործուն աշխատակիցը, արդեն նկատում էր թերթի ճահճացումը, որ նրա խմբագրության մեջ աշխատող մարդիկ հանդես չեն բերում ակտիվ շահագրգռվածություն,

եռանդ, հետամուտ չեն լինում հասարակական նոր հարցերի առաջադրմանը և շարունակում են կրկնել այն, ինչ ասվել է տարիներ շարունակ։ «Ես որպեսզի «Մշակը» իր առաջվա ուժը և կենդանությունը ստանա,—գրում է Րաֆֆին մի նամակում,—ես անցյալ տարվա վերջին ամիսներում առաջարկեցի պ. Արծրունուն, որ խմբագրատան կազմակերպությունը փոխվի և նոր տարվանից սկսյալ, նոր խմբագրություն կազմվի, բոլորովին ուրիշ սկզբունքների վրա հաստատված»[1]։ Բայց դրա պատասխանը լինում է Արծրունու խոսքերը, թե՝ «եթե ես մեռնելու եմ, թող ամեն ինչ ինձ հետ մեռնի»։ Խմբագրի այս միահեծանությունն էր, որ վանում էր Րաֆֆուն «Մշակից»։

Թյուրիմացաբար կշտամբել են Րաֆֆուն, թե Արծրունու հետ նրա տարաձայնության հիմնական պատճառը նյութական ակնկալությունն է եղել, բայց դա ճիշտ չէ։ Չափազանց հետաքրքրական է Րաֆֆու մի նամակն Արծրունուն, ուր գրողն իրեն հատուկ ուղղամտությամբ գնահատում է երևույթը թե՛ նյութական, և թե՛ գաղափարական տեսանկյունից։ «Խնդիրը բոլորովին այլ կլիներ,—գրում է Րաֆֆին,—եթե իմ դրությունը փոքր ի շատե ապահովված լիներ և ես գրեի միայն իմ անձնական բավականության համար։ Բայց ես ապրում եմ իմ գրական աշխատանքով և բացի ինձանից իմ ամբողջ ընտանիքի ապրուստը պետք է այդ աշխատանքից հայթայթվի։ Ուրեմն ես չեմ կարող չգնահատել իմ աշխատանքը, թեև ոմանք, մինչև անգամ քաղաքատնտեսներ, սովոր են աշխատանքի վարձատրությունը ստացողի կողմից շահասիրություն կոչել։

...Բարոյական կապ, գաղափարներ, իդեալներ, զոհաբերություն, այդ բոլորը շատ գեղեցիկ խոսքեր են, բայց դրանք լինում են գործի սկզբում միայն և իր ժամանակին չխնայվեցին «Մշակի» հաջողության համար։ Իսկ երբ գործը մի որոշ ձև է ստանում, այն ժամանակ նյութականը ինքնըստինքյան ներս է սողում։ Մի՞թե կարելի է փոխել կյանքի անհրաժեշտությունը։ Ի՞նչ պետք է արած, որ մարդիկ այլապես չեն ստեղծված, որ առանց ուտելու, առանց խմելու գործեն։

Ես կատարելապես հաստատում եմ ձեր կարծիքը իմ մասին (որպես շատերի մոտ բամբասել եք), որ ես այժմ մատերիալիստ եմ դարձել։ Աղքատությունը սովորեցրեց ինձ այդ։ Իմ կյանքում կրած ամենադառն փորձերից ես համոզվեցա, որ քաղցած փորով ոչինչ չի կարելի շինել, իսկ այն օրը, երբ գրպանումս մի ռուբլի ունեմ ճաշելու համար, իմ գրավոր աշխատանքն ավելի գեղեցիկ է դուրս գալիս...»[2]։

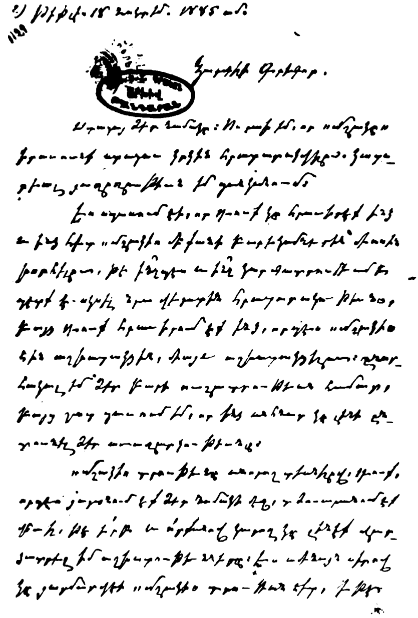
Բայց այս խնդրի մի կողմն էր։ Կար նաև հիմնականը, սկզբունքային-գաղափարականը, որ բոլոր դեպքերում Րաֆֆու համար խաղացել է վճռական դեր։ Այդ մասին է Րաֆֆին կրքոտությամբ նշում իր նամակում. «Դուք բոլորովին կզգիացած եք, պ. Արծրունի, և այդ դրությունը

---

1 «Արարատ», 1913, № 6—8, էջ 574։

2 Գրականության և արվեստի թանգարան, Րաֆֆու ֆոնդ, № 1129։

ոչ սակավ թուլացրից ձեր եռանդը, խլեց ձեր հավատը թե դեպի աշխատանքը և թե դեպի գործը և դրեց ձեզ անխուսափելի վհատության մեջ։ Դա սարսափելի դրություն է, երբ մարդ կորցնում է հավատը։ Նա սկսում է այնուհետև իր հետ պատահած ամեն չարիքների, ամեն դժբախտու-



Գր. Արծրունուն գրած Րաֆֆու նամակի ձեռագիրը (1885)

թյունների արմատները ուրիշների մեջ որոնել, առանց ինքն իրեն քննելու։ Նրա հավասարակշռությունը իր ներքին աշխարհի և արտաքին աշխարհի հետ խախտվում է...

Դուք ապրում եք անապատի մեջ, պ. Արծրունի, ձեր մթնոլորտի օդը սաստիկ ծանրացած է, սաստիկ սպանիչ է, պետք է մի նոր հոսանք բաց թողնել այստեղ, որ կենդանություն ստանա, եթե ոչ դուք կորած եք...

Դուք պետք է ցած դնեք ձեր դիքտատորի գավազանը և ընկերների հետ ընկերաբար վարվեք։ Դուք պետք է հավասար բաժանեք թե աշխատանքը, թե արդյունքը, թե իրավունքը և թե պարտականությունը։ Այլ կերպ «Մշակ» ձեզ, միայն ձեզ չի հաջողվի հրատարակել»[1]։

Հեռանալով «Մշակից», Րաֆֆին եռանդուն ջանքեր է գործադրում սեփական ամսագիր հրատարակելու։ Նա քննադատում է մամուլի բուրժուական իրավունքը, մերժում ազգի կարծեցյալ «հեղինակությունների» անփոխարինելիության առասպելը («այդ փտած հեղինակությունները սպանեցին մեզ») և համարձակ կերպով առաջադրում արմատական-դեմոկրատական մամուլ ստեղծելու պահանջը։ «Միայն կապիտալը չէ,—գրում է Րաֆֆին,—որով կարելի է մի հաջողված ամսագիր կամ լրագիր հրատարակել, այլ հարկավոր են ուրիշ պայմաններ, որ պակասում են այդ պարոններին... Ժամանակն է վերջապես, որ ազատվենք բուրժուա խմբագիրներից, որ իրանց կապիտալով խեղդում են մեզ։ Նոր երիտասարդությունը պետք է խմբվի մի նոր գործի շուրջը»[2]։

Սակայն սեփական պարբերական ունենալու Րաֆֆու հույսերը չեն իրականանում. ոչ ցարական կառավարությունն է թույլատրում, և ոչ էլ նյութական միջոցներն են նրան հնարավորություն տալիս իրագործելու իր ցանկությունը։

1884 թվականից Րաֆֆին կապվում է Աբգար Հովհաննիսյանի «Արձագանք» շաբաթաթերթի հետ, որին և աշխատակցում է մինչև իր կյանքի վերջը։

Այսպես ավարտվում է խոշորագույն գրողի, մեծ քաղաքացու, հայ ժողովրդի պատմության ամենապայծառ դեմքերից մեկի՝ Րաֆֆու ստեղծագործական փառավոր ուղին։ Իր ամբողջ կյանքում Րաֆֆին երբեք չխոնարհվեց իշխող վերնախավի առաջ, այլ միշտ մնաց ժողովրդի հետ, դարձավ նրա շահերի և ցանկությունների թարգմանը, նրա ազատագրական պայքարի մարտիկը։ Ոչ մի ընդհանուր բան չգտնելով իշխող վերնախավի շրջաններում, նա մի առանձին հպարտությամբ է նշում այն, որ կյանքի հանգամանքներն իրեն ստիպեցին հեռանալու վերին խավերից և դառնալու ժողովրդի մարդը։ «Ես այս բոլորին (ազնվական ծագմանը—Ս. Ս.) մի առանձին նշանակություն չեմ տալիս. ես ինձ այժմ բախտավոր եմ համարում, որ տխուր հանգամանքները ինձ ցած գլորեցին իմ բարձրությունից և ձգեցին մի այնպիսի ասպարեզի վրա. ուր կարող եմ գործել, աշխատել իմ ազգի աղքատ գրականությունը հարստացնելու վրա»[3]։

Բայց ժողովրդի շահերին ծառայելը քիչ զրկանքների հետ չէր կապված։ Ծանր, լարված աշխատանքը, հասարակական հարցերի նկատմամբ ցուցաբերած կրքոտ նախանձախնդրությունը, պայքարի ու հա-

---

1 Գրականության և արվեստի թանգարան, «Մշակի» ֆոնդ, № 1129։

2 Գրականության և արվեստի թանգարան, Ն. Աբելյանի ֆոնդ, № 23։

3 «Մշակ», 1883, № 25։

լածանքի շարունակական մթնոլորտը, վերջապես նյութական զրկանքները անհետևանք չմնացին Րաֆֆու համար։ Նրա կենսական ուժերը օրըստօրե սկսեցին սպառվել։ Կյանքի վերջին տարիներին նրանից հաճախ կարելի էր լսել այն տխուր խորհրդածությունը, թե ինքն այլևս առաջվա նման չի կարողանում դիմադրել կյանքի պայքարում։ Դեռևս 1882 թվականին իր մի նամակում Րաֆֆին գրում է. «Առողջությունս սկսվել է քայքայվել, կարծես հիվանդությունը այս տարի ավելի սաստկացած է. կենսական ուժերս օրըստօրե սպառվում են...»[1]։

Գնալով Րաֆֆու նյութական վիճակն ավելի վատթարանում է, նրա շուրջը ստեղծվում է ավելի լարված մթնոլորտ, որոնք գրողին հաճախ հասցնում են հուսահատության։ «...Իմ այժմյան դրությունը,—գրում է նա Ալ. Աբելյանին,—եթե երկար շարունակվեց, ես ցավելով պիտի թողնեմ այն ասպարեզը, որ սուրբ էր, որ նվիրական էր ինձ համար։ Այսքան տարիների աշխատությունից հետո չքավորության մեջ մեռնելը շատ ախորժելի բան չէ... մանավանդ որ առողջությունս բոլորովին քայքայված է»[2]։

Բնության կույր տարերքը չխնայեց Րաֆֆուն. կարծես նա ունկնդրում էր ուժասպառ եղած մարդու հուսահատ ձայնին, որ նորից հաստատի իր անողոք օրենքը։ Ավելի սարսափելի բան չկա, քան իր կենսական ուժերի սպառման կանխազգացումը։ Դա ծնում է մոտալուտ մահվան ներքին տագնապ։ Այդպիսի տրամադրություն էր համակել Րաֆֆուն՝ կյանքի վերջին տարիներին։ Նա դարձել էր ավելի ինքնամփոփ, սակավախոս և հաճախ կարելի էր նրանից լսել «կյանքից ձանձրանալու» հուսահատ ձայներ։ «Ընտանիքը դալուց հետո,—պատմում է Շիրվանզադեն,—Րաֆֆին առհասարակ նախկինը չէր։ Առանց այն էլ սակավախոս, այժմ մարդը փակել էր իր հոգու դռները և խորասուզվել իր մտքերի մեջ։ Նա չէր էլ աշխատում առաջվա թափով, և մենք՝ նրա բարեկամները հազար ու մի ենթադրություններ էինք անում ու չէինք կարողանում հասկանալ ինչ է պատահել այդ մարդուն»[3]։

1888 թվականի ապրիլին Րաֆֆին հիվանդանում է թոքերի բորբոքումով։ Կարճ ժամանակ անց նա ապաքինվում է, բայց, դեռ կատարելապես չառողջացած, աղատ է պահում իրեն։ Այդ անզգուշության հետևանքը լինում է այն, որ Րաֆֆին նորից հիվանդանում է, սակայն այս անգամ արդեն անվերադարձ։ Փրկության բոլոր ճիգերն անցնում են ապարդյուն, և 1888 թվականի ապրիլի 25-ին առհավետ դադարում է բաբախել նրա մեծ սիրտը։

Րաֆֆու մահը վեր է ածվում համազգային սուգի։ Երկրի տարբեր վայրերից հոսում են ցավակցական հեռագրեր՝ մեծ հայրենասերի, ազգային հանճարեղ գրողի և մեծ քաղաքացու մահվան առթիվ։ Թիֆլիսի

---

1 «Արարատ», 1913, N 4, էջ 347։

2 Գրականության և արվեստի թանգարան, Ալ. Աբելյանի ֆոնդ, N 32։

3 Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 8, էջ 137։

ամբողջ հասարակությունը, երկրի ամենատարբեր վայրերից եկած պատվիրակներն իրենց վերջին հրաժեշտն են տալիս այն մարդուն, որ իր ամբողջ կյանքը նվիրաբերել էր ժողովրդին, կրակոտ գրչով վառել բյուրավոր սրտեր՝ հայրենասիրության և ազատության վսեմ գաղափարներով։

Դագաղը մինչև գերեզմանատուն տարվում է ուսերի վրա։ Հասարակության ամենատարբեր խավերի մարդիկ, իսկ առավելապես մշակները, չնայած վատ, անձրևոտ եղանակին, հսկայական թափորով շարժվում էին դեպի գերեզմանատուն՝ հողին հանձնելու համաժողովրդական գրողի մարմինը։

* * *

Րաֆֆին արտահայտեց հայ ժողովրդի ազատագրության դարավոր իղձը, արթնացրեց մեր ժողովրդի ազգային արժանապատվության զգացումը, վեր հանեց նրա պատմական հերոսությունը և աշխարհին ազդարարեց նրա ինքնուրույն գոյության իրավունքը։

Րաֆֆին զարգացման նոր մակարդակի հասցրեց հայ գրականությունը, հարստացրեց ու լայնացրեց նրա ընդգրկումը, էլ ավելի բարձրացրեց գրականության հասարակական նշանակությունը, հայ գեղարվեստական արձակը կատարելագործեց համաշխարհային գրականության բարձր տրադիցիաներով։ Նրա ստեղծագործությունը, իրավամբ, պատկանում է կուլտուրական այն արժեքների թվին, որով մեր ժողովրդի հոգևոր հանճարը տեղ է գրավում համաշխարհային կուլտուրայի գանձարանում։

Րաֆֆին անձնավորեց հայրենասերի ու քաղաքացու բարոյական մի հոյակապ կերպար և ցույց տվեց, թե ինչպես կարելի է երազել ու պայքարել ժողովրդի լավ ապագայի համար։

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ

ՀԱԿՈԲ ՊԱՐՈՆՅԱՆ

Հակոբ Պարոնյանը հայ ամենամեծ երգիծաբանն է, մեր նոր գրականության խոշորագույն կլասիկներից մեկը։ Չնայած կյանքի և գործունեության շատ ծանր պայմաններին, նա սերունդներին թողեց մի միթխարի ժառանգություն, որը հայ ժողովրդի կուլտուրայի մեծ և փայլուն նվաճումներից է։ 70—80-ական թվականների հայ գրականության պատմության մեջ Պարոնյանը խաղացել է առավել ազդեցիկ դերերից մեկը։ Եթե այդ տարիներին արևելահայ գրականության ամենահեղինակավոր, կենտրոնական դեմքը Րաֆֆին էր, ապա արևմտահայ գրական շարժման մեջ այդ տեղը պատկանում է Հակոբ Պարոնյանին, նրա գրական-հրապարակախոսական գործունեությանը։ Արևմտահայ ամբողջ գրական զարգացումը, հասարակական հոսանքների պայքարը, մամուլի և քննադատության բոլոր հիմնական երևույթները սերտորեն կապվում են Պարոնյանի անձնավորության և ստեղծագործության հետ։ Պարոնյանի դիրքորոշումը մոտ երեք տասնամյակի գրական-հասարակական պայքարում աչքի էր ընկնում հազվագյուտ հետևողականությամբ, նպատակի և միջոցների միասնությամբ։ Նա գլխավորում էր իր ժամանակի դեմոկրատական հոսանքը, շարունակում էր Նալբանդյանի և Սրվանձյանի մարտական ավանդները։ Նրա ամբողջ ստեղծագործությունը շնչում է բուրժուական և ավատական կարգերի, թուրքական բռնակալության նկատմամբ մերկացնող, հզոր երգիծական պաթոսով։

Սկզբից մինչև վերջ Պարոնյանը դավանեց և պաշտպանեց ռեալիզմի սկզբունքները՝ և՛ ստեղծագործության, և՛ տեսական ելույթների մեջ։ Արևմտահայ ռեալիզմը Պարոնյանի երկերում առաջին անգամ նվաճեց իր կենսական ու գեղագիտական հարստությունը, խորությունը, տիպականացման արվեստի բարձր մակարդակը, ժանրային բազմազանությունը։ Այդ արժանիքների շնորհիվ Պարոնյանի ստեղծագործությունը խոշոր չափով պայմանավորեց արևմտահայ ռեալիզմի հետագա ողջ զարգացումը։

1

Հակոբ Պարոնյանը ծնվել է 1843 թվականին եվրոպական Թուրքիայի հունական հինավուրց քաղաքներից մեկում՝ Ադրիանապոլսում, որտեղ թուրքական տիրապետության շրջանում էլ հույները կազմում էին

բավականաչափ մեծ թիվ։ Հայերը ավելի քիչ էին, տարբեր ժամանակներում Հայաստանի զանազան կողմերից գաղթած ընտանիքներ, և գերազանցապես բնակվում էին հունական թաղամասերում։ Կա կարծիք, թե Պարոնյանի պապերը գաղթել են պատմական Ակն քաղաքից։

Երգիծաբանի հայրը՝ Հովհաննես աղան, եղել է միջին կարողության տեր սեղանավոր։ Մայրը՝ Բեմպե հանըմը, պատկանել է տեղի հարուստ մի գերդաստանի։

Հակոբը եղել է ծնողների անդրանիկ զավակը։ Ունեցել է երկու եղբայր և երկու քույր։ Գրեթե հունական միջավայրում է անցնում նրա մանկությունը։ Նա տարրական կրթությունն ստանում է ծննդավայրի ազգային Արշակունյաց վարժարանում, աշակերտելով Պողոս պատվելիին, որը հետագայում դարձավ հայտնի հոգևորական գործիչ և հռչակվեց Ներսես Վարժապետյան անունով։

Պարոնյանը «Ազգային ջոջերում» մի գլուխ հատկացրել է Վարժապետյանին և չնայած հայ հոգևորականության նկատմամբ ունեցած իր անողոք վերաբերմունքին, նրա մասին խոսում է աշակերտի երախտագիտությամբ։ Անդրադառնալով այն տարիներին, երբ ինքը աշակերտել է նրան, գրում է.

«Մեծ փառք ու պատիվ է ինծի Նորին Սրբազնության պես դասատու մը ունեցած ըլլալս, սակայն չեմ կարծեր՝ թե սրբազան Պատրիարքն ալ իրեն պարծանք համարի ինծի պես աշակերտ մը ունեցած ըլլալը»։

Այդ դպրոցում նա աշակերտել է նաև Ռուբեն վարժապետին, որը նույնպես, հետագայում՝ ընդունելով հոգևորական կոչում, փոխել է անուն ազանունը, դարձել Բարթուղիմեոս Չարչյան։

Արշակունյաց վարժարանի ուսուցիչների գիտելիքները գերազանցապես խարսխված էին աստվածաշնչային ավանդությունների վրա։ Իրենց խնամքին հանձնված աշակերտների գլուխը նրանք լցնում էին կրոնական հավատալիքներով, սրբերի հետ կապված ավանդություններով, Քրիստոսի աշակերտների՝ «առաքյալների» գործերով։

«Զարմանալի էին այն ատենվան վարժարանները,— ասում է երգիծաբանը,—որոնց մեջ աշակերտ մը յուր գործերուն խելք չհասցուցած, առաքյալներու գործերուն վրայոք տեղեկություն կառներ»։

Կրթական աշխատանքի ամբողջ ղեկավարությունը գտնվում էր հոգևորականների կամ սուլթանական կառավարության հետ տնտեսական գործարքներով կապված ամիրաների ձեռքին, որոնք իրենց կամքը թելադրում էին դպրոցներին, հաշիվ չտալով ոչ մեկի։

«Այն ատենները—գրում է Պարոնյանը,—անիրավությունը ճշմարտության ներկայացուցիչն էր, բռնությունը գավազան ի ձեռին կը նախագահեր, արդարության աթոռին վրա ամիրաներուն կամքը բազմած էր։ ...Ամիրայի մը թաշկինակին դեմ խոսելը երկնքի դեմ ապստամբել էր»։

Հասկանալի է, որ այդպիսի հետամնաց պայմաններում գործող մի դպրոց հիմնավոր կրթություն չէր կարող տալ ուսումնատենչ, սրամիտ

և մեծ ընդունակությունների տեր Հակոբին, որ այն ժամանակ դեռ գրվում էր իր հոր անունով՝ Հակոբ Հովհաննիսյան։

Եթե, այնուամենայնիվ, որևէ գիտելիք տվել է Արշակունյաց դպրոցը, եղել է լեզուների իմացությունը, մասնավորապես մայրենի լեզվի ու գրականության, իսկ դա փոքր բան չէր մի միջավայրում, որտեղ ոչ միայն շուկայում, այլև հայկական շատ ընտանիքներում խոսակցական լեզուն թուրքերենն էր։

Պարոնյանը դպրոցն ավարտում է 14 տարեկան հասակում՝ 1857 թվականին։ Ադրիանապոլսում դրանից բարձր հայկական դպրոց գոյություն չուներ։ Կամ պետք է ուղարկվեր Պոլիս, կամ հանձնվեր որևէ արհեստի և կամ ընդունվեր հունական դպրոցը։

Նրա հայրը՝ Հովհաննես աղան, նախընտրում է վերջինը։ Նույն 1857 թ. Ներսես Վարժապետյանի խորհրդով ու անձնական օժանդակությամբ Պարոնյանը ընդունվում է Ադրիանապոլսի հունական դպրոցը, որտեղ մի տարի «հույն լեզվին դժվարությունը միայն սորվելով»՝ հեռանում է։

Հունական դպրոցից դուրս գալուց հետո նա մեկ տարի աշխատում է մի դեղագործի մոտ։ Իր նախասիրությունները, հակումները չճշտած պատանին սկզբում խանդավառվում է այդ գործով, մեծ եռանդով կարդում դեղագործական, բժշկական գրքեր, ձեռք բերում բավական ծանոթություն մարդակազմության, բնախոսության վերաբերյալ։ Ընթերցելով բժշկական մասնագիտական գրքեր, կատարելագործում է ֆրանսերենն ու հունարենը և ապա անցնում գեղարվեստական գրականության։ 18-ամյա պատանու առաջ բացվում է մի նոր աշխարհ։ Հափշտակությամբ կարդում է գրքեր, որոնք կյանքը ցուցադրում էին գեղարվեստական խոր ընդհանրացումներով, մի բան, որ հիմնովին փոխում է նրա հոգեկան աշխարհը։ Կան տեղեկություններ, որ պատանեկան այդ տարիներից Պարոնյանը փորձել է գրել բանաստեղծություններ, բայց խստապահանջ հեղինակը չի պահպանել իր գրական նախափորձերը և հետագայում էլ չի ցանկացել հիշատակել դրանք։

Փաստ է մի բան. Պարոնյանը իր ծննդավայրում մտավորապես արդեն հասունացած, մի շարք լեզուների հմուտ, եվրոպական, մասնավորապես ֆրանսիական գրականության լավագույն նմուշներին ծանոթ մի երիտասարդ էր։ Որքան շատ էր կարդում նա, այնքան համոզվում էր, որ դեղագործությունը իր ասպարեզը չէ։

Հեռանալով դեղատնից, նա հետո պաշտոնավարում է եվրոպական Բեժիի ծխախոտի ընկերության Ադրիանապոլսի մասնաճյուղի գործարանում որպես հաշվապահ։ Այստեղից է սկսվում հաշվապահական տաղտկալի այն զբաղմունքը, որ ժամանակի տնտեսական պայմանների թելադրանքով ուղեկցեց երգիծաբանին մինչև նրա կյանքի վերջը, մնալով նրա ապրուստի հիմնական միջոցներից մեկը։ Պաշտոնավարությունը տարբեր հիմնարկներում հնարավորություն է տալիս Պարոնյանին՝ շփվելու հասարակական տարբեր խավերի հետ, ուսումնասիրելու

իր ապրած միջավայրը, տեսնելու հասարակական կյանքում գոյություն ունեցող անարդարությունները։

1863 թվականին Բեժիի ընկերության Ադրիանապոլսի մասնաճյուղը տեղափոխվում է Սելանիկ, ու թեև ընկերության ղեկավարները՝ գոհ Պարոնյանի աշխատանքից, խոստանում են ավելի բարձր պաշտոն տալ նրան նոր վայրում, սակայն նա մերժում է ու գալիս Պոլիս, բնակվում հորեղբորորդու՝ բժիշկ Հովհ. Քյաթիպյանի տանը։ Պարոնյանի դեմոկրատական աշխարհայացքի ձևավորման մեջ խոշոր դեր է կատարել վերջինս, որը եղել է ժամանակի ամենաառաջավոր մտածողներից մեկը, Միքայել Նալբանդյանի ու Հարություն Սվաճյանի մտերիմ ու գաղափարակից ընկերներից։

Պոլիս գալու առաջին օրերից, Պարոնյանն ընկնում է դեմոկրատական խավերի օրգան «Մեղվի» միջավայրը և իր գաղափարական մկրտությունն ստանում Հարություն Սվաճյանի ուժեղ ազդեցությամբ, մի բան, որը վճռական նշանակություն ունեցավ երգիծաբանի աշխարհայացքի վերջնական կազմավորման գործում։

Դեռևս Ադրիանապոլսից Կոռնելի, Ռասինի, Մոլիերի և այլ դասական հեղինակների երկերին ծանոթ Պարոնյանը Պոլսում ավելի է ընդլայնում իր մտահորիզոնը, հաղորդակից դառնում արևմտաեվրոպական շատ դրամատուրգների ստեղծագործություններին, այդ թվում իտալական կլասիկ դրամատուրգիային։

Այդ ժամանակ արևմտահայ ազգային թատրոնը բոլորել էր իր գոյության փայլուն մի հնգամյակը, աճեցրել բեմական աչքի ընկնող այնպիսի ուժեր, ինչպիսիք էին Արուսյակ Փափազյանը, Ստ. Էքշյանը, Մարտիրոս Մնակյանը և ուրիշներ։

Նկատելի չափով ետ էր մնում ազգային դրամատուրգիան։ Հրապարակը ողողված էր միայն պատմական ողբերգություններով։ Իրական կյանքի պատկերումը դեռ չէր զբաղեցնում մարդկանց, եթե հաշվի չառնենք մի քանի թույլ փորձերը։

Ահա այս պայմաններում Պարոնյանը՝ 1865 թ. գրում է «Երկու տերով ծառա մը» կատակերգությունը՝ իտալացի դրամատուրգ Գոլդոնիի համանուն պիեսի արտաքին նմանությամբ, բայց իր հիմքում ինքնուրույն։ Սակայն, ըստ երևույթին չհավանելով այն՝ հեղինակը ո՛չ հանձնել է թատերախմբերին, որպեսզի ներկայացնեն, և ոչ էլ մտածել է հրատարակելու մասին։

1867 թ. Պարոնյանը գրում է մի նոր կատակերգություն՝ «Ատամնաբույժն արևելյան», որը լույս է ընծայում 1868 թվականին։ Չնայած այն բանին, որ նոր գործը գրական ավելի մեծ արժեք ուներ, քան նախորդը, հեղինակին չի բավարարում։ «Հակառակ իր նյութական անձուկ վիճակին, հրապարակեն ժողված էր «Ատամնաբույժն արևելյանի» բոլոր օրինակները, որպեսզի գրավաճառները չկարենան ծախել իր այդ գործը», վկայում է Հրանտ Ասատուրը։

1868 թվականին՝ հիասթափված Պոլսից, մեկնում է իր ծննդավայրը, երկու տարի պաշտոնավարում փոքր եղբոր՝ Սահակի առևտրական գրասենյակում։

1870 թ. սկզբներին նա նորից է վերադառնում Պոլիս, կրկին իր բախտը փորձելու լաբիրինթոսային մի քաղաքում, որն առաջին անգամ խորտակել էր պատանու հույսերը, նրան փախուստի մատնել։

Այս անգամ նա աշխատում է ֆրանսիական Հավաս հեռագրական գործակալության Կ. Պոլսի ներկայացուցչի մոտ՝ որպես թարգման։ Բայց այլ էին երգիծաբանի ձգտումները։ Հազիվ մեկ ամիս աշխատած՝ նա թողնում հեռանում է այդ աշխատանքից ևս 1870 թ. մայիսի հայտնի հրդեհի ժամանակ, որը մոխրի վերածեց Պերա կենտրոնական թաղամասը։ Այրվում է նաև Պարոնյանի վարձած սենյակը՝ գրքերով ու առօրյա գործածության իրերով։ Նա հարկադրված է լինում մի առ ժամանակ տնային ուսուցչի պաշտոն վարել՝ չնչին աշխատավարձով։ Բայց այստեղ էլ՝ հազիվ մի քանի ամիս է մնում։ Հարուստ ընտանիքի հեղձուցիչ մթնոլորտը ճնշում է նրան, հարկադրում թողնել ու հեռանալ։

Միջանկյալ այս երկու աշխատանքներից հետո՝ 1870—1871 թթ. ուսումնական տարվա սկզբից Պարոնյանը պաշտոնավարում է Սկյուտարի ճեմարանում, որը հնարավորություն է տալիս նրան ընդարձակելու իր ծանոթների, մտերիմների շրջանակը, շփվելու մեծ թվով մտավորականների հետ։

Նա այստեղ պաշտոնավարում է մինչև 1871 թ. նոյեմբեր ամիսը։ Հասարակական կյանքին ավելի մեծ եռանդով մասնակցելու, իր ամբողջ կարողությունը ժողովրդի կրթական-լուսավորական վերելքին նվիրելու ազնիվ ձգտումով, նա վերջնականապես որոշում է նվիրվել գրականության, նետվել հրապարակախոսության հորձանուտի մեջ։

Ճեմարանի պաշտոնակիցներից բանաստեղծ Սիմոն Ֆելեկյանը առաջարկում է նրան աշխատակցել իր «Եփրատ» թերթին։ Երգիծաբանը, հետագայում սուր քննադատության ենթարկելով Ֆելեկյանի պոեզիայի պասսիվ ռոմանտիզմը, նրա մասին գրել է. «Եվ այսպես Սիմոնիկը Հայաստան կողբար, թեպետև ինքն ալ Հայաստանեն ավելի աղեկ վիճակ մը չուներ»։

Ահա այս մարդու անվան հետ է կապվում Պարոնյանի հրապարակախոսական գործունեության սկիզբը։ Առաջին իսկ թղթակցություններից Ֆելեկյանը սարսափում է Պարոնյանի գրչի մարտական թափից, բայց զգալով. որ առանց երգիծաբանի մասնակցության էլ հարկադրված կլինի ամբողջովին փակել թերթը, մտածում է նրան հանձնել այն։

1871 թ. վերջերից Պարոնյանը ստանձնում է «Եփրատի» խմբագրությունը և դրանով մուտք գործում հայ լրագրության դժվարին ասպարեզը։ Այնուհետև հրապարակախոսությունը, խմբագրությունը դառնում է նրա հիմնական զբաղմունքը, մոտ երկու տասնամյակ։ Այդ երկար ժամանակամիջոցում նա խմբագրել է բազմաթիվ պարբերական-

ներ, որոնց էջերում է տպագրվել երգիծաբանի գրական ողջ ժառանգությունը, աննշան բացառությամբ։

Պարոնյանը «Եփրատը» խմբագրում է վեց ամիս՝ 1871 թ. նոյեմբերի 13-ից (թերթի 41-րդ համարից) մինչև 1872 թ. մայիսի 27-ը (թերթի 67-րդ համարը)։

1872 թ. մայիսի վերջերին նա թողնում է «Եփրատի» խմբագրությունը։ Պարոնյանի կենսագիրներից և ոչ մեկը չի փորձել պարզաբանել, թե ինչո՞ւ է նա հեռացել թերթից։ Երգիծաբանը իր ժամանակին Ս. Ֆելեկյանի մասին գրած երգիծական դիմանկարով շատ որոշակի պատասխան է տալիս մեզ հետաքրքրող հարցին, գրելով.

«Եփրատը» ուրիշներուն, ինչպես նաև այս տողերը գրողին խմբագրությանն ներքև ալ հրատարակվեցավ, բայց վերջապես օր մը, առանց հրամանի հրատարակած ըլլալուն համար խուպառ խափանեցավ։ Այս խափանման վրա Ֆելեկյան էֆենտին ոտանավոր գրելով շատացավ»։

Այս վկայությունից երևում է, որ Պարոնյանի խմբագրած առաջին թերթը՝ «Եփրատը» խափանվել է «օրինազանցության» համար։

1872 թ. ամռանը նա մտերմանում է Հարություն Սվաճյանի հետ, որը առաջարկում է նրան՝ աշխատակցել «Մեղու» դեմոկրատական թերթին։

«Մեղուն» իր շուրջն էր համախմբել արևմտահայ առաջավոր մտավորականներին։ Նա արևմտահայ հասարակական կյանքում կատարում էր վճռական դեր, արտահայտելով աշխատավորական խավերի շահերը, անզիջում պայքար մղելով հետադիմական գաղափարախոսության դեմ։ Պատահական չէ, որ հեղափոխական դեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանը այդ պարբերականը համարում էր «կենդանի ժողովրդի մաքուր բերանը, ազգի ցավերի և ուրախության ճշմարտապես հայտարարը»։ Անկախ այն բանից, որ աշակերտը իր գրական կարողություններով և տաղանդով գերազանցեց ուսուցչին հենց առաջին ամիսներից, արևմտահայ դեմոկրատիայի տրիբունը, Հ. Սվաճյանը գաղափարական խոշոր ազդեցություն է թողել Պարոնյանի վրա։ «Մեղուն» դարձավ այն ամուր պատվանդանը, որի վրա խարսխվեց ականավոր երգիծաբանի գրական հետագա ամբողջ զարգացումը։

Ուշագրավ է Սվաճյանի այն փոքրիկ հայտարարությունը, որով նա հանձնում էր «Մեղուն» Պարոնյանին։ Դա յուրահատուկ մի կտակ է, որտեղ հումորը միախառնված է դառը արտասուքին, որտեղ երևում է նման մի թերթ խմբագրելու ամբողջ ծանրությունն ու պատասխանատվությունը։

«Շատերը կըսեին մեզի,— գրում է Սվաճյանը,— որ օգնական մը գտնենք։ Բայց՝ թե՛ գրելու կարող և թե՛ «Մեղուին» արդյունքովը անոթի մնալ հանձն առնող անձ մը գտնել որչա՜փ դժվար էր։

«Մեղուի՞ն», թե անոր ընթերցողներուն, չգիտենք որի՛ն բախտեն էր, որ այս օրերս ձեռք անցուցինք այնպիսի բարեկամ մը, որ վերո-

հիշյալ երկու հատկություններուն վրա ազգին անկուտի ծառայելու հատկությունն ալ ավելցուցած է. ասի արդեն ծանոթ է ժողովուրդին, երբեմն «Եփրատա» խմբագրությամրն ու կարճ միջոց մ'ալ «Մեղուի» խմբագրական օգնականությամբը...։

«Մեղուի» տնօրենություն, խմբագրություն, գործակալություն, վերջապես ամեն նեղություն Պ. Հ. Պարոնյանի հանձնված է՝ մեզի վերապահելով երբեմն անոր խմբագրության օգնականությունը»։

Ուշագրավ են Պարոնյանի խմբագրության առաջին ամիսների «Մեղուները»։ Այնտեղ երգիծաբանը մեզ ներկայանում է պայքարի ասպարեզ նոր մտնող մի անձնավորություն, որ դեռ ուզում է ճանաչել շրջապատը, կատակող է, սրախոսող. կարծես ժամանցի համար իր շրջապատի մարդկանց թերությունները ծաղրող։ Բայց աստիճանաբար փոխվում է և սկսում անշեղ պայքար աշխատավոր ժողովրդի բոլոր տեսակի թշնամիների դեմ։ Նրա քննադատության տակ հետզհետե ընկնում են ժամանակի թերթերի խմբագիրները իրենց պոռոտախոս ճառերով, գրական անօգտակար գործունեությամբ, բարձրաստիճան հոգևորականները, որոնց կղերական դիմակի տակ ցույց է տալիս նրանց անբարոյական, խարդախ էությունը, հրապարակի վրա դնում նրանց ստոր արարքները։

«Մեղվի» էջերում Պարոնյանը բարձրացնում է բուրժուական ընտանիքների ներքին պատկերը թաքցնող վարագույրը և ցույց տալիս այդ ընտանիքների այլանդակությունները, բարոյական այլասերումը, մոլությունները։

Հետզհետե հրապարակ է քաշում եվրոպական գաղութակալների գործակալներին, դեն շպրտում նրանց երեսից քրիստոնեություն տարածողի դիմակը և ցույց տալիս, որ նրանք գործում են հօգուտ գաղութարար պետությունների շահերի։

Պարոնյանը պոլսահայ կյանքը արտացոլում էր խորը ռեալիզմով, գեղարվեստական մեծ ընդհանրացումներով։ Նրա երկերում երևում է հեղինակի լայն իրազեկությունը ո՛չ միայն հայ իրականությանը, այլև Թուրքիայի արտաքին ու ներքին քաղաքականությանը, միջազգային դիվանագիտության խաղերին։ Նրա հոդվածներում երևում էր երգիծաբանի հմտությունը համաշխարհային գրականությանն ու պատմագրությանը։

«Մեղվի» էջերում Պարոնյանը չի տպագրել ծավալուն որևէ գործ. այնտեղ իշխողը փոքր կտավի երկերն են, որոնք հեղինակի բազմաժանր ստեղծագործության մեջ ունեն իրենց ուրույն տեղը։ Այդ պարբերականում են տպագրվել նրա բազմաթիվ աֆորիզմները, սեղմ բնութագրումները՝ «Թե որ», «Ասկե անկե» ընդհանուր վերնագրերով։ Փոքր ծավալի այդ երկերի մեջ առկա է Պարոնյանի երգիծանքի ուժը, սեղմ տողերով մեծ ընդհանրացումների հասնելու բացառիկ կարողությունը։ Դրանց մեջ միաժամանակ երևում է նրա գրական ինքնատիպությունը։ Եթե նա իր երկերի համար նյութ ընտրելիս հաճախ կրկնում է իրեն,—և այդ երբեմն կատարում է քննադատության հարվածը առավել նպատակա-

սլաց դարձնելու համար,—ապա գրեթե չի կրկնում որևէ երևույթի խարազանման համար օգտագործվող արտահայտչական միջոցները։ Նա մերթ քննադատում է դիալոգներով կազմված փոքր լուրերի ձևին դիմելով, մերթ երգիծական ակնարկի, մերթ բարեմաղթությունների և այլն։

Հրապարակով մղված մարտերում Պարոնյանը հաղթանակով էր դուրս գալիս՝ շնորհիվ իր գրական խոշոր տաղանդի, բազմակողմանի զարգացման։ Բայց կար պայքարի թաքուն ու նենգ ձևը՝ մատնությունն ու դավաճանությունը, զրպարտությունն ու լրտեսագրերը, որոնց դիմում էին նրա հակառակորդները՝ երգիծաբանին մատնացույց անելով որպես հակակառավարական ազատամիտ գաղափարներ տարածող մի հրապարակախոս, հայ եկեղեցու հեղինակությունը չհարգող, նրա պաշտոնյաներին ծաղր ու ծանակի ենթարկող մի խմբագիր։

Իր ապրած ժամանակաշրջանը,—երբ մարդկային վեհ ու ազնիվ ձգտումները տեղի էին տվել փողի անսահման գերիշխանությանը,—Պարոնյանը բնութագրել է շատ դիպուկ կերպով։

«Այն դարուն մեջ,—գրում է նա,—ուր մենք մեռնելու կաշխատինք, ամեն բան դրամով կը գնվի», «էշ մը ունեցողը ավելի պատիվ ու մեծարանք կը վայելե, քան այն, որ հանճար ունի»։

Փողը փոխել էր բարոյական բոլոր նորմաները. ազնվությունը, ճըշմարտասիրությունը, բարոյականությունը իրենց տեղը զիջել էին ստին, կեղծիքին ու խաբեբայությանը։ «Ճշմարտությունը դագաղի մեջ է դըրված»,—գրում է երգիծաբանը, «ողջամտությունն ու անաչառությունը» քնել են, անկեղծությունը «անցել է հանցանքներուն ցանկին մեջ», «քաղաքավարությունը և շողոքորթությունը դարձեր են նույնանիշ բառեր», «անմեղությունը ոճիր մ՚է»։ Ազնիվ զգացումներին փոխարինել է խարդախությունը. «Կաթնավաճառին կապսպրեմ, որ ինծի կաթ բերե և անիկա կաթի տեղ ջուր կը բերե. ոսկեղեն դարուն մեջ կաթին մեջ քիչ մը ջուր կը խառնեին, տասնևիններորդ դարուն մեջ՝ ջուրին մեջ քիչ մը կաթ կը խառնեն»։ Ընտանիքներում աստիճանաբար վերանում էր փոխադարձ սիրո վրա խարսխված ամուսնական միությունը. «Երիտասարդներեն շատերը երբ կին մը առնել կուզեն, այնպես կը վարվին, ինչպես կը վարվիմ ես, երբ կով մը կամ ձի մը առնել ուզեմ»։

Օգտագործելով ժողովրդական երգերի արտաքին ձևը, Պարոնյանը մի այլ առիթով հետևյալ բնութագրումներն է տալիս իր ժամանակաշրջանին. «Մարդիկ միայն իրենց շահուն ետևեն՝ ազգին վրա մտածող մարդ չմնաց. կնիկները խելք ու միտք իրենց զարդերուն տված՝ վաղվան կյանքը խորհող մայր չմնաց, հարուստը տոլմա, փիլավ, քեսպապ կը թխե փորը, խեղճ աղքատը մտածող չմնաց, ամեն պատանի ինքզինքը Սողոմոն կարծեց, իմաստակով լեցավ Պոլիս, իմաստուն մ՚ալ չմնաց»։

Հասարակական կյանքում տեղի ունեցող այս փոփոխությունները, որոնք անասելի ծանր պայմաններ էին ստեղծել աշխատավորության համար, օրեցօր խորացնում էին դասակարգային հակամարտությունը։ Հայ իրականության մեջ հուզող ու կենսական էին դարձել նաև ազգա-

հավաքման, ազգային լեզվի զարգացման, մամուլին, կրթական ընկերություններին զարկ տալու անհրաժեշտության խնդիրները։

Այս բոլոր հարցերը զբաղեցնում էին երգիծաբանին, գնալով ընդարձակում պայքարի ճակատը, ստվարացնում թշնամիների թիվը։ 1850—1860-ական թվականներին առաջավոր դիրքերի վրա կանգնած շատ մտածողներ, հիասթափված քաղաքական տեղատվությունից, հետզհետե լքում էին իրենց դիրքերը, նահանջում, նույնիսկ անցնում հակառակորդ բանակը։

Պարոնյանը այդ շրջանում գրեթե մեն մենակ էր մարտի թեժ ճակատի վրա։ Ռեակցիան դիմում էր ամեն միջոցի, երգիծաբանի ձայնը լռեցնելու համար։

Հազիվ մի քանի ամիս խմբագրել էր նա «Մեղուն», որ նրա թշնամիներին հաջողվում է երկու ամսով փակել տալ պարբերականը, Կ. Պոլսի պատրիարքի դեմ հրատարակած մի ծաղրանկարի պատճառով։

Առաջին անգամն էր, որ Պարոնյանը դեմ առ դեմ բախվում էր սուլթանական կառավարության հետ։ Մինչ այդ՝ նրա հակառակորդները հայ հասարակական կյանքի զանազան խավերի ներկայացուցիչներն էին, մեծ մասամբ ազգային և հոգևորական իշխանության պետեր, բարձրաստիճան պաշտոնյաներ։

Այժմ նրա հետ հաշիվ էր մաքրում անձամբ օգոստափառ սուլթանը։ Դա յուրահատուկ մի քննություն էր, որը ցուցադրելու էր երգիծաբանի կամքի ուժը, տոկունությունը, համարձակությունը։

Պարոնյանը քննությունը բռնեց։ Հրատարակելով տպագրական տեսչության 1873 թ. մարտի 12-ի հրամանը՝ «Մեղուն» փակելու մասին, նա գրում է. «Այս անիրավության դեմ բողոքելեն զատ ուրիշ բան չենք կրնար ընել, որովհետև մեր դատավորը մարտի 12-ն է, որ առանց մտիկ ընելու կը հրամայե... «Մեղու» թարիխի իլանտեն իթիպարեն կը մեռնի երկու ամսվա համար. «Մեղու» վստահ է, որ շիտակ արքայություն պիտի երթա, եթե, աստված չընե՝ հոն ալ մարտի 12 կա նե՝ շիտակ դժոխքի ճամբան բռնելու է»։

Պայմանաժամը լրանալուց անմիջապես հետո Պարոնյանը հրատարակում է խիստ լեզվով գրված մի առաջնորդող, որտեղ հարձակումներ գործելով տպագրական տեսչության վրա, ընթերցողներին մատնանիշ է անում այն լրտեսներին, որոնց մատնությամբ խափանվել էր թերթը։

«Ժամանակը «Մեղվի» դադարման պայմանաժամը կուլ տալով, այսօր կուգա բերաննիս բանալու։ Աստված թշնամիիս բերանը չգոցե։ Գիտնալով, որ պայմանաժամեն օր մը առաջ խոսելու հրաման չկա, ասկե հետևցուցինք, թե պայմանաժամեն օր մը ետքը խոսելու ալ հրաման չպիտի ըլլա, հետևաբար ստիպվեցանք մեր թերթը այսօր հրատարակելու, վախնալով, որ մի գուցե օր մը առաջ կամ օր մը ետքը խոսած ըլլալնուս համար նոր դադարման մը դատապարտվինք»։

Ուշագրավ են այս առաջնորդողի վերջին տողերը. դրանք ըստ էության Պարոնյանի դավանանքն են։ Գրելով, որ ինչպիսի հալածանքներ

էլ լինեն՝ «Մեղուն» շարունակելու է իր մերկացումները։ Նա եզրակացնում է. «Մեղվի» սկզբունքը մոտա չէ, ամեն շաբաթ, ամեն ամիս չի փոխվիր, այլ ինչպես որ մինչև հիմա, անանկ ալ ասկե վերջը կատակով պիտի հարվածե ինչ որ ծաղրելի է»։

Այդ շրջանում Պարոնյանը տևական պայքար է մղել որոշ թերթերի դեմ։

Պոլսահայ թերթերից ոչ մեկը այնպիսի հարվածներ չի ստացել, որքան «Մամուլը» երգիծաթերթն ու նրա խմբագիր Դ. Այվազյանը։ Այվազյանի մասին Պարոնյանը գրել է շատ, օգտագործել է գրական բազմաթիվ ձևեր՝ մանրապատում, դիալոգային զրույց, աֆորիզմներ, վիպակ և այլն։ Այս բոլորի մեջ նա ներկայանում է որպես տգետ, անսկզբունքային մի մարդ, որը ոչ միայն երգիծական գրականության, այլև առհասարակ գրականության հետ առնչություն չունի։

«Մամուլից» հետո Պարոնյանին ամենից շատ զբաղեցրել է «Մասիս» լիբերալ պարբերականը, որը լույս էր տեսնում Կարապետ Ութուջյանի խմբագրությամբ, 1852 թվականից։

Պարոնյանի պայքարը «Մասիսի» դեմ, իր բնույթով շատ է տարբեր «Մամուլից»։ Այստեղ նա անհամեմատ զգույշ է, բծախնդիր արտահայտությունների մեջ, բայց անխնա, նույնիսկ շատ ավելի խիստ և սկզբունքային։ Նա քննադատում է ամենից առաջ «Մասիսի» թույլ կապը հայ իրականության հետ, թերթի էջերը գերազանցապես թարգմանական նյութերով լցնելու նրա սովորությունը։

«Մասիսն» էլ Պարոնյանի դեմ է գրել. բայց ի պատիվ Ութուջյանի՝ պետք է ասել, որ նա ճանաչել է երգիծաբանի հեղինակությունը և պայքարի մեջ երբեք չի դիմել անվայել միջոցների։

Պարոնյանի հարվածների տակ հաճախ ընկնում էին նաև «Ասիա», «Օրագիր» և «Փունջ» թերթերը, բոլորն էլ խղճուկ հրատարակություններ, որոնք չէին կարող մրցել «Մասիսի» հետ և մի կերպ քարշ էին գալիս՝ դադարելով, նորից հրատարակվելով, հանդգանակություն անելով և այլն։

Առօրյա փոխհարաբերությունների, վեճերի թելադրանքը հանդիսացող այս բանակռվում Պարոնյանը հաճախ հնարավորություն չի ունեցել արտահայտելու իր երգիծական մեծ տաղանդը։ Միայն մի քանի նյութեր են գրված պարոնյանական շնչով, սրամտությամբ։ Դրանցից է «Ճակատամարտ Օրագրո ընդդեմ «Մանզումեի» փայլուն էջը։ Օգտագործելով հունական էպոսի՝ «Իլիականի» հանդիսավոր ոճն ու արտահայտչական միջոցները, Պարոնյանը ծաղրում է «Մանզումեի» և «Օրագրի» միջև բորբոքված մի բուռն վեճ, որը ոչնչով չէր կարող հետաքրքրել հայ հասարակական կյանքին։

Պարոնյանը նույնպիսի խստությամբ քննադատել է նաև թուրքական և եվրոպական մամուլը, հատկապես այն թուրք թերթերը, որոնք հայտնի էին իրենց հակահայկական հոդվածներով։

Հոգևորական իշխանությունների, առանձին հոգևորականների քըննադատության ընթացքում երգիծաբանը կանգ չէր առնում պաշտոնի

ու ատրճանի առաջ։ Կրոնական ժողովը դիմում էր ամենաննենգ միջոցների, որպեսզի լռեցնի նրան։ Առանձին հոգևորականների ծաղրը նա համարում էր առհասարակ կրոնի դեմ ուղղված պայքար։ Լիբերալ մամուլը գետնատարած խոնարհությամբ ու քծնանքով էր ընդունում կրոնական ժողովի ամեն մի որոշումը։

Ճշտելով իր դիրքերը, Պարոնյանը մի հոդվածում անում է հետևյալ մերկացումները՝ Միք. Նալբանդյանի «Երկու տողը» հիշեցնող անողոքությամբ ու համարձակությամբ.

«Լսե՛ ժողովուրդ։ Դեռ տարի մը չկա Եզնիկ վարդ. Նարլը խաբու համեստության դեմ հանցանք մը գործեց. եթե այս ընողը աշխարհական մը ըլլար՝ պատժական օրինաց 200-րդ հոդվածին համեմատ հինգ տարիեն պակաս չըլլալու պայմանով՝ ժամանակյա շղթայակապ աշխատությամբ պիտի պատժվեր։ Կրոնի նախանձախնդիր կրոնական ժողովը այս վարդապետը Թեքիրտաղցոց առաջնորդ կարգեց։

Լսե՛, ժողովուրդ և տե՛ս. դեռ տարի մը չկա՝ Քեոթահիայի առաջնորդ ալևոր գերապատիվ Հովսեփ եպ-ը իր հարսին հետ հարաբերություն ունենալը նորին սրբազնության նամակեն ստուգվեցավ և լրագրաց մեջ ալ հրատարակվեցավ. եթե այս մարդը աշխարհական ըլլար, պատժական օրինաց 201-րդ հոդվածով երեք ամսեն երկու տարի բանտարկությամբ և հարյուր մեճիտին ոսկի տուգանքով պիտի պատժվեր։ Կրոնի նախանձախնդիր կրոնական ժողովը զայն իր սիրուհույն քովը դարձուց...

Լսե՛, ժողովուրդ։ Բերա քարոզիչ արժանապատիվ Ամբրոսիոս վարդապետին՝ եղբոր կնկան հետ ունեցած հարաբերությունը այսօր նորին արժանապատվության մորն և քրոջը կողմե ստուգված ըլլալովն հանդերձ, Կրոնական ժողովը այդ դատը կիրկնցնե և Ամբրոսիոսը արդարացնել կաշխատի։

Լսե՛, կրոնական ժողով։ Հիմա որերնի՞ս ենք կրոնի ավելի նախանձախնդիր. ե՞ս, որ ասանկ անհամեստ կարգավորներուն դիմակները վար առնելով՝ զանոնք կներկայացնեմ, ինչպես որ են, և ժողովուրդը կզգուշացնեմ անոնցմե, թե՞ դուն, որ ասոնք տեսնելով աչք կը գոցես և թող կուտաս, որ ասոնք դեռ տուները մտնեն, և եկեղեցի իջնան պատարագեն։

Տու՛ գլուխդ, Կրոնական ժողով, և քու վճիռդ ալ լսե։ Ըստ 63-րդ հոդվածույն պատժական օրինաց՝ սրիկաներու կամ ավազակներու խումբի բնակարան կամ ապաստանարան տվող անձինք ժամանակյա շղթայակապ աշխատությամբ կը պատժվին։ Ա՛րդ, կրոնական ժողով, կը ցավիմ, որ ձեր տված պատվերը միայն այս հոդվածիս մեջ կրցի պահել. կը փափաքեի ձեր ձայնը լսել, բայց ձեր ձայնեն վեր ձայն մ՚ալ կա, ձայն աստուծո, խղճիս ձայնն է, որ կը հրամայե ինձ այս տեսակ կրոնականները ծաղրել։ Ավելի կուզեմ խղճով մեռնիլ, քան թե առանց խղճի ապրիլ։ ...Ո՛ն, անդր, աճապարե հարկ եղածը տնօրինել»։

Այս հոդվածում Պարոնյանը օգտագործում է երգիծական գրականության բնորոշ ձևեր, որոնցից մեկը իր քննադատած մարդկանց բարոյական այլանդակությունները թվարկելիս՝ եկեղեցու կողմից նրանց տրված «արժանապատիվ», «գերապատիվ» տիտղոսները շռայլելն է։ Պարոնյանից առաջ էլ հայ կղերի այլանդակությունները հրապարակ են հանվել և քննադատվել են Հ. Սրվաձյանի, Ա. Հայկունու և ուրիշների կողմից, սակայն նրանցից և ո՛չ մեկի գրածը չի կարող համեմատվել այս մերկացման հետ, երբ ժամանակի ազդեցիկ հոգևորականները հիշատակվում են հականե անվանե իրենց կենցաղային այլանդակություններով։ Թե որքան սկզբունքային էր մեծ երգիծաբանը, երևում է այս հոդվածի տպագրության հաջորդող դեպքերից։ Պարոնյանի դեմ վայրագ ատելությամբ են լցվում ոչ միայն հոգևորական իշխանությունները կրոնական ժողովի գլխավորությամբ, այլև լիբերալ թերթերը, անվայել համարելով պայքարի պարոնյանական ոճն ու ոգին։

Երգիծաբանը չի նահանջում, անցնում է իր մեղադրանքների ավելի համոզիչ հիմնավորմանը։ Նա հրատարակում է մի ծաղրանկար, որով ցույց է տալիս, թե ինչն է պատճառը, որ Խորեն Նար-Պեյը չի ուզում պաշտոն ստանձնել Կ. Պոլսից դուրս։ Նկարում Նար-Պեյը ուզում է մեկնել, նրա փեշերից բռնած չեն թողնում նրա սիրուհիները. Նկարի տակը գրված է «Պարագաները թույլ չեն տար...»։ Ավելի ուշագրավ է Ամբրոսիոս եպիսկոպոսի կենցաղային այլանդակությունների ցուցադրումը։ Պարոնյանը այդ առիթով գրում է երգիծական մի սքանչելի նովել, «Պըզտիկ թատերգություն մը» վերնագրով։

«Մեղվում» Հ. Պարոնյանը շատ է զբաղվել նաև կենցաղային հարցերով։ Նա քաջ ծանոթ էր Պոլսի քաղքենիական միջավայրին։ Սխալ է հայ գրականության պատմության մեջ արտահայտված այն կարծիքը, թե ծանոթ չլինելով վերնախավի նիստ ու կացին, նա հնարավորություն չի ունեցել մի ծավալուն վեպ գրելու հարուստների, ամիրայական տների կյանքից։ Նախ՝ լայն կտավի գործը Պարոնյանի նախասիրությունը չէր։ Պարոնյանը հսկա է մանր ծավալի երկերում, հաճախ երկտող աֆորիզմներում նրա հանճարը այնպիսի ուժգնությամբ է փայլատակում, որ գուցե մի ուրիշը չկարողանար նույն միտքը տալ տասնյակ էջերում։ Պարոնյանի գրական ասպարեզ մտնելու տարիներին ամիրայությունը իր տեղը զիջել էր եվրոպական զարգացում ստացած, ֆրանսիական կենցաղը հայ իրականություն բերող էֆենդիների դասին։ Իսկ այդ դասակարգի, այսինքն՝ եվրոպականացող քաղքենիական դասակարգի կենցաղը արևմտահայ իրականության մեջ ո՛չ ոք այնքան մեծ վարպետությամբ ու գեղարվեստական խորությամբ չի պատկերել, որքան Պարոնյանը։

Պարոնյանի այս կարգի երկերը, ի տարբերություն նրա քաղաքական սատիրայի, շատ են իրական ու կենդանի, առաջմղիչը ոչ թե դատողությունն է, այլ կենդանի գործողությունը, կարծես դուք կարդում եք ո՛չ թե մի ստեղծագործություն, այլ տեսնում եք հենց այդ երևույթը։

Դրանք շատ բեմական են, ինչպես, օրինակ, «Երկուշաբթիեն մինչև հինգշաբթի օրվա հարսը» երգիծական պատմվածքը, որ թողնում է յուրահատուկ մի սցենարի տպավորություն։ Նյութը օժիտի հարցն է, միախառնված ալաֆրանկայի քննադատությանը։ Միմյանց բախվում են հին և նոր կենցաղները։ Կեսուրը և տալը հնի ներկայացուցիչներն են, հարսը՝ ալաֆրանկայով սնված ու մեծացած մի աղջիկ, նորի կրողն է։ Աշխույժ դիալոգներով, դեպքերի հյութեղ նկարագրություններով Պարոնյանը տալիս է կողմերի պայքարը։

«Մեղվի» մեջ զգալի տեղ է բռնում արևմտահայերի սահմանադրության քննադատությունը՝ սերտորեն կապված Կ. Պոլսի ազգային մարմինների (Պատրիարքարան, Ազգային ժողով և այլն) գործունեության հետ։

Բուրժուազիան՝ սահմանադրության առաջին տասնամյակում կատարելով առաջադիմական նկատելի դեր, հետագայում, երբ զգացել էր, որ նրա խորացումը առաջին հերթին վնասելու է իր տնտեսական շահերին, աստիճանաբար նահանջում էր ձեռք բերված նվաճումներից, սակայն շարունակում էր մտքերն զբաղեցնել սահմանադրության գովերգումով։

Ամեն տարի տասնյակ հազարավոր պոլսահայեր՝ մայիս ամսին ցնծությամբ նշում էին Ազգ. Սահմանադրության տարեդարձը։ Լիբերալ թերթերն իրենց էջերը լցնում էին այդ հանդեսների նկարագրություններով, ընդարձակ մեջբերումներ կատարում արտասանված ճառերից։

«Մեղուն» բազմիցս ծաղրել է անիմաստ այդ խրախճանքները։

Պարոնյանի խմբագրության տարիներին «Մեղուն» պարբերաբար տպագրում էր սրամիտ ծաղրանկարներ, որոնք սերտ կերպով կապված էին տվյալ համարում տպված նյութի հետ։ Թե ծաղրանկարը ինչպիսի հատու զենք էր ռեակցիայի դեմ մղվող պայքարում, երևում է այն բանից, որ «Մեղվի» խափանումներից մի քանիսը տեղի են ունեցել դրանց պատճառով։ «Մեղուն» փակվել է թե՛ սուլթանական կառավարության և թե՛ Կ. Պոլսի հոգևորականներին ծաղրող նկարների պատճառով։

* * *

Չնայած ռեակցիոն տարրերի հալածանքներին, կառավարական շարունակական հետապնդումներին, Հ. Պարոնյանը շարունակում է խմբագրական դժվարին աշխատանքը տնտեսական ամենածանր պայմաններում։ Հաճախ իր երեխաների օրվա ապրուստն ապահովելու համար հարկադրված է եղել «Մեղվի» չվաճառված համարները քաշել ծախել նպարավաճառներին։

Մեծ երգիծաբանը թողել է մի ուշագրավ վկայություն այդ մասին։ Նա ամենավշտալի տողերով նկարագրել է խմբագրությունում մնացած «Մեղուների» վաճառումը խանութպաններին։ Դա յուրօրինակ մի ողբ է,

որը եթե մի կողմից ցույց է տալիս հարուստներին չծառայող խմբագրի նյութական դրությունը, ապա մյուս կողմից մի դատավճիռ է այն կարգերի դեմ, որոնք Պարոնյանի նման հանճարեղ երգիծաբանին դրել էին այդպիսի վիճակում։

«Երեկ հուղարկավորության հանդես մը կատարվեցավ մեր գրասենյակը։ Մեր մտաց ղավակները իսպառ բաժնվեցան մենե...

«Մեղուի» չծախված թերթերը երեկ պախալին ծախեցինք օխայով, որպեսզի մեջը պանիր, խավիար, սարտելա և այլն փաթտե։ Մենք որ ատոնցմով լույս տարածել կուզեինք, բաբե՛, արտասվալից աչքով պիտի տեսնենք անոնց վրա պանիր տարածվիլը։

Լալու օր մ'էր երեկ։ Պախալը, անագորույն դահճի մը պես գերեզմանը (չուվալը) կը բանար, աճապարե՛, կը պոռար անգութը...

Վերջապես հակառակ իմ ողբոցս և աշխարանացս, կորուցի ղավկըներս։ Անգութ պախալը ղավկըներս գերեզմանի մեջ դրավ, կռնակը շալկեց, իմ այնքա՛ն երկանցս փոխարեն հարյուր ղուռուշ տալով առավ քալեց։

Երթայք բարյավ, ղավկըներս, երթայք բարյավ, գիտե՞ք թե ինչ ցավեր քաշեցի ձեզի համար։ Կին մը ամենեն շատը տարին անգամ մը կերկնե, բայց ես ամեն գիշեր, ամեն ցերեկ երկնեցի, զձեզ հղացա և ի լույս ընծայեցի. դուք իմ ղավկըներս եք։ Ձեզ շատ բամբասեցին, ավրեցին ու զրպարտեցին, բայց ինչ ուզեն թող ըսեն, դուք իմ ղավկըներս եք, կը սիրեմ զձեզ... հայր մ'եմ»...

Այսպիսի ծանր պայմաններում Պարոնյանը շարունակեց հրատարակել «Մեղուն» մինչև 1874 թվականի մարտ ամիսը, երբ ռեակցիոն տարրերի մասնությամբ վերջնականապես խափանվեց այն։

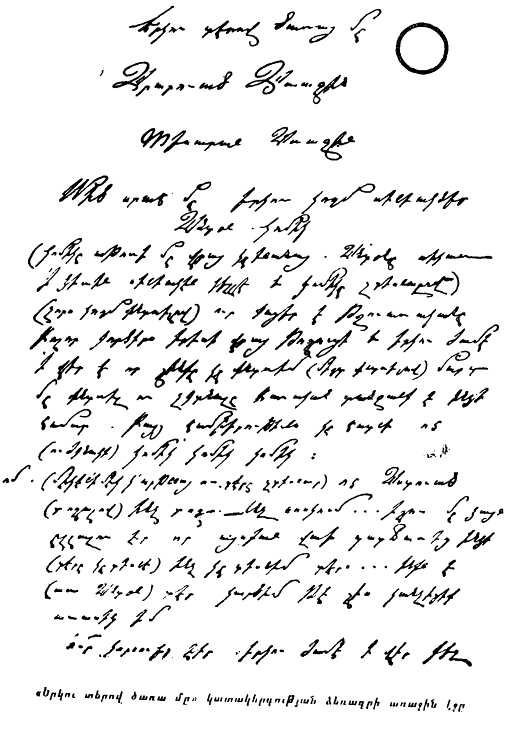
2

Հ. Պարոնյանը գրական ասպարեզ իջավ դրամատիկական ստեղծագործություններով, 1865 թ. գրելով «Երկու տերով ծառա մը» կատակերգությունը, որը գեղարվեստական մեծ արժեք չի ներկայացնում, բայց ուշագրավ է հեղինակի աշխարհայացքի ըմբռնման համար։

Պիեսը ունի սոցիալական նպատակասլացություն։ Կատակերգության գլխավոր հերոս Կոմիկը արկածախնդրական որևէ նպատակով, կամ զվարճանալու ցանկությամբ չէ, որ ծառայում է երկու տերերի։ Տնտեսական ծանր վիճակն է նրան մղում վտանգավոր այդ քայլին։

«Անասունները ինձմե հարյուր հազար անգամ ավելի երջանիկ են, — ասում է նա։— Անոնք բոլոր օր կ'աշխատին, իսկ գիշերները կը հանգչին, այլ ես գիշեր ցերեկ շարունակ կաշխատիմ, միշտ արթուն. բնավ հանգիստ չունիմ. հազիվ թե մեկ տերս կը քնանա, մյուսը կ'արթննա, մեկը կ'երթա, մյուսը կուգա... բայց զարմանալին ալ այն է, որ հազիվ հազ կրնամ մայր մը հոգալ։ Թե որ մեկ տեր մը միայն ունենայի, մայրս անոթութենեն պիտի մեռներ և այն ատեն...»։

Չնայած գլխավոր հերոսի դառը խոստովանություններին, կատակերգությունը ամբողջությամբ վերցրած գրված է զարմանալի աշխուժությամբ. պարոնյանական սրամտությունները, աֆորիզմները շաղ են տրված առատորեն, հերոսների զրույցները կառուցված են դիպուկ, խոսուն և սրամիտ դիալոգներով։



«Երկու տերով ծառա մը» կատակերգության ձեռագրի առաջին էջը

Ավելի բարձր որակի ստեղծագործություն է «Ատամնաբույժն արևելյան» կատակերգությունը։ Այստեղ մենք տեսնում ենք պոլսահայ քաղքենիական կյանքի լայն ցուցադրումը՝ բարքերի այլասերում, պարա-

կանում, ամուսնական դավաճանություն, խաբեություն, կեղծիք և այլն, միաժամանակ լիբերալ գաղափարախոսության խիստ քննադատություն։

Անճարակ մի ատամնաբույժ, որի մասնագիտական կարողությունը հեռու չի գնում Արևելքում տարածված բուժակների իմացածից, խաբեբայական միջոցներով իրեն ներկայացնում է որպես բացառիկ հմտության տեր մասնագետ։ Թափառնիկոսը, սակայն, եթե չի տիրապետում իր արհեստին, ապա լավ յուրացրել է բուրժուական հասարակարգի զսպանակները. արտակարգ ճարպիկ է, օժտված խոսելու, սիրաշահելու, խաբելու հնարամտությամբ։ Գիտի քաղաքավարական որոշ ձևեր, հաճախում է զվարճության վայրեր, պարահանդեսներ։ Լիուլի օգտվում է ֆրանսիական կենցաղի հայ իրականությունը բերած «բարիքներից». փողի համար ամուսնացել է իրենից շատ մեծ, բայց հարուստ Մարթայի հետ։ Ապօրինի կապերի մեջ է մի այլ կնոջ՝ Սոֆիի հետ։ Ահա այդ կնոջ հետ ունեցած գաղտնի ժամադրությունների ու հանդիպումների, Մարթայի հետ անվերջ բախումների, բազմաթիվ թյուրիմացությունների շուրջն են զարգանում դեպքերը՝ հմտորեն կառուցված խոսքի ու դրության կոմիզմի առատ օգտագործումով։

Պարոնյանը չի ստեղծել «հրեշներ» ու «հրեշտակներ»։ Նկատելի համակրանք ցուցաբերելով հանդերձ հարուստ ընտանիքներում ծառայող աղախինների ու ծառաների նկատմամբ, նա չի փորձում իր գաղափարները քարոզել նրանց միջոցով։ Այդ մարդիկ իրենց հետամնացությամբ չեն կարողանում վեր բարձրանալ կենցաղային հարցերից ու դատողություններ անել հասարակական ավելի բարդ երևույթների մասին։ Պարոնյանը նման հարցեր բարձրացրել է մյուս հերոսների միջոցով։ Շատ ճշմարտություններ, դարաշրջանը բնութագրող կարծիքներ հաճախ արտահայտում է այնպիսի հերոսների միջոցով, որոնց ամենից խիստ է քննադատել։

Այդպիսին է Թափառնիկոսի կինը՝ Մարթան, քաղքենիական միջավայրում մեծացած, թերի կրթություն ստացած, բուրժուական ազատության որոշ գաղափարներ անդիր արած մի կին, որը դժբախտ է նրանով, որ ամուսնացել է երիտասարդ Թափառնիկոսի հետ և շարունակ նրա երեսով է տալիս, թե ամուսինը իր ստակով է մարդ դարձել։ Մարթան երբեմն հանդես է գալիս այնպիսի մերկացումներով, որոնք անուղղակի արտահայտում են Պարոնյանի որոշ ըմբռնումները։ Ահա թե ինչպիսի համարձակ կերպով է նա քննադատում ազգային սահմանադրությունը։

«Տեսե՛ք մեյ մը և պռոացե՛ք թե, Ազգը հառաջադիմության ասպարեզին մեջ կը քալե... բոկ ոտքով։ Ո՜վ հառաջադիմություն, Հայությունը պոչդ կախած գետնաքարշ ո՞ւր կը տանիս, այդպիսի հապճեպով դեպի ուր կը դիմես. մի՛, մի՛ այնքան շուտ վազեր, վասնզի բեռդ ծանր է, կը հոգնիս և ճամբու վրա կը մնաս, և Հայությունը կռնըկի վրա կ'իյնա... պոչ ի ձեռին»։

Կատակերգության հերոսներից ուշագրավ դեմք է Մարգարը։ Նա նույնպես հանդես է գալիս իբրև հասարակական կյանքը վերլուծող մի

անձնավորություն։ Մարգարի ու Թափառնիկոսի մի զրույցից իմանում ենք Պարոնյանի վերաբերմունքը ժամանակաշրջանի հայերեն թերթերի և հասարակական հոսանքների նկատմամբ։ Ուշագրավ են Մարգարի հետևյալ դատողությունները։

«Մինչդեռ լուսավորյալ ազգերը ազգի-ազգի հնարքներով զանազան մեքենաներ կը շինեն և անոնցմով կը կատարեն անասուններուն տեսնելու գործը, մենք, Հայքս, անասուններու վերաբերյալ գործերն անգամ (կ'ամչնամ ըսելու) մեր վրա կ'առնենք։ Մեր պանդուխտ եղբայրները ըսել կ'ուզեմ, որ, բեռնակրության անտանելի լուծին երկնցնելով իրենց վիզը, հազիվ կրնան իրենց օրական ապրուստը ճարել, փողոցի մեջ, քարերու վրա, գիշերն ալ պանդոկներու մեջ, հեռու հայրենիքեն... զուրկ ընտանիքեն... Որովհետև ազգին վիճակը իմանալ կ'ուզես, բա՛ց ականջներդ, լսե՛, խորհե՛ և թող աչքերեդ արտասվաց հորդառատ վտակներ վար իջնան ծնոտդ ի վայր. անոնց համար կը խոսիմ, վասնզի Հայաստանի զավակունք են և հայրենիքը իր ազատության հույսը անոնց բազուկներուն վրա դրած է, այն բազուկներուն՝ որք այսօր տկարանալու վրա են և թերևս օր մը բոլորովին ոչնչանան Հայրենյաց հուսո հետ»։

«Ատամնաբույժն արևելյան» կատակերգության մեջ իր համոզմունքներով, արարքներով, բնավորության գծերով ավարտուն վիճակի հասցված կերպար է Թափառնիկոսի ծառան՝ Նիկոն։ Նա քաղքենիական ընտանիքների այն ծառաներից է, որոնք գտնելով իրենց տերերին դուր գալու միջոցը, սիրաշահելով մերթ մեկին, մերթ մյուսին, քարշ են տալիս իրենց կյանքը. Նրանց առաջին առանձնահատկությունը կեղծելն ու սիրաշահելն է, տերերի ամենահիմար կարգադրություններն անգամ որպես ամենաիմաստուն հրամաններ մեկնաբանելը, բայց ոչ կատակելը։ Նիկոն ճարպիկ է, ճկուն, գիտի ինչպես սիրաշահել հաճախորդներին, հարկ եղած դեպքում սպառնալ, անգամ ծեծել։ Նա դերասան է կյանքում, մերթ լուրջ, մերթ ծանրախոհ, խոսում է հանդիսավոր ծեքծեքումով, մերթ ասուցողական է նրա ոճը, մերթ աղաչական, քծնական, մերթ ծայրահեղորեն շողոքորթ է, մերթ տիրոջը կապիկի հետ համեմատելու աստիճան համարձակ։

Կանացի կերպարներից է Երանյակը՝ Թափառնիկոսի աղջիկը։ Հեղինակը նրան խոսեցնում է գրական լեզվով, հավաստիացնում, թե ստացել է որոշ կրթություն։ Բայց նա իր ծնողների հետ խոսում է այնպիսի ամբարտավանությամբ, որը վկայում է նրա ստացած «դաստիարակության» վնասակարությունը։

Ավելի ամբարտավան է Սոֆին։ Նրա կերպարով ցույց է տրվում պոլսահայ քաղքենիական ընտանիքների բարոյական անկումը։ Նա սովորական մի սիրուհի չէ, թեկուզ այնպես, ինչպես Անույշը «Պաղտասար աղբարում»։ Անույշը զգում է իր կատարածի լրջությունը, որոշ չափով սարսափում հասարակական կարծիքից։ Սոֆին լպիրշ է և՛ սիրո խոստովանությունների, և՛ արարքների մեջ։ Պարոնյանի այս կատակերգու-

թյան ըեմ չբարձրանալու պատճառներից է թերևս Սոֆիի այդ վարքագիծը։ Դժվար թե բեմում հանդուրժվեր կանացի նման մի կերպար։

Որպես դրամատիկական գործ «Ատամնաբույժն արևելյանը» այդ տարիների արևմտահայ կատակերգություններից բարձր է։ Դժբախտաբար շարժային մի քանի տեսարաններ իջեցնում են այն դասական կատակերգական գրականության աստիճանից։ Կատակերգական ժանրի համար չափազանցությունը առաջին հատկանիշներից է, բայց այնպիսի մի տեսարան, ինչպիսին է Մարկոսի ատամը հանելու տեսարանը, երբ կիրառվում է բուժվողի ոտն ու ձեռքը կապելու, նրա բերանը բաց թողնելու համար այնտեղ փայտի կտոր դնելու և ատրճանակով վախեցնելու միջոցներ, իհարկե, շարժային են և վնասում են պիեսի գեղարվեստականությանը։

Պարոնյանը իր կատակերգությունը հիմնականում կառուցել է կոմիկական դրությունների վրա։ Դրության կոմիզմի և խոսքի կոմիզմի առատությունը կատակերգությունը դարձրել են աշխույժ ու հետաքրքիր։ Դրության կոմիզմի ուշագրավ նմուշ է Մարկոսի ատամը հանելու համար կատարված ամբողջ նախապատրաստությունը։

Ահա մի նմուշ խոսքի կոմիզմի.

Թափառնիկոս—*Ի՞նչպես անցուցիր այս գիշեր։*

Մարկոս—*Ամենևին աչքս չգոցեցի։*

Նիկո—*Հայտնի է, որ պարոնին աչքը կը ցավի։*

Թափառնիկոսը Մարկոսին հարցնում է ցաված ատամի որտեղ լինելը.

— Արևելյա՞ն, թե արևմտյան կողմը կը ցավի։

Մարկոսը, կարծելով, թե խոսքը ջրաղացի մասին է, պատասխանում է.

— Հոս մոտ պարտեզին մեջ է։

Կատակերգությունը հարուստ է աֆորիզմներով։ Բերենք մի քանի օրինակ. «Նախանձոտ կանանց հետ ապրիլը կատուներու հետ խաղալու պես է՝ պանիր տված ժամանակդ կը ճանկռտեն», «աղջիկները մեկ մեկ մագնիս են, որ մեկ ծայրեն կը քաշեն, մյուսեն կը վանեն»։

Երբ Մարթան ասում է, թե ինչ կասեն մարդիկ, լսելով թե «Թափառնիկոսը իր կինը թողեր է», ամուսինը պատասխանում է. «պիտի ըսեն, թե պատերազմեն ողջ դարձեր է»։

Պարոնյանը հատուկ ուշադրություն է դարձրել իր հերոսների լեզվական առանձնահատկությունների վրա։ Մարգարը, Լևոնը, Երանյակը խոսում են ժամանակի գրական լեզվով, Թափառնիկոսն ու կինը՝ խոսակցական լեզվի նկատելի ազդեցությամբ, Թովմասը նաև բարբառային արտահայտություններով։ Բնորոշ է Նիկոյի լեզուն, կարծես հատուկ մշակված նրա զբաղմունքի բերումով։ Ահա մի նմուշ Նիկոյի մտածելակերպից։ Նիկոն Թափառնիկոսին պատմում է, թե ինչպես է հանդիպել Սոֆիին։

«Կոտրտվելով բարակ ձայնով մը, Թափառնիկոսի ծառա՞ն ես, բսավ։ Ծառան եմ, բսի։ Քեզի հանձնարարություն մը պիտի ընեմ, կ՚ընդունի՞ս, բսավ։ Կ՚ընդունիմ, բսի... Քչիկ մը սպասե, բսավ։ Սպասեմ, բսի։ Պատուհանեն աներևութացավ, ես ալ արձանի պես փողոցին մեջ դռան առջին կսպասեի։ Քանի մը վայրկյանեն պատուհանեն երևցավ մեր բարակաձայն տիկինը, ձեռքը նամակ մը բռնած՝ առ, ըսավ ցած ձայնով։ Առնեմ, բսի բարձր ձայնով... Թափառնիկոսին տար, բսավ։ Տանիմ, բսի։ Ըսե որ, ըսավ, ինծի թող գա, իրեն խիստ կարևոր խոսք մր ունիմ ըսելու, ըսավ. ահա ես ալ ձեզի՝ թող գա, կարևոր խոսք մր պիտի ըսե, կ՚ըսեմ, ըսելով եկա»։

Թափառ.—*Թշվառական, խոսք մր հասկցնելու համար* ըսեմ *բայր ամբողջ խոնարհեցիր»։*

«Շողոքորթը» Հ. Պարոնյանի ամենից ինքնատիպ և ուշագրավ ստեղծագործություններից է։ Պիտի ափսոսալ, որ այն մնացել է թերի և մենք չգիտենք, թե հեղինակը ինչպիսի լուծում էր տալու իր մտահղացումներին։ Անկախ դրանից, ինչ որ հասել է մեզ, թողնում է հասուն գրչի ստեղծագործության տպավորություն։ Պիեսում առկա է Պարոնյանը իր հումկու տաղանդով, բնավորություններ կերտելու, նրանց իրենց տիպական միջավայրում ցույց տալու կարողությամբ։

Կատակերգության սյուժեն կառուցված է ամուսնական հարցի առիթով ստեղծված թյուրիմացությունների վրա, մի բան, որ հաճախ ենք հանդիպում Մոլիերի պիեսներում և առհասարակ կատակերգական գրականության մեջ։ Նույն աղջկա հետ ուզում են ամուսնանալ 60 տարեկան Թադեն, վերջինիս եղբորորդի Արշակը և Տիգրանը։ Յուրաքանչյուրին թվում է, թե Սոֆին իրեն է սիրում։ Թադեի քույրն էլ սիրում է Արշակին։ Ամբողջ գործողությունը զարգանում է վերոհիշյալ թյուրիմացությունների աստիճանական խորացման վրա, որտեղ վճռական դեր է կատարում շողոքորթ Պապիկը։

Պարոնյանը ցույց է տվել, թե հասարակական նոր հարաբերությունների մեջ՝ տրորելու, տիրապետելու, իշխելու անընդունակ մարդկանցից ոմանք որքան են բարոյապես խեղվում, կորցնում իրենց մարդկային արժանիքները, դառնում հոգով հաշմանդամներ՝ իրենց կյանքը մի կերպ քարշ տալու համար։

Պապիկը չունի ոչ ճարպկություն, ոչ աշխուժություն և ոչ էլ մեծամտություն։ Նա ապրելու համար որդեգրել է այլ միջոցներ։ Դա բոլորին հաճոյանալու մոլուցքն է. մարդկանց սիրաշահելու, դուր գալու, նրանց շնորհներին արժանանալու համար շողոքորթում է, քծնում, կեղծում, գիտի մարդկանց թույլ կողմերը շոյելու արվեստը, տգետ մեծամիտին՝ իմաստուն փիլիսոփա հռչակելով է սիրաշահում, տգեղ զառամյալ կնոջը՝ գեղեցկուհի ու երիտասարդ հռչակելով է գրավում։

Շրջապատի մարդիկ միշտ չէ, որ հավատում են նրա շողոմաքանությանը, բայց լսում են հաճույքով, շոյվում, հպարտանում։ Ինքը սեփական կարծիք չունի որևէ հարցի մասին, նրա կարծիքը ձուլվում է

այն մարդկանց համոզմունքների ու ցանկությունների հետ, որոնց քծնում է։ Զունենալով սեփական կարծիք, չունի և կամք, զուրկ է արժանապատվությունից։ Շրջապատին հաճոյանալու համար պատրաստ է ամեն ինչի դիմելու, կեղծելու, բամբասելու, թութակի նման կրկնելու, հավանություն տալու իրեն ուղղված բոլոր հարցերին։

Պապիկը այս բոլորը կատարում է առանց խղճի խայթի, նաև առանց յագոյական ներքին հրճվանքի կամ որևէ նպատակի։ Նրա համար շողոքորթելն ու քծնելը դարձել է մի տեսակ բնազդ, ենթագիտակցական գործողություն։ Շրջապատի նկատմամբ չունի իր նախասիրությունների ու հակակրությունները։ Նրա համար բոլորը հավասար են, պատրաստ է նույն գնահատականը տալու և՛ նրան, ով իրեն հարգում է, և՛ նրան, ով իրեն ատում է, և՛ խելոքին, և՛ հիմարին։ Իր նկատմամբ եղած տարբեր վերաբերմունքն էլ, գովեստ կամ ծաղր, ընդունում է նույն անտարբերությամբ։

Պարոնյանը իր կերպարների պատկերասրահում ունի շատ հերոսներ, որոնց խստորեն քննադատում է, ինչպես Աբիսողոմ աղային, Պաղտասար աղբարին և այլն, բայց նրանցից և ոչ մեկը այնպիսի արգահատանք չի առաջացնում, որքան այս յուրօրինակ «ավելորդ մարդը» իր լորձնաշուրթն քծնանքով։

Ահա մի նմուշ նրա զրույցից՝ Թադեի հետ.

«Թադե—Այնպես չէ՞, ճշմարիտը զրուցե։

Պապիկ—Այնպես է։

Թադե—...Զարմանալին հոս է, որ ես իրեն խնդալու խոսք մը չըրի։

Պապիկ—Զարմանալին հոն է, որ դուք իրեն խնդալու խոսք մը չըրիք։

Թադե—Ես իրեն ամեն բան տեղն ի տեղը պատմեցի։

Պապիկ— Դուք իրեն ամեն բան տեղն ի տեղը պատմեցիք։

Թադե—Մանավանդ թե՝ իրեն ալ կարծիքը հարցուցի։

Պապիկ—Այո, իրեն ալ կարծիքը հարցուցիք։

Թադե—Իրավունք չունի՞մ բարկանալու։

Պապիկ—Ի՞նչպես չունիք...

Թադե—Խնդրույն ինչ ըլլալը գիտե՞ք։

Պապիկ—Այո՛, գիտեմ։

Թադե—Կարծեմ չե՛ք գիտեր։

Պապիկ—Ո՛չ, չեմ գիտեր»։

Ինչպես «Ատամնաբույժն արևելյան» պիեսում, այստեղ էլ Պարոնյանը չի սահմանափակվում քաղքենիական կենցաղի մերկացմամբ, նա շոշափում է նաև այլ հարցեր։ Նա Թադեի եղբորորդու՝ Արշակի կերպարով քննադատել է այն գրողներին, որոնք գրական հրապարակը ողողում էին գեղարվեստական արժեքից զուրկ, վերամբարձ ոճով գրված երկերով։ Արշակի «չափածո ստեղծագործությունից» մի նմուշ բավական է համոզվելու համար դրանում.

Մինչ արշալուսին արևն բարդ ի բարդ
Ո՜հ, ո՜ւհ, վիշտք մարդկայինք գայթ ի գայթ,
Ավա՜ղ, բարե՜, եղո՜ւկ, վա՜շ ինձ.
Մետ ի մետ, շիթ առ շիթ, վետ ի վետ։

Պարոնյանը մի կատակերգություն էլ ցանկացել է գրել դրամօժիտով կատարվող ամուսնությունների մասին՝ «Պռույգը», սակայն գրել է միայն որոշ հատվածներ, որոնք առանձին արժեք չեն ներկայացնում։

Հայ դրամատիկական գրականության անմահ գլուխ-գործոցներից է «Պաղտասար աղբարը», որտեղ երգիծանքի ամբողջ ուժով մերկացվում են եվրոպական քաղաքակրթության քողի տակ կատարվող այլանդակությունները։ Այդ պիեսը ըստ էության հանրագումարի է բերում այն, ինչ երգիծաբանը ցուցադրել էր նախորդ երկու տասնամյակներում բազմաժանր իր ստեղծագործությունների մեջ։ Այստեղ այդ բոլորը պատկերված է գեղագետի վարպետ ու տաղանդավոր վրձինով, կերպարների գունագեղությամբ, միջավայրի ու հասարակական բարքերի ամենալայն ընդգրկմամբ։

Այս հատկանիշներով պետք է բացատրել «Պաղտասար աղբարի» բացառիկ հաջողությունը հայ բեմում՝ շատ տասնամյակների ընթացքում, հատկապես սովետական տարիներին, երբ նա իր արժանի տեղը նվաճեց ո՛չ միայն հայ բեմում, գեղարվեստական ճաշակ պատվաստեց բազմահազար հանդիսատեսների, այլև թարգմանվելով ռուսերեն, ուկրաիներեն և այլ լեզուներով, բեմադրվեց Միության տարբեր քաղաքներում։

«Պաղտասար աղբարում» զուգահեռ տեսնում ենք մի կողմից քաղքենիական բարքերի, մյուս կողմից՝ լիբերալ մտավորականության խոսքի ու գործի հակասության բազմակողմանի ցուցադրումը։

Բուրժուական բարոյականության քննադատության վրա է խարսխված կատակերգության սյուժեն։ Պաղտասարը, հին հասկացողությունների տեր մի մարդ, ամուսնացել է «ժամանակի ոգով» դաստիարակված, կնոջ ազատությունը ամուսնական կապից ազատ պատկերացնող Անույշի հետ։ Երկու կենցաղների, ըմբռնումների բախումն է, որ ցուցադրվում է սկզբից մինչև վերջ։

Պաղտասարը Հ. Պարոնյանի նախասիրած սոցիալական միջավայրի ներկայացուցիչը չէ։ Նա գավառական վաճառական է, որի նմաններին երգիծաբանը այլ առիթներով շատ է ծաղրել և ծաղրել է որպես շահագործող դասակարգի ներկայացուցիչների։

Ճիշտ է, նրա միջոցով Պարոնյանը հայտնում է այն իրողությունը, որ «գողություն, ավազակություն ընողները ավելի ազատ, ուրախ, զվարթ կը մտնեն կոր ընկերությանց մեջ», քան բարեգործություն կատարողները։ Սակայն Պաղտասարն էլ, Աբիսողոմի նման, բուրժուական գռեհկության կրողն է։ Նրանց երկուսի համար էլ ամուսնական հարցը առևտուր է։ Երբ փաստաբան Օգսենը 150 ոսկի է ուզում, որ պաշտպանի Պաղտասարի դատը, վերջինս պատասխանում է. «այդ գումարով երեք

կին կառնըվի, մարդ ասուածո»։ Պաղտասարի այդ հաշիվները,—որոնց մեջ նա իրեն համարում է լավ գիտակ («մենք ցեղով սանկ ենք»),—ջարդ ու փշուր են լինում մայրաքաղաքի առավել ճկուն ու կեղծ նորմերին բախվելով։

Պաղտասարի դրաման առաջանում է ոչ թե այն բանից, որ նրա տգիտությունն ու մեծամտությունը բախվում են «առավել զարգացած» մարդկանց, այլ այն բանից, որ մտնելով մայրաքաղաքի ապականված բարքերի մեջ, այդ բարքերի կրողների հետ չափվում է իր նահապետական հին ըմբռնումներով ու անզոր զենքով։ Նա միամտորեն կարծում է, որ եթե սիրաշահի փաստաբանին, նրա հետ վարվի քաղցրությամբ, կատարի նրա բոլոր պահանջները, նույնիսկ դիմի նրան «վսեմափայլ տեր» բառերով, ապա ամեն ինչ կարգին կլինի, քանի որ փաստաբանը գործում է օրենքին համաձայն։

Պաղտասարին թվում է, թե ինքը ճանաչում է կյանքը, մարդկանց, և ոչ ոք չի կարող խաբել իրեն։ «Ինձի Պաղտիկ կըսեն» հայտնի նախադասությունը, որ նա ասում է գործունյա մարդու ինքնավստահությամբ, արտահայտում է նրա այդ համոզմունքը։ Նա այնքան մեծ կարծիք ունի իր մասին, որ նրան թվում է, թե իր պահանջով կարող են անբարոյական կնոջը խստագույն պատիժների ենթարկել, ծեծել, գժանոց ուղարկել։ Ու զարմանքով է լսում ինչ որ «նրբացուցիչ դեպք հանցանանցի» մասին։ Շուկայական հաշիվների մեջ գուցե և խորամանկ այդ մարդը ընտանիքի հարցերում շրջապատի համեմատությամբ շատ միամիտ է։ Նրան թվում է, որ եթե որևէ մեկը որպես բարեկամ է մուտք գործում իր ընտանիքը, ապա չի կարող անպատվել այն։ Եվ չարաչար պատժվում է։ Սակայն Աբիսողոմ աղայի նման Պաղտասարն էլ չի հուսահատվում, մինչև վերջ պահում է իր գործնական մարդու հաշիվները, ներքին ակնկալությունները։

Անգամ այն ժամանակ, երբ Պաղտասարը կեղծում է, թե ներում է և սիրում կնոջը, հոգեկան այդ առավել լարված պահին էլ չի գործում մեխանիկորեն։ Իր արարքները նա պատճառաբանում է երկու փաստարկումով. առաջինն այն է, թե հակառակ դեպքում կարող են իրեն գժանոց տանել, իսկ երկրորդը՝ շատ գործնական հաշիվների վրա հիմնված նրա այն պատճառաբանությունն է, թե եթե ինքը ժամանակավորապես չհամաձայնվի, ապա դրանից կտուժի առաջին հերթին իր առևտրական աշխատանքը։ Նա նպատակահարմար է համարում ընդունել Դատաստանական խորհրդի անդամների առաջարկը, կարգի բերել իր առևտրական հաշիվները և նոր միայն մտածել այդ քաղաքից փախչելու մասին։

Այն վիճակը, որի մեջ գտնվում է Պաղտասարը, այն ահավոր մըթնոլորտը, որ ստեղծել են նրա շուրջ ապականված բարքերը,—այդ բոլորը նրան դնում են շատ խղճալի դրության մեջ։ Սա էլ, ի դեպ, ծնում է որոշ խղճահարություն դեպի Պաղտասարը։ Սակայն դրանից նա դրական կերպար չի դառնում. Պարոնյանը նրան էլ քննադատում է ու ծաղրում։

«Պաղտասար աղբար» կատակերգության կենտրոնական դեմքերից է Անույշը։ Նրա արարքները ցույց են տալիս, որ նա խաբված կին չէ։ Անույշի համար բնորոշ է մի կողմից սանձարձակությունը ամուսնական կյանքում, մյուս կողմից հրեշտակային անմեղության կեղծումը հասարակության առաջ։

Պարոնյանը վարպետորեն կարողացել է կատակերգության ամբողջ ընթացքում զարգացնել Անույշի կերպարը։

Առաջին գործողության սկզբում նա գտնվում է հոգեկան անհանգիստ վիճակի մեջ, ծանր տրամադրության տակ։ Կիպարի գրկում դեռ կասկածում է, թե արդյոք շահելո՞ւ են դատը։ Այդ երկյուղը՝ միաձուլվելով կեղծ ամոթխածության հետ, նրան դարձնում են զգույշ. նա իր արարքների, խոսքերի մեջ դեռ վարանոտ է։ Հասարակաց կարծիքի առաջ խայտառակվելու գաղափարը նրան մտահոգություն է պատճառում։

Դեպքերի հետագա զարգացման ընթացքում, սակայն, նա վերջնականապես համոզվում է, որ ժամանակի արդարադատությունը հիմնված է կաշառքի վրա և որ ինքը կարող է անմեղ հռչակվել։ Այս համոզմունքը նրան ուժ ու եռանդ է տալիս, մղում համարձակության, որը գնալով մեծանում է, գագաթնակետին հասնում երրորդ գործողության վերջին տեսարաններում, որտեղ նա, արդեն դցած ամոթի շղարշը, առավել ամբարտավան ու լպիրշ է դառնում ամուսնու նկատմամբ, առիթներ է որոնում Կիպարի գիրկն ընկնելու։ Շրջապատը՝ Կիպարը, դատաստանական խորհրդի անդամների վերաբերմունքը աստիճանաբար նրան համոզում են, որ ինքը ստեղծված չէ Պաղտասարի նման մի «տգետ, տգեղ» մարդու կինը լինելու և որ ամուսինը շատ բանով է պարտական իրեն. ինքը նրան իբր թե սովորեցրել է քաղաքակրթություն, քաղաքավարություն, ճաշակով հագուստներ հագնել, պարել։

Փաստաբան Օզսենի, Կիպարի և այլոց շուրթերով Անույշը նույնիսկ ներկայացվում է որպես «ազատագրման ճանապարհին» գտնվող մի կին։

Բայց ո՞րն է այդ ճանապարհը. նյութական ապահովության կամ այլ նկատառումներով ամուսնանալ որևէ մեկի հետ, զուգահեռ ապօրինի հարաբերություններ պահպանել սիրած երիտասարդի հետ. մեկից ստանալ փող, զգեստ, ամուսնացած կնոջ օրինականացված վիճակ, մյուսից՝ գաղտնի սեր, զվարճություն։

«Պաղտասար աղբարում» ցուցադրվող այլանդակությունները կատարվում են կեղծ հասկացված «եվրոպական քաղաքակրթության» անունից. «դարուս ոգին» այսպես կը պահանջե, ասում են հերոսները։

Օզսենը իր դարաշրջանի մարդն է։ Նա իր մեջ խտացրել է բուրժուական արդարադատության հատկանշական շատ կողմերը։ Արտակարգ ճարպիկ է, դյուրաշարժ, իր գործունեությանը հանդիսավորություն տվող և անընդհատ այն թմբկահարող մի անձնավորություն։ Նրան ամենից առաջ հետաքրքրում է իր շահը։ Օզսենի նմանների բնութագիրը

հիանալի տալիս է Կիպարը՝ հետևյալ բառերով. «փաստաբաններուն մեծ մասը արդարությունը հոն կը փնտրե, ուր ոսկի շատ կը տեսնե»։ Օգսենի ամբողջ գործունեության առանցքը ո՛չ թե արդարությունը երևան հանելն է, որի մասին նա շաղակրատում է, այլ՝ որքան հնարավոր է, Պաղտասար աղբարից հարյուր հիսուն ոսկին շուտ կորզելը։

Ժամանակի արդարադատության ողջ էությունը, նրա քաշքշուկը, Պարոնյանը հաջող կերպով ցուցադրել է այն հատվածում, որտեղ Օգսենը պատմում է, թե Պաղտասարի դիմումը ինչպիսի աստիճաններով պետք է անցնի։ Տուժողի «աղերսագիրը նախ նախագահին կը մատուցվի, որ նախաձեռնության ատյանը կը հղե, նախաձեռնության ատյանը ձեռնհասության ատյանը կը հղե, ձեռնհասության ատյանը հարաբերության դիվանը կը հղե. հարաբերության դիվանը խմբագրության դիվանը կը հղե, խմբագրության դիվանը իրավասության դիվանը կը հղե, իրավասության դիվանը տնտեսական դիվանին, տնտեսական դիվանն ուսումնական դիվանին, որմե կերթա դատաստանական խորհրդո, որ խնդիրը քննելու համար հանձնաժողով մը կը կազմե, այս հանձնաժողովն ալ խնդիրն ուսումնասիրելու համար մասնաժողով մը կը կազմե, որ մասնախումբ մը կը կազմե խնդիրը մանրամասնորեն սերտելու և տեղեկագրելու»։ Բուրժուական դատարանի ձևապաշտությունը, կաշառվածությունը և կողմնակալությունը լավ են ծաղրված նաև դատաստանական խորհրդի անդամներ Փայլակի, Սուրի և Երկաթի կերպարներով։

«Պաղտասար աղբար» կատակերգությունը որպես դրամատիկական ստեղծագործություն զերծ է այն թերություններից, որոնք մենք տեսնում ենք հեղինակի նախորդ պիեսներում։ Բռնազբոսիկ, շարժային այն տեսարանները, որոնք կան հատկապես «Ատամնաբույժն արևելյան» կատակերգությունում, բացակայում են այստեղ։ Բազմամարդ տեսարաններ, եռուզեռ ստեղծելով հանդերձ, Պարոնյանը կարողացել է յուրաքանչյուր գործող անձի արարքները պատճառաբանել, չզրկել նրան ինքնուրույնությունից։ Պատկերների հաճախակի փոփոխությունը, գործողության արագ ընթացքը՝ կատակերգությունը դարձրել են դասական մի հոյակապ գործ, որն իրավամբ կարող է իր արժանի տեղը գրավել համաշխարհային դրամատուրգիայի մեջ։

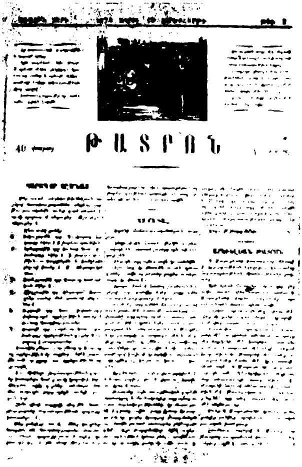
3

Հայ դեմոկրատական մամուլի պատմության մեջ բացառիկ տեղ ունի Հ. Պարոնյանի «Թատրոն» թերթը, որը լույս տեսավ 1874—1877 թթ., քաղաքական նոր պայմաններում կատարելով առաջադիմական այն դերը, ինչ կատարում էր «Մեղուն» նախընթաց շրջանում։

«Թատրոնը» լույս էր տեսնում ռուս-թուրքական պատերազմի նախօրյակին և պատերազմի ընթացքում, երբ հայ ժողովրդի արևմտահայ հատվածը օրորվում էր ազատագրական պայքարի նոր հույսերով ու երազներով։

Հենց առաջին համարում Պարոնյանը իր ընթերցողներին ներկայանում է ապագա գործունեության ուշագրավ մի ծրագրով։ Նա հրատարակում է այլաբանական լեզվով գրված մի առաջաբան, որտեղ ներկայացնում է ժամանակի պոլսահայ մամուլի պատկերը, որում իր տեղը մյուս թերթերի շարքում։ Նկարագրում է դերձակի մի խանութ, որտեղ հավաքվել են այդ թվականներին Պոլսում լույս տեսնող հայերեն թերթերի խմբագիրները և զբաղվում են սնամեջ շաղակրատանքով ու անօգտակար զբաղմունքով։

Խառնիճաղանջ այս խմբի մեջ է մտնում «Թատրոնը» արդարության կերպարանքով և զրույցի բռնվում իր պաշտոնակիցների հետ։ Այս զրույցից էլ երևում է, թե ինչ է լինելու նոր թերթի ուղղությունը։ Արդարությունը (այսինքն «Թատրոնը») մտնում է ներս և ասում. «Ա՛լ բավ է... այսչափ մոլությանց առջև լուռ մնալու համար կամ համր ըլլալու է և կամ կույր»։



«Թատրոն» շաբաթաթերթի առաջին էջը

Սկսվում է զրույցը։ «Մանզումեն» նրան հարցնում է.

«Օրիորդ, ապրիլ ամսու մոդայեն նոր շրջազգեստ մը կարեմ ձեզի։

Արդարությունը պատասխանում է.

«Ո՛չ, ես հագուստ շինել տալու համար չեկա հոս, ասկից զատ ես հագուստի պետք չունիմ, ես այն ատեն միայն աղեկ հագված կըլլամ, երբ բան մա՛լ չհագնիմ»։

Շատ բնորոշ խոստովանություն է դա։ Պարոնյանը ուզում է ասել, որ իր նպատակն է առանց կողմնակի որևէ ազդեցության կյանքը ներկայացնել այնպես, ինչպես կա, առանց շպարի ու հարդարանքի։ Վեճի շարունակության մեջ Արդարությունը (այսինքն Պարոնյանը) ասում է.

«Այո՛, այո՛, որոշեցի «Թատրոն» մը բանալ և բոլոր ծաղրելի դեպքերը հոն ներկայացունել։

Մոլություն—Ե՞րբ պիտի բանաք այս թատրոնը։

Արդարություն—Այսօր։

Մոլություն—Ե՞րբ պիտի գոցենք։
Արդարություն— ....»։

Բազմակետով Պարոնյանը հասկացրել է, թե «Թատրոնը» սկսելը կախված է իրենից, իսկ փակելը՝ կառավարությունից, տպագրական տեսչությունից։

Անհամեմատ ավելի դժվարին պայմաններում է հրատարակվում «Թատրոնը», քան «Մեղուն»։ Կ. Պոլսի հարուստ դասակարգը ամեն միջոց ձեռք էր առնում հայ դեմոկրատական հոսանքի այդ տրիբունը լռեցնելու համար։

Երգիծաբանը շարունակում է աշխատանքը տնտեսական ամենածանր պայմաններում։

Հազիվ մի քանի ամիս հրատարակած՝ նա հարկադրված է լինում «Թատրոնը» մի քանի ամսով հանձնել Ս. Թերզյանին, որի փողով էր լույս տեսնում թերթը այդ ամիսներին։ Հետագայում նա նման միջոցի է դիմում և «Թատրոնի» շահն ու վնասը հանձնում ոմն էճզաճյանի, միշտ շարունակելով թերթում հրապարակել իր նյութերը։

Եթե ուշադրության առնենք այն փաստը, որ այդ շրջանում Պարոնյանը հրատարակում էր նաև «Թիաթրո» թուրքերեն թերթը և «Թատրոն մանկանց» մանկական հանդեսը, ապա պարզ կարող է դառնալ, թե ինչպիսի ծանր լուծի տակ էր մտել նա։ Պարոնյանը «Թատրոնում» հրատարակել է մի ուշագրավ ծաղրանկար. երկու բեռնակիրներ իրենց հասակից շատ երկար մեկ-մեկ գերան շալակած, կողք-կողքի գնում են։ Նրանցից մեկը տրտնջում է բեռան ծանրությունից, իսկ մյուսը մխիթարում է նրան, ասելով՝ իսկ ի՞նչ պիտի աներ, եթե խմբագիր լիներ։

Խմբագրական աշխատանքի այդ ծանրությունը իր ուսերին կրելով, Պարոնյանը անշուշտ հարկադրված էր ստորագրել նաև օրվա ազգային դեպքերին վերաբերող այնպիսի հոդվածներ, որոնք գեղարվեստական լուրջ արժեք չեն ներկայացնում։ Բայց այդ առատ հունձքի մեջ մնայուն արժեք ներկայացնող հատվածը այնքան է մեծ, որ կարելի է ասել. այդ շրջանը Պարոնյանի երգիծական հանճարի փայլատակման ամենաբեղուն տարիներն են։

Բացի ընթացիկ մանր երկերից (Սույլ, Այլևայլք, Ընտանեկան, Առևտրական, Քաղաքական և այլ վերնագրով մանր երկերից) «Թատրոնում» Պարոնյանը հրատարակում է Պոլսի թաղամասերի երգիծական նկարագրությունները, իր հռչակավոր «Ազգային ջոջեր» դիմանկարների շարքը, բազմաթիվ ակնարկներ, նովելներ, մանրապատում երկեր։

Եթե կային մարդիկ, որոնք գիտակցելով իրենց անզորությունը, չէին փորձում պայքարի դուրս գալ Պարոնյանի դեմ ու ակամա ներողամտությամբ էին ընդունում դառն դեղահատերը, ապա կային մարդիկ, որոնք Պատրիարքարանում, անգամ սուլթանական կառավարության մոտ մեծ հեղինակություն ունեին։ Ահա այդ կարգի մարդկանց համառ հետապնդմանն է ենթարկվում երգիծաբանը։ Արդյունքը լինում է այն,

որ ռեակցիային հաջողվում է ամբողջ երկու ամիս (1874 թ. հոկտեմբերի 21-ից մինչև դեկտեմբերի 21-ը) դադարեցնել «Թատրոնը»։

Երկու ամսվա լռությունից հետո վերսկսելով «Թատրոնը», Պարոնյանը գրում է շատ բնորոշ մի առաջնորդող «Վերադարձ» վերնագրով։ Աշխույժ ու սրամիտ ոճով գրված այս առաջնորդողում Պարոնյանը զրույցի է բռնվում իր ընթերցողների հետ և հետաքրքիր խոստովանություններ անում իր թերթի դադարման պատճառի և իր տնտեսական վիճակի մասին։

«— Ո՞ւր էիք ուրեմն երկու ամիսն ի վեր։

— Հիվանդություն մը։

— Պա՞ղ առիք, չենե՝ տաք։

— Ոչ պաղ առինք, ոչ ալ տաք, մեր հիվանդությունը ծուռ հասկացողության արդյունք մ՚է, կըսեն։

— Այդ հիվանդության մեջ ի՞նչ կզգա կոր մարդ։

— Մարդս անանկ կզգա կոր որ գրպանին տակը ծակեր կը բացվին կոր և այս ծակերն օրըստօրե կը շատնան կոր...

— ...Ի՞նչ պատճառավ դադրեցավ ուրեմն «Թատրոնը»։

— ...Տպագրական տեսչությունը դադրի, ըսավ. ասկից զատ ուրիշ պատճառ մը չկա «Թատրոնի» դադրելուն... Ու ըսավ տպագրական տեսչությունը «Թատրոնը» դադրի և «Թատրոնը» դադրեցավ։

— Ամենևին հանցանք մը չգործե՞ց «Թատրոնը»։

— Ամենևին. և կարծեմ լրագիր մը դադրելու համար անպատճառ հանցանք մը գործելու ստիպյալ չէ, ճշմարտություն մը պաշտպանելը բավական է լրագիր մը մեկ երկու ամիս դադրեցնելու։ Բայց կաղաչեմ, կարճ կապենք, երկու ամսվան համար նորեն չդադրինք»։

Հավատարիմ իր դավանանքին, Պարոնյանը անվախ շարունակում է պայքարել ազգային և հոգևորական իշխանությունների դեմ։ Նա մերկացնում է կրոնական զեղծումները, չարաշահումները, կեղծիքն ու խաբեբայությունը։ Համարձակ ու անվախ հրապարակի վրա է դնում բարձրաստիճան շատ հոգևորականների խարդախությունները, ապօրինի կարգադրությունները, մեծաքանակ կաշառքով կրկնամուսնությունների թույլտվություն տալու փաստերը։ Կարծես նախորդ տարվա պայքարում կոփված խմբագիրը նոր ուժ ստացած է հարձակվում հակառակորդի դեմ, հաշվի չառնելով ոչ Պատրիարքարանի և ոչ էլ տպագրական տեսչության սպառնալիքները։

Այս տեսակետից չափազանց բնորոշ է կրկնամուսնություններին նվիրված նրա հոդվածաշարը։ Այդ պայքարի արդյունքը լինում է այն, որ Պատրիարքարանը զբաղվում է այդ գործով, հանձնաժողովներ առանձնացնելով ստուգում, թե որքա՞ն են ճշմարիտ Պարոնյանի բերած փաստերը, մանավանդ, որ դրանք վերաբերում էին ժամանակի ամենաականավոր հոգևորական գործիչներից մեկին՝ Խորեն Նար-Պեյին։ Երբ հարցը քննվում է Պատրիարքարանում, Պարոնյանը համարձակ մերկացումներ է կատարում։ Չնայած դրան՝ կրոնական ժողովը մամուլում

հրապարակում է պաշտոնական մի հաղորդագրություն, որի մեջ հայտնում է, թե իբր ճիշտ չեն Պարոնյանի բերած փաստերը և ինքը Պարոնյանը իբր թե ներողություն է խնդրել թյուրիմացության համար։

Այդ առիթով նա գրում է մի սուր քննադատություն։ Ի պատասխան կրոնական իշխանությունների հարձակման, Պարոնյանը պինդ բռնում է խարդախ հոգևորականների օձիքից։ Տպագրում է զանազան կողմերից ստացված նամակներ, որոնք հաստատում են Նար-Պեյի մասին «Թատրոնում» գրվածները։ Նամակներով հանդես են գալիս տուժած կանանց ծնողները, արտահայտում իրենց ցասումը կրոնական իշխանությունների կամայականությունների նկատմամբ։

Սակայն սխալ կլինի կարծել, թե Պարոնյանի քննադատությունը սահմանափակվում էր միայն Պատրիարքարանի և ազգային իշխանությունների շրջանակով։ Նա նույնպիսի կրքոտությամբ ու համարձակությամբ մաքառում էր սուլթանական կառավարության կամայականությունների դեմ։ Ամբողջովին հայ աշխատավոր ժողովրդի շահերին ծառայող երգիծաբանը ամենից ավելի մոլեգնում էր, երբ գավառի հայ ժողովրդի վերաբերյալ ցնցող լուրեր էին հասնում։ Իր մի առաջնորդողում, նկարագրելով հայ գյուղացու ամենատառապալից վիճակը, ցույց տալով, թե ինչպիսի տնտեսական, քաղաքական ծանր պայմանների մեջ են գտնըվում հայերը Թուրքիայում, կատարում է շատ ուշագրավ եզրակացություններ։ Նա խոսում է Բալուի հայերի պատրիարքարան ուղարկած Բողոքագրի մասին և շարունակում է. «Այս հանրագիրն Բալուի մեջ ութն ամիսե ի վեր... ութն ամի՞ս... ութն ամիսե ի վեր Տաճկաց ձեռքովը պատահած գազանություններն կը համրե. ոմանց ստացվածքը կողոպտելնին կը նշանակե, ոմանց վրա հրացան պարպելնին կը պատմե, քանի մը եկեղեցիներու սրբազան անոթներն տանելնին կը նկարագրե, պատանյակներն իրենց գազանական կրից ծառայեցունելնին կը հայտնե, մերկ սուրերով տուները մտնելնին և ծաղկահասակ պատանիներ վիրավորելով գետինը փռելնին և ապա այս պատանյաց վերջին շունչը փչելնին կը գուժե... և այս ամենը ութն ամիսե ի վեր, երկու հարյուր քառասուն օրե ի վեր տեղի կունենան Բալուի գավառին մեջ։

Բալուի ազգայինք այս ամենն խոսելեն ետքը կը խնդրեն տերութենեն, որ կամ կյանքերնուն ապահովություն տրվի և կամ ուրիշ ազատ երկիրներ գաղթելու հրաման»։

Ի՞նչ դիրք է բռնել Պարոնյանը ցնցող այս իրադրության կապակցությամբ, դա երևում է վերոհիշյալ առաջնորդողի այն տողերից, որտեղ նա զարմանալի համարձակությամբ թուրքական կառավարությանը հիշեցնում է, որ այլ բան է հպատակությունը, այլ բան է ստրկությունն ու գերությունը, և որ օրինավոր մի կառավարություն չպետք է թույլ տա իր հպատակների հետ վարվել այնպես, ինչպես վարվում են գերիների հետ։

«Գավառաց մեջ,—գրում է Պարոնյանը,— հայերն ապահովություն չունին, ո՛չ ստացվածքի, ո՛չ կյանքի և ո՛չ պատիվի. խեղճերը կը կողոպտվին, կսպաննվին, կանպատվվին և այս վիճակին մեջ բազկա-

տարած գթություն կը հայցեն։ Գավառաց մեջ հայոց հպատակությունն գերություն է, գերութենեն ավելի գեշ է։ Ի՞նչ է այս խեղճերուն հանցանքը, ի՞նչ է այս մարդոց մեղքը, որ այսչափ չարչարանոք կը քավեն։ Ինչո՞ւ համար հպատակ ազգի մը վայելելու ազատութենեն զուրկ են, ինչո՞ւ համար գերիներու տրված ազատությունը անգամ չեն կրնար վայելել։ Ահա այս հարցումներն են, որ կրնե հայ ազգն ինքն իրմե շատ տարիներե ի վեր, առանց ինքն իրեն գոհացուցիչ պատասխան մը տալու...»։

Պարոնյանը ավելին չէր կարող ասել. այն, ինչ ասված է՝ շատ բազմիմաստ է և խոսուն։ Երգիծաբանը լավ գիտեր, թե ո՞րն է ճանապարհը, բայց գիտեր նաև, որ 70-ական թվականների կեսերին հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարը շատ ավելի վատ քաղաքական պայմանների մեջ էր, քան մեկ տասնամյակ առաջ։ Պարոնյանի հակակառավարական այս ելույթը ոչ միայն դուր չէր գալու օսմանյան կառավարությանը, այլև կղերական կենտրոնին։ Բայց նա շարունակում է իր մերկացումները, թերթի հաջորդ համարներում հրատարակում է նյութեր նոր հանրագրերի մասին, հաճախ մի համարում տպագրում է երկու հանրագիր։ Այսպես՝ «Թատրոնի» 133-րդ համարում տպագրում է նման երկու նյութ, երկուսն էլ վերնագրված «Հանրագիր մ՚ալ»։ Դրանցից մեկի մեջ խոսվում է Կեսարիայի շրջանի բնակչության սովի մատնվելու և նույնիսկ այդ վիճակում պետական պաշտոնյաների կողմից կողոպտվելու, ծանր տուրքերի ենթարկվելու մասին։

«Թատրոնի» մի այլ համարում (թիվ 136) «Մեր վիճակը» առաջնորդող հոդվածում Պարոնյանը դառնորեն գրում է.

«Ընթերցող, աչքիդ առջև բեր ծովն, որ սաստկաշունչ հողմոց առջև տակն ու վրա կըլլա։ Լեռնաձև ալյաց ձեռքը խաղալիք եղած նավ մը երևակայե, լեցուր այս նավն ոչխարներով, դիր այս նավուն մեջ նավապետ մը, որ կը հորանջե, դիր ղեկավար մ՚ալ, որ ղեկը ձգած գլուխը կը քերե և ահա աչքի առջևը բերած կըլլաս ազգերնուս վիճակը»։

Պարոնյանի ստեղծագործության մեջ քիչ է պատահում, որ այսքան վշտահար տողերով են նկարագրվում երևույթները։ Ամենացավոտ հարցի մեջ էլ նա սովորաբար մտցնում է հումորը, ծիծաղը։ Բայց այստեղ, հորանջող նավապետի (այսինքն Պոլսի պատրիարքի) և իր հոտը գայլերի ոհմակին հանձնած կրոնական պետի (կաթողիկոսի) առջև նաափսոսում է, որ մի ամբողջ ժողովուրդ հանձնված է այդ հոգևորականների ձեռքը, և նրա գրիչը հրաժարվում է ծիծաղից, դառնության կաթիլներ է ծորում։

Պարոնյանը հանգում է արմատական եզրակացության։ Դա, անհրաժեշտության դեպքում, ժողովրդի անջատումն է հոգևոր ղեկավարներից, այլ խոսքով՝ հայ եկեղեցու գերիշխան դիրքի ժխտումը։ Նա առաջարկում է իրերի այս վիճակում ձեռք քաշել հոգևոր իշխանություններից, խորհուրդ է տալիս ժողովրդին իր համար ընտրել ավելի խելոք առաջնորդներ, կազմակերպություններ և մտածել հայ ժողովրդի վիճակի

իսկական բարվոքման մասին։ Բայց լսենք մեծ երգիծաբանի դատաստանը։

«Ժամ է, արդ, որ ժողովուրդն մայր աթոռեն և Պատրիարքարանեն հույսը կտրելով՝ ինքզինքն հովվե, ինքզինքն պաշտպանե։ Հերիք ինքզինքնիս խաբեցինք, համբերեցինք և մինչև այս աստիճան իջանք։ Հարկ անհրաժեշտ է, որ մեր գոյությունը պահպանելու և ապահովելու համար ընկերություն կազմենք, մեր տառապյալ եղբայրներուն օգնենք, բողոքականության քարոզվող գավառներուն վարժարանները բարեկարգենք, մեկ խոսքով աշխարհական պաշտոնն ալ մենք վարենք, կրոնականաց պարտքերն ալ մենք կատարենք»։

Պայքարի լայն ճակատ բաց արած երգիծաբանին այլևս ոչ մի սպառնալիք չէր կարող վախեցնել։

Նա մեկը մեկից ավելի համարձակ ծառացումներ է ունենում սուլթանական կառավարության դեմ։ Այն օրերին, երբ լիբերալ «Մասիսը» երկչոտ արտահայտություններով ակնարկում էր Հայաստանում թուրք բարբարոսների կատարած ոճրագործությունների և թալանի մասին, Պարոնյանը՝ պահպանելով իրեն հատուկ խիզախությունը և սկզբունքայնությունը, գավառից ստացված մի սրտաճմլիկ լուր հրատարակում է սև շրջանակի մեջ, որպես մահազդ գավառում զոհված հայերի համար։ Նա այդ լուրին կցած հոդվածում գրում է. «Արդյոք տպագրական տեսչությունը կներե՞ մեզ այս անլուր վայրենության, բարբարոսության ու գազանության տակ հեծեծող մեր եղբարց կականաբարձ հառաչանաց արձագանք տալ» և ասում, որ հայերի վրա ծանրացած բարբարոսական «լուծը հպատակության ըլլալե դադրած՝ գերության լուծ եղած է» և որ հայ ժողովուրդն իր անձի և ինչքի ազատությունը, կյանքի ապահովությունը թուրքական կառավարությունից պահանջում է ոչ թե «իբրև շնորհ, այլ իբրև իրեն (թուրքական կառավարության) պարտքը»։

Ինչ խոսք, որ Պարոնյանը այս համարձակ տողերը գրելիս նկատի էր ունեցել, որ «Թատրոնը» անպայման խափանվելու է։ Հենց հաջորդ օրը նա ստանում է տպագրական տեսչության պաշտոնական ծանուցագիրը թերթի խափանման մասին, որտեղ ասվում էր. «Թատրոն» անունով հայերեն թերթը, ամփոփելով Մուշից ստացված թշնամական բովանդակությամբ նամակի մի մասը, հրատարակել է իր անցյալ շաբաթ օրվա թվի մեջ և շրջապատել է այն վշտի ու սուգի նշանով։ Հիմնվելով հիշյալ նամակի մեջ արձանագրված հերյուրանքների և չափազանցությունների վրա, հոդվածի ներքևումն էլ ավելացրել է չափազանցրած խորհրդածություններ, որի համար հայտարարության թվականից սկսած դադարեցվում է մեկ ամիս ժամանակով»։

Պայմանաժամը լրանալուց հետո, Պարոնյանը շարունակում է հարձակումը։ Ցույց տալու համար, թե Թուրքիայում արգելված է ամեն մի ազատ խոսք, նա հրատարակում է իր բարեկամներից մեկի ցավակցական նամակը՝ «Թատրոնի» խափանման առթիվ գրված, կախման կետեր դնելով այն բոլոր նախադասությունների, բառերի փոխարեն,

որոնք կարող էին արգելվել գրաքննության կողմից։ Ստացվում է մի նյութ, որտեղ բացի «թեպետև», «բայց», «ինչու համար», «որովհետև» և այլ նման մի քանի կցկտուր բառերից, ուրիշ ոչինչ չկար։ Նամակն այդպես աղճատված, ջնջված ձևով հրատարակվելը շատ ավելի ազդու էր, քան հակակառավարական մի ամբողջ հոդված։

Այս և նման մի քանի այլ նյութերի պատճառով «Թատրոնը» կանգնում է վերջնական խափանման առաջ։

1877 թ. հունվար ամսին Պարոնյանը գրում է. «Մեր բաժանորդաց պարտքերը վճարելե ետքը՝ պիտի ստիպվինք թերթերնիս դադարեցնել, հեռանալ այս ասպարեզեն, որ ալ շատ անտանելի ըլլալ սկսավ»։

Եվ իսկապես, մի առ ժամանակ անց երգիծաբանի հակառակորդները հասնում են իրենց նպատակին։ 1877 թ. մայիս ամսին փակվում է «Թատրոնը», որի նման մարտական թերթ արևմտահայերը այլևս չունեցան՝ վերահաս քաղաքական աննախընթաց խստությունների պատճառով։

1876—1878 թթ. Պարոնյանը միաժամանակ հրատարակում է «Թատրոն մանկանց» պատկերազարդ պարբերականը։ Ըստ էության դա առաջին մանկական հրատարակությունն էր հայ իրականության մեջ։ «Թատրոն մանկանցի» առաջին բնորոշ գիծը նրա աշխարհիկ բնույթն է։ Մինչդեռ ժամանակի դասագրքերը և մանկական հրատարակությունները բացարձակ մեծամասնությամբ պարունակում էին կրոնական երկեր, Հիսուսի կյանքի ու քարոզների հետ կապված միստիկական նյութեր, Պարոնյանի ամսագիրը երեխաների մեջ զարթեցնում էր սեր դեպի ֆիզիկական և մտավոր աշխատանքը, կենդանական և բուսական աշխարհը, իր փոքրիկ ընթերցողների հետ խոսում էր պարզ, հասկանալի աշխարհաբարով, տպագրվող նյութերին կցելով ուշագրավ նկարներ։

Մանկական գրականության մեջ նույնպես երևում է Հ. Պարոնյանի խոր դեմոկրատիզմը, ժողովրդայնությունը։

* * *

(«Թատրոնը» փակվել էր 1877 թ. մայիս ամսին. 6 ամիս Պարոնյանը չի գրում որևէ պարբերականում։ 1878 թ. փետրվար ամսին նրա ստորագրությունը տեսնում ենք «Մասիս» թերթում, որտեղ շարունակում է «Թատրոնում» սկսված «Կամիթների» շարքը։)

Ակնարկելով այն փաստը, որ «Թատրոնի» փակվելու պատճառ եղել են ազգի գլուխ կանգնած հայ ռեակցիոն գործիչները և սուլթանական կառավարությունը, Պարոնյանը «Կամիթների» առաջին հոդվածի սկըզբում դառը հեգնանքով գրում է.

«Վեցամսյա լռությամբ ազգին և կառավարության մեծ ծառայություններ մատուցանելե ետև՝ եթե այսօր ընթերցողացս կը ներկայանամ՝ չկարծվի թե խնդալու դիտավորությամբ է. որովհետև խնդալն արգելված է՝ իբրև վնասակար հասարակաց բարոյականության»։

«Մասիս» թերթի խմբագիր Կ. Ութուճյանին հետաքրքրում էր երգիծաբանի ստորագրությունը, նա հույս ուներ այդ ստորագրության շնորհիվ ապահովել նոր բաժանորդներ։ Սակայն Պարոնյանի համարձակ մերկացումները չէին կարող չանհանգստացնել զգույշ խմբագրին։ Չցանկանալով իր թերթի վրա հրավիրել կառավարության ուշադրությունը, նա փակում է «Մասիսը» երգիծաբանի առաջ։

Մինչև 1878 թ. մարտի 5-ը «Մասիսին» աշխատակցելուց հետո, Պարոնյանը դարձյալ դուրս է մնում լրագրական ասպարեզից, հարկադրված է լինում մի առ ժամանակ աշխատակցել «Մանզումեի էֆքյար», «Ծերիտեի շարքիե», «Հայրենիք» և այլ թերթերի։ Սրանք նախորդ տարիներին սուր ծաղրի էին ենթարկվել «Մեղվում» և «Թատրոնում» և չէին կարող թույլ տալ, որ Պարոնյանը ազատորեն գրեր, ինչ որ ցանկանար։ Նա այդ պարբերականների մեջ տպագրում է այնպիսի նյութեր, որոնք ուղղված չէին ազգային մարմինների կամ կառավարական պաշտոնյաների դեմ և գերազանցապես շոշափում էին կենցաղային հարցեր, «ատտնին տեսարաններ»։ Բացի այդ՝ կան վկայություններ, որ նրա գործերը վերոհիշյալ պարբերականներում լույս էին տեսնում խմբագրական մեծ կրճատումներով և ուղղումներով, որոնք հարկադրում են իր սկզբունքներին հավատարիմ գրողին որոնել տպագրելու այլ հնարավորություններ։

1880 թ. հուլիս ամսից Պարոնյանը առանձին տետրակներով սկսում է հրատարակել «Պտույտ մը Պոլսո թաղերուն մեջ» ակնարկաշարը, գրեթե չանդրադառնալով «Թատրոնում» նույն նյութի շուրջը գրած ակնարկներին։

Պարոնյանի այս նոր երկը, որի տպագրությունն ավարտվում է 1880 թ. սեպտեմբեր ամսին, մեծ աղմուկ է բարձրացնում Պոլսի մամուլում։ «Մասիս» թերթը տպագրում է Գ. Ե.-ի մի հոդվածը «Պարոնյանի պտույտին վրա պտույտ մը» վերնագրով, որտեղ հեղինակը մեղադրում է երգիծաբանին իրականությունը խեղաթյուրելու մեջ։

«Մասիսի» խմբագիր Ութուճյանը իր կողմից ավելացնում է մի ծանոթագրություն Պարոնյանի դեմ, «Ազգային ջոջերը» անվանելով «բանդագուշական կենսագրություններ»։

Նկատելով, որ Կ. Պոլսում հասարակական-քաղաքական հարցերի մասին անհնար է գրել, Պարոնյանը աշխատակցում է Աբ. Հովհաննիսյանի «Փորձին», որտեղ մաս-մաս հրատարակում է «Իմ ձեռատետրը» նշանավոր աշխատությունը՝ «Հոս-հոս» ստորագրությամբ։

1883 թ. սկզբից հրատարակվում է «Ծիծաղը»։

«Ծիծաղը» շատ յուրօրինակ հրատարակություն էր։ Նա լույս էր տեսնում առանձին պրակներով՝ ամեն շաբաթ։

Պարոնյանը իր «Ծիծաղների» առաջաբանում՝ անդրադառնալով քաղաքական նոր, աննպաստ պայմաններին և այդ պայմաններում՝ հրապարակախոսության անհրաժեշտությանը, գրում էր.

«Ներկա գործս պիտի խոսի կենդանիներուն վրա, ի բաց առնելով միայն այն կենդանին, որուն մարդ կըսեն տասնևիններորդ դարուս մեջ։

Ինքնին կը հասկցվի, ուրեմն, թե դյուցազներուս խումբը պիտի կազմվի կատվե, գորտե, կապիկե, աղվեսե, գայլե, էշե, սագե, բադե և, վերջապես, այն ամեն կենդանիներեն, որոնց մարդ չեն ըսեր»։

Հասկացնելով, որ այդ կենդանիների անվան տակ ընթերցողները դարձյալ պիտի տեսնեն Կ. Պոլսի հայ հասարակական կյանքում իշխող դեր կատարող «ազգային ջոջերին», Պարոնյանը շարունակում է.

«Փիլոն հագած կապիկներ, առաջնորդության թեկնածու աղոավներ, իրենց անձն ուղղության օրինակ հռչակող ուղտեր, ներդաշնակության ճաշակ տարածող ավանակներ, պանիրի պահպանության համար իրենք զիրենք ընտրելի ներկայող կատուներ և այլն, ի տես պիտի գան և իրենց դերերն պիտի կատարեն «Ծիծաղի» ասպարեզին մեջ»։

Այսօր, մոտ 70 տարի անց, Պարոնյանի այդ երկը անհնար է հասկանալ առանց ամենամանրամասն ծանոթագրությունների ու բացատրությունների։ Ժամանակաշրջանի հասարակական, քաղաքական կյանքը լավ իմացող ընթերցողը, սակայն, իսկույն կնկատի նրա թեմատիկայի բազմազանությունը, տարբեր բնագավառների ընդգրկումը։ Բազմազան և բազմաթիվ այլաբանություններով նա ներկայացրել է XIX դարի 80-ական թվականների մի շարք երևույթներ։

4

Պարոնյանի գեղարվեստական ստեղծագործությունների մեջ բացառիկ տեղ են գրավում «Ազգային ջոջերը»։ Անվարան կարելի է ասել, որ դա հեղինակի գլուխ-գործոցն է, ուր զարմանալի ինքնատիպությամբ, լակոնիկ ոճով ցուցադրված է երգիծաբանի ապրած դարաշրջանը՝ ամենահստակ հայելու մեջ։

Երգիծական դիմանկարի ժանրը վաղուց մշակված էր համաշխարհային գրականության մեջ, ուներ իր ուրույն սկզբունքները։ Պարոնյանը լիովին պահպանել է այդ սկզբունքները, նրա մոտ անձնավորությունը չի գնահատվում վերացական դատողություններով։ Նա կոնկրետ է իր փաստերի մեջ, խստորեն հետևում է պատմականությանը։ Իր քննադատության մեջ թույլ տալով հանդերձ հիպերբոլիկ արտահայտություններ, նա չի խաղում իրական փաստի հետ։ Նա փաստագրական առատ տեղեկություններ է տալիս «Ջոջերի» կենսագրական հիմնական դեպքերի մասին։

Պարոնյանը այս գիրքը գրելիս նկատի է ունեցել ֆրանսիական համանման գրականությունը։ «Ազգային ջոջերի» շարքն սկսելուց մի քանի ամիս առաջ նա «Պոլիշինել» և այլ ֆրանսիական երգիծաթերթերից թարգմանաբար «Թատրոնում» լույս է ընծայել մի շարք դիմանկարներ, սկսելով ֆրանսիացի զորավար Թրոշյուից, որին հաջորդում են այլ ականավոր անձնավորություններ։ Սրանք բոլորը գրված են երգիծական

սկզբունքով և գրեթե այնպիսի դիմանկարներ են, ինչպես Պարոնյանի «Ազգային ջոջերը»։

Վերոհիշյալ երգիծական դիմանկարները ընթերցելիս շատ զուգահեռներ ենք տեսնում հայ հասարակական կյանքի հետ, դրանց մեջ խոսվում է հաճախ այնպիսի երեվույթների մասին, որոնք նույնությամբ կարող էին վերաբերել հայ իրականությանը։ Կարծես դրանք ցուցադրում էին պոլսահայ ազգային գործերի ղեկավարությունն իրենց ձեռքը վերցրած, սակայն միայն իրենց անձնական շահի ու հանգստի մասին մտածող մարդկանց գործունեությունը։

Յ. Յ. ՊԱՐՈՆԵԱՆ

ԱԶԳԱՅԻՆ ՋՈՋԵՐ

Գ.

Ներսէս Վարժապետեան. — Կարապետ Երամեան. — Սարգիս Գալեան. — Մկրտիչ Ճանեան։

Կ. ՊՕԼԻՍ
ՏՊԱԳՐՈՒԹԻՒՆ Ս. Ղ. ՊԱՐՏԻԶՊԱՆԵԱՆ ԵՒ ԸՆԿ.
—
1880

«Ազգային ջոջերի» 3-րդ պրակի անվանաթերթը

Վերոհիշյալ օտար «ջոջերի» դիմանկարները հրատարակելուց մի քանի ամիս անց՝ Պարոնյանը 1874 թ. սեպտեմբեր ամսին «Թատրոնում» հրատարակում է այսպիսի մի հայտարարություն. «Ասկից վերջը պիտի սկսինք ազգային գործոց մեջ դեր խաղացող երևելի անձանց երգիծական կենսագրությունը ընել, ինչպես որ կընեն ուրիշ ազգաց մեջ։ Ասոնց մեջ պիտի գտնվին էֆենդիներ, երեսփոխաններ, բժիշկներ, փաստաբաններ, խմբագիրներ և այլն։ Հառաջիկա շորեքշաբթի օրը մեծապատիվ դոկտոր Ռութունճյանե պիտի սկսինք»։

Եվ արդարև, խոստացված օրը, սեպտեմբերի 11-ի համարում Պարոնյանը տպագրում է Քարունակ Ռութունճյանի երգիծական դիմանկարը։ Դա «Ազգային ջոջեր» անմահ շարքի սկիզբն էր։

Եվ այսպես 1874 թ. սեպտեմբերին սկսելով «Ջոջերը», նա շարունակում է մինչև 1876 թ. կեսերը։ Հետագայում, «Թատրոնի» փակվելուց հետո, Պարոնյանը «Ջոջերը» տպագրում է Գափամաճյանի «Լույս» պարբերականում։

1879 թվականին նա մտածում է ի մի հավաքել այդ բոլորը և հրատարակել առանձին գրքերով, բայց նրան չեն բավարարում ընդամենը 2—3 տարի առաջ գրված դիմանկարները։ Արևմտահայ հասարակական կյանքում շատ բան էր փոխվել։ Հայ բուրժուազիան և հոգևոր իշխանությունները ռուս-թուրքական պատերազմի վերջին ամիսներից շատ ավելի արագ էին կողմնորոշվում դեպի սուլթանական կառավարությունը

և դավաճանում հայ ժողովրդի շահերին։ Պարոնյանը բոլորովին չանդրադառնալով նախկին դիմանկարներին, գրում է նորերը շատերի մասին։

Շատ ուշագրավ եզրակացությունների առիթ է տալիս Պարոնյանի «Ազգային ջոջերի» նախնական տարբերակների համեմատումը 1879 թվականին առանձին գրքով լույս տեսած դիմանկարների հետ։ Այն դիմանկարները, որոնց մեջ Պարոնյանը բանեցրել էր սատիրայի ուժը, վերամշակվել են, իսկ այն դիմանկարները, որոնց մեջ թեթև հումորով էր ծաղրել իր «հերոսներին», այստեղ տոգորվել են անխնա սարկազմով, գրվել են բոլորովին նոր դիմանկարներ։ Այդպիսին է, օրինակ, Խաչատուր Միսաքյանի երգիծական կենսագրությունը։

Իր երգիծական դիմանկարները 1879—1880 թթ. հրատարակելով առանձին հատորներով, Պարոնյանը դրանց կցել է մի առաջաբան, որտեղ ի միջի այլոց գրում է. «Մենք այս հրատարակությամբ աշխատած ենք մեր ազգին մեջ գտնված երևելի անձերուն կենսագրություններն ընելով՝ անոնց թերություններն ցույց տալ այն անաչառությամբ, որ կենսագրե մը կը պահանջվի առանց սակայն դուրս ելնելու հեգնաբանության սահմաններ։

Կը համարձակինք ըսելու, որ ոչ զոք վիրավորել ուզած ենք և ներկայացուցած ենք անձերն այնպես, ինչպես որ են և ո՛չ թե ինչպես որ կուզեն իրենք. և եթե ընթերցողն տեղ-տեղ ծանր կետերու հանդիպի, անոնց պատասխանատուն մենք չենք. ո՞ր հայելին գաճաճն Աքիլլես կանդրադարձնե, ո՞ր լեռն սուրբը սատանա կը կրկնե»։

Հավատարիմ այս սկզբունքին, նա գծագրել է իր «ջոջերին», առաջին տեղը հատկացնելով ժամանակի ամենաականավոր կրոնական գործիչներից մեկին՝ Խորեն Գալֆայանին, որին հաջորդում են այլ հոգևորականներ, խմբագիրներ, հասարակական և մշակութային գործիչներ։ Տեղ տալով հասարակական կյանքում տարբեր դեր կատարող մարդկանց, Պարոնյանը տարբեր մոտեցում ունի նրանցից յուրաքանչյուրի նկատմամբ։

Ո՞րն է երգիծանքի չափանիշը այս բոլոր դիմանկարների մեջ։ Ամենից առաջ ու հիմնականը՝ նրանց հասարակական դերը։ Պարոնյանին գրեթե չի հետաքրքրում այդ մարդկանց անհատական կյանքը, կենցաղային մանրուքները. նա դրանց մասին հազվադեպ է խոսում, այն էլ եթե այդ մանրուքները այս կամ այն կերպ կապվում են նրանց հասարակական գործունեության հետ։

Իր դիմանկարներում նա օգտագործում է երգիծանքի բոլոր տեսակները։

Հումորն օգտագործում է գերազանցապես արվեստի մշակների դիմանկարները կերտելիս, մարդկանց, որոնք ամենևին հայ ժողովրդի վրա բեռ չեն եղել և իրենց տքնաջան աշխատանքով նպաստել են հայ մշակույթի զարգացմանը, ինչպես հայ բեմի անխոնջ գործիչներ Հակոբ Վարդովյանը, Թովմաս Ֆասուլաճյանը և Երանուհի Գարագաշյանը։ Անշուշտ սրանց էլ է ծաղրում Պարոնյանը, միշտ նրանց անձնական հատկանիշ-

ները կապելով հասարակական դերի հետ, բայց ծաղրում է թեթև ժպիտով, ոչ սուր կսմիթներով։ Այդպես է գծագրված նաև Սարգիս Պալյանը, ականավոր ճարտարապետ, որի նախագծերով կառուցված շենքերը մինչև այժմ զարդարում են վաղեմի Բյուզանդիոնը։

Իր ամբողջ ստեղծագործական կյանքում սկզբունքային դիրքերից հոգևորականության դեմ կատաղի պայքար մղող Պարոնյանը «Ազգային ջոջերում» իր ամենաթունոտ նիզակները պահել է նրանց համար և խոցում է ոչ թե ուղղելու, այլ անպայման շարքից հանելու համար։ Այդպես են գծագրված Խորեն Գալֆայանը, Անտոն Հասունյանը և անվեղար հոգևորական Տերոյենցը։ Այս երեք անձնավորությունների մասին Պարոնյանի գրած դիմանկարներն իրենց սրությամբ շատ են տարբերվում մյուսներից։

Պարոնյանը սրանցից յուրաքանչյուրին մոտեցել է տարբեր տեսանկյունից, որսալով նրանց համար հատկանշական իրողություններն ու փաստերը։ Նար-Պեյին ներկայացրել է որպես առաքինություն, ողջախոհություն, ժուժկալություն, համբերատարություն, ընկերասիրություն, կենցաղային պարզություն ու համեստություն քարոզող, բայց ըստ էության դրանցից ոչ մեկին չհետևող մի հոգևորական։

«Նախազգացմամբ գուշակեց կարծես,—գրում է Պարոնյանը,—թե ձեռք պիտի քաշեր օր մը այս աշխարհիս վաղանցուկ հաճույքներեն, թե յուր կյանքն աստուծո ծառայության նվիրելով մեծ քաղցրություն պիտի զգար։ Ուստի օր մը աչերն վեր առնելով կնկան մը երես չէր նայեր... բազմության մեջ. փութանք ավելցնել թե մեկե մը տեսնվելու կասկածկամ երկյուղ չունեցած ատենն ալ չէր նայեր կիներու... եթե ծեր ըլլային. և, հետևապես, կուսակրոն ըլլալու համար ամեն տրամադրություն ուներ»։

Ինչպես հեշտությամբ կարելի է նկատել, Պարոնյանը վերոհիշյալ հատկանիշները չի համարում հատուկ միայն Նար-Պեյին, այլ համարում է «կուսակրոն ըլլալու համար» անհրաժեշտ հանգամանքներ, կիրառելով առհասարակ բոլոր ամուրի հոգևորականության նկատմամբ։ Նար-Պեյը ձգտել է պաշտոնների, փառքի, տենչացել է աշխարհիկ վայելքներ, ցանկացել է իր համար ապահովել իշխանական տիտղոսներ։ Երբ Ռոդոստոյի ժողովուրդը խնդրում է նրան որպես հոգևոր առաջնորդ գալ իրենց քաղաքը, նա «այնպիսի ճամփու ծաղք մը առաջարկեց, որով Ռոդոսթոյի բոլոր ազգայինները կրնային հոս փոխադրվիլ»։

Երգիծաբանը ծաղրում է Նար-Պեյի անսկզբունքայնությունը, ըստ անհրաժեշտության և պատեհության իր կարծիքները աճուրդի հանելը։ Թվարկելով այն բազմաթիվ անունները, որ փոխել է Նար-Պեյը (Խորեն Գալֆայան, Նար-Պեյ, Լուսինյան և այլն), հետևյալ սրամիտ համեմատությունն է անում։ «Հարկ կը համարինք հոս հիշել, թե Խորեն եպիսկոպոս յուր կարծիքներուն հետ ալ այնպես կը վարվի, ինչպես յուր մականուններուն հետ, միայն սա տարբերությամբ, որ կարծիքներն ինն օրը անգամ մը կը փոխե, մինչդեռ մականունները ինը տարին անգամ

մը»։ Ո՞րոնք են Նար-Պեյի «բարոյական սկզբունքները»։ Այդ մասին երգիծաբանը գրում է, թե նրա «վարքեն կրնանք գուշակել, թե յուր հարգած սկզբունքներն հետևյալներն ըլլալու են.

«Սիրե հայրդ ու մայրդ... եթե հարուստ են.
Սիրե թշնամիներդ... երեսանց.
Սուտ մի խոսիր... եթե շահ չունիս.
Թող մի տար կիրքերդ գերի ըլլան անձիդ.
Դրացիներդ անձիդ պես սիրե»։

Ի դեպ վերոհիշյալ հինգ կետերից երեքի մեջ ընդհանրացված են նրա բարոյական սկզբունքները, իսկ վերջին երկուսում կա շատ թափանցիկ ակնարկ Նար-Պեյի աշխարհիկ կյանքի վերաբերյալ, իր կրքերին անձնատուր լինելու, կանանց հետ մեղապարտ կապեր պահպանելու վերաբերյալ։

Նար-Պեյը, ըստ Պարոնյանի, իր պաշտոնավարության ընթացքում սորկամտորեն ծառայում է հարուստներին, փողին, նա իր գործունեության մեջ նկատելի շերտավորում է մտցնում հասարակական տարբեր խավերի համար։

«Ազգային հիվանդանոցին մոմերուն պես կարգերու կը բաժնվեին յուր դամբանականները, մեկ ոսկի տվող մեռյալն բարեսիրտ կըլլար. երկու ղրկողը բարեսիրտ և քիչ մ'ալ ազգասեր կը հռչակվեր. երեք նվիրողը ազնիվ սրտով և վսեմ զգացումներով կը զարդարվեր. չորս համբողը հանրածանոթ ազգասեր կը ծանուցվեր. հինգ տվողն՝ կենդանությանը ժամանակ այնքան գաղտնի ողորմություն տված կըլլար աղքատներուն, որ մարդ տեսած չէր ըլլար, հայրենյաց բարերար կը հորջորջվեր, և ասանկներուն դագաղը ութը հոգի կը կրեր, որովհետև չորս հոգի բավական չէին կրել այնչափ գովեստներով ծանրաբեռնյալ ննջեցյալն։ Դագաղն ալ երբեմն զգացման տեր և ազգասեր կըլլար, եթե զայն շինողատաղձագործը գերապատիվին մեճիտիե մը ղրկեր։ Իսկ անոնք, որ ժամանակ չունեին փրկանք վճարել դամբանախոսին, դամբանական լսելու իրավունքե կը զրկվեին, իրենց վերապահելով սակայն մեռնելու իրավունքը»։

Պարոնյանի կարծիքով Նար-Պեյը որպես բանաստեղծ ոչնչություն է, և ահա թե ինչպես է ծաղրում նրան. «Յուր վկայությանը նայելով՝ երկու ամիս աշխատելեն ետքը հետևյալ գյուտն ըրավ.

«Ջյուր անվան կոչ
Գիտե՞ս, ոհ, ոչ։

Թեպետև պատմաբաններեն ոմանք Հոմերոսի կընծայեն այս երեվելի գյուտն, որ «ժամանակագրությունք երննլի անցիցին» կարգը դըրվելու մոռցված է դժբախտաբար, սակայն մենք պնդելով կը պնդենք, որ այս գյուտին փառքը Խորենի միայն կը պատկանի»։

Երգիծաբանը խստորեն ծաղրում է Նար-Պեյի ռեակցիոն ռոմանտիզմը և ամենախրթին գրաբարը։ Խոսելով Լամարթինից նրա կատարած թարգմանության մասին, ասում է, թե այդ թարգմանությունը

հասկանալու համար «այն ատենները չորս հոգիե բաղկացյալ մասնաժողով մը կազմվեցավ, որն որ անկարող ըլլալով զայն լուծել, թարգմանիչին դիմեց, որ ներումն խնդրելով պատասխանեց, թե վրայեն բավական ժամանակ անցած ըլլալուն պատճառավ ինք ալ չէր կարող հասկնալ»։

Ի՞նչ ընդհանուր գնահատական է տալիս Պարոնյանը Նար-Պեյի գրական վաստակին։ Նա գրել է հետևյալ շատ բնորոշ տողերը. «Յուր աշխատասիրություններուն մեկ մասը 1879-ին Պերայի հրդեհին հրո ճարակ եղան, ինչպես որ կըլլան դժբախտաբար այն ամեն երկասիրությունները, որք տպված չեն... գրված չեն։ Այդ գործերու մոխիր դառնալն մեծ կորուստ մ՚է անշուշտ ազգին համար, բայց կրնանք մխիթարվիլ յուր հրատարակած գործերով, որոնք, քիչ բացառությամբ, արժանիք ունեին... մոխիր դառնալու»։

Ըստ երևույթին «քիչ բացառությամբ» արտահայտության տակ նա հասկանում է «Ալաֆրանկա» կատակերգությունը։

Պարոնյանը նույնպիսի խստությամբ քննադատել է ու ոչնչացնող ծաղրի ենթարկել Տերոյենցին։ Այստեղ հատման կետերը Նալբանդյանի ու Պարոնյանի միջև շատ ավելի ակնբախ են։ Հայտնի է, որ իր ժամանակին Միքայել Նալբանդյանը համառ ու անխնա պայքար է մղել խավարամոլ այդ աշխարհական գործչի դեմ, մի մարդ, որը XIX դարի 60-ական թվականներին քարոզում էր միջնադարյան խավարամոլություն, դևերի ու չարքերի գոյություն, հլու հնազանդություն եկեղեցական դոգմաներին և այլն։ Պարոնյանը խոսելով նրա ծննդյան մասին, գրում է. «Յուր ծննդյան հետևյալ գիշերը ծնան դևերն, որոնց գոյությունն այն թվականեն ի վեր հաստատված ճշմարտություն մ՚է»։

Խոսելով նրա բացառիկ խավարամոլության մասին, Պարոնյանը ասում է. «Երբ հայ թերթ մը փափաքեր քիչ մը լույս վառել, Պատվելին կուգար, կը փչեր զայն»։

Պարոնյանը կղերա-ավատական գաղափարախոսության այդ մոլի պաշտպանին ներկայացնում է իբրև դասակարգային շատ որոշակի դիրքերի վրա կանգնած մի մարդու, որը չի գիջանում իջնել աշխատավոր ժողովրդին հուզող որևէ հարցի աստիճանին. Նրա միջավայրը, նրան հետաքրքրող հասարակական խավը ամիրայությունն է։ Հարուստ այդ դասակարգից է, որ նա վարձատրվում է առատորեն, ի տրիտուր այն ծառայության, որ նա մատուցում է նրանց՝ իր պարբերաթերթը տրամադրելով ամիրաների փառաբանությանը։ Ամիրաների նկատմամբ «երախտագիտական զգացումով» լցված անվեհեր այդ վարդապետը աստըծուն աղոթելիս ոչ այնքան խոսում է իր մեղքերի, աշխարհի բարօրության և այլ նման հարցերի մասին, որքան խնդրում է ուժեղացնել կապը ամիրայության հետ. «Յուր աղոթքին մեջ թեպետև երկնից արքայությունը կը խնդրեր, սակայն հարուստ ամիրաներ ալ խնդրելու չէր մոռնար...» ըսելով. «Արքայություն խնդրենք, բայց հացագործը դրամ կուզե, ամիրաներ տուր ինծի, ստված, և ամեն բան ունեցած կըլլամ»։ Մի այլ

հատվածում Պարոնյանը պատմում է, որ երբ ամիրաները գնում էին պատվելիի մոտ ու առաջարկում խնդրել ինչ որ ցանկանում է, «Պատվելին կը պատասխաներ. «Կը խնդրեմ, որ դրամ տաք ինծի։ Ամիրաներն այս ազատ և հանճարեղ պատասխանին վրա հիանալով՝ կը քաջալերեին զինքը ոսկիներով, զորս անձնանվիրաբար կառներ Պատվելին»։

Ինչպես Խորեն Նար-Պեյի, այնպես էլ Տերոյենցի մատենագրական ժառանգությունը Պարոնյանը համարում է հայ ժողովրդի համար վտանգավոր ու ժխտում է իսպառ։ Խոսելով Տերոյենցի լույս ընծայած քերականական մի ձեռնարկի մասին, նա գրում է. «Այս քերականության վերջին երկու մասերը արժանի չեղան լույս տեսնելու, բայց առաջինը մեծ, խիստ մեծ ընդունելություն գտավ... Նպարավաճառներեն, որոնք հիշյալ քերականությամբ սորվեցան, թե ինչպես պանիր կը փաթտըվի թուղթերու մեջ... Վարժարանին հառաջադեմ աշակերտները սկսած էին այն քերականությամբ սխալ խոսելու և սխալ գրելու վարժվիլ»։

Հայտնի է, որ հայ իրականության մեջ ոչ մի պարբերական այնպիսի ռեակցիոն դիրքերում կանգնած չի եղել, որքան Տերոյենցի տխրահռչակ «Սրևակը», որը առաջադիմականները հակառակ կողմից ընթերցելով կոչում էին «կավերեւ». Սրվանձյանը, Մ. Նալբանդյանը, Ա. Հայկունին և այլ առաջավոր մտածողներ ոչնչացնող քննադատության են ենթարկել այն։ Երգիծաբանը գրում է. «1857-ին սկսավ «Երևակ» անունով տխուր հանդես մը հրատարակել։ Օր չէր անցներ, որ հավն երեք անգամ չխոսեր հոն»։ Ակնարկելով Միք. Նալբանդյանի դեմ Տերոյենցի մղած պայքարին, նա շարունակում է. «Դևերու գոյությունը ուրացողները հերետիկոս կը հռչակվեին, և ինքը ամեն ճիգ կը թափեր դևերու գոյությունը հաստատել յուր գոյությամբը, և, որ զարմանալին է, դատր միշտ կը վաստկեր»։

Պարոնյանը Տերոյենցին ներկայացնում է որպես խռովարար, չար բնավորության տեր մի գործիչ, որը «կյանքին մեջ երբեք փողպատ և ողջմտություն գործածած չունի»։

Անտոն Հասունյանի երգիծական դիմանկարը լրացնում է այս գործիչների շարքը։ Հասունյանը Հռոմի Պրոպագանդայի դպրոցն ավարտած այն մոլի քաղաքական գործիչն էր, որը ձգտում էր հայ ժողովրդին բաժան-բաժան անել, կաթոլիկ հայերին հակադրելով իրենց ծնող ժողովրդին, նրանց օտարացնել։ Հայ իրականության մեջ օրհասական պայքար էր մղվում վտանգավոր այս թշնամու դեմ, մի գործչի, որին Հռոմը ֆինանսավորում էր և ամեն կերպ օժանդակում։ Հասունյանի ազգուրաց գործունեությունը այնպիսի մեծ դժգոհություն առաջացրեց հայերի մեջ, որ անգամ կաթոլիկ հայերը պայքարի դուրս եկան նրա և նրա կողմնակիցների դեմ, առաջ բերելով մի շարժում, որ կոչվել է «հակահասունյան շարժում»։

Երգիծաբանը, Հասունյանին դասելով այն մարդկանց շարքը, որոնք «նախապատիվ կը սեպեն իրենց ազգային իրավունքներն Ս. Պապին հողաթափներուն մեջ տեսնել, քան թե իրենց ձեռներուն մեջ», վեճի է

բռնվում նրանց հետ, որոնք Հասունյանին համարում են «ազգասյաց»։ Ազգատյաց լինելու համար,—ասում է նա,—նախ պետք է պատկանել նույն ազգին, մինչդեռ «յուր գործերն բավական են ապացուցանել, թե հայու զավակ չէ. եթե ըլլար՝ անկարելի էր, որ իր ազգն սպանելու աշխատեր»։

Սրամիտ համեմատությունների, վառ պատկերների այն շարանը, որ մենք տեսնում ենք ուրիշ «չոջերի» դիմանկարներում, այստեղ բացակայում է. բացակայում է առհասարակ ծիծաղը։ Հայ իրականությունում Հասունյանի դերի աղետավոր լինելը Պարոնյանին ասեք հնարավորություն չի տվել ուրախ տրամադրությամբ շարադրելու նրա կենսագրությունը, կատակելու։ Նա զգաստ դատավճիռներ է միայն կայացնում, որոնք զուցե շեղվում են ընտրված գրական սեռից, սակայն ոչընչացնող են, հիմնովին ժխտող։ Ուշագրավ է Պարոնյանի մի դիպուկ արտահայտությունն էլ Հասունյանի հանցանքի ծանրության մասին։ Նա պատմում է, թե երբ հույները հարցրել են Սողոնին, թե ինչու պատիժ չի սահմանել հայրասպանների համար, մեծ օրենսդիրը պատասխանել է. «չէի կարծեր, որ պիտի գտնվին մարդեր, որ համարձակին իրենց հայրն կամ մայրն սպաննելու»։

Պարոնյանը անողոք քննադատության է ենթարկել նաև հայ լիբերալիզմին, հանձին նրա երկու ամենաականավոր ներկայացուցիչների՝ Գրիգոր Արծրունու և Նահապետ Ռուսինյանի։

Հայտնի է, որ այս երկու գործիչներն էլ խոշոր դեր են կատարել հայ հասարակական կյանքում՝ առաջինն իր «Մշակ» լրագրով, երկրորդը արևմտահայերի սահմանադրական շարժմանը ունեցած մասնակցությամբ, աշխարհաբարի համար մղած պայքարով։

Պարոնյանը այս երկու գործիչների մոտ չի նկատում բարոյական արատներ, անձնական շահախնդրություն, կեղծիք և այլն, ընդհակառակը նշում է նրանց ազնիվ, անշահախնդիր վարքագիծը, բարձր գնահատում Արծրունու ծառայությունները կրթական նպատակներ հետապնդող «Արարատյան ընկերությանը» օժանդակելու գործում, գտնում է, որ Արծրունին «վերջին աստիճան ուղիղ մարդ է»։ Պարոնյանը ազնիվ ձգտումներ է տեսնում նաև Ռուսինյանի մոտ, բայց նա թե՛ մեկին և թե՛ մյուսին քննադատում է այն բանի համար, որ նրանք կազմում են հայ իրականությունը վերափոխելու ցնորական ծրագրեր, առանց ճանաչելու այդ իրականությունը, հաշվի առնելու նրա առանձնահատկությունները. մեկը՝ Արծրունին գերմանական դաստիարակությունից բերած դեղատոմսերով, մյուսը՝ ֆրանսիական հեղափոխության գաղափարներով փորձում են այնպիսի նորամուծություններ մտցնել հայկական կյանքում, որոնք իրական հիմքեր չունեն։

Արծրունուն նվիրված դիմանկարը գրված է ռուս-թուրքական պատերազմից հետո, 1879 թվականին, երբ հայ բուրժուազիայի ծրագրերը ջուրն էին ընկել. իսկ հայտնի է, որ շարժման գլուխն էր կանգնած Արծրունին, որ պահանջում էր զինված ապստամբություն առանց նկատի

ունենալու նման ապստամբության նախադրյալների առկայությունը։ Ռուսական բանակի Կարին հասնիլը Արծրունին բավական էր համարել, որ պահանջի Կարինը դարձնել Հայաստանի մայրաքաղաքը, ազգային իշխանություններին Կ. Պոլսից տեղափոխել Կարին. «Կը կարծեր, անշուշտ,—գրում է Պարոնյանը,—թե Կարին նամակ ղրկելու չափ դյուրին բան է Պատրիարքարանն ու Երեսփոխանական ժողովն Հայաստան ղրկելն»։ «Եվ Արծրունին պոլսեցիներուն այս անտարբերության վրա սրդողելով՝ կը մկրտեր զանոնք թեթև, կեղծ ազգասեր, շուներու և գողերու խառնուրդ և ուրիշ այնպիսի ածականներով, զորս լրագրի մը մեջ հրատարակելու համար մարդս անպատճառ գերմանական դրոշակ ունենալու է»։

Ակնարկը Արծրունու գերմանական կրթությանն է վերաբերում։

Պարոնյանը իհարկե դեմ չէր արևմտահայերի ազատագրական պայքարին, նա դեմ էր այն արկածախնդրական ուղուն, որ հետագայում էլ որդեգրվեց հայ քաղաքական կուսակցությունների կողմից։

Գրեթե նույն դիրքերից է քննադատում նա Նահապետ Ռուսինյանին. Պարոնյանը ընդունել է արևմտահայերի ազգային սահմանադրության դրական դերը, սակայն ամենայն անողոքությամբ ծաղրել է այն դյուրահավատ մարդկանց, որոնք կարծում էին, թե հայերը դրանով ձեռք են բերել պառլամենտական մի ազատություն և իրենց աղմուկ-աղաղակներով, ճառերով խլացնում էին հայ ժողովրդի սոցիալական վիճակը ցուցադրելու փորձերը, մի բան, որ թուրքական կառավարության համար էլ հաճելի էր։

Ֆրանսիական հեղափոխության գաղափարներով Պոլիս վերադարձած Ռուսինյանին թվում էր, թե Պոլսում ստեղծվել է ամեն նախադրյալ՝ ո՛չ միայն ազգային ազատագրության համար, այլև՝ մշակութային այնպիսի հեղաշրջման, ինչպիսին տեսել էր Ֆրանսիայում։ Ֆրանսիական հեղափոխության առաջին տարիների նույնիսկ այնպիսի նորամուծություններ, ինչպիսիք էին տարվա ամիսների անունների փոփոխությունները, որոնք անգամ Ֆրանսիայում ծաղրի առարկա դարձան և մերժվեցին, Ռուսինյանը ուզում էր կիրառել հայ իրականությունում, առաջարկելով գարնան ամիսները կոչել բուսին, ծաղկին, մարգին, ամռան ամիսները՝ հնձար, տոթար, պտղար, աշնան ամիսները՝ կթոն, թափոն, մրգոն, ձմռան ամիսները՝ ձյուներ, սառներ, մրրկեր: Բացի այդ՝ նա իր «Ուղղախոսությամբ» առաջարկում էր քերականական մի այնպիսի սիստեմ, որը իրավամբ իր ժամանակին համարվեց «ծռախոսություն»։

«Ինքը լավ համոզված էր,—գրում է Պարոնյանը,—թե իրմե զատ բոլոր մարդիկ ծուռ ըլլալնուն իր քերականության ասանկ գեշ անուն մը կուտան.. Եվ Նահապետ՝ գրիչը ձեռքե չէր ձգեր. կը նմաներ այն դերձակին, որ փոխանակ կերպասը մարմնույն համեմատ ձևելու, մարդը իր շինած զգեստին համմարցնելու կաշխատի և անոր ձեռքերն ու ոտքերը կը կտրտե մկրատով...։ Տոքթոր Ռուսինյան մեկ կողմեն հիվանդները կը դարմաներ, մյուս կողմեն՝ լեզուները, և հիվանդներուն երակը զննե-

լու տեղ՝ նախ լեզուն կը քններ և ուղղախոս չեղող հիվանդը բնավ չէր բժշկեր»։

Պարոնյանը Ռուսինյանի առաջարկած նորամուծություններից հյուսել է մի հատված, որը անհնար է ընթերցել առանց լիաթոք ծիծաղի։ Մերժելով նրա արհեստական լեզուն, հասկանալի է, որ նա մերժելու էր նաև այդ լեզվով գրված նրա երկերը. ահա թե ինչ է գրում նա Ռուսինյանի մի թարգմանության մասին. «խել մը բաներ գրելեն ետքը Վիկթոռ Հյուգոյի հաճությամբ անոր Ռիյ Պլաս անուն եղերգը թարգմանեց և քաջությամբ սպաննեց զՌիյ Պլաս, ինչպես որ ուրիշ մեկն ալ նույն հեղինակին «Նոթռ տամ» եկեղեցին քանդեց՝ թարգմանելով»։

Վերջին ակնարկը վերաբերում է Մեսրոպ Նուպարյանին։

Պոլսահայ թերթերի խմբագիրներից մի քանիսն էլ ընկել են «Ազգային ջոջերի» շարքը. դրանք են «Մասիսի» խմբագիր Կ. Ութուճյանը, «Մանզումեի» խմբագիր Կ. Փանոսյանը և «Օրագիր» թերթի խմբագիր Օգսեն Խոճասարյանը։

Պարոնյանը թե «Մեղվում» և թե «Թատրոնում» հաճախ սուր քննադատության էր ենթարկել Ութուճյանին՝ նրա լիբերալ հայացքների, հարուստ դասի նկատմամբ ունեցած ներողամիտ վերաբերմունքի համար։ Երգիծական դիմանկարում ներողամիտ տողեր ունի նրա մասին, գնահատում է նրա մի շարք ծառայությունները, առաջին հերթին Ութուճյանի կատարած թարգմանությունները («Թափառական հրեա», «Հավատաքննության գաղտնիքները» և այլն), որոնք Վատիկանի ոտնձգությունների դեմ մղվող պայքարում խոշոր դեր էին կատարում. պատահական չպետք է համարել, որ «Թափառական հրեան» Մոսկվայում թարգմանել էր Մ. Նալբանդյանը, Փարիզում՝ Ստ. Ոսկանը։ Երգիծաբանը Ութուճյանին քննադատում է այն բանի համար, որ նա իր թերթը ծառայեցնում է մեծամեծների թմբկահարմանը, հատկապես հոգևորական իշխանությունների և պատրիարքների փառաբանմանը։ Նա ասում է, որ եթե այս խմբագիրը ապրեր հին Հռոմում և իմանար, որ Կալիգուլան իր ձին դարձրել է սենատի անդամ, ապա հատուկ առաջնորդողով այդ փաստը պիտի գովերգեր, համարեր ժողովրդի փրկության համար կատարված մի գործ և պիտի գրեր. «Քաջահույս ենք, որ նորընտիր, հայրենասեր և արդարակորով ձին յուր խոհական և փորձյալ քաղաքագիտությամբը ամեն ճիգ պիտի թափե երկրին և ժամանակին պահանջումներուն համեմատ բարեկարգություններ ընելով ժողովրդյան հարգն ու համարումն իրեն գրավել»։

Ապա երգիծաբանը ասում է, թե նման մի առաջնորդողից հետո Ութուճյանը կարող էր ներքին լուրերի մեջ էլ գրել. «Երեկ գիշեր վսեմափայլ հյուպատոսին ախոռին մեջ կոչունք տրվեցավ դիվանագետներուն, բոլոր երևելի ջորիներն իրենց ազնվաշուք ընտանիքներովն և նշանավոր էշերն պարահանդեսի զգեստով մեծ փայլ մը կուտային սույն շքեղ հանդեսին։ Էշերուն կենացը գավաթներ պարպըվեցան»։

Ուշագրավ է երգիծաբանի վերաբերմունքը Կ. Փանոսյանի նկատմամբ։ Հայտնի է, որ այս խմբագիրը գաղափարական նկատելի էվոլյուցիա է ապրել։ Խմբագրական ասպարեզ մտնելու առաջին տարիներին հրատարակելով «Մյունատիի էրճիաս» թերթը, կանգնել է դեմոկրատական դիրքերում, Սրվանձյանի «Մեղվի» կողքին, անողոք պայքար մղել արևմտահայ ռեակցիայի դեմ, իր պաշտպանության տակ առել Միք. Նալբանդյանին, ընդդեմ Տերոյենցի հարձակումների, սակայն հետագայում աստիճանաբար թեքվել է դեպի լիբերալիզմը։

Ցույց տալու համար, թե «Մյունատին» պայքարի ինչպիսի լայն ճակատ էր բռնել, Պարոնյանը գրում է. «Ամիրան ու արհեստավորն, կաթողիկոսն ու փոքրավորն, հարուստն ու աղքատն ամենը բաժանորդ էր այս լրագրին հարձակումներուն, որոնք արդարացի ըլլալով՝ լավ ընդունելություն կը գտնեին ժողովուրդեն, որ մինչև այն ատեն կը կարծեր, թե ամիրայի մը թաշկինակին դեմ խոսիլը երկնից դեմ ապստամբիլ էր։ Այն ատենները գերագույն ժողովո մեջ անիրավությունն ճշմարտության ներկայացուցիչն էր. բռնությունը գավազան ի ձեռին կը նախագահեր. արդարության աթոռին վրա ամիրաներուն կամքը բազմած էր. իրավունքը ֆալախա կանվաներ և Փանոսյան իբրև մունետիկ փողոցներու մեջ կը պոռար. «Հայեր, երեք հազար տարեկան ճշմարտություն մը կորսվեցավ պատրիարքարանի մեջ»։

Նրա քաղաքական բնութագիրն ամբողջացնում է երգիծաբանը, հայտնելով, թե Զեյթունի ապստամբության օրերին նա այնպիսի արմատական դիրք է բռնել, որը «պատճառ եղավ յուր լրագրին խափանման և իրեն բանտարկությանը»։

Փանոսյանի հետագա գործունեությունը Պարոնյանը քննադատում է խստորեն, հատկապես նրա «Մանզումեի էֆքյար» թերթի հաշտվողական քաղաքականությունը՝ մեծամեծների նկատմամբ։ «Շատ անգամ թագ կը շինե այնպիսի անձերու, որոնց ես մազերը կը փեթտեմ. և երբ ինքն ուրիշներուն շողոքորթ, ստախոս կ'ըսե, ես ալ իրավունք չունի՞մ իրեն հարցնել՝ թե բավական սուր աչեր ունի՞ ուրիշներուն կույր ըսելու համար»։

Լիբերալ մտավորականության ու ազգային գործիչների վարքագիծը, նրանց անսկզբունքայնությունը, խոսքի ու գործի հակասությունը, դատարկ ճառերը Պարոնյանը սուր ծաղրի է ենթարկել «Օրագիր» թերթի խմբագիր Օդսեն Խոճասարյանին, հասարակական գործիչներ Տիգրան Յուսուֆյանին, Ստ. Ասլանյանին և այլոց նվիրված դիմանկարներում։

Ահա Խոճասարյանը, մի մարդ, որ «այսօրվան պաշտպանած սկզբունքը հետևյալ օրը կը հարվածեր, և վաղվան պաշտպանելիք սկզբունքը օր մը առաջ կը հարվածեր։ Սկզբունքները, կըսեր, զավկի պես են, գրագետ մը պարտավոր է զանոնք երբեմն շոյել և երբեմն ապտակել։ Իր նպատակին հասնելու համար, միևնույն խնդրույն մեջ այնչափ կարծիք կը փոխեր, որչափ որ կայարան կը փոխե Էտիրնեի շոգեկառքը Պոլիս հասնելու համար։

...Օգսենն այնքան շուտ սկսավ փոխել յուր կարծիքները, որ ընթերցողն ալ ետևեն չկրցավ հասնիլ։ Անոթի ըլլար նե ժողովրդական էր, պատառ մը հաց ունելուն պես՝ միապետական կը դառնար, վրան սուրճ մը խմեր նե՝ ապակեդրոնացականությունը կը պաշտպաներ»։

Ազգային ժողովի ատենապետներից Ստ. Ասլանյանը իր պաշտոնը վարում էր այն նավապետի նման, որը նավի փոթորիկի ենթարկվելու ժամանակ «օթյակը կը քաշվի և հրաժարական կը գրե նավուն տերերուն»։

Մի այլ երեսփոխան՝ Տիգրան Յուսուֆյանը, փոխանակ ծառայելու իրեն ընտրող հասարակությանը, շողոքորթում, քծնում է ամիրաներին, նախատինք համարում տեսակցել այն մարդկանց հետ, որոնք «ամիրայական արգանդե մը ծնած չէին»։

Պարոնյանը ամիրաներին, հարուստ էֆենդիներին ներկայացնում է որպես իրենց ժողովրդի ունեցվածքը գափող կեղեքիչներ։

Բնութագրական է Կարապետ Երամյան ամիրայի փոքրիկ դիմանկարը։ Հեղինակն իր ժխտողական վերաբերմունքը դեպի այդ ամիրան արտահայտել է ոչ միայն դիմանկարի գաղափարական բովանդակությամբ, այլ ձևի մեջ։ Այն դեպքում, երբ մյուս ջոջերին նա հատկացնում է երեքից չորս, հաճախ ութը էջ, Երամյանին հատկացնում է ընդամենը երեք տող, որից մեկը նվիրված է նրա «հասարակական գործունեությանը»։ Ահա այն ամբողջությամբ.

«Կարապետ պեյ Երամյան, ծնած է 1830-ին։ Կազմով բարեձև, սև աչերով և սև ընքվիներով մարդ մ'է։

Մզկիթ մը շինել տված է»։

Այս մեկ տողի մեջ երևում է այլասերված, օտարացած ամիրայի սերտ կապը թուրքական ռեակցիայի հետ։

Ամիրաները ավելի շատ մտածում էին «իրենց ձիերուն համար բարեկարգ ախոռներ» կառուցելու, քան «իրենց երախաներուն համար դպրոցներ» ստեղծելու մասին։ Նրանք ունեին միայն մի ձգտում՝ Բ. Դռան աստիճաններով բարձրանալ դեպի պետական պաշտոնները, բարձրանալ՝ հայ ժողովրդին դավաճանելով և դաժանորեն շահագործելով։ Նրանք «եթե աստիճան մը բարձրանան, հայերեն չխոսելու ուխտ կընեն, եթե պատվանշան մ'ալ առնեն հայերեն խոսողը ականջեն պատի մը վրա գամելու չափ հառաջ կերթան և եթե քիչ մ'ալ բարձրանան, ազգային իրավունքները աճուրդի կը հանեն, կարծելով, թե այս ընթացքով ավելի բարձր աստիճաններու կը հասնին»։

Մինչդեռ ռեակցիոն մամուլը շողոքորթելով ամիրաներին, փորձում էր սքողել նրանց շահագործողական էությունը, համոզել միամիտ ընթերցողին, որ նրանք նյութական խոշոր միջոցներ են ձեռք բերել իրենց խելքի և կազմակերպչական ընդունակությունների շնորհիվ, Պարոնյանը ամիրաներին ներկայացնում է որպես աշխատավոր ժողովրդին կեղեքողների։

Խոսելով մի ամիրայի մասին, որն իր ամբողջ կյանքում որևէ օգտակար աշխատանք չի կատարել, բայց Բոսֆորի երկու ափերին կառուցել

է հոյակապ շենքեր, Պարոնյանը հարցնում է. «Ի՞նչպես կառուցած է զանոնք՝ մի՛ հարցներ, հափշտակությամբ կառուցած է»։ Եվ ապա շարունակում է. «Եվ այս գողերը մեծ հարգ ու պատիվ կը վայելեն հասարակության մեջ, որ կըսե անոնց համար, շատ խելացի, շատ ճարպիկ մարդեր են, կանխավ պատրաստած են իրենց ապագան»։

Հարուստների դասակարգային ատելությունը աշխատավորների նկատմամբ Պարոնյանը տվել է հետևյալ տողերով. Նրանց սովորությունն է «արհեստավորի մը հետ այնպես վարվիլ, ինչպես կը վարվի կռանն երկաթի հետ»։ Նրանց համար «դաստիարակի մը հետ խոսելը ավանակի մը վրա հեծնելով Երուսաղեմ մտնել է», «խմբագրի մը բարև տալը՝ անոր պատվանշան տալու չափ արժեք ունի իրենց քով»։

Այդ նույն միտքը նա արտահայտել է «Հարուստ ըլլալու միջոցները» երկում, որտեղ որոշակի կերպով բացահայտել է հարուստների շահագործողական էությունը։ Ի՞նչ ճանապարհներով են մարդիկ հարստանում. այս հարցին Պարոնյանը պատասխանում է.

«Հարուստ ըլլալու համար... արհեստավորներուն բերնեն հացը հափշտակելու ես, գործավորները անոթութենե մեռցնելու ես... խեղճ գործավորաց շաբաթականներեն կտրելով՝ ստակ հավաքելու ես և այդ հավաքած ստակովդ շենք մը շինել տալու ես, վրան ալ շինեցմավ արդյամբ հափշտակության գրելու տեղ՝ քու անունդ գրել տալու ես... Բարեկամք, հարուստ ըլլալու միջոցներեն մեկն ալ խարդախությունն է, եթե պզտիկ խարդախ ըլլաս՝ պզտիկ հարուստ կըլլաս, եթե մեծ խարդախ ըլլաս՝ մեծ հարուստ կըլլաս... երանի՜ անոնց, որ մեծ խարդախ են, զի նոցա է արքայություն երկրի՜ս...»։

5

Պարոնյանի քաղաքական երգիծանքի մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում «Հոսհոսի ձեռատետրը». դա իր ժամանակի քաղաքական դեպքերի յուրօրինակ տարեգրություն է, որտեղ արձանագրված են ո՛չ միայն պոլսահայ իրականությանը հուզող հարցերը, այլև միջազգային քաղաքական կյանքին վերաբերող շատ խնդիրներ։ Օրը օրին գրված այդ լուրերի մեջ անշուշտ կան սովորական լրագրային հաղորդումներ, զուրկ երգիծական լուրջ արժեքից, սակայն դրանց թիվը քիչ է. մեծ մասի մեջ փայլում է Պարոնյանի երգիծական տաղանդը։

Սուլթանական երկրից դուրս, ծածկանունով տպագրելու հանգամանքը հնարավորություն է տվել Պարոնյանին՝ Թուրքիայի ներքին ու արտաքին քաղաքականության, եվրոպական դիվանագիտության մասին հանած իր եզրակացությունների մեջ լինել որոշակի, հստակ և անողոք։ Կ. Պոլսում տպագրած իր ոչ մի ստեղծագործության մեջ Պարոնյանը սուլթանական կարգերի նկատմամբ այնպիսի համարձակ եզրակացությունների չի հանգել, որքան «Հոսհոսի ձեռատետրում» և «Կամիթներում»։

Հ. Պարոնյանի քաղաքական երգիծանքի ամենափայլուն մասը կազմող այդ էջերը ունեն երկու հիմնական թեմա. սուլթանական Թուրքիայի արտաքին և ներքին քաղաքականության մերկացումը և արևմտաեվրոպական պետությունների գաղութային քաղաքականության քննադատությունը։

Պարոնյանը արտահայտում էր դեմոկրատական այն խավերի տրամադրությունները, որոնք ոչ մի հույս չէին դնում օսմանյան սահմանադրության վրա։ Տնտեսապես և ռազմականապես թույլ Թուրքիան գտնվում էր եվրոպական պետությունների բացարձակ գերիշխանության տակ, չուներ ինքնուրույնություն։ Թուրքիայի ոչ միայն քաղաքական-տնտեսական, այլև ներքին ղեկավարման հարցերը լուծվում էին եվրոպական պետությունների պառլամենտներում, այդ պետությունների՝ Կ. Պոլսի դեսպանատներում։

Այսպիսի պայմաններում, ըստ Պարոնյանի, Թուրքիայում չէր կարող լինել ոչ խոսքի, ոչ ինչքի, ոչ կյանքի և ոչ էլ խղճի ազատություն։

Պարոնյանը տարբեր առիթներով հերքել է թուրքական սահմանադրության հիմնական բոլոր հոդվածները։

Այսպես, ռեակցիոն մամուլը հենվելով սահմանադրության 11-րդ հոդվածի վրա, աղմկում էր խղճի, դավանանքի ազատության մասին։ Պարոնյանը բերում էր հետևյալ փաստը, որ խղճի ազատության կատարյալ բռնադատում էր։

Սեբաստիայում թուրքերը «թմբուկով եկեղեցի կը մտնեն ու պատարագիչ քահանային մուրուքը ածիլելով եկեղեցվույն մեջ տեղը կը խաղցունեն։ Ահա դեպք մը, որուն հարստահարություն անունը չենք կրնար տալ, որովհետև գործին մեջ ոչ գանակոծություն կա, ո՛չ ալ սպանություն, այլ խնդություն և ցնծություն»։

Ջնայած օսմանյան սահմանադրության 17-րդ հոդվածով Թուրքիայում ապրող ժողովուրդները հռչակվում էին հավասար, միևնույն իրավունքներն ունեցող, իսկ 21-րդ հոդվածով հպատակ ժողովուրդների սեփականությունը հայտարարվում էր անձեռնմխելի, մոլեգնությամբ շարունակվում էր հալածանքը հայերի դեմ, իսկ գավառներում հայ անզեն աշխատավորության նկատմամբ կիրառվում էին բարբարոսական մեթոդներ՝ թալան, խոշտանգում, սպանություն։ Սահմանադրության հռչակումից ընդամենը մի քանի ամիս անց՝ թուրքերը բարբարոսաբար հարձակվում են Վանի հայերի վրա, թալանում բոլոր խանութները, սպանում մարդկանց։ Թուրքական թերթերը գրում են, թե հրդեհն է ոչնչացրել այդ հարստությունը։ Պարոնյանը նույն լուրը այսպես է ներկայացնում իր ընթերցողներին, մերկացնելով սահմանադրության այդ հոդվածը ևս.

«Իմացա՞ք սա բարբարոս կրակին Վանա մեջ գործած անիրավությունները, ամբողջ շուկան մոխիր դարձնելեն ետքը շատ մը ապրանքներ առեր ծախեր է։

...Բայց, ինչ որ ալ ըլլա, վստահ եմք, որ Վանա բարեխնամ կառավարությունը ասանկ չարաբարո կրակները պիտի ձերբակալե ...Ձեռքով ալ չբռնվիր, որ ձերբակալե ...ասանկ չարաբարո կրակները պիտի ...պիտի բանտարկե...»։

Երկրում տիրում էր կատարյալ անիշխանություն։ Թուրքական բաշիբոզուկները Հայաստանի միլիոնավոր հայ գյուղացիներին և աշխատավորներին տնտեսական այնպիսի ծանր վիճակի էին հասցրել, որ «հայաբնակ գյուղերուն մեջ գողնալու բան չի մնացեր»։ Պետությունը ոչ միայն չէր պատժում գողերին ու ավազակներին, այլ քաջալերում էր, մասնակից դառնում թալանին։ Ամենամեծ գողերը Հայաստան ուղարկված թուրք պաշտոնյաներն էին, նահանգապետները։

Այդ բանը Պարոնյանը ցույց է տվել շատ սրամիտ կերպով։ Ավազակները ձերբակալել են մի նահանգապետի։ «Ավազակները,—շարունակում է Պարոնյանը,—իրենց պաշտոնակիցը մերկացնելով ըսած են անոր. մեզի դեմ միշտ գանգատներ կը գրվին Կ. Պոլիս, իսկ քեզի համար շնորհակալության նամակներ, մինչդեռ դու և մենք միևնույն արհեստը կը գործենք տարբեր եղանակներով»։

Մի այլ աֆորիզմով նույն միտքը Պարոնյանն արտահայտել է հետևյալ ձևով. «Բերդերու մեջ պահելու որչափ մարդիկ բերդեր պաշտպանելու են» ուղարկվում։

Տնտեսական ու քաղաքական նույնպիսի դրություն էր տիրում մայրաքաղաքում, որտեղ այդ ժամանակ ապրում էին 200 հազարից ավելի հայեր։ Այստեղ էլ իշխում էր նույն կամայականությունը, աշխատավորական հոծ մասսաների ծայրաստիճան աղքատությունը։ Պաշտոնական և անպաշտոն գողերի ոհմակները օրը ցերեկով կողոպտում, թալանում էին ժողովրդին։ Գողերն ու մարդասպանները գործում էին ազատ, իսկ նրանց փոխարեն ձերբակալվում էին անմեղ մարդիկ։

«Այսօր,—գրում է Պարոնյանը,—տասը գողություն տեղի ունեցավ և մեկ ձերբակալություն տեղի չունեցավ, մինչդեռ ուրիշ օրերը քառասուն ձերբակալություն կլինի, և մեկ գողություն չի լիներ...։ Ընդհանրապես անոնք միայն կը պատժվին, որ գողություն չեն ըներ, վասն զի, մայրաքաղաքիս մեջ մեծամասնությունը գողերու քով է, և սահմանադրական կառավարությունները, ինչպես հայտնի է, մեծամասնությամբ կորոշեն ամեն բան»։

Թուրքական պետությունը այն աստիճան էր կորցրել իր տնտեսական և քաղաքական ինքնուրույնությունը, երկիրը այնպիսի աղքատության էր հասցրել, որ անգամ պետական հիմնարկներում աշխատող մարդկանց և զինվորականներին չէր կարողանում ռոճիկ տալ։ Իր ընթերցողներին հայտնելով այն լուրը, թե գոնե տոն օրերին պաշտոնյաներին փող տալու համար կառավարությունը որոշել է փոխառություն կատարել եվրոպական բանկերից, դրա դիմաց որպես երաշխավորություն ներկայացնելով Կիպրոս կղզուց ստացվելիք եկամուտները, Պարոնյանը գրում է. «Եթե վաճառական մը յուր գրագիրներուն և գործա-

կատարներուն ամսականները վճարելու համար յուր կալվածներն երաշխավորություն ցույց տար՝ անմիջապես յուր վարկը կը կորսուներ և սնանկացյալներու քով կերթար կը նստեր»։

Պետությունը եթե այդ աստիճան աղքատ էր պահում իր պաշտոնյաներին, ապա նրանք ինչո՞վ էին ապրում։ Այս հարցին Պարոնյանը պատասխանում է սրամիտ կերպով։ Մայրաքաղաքում ապրող թուրքական պաշտոնյաները ամենից առաջ «ուտեմ» բայն են խոնարհում և կաշառք ուտելով են ապրում, իսկ գավառներում գտնվող զորքերը զբաղվում են կանոնավոր թալանով։ «Վանի մեջ գտնված կանոնավոր զորքերը դեմերնին ելնողներուն ոտքի ամաններն ու ֆեսերը կը հափշտակեն և իրենք կը գործածեն եղեր»։

Այս է սուլթանական բռնապետության ընդհանուր բնութագիրը ըստ Հակոբ Պարոնյանի։

Երկրի այդ դժբախտ վիճակի միակ ելքը նա համարում է սուլթանական կարգերի վերացումը։ Խոսելով սնանկացող վաճառականների թվի օրեցօր մեծանալու, մայրաքաղաքում ամենուրեք խանութների վրա լիկվիդացիա բառը երևալու մասին, Պարոնյանը գրում է. «Կարող եմ ըսել, թե միայն Բ. Դրան վրա Լիֆիտասիոն չէ գրված։ Լավագույն չէ՞ր լիներ, եթե քաղաքապետությունն այդ լաթերը ժողվել տար և մի մեծ լաթ կարել տալով՝ նորա վրա ոսկեզօծ տառերով Լիֆիտասիոն դներ և այդ լաթն իբրև դրոշակ մայրաքաղաքիս դռներուն վրա պարզեր»։

Պարոնյանի վճիռը հանգում է սուլթանական բռնապետական կարգերի վերացմանը։ Բայց ի՞նչ ճանապարհով։ Այստեղ է, որ նա կանգ է առնում։ Նրա ժամանակի հասարակական-քաղաքական կյանքի բարդ պայմանները, սուլթանական բռնապետական ռեժիմի ահավոր խստությունը նրան հնարավորություն չեն տվել որոշակի պատասխան տալու դրան։

Բայց այն, ինչ ասել է Պարոնյանը, արտահայտությունն էր Թուրքիայում ապրող ամբողջ աշխատավոր ժողովրդի ցանկության։

* * *

Պարոնյանի քաղաքական սատիրայի մեջ առանձնահատուկ տեղ է բռնում վճռական ու տևական այն պայքարը, որ մեծ երգիծաբանը մղել է եվրոպական գաղութարարների դեմ, բացահայտելով քաղաքակրթության անունից հանդես եկող, խաղաղությունից խոսող այդ պետությունների թալանչիական նպատակները, փոքր ժողովուրդների նկատմամբ նրանց ցուցաբերած ատելությունը։

Պարոնյանը ցույց էր տալիս, որ եվրոպական մեծ պետություններից ո՛չ մեկին չի հետաքրքրում հայ ժողովրդի ո՛չ անցյալը և ո՛չ ներկան։ Նրանք այդ բոլորի մասին շաղակրատում են միայն իրենց տնտեսական և քաղաքական շահերից ելնելով, շահագրգռված լինելով ուժեղացնել իրենց ազդեցությունը Մերձավոր արևելքում։

Վար առնելով գաղութարարների կեղծ դիմակը, նա գրում էր, որ այդ բոլոր լորդերն ու մարկիզներն ունեն մի ընդհանուր նպատակ՝ թալանել փոքր ժողովուրդներին։

Այն օրերին, երբ Կ. Պոլսի եվրոպական դեսպանները գումարում էին իրենց դեսպանաժողովները, որոնք իբր թե, ինչպես ազդարարում էր բուրժուական մամուլը, պիտի զբաղվեին նաև հայկական հարցով, Պարոնյանը գրում էր.

«Կըսեն, ըսի, կըսեմ, և պիտի ըսեմ,—ամեն մարդ իր շահը կը նայի»։ «Անցյալ օր մայրաքաղաքիս դեսպանները դարձյալ ժողով ըրին։ Ի՞նչ խոսեցան դեսպանները՝ հայտնի է. յուրաքանչյուրը յուր շահուն վրա խոսեցավ»։

Իսկ մի այլ տեղ՝ նա գրում է. «Երբ ձեռքս գրպանս կը խոթեմ և ունայն դուրս կը քաշեմ, կըսեմ քրիստոնեից վիճակը շատ գեշ է»։

Արևմտաեվրոպական պետությունների առանձին դիվանագետներին, պետական գործիչներին քննադատելով, Պարոնյանը բացահայտում էր կապիտալիստական Եվրոպայի քաղաքական նպատակները՝ կապված Արևելյան հարցի լուծման հետ։ Գերմանիայի ոտնձգությունները նա ցույց է տվել այսպիսի տողերով. «Թայմզ քանի մը ատենե ի վեր Բիզմարկ իշխանին ոտքն ընկեր, կաղաչե, որ միջամտություն մը ընե։ «Դուք գործին մեջ մտնաք նե, կըսե Թայմզ, խաղաղություն կըլլա, խըլյանեթ։—Ի՞նչ կուտաք ինծի, գործին միջամտելու համար, կը հարցնե իշխանը։ Այս խոսքեն կը հայտնվի,—շարունակում է Պարոնյանը,—որ եթե Բիզմարկ իշխանին հարյուրին տասը քոմիսիոն մը տանք, պիտի բարեհաճի գործին մեջ մտնալու»։

Արևելքի ժողովուրդների բախտը իրենց քաղաքական նպատակներին ծառայեցնող եվրոպական պետությունների մեջ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին առավել ակտիվություն էր հանդես բերում Անգլիան, որը՝ ստրկացնելով բազմաթիվ ժողովուրդների, միջազգային կյանքում ուներ մեծ ազդեցություն։

Անգլիան իր գաղութարարական ձեռնարկումները կատարում էր քրիստոնյա ժողովուրդներին «փրկելու», նրանց «լուսավորելու» կեղծ մարդասիրական ճառերով։

Ահա թե ինչու Պարոնյանը առավել մեծ կրքոտությամբ մերկացրել է անգլիական դիվանագիտության խաղերը, որոնց առաջին զոհերից մեկը հայ ժողովուրդն էր։

Մերկացնելով հայ ռեակցիոն մամուլի աղմուկ-աղաղակը, որ եթե Եվրոպայում, հատկապես Անգլիայում հասարակական կարծիք ստեղծվի հայ ժողովրդի մասին, ապա այդ երկրները թուրքական կառավարությանը կհարկադրեն բարելավել հայերի վիճակը, Պարոնյանը գրում էր, որ Անգլիայի դիվանագիտական շրջանակներում ստեղծված հասարակական կարծիքը առաջին հերթին արտահայտում է անգլիական կառավարության շահը. եթե սեփական շահ կա, ապա այդ կարծիքը ամեն օր կարող է փոխվել։ «Անգլիո հասարակական կարծիքը իմ հովանոցիս կը

նմանի,—գրում է Պարոնյանը,—հովը քիչ մը սաստիկ փչելուն պես, մյուս կողմը կը դառնա կոր», «որ դիեն որ շահ տեսնա, ան կողմը կը դառնա»։

Եվրոպական գաղութարարների արհամարհանքը փոքր ժողովուրդների նկատմամբ, հատկապես հայ ժողովրդի շահերի ոտնահարումը, Պարոնյանը սքանչելի ձևով նկարագրել է «Ծիծաղում» տպված «Մրջյուններուն բողոքագիրը» վերնագրով երկում, որը այլաբանորեն պատկերում է Բեռլինի կոնգրեսը։ Մրջյունների կողմից ուղարկված պատգամավորները, այսինքն հայ պատգամավորները, Եվրոպայում արժանանում են բացարձակ արհամարհանքի։ Նրանց նույնիսկ չեն թողնում ներկա լինելու կոնգրեսի նիստերին։ «Արտոնություն կը տրվի դռնեն դուրս նստիլ աթոռի մը վրա և վիճաբանության վրա իրենց դիտողությունները, եթե ունին, ներկայել դռնապանին»։

Ժողովի մասնակիցներից մեկը՝ փիղը, որի միջոցով Պարոնյանը ակնարկում է Անգլիային, հայկական հարցի մասին ասում է.

—Կարևորութենե զուրկ սանկ խնդրո մը վրա, որ կատակերգության նյութ միայն կրնար ըլլալ՝ կարծիք հայտնելն իմ արժանապատվությանս կը դպչի։

Նույնպիսի ատելությամբ և արհամարհանքով են խոսում հայերի մասին Գերմանիան,—որ հանդես է բերված եզան դիմակով,—և եվրոպական մյուս պետությունները։ Նրանց որոշումը «հայկական հարցի» մասին, որը ձևակերպվեց Բեռլինի կոնգրեսի որոշման 61-րդ հոդվածում, սուլթանական կառավարության կամայականությանն էր հանձնում հայերի կյանքի ապահովությունը Թուրքիայում, առաջարկելով եվրոպական պետությունների դեսպաններին հետևել դրա կենսագործմանը։ Հայ ժողովրդի հասցեին մի կատարյալ ծաղր հանդիսացող այդ չարաբաստիկ հոդվածը ահա թե ինչպես էր մեկնաբանում մեծ երգիծաբանը.

«Նկատելով, որ մրջյունները առանց զգալու իրենց տկարությունը և ուրիշներուն հասնելու բարի նախանձով անանկ պահանջումներ կընեն, որ ծաղր շարժելեն ուրիշ բանի չեն ծառայեր, ժողովս կորոշե մրջյուններուն սույն առաջարկության վրա երկու շաբաթ խնդալ»։

Պարոնյանը ցույց է տվել նաև ամերիկյան միսիոներների կատարած վնասակար դերը հայ իրականության մեջ։

Անգլո-ամերիկյան միսիոներների «կրթական-դաստիարակչական» գործունեությունը լոկ մի քող էր՝ ծածկելու համար նրանց գաղութարարական դիտավորությունները։ Օգտագործելով հենց եվրոպական պետությունների համար Մ. Նալբանդյանի ասած «Կեցցե կատուն, որ իր փորի համար մուկ է բռնում» խոսքերը, Պարոնյանը տպագրել է մի նյութ, որտեղ կարդում ենք.

> *«Երբ ամերիկյան մեծ դեսպանն ու կին*
> *Մեր դպրոցներուն այցելու եկին,*

Ըսե անոր պես, թե ապրի կատուն,
Որ իր փորին համար մուկ է բռնում»։

Մի այլ առիթով քննադատելով Կ. Պոլսում գործող այն միսիոներներին, որոնք քրիստոնեական կրոն տարածելու քողի տակ զբաղված էին պարզ սպեկուլյացիայով, Պարոնյանը սուր հեգնանքով գրում էր.

«Զպիտի մտնեն արքայություն նաև անոնք, որ քսան փարայի կարագը հանուն տիրոջ կրկին գնով վաճառել կուզեն»։ Նա խորհուրդ էր տալիս զգուշանալ «այն անձերեն, որ իրենց խահվեն սուրբ գիրքով կը ծախեն»։

6

1882 թ. Պարոնյանը լույս է ընծայում «Մեծապատիվ մուրացկաններ» վիպակը։

Ռուս-Թուրքական պատերազմին հաջորդող տարիներից ազգային զարթոնքի և նրա արգասիք հանդիսացող ռոմանտիզմի շրջանն անցել էր, այժմ առաջավոր գրողների խնդիրն էր դարձել կյանքի ռեալիստական պատկերումը։ Այս էր 1880-ական թվականների սկզբի հասարակական կյանքի թելադրանքը։

Ի պատիվ Պարոնյանի պետք է ասել, որ ժամանակի շունչը առաջին ընկալողը արևմտահայերի մոտ՝ եղավ մեծ երգիծաբանը։ Ըստ էության նրա «Մեծապատիվ մուրացկաններով» է սկսվում արևմտահայ ռեալիստական արձակը. դրանից առաջ նույն Պարոնյանի այլ երկերը ավելի մանր ծավալի գործեր էին, թեև դրանց մեջ էլ կային նովելի ժանրը հիշեցնող ստեղծագործություններ։

«Մեծապատիվ մուրացկաններում» հեղինակը ազդարարում էր ռեալիզմի անհրաժեշտությունը, ո՛չ միայն վիպակը գրելով այդ ուղղությամբ, այլև հարձակվելով ռոմանտիկ հեղինակների վրա, որոնք իրենց երկերը «հետաքրքիր» դարձնելու համար դիմում էին անբնական, շինծու նկարագրություններին։

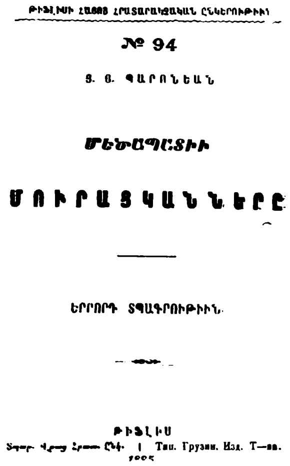
Պարոնյանը վիպակի սկզբում ասում է, թե իր նպատակն է դեպքերը նկարագրել այնպես, ինչպես եղել են, առանց կեղծ շղարշի։

Երգիծանքի ժանրային առանձնահատկությունը անշուշտ ստիպել է հեղինակին դիմելու չափազանցումների, բայց, դրանով հանդերձ, «Մեծապատիվ մուրացկանները» խորապես ռեալիստական մի գործ է, որտեղ հարազատորեն արտացոլված է 80-ական թվականների պոլսահայ կյանքը։

Վիպակի պարզ սյուժեն զարգացնելիս՝ Պարոնյանը երգիծական բազմազան հնարներով, զուգահեռ էպիզոդներով կարողացել է մեծ տաղանդով պատկերել հասարակական տարբեր խավերի առօրյան։ Այնտեղ ներկա է գավառական հարուստը՝ կալվածատեր և վաճառական Աբիսողոմ աղան։ Ցուցադրված են մանր բուրժուական մտավորականության տարբեր ներկայացուցիչները, իրենց ֆիզիկական աշխատանքով ապրող մարդիկ՝ հանձին բեռնակիրների։

Պարոնյանի ստեղծած բազմաթիվ կերպարների մեջ բացառիկ տեղ է գրավում Աբիսողոմ աղան։ Նա գավառի բուրժուականացող կալվածատիրության ներկայացուցիչն է։ Մեծ նյութական հարստություն է կուտակել շահագործելով աշխատավորներին, տեր է դարձել կալվածների, ագարակների։

Աբիսողոմ աղայի կերպարում տգիտությունը միացել է զարմանալի մեծամտության, ինքնահավանության, փառասիրության ու ցուցամոլության հետ։ Նա համոզված է, որ փողը ամենազոր ուժ է, ով փող ունի, իմաստուն է, և քանի որ ինքը հարուստ է, հետևաբար իր հասցեին շռայլված գովեստները բնական են և օրինական։ «Ես ալ պատվական ազգային մ'եմ, —ասում է նա և դրա համար փաստ բերում հետևյալը,—մեր քաղքին մեջ արտերու, եզներու, կովերու և ագարակներու տեր եմ»։ Նյութական հարստությունը նրան իրավունք է տվել արհամարհանքով խոսելու մտավոր աշխատողների հետ։ Նրանց հետ նա վարվում է անտարբեր ու սառն, ինչպես պիտի վարվեր իր ագարակում ծառայող մարդկանց հետ։


ԹԻՖԼԻՍԻ ՀԱՅՈՑ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉԱԿԱՆ ԸՆԿԵՐՈՒԹԻՒՆ

№ 94

Յ. Օ. ՊԱՐՈՆԵԱՆ

ՄԵԾԱՊԱՏԻՒ

ՄՈՒՐԱՑԿԱՆՆԵՐԸ

ԵՐՐՈՐԴ ՏՊԱԳՐՈՒԹԻՒՆ

ԹԻՖԼԻՍ

Տպար. Վրաց Հրատ. Ընկ. | Тип. Грузин. Изд. Т—ва.

1905

«Մեծապատիվ մուրացկանների» անվանաթերթը

Աբիսողոմ աղան ուսում չունի, բայց հմուտ է վաճառականական հաշիվների մեջ, գիտի լավ սակարկել։ Նրա «նվիրատվությունները», վարձատրությունները հետապնդում են որոշակի նպատակ՝ «հարուստ աղջիկ մը» ձեռք գցել և կապվել մայրաքաղաքի հարուստ ու «քաղաքակիրթ» շրջանների հետ։

Իր բարոյական նկարագրով էլ նա հարազատ է հասարակական իր խավի համոզմունքներին։ Յուրօրինակ ըմբռնում ունի ամուսնության մասին։ Նրա կարծիքով աղջիկը պետք է ունենա երկու հատկանիշ. լինի գեղեցիկ, սրտկական կախման մեջ լինի ամուսնուց, միաժամանակ ունենա հարուստ օժիտ։ Աղջիկը առուծախի ենթակա սովորական մի ապրանք է։ Նա միջնորդ կնոջ պատվեր տալու ժամանակ ասում է. «Ես շատ աժան չեմ ուզեր»։

Նրա դասակարգային դիմագծի համար ավելի բնորոշ է ատելությունը աշխատավորների նկատմամբ։ Եթե աղքատների անուններն էլ թերթում տպելու սովորություն լինի, ապա ինքը չի ցանկանա, որ իր

անունը տպվի։ Եթե լուսանկարվելու սովորությունը հատուկ է նաև աղքատներին, չի լուսանկարվի։ Նա իրեն համարում է բարձր կանգնած աշխատավոր խավերից, ծառաներից ու մշակներից, իր կալվածում աշխատող գյուղացիներից։ Իր համար գերագույն հաճույք է ծառաներին ծեծելը, գլխիկոր իր առաջ կանգնած տեսնելը։ Նրա համար չկա տարբերություն իր ագարակում աշխատող մշակների և իր կովերի միջև։

Աբիսողոմ աղան ժլատ է խոսքի մեջ, դեմ է ավելորդ, անօգտավետ շաղակրատանքին։ Մանուկ աղայի շատախոսությանը, որի մեջ նկատելի է դատարկաբանությունը, նա պատասխանում է կտրուկ, մի քանի բառով։ Հաճախ այդ բառերն էլ չեն կապվում խոսակցի շոշափած նյութի հետ, թելադրված են այդ պահին իրեն հուզող հարցերով։ Նրա միտքը հաճախ է զբաղված ուտելով։ Խմբագրի այն հարցին, թե նավի մեջ ինչպես է անցկացրել, պատասխանում է. «Շատ հանգիստ էի, պատվականապես կերա, խմեցի և պառկեցա»։ Մանուկ աղայի տանն էլ ճաշելուց հետո իսկույն ասում է. «Փառք քեզ աստվա՛ծ, այս գիշեր ալ կշտացանք»։

Մանուկ աղան շատ կողմերով տարբեր է Աբիսողոմից։ Նա հասարակական այն խավի ներկայացուցիչն է, որի բնորոշ հատկանիշը որևէ հանրօգուտ աշխատանք կատարելու փոխարեն՝ ուրիշների հաշվին ապրելն է։ Լավ յուրացրել է մայրաքաղաքի եռուն կյանքի մեխանիզմը, ապրում է այն մարդկանց հաշվին, որոնք կարիք ունեն իր նման ճարպիկ ու գործիմաց միջնորդի։ Գիտի քաղաքը իր բոլոր թաղերով, փողոցներով, մարդկանցով։ Սերտորեն կապված է ազգային հիմնարկություններում ծառայող պաշտոնյաների հետ։

Մանուկ աղան արտակարգ շատախոս է, արագաշարժ ու արագախոս։ Պատմում է շատ արագությամբ, անուններն ու փաստերը այնքան արագ են հաջորդում միմյանց, որ ունկնդիրը չի կարողանում կենտրոնանալ։ Բացառիկ հետաքրքրություն ունի դեպի թաղականների ընտրության գործը։ Դա նրա տարերքն է։ Ո՛վ պետք է լինի թաղական, ո՛ւմ պետք է քվե տալ,—սրանք հարցեր են, որոնց մասին սիրում է պատմել մեծ եռանդով։ Ինչպես կալվածատերը ծանոթ է իր կալվածի ամեն մի մանրամասին, այնպես էլ նա գիտի, ճանաչում է իր շրջապատի մարդկանց, նրանց բարեկամներին, վերջիններիս ազգականներին, գիտի յուրաքանչյուրի բնավորության գծերը, նախասիրությունները։ Այդ բոլորը չի ուսումնասիրել ինքնանպատակ, այլ հաճույքի համար։ Դրանցից ունի որոշակի ակնկալություն։ Նա իր համար գտել է ապրուստի յուրօրինակ ձև։ Չի թաքցնում, որ ինքը քվե է տալիս այն մարդուն, որն իրեն ավելի շատ օղի է խմեցնում, հյուրասիրում։ Թաղականության վրա նայում է որպես եկամտաբեր մի պաշտոնի։ Խոսելով մի թշվառ մարդու մասին, ասում է. «Վերջեն թաղական անգամ ընտրվեցավ և մեկ երկու տարիեն ինքզինքը ժողվեց»։

Մանուկ աղայի համար բնորոշ են խոսակցական մի շարք ոճեր։ Նա իր ունկնդիրների «քթից բռնելու» և նրանց գլուխը ժամերով ցավացնելու համար օգտագործում է ժողովրդական մի շարք արտահայտություն-

ներ, խոսակցին շոյելու համար սիրում է հաճախ ասել. «ձեզմե աղեկ չըլլա», երրորդ անձնավորության մասին խոսելիս, նրան ուղղում է մի փաղաքշական մաղթանք. «Աստված հոգին լուսավորե» և այլն։

Հասարակական նույն խավի ներկայացուցիչներից է տիկին Շուշանը, որի զբաղմունքն է ամուսնական միջնորդությունը։ Պարոնյանից առաջ միջնորդ կնոջ տիպեր կերտել է Գաբրիել Սունդուկյանը (Խամփերի)։ Արևմտահայ իրականության մեջ Պարոնյանը առաջինն է, որ հանձին տիկին Շուշանի ստեղծել է բուրժուական հասարակության բնորոշ այդ տիպը։

Շուշանը, շփման մեջ լինելով այլասերված հարուստ դասի հետ, յուրացրել է նրա բոլոր բացասական գծերը՝ խաբեբայություն, կեղծիք, շողոքորթություն։ Նրա համար չկա բարոյական ոչ մի նորմա։ Փողն է ամեն ինչի հիմքը։ Ամուսնությունը դիտում է որպես առևտրական պարզ մի գործարք. տարբերություն չի դնում աղջիկ ընտրելու և, ինչպես Պարոնյանն է ասում, «կով մը առնելու մեջ»։ «Իմ ձեռքիս տակ ամեն դասե աղջիկ կա,— ասում է նա,— բարձր դասեն, միջին դասեն և ստորին դասեն. այս երեք դասեն ալ ծախու ապրանք ունիմ. հրամանքնիդ ձեր քսակին հետ խորհրդակցեցեք և ինձի ըսեք՝ սա դասեն կուզեմ։ Հայտնի է, որ բարձր դասը շատ սուղ է, միջինն՝ նվազ սուղ և ստորինն՝ աժան»։

Աղջկա վիճակը նրան հետաքրքրում է այնքան ժամանակ, քանի դեռ առևտրական գործարքը չի ավարտվել. հենց որ այն ավարտվում է, նա անտարբեր է իր զոհի ճակատագրի, նրա ապագայի նկատմամբ։

Հումորով է պատկերել Պարոնյանը վիպակի մյուս «մուրացկաններին»։ Այստեղ նրա նպատակն է, ինչպես ինքն է խոստովանում, ո՛չ թե ոչնչացնել նրանց՝ «մեղադրելու նպատակով ազգային խմբագիրներն, հեղինակներն, բանաստեղծներն և այլն, որքան ներկայացնելու համար ապագա սերնդյան՝ ժամանակիս գրական մարդոց ողբալի կացությունը»։

«Մուրացկանների» շարքը կազմում է մի ընդհանուր շղթա։ Այդ մարդիկ ունեն ընդհանուր գծեր, սակայն առանձին-առանձին՝ վառ գծագրված տիպեր են։ Երգիծաբանը կարողացել է յուրաքանչյուրի մեջ տեսնել նրա մասնագիտության հետ կապված այնպիսի հատկանիշներ, որոնք չկան մյուսների մոտ։

Բոլոր մուրացկանների համար ընդհանուր է այն, որ նրանք հասարակական այդ հարաբերություններում խեղված, մարդկային ազնիվ գծերից զրկված մարդիկ են։ Կյանքը նրանց դարձրել է կամազուրկ, շողոքորթ, քծնող։ Մի քանի գրոշի համար պատրաստ են փոխել իրենց համոզմունքները, պաշտպանել հակառակ գաղափարներ, ձգտում են դուր գալ խոսակցին, գրավել նրա համակրությունը՝ միշտ նյութական ակնկալությամբ։

Նրանք սակայն ունեն տարբերիչ գծեր։ Այսպես՝ խմբագրի համար բնորոշ է շողոքորթող շատախոսությունը, մարդկանց անպայման համոզելու մոլուցքը։ Նա համառ է, հետապնդող, չվհատվող։ Խոսակցին գրավելու համար գիտի և շոյել նրա բնավորության թույլ կողմերը, հե-

տաքրքրվել նրա վիճակով, առողջությամբ և, եթե այդ անհրաժեշտ է, դիմել Նուրբ շանտաժի։ Մերթ քծնող է, մինչև անգամ խոսակցի ծնողների բարեմասնությունների մասին ճառող («Ձեր լուսահոգի հայրն,— ասում է Աբիսողոմ աղային,—իմ լրագրույս բաժանորդ էր։ Շատ բարի մարդ մ՚էր, աղքատներուն ողորմություն կուտար, աղքատ աղջիկներ կը կարգեր և իրեն դիմողներուն բարություն կըներ»), բայց մերթ անուղղակի կերպով սպառնացող («Ձեր կոկո՞րդը սըխմեցի, որ ինձի բաժանորդ գրվիք... ատրճանա՞կ ցցուցի»)։

Նուրբ հումորով է գծել Պարոնյանը սափրիչին, լուսանկարչին, բժըշկին և դերասանին։ Սափրիչը և լուսանկարիչը աչքի են ընկնում ինքնահավանությամբ։ Նրանք մեծ կարծիք ունեն իրենց մասին, մինչդեռ դերասանը ներկայացված է իբրև թույլ կամքի տեր, թշվառությունից ընկճըված մի արվեստագետ, որի ամբողջ մտածմունքը ներկայացումների տոմսերը վաճառելն է։ Լուսանկարչի և բժշկի հետ Աբիսողոմ աղայի ունեցած հանդիպման ամբողջ կոմիզմը արդյունք է Աբիսողոմ աղայի տգիտությունից առաջացած թյուրիմացության, քան լուսանկարչի կամ բժշկի մասնագիտական թերության։ Ճիշտ է, հեղինակը քննադատում է նաև արհեստավորներին, հատկապես այն մարդկանց, որոնք չարաշահելով իրենց արհեստը, խարդախություններ են անում (օրինակ, Մանուկ աղայի նկարագրած ժամագործներից մեկը փչացնում է ժամացույցը, որպեսզի մեծ ծախս ցույց տա և նորից սարքի), բայց ուշագրավ է այն բացատրությունը, որ տալիս է Պարոնյանը նույնիսկ այդպես վարվող մարդկանց հանցանքի համար։ Նա ասում է, թե արհեստավորները նման խարդախության դիմում են, երբ «քանի մը օր անգործ կը մնան»։

Վիպակի մեջ ամենառեալիստական գույներով ներկայացված կերպարներից է «անմուսա բանաստեղծը»։ Չնայած Պարոնյանը նրան ներկայացրել է որպես մի հավաքական տիպ, անգամ որևէ անունով չի կոչել, սակայն նա այնքան մեծ տաղանդով ու վարպետությամբ է գծված, որ մտել է գրականության պատմության մեջ որպես թեթևսոլիկ, անտաղանդ, շաղակրատ մի մարդ, որի բնորոշ գծերն են իրական կյանքի հետ ոչ մի առնչություն չունեցող, վերացական հարցերի մասին սնամեջ ճառեր արտասանելը, հայ լիբերալիզմի թմբկահարած գաղափարների խղճուկ կրկնումը։ Պարոնյանը այս կերպարի մեջ ընդգծելով հանդերձ բանաստեղծի վիճակի ողբալիությունը, միաժամանակ պայքարում է այն մարդկանց դեմ, որոնք չունենալով ոչ մի շնորհք, համառորեն ճգնում են բանաստեղծ դառնալ։ «Բախտին շինած բանաստեղծին պես անճոռնի բան չկա»,—ասել է Պարոնյանը մի այլ առիթով։ Պարոնյանի ապրած ժամանակաշրջանում դա մի տեսակ հասարակական չարիք էր։ Ամեն մի գրագետ մարդ փորձում էր բանաստեղծություններ գրել և անպայման տպագրել։ Գրում էին խրթին գրաբարով, անհասկանալի և անըմբռնելի պատկերներով, գրում էին այնպիսի երկեր, որոնք ընթերցողի ո՛չ սրտի հետ էին խոսում, ոչ մտքի։ Եվ այդ բոլորը նրանք տպագրում էին մեկենասներ գտնելով, սրանից-նրանից փող խնդրելով։ Պարոնյանը հան-

ձին «անմուսա բանաստեղծի» սուր կերպով ծաղրում է հասարակական այդ խավին։ «Անմուսա բանաստեղծն» էլ ունի իր բնավորության գծերը։ Եթե խմբագիրը ձգտում է Աբիսողոմ աղայի վրա ազդել անուղղակի հարկադրանքով, ապա սա օգտագործում է «հոգեբանական գրոհը»։ Նա մերթ խեղճանում է, ձայնը ցածրացնում, աղաչում, մերթ լաց լինում և կիսահիստերիկ ճիչերով փորձում ազդել Աբիսողոմ աղայի զգացմունքների վրա։ «Մի՛ կոտրեր իմ սիրտս, որ ազգին համար կը բաբախե... Սիրտս լեցված է, հիմա կսկսիմ լալ»,—ասում է նա։

Հասարակական միակ խավը, որ «Մեծապատիվ մուրացկանների» մեջ բոլորովին չի քննադատված ու ծաղրված, աշխատավոր խավն է, հանձին բեռնակիրների։ Բեռնակիրները ներկայացված են նահապետական հայ գյուղացուն հատուկ ազնիվ գծերով։ Վեհանձն են, ազնիվ, աշխատասեր։ Ընթերցողը համոզվում է, թե ծայր աստիճան չքավոր վիճակում գտնվող այդ մարդիկ որքան բարձր են կանգնած հարուստ խավերից։ Նույնիսկ իրենց ֆիզիկական ծանր աշխատանքի փոխարեն ստանալիք գումարը պահանջում են առանց իրենց արժանապատվությունը ստորացնելու։ Երբ Մանուկ աղայի կինը առաջարկում է նրանց գնալ և հաջորդ օրը գալ, նրանք լուռ մեկնում են։ Առանց Աբիսողոմի ուղեկցության, նրանք սնդուկները բերում են ասված հասցեով։

Անգամ այն հատվածում, որտեղ խոսքի կոմիզմը կառուցված է բեռնակիրների միամտության վրա, բացահայտվում է վերջիններիս և հարուստների սոցիալական վիճակի տարբերությունը։

—«Այ՞դ ոտքերով վեր պիտի ելնեք, կրկնեց տիկինը։

—Ուրիշ ոտք չունինք, այս ոտներով պիտի ելնենք, պատասխանեցին պանդուխտներն այնպիսի խղճուկ կերպով մը, որ կարծես թե իրենց աղքատության պատճառով երկու ոտքե ավելի չէին կրցած ունենալ...»։

Իր մյուս երկերում նույնպես Հ. Պարոնյանը բացառիկ հարգանքով է արտահայտվել ֆիզիկական աշխատանքով ապրող մարդկանց վերաբերյալ։ Այդ ազնիվ և աշխատասեր մարդկանց մասին է, որ մեծ երգիծաբանը դեռևս «Ատամնաբույժն արևելյան» կոմեդիայում գրել էր. «Անոնց համար կը խոսիմ, վասնզի Հայաստանի զավակունք են և հայրենիքը իր ազատության հույսը անոնց բազուկներուն վրա դրած է, ան բազուկներուն, որոնք այսօր տկարանալու վրա են»։

Այսպիսով, «Մեծապատիվ մուրացկաններ» վիպակում հստակ կերպով հանդես է եկել Հ. Պարոնյանի խոր դեմոկրատիզմը, նրա բացասական, ժխտող վերաբերմունքը Աբիսողոմ աղաների դասակարգի, նրա կարեկցանք արտահայտող հումորը կապիտալիստական հարաբերությունների դոհ մտավորականության ու արհեստավորության նկատմամբ և նրա հումանիզմը, անսահման համակրանքը դեպի աշխատավորները։

7

Պարոնյանի սոցիալական սատիրայի համար բնորոշ է «Պտույտ մը Պոլսո թաղերու մեջ» ակնարկաշարը։ Հեղինակի ռեալիզմը այստեղ հան-

դես է եկել իր ամբողջ ուժով։ Առանձին թաղամասերի տեղագրական, աշխարհագրական նկարագրությունը, բնակիչների կենցաղի մանրամասները, այդ թաղամասերի կրթական-հասարակական հիմնարկների իրական պատկերը այնքան հարազատությամբ, հյութեղ ոճով ու իրական փաստերով են արտացոլված, որ հարուստ նյութ է տալիս XIX դարի երկրորդ կեսի պոլսահայ կյանքը ուսումնասիրողներին։

Ակնարկներում Պարոնյանը սոսկ նկարագրող, պատճենահանող չէ։ Նա մեծ կրքով միջամտում է ամեն քայլափոխում և կայացնում իր դատավճիռը։ Արտաքին՝ աշխարհագրական ու կենցաղային նկարագրությունների ընթացքում շոշափում է հասարակական հուզող հարցեր, հրապարակի վրա դնում ազգային հիմնարկությունների, ընկերությունների իրական պատկերը։ Պատահական չէ, որ նկարագրական այդ ակնարկները լույս տեսնելու օրերին, Պարոնյանը հայ լիբերալ մամուլի կողմից ենթարկվել է սուր հարձակումների, հատկապես այն մարդկանց, որոնց գեղծումներն ու չարաշահումները արձանագրվում էին «Պտույտի» մեջ։

Ինչպես մյուս երկերում, այստեղ էլ նա մերթ օգտագործում է հումորը, մերթ սատիրան, նայած թե հասարակական ո՛ր խավերի կյանքն ու կենցաղն է նկարագրվում։

Բարձրաստիճան հոգևորականությունը, հարուստ խավը ներկայացվում է որպես ժողովրդի աշխատանքով ապրող մակաբույծների մի դաս։

Հոգևորականության սերտ կապը շահագործող դասի հետ, եկեղեցին «մեծամեծների» քմահաճույքին ենթարկելը Պարոնյանը սքանչելի կերպով բացահայտել է Միջագյուղի նկարագրության մեջ։ Խոսելով այդ թաղամասի եկեղեցիներից մեկի մասին, նա գրում է, որ այնտեղի եկեղեցին «սահմանադրական չէ, ամեն այցելուները միևնույն եղանակով չընդունիր. հարուստ այցելու մը տաճարեն ներս մտնելուն պես՝ ժամկոչ եղբայրները իրար կանցնին աթոռ մը գտնելու և հյուրին քովը դնելու համար. իսկ երբ այցելուն աղքատ է՝ հրաման կընդունի գետնի վրա աղոթելու»։

Պարոնյանը այս թաղամասը ներկայացնում է որպես Կ. Պոլսի ամենահարուստ թաղամասերից մեկը։ Այստեղ մարդկանց գնահատելու չափանիշը փողն է, հարստությունը, շքեղ հագնվելը և փարթամ կյանք վարելը։ Միջագյուղում ով «շքեղ հագված է՝ կատարյալ մարդ է. իսկ այն, որ պարզ հագված է՝ մարդ կոչվելու արժանի չէ»։ Հարուստները նյութական վիթխարի միջոցներ են շռայլում իրենց զվարճությունների համար, ամենևին չմտահոգվելով իրենց երեխաների դաստիարակության գործով։ Բնութագրական են այդ թաղամասի վարժարանին նվիրված տողերը.

«Շատերը կը զարմանան, թե սանկ հարուստ թաղի մը վարժարանն ինչո՞ւ աղքատ մնա։ Ես չեմ զարմանար։ Վարժարանն անոր համար աղքատ է, որովհետև թաղին մեջ հարուստներ կան»։

Տարբեր դասակարգերի նկատմամբ Պարոնյանի վերաբերմունքը առավել հստակությամբ երևում է Կ. Պոլսի հարուստ դասի կենտրոն

հանդիսացող Պերա թաղամասի և աշխատավորական Սամաթիա թաղամասի նկարագրության մեջ։ Պերայի «սահմանն է արևելքեն խաղամոլության, արևմուտքեն պնճասիրություն, հարավեն շռայլություն և հյուսիսեն խարդախություն»։ Այդ թաղամասում մարդիկ, փոխանակ հանրօգուտ աշխատանքով զբաղվելու ապրում են զեխ ու անբարոյական կյանքով։ Ամուսնական անհավատարմություն, փոխադարձ անվստահություն, արհամարհանք, բամբասանք, վրեժխնդրություն,—ահա Պերայի հատկանշական կողմերը։ Պերայի և մի քանի այլ հարուստ թաղամասերի հայերը, հետևելով ֆրանսիական կենցաղին, կորցրել են իրենց ազգային հատկանիշները, չեն խոսում մայրենի լեզվով։ Նրանք ընդհանուր ոչինչ չունեն բուն հայ ժողովրդի հետ։ «Ընդհանրապես կամչնան ազգային զգացում կրելու, ինչպես որ դու կամչնաս տունդ ջուր կրելու»։ «Մաքուր ձեռքերով ու կեղտոտ խղճով» այդ մարդիկ՝ խորշում են անգամ իրենց ազգային անուններից։ Օրինակ Պոյաճը գյուղում «Կարապետը Քառլո, Մկրտիչը Բատիստ կըլլա»։

Հակառակ լիբերալների ամբողջ աղմուկ-աղաղակին հայ ազգի «միասնության» մասին, Պարոնյանը հայ չի համարում այլասերված, օտարացած այդ մարդկանց։ «Ոմանք կկարծեն, թե Բերայի մեջ 2500 տուն կա, ըսողներ ալ կան 1500 է Բերայի տուներուն թիվը... Չափազանցությո՜ւն... չափազանցությո՜ւն... չափազանցությո՜ւն... իմ կարծիքովս հազիվ երեք տուն հայ կա Բերայի մեջ»։

Երգիծաբանը Պերային հակադրում է Սամաթիա թաղամասը, որտեղ ապրում էին գերազանցապես արհեստավորական խավերը՝ կոշկակարներ, ատաղձագործներ, ձկնորսներ, երկաթագործներ և այլն։ Այս թաղի նկարագրության մեջ երևում է Պարոնյանի խորը դեմոկրատիզմը, համակրանքը դեպի այդ աշխատավորները, որոնց անմիջական փոխհարաբերությունը միմյանց հետ, պարզ ու համեստ կյանքը, աշխատասիրությունը, ինտրիգներից ու խարդախություններից հեռու մնալը, մի խոսքով մարդկային ամենաազնիվ գծերը՝ գրավում են հեղինակի համակրանքը։

Հեղինակի վերաբերմունքը երևում է հենց Սամաթիա թաղամասի սահմանների ճշտումից։ «Բաժնվին մեզմե նաև անոնք, որք սորված են ծառա եմ-ի. հոս ամեն մարդ տեր է, վասնզի ամենքն ալ իրենց աշխատությամբն և արհեստովը կապրին և, հետևաբար, պեյ-երու, էֆենտիներու ոտները լզելու պարտավոր չեն»։

Այս թաղամասում ապրող արհեստավորները, որոնք գերազանցապես ձկնորսներ են, ավելի լավ են հասկանում դպրոցի, դաստիարակության դերը, քան պերացի կամ միջագյուղցի հարուստները։ Նրանք իրենց մտերմական սեղանի շուրջ գինու բաժակները դատարկելիս՝ ամենից առաջ հիշում են դպրոցները, իրենց խնայած գրոշները հավաքելով՝ հատկացնում դպրոցին։ «Ծո տղաք, ասում են այդ ձկնորսները,—դպրոցին թապախն է. տվեք նայինք... խմենք, բայց դպրոցնիս ալ չմոռնանք»։ Նրանք «մասնավոր սեր ունին թաղին վարժարաններուն համար»,

անտարբեր չեն շրջապատում կատարվածի նկատմամբ, հետևում են այն մարդկանց գործունեությանը, որոնց վստահված է երիտասարդ սերնդի դաստիարակությունը։ «Անկե երկու-երեք ամիս առաջ քսան-երեսուն երիտասարդներ թաղական խորհրդարանը մտան և թաղական խորհրդին թևեն բռնելով դուրս հրամցուցին զայն։—Ինչո՞ւ։—Վասնզի դպրոցն աղեկ չէին նայեր»։

Պերայի հարուստ հայերին արհամարհանքով նայող երգիծաբանը հպարտանում է Սամաթիայի «հաստաբազուկ ձկնորս ազգայիններով», նրանց է համարում ազգի ճշմարիտ նեցուկը։

Ի տարբերություն Պերայի կանանց, որոնց հետաքրքրության առարկան իրենց արդուզարդի սենյակը, պարահանդեսներն ու երեկույթներն են, Սամաթիայի կանայք «պարզասեր են և աշխատասեր», նրանց համար խորթ է քաղքենիական պճնասիրությունը, բամբասանքը, անբարոյական ու շվայտ կյանքը։ Նրանք իրենց ամուսինների համար նեցուկ են, աշխատասեր, հոգատար իրենց ընտանիքի նկատմամբ։ Արհամարհանքով են նայում քաղքենի կանանց պճնանքին. «Բնավ հոս պտըտելու չեն այն օրիորդներն կամ տիկինները, որոնց երեսներուն վրա կարմիրը անպակաս է. սամաթիացին կարմիրն միշտ հավկիթներու վրա տեսնել կուզե»։

Դասակարգային նույնպիսի շերտավորում է տեսնում Պարոնյանը նաև իր նկարագրած մյուս թաղամասերում (Կում կափու, Քասըմ փաշա, Բեշիկթաշ, Կարակեոմրյուկ, Էյուպ, Կատը գյուղ, Ռումելի Հիսար և այլն)։

8

1884 թ. մեծ դժվարությամբ Պարոնյանին հաջողվում է նոր երգիծաթերթ հրատարակելու թույլտվություն ձեռք բերել։ Այդ թվի հունվարի 30-ից նա լույս է ընծայում «Խիկարը»։

«Խիկարը» հասարակությանը ներկայացնող «Երկու տող» առաջնորդողում նա գրել է.

«Առաջին անգամն չէ, որ պատիվ կունենամ երևալու խմբագրական ասպարեզին վրա, որուն քառասուն անգամ ողջույն և նույնքան հրաժեշտ տված եմ. ուստի ավելորդ կը համարիմ վերստին հայտնել աստ այն ուղղությունն և ընթացքը, որուն հետևած եմ ցարդ և զոր լքանելու զորավոր պատճառ մը չունիմ, որովհետև ողջամտությունն, անկեղծությունը և անաչառ դատաստանն տակավին չեմ գտներ ես այնքան զզվելի և այնքան գարշելի, որքան կը կարծվի խմբագրաց և գրագիտաց ոմանց»։

Չնայած այս պերճախոս հավաստիացմանը, Պարոնյանը «Խիկարում» հնարավորություն չի ունենում շարունակելու իր քաղաքական մերկացումները։ Այդ պարբերականում նա մնայուն գործեր քիչ է տպագրել։ Բացառություն է կազմում «Պաղտասար աղբար» կատակերգությունը և «Քաղաքավարության վնասները» շարքը։ Մնացած նյութերը, ճնշող մե-

ծամասնությամբ, պտտվում են կենցաղային հարցերի շուրջ, հաճախ կրկնելով այնպիսի բնագավառներ, որոնք ավելի մեծ տաղանդով ծաղրվել էին դրանից 10—15 տարի առաջ՝ «Մեղվում» կամ «Թատրոնում»: Այդ նյութերի զգալի մասը լրագրական հոդվածներ են, զուրկ երգիծական այն հզոր շնչից, որով հագեցված էին «Մեղվում» մանավանդ «Թատրոնում» տպագրված նյութերի մեծ մասը։

Դրա պատճառը ամենից առաջ տիրող քաղաքական հանգամանքներն էին։ 1880-ական թվականների կեսերից համիդյան բռնապետությունը ուժեղացրել էր ցենզուրական խստությունները, որոնք իրենց բարձրակետին հասան 1888 թ., այսինքն «Խիկարի» վերջնական փակման թվականին։

Հ. Պարոնյանը ուշագրավ խոստովանություն ունի այս մասին։ Պատասխանելով իր այն ընթերցողներին, որոնք դժգոհություն էին հայտնում «Խիկարի» բովանդակությունից, նա գրում էր.

«Սակայն պահանջել իրմե (այսինքն «Խիկարից»), որ խոսի այն լեզվով, որով կը խոսեր երբեմն «Մեղուի», «Թատրոնի», «Լույսի» և ազգային ուրիշ լրագրաց մեջ, անկարելին պահանջել է, որովհետև «Խիկարին» ձեռագրերն գրաքննական բովեն անցնելեն հետո կըհանձնվին մամլո։ *Այսքան բացատրություն բավ կը համարենք՝ պատասխանելու համար այն դիտողությանց, որ ուղղվեցան մեզ «Խիկարին» անցյալ շրջանին պարունակությանց մասին»։*

Մի առիթով Պարոնյանը ափսոսանք է հայտնում, որ ապագա պատմությունը չի կարողանալու իմանալ, թե ինչպիսի ծանր վիճակում են ապրում իրենք։ Այս պայմաններում վերսկսելով խմբագրական աշխատանքը, նա հարկադրված է լինում պարբերականի էջերը լցնել ընտանեկան վեճերի, կենցաղային թերությունների նկարագրություններով, հարս և սկեսրոջ, զոքանչի և փեսայի գժտություններով, կրթական-լուսավորական հիմնարկների ներքին վիճակը ցուցադրող նյութերով և այլն։

Հասկանալի է, որ այդպիսի բովանդակությամբ «Խիկարը» չէր կարող երկար շարունակել իր գոյությունը։ Հազիվ մի քանի ամիս անց, խմբագիրը մտածում է այն դադարեցնել, սակայն իր համաքաղաքացի երիտասարդները առաջարկում են պարբերականը փոխադրել Ադրիանապոլիս և հրատարակել իրենց օժանդակությամբ։

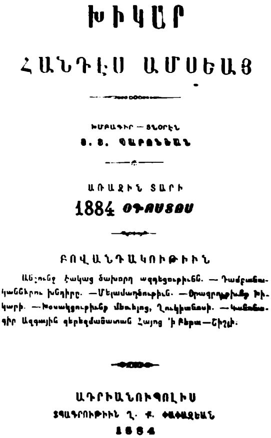
«Համակերպելով իրենց կամաց՝ մեկնեցանք Պոլսեն»,—գրում է Պարոնյանը։

Նոր քաղաքը ոչինչ չի փոխում։ Բաժանորդների զգալի մասի կորուստը հարկադրում է նրան 1885 թ. մարտ ամսին դադարեցնել «Խիկարը»։

Ավելի քան մեկ տարի ընդմիջելուց հետո, երգիծաբանը 1886 թ. օգոստոս ամսից վերահրատարակում է այն Կ. Պոլսում։

«Խիկարի» նոր շրջանի առաջին համարում տպագրած «Հայտարարության» մեջ՝ խոսելով պարբերականի երկարատև դադարի մասին,

Պարոնյանն զգուշությամբ այն բացատրում է «տպագրության տնօրենության վերաբերյալ հզոր դժվարություններով» և խոստանում է տպագրել նյութեր ընթերցողներին հետաքրքրող հարցերի մասին. «կարելի եղածին չափ պիտի ջանանք չհրատարակել այլաբանական գրվածներ, զորս հարկն կստեղծե և որոնց մեջ կրմարի երգիծանքն»։


ԽԻԿԱՐ

ՀԱՆԴԷՍ ԱՄՍԵԱՑ

ԽՄԲԱԳԻՐ — ՏՆՕՐԷՆ

Յ. Յ. ՊԱՐՕՆԵԱՆ

ԱՌԱՋԻՆ ՏԱՐԻ

1884 ՕԳՈՍՏՈՍ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

Անչափ յակաց ծախողդ ազգեցութիւնն. — Դամբանականներու խնդիրը. — Մելամաղձութիւն. — Օրագրութիւնք Խիկարի. — Խօսակցութիւնք մեռելոց, Ղուկիանոսի. — Կանոնագիր Ազգային գերեզմանատան Հայոց 'ի Բերա—Շիշլի։

ԱԴՐԻԱՆՈՒՊՈԼԻՍ

ՏՊԱԳՐՈՒԹԻՒՆ Ղ. Փ. ՓԱՓԱԶԵԱՆ

1884

«Խիկար» հանդեսի անվանաթերթը

Ապա նա իր ընթերցողներին խոստանում է «ազգին վերքերն քիչ մ'ալ թատերաբեմներու վրա մատնանիշ ընելու» ցանկությամբ պարբերաբար հրատարակել «քանի մը թատրերգություններ»։ Եվ, իսկապես, «Խիկարը» նույն այդ օգոստոսյան համարից սկսած՝ լույս է ընծայում «Պաղտասար աղբարը»։

Այդ թվականի վերջերից «Խիկարում» մաս-մաս լույս է տեսնում նաև «Քաղաքավարության վնասները» շարքը։

«Պաղտասար աղբար» և «Քաղաքավարության վնասները» երկերը որոշ աշխուժություն են առաջացնում «Խիկարում», սակայն չեն փոխում նրա ծանր վիճակը։ Նախորդ տասնամյակում այնքան լավատես Պարոնյանը աստիճանաբար ընկնում է հուսահատության մեջ։ Սկսելով «Խիկարի» 1887 թվականը, նա մի առաջնորդողում կատարում է հետևյալ դառը խորհրդածությունները.

«Դարձյալ չկրցանք մեռնիլ։ Ջյուն մ'ալ եկավ մեր գլխուն, 1886 թվականն քիչ մ'ալ ճերմկցուց մեր մազերը, հինգ վեց ակռա ևս կորզեց մեր բերնեն, ամեն ամեն ասեմ ձեզ, երկայնակեցությունն պարզապես ժամավաճառություն է... մահն է բուն երկայնակեցությունն, այսինքն մարդս ժամ առաջ մեռնելու է, որ չմեռնի... ամեն օր մեյ մեկ կտոր մեռնելեն մեզ ի՞նչ հաճույք կա. չեմ հասկնար ես և հասկցող մ'ա՞լ գտած չեմ տակավին»։

Բայց հենց նույն առաջնորդողում նա գրել է, որ «նույնիսկ այն կրոնավորն, որ հոգվո գոյությունն հաստատելե առաջ հոգվո անմահությունն կը հաստատե, այս ցավոց աշխարհն արքայութենեն վեր կը դասե»։ Նա հուսահատական նման տողեր գրել է պարզապես ակնարկելով հեղձուցիչ այն պայմանները, որոնց մեջ գտնվում էր հայ ժողովուրդը և նրա հոգևոր մշակույթը՝ համիդյան բռնապետության տարիներին։

Ինչպես ասացինք, «Խիկարում» անհամեմատ մեծ տեղ է տրված կենցաղային հարցերին։ Արտաքուստ թվում է, թե Պարոնյանը իր նախորդ տարիների համապարփակ ընդգրկումը նեղացրել է, փոքրացրել և այլևս իր երգիծանքի նետերն արձակում է մի փոքրիկ սենյակի պատուհանից, որտեղից երևում են միայն այդ սենյակում կատարվող ընտանեկան բախումները, վեճերը։

Բայց դա արտաքին տպավորություն է. հենց այդ սովորական նկարագրությունների մեջ անգամ նա հաճախ կատարում է խոր ընդհանրացումներ, դատավճիռ է կարդում իր ժամանակի հասարակական հարաբերությունների դեմ։

«Խիկարի» այս շրջանի նյութերն ընթերցվել են մեծ հաճույքով, նրա համարները ձեռքից ձեռք են անցել արհեստավորների խանութներում, ուսանողների սեղանի զարդն են կազմել, բարձր դասարանների աշակերտները գաղտնի ընթերցել են տաղտկալի դասերի ժամերին։ Այդտեղ ներկա էր Պարոնյանն իր սրամտությունների առատ պաշարով, աշխույժ, գունագեղ դիալոգներով, պատկերավոր աֆորիզմներով, սակայն այնտեղ գրեթե չկա քաղաքական սատիրա։ Նկատելի քանակ կազմող վերոհիշյալ երկերի վրա հենվելով, անցյալում գրականագիտությունը ձգտել է ներկայացնել նրան կենցաղային հարցերի ոլորտից դուրս չեկող մի գրող։

Դա արդյունք է միակողմանի մոտեցման։ Հենց «Խիկարում» Հ. Պարոնյանը նույնպիսի սկզբունքայնությամբ պայքարել է շահագործող դասակարգերի դեմ։

Մենք տեսանք, թե Պարոնյանը ինչպիսի սուր երգիծանքով էր ներկայացնում շվայտ կյանք վարող հոգևորականներին։ «Խիկարում» նա նույնը շարունակում է՝ գտնելով իր գաղափարները ընթերցողներին հայտնելու նորանոր եղանակներ։

Ուշագրավ են «Քանի մը խոսք առ օրիորդ կամ տիկին պատմություն» ընդհանուր վերնագրով տպված նամակների շարքը և «Խոսակցություն մեռելոց» երկը։ Դրանք շատ յուրօրինակ գործեր են։

Առաջինի մեջ Պարոնյանը, խոսքն ուղղելով ապագա պատմությանը, ցույց է տալիս, թե ինչպես իր ապրած ժամանակաշրջանում բարոյական բոլոր նորմաներին փոխարինել է ոսկին, ամեն ինչ գնահատվում է չափանիշ ունենալով փողը։ Բանավեճի մեջ մտնելով անտիկ աշխարհի մտածողներից մեկի՝ Սոկրատի հետ, որն ասել է, թե փառքը փողով չի գնվում, Պարոնյանը այսպես է բնութագրում իր ժամանակաշրջանը. «Երջանիկդ Սոկրատ, արևդ սիրեմ, Սոկրատ, ի՜նչ գեղեցիկ և սքանչելի դար է այն, ուր փառքն ստակով ծախու չառնվիր։ Սոկրատ, այն դարուն մեջ, ուր մենք մեռնելու կաշխատինք, ամեն բան դրամով կը գնվի։ ...Այո՛, սիրելի Սոկրատ. ստակ չունեցողը չկրնար փառք ունենալ, հարուստ չեղողի մը կենաց համար ոչ թե միայն բաժակ չառաջարկվիր, այլ գինիին վրա կտոր մը մեզե իսկ չուտվիր... Փառքն ոսկիով կը գնվի, սիրելիս, և փառք ստանալեն ետքը, ոսկի վաստկելն շատ դյուրին է։ Նույնիսկ ես, եթե հետամուտ ըլլայի փառաց՝ մեկ օրվան մեջ կը թունավոր-

վեի, կը հիվանդանայի, կը մեռնեի, կը թաղվեի, հարություն կառնեի, կանմահանայի, կաստվածանայի, կը գերաստվածանայի... Գովեստը հակերով վաճառեցին և այնքան շատ վաճառեցին, որ գովեստի գինը ինկած է այսօր...»։

«Խոսակցություն մեռելոց» երկը ժանրային առումով շատ նման է «Մրծաղին»։ Հնարավորություն չունենալով «Խիկարի» էջերում բացարձակորեն գրել հոգևորականության, ժամանակի կարգերի դեմ, Պարոնյանը, դիմելով եզոպոսյան լեզվին, հասարակական հարաբերությունները ներկայացնում է՝ գործող անձեր ընտրելով բարոյախոսական հասկացողությունները։ «Խոսակցություն մեռելոց» երկի գործող անձերն են Խիղճը, Գութը, Ճշմարտությունը, Անկեղծությունը, Մարդասիրությունը, Արժանիքը։

Սրանք բոլորն արտաքսված են աշխարհից և հանդերձյալ կյանքում հանդիպելով միմյանց դատողություններ են անում այն աշխարհի մասին, որտեղից եկել են։ Հենց այն հանգամանքը, որ մարդկային վեհ ու ազնիվ այդ բոլոր հատկանիշները Պարոնյանը տեղադրել է հանդերձյալ կյանքում, հաստատում էր այն միտքը, որ իր ապրած հասարակարգում դրանք դադարել են գոյություն ունենալուց։

Ուշագրավ են Պարոնյանի պատճառաբանությունները և հիմնավորումները իր այս շատ յուրօրինակ հերոսների մահվան, այսինքն իրական աշխարհից հեռանալու մասին։ Խղճի և Գութի դիալոգում իմացվում է, որ «Ճշմարտախոսությունը անոթութենե մեռած է», իսկ «Անկեղծությունը շատոնց ի վեր հոն կը բնակվի», այսինքն վաղուց է հեռացել աշխարհից։ Խիղճը Գութին ասում է, թե նրա պատկերին հանդիպել է հարուստների տներում։ Գութը պատասխանում է, թե դա իր նկարը չէ, խայտառակության նկարն է։ «Այդ պատկերն՝ որու ստորև Գութ գրված է՝ կը ներկայացնե կին մ'որ յոթը սիրական ունի և մեկ ամուսին»։ Գութը աշխարհից իր դուրս գալուն անդրադառնալով. ասում է. «Շատ հալածվեցա, տանջվեցա և չարչարվեցա հոն»։

Ճշմարտությունը այլանդակվել, անդամահատվել և ուղարկվել է հանդերձյալ աշխարհը։ Երբ Գութը այնտեղ հանդիպում է իր ընկերուհուն, զարմացած բացականչում է. «Ճշմարտությո՜ւն... ի՜նչ կերպարանափոխություն... թոռմած դեմք, ատամնազուրկ լինդեր, կունտ գլուխ, մեկ թևը կտրված, փայտյա ոտքեր, դաճե ականջներ, թղթե քիթ... ի՜նչ վիճակ է այս, ո՛ Ճշմարտություն... ո՞վ կը համարձակեր կարծել, թե Ճշմարտությունն որ անմահ էր, պիտի ծերանար օր մը և հաշմանդամ պիտի ըլլար անդիի աշխարհեն մուրացկանի մը վիճակի մեջ»։

Ինքը Ճշմարտությունը այսպես է պատճառաբանում այդ բոլորը. «Ես իսկ զգացի վերջին օրերուս մեջ, թե իմ դարս անցած էր, թե պարզապես շաղակրատ ու ցնդած կին մը դարձած էի, թե ամենուն գլուխ ցավ կը պատճառեի... Բազումք կըսեին ինձ. «Ո՛ Ճշմարտություն, ծերացած ես դուն, ամեն գործի մեջ մի մտներ, ամեն խոսքի մեջ մի՛ նետվիր, մեկուսացիր՛ և աշխատե՛ միայն խաղաղ կյանք վարելու։ Աչ-

խարհս փոխված է, տասնիններորդ դարու մեջ չկրնար երջանիկ կյանք վարել ճշմարտությունն եթե խոսի, ճշմարտությունն լռելու է այլևս, որովհետև մարդիկ՝ հացի խնդրով զբաղած՝ ժամանակ չունին առասպելներ մտիկ ընելու»... Եվ անոթութենե մեռա. մարդիկներու մեկ մասն անոթութենե մեռցնելե հետո հետին թշվառության մեջ թողլով մյուս մասն ալ, որ կը շարունակե մեռնիլ սովալլուկ ...Անոթութենե մեռա, երկար ժամանակ հալածվելե ու բազում տարիներ անդամալուծյալ վիճակի մեջ չարչարվելե հետո»։

Առավել բնութագրական է հոգեորականության քննադատությունը նույն «Խոսակցություն մեռելոց» այլաբանական երկում, որտեղ ցույց է տրվում, որ կրոնը դարձել է պարզապես հարստահարությունը օրինականացնող մի միջոց։ Կրոնին վերաբերող ընդհանուր բնութագրումների տակ,—որոնք անշուշտ տիպական էին բարձրաստիճան հոգեորականության համար առհասարակ,—ընթերցողը հեշտությամբ ճանաչում է Խորեն Նար-Պեյին կամ մյուսներին, որովհետև Պարոնյանը հիշատակում է կոնկրետ դեպքեր, փաստեր, որոնք այլ առիթներով՝ հրապարակված են նրա երկերում։ Բերենք «Խոսակցություն մեռելոց» երկից ևս մի հատված։

Գութը դիմելով կրոնին, ասում է.

«Աղքատ ննջեցյալները թաղելու կը դժկամակեիր, մինչև որ անոնց ճանապարհի ծախքը կանխավ չստանայիր և մյուս կողմե սիրահոժար կամոք կը թաղեիր հարուստներն քանի մ՚անգամներ, երբ փորդ պարպելու և քսակդ գիրցնելու համար հարուստներն կը շողոմեիր և թույլ կուտայիր անոնց՝ ինչ որ կարգիլեիր աղքատներուն... երբ հառաչանաց ու ողբոց ձայներ կը լսեիր, որք հաց կաղաղակեին և դուն սեղանին առջև անցած՝ կես ոչխար կուլ կուտայիր հին գինիով. մերկ ենք կը պոռային և դու շքեղ ու փառավոր հագուստներու մեջ փաթտված ու ծրարված Ամերիկայի լուրեր կը կարդայիր. բանտն ենք, կը հառաչեին, և դու հոյակապ տան մը մեջ օրիորդներու հետ թուղթ կը խաղայիր, և ինչ որ զարմանալի է. կամ բնավ զարմանալի չէ, սիրաբանություն կընեիր, ո՜ կրոնք, կամ մեծամասնություն կրոնքի»։

9

«Քաղաքավարության վնասները» շարքում երևում է հասարակական կյանքը խորը դիտող, նրա էության մեջ թափանցող, մանրուքների միջից տիպականը ընտրող և դրանով մի ամբողջ խավի առօրյան ռեալիստական փայլուն վրձինով ներկայացնող մեծ երգիծաբանը։

Այս նովելների գլխավոր հերոսները մեծ մասամբ արհեստավորներ են, մանր առևտրականներ։

Հասարակական այդ խավի մարդկանց կյանքումն է, որ խոշոր փոփոխություններ են տեղի ունեցել։ Եթե առաջ նրանց առօրյայի համար բնորոշ էր ցերեկային հոգնատանջ աշխատանքից հետո երեկոյան ան-

դորրությունն ու հանգիստը՝ ընտանեկան միջավայրում, կնոջ, երեխանե-րի ու թոռնիկների շրջանում, ապա այժմ այդ միջավայրից էլ շատ կա-նայք, առանց հաշվի առնելու իրենց ամուսինների քսակի դատարկու-թյունը, ցանկանում են նմանվել հարուստ ընտանիքների կանանց, ապ-րել նրանց կենցաղով և ավելի մեծ ծախսերի դուռ են բաց անում ամու-սինների համար, իրենց ամենօրյա պարահանդեսներով, թղթախաղերով, ու զբոսանքներով խանգարում են նրանց հանգիստը։

«Քաղաքավարության վնասները» նովելների մեջ հիմնական կոնֆ-լիկտը աշխատավորական այդ խավի մարդկանց համոզմունքների ու նրանց ընտանիքը թափանցող նոր մտայնության, կենցաղի միջև է, որն ամուսնական հարկի տակ արտահայտվում է տղամարդկանց և կանանց անվերջ վեճերով։

Եթե Պարոնյանը եվրոպական օտարամուտ կենցաղի դեմ պայքա-րում է քաղքենիական կյանքի ձգտող կանանց քննադատությամբ և իր պաշտպանության տակ է առնում նրանց ամուսին արհեստավորներին,— ապա նույն այդ արհեստավորական շերտերի որոշ ներկայացուցիչների նա քննադատում է, որ հասարակական նոր պայմաններում չկարողա-նալով ապրել իրենց արհեստով, աշխատանքի արդյունքով, քարշ են գա-լիս ուրիշների հաշվին, ցանկանում են ազգային գործերով զբաղվել։ Զրիակեր այդ մարդիկ, որոնք շատ կողմերով նման են Մանուկ աղային,— հասարակության մեջ յուրահատուկ ցեցեր են. ո՛չ միայն չեն կատարում որևէ օգտակար աշխատանք, այլև խանգարում են ուրիշներին։

Ահա քաղաքավարության զոհերից մի քանիսի առօրյան։ Պապիկ աղան, հոգնած վիճակում հարկադրված հյուր է գնում իր բարեկամին։ Ճաշից հետո ցանկանում է քնել, բայց «բազմության մեջ եկող քունն անկիրթին մեծն է, վանել հարկ է այդ քունը»։ Եվ սկսում են վանել խեղճ մարդու քունը, ջուր են բերում, ծխախոտ են տալիս, ստիպում են պա-րել։

Թորոս աղան, որ փող չունի, բայց ցանկանում է աշխատել, փող վաս-տակել և կնոջ հանձնարարությունները կատարել, հազիվ սրճարան է մտնում մի սուրճ խմելու, որպեսզի աշխատանքի գնա, հանդիպում է իր դատարկապորտ, շատախոս ծանոթներից մեկին, որը խոսքի է բռնում նրան, ստիպում դոմինո խաղալ, ամբողջ օրը զբաղեցնում է դատարկ շաղակրատանքով, պատճառ դառնում նրա երեխաների սոված մնալուն։ Գամիկ աղան օղի չի գործածում, սիրում է սովորական ժամերին ճաշել, քնել, հանգստանալ։ Բայց ահա նրա ծանոթներից Մարկոս աղան բռնի նրան տանում է սրճարան, հարկադրում է սոված վիճակում օղի խմել, ապա տանելով իր տունը, պատվում է դժվարամարս կերակուր-ներով, քնեցնում մի սենյակում, որտեղ մլակները հանգիստ չեն տալիս մինչև առավոտ։ Գամիկ աղան հարկադրված է այս բոլորը տանել. ո՛չ միայն չտրտնջալ, այլև շարունակ շնորհակալություն հայտնել հյուրա-սիրության համար։ Նա ազատ չէ իր մտածածը ասելու, դա քաղաքավա-րության դեմ կլիներ։ Իսկ նա մտածում է. «զորով օղի խմե, մինչև ժամը

երեք անոթի փորանց քացախ խմե, բերնիդ հարմար կերակուր մի՛ գըտներ, ցամաք հացով կշտացի՛ր, պարապ խոսքեր մտիկ ըրե՛, այնուհետև մինչև առտու քնատ մնացի՛ր. ինչո՞ւ համար. քաղաքավարության համար։ Այս քաղաքավարության տակեն պարզապես էշություն կելլե կոր»։

Այնպիսի մի լուսավոր, բազմակողմանիորեն զարգացած, համաշխարհային առաջավոր մշակույթին իրազեկ մարդ, ինչպիսին էր Հ. Պարոնյանը, հասկանալի է, որ նպատակ չուներ իդեալականացնելու նահապետական բարքերը, պապենական սովորությունները, նիստ ու կացը։ Սակայն նա ծաղրում է հարուստ ընտանիքներին հատուկ սովորությունների թափանցումը արհեստավորական խավերի շրջանը։ Պարոնյանը պայքարում է, որպեսզի եվրոպական կեղծ «քաղաքակրթությունը», ֆրանսիական սալոնային վարք ու բարքը չաղարտեն աշխատավորական խավերի կենցաղը։

Այդ վերաբերմունքը առավել որոշակի երևում է, երբ նա նկարագրում է համեստ ապրուստի տեր մարդկանց հակումը դեպի նման կյանքը։

Իր հերոսների արարքները, նրանց առօրյա կենցաղը նկարագրելիս՝ Պարոնյանը հումորիստ է, կատակաբան, ուրախ տրամադրությամբ սիրում է զվարճանալ՝ իր բարեկամների կյանքի մասնակի ծիծաղելի կողմերը հրապարակ հանելով, նա զիջող է, գուրգուրող, մեծահոգի նրանց նկատմամբ, ափսոսում է, խղճում, երբեք չի ցանկանում անմեղ կատակների սահմանից դուրս գալ։ Այդ նրա դասակարգն է, նրա միջավայրը։

Բայց ահա հանկարծ նրա նովելներից մեկի մեջ որպես գործող անձեր մուտք են գործում հակառակորդ դասակարգի ներկայացուցիչները, հարուստները, շահագործողները։ Պարոնյանը իսկույն ցած է դնում իր հումորի անվնաս զենքը և դիմում սատիրայի.

«Վաճառական մե՛ս... կը վարվիմ հետդ այնպես, որպես պիտի վարվեի քսակահատի մը հետ... Մեծ վաճառական մ՚ես, ավելորդ է ըսել, թե մեծ խաբեբա մ՚ես. ուստի վաճառատանդ մեկ անկյուն քաշված՝ աչերդ կը սևեռես վաճառատանդ դռան, ուսկից պիտի գա որսն»։

Ինչո՞ւ է այսքան անողոք Պարոնյանը վաճառականական դասի նկատմամբ. որովհետև վերջիններիս խաբեբայական թակարդների մեջ ընկնողները առաջին հերթին իր դասակարգի մարդիկ են՝ աշխատավորներն ու արհեստավորները։

«Քաղաքավարության վնասներ» շարքը ժանրային առումով բավական տարբեր է Պարոնյանի մյուս ստեղծագործություններից։ Դրանք երգիծական փոքրիկ նովելներ են։ Պարոնյանն իր այս երկերում հերոսներին բնութագրում է այլ ձևով, քան «Ազգային ջոջերում» կամ «Մեծապատիվ մուրացկաններում»։ Եթե վերոհիշյալ երկերում նա հերոսների անձնական կյանքի, հակումների բնութագրման համար օգտագործում է նաև նրանց արտաքին նկարագիրը, ապա «Քաղաքավարության վնասների» հերոսների պատկերման մեջ գրեթե երբեք չի դիմում նրանց արտաքինի բնութագրման։ Դրան հակառակ՝ նա այդ բոլոր Սեդրակ, Գա-

միկ, Մելիտոս աղաներին մեծագույն հարազատությամբ է ներկայացնում առօրյա աշխատանքում, գործնական կյանքում։ Հեղինակի մոտիկ կանգնած լինելը հասարակական այն խավին, որին նա ցուցադրում է, մեծապես նպաստել է երկի ռեալիզմին։

Այս նովելների գեղարվեստական խոշոր արժանիքներից մեկը պետք է համարել երևույթները, դեպքերը պատմելու այն հյութեղ, ժողովրդական սրամիտ ու աշխույժ ոճը, որ կիրառում է Հ. Պարոնյանը՝ լայն տեղ տալով դիալոգներին։ Դրանք սովորական զրույցներ, տաղտկալի դատողություններ չեն. դրանց մեջ կա շարժում, գործողություն։ Վերցնենք Սեդրակ աղայի կոշիկի պատվեր տալու շուրջ կառուցված պատկերը։ Դա ինքնին մի գործողությամբ կատակերգություն է, դրամատիկական մի ամբողջություն, որի բնորոշ կողմերից մեկը ոճի հրատակությունն է, խոսքի սեղմությունը. յուրաքանչյուր նախադասություն, հաճախ յուրաքանչյուր բառ ընթերցողին ներկայացնում է մի նոր դրություն, հոգեվիճակ, որն իր կոմիկական կողմով նպաստում է երկի ամբողջացմանը։

Գերազանցապես դիալոգներով զարգացող այդ պատկերի մեջ հանդես են բերված կոշիկ պատվիրող Սեդրակ աղան, կոշկակար վարպետը, աշակերտներն իրենց բնավորության տիպական գծերով, առօրյա զբաղմունքով։ Այդ պատկերը հեշտ է բեմադրել։ Պատահական չէ, որ այն ժամանակին գրավել է Կոմիտասի ուշադրությունը և նրա կողմից վերածվել երաժշտության, կատարվել Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում։

Բերենք մի հատված.

«Սեդրաք աղան քանի մ'օրեն կերթա կոշկակարին։

— Պատրա՞ստ են կոշիկներս։

— Այո՛, պատրաստ են։

Կոշկակարին աշակերտը Սեդրաք աղային կը ներկայացնե կոշիկները։

— Եղբայր, կըսե Սեդրաք աղան, ասոնք պզտիկ են։

— Ընդհակառակն, մեծ են։

— Ասոնց քիթերը նեղ են։

— Չեմ կարծեր, շատ լայն քիթերն այսօր մաքպուլ չեն. կաղաչեմ, անգամ մը ձեր ոտքն անցուցեք սա կոշիկները։

Սեդրաք աղան կը նստի։ Կոշկակարին աշակերտը քառակուսի տախտակ մը կը դնե Սեդրաք աղային ոտքերուն տակը։ Սեդրաք աղան կը ձեռնարկե նոր կոշիկներն հագնելու։ Կոշիկները կապստամբին։

— Ոտքդ ուժով կոխե՛, կը պոռա կոշկակարն։

— Ոտքի վրա ել ու այնպես կոխե, կըսե կոշկակարին քալֆան։

— Ուժով ոտքդ գետինը զարկ, կը խրատե կոշկակարին աշակերտը։

— Ծո՜, սա փոշիեն ցանե քիչ մը կոշիկներուն մեջ, որ Սեդրաք աղային ոտքերը դյուրությամբ սահին ու մտնեն, կը հրամայե կոշկակարն պզտիկ աշակերտին։

Հրամանը կը կատարվի։
Կոշիկներն հաստատամիտ են...»։

10

Հ. Պարոնյանն իր երկերում հաճախ էր անդրադառնում գրականության և արվեստի հարցերին, արտահայտելով իր գրականագիտական-էսթետիկական ըմբռնումները, որոնց հիմքում ընկած է գրականության ժողովրդայնության գաղափարը։

Արվեստը ծառայում է մարդուն, նպատակ ունի նպաստել նրա կյանքի բարվոքմանը։ Այն գրականությունը, որը չի նպաստում ժողովրդի մտավոր զարգացմանը, չի համապատասխանում նրա պահանջներին, դատապարտելի է ու մերժելի։ Որպեսզի գրականությունը ծառայի ժողովրդին, պետք է հարազատորեն արտացոլի հասարակական կյանքը, իրական հարաբերությունները և իր վճիռը կայացնի դրանց նկատմամբ։ Այս է Պարոնյանի պահանջը։

Քննադատական ռեալիզմի համար Պարոնյանի մղած պայքարում առանձնահատուկ տեղ է բռնում գրականությունը ժողովրդին մոտեցնելու, նրան ծառայեցնելու պահանջը։ Պարոնյանը գրական ասպարեզ մտավ այնպիսի մի ժամանակաշրջանում, երբ բավական տարածված ռոմանտիկական պոեզիան և պատմական ողբերգությունները, ըստ էության արգելակում էին նոր գրականության ռեալիստական ուղղության զարգացմանը։

Պարոնյանը իր պայքարի նշանախեցը դարձրեց ամենից առաջ՝ հայ պատմական ողբերգությունները։

Պատմական ողբերգությունները նկատելի դեր են կատարել հայ ժողովրդի մեջ ազատագրական գաղափարների տարածման գործում, սակայն, դրանք, հատկապես 60-ական թվականների կեսերից, սկսեցին խանգարել ռեալիստական գրականության զարգացմանը, գրականություն, որն իր առաջին ծիլերն էր արձակում արևմտահայ իրականության մեջ և նպատակ ուներ ամենից առաջ արտացոլել ժամանակակից կյանքն իր սոցիալ-քաղաքական հուզող հարցերով։ Այս պայմաններում միանգամայն հասկանալի է այն պայքարը, որ Պարոնյանը մղում էր պատմական ողբերգությունների դեմ։

Պարոնյանը ցույց էր տալիս այդ ստեղծագործությունների ոչ ինքնուրույն բնույթը։ Դրանց հեղինակների մեծ մասը գրում էր եվրոպական դրամատուրգիայի նմանողությամբ, նրանց սխեմաներով։ Տեղական, ազգային գույնը այնքան թույլ էր, որ ճնշվում էր այդ օտար շրջանակի մեջ։ Եվ վերջապես՝ այդ «ազգայինն» էլ քիչ էր առնչվում ժամանակակից իրականության հետ. օտարի կյանքն էր ներկայացվում, օտար տարազով, հայկական անուններով։ Պարոնյանը գրում էր, որ որոշ հեղինակներ «օտարին ապրանքը կը վաճառեն», «օտար հեղինակներու հանճարին ծնունդին տակ իրենց ստորագրությունը կը դնեն»։

խոսքը մասնավորեցնելով Թովմաս Թերզյանին,—որն ի դեպ որպես բանաստեղծ ավելի հիմքեր ունի մեր գրականության մեջ տեղ ունենալու, քան որպես դրամատուրգ,—Պարոնյանը գրում էր.

«Իր ողբերգության համար իրեն տրված ջերմ ծափահարությունները խոնարհությամբ ընդունած է ի դիմաց Գոռնեյլի, Շեքսպիրի և այլն, որոնց տունը կը ներկայացներ մայրաքաղաքիս մեջ»։

Երկրորդ աչքի ընկնող թերությունը, որով տառապում էր հայ պատմական կյանքն արտացոլող չափածո և դրամատիկական գրականությունը, թեմատիկայի սահմանափակությունն էր։ Պատմական Հայաստանի կյանքը պատկերելու հավակնություն ունեցող չափածո երկերում (Հայկունի) և պիեսներում (Թերզյան, Թղլյան և ուրիշներ) չէին արտացոլվում հին Հայաստանի սոցիալական հարաբերությունները, կենցաղը։

Պատմական թեմատիկային դիմող հեղինակները փորձում էին իրենց ստեղծագործության համար նյութ դարձնել հայոց պատմության միայն այն դեպքերը, որոնք շաբլոն կերպով կրկնվում էին կղերական գաղափարախոսության գրողների կողմից. դրանցից էին Ավարայրի ճակատամարտը, Արշակի և Շապուհի պայքարը, և մի քանի այլ թեմաներ, որոնք գերազանցապես ներկայացվում էին կրոնական մեկնաբանությամբ։ Թեմայի այս սահմանափակությունը զրկում էր հեղինակին ինքնուրույնությունից, որովհետև նա ստիպված էր կրկնել նույն փաստերը շատ հաճախ աղճատված ու աղավաղված ձևով։ «Մեկուն մեջ կը նայիս, որ Վարդանը պատերազմի մեջ կը մեռնի, մյուսին մեջ Տղմուտ գետին մեջ կը խեղդվի, մեկալին մեջ՝ պատերազմե դառնալե ետքը կը մեռնի, վերջապես ամեն մարդ ուզածին պես կը մեռցունե Քաջն Վարդանը»,—գրում էր Պարոնյանը։ «Եկու տես,—շարունակում է նա,—որ քաջն Վարդան այս ողբերգության մեջ ալ կը ցցունե յուր քաջությունը, զինքը մեռցնող ողբերգակներուն մեծագույն մասն ալ ինքը կը մեռցունե»։

Երգիծաբանը դրանով ուզում էր ասել, որ հայ ժողովրդի պատմության հերոսական այդ դրվագի գրական մշակումը դրամատուրգներից և ոչ մեկին չէր հաջողվում։ Արդարև, Վարդանանց պատերազմի մասին շնայած գրվել են շատ պիեսներ, սակայն դրանց մեջ չկար թեկուզ մեկը, որ ներկայացնի դրամատիկական լուրջ արժեք։

Պարոնյանի կարծիքով պատմական անցյալի գեղարվեստական պատկերումը պետք է արձագանքի ներկայի հուզող հարցերին, նպաստի ապագայի նախապատրաստմանը։ Այդ մասին նա ունի դիպուկ բնութագրում. «ի՞նչ է պատմությունը,—հարցնում է նա և պատասխանում,—ետին նայիլ, առջևդ տեսնելը»։ Նրա նպատակն էր ամենից առաջ զարկ տալ ժամանակակից կյանքը արտացոլող ինքնուրույն գրականությանը։ Գրողի սրբազան պարտականությունն է՝ ծառայել իր ժողովրդին, իսկ դրա համար անհրաժեշտ է հարազատորեն ցուցադրել տվյալ ժամանակաշրջանի կյանքը, ցուցադրել այն իր ամբողջ մերկությամբ, առանց վախենալու, թե ինչպես կընդունվի վերնախավի, ազնվականների կողմից։ Նա կոչ էր անում հայ գրողներին՝ արտացոլել Թուրքիայում ապրող

հայ ժողովրդի վիճակը՝ խորապես թափանցել նրա էության մեջ, չխաբվելով արտաքին շղարշից։

«Ու՞ր եք,—կոչ էր անում Պարոնյանը գրողներին,—ինքզինքնիդ բանաստեղծ, փիլիսոփա կարծող պարոններ, ինչո՞ւ ազգային կյանքին վերաբերյալ թատերգություններ չեք գրեր, ազգային թատրոնը ծաղկեցնելու համար, ժողովրդին վարքն ու բարքը ուղղելու համար»։

Բազմաթիվ առիթներով նա այն միտքն է զարգացնում, որ վերամբարձ ու հայրենասիրական ճառերը, բացականչությունները, զեղումները ոչինչ չեն արժի, եթե գրողը չունի իր պատմած, ներկայացրած դեպքը հիմնավորելու կարողություն, եթե ընթերցողը կամ հանդիսատեսը չի հավատում նրա պատմած ու ներկայացրած դեպքերին։ Եվ հեղինակի պարտությունն էլ սկսվում է հենց այն պահից, երբ հանդիսատեսը թերահավատությամբ է լցվում պիեսի նկատմամբ։

«Ինչո՞ւ ուրեմն հեղինակն ալ դերասանին չափ և թերևս անկե ավելի չաշխատի յուր գործն այնպես ներկայացնել, որպես թե տեղի ունեցած ըլլար»։

Եթե գրողից Պարոնյանը պահանջում էր հարազատ մնալ պատմական ճշմարտությանը, իրական կյանքին, ապա դերասանից պահանջում էր պատճառաբանել խաղը, համոզել հանդիսատեսին, այլապես այն չի կարող ներգործել ունկնդրի վրա։

Հ. Պարոնյանի գրականագիտական հայացքները առավել հստակությամբ ձևակերպված են Ծերենցի և Սրբուհի Տյուսաբի քննադատության մեջ։

Երգիծաբանը Ծերենցի և Տյուսաբի ամենամեծ թերությունը համարում է այն, որ նրանք որոշակի գաղափարներ քարոզելով հանդերձ՝ չեն կարողանում դրանք գեղարվեստորեն պատճառաբանել, ստեղծել այդ գաղափարները մարմնավորող համոզիչ կերպարներ։ Պարոնյանի խոսքով ասած՝ «անձեր ստեղծելու արհեստին մեջ» «Ծերենցը տակավին մանուկենց է»։ Բաց անելով այս սրամիտ բառախաղը, նա նշում է, որ Ծերենցի մոտ հերոսները միմյանցից չեն տարբերվում բնավորության, սովորության որևէ հատկանիշով։ Բացասական ու դրական հերոսներին, իգականներին ու արականներին անգամ դժվար է որոշել, «նույն անձին վրա Ադամն ու Նեռն, սատանան և հրեշտակն, Զոյիլն և Հոմերոսն, արականն և իգականն միանգամայն կը ներկայացնե»։

Հ. Պարոնյանը առավել հանգամանորեն քննության է առել Տյուսաբի ստեղծագործությունը, նրա «Մայտա» վեպի մասին գրելով երգիծական ընդարձակ մի գրախոսություն, որը կարելի է համարել հայ դեմոկրատական, ռեալիստական գրաքննադատության լավագույն էջերից մեկը։

Պարոնյանը, օգտագործելով դրամատիկական ձևը, որպես գործող անձեր հանդես է բերել նախ «Մայտա» վեպի հերոսներին, տառային փոփոխությունների ենթարկելով նրանց անունները (օրինակ Մայտան դարձրել է Այտամ, Տիգրանը՝ Գիտրան և այլն), ավելացրել է նոր պեր-

սոնաժներ՝ Հեղինակ, Միծաղ, Կրիտիկոս և Բարոյական։ Վիպային հերոսները հանդես են գալիս իրենց գաղափարներով, իսկ մյուս հերոսները վիճում են այդ գաղափարների շուրջը։

Տյուսաբի վեպի թերությունները Պարոնյանը ամենից առաջ բացատրում է նրանով, որ հեղինակը կյանքը լավ չգիտե։ Նա հայերեն երկ գրելով հանդերձ, ոչ թե ուսումնասիրել է բուն ժողովրդի կյանքը, այլ նկարագրել է Կ. Պոլսի վերնախավի կյանքը, որը շատ ավելի տիպական էր ֆրանսիական կենցաղի համար, քան հայկականի։

Ի՞նչ են ցանկանում նրա հերոսուհիները—ազատագրվել իրենց ամուսնու և առհասարակ տղամարդկանց գերիշխանությունից, կյանքում ապրել այնպես, ինչպես իրենք են ուզում, տղամարդկանց համահավասար աշխատել՝ բոլոր բնագավառներում։

Ինչ խոսք, որ 80-ական թվականներին, այնպիսի մի իրականության մեջ, ինչպիսին էր սուլթանական Թուրքիան, որտեղ կինն ապրում էր ստրկական կախման մեջ ամուսնուց, Տյուսաբի քարոզած գաղափարները առաջադիմական և նոր էին։ Սակայն ովքե՞ր էին այդ պահանջները ներկայացնողները—հարուստ ընտանիքներում մեծացած այնպիսի կանայք, որոնք անգամ տնային աշխատանք չէին կատարում և ձանձրացած էին իրենց միօրինակ ու տաղտկալի կենցաղից։ Պարոնյանը՝ ակնարկելով այն փաստը, որ բուն աշխատավոր հայ կինը իրավական ազատությունից առաջ սոցիալական ազատության կարիք ունի, բերում էր այլ փաստ, որ գավառում հայ կինը հենց ամուսնու հետ համահավասար աշխատում է դաշտում և նրան ամենից առաջ հուզում են տնտեսական կարգի հարցեր։

«Չգիտեմ թե ո՛ր մարդոց վրա կը խոսի Այտամ. անշուշտ գեղացիներու համար չէ, որոնց կիներն կընկերակցին իրենց ամուսնույն և անոնց հետ կը հերկեն, կը ցանեն, կը հնձեն և կը քաղեն»։

Պարոնյանը գտնում է, որ Տյուսաբի հերոսուհիների ֆեմինիստական գաղափարները մայրաքաղաքի բոլոր հայ կանանց նույնպես չեն վերաբերում։ «Մտնենք ուրիշ քաղաքի մեջ և մայրաքաղաքի մեջ։ Հոն ալ կը տեսնենք բավական թվով կիներ, որ կը ձևեն, կը կարեն, կասեղնագործեն և իրենց ճակտին քրտինքովն տան ծախքը կը հոգան»։

Տյուսաբի մտքերը վերաբերում են այն կանանց, որոնք «կը հավատան, թե կին մը կարգվելեն անմիջապես ետքը իրեն զարդարանքովն միայն զբաղելու է, հայելի մը առջևն, հայելի մը ետևն, հատ մը ձախ կողմը, չորրորդ մ՛ալ աջ կողմն առնելով առավոտե մինչև երեկո նայելու է, թե երեսն ինչպես է, ետևի մազերն և շրջազգեստին ետևի կողմն տձևություն մը կը ներկայացնեն, մազերն միևնույն համեմատությամբ ինկած են երկու ականջներուն վրա»։

Իր վեպի նյութը վերցնելով հայ իրականության համար ոչ բնորոշ միջավայրից, վիպասանուհին օտար կյանքն էլ ներկայացնում է ոչ տիպական կողմերով։ Հետևելով ռոմանտիկական ուղղությանը, նա ուշադրություն չի դարձնում իր հերոսներին կոնկրետացնելու հարցի վրա։

Տյուսաբի հերոսները նման են միմյանց, հանդես են գալիս միայն որպես հեղինակի մտքերի խոսափողեր։ Այդ է պատճառը, որ ընթերցողը հաճախ չի հավատում նկարագրվող դեպքերի ճշմարտությանը։

«Հավատալ, այո, հավատալ, սաով կը լուծվի մեր խնդրույն հանգույցը։ Մարդս կը հուզվի այն տեսարաններեն, որոնց կը հավատա, և հեղինակն եթե կուզե, որ յուր գործն ազդեցություն ունենա, սիրտերն ու մտքերը հուզե, նախ և առաջ պարտավոր է ամեն հնարավոր և նույնիսկ անհնար միջոցներ ձեռք առնուլ հավատացնելու համար, թե ժողովրդական կյանքեն քաղված դեպքի մը նկարագիրն է այդ երկասիրությունն»։

Ռեալիզմի առաջին նախապայմաններից մեկը Պարոնյանը համարում է գեղարվեստական գրականության արտահայտչական միջոցների ու պատկերների բնականությունը, համոզչությունը։ Վերամբարձ, ճոռոմ ոճը, գրական սեթևեթանքը, որոնք այնքան առատորեն օգտագործում են ռոմանտիկ հեղինակները, ընթերցողի մեջ ոչ մի զգացում, վերաբերմունք չեն առաջացնում դեպի նկարագրվող կյանքը։

Պաշտպանելով լեզվի հստակությունը, նա սուր քննադատության է ենթարկել այն գրողներին, որոնք իրենց անճարակությունը փորձել են ծածկել հայոց լեզվի բառապաշարը չարաշահելով, իրենց ստեղծագործություններում «գեղեցիկ» բառեր շաղ տալով, հաճախ իրենց տաղաչափությունը տեղը բերելու համար աղավաղելով ու աղճատելով այդ բառերը, փոխելով նրանց իմաստը. «փափիկ, լուսին, սրինգ, մարգագետին, սոխակ, մանավանդ կուսիկ իրարու ձեռքե կը հափշտակվին և կ'երթան մտնել ամեն ոտանավորներու մեջ»։

Հ. Պարոնյանը քննադատում է Տյուսաբի լեզուն, այն սերտորեն կապելով նրա ռոմանտիզմի հետ։ Նախընտրելով վերամբարձ ոճը, Տյուսաբը ցանկանում է իր լեզուն զարդարել գեղեցիկ ոճերով ու բառերով։ Պարոնյանը մեջ է բերում Մայտային մխիթարելու համար ասված Րիսայի հետևյալ խոսքերը. «Այտամ, ապագային երկնից վրա ոչ այլ ինչ կը նշմարես, եթե ոչ սև կետ մը, որ թվի քեզ մահագուշակ։ Փոխանակ ակնապիշ ըլլալու, դարձուր աչքերդ ուրիշ լուսավոր կետի... Բյուրավոր հույս աստղեր կը փայլին անդ նաև անույշ և մխիթարիչ լուսով»։ Պարոնյանը ավելացնում է.

«Ապագային երկինքը... սև կետ... լուսավոր կետ... ապագային կամարը...գիշերամած... բյուրավոր հույս աստղեր... մխիթարիչ լույս... կենաց փայլը... մռայլը... լույս... դիշեր... աստղագիտության վրա կը խոսի կարծեմ»։ «...Յուր հոգվույն հատորն կորսնցնող կինը կը ձանձրանա այս ճառեն, որ սկիզբեն մինչև վերջը երկնային մարմիններե կազմված է»։

Նույնպիսի խստությամբ նա ծաղրել է այլ գրողների մանվածապատ լեզուն, ոչ հստակ մտածողությունը։

«Ես ալ օր մը փորձեցի լեզուս պճնել,—գրում է Պարոնյանը,—բայց վերջեն հուսահատեցա, տեսնելով տգեղ կին մը, զոր զարդերն ավելի

տգեղցուցած էին։ Ինչո՞ւ համար խել մը տգեղ լեզուներ պարզություն կը թողուն և պճնասիրության մեջ կ'երթան գիրենք զզվելի ընելու»։

Պարոնյանը խստապահանջ է եղել ոչ միայն ոճի նկատմամբ, այլև յուրաքանչյուր բառի, յուրաքանչյուր հոմանիշի, պահանջելով հեղինակներից մակդիրների, համեմատությունների կոնկրետություն։ Նա շատ խիստ քննադատում է Տյուսաբին, որը երբեմն հայերեն բառերը տեղին չի գործածում։

Լինելով աշխարհաբարի սկզբունքային պաշտպաններից մեկը, նա քննադատել է իր դարն ապրած գրաբարը։

Ըստ էության պատասխանելով Մխիթարյան միաբանության այն լեզվաբաններին, որոնք շարունակ խոսում էին գրաբարի գեղեցկության, հարստության և ճոխության մասին, Պարոնյանը գրում էր. «Աշխարհաբարը, կըսեն, կույր է, կաղ է, սապատող է, տգեղ է, աղքատ է, իսկ գրաբարն հարուստ է, գեղեցիկ է։ Բայց ո՞վ ըսավ իրենց, թե մեռյալներու մեջ հարուստ և գեղեցիկ չի գտնվիր... խնդիրը մահու և կենաց խնդիր է, մին մեռած է, մյուս կենդանի»։

Այսպիսի պահանջներ ներկայացնելով գրականությանը, Պարոնյանը կոչ էր անում անխնա լինել թույլ երկերի նկատմամբ։ Նա անզիջող է եղել գեղարվեստական տեսակետից թույլ ստեղծագործությունների նկատմամբ, երբեք չի քաջալերել անտաղանդ ու ապաշնորհ մարդկանց, որոնք «կոչկակարությունը կշփոթեն բանաստեղծության հետ» և ցանկանում են գեղարվեստական ստեղծագործություններ գրել առանց դրա համար անհրաժեշտ կարողություն ունենալու։ Նա եղել է այն կարծիքին, որ քննադատությունը հենց սաղմնային վիճակում պետք է մեռցընի, սպանի այն երկերը, որոնք հասարակության համար օգտակար չեն, որոնք թե գաղափարական և թե գեղարվեստական տեսակետից քննություն չեն բռնում։

«Ձեմ տեսած քննադատ մը,—գրում է նա,—որ տգեղ հրատարակության մը կոկորդեն բռնե, սղմե և սպաննե զայն։ Սպաննելու չէ, գործ մը գեղեցկացնելու աշխատելու է, կըսե, անոր գեղեցիկ կողմերը ցույց տալով միշտ և տգեղ կետերը հեռվանց ցցունելով խիստ քիչ անգամ։ Ո՛չ։ պարոն քննադատներ, ո՛չ, իրավունք չունիք, սպաննեցեք տգեղ գործերն և վստահ եղեք, որ պիտի գեղեցկանան անոնք»։

Պարոնյանը իր ստեղծագործությամբ տվել է ռեալիզմի ամենափայլուն օրինակը։ Ռեալիզմը նրա ստեղծագործության հիմնական հատկանիշն է։ Նրա ամենափոքր, անգամ երկտողանի արտահայտության կամ դիալոգի մեջ դրսևորվում է հասարակական կյանքի և հարաբերությունների ճանաչման, ընկալման արտասովոր մեծ կարողություն։ Նրա գրչին անհարազատ է ոչ միայն կեղծ, անբնական, մտացածին, երևակայական որևէ նկարագրություն, այլև որևէ ավելորդ շաղակրատում, դրական սեթևեթանք ու պճնանք։

Առողջ ու անմիջական ծիծաղը, որը Պարոնյանի ստեղծագործության ամենահիմնական հատկանիշներից մեկն է, պայմանավորված է

իրական փոխհարաբերությունների, ամենաբնորոշ հատկանիշների վարպետ ընկալումով ու երգիծական բազմազան հնարների մատուցմամբ։ Այդպիսի բազմազան հնարների նա դիմում է ամեն քայլափոխում, գտնելով միմյանցից ուժեղ, տպավորիչ, սրամիտ համեմատություններ, աֆորիզմներ, պատկերներ։

Սեղմությունը, խոսքի հակիրճությունը և իմաստի մեծությունը պարոնյանական աֆորիզմների ամենամեծ արժանիքներն են։

«Տաճկաստանի մեջ բանտ... բանտի մեջ բա՜նտ...»

Անհնար է ավելի դիպուկ, միաժամանակ տիպական մի բնութագրում ժողովուրդների բանտ հանդիսացող բարբարոսական Թուրքիայի համար, քան այս սեղմ տողը։

Պարոնյանի արտահայտչական միջոցների հիմնական զինարանը ժողովուրդն է։ Նա ժողովրդին է դիմում յուրաքանչյուր քայլափոխում. Նրա ստեղծած սրամիտ, սեղմ առածներով հիմնավորում իր միտքը։

Հիպերբոլան, որ ժողովրդական ստեղծագործության էական հատկանիշներից մեկն է, և որը առավել տպավորիչ է դարձնում նկարագրվող երևույթը, իր ուրույն տեղն ունի Պարոնյանի ստեղծագործության մեջ։ Իրական կյանքում գոյություն ունեցող երևույթը առավել ևս ընդգծելու, ընթերցողին հասցնելու նպատակով, Պարոնյանը չափազանցնում է նրա այն հատկանիշները, որոնք չփոխելով տվյալ երևույթի համար բնորոշը, նպաստում են դրա ընդգծմանը։ Օրինակ՝ ցանկանալով այն միտքը շեշտել, որ Պերա Թաղամասի քաղքենիական ընտանիքներում կանայք օրվա մեծ մասը անց են կացնում արդուզարդի սեղանի մոտ, նա գրում է. «իգական սեռը ինքզինքը բոլորովին հայելիներուն տված է. ժամերով, օրերով, շաբաթներով, ամիսներով, տարիներով և դարերով հայելիներու առջև կը կանգնի և ինքզինքը կը գեղեցկացունե»։

Պարոնյանի երգիծանքի բնորոշ կողմերից մեկն էլ օբյեկտի նկարագրության ընթացքում կողմնակի միջոցներով տարբեր երևույթներ ծաղրելն է։ Այսպես, ցանկանալով նկարագրել Կիրակոս աղայի նախապատրաստական աշխատանքը ուխտի գնալու համար, գրում է. «Կիրակոս աղան պատրաստած էր յուր ուխտագնացության համար պետք եղած ուտելիքը—ապուխտ, պանիր, խորոված, միս, սարդելա, խավյար, օղի, գինի, ձմերուկ, սեխ, դեղձ, տանձ, տուփի մը մեջ քիչ մը խահվե, քիչ մը շաքար, եղջյուրի մը մեջ քիչ մը աղ, քիչ մը պղպեղ, քիչ մը սեխ, քիչ մը կանաչ պղպեղ, նկանակ մը հաց տեղավորված էին յուր մաղախի մեջ այնքան կանոնավոր կերպով, որ «Արևելքին» «Ներքին լուրերեն» ավելի օրինավոր դասավորություն մը ուներ»։

Այստեղ Պարոնյանին հետաքրքրել է մի կողմից կրոնական ծիսակատարության նախապատրաստվող մարդու գերազանց մտահոգությունը իր ստամոքսի պահանջների բավարարման մասին, մյուս կողմից, դիպուկ մի համեմատությամբ, «Արևելք» թերթի նյութերի խառնափնթոր դասավորության քննադատությունը։

Հակոբ Պարոնյանը մեծ տաղանդով, երգիծական վառ պատկերներով է տվել իր հերոսների ներքին, հոգեկան հատկանիշները, բնավորության տիպական կողմերը՝ նրանց դեմքի արտահայտության, մարմնի արտաքին նկարագրությունների մեջ։ Հաճախ շատ կարճ, մի քանի տողանոց նման մի նկարագրություն ընթերցողի առաջ վերակենդանացնում է Պարոնյանի հերոսներին իրենց բնորոշ կողմերով։ Այդ բանը առավել մեծ վարպետությամբ երևում է «Ազգային ջոջերում», որտեղ ամեն մի ջոջի կյանքի հիմնական գծերի շարադրումից հետո, Պարոնյանը իր երգիծական դիմանկարը վերջացնում է տվյալ ջոջի բնավորության համար հատկանշական դիմագծային կամ այլ բնութագրումներով։

Բերենք դրանցից մի քանիսը։ Կ. Փանոսյանի մասին. «Յուր դեմքին վրա գաղափար մը տալու համար կհարկադրվինք հիշեցունել այն մարդն, որ լուր կ'առնե, թե վիճակահանութենե հարյուր հազար ֆրանք շահած է, և երբ այդ գումարը պահանջելու համար յուր բաժնետոմսին թիվը կը ներկայացնե ընկերության պատասխան կը տրվի իրեն.—Պարոն շահող թիվը այդ չէ, լրագիրները սխալ հրատարակած են»։ Հ. Մերեյեմ Գուլիի մասին. «Իսկ երբ դեմքն վեր առնե, կը ներկայացնե այն մարդուն դեմքն, որ կզգիի շոգենավուն հասնելու համար վազելեն ետքը՝ երբ մեկ ոտն շոգենավին մեջ պիտի դնե՝ շոգենավը սուլելով կը մեկնի»։ -Վատիկանի գործակալ Անտոն Հասունյանի մասին. «Հոս կը վերջանա կենսագրությունն այն մարդուն, որուն դեմքն օր մը պզտիկ տղա մը տեսնելով վախցած է և մինչև այսօր կուլա»։ Գր. Արծրունու մասին. «Պետք է ունենա այն դեմքը, զոր կունենա մարդ, երբ սխալմամբ գավաթ մը կաղ խմե», և այլն։

Պարոնյանի մոտ փակագծային ռեպլիկներն անգամ հետապնդում են մի նպատակ՝ վեր հանել տվյալ անձնավորության կամ դեպքի համար տիպական որևէ կողմ։ Օրինակ, բնութագրելով մի անսկզբունք երեսփոխանի բնավորության գծերը, Պարոնյանը գրում է, որ նրա սովորությունն է «խոսած ժամանակ երբեմն քանի մը քայլ առնել դեպի ձախ, երբեմն դեպի աջ», ապա շարունակում է. «վերջերս կարծիքներն ալ ոտքերուն օրինակի հետևեցան երեսփոխանական ժողովո մեջ»։

Երբ խոսվում է Հ. Պարոնյանի ստեղծագործությունների գեղարվեստական արժանիքների մասին, պետք է նկատի ունենալ գերազանցապես նրա այն երկերը, որոնք հեղինակի կողմից համեմատաբար լավ մշակվել են։ Ինչ խոսք, մեծ երգիծաբանը, գտնվելով ամեն շաբաթ մի ամբողջ պարբերական լցնելու, ազգային-կրոնական վեճերին օրը օրին արձագանքելու հարկադրանքի տակ, գրել է բազմաթիվ ֆելիետոններ, ակնարկներ, որոնց վրա նկատելի է հապճեպության կնիքը, որոնք հաճախ կարծեք հեռանում են երգիծական ժանրից, դառնում սոսկ բանավեճեր։ Այդպիսի շտապողականությամբ են գրված մասնավորապես ազգային ժողովի նիստերի նկարագրությունները, որոնք հաճախ առկայծելով հանդերձ հեղինակի խոշոր տաղանդի ցոլքերը, պարունակելով սրամիտ, դիպուկ բնութագրումներ, աֆորիզմներ, ամբողջությամբ վերցրած գի-

ջում են Պարոնյանի ծանոթ երկերին և պարունակում են բազմաթիվ կրկնություններ։

11

Պարոնյանը «Խիկարում», զգուշանալով հանդերձ քաղաքական հարցեր շոշափելուց, հասարակական կյանքը բնութագրող այնպիսի սուր մերկացումներ էր կատարել, որոնք շատ հաճախ կոնկրետացվում էին և վերաբերվում իշխող դիրք գրավող մարմինների և անհատների։

Հասկանալի է, որ նրա հակառակորդները, որոնք մի տասնամյակ առաջ, ցենզուրական համեմատաբար ավելի թույլ հետապնդման տարիներին կարողանում էին վնասել երգիծաբանին, պարբերաբար փակել նրա թերթերը, 80-ական թվականների վերջերին, երբ համիդյան բռնապետական ռեժիմը աննկարագրելի ծանր պայմաններ էր ստեղծել մամուլի և առհասարակ բոլոր հրատարակությունների համար, առավել հեշտությամբ կարող էին լռեցնել «Խիկարը»։

Եվ այդ նրանց հաջողվում է. 1888 թ. աշնանը այն վերջնականապես փակվում է։

Խմբագրական զբաղմունքին զուգընթաց Հ. Պարոնյանը կատարել է զանազան աշխատանքներ իր բազմանդամ ընտանիքի ապրուստն ապահովելու համար։ Նա միշտ ապրել է նյութական ծանր պայմաններում։ Իր ստեղծագործություններում ընթերցողներին լիաթոք ծիծաղ պատճառող մեծ երգիծաբանը կյանքում եղել է լռակյաց, թախծոտ։

Օրվա հացի կարոտ մարդու վիճակը բազմաթիվ առիթներով է զբաղեցրել նրան։ Նրա երկերում սփռված են բազմաթիվ տխուր ակնարկներ այն մարդկանց մասին, որոնք միշտ ցանկանում են գեթ մի անգամ իրենց երեխաներին կուշտ կերակրել։ Պարոնյանը «Ծիծաղի» մեջ ունի այդպիսի թշվառ մարդու մասին լիրիկական մի սքանչելի պատկեր, որը արդյունք է ապրված կյանքից ստացված տպավորության և հավանաբար ունի նաև ինքնակենսագրական հիմք։ Ավելորդ չի լինի բերել այդ հատվածը, ցույց տալու համար, թե ինչպես «հացի խնդիրը» դամոկլյան սրի նման կախված է եղել Պարոնյանի դասի մարդկանց գլխին։ Խոսելով տարբեր դասակարգերի մոտ դժբախտության տարբեր հասկացողության մասին, Պարոնյանը գրում է.

«Մին չկրնար մխիթարվիլ յուր ականջներուն մեծության վրա, ուրիշ մը ամեն օր կուլա, կողբա, թե ինչու յուր էրիկն թաղական խորհուրդո մը անդամ չընտրվիր և… ին ամուսինը կընտրվի։ Վերջապես ասոնց նման բաներ են իրենք զիրենք դժբախտի տեղ դնող արարածներն, որ դժբախտությունն դեռ ճանչցած չեն։ Եթե ասոնք դժբախտ են, ի՞նչ է ուրեմն այն արարածն, որ գիշերվան ժամը երկուքուկեսին միջոցները խոնջած զառեվերե մը վեր կելնե համրաքայլ և դեռ իր խրճիթը չհասած՝ կը դիմավորվի հրեշտականման երկու տղաներե, որ մին երեք և մյուսը հինգ տարեկան, բոկոտն և մերկ, դեպի այս էակը կը վազեն և անոր մոտենալով երեսն ի վեր կը հարցունեն. «Հայրիկ, հաց բերի՞ր մեզի այս գի-

շեր». Լեզուն կը կապվի... չկրնար պատասխանել, այլ արտասվաց երկու կաթիլներով, որ հակառակ յուր կամաց, յուր աչերեն կը փախչին։ Ինքզինքն զսպելով հազիվ կը գտնե խրճիթն և խցիկի մը մեջ մտնելով դուռը կը գոցե, կը նստի, գլուխն երկու ափերուն մեջ առնելով տղու մը պես կուլա կականայիր հեկեկանքով»։

Այս ամբողջ նկարագրության մեջ երևում է Հ. Պարոնյանի կյանքը։ Նա ատել է հարուստներին, եղել է այն բացառիկ գրողներից, որոնք խունկ չեն ծխել մեծատունների առաջ, հեռու են մնացել նրանց միջավայրից։ Նա երբեք իր սրամտությունները շաղ չի տվել հարուստների ճոխ սեղանների վրա։ Նրա միջավայրը, տարերքը եղել է արհեստավորների, պանդուխտ դասի շրջապատը, նա եղել է նրանց այցելած սրճարաններում, որոնց ամբողջ կահավորումն էր գինու շշեր, «օղիի սրվակներ, մեկ կողմ ճաշի սեղաններ, որոնց վրա շարված էին ձեթով կերակուրներ»։

«Մխախոտի մուխը, ստեղիքներուն արտակարգ բուրումը, ըմպելիքներուն հոտը կհորինեին մթնոլորտ մը, ուր շնչելը շատ դժվարին էր անվարժներուն։ Հոն կհանդիպեինք Պարոնյանին, որ ինքզինքն ամենևին օտարոտի չէր զգար այդ մթնոլորտին մեջ։ Իր գրություններուն չափ ախորժելի էր իր ընկերակցությունը»,—գրում է ժամանակակիցներից մեկը[1]։

Նա իր սրամիտ դիտողություններով զբաղեցրել, ծիծաղեցրել է բոլորին, ինքը մնալով տխուր, թախծոտ, միշտ վշտի արտահայտությունը դեմքին։

«Ընդհանրապես տրտում, տխուր, հուսահատական կերպարանք մը ուներ,—գրում էր իր հուշերում Ա. Արփիարյանը,—ամեն անգամ, որ զինքը կտեսնեի, կկարծեի թե այն օրը մեծ վիշտ մը ունի, կամ անհաջողություն մը։ Բայց ոչ. իր բնավորությունն էր, ներքին ցասկոտություն մը ուներ»[2]։

Կյանքի վերջին տարիներին, հուսահատված խմբագրական աշխատանքի անհաջողությունից, Պարոնյանը նորից դիմում է հաշվապահական և տոմարագիտական հոգեմաշ աշխատանքին, որն անշուշտ ոչինչ չէր կարող տալ նրա հոգեկան պահանջներին։ Նա որպես հաշվապահ աշխատում է ինչ-որ վաճառականի մոտ, ապա նշանակվում է տոմարակալության ուսուցիչ Կ. Պոլսի կենտրոնական վարժարանում, իր աշակերտների շարքում, ի թիվս բազմաթիվ ուրիշների, ունենալով ապագա մեծ լեզվաբան Հր. Աճառյանին։ Ո՛չ Թուրքիայում և ո՛չ էլ արևելահայ իրականության մեջ 80-ական թվականների վերջերին չկար մամուլի որևէ դեմոկրատական օրգան, որտեղ նա կարողանար գրել գեթ խմբագրական կաշկանդումներից ազատ։ Այդ է պատճառը, որ երբ նրան խորհուրդ են տալիս աշխատակցելու Տ. Նազարյանցի նոր հրատարակվելիք

---

1 «Հայրենիք». օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 1893, № 363։

2 Նույն տեղում։

«Տարազին», նրան ամենից առաջ հետաքրքրում է այդ պարբերականի գաղափարական ուղղությունը և հետո այն, թե ամսական քանի էջ պետք է գրի, որպեսզի նվազագույն մի վարձատրությամբ կարողանա թեթևացնել իր նյութական ծանր վիճակը։ Նա Տ. Նազարյանցին ուղղած նամակում գրում է.

«Ես պատրաստ եմ Ձեր թերթին աշխատակցելու, միայն թե կը խնդրեմ ինձի հաղորդեք նախ թերթը ինչ ուղղության կպատկանի և երկրորդը որչափ թերթ հարկ է գրել, որպեսզի ամսական քսան ռուբլի ստանալ կարելի ըլլա»[1]։

«Տարազում» մենք Պարոնյանի գործերին չենք հանդիպում։ Հետզհետե ծանրացող թոքախտը հնարավորություն չի տվել նրան նյութեր ուղարկելու Տ. Նազարյանցին։ Հենց 1890 թ. սկզբից նա ընկնում է անկողին ու օրեցօր հյուծվում, քայքայվում տնտեսական ամենածանր պայմաններում։

Ժամանակակիցները ամենատխուր ու ցնցող տողերով են նկարագրել նրա կյանքի վերջին տարին։ «Խիկարի» չվաճառված համարները— միակ հարստությունը—թևի տակ, նա դռնե դուռ ման է եկել, որպեսզի դրանք գեթ կես գնով վաճառի և ստացած գումարը հատկացնի բուժմանը։

Թիֆլիսի «Արձագանք» թերթի թղթակիցը Պարոնյանի մահվան օրերին գրում է. «Մի երկու ամիս առաջ տեսա նրան. անճանաչելի էր դառել։ Բժշկի մոտից էր վերադառնում, դեղագիրը ձեռքին, առանց դեղի...»[2]։

Պարոնյանի հակառակորդները՝ այդ բոլոր «ազգային ջոջերը», ազգային ժողովի «երեսփոխանները», պատրիարքարանի պաշտոնյաները, որոնք ամբողջ քառորդ դար անխնա ծաղրվել էին նրա երկերում, ոչ միայն հեռու են եղել հիվանդ երգիծաբանին օգնելու մտքից, այլև անտարբերությամբ են դիտել այդպիսի խոշոր մի տաղանդի օրեցօր հյուծվելն ու խամրելը։

Վերջին օրերին նա եղել է նյութական ամենածանր վիճակում, անօգնական ու թշվառ։ Ակադեմիկոս Աճառյանը պատմում էր, թե ինչպես Կ. Պոլսի Կենտրոնական վարժարանի ուսանողները նյութական միջոցներ էին հավաքում հայ ժողովրդի երկու տկանավոր զավակներին՝ Հ. Պարոնյանին և Պ. Ադամյանին օժանդակելու համար, որոնք միաժամանակ, նույն ծանր հիվանդությամբ անկողին ընկած, մաքառում էին մահվան դեմ։

Դերասան Թովմաս Ֆասուլաճյանը գրում է. «Մեռնելեն 15 օր առաջ էր. կամուրջին վրա պատահեցա հին հագուստներով։ «Ի՞նչ կընես», ըսի։ «Մեռնելու համար կապրիմ», ըսավ»։

Զնայած այս հոռետեսությանը, երգիծաբանը չի գիտակցել իր հիվանդության ծանրությունն ու լրջությունը։ Մահվանից չորս ամիս առաջ

---

1 «Զվարթնոց», Փարիզ, 1929, № 2, էջ 60։

2 «Արձագանք», 1891, № 7։

իր քրոջ որդուն՝ Մ. Սանտալճյանին գրած նամակում հիվանդությունը բնութագրել է «պզտիկ տկարություն մը»։ Իսկ դրանից երկու շաբաթ անց գրում էր, թե «կատարելապես ապաքինվել» է։

Որոշ ժամանակ հիվանդանոցում տառապելուց հետո 1891 թ. մայիսի 27-ին մեռնում է հայ մեծագույն երգիծաբան Հակոբ Պարոնյանը։ Նրանից մի շաբաթ հետո մեռնում է Պետրոս Ադամյանը։

* * *

Ո՛չ Պարոնյանից առաջ, և ո՛չ էլ նրանից հետո երգիծանքը հայ նոր գրականության մեջ չի ունեցել հասարակական և գեղագիտական ազդեցության այնպիսի ուժ, ինչպիսին ձեռք բերեց նրա ստեղծագործության շնորհիվ։ Պարոնյանն ըստ էության հայ գրականության համար «նվաճեց» երգիծանքի արձակ ու դրամատիկական բոլոր ժանրային տեսակները, կյանքի երգիծական արտացոլման բոլոր ձևերն ու երանգները՝ բարեհոգի կենցաղային հումորից մինչև ամենամարտական, ոչնչացնող քաղաքական սատիրան՝ իրենց բոլոր «միջանկյալ օղակներով»։ Այդ ամբողջ գեղարվեստական հարստությունը նա օրգանապես մտցրեց մեր գրականության գանձարանը։

Հազար թելերով կապված լինելով իր դարաշրջանի հասարակական կյանքի ու կենցաղի հետ, Պարոնյանի երգիծանքը այսօր էլ ոչ միայն պահպանում է իր պատմական-ճանաչողական արժեքը, այլև բարձր գեղագիտական բավականություն է պատճառում ընթերցողին ու հանդիսականին։

ԾԵՐԵՆՑ

Նշանավոր պատմավիպասան Ծերենցը (Հովսեփ Շիշմանյան) աչքի ընկնող դեր է կատարել անցյալ դարի 50—80-ական թվականների արևմտահայ հասարակական և գրական կյանքում։

1848 թվականի ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխությունը, իտալական ազգային-ազատագրական շարժումները և 1860-ական թվականների հայ քաղաքական-հասարակական կյանքի իրադարձությունները ազդում են Ծերենցի լուսավորական աշխարհայացքի վրա, ընդլայնում նրա ըմբռնումները ազգային շարժման հարցերի վերաբերյալ։

1870-ական թվականների վերջին նա արձագանքում է ազգային-ազատագրական շարժմանը, գրելով իր երեք նշանավոր պատմավեպերը։ Այդ երկերով նա ժամանակակից հարցեր էր դնում, ցույց էր տալիս հայ ժողովրդի ուժն ու կենսունակությունը օտարերկրյա բռնակալների դեմ մղած պայքարում։

Ծերենցի առաջադիմական հայացքը պատմության նկատմամբ, գեղագիտական բարձր սկզբունքների կիրառումը վեպի մեջ՝ նրան դարձնում են, Թումանյանի բնորոշմամբ, «մեր նոր պատմական վիպագրության հիմնադիրը»[1]։

1

Հովսեփ Շիշմանյանը ծնվել է Պոլսում, 1822 թվականի սեպտեմբերի 16-ին, կաթոլիկ ընտանիքում։ Նրա արխիվում պահպանվող ինքնակենսագրական նոթերը լուսաբանում են հրապարակախոսի և գրողի հարուստ կյանքի մինչ այժմ անհայտ մի շարք էջերը։ Հիշելով մանկության տարիները, Ծերենցը գրում է. «Որբ մորմե 3 տարեկան, հորմե 11 տարեկան անցուցեր եմ տղայությունս և պատանեկությունս տարուբեր տարտամ չունենալով սովորաբար ունիցէ ապահովություն վաղվան ապրուստին համար»[2]։

Մի տարի ուսանելով Օրթագյուղի կաթոլիկական «Լուսավորչյան» վարժարանում, 1831 թվականին ուղարկվում է Վենետիկ՝ Մխիթարյան-

---

1 Հովհ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, 1951, էջ 450։

2 *Գրականության և արվեստի թանգարան (ԳԱԹ), Ծերենցի ֆոնդ*, № 22, էջ 24։

ների մոտ։ Նա այդ մասին գրում է. «Սա տղերը գրողը իր հոր խստութենեն զատ ուրիշ մը չէր նշմարած, մինչև այն բաժանման օրը զինք առանձին սենյակ մը տանելով՝ «որդյակ (առաջին անգամ որդյակ բառը լսած էր իրմեն), հիշե մայրդ, մի մոռանար աղոթելու իրեն հոգվույն համար, և ես թե որ մեռնիմ, մի մոռանար աղոթելու ինձի համար...» ըսեր էր և իր սրտին հուզմունքը և ձայնին տխրությունը և աչքերուն փայլը ծածկելու համար թողեր տղան և հեռացեր էր։ Վասնզի արևելք արցունքի տխրության երևույթը ան ատեն մեծ ամոթ էր»[1]։

Ծերենցը նկարագրում է ս. Ղազար կղզին, որը իր համար «բանտ» էր համարում։ Աշակերտները դասատուներից բացի ոչ ոքի հետ շփվելու իրավունք չունեին։ Սովորում էին գրաբար, կրոն, հայ եկեղեցու պատմություն, լատիներեն և հունարեն։ Անվերջանալի աղոթքներն ու մաղթանքները, խստաբարո վերակացուի հալածանքները ծանր ներգործություն են ունենում «անսաստ և կրակոտ» պատանու վրա։ Չդիմանալով վանական ռեժիմին, նա որոշում է Նոր ընծայարանը ավարտելուն պես, թողնել միաբանությունը և վերադառնալ աշխարհիկ կյանքին։

Մխիթարյան վարդապետներից նրա վրա առանձին տպավորություն է թողնում Պ. Մինասյանը։ Նա եկեղեցու պատմության ժամերին պատանիների մեջ ազգային ինքնագիտակցություն էր սերմանում։ «Իր պատմություններեն իմացանք,—գրում է Ծերենցը,—որ մենք ալ հայ ենք եղեր և մեր բուն երկիրը Պոլիս չ՛է եղեր, այլ Հայաստան և թե մենք ալ երբեմն թագավորներ ունենք եղեր և թե մեր նախահարքը քաջ մարդիկ են եղեր և թե մեր անմիաբանության պատճառավ ամեն բան կորուսեր ենք և հիմա գերի եղեր ենք օտարաց։ Ասոնք ամենքը այդ պատվական մարդը մեզի կիմացներ իր Տրդատա, Տիգրանա և Վարդանա պատմություններով»[2]։ Կրոնական շղարշով տրված հայ ժողովրդի պատմությունը խոր ազդեցություն է թողնում պատանի վանականի վրա։ Նրա հոգում բողբոջում է սերն իր ազգի և բուռն հետաքրքրություն նրա պատմական անցյալի նկատմամբ։ Շուտով նա հեռանում է Վենետիկից, բախտ որոնելու աշխարհիկ կյանքի անթիվ դժվարությունների մեջ։

1837 թվականի նոյեմբերին Ծերենցը երկու դասընկերների հետ (որոնցից մեկը Սերոբեն էր՝ Ղևոնդ Ալիշանի եղբայրը) գալիս է Կ. Պոլիս։ Զրկված լինելով ծնողներից, նա ժամանակավորապես տեղավորվում է ազգականների տանը և որոշում հետևել «Գուզգունջուկի» համալսարանի դասընթացներին։ Սակայն նա շատ շուտով զգում է, որ առաջին հերթին պետք է մտածել ապրուստի միջոցներ հայթայթելու մասին։ Թողնելով սովորելու միտքը, շաբաթական չորս ղուրուշով տեղավորվում է իտալացի մի դեղագործի մոտ որպես աշակերտ։ «Կարդալու սեր չափազանց ունեի,—գրում է նա, վերհիշելով այդ օրերը,—բայց ո՞ւր էր գիրք և, եթե ձեռքս անցներ կդողայի, որ վերջին գլուխն պիտի հասնիմ։ Ի՞նչ էր մխի-

1 ԳԱԹ, Ծերենցի ֆոնդ, № 16, էջ 2։
2 Նույն տեղում, էջ 4։

թարությունն դեռ տասնհինգ տարվույն չի հասած պատանվույն մը համար, որ գրականության համը միայն առած, նոքավ կտոշորեր, և չի կար ոք յուր ճաշակաց հարմար որուն հետ կարենար տեսնվիլ խոսիլ և իր լեզուն հասկնալ»[1]։

Պոլսում Ծերենցը ականատես է լինում հայության այդ տարիների տնտեսական ծանր կացությանը։ Թուրքական բեյերը և հայ ամիրաները, ֆինանսական կախման մեջ դնելով պետությանը, իրենց ձեռքն էին վերցրել պետական-դրամական շրջանառությունը և նորանոր հարկերով խեղդում էին ժողովրդին։ Ամիրաների գերիշխանությունը բացասական ներգործություն է ունենում հայ արհեստավորական և գյուղացիական խավերի վրա։ «Բայց երկրի նյութական ու բարոյական վիճակը ինձի ամենեն ավելի տրտմություն և տանջամույն տխրություն կպատճառեր,— գրում է նա,—կը տեսնեի, որ ստակի նեղության խոսք կար ամենուն բերանը։ Ամեն մարդ իր վաստակեն գանգատ կառներ։ Ինձի տարեկից պատանիք, որ չարշի կերթային ոմանք ոսկերիչ՝ ոմանք ժամագործ՝ ոմանք դերձակ՝ ոմանք դեղագործ ոչ մեկը գոհ չ՚էին իրենց վիճակեն։ Առևտրական մեծ սնանկություն մ՚ալ կհասներ երկրին վրա, նույն տարին շատերը, որ վաճառականության կզբաղեին, աղքատացած էին կամ վնասված»[2]։

1840 թվականից Պոլսում սկսում են հրատարակվել հայերեն թերթեր, որոնց էջերում լուսաբանվում են «ազգի համար» քաղաքական-հասարակական նշանակություն ունեցող հարցեր։

Ծերենցն այն երիտասարդներից էր, որոնք այդ տարիներին առանձին հետաքրքրություն էին հանդես բերում հայկական կյանքի հանդեպ։ Դրա արտահայտություններից մեկն էր 1843 թվականի՝ նրա Պոլսից Թիֆլիս կատարած ճանապարհորդությունը։ Անցնելով բուն Հայաստանի միջով, երիտասարդ հայրենասերը մեծ հուզմունքով և խորին տրտմությամբ կտրում է պատմական անցյալի հուշերն արթնացնող վանքերի, ամրոցների ավերակների միջով անցնող ճանապարհները։ Նա տեսնում է տնտեսապես հետամնաց, նախապաշարումների գերի մի ժողովուրդ, որը բազմաթիվ բնակավայրերում կորցրել էր նույնիսկ իր մայրենի լեզուն, փոխել դավանանքը, կտրվել ազգային կյանքից ու սովորույթներից. նա ականատես է լինում թուրքական գայմագամների, հայ վաշխառուների և ամիրաների հարկերի տակ ճզմված, շատ տեղերում հողազուրկ գյուղացիների, տեղահան եղած գաղթականների թշվառություններին։

Հետագայում, երբ նրան հարցնում են, թե ի՞նչ նպատակ էր հետապնդում այդ ճանապարհորդությունը, նա պատասխանում է. «Կուզեի իմանալ, թե ի՞նչ կնշանակե Հայաստանը»։ «Հայաստան կնշանակե շատ խեղճ երկիր»,—ահա նրա եզրակացությունը։

1 ԳԱԹ, Ծերենցի ֆոնդ, № 18, էջ 1։
2 Նույն տեղում, № 16, էջ 17։

1848 թվականի սկզբներին Ծերենցը գնում է Փարիզ բժշկություն ուսանելու։ Նա Փարիզ է հասնում այն օրերին, երբ խորտակվել էր Լուի-Ֆիլիպի միապետությունը։ Փողոցներում ամբոխը խլրտում էր «կեցցե՛ քանականությունը» բացականչություններով և հավատում, որ Փարիզը դառնալու է «փրկիչ և ազատարար նաև մյուս ժողովուրդների համար»։ Նշանակվելով դասատու Մուրադյան վարժարանում, նա միաժամանակ հաճախում է համալսարանի բժշկական ֆակուլտետը։

Ծերենցը Փարիզ գնաց որպես իր ժողովրդի քաղաքական վիճակին հասու քաղաքացի։ Փետրվարյան ապստամբությունն ուժեղ ազդեցություն գործեց նրա վրա։ Մեծ հավատով նա ընդունեց ֆեոդալիզմի դեմ ծառացած բուրժուազիայի և նրա գաղափարախոսների՝ ժողովրդին տված խոստումները։ Եվ այդ տպավորության տակ էր դեռևս, երբ տեղի ունեցան հունիսյան դեպքերը։ Ծերենցը մնաց բուրժուական պատրանքների սահմաններում և բացասաբար ընդունեց ժողովրդական ելույթները, հավատացած, որ եթե չլինեին հունիսյան դեպքերը, ապա ֆրանսիական բուրժուազիան կկատարեր իր տված խոստումները ժողովրդին, և չէր լինի հետագա ռեակցիան։

«Պատմությունը... օր մը պիտի պատմե,—գրում է Ծերենցը հետագայում,—պզտի Նաբոլեոնի թե դեկտեմբեր երկուքեն վերջը բոլոր դաշնակիցները՝ ամեն կարգի եկեղեցականք, պարզեցին իրենց դրոշները, դաստիարակության տերը իրենք եղան և բարոյական և կրոնք վերացան երկրեն և մեկ օր մը եղավ, որ միայն կրոնամոլներ և անկրոններ մնացին, ժամանակ մը եղավ, որ Թիերներ, Հյուգոներ, Քիներ, Լամարտիններ տարասահման կպտտեին, Միշլեններ իրենց բեմեն կվռնդվեին և եզվիտները ծափ կզարնեին»[1]։

Դառնությամբ նշելով Նապոլեոնի դաշնը Վատիկանի հետ, նա նկարագրում է, թե ինչպես ժողովուրդը «քսան տարի որդնոտեցավ, փտեցավ պզտի Նաբոլեոնին արյունաշաղախ, լպրծուն ոտքերուն տակ»[2] և հասավ նրան, որ ստիպված եղավ նորից բարձրացնել ապստամբության դրոշը։ Մեղադրելով Նապոլեոնին, Ծերենցը չի տեսնում նրա հետևում կանգնած երեկվա փետրվարյան ապստամբության կազմակերպիչ բուրժուազիային, որը հունիսյան դեպքերից վախեցած շտապ դաշինք կնքեց ոչ միայն միապետության, այլև Վատիկանի հետ, որոնց դեմ դուրս էր եկել ապստամբության առաջին օրերին։

Ծերենցը համակրանքով է վերաբերվել ժողովրդական շարժումներին՝ ֆեոդալական բռնության դեմ, սակայն մերժել է սոցիալական այն ուսմունքները, որոնք բացասում էին մասնավոր սեփականությունը և առաջադրում բուրժուական կարգերի կործանում։ Նրա կարծիքով սխալվում են «բոլոր անոնք որ Լիկուրգոսեն սկսած մինչև Սեն-Սիմոն, Ֆուրե և Քաբե, Ադամա որդոց համար հավասարության վարդապետություն-

1 Հ. Շիշմանյան, Հրատարակությանց հավաքմունք, էջ 53։
2 Նույն տեղում, էջ 51։

ները քարոզելով աշխարհքս տակ ու վրա կընեն և արյուններու կներկեն»։ Ջըմբռնելով սոցիալական հակասությունների հիման վրա առաջացած դասակարգային անհավասարության փաստը, Մերենցը գտնում է, որ անհավասարությունը գոյություն ունի առհասարակ՝ տարբեր դաստիարակություն և տարբեր կրթություն ստացած մարդկանց միջև, և դա հնարավոր է վերացնել միայն մարդու բարոյական վերափոխման ճանապարհով։ «Չէ, մարդս հավասար ըլլալու համար չէ ստեղծված և ոչ երբեք պիտի կարենա ըլլալ,—գրում է նա նույն տեղում,—աշխարհքը ստեղծող աջը դաստիարակություն մը դրած է ամեն բանի մեջ և դեռ հազարավոր տարիներ պետք են, որ ժողովրդոց դաստիարակությունը հոն, որ կարենա ճանաչել և որոշել հանճարը և առաքինությունը և հանձնել ինքզինքը անոր»։

Քրիստոնեական բարոյախոսության դոգմաների ազդեցությամբ Մերենցը հանցանք էր համարում խախտել «վերուստ սահմանված» նորմաները և փոխել տվյալ հասարակարգի հիմքերը, վերացնելով դասակարգերը, որովհետև, նրա կարծիքով, նախախնամության կողմից արդեն սահմանված էին մարդկային թշվառությունները վերացնելու միջոցները։ Ուստի և միանգամայն բնորոշ է, որ նա մի կողմից նկատում է մարդկային ահավոր թշվառությունները, պայքարում մարդու ազատության և նրա նյութական պայմանների բարելավման համար, մյուս կողմից դատափետում այն ուսմունքները, որոնք քննադատում էին սոցիալական անհավասարությունը և առաջարկում մարդկային կյանքի երջանկությանը հասնելու նոր ուղիներ։

Մերենցը առաջ է քաշում մարդկանց դաստիարակելու իր բարոյախոսությունը։ Պատահական չէ, որ Փարիզում եղած ժամանակ, անդրադառնալով տեղի ունեցող իրադարձություններին, նա գրել է. «Տարիեն ավելի է աշխարհքիս կեդրոնը կեցած Փարիզ, իբր թե հայելիի մը մեջ կտեսնենք բոլոր աշխարհքը և կհարցնենք մեկ մեկու, թե արդյո՞ք կատարյալ դաստիարակություն ըլլար աս լուսավորյալ կարծված ժողովրդոց մեջ, կըլլայի՞ն սա խառնակություններ, սա եղբայրասպան կոտորածներ, որոնց մենք ականատես եղանք։ Ուրեմն երկրի մը փառավոր քաղաքներ, զարմանալի մշակություն, անբավ վաճառականություն երջանիկ չեն ըրեր իր բնակիչք՝ թե որ արժանավոր դաստիարակություն մը կպակսի»[1]։

«Արժանավոր դաստիարակություն» տալու փափագով, ահա, Փարիզում, Մերենցի նախաձեռնությամբ, կազմակերպվում է «Արարատյան ընկերությունը», որի նպատակն էր համախմբել ոչ միայն կաթոլիկ, բողոքական և լուսավորչական հայերին, այլև առհասարակ արևմտահայ և արևելահայ ժողովուրդը։ Ընկերության անդամներին առաջարկվում է ամենուր հիմնել դպրոցներ, հրատարակչական մարմիններ, մշակել կըր-

[1] «Արշալույս Արարատյան», 1850, № 366, էջ 2։

թության, դաստիարակության և հայրենի կուլտուրայի, գիտությունների զարգացման պլան, առաջ մղելու համար ազգության զարգացումը։ «Ազգի մը ընտիր մասին սիրտը միայն կզգա ազգ բառին նշանակությունը,—գրում է նա հայտարարության մեջ,—անոր միտքը միայն կրնա ունենալ ազնվական և վսեմ գաղափարներ և ինքը միայն հանձն կառնե հայրենյաց համար հոժարությամբ զրկանքներ կրել»։

Այդ գաղափարներով համակված, Տերենցը 1853 թվականի փետրվարին վերադառնում է Պոլիս։ Ճանապարհին անցնում է Միլան քաղաքով։ Ի դեպ, Միլանում ոստիկանությունը թյուրիմացաբար ձերբակալում է նրան՝ իտալական ազգային-ազատագրական շարժման ղեկավար Մաձինիին արտաքնապես նման լինելու համար։

Պոլսում Տերենցը բախվում է կաթոլիկական համայնքի պետ Անտոն Հասունյանի հետ։ 1852 թվականին իտալերեն լեզվով հրատարակած անստորագիր գրքույկում Հասունյանը շարադրում էր Վատիկանի սկզբունքները, հռոմեական եկեղեցու դոգմաները հայերի մեջ տարածելու նպատակով։ Նա հարձակվում է լուսավորական շարժման ղեկավարների վրա, նրանց հայացքները համարում հակապետական, քննադատում է և մխիթարյաններին, նրանց պրոպագանդան համարելով թույլ, մեղադրում Մուրադյան վարժարանի սաներին, որոնք, նրա կարծիքով, ավելի նվիրված էին «ազգին», քան Վատիկանին։ Տերենցը մերկացնում է Հասունյանի հրատարակած գրքույկի քաղաքական միտումները, ցույց տալիս Պապի անսահմանափակ իշխանությունն արևելքում ամրապնդելու նրա միտումը։

Դառնալով հակահասունյան շարժման պարագլուխ, Տերենցը, հայրենասիրական և ժողովրդասիրության զգացումներով տոգորված, պայքարում է ոչ միայն կաթոլիկության, այլև միսիոներական-կրոնալուսավորական պրոպագանդայի դեմ, ցույց տալիս նրանց վնասակար հետևանքներն ազգային միասնության և առաջադիմության գործում։

Խստորեն դատապարտելով հայ լուսավորիչների և կաթոլիկների կրոնական անմիտ ու ազգակործան վեճերը, նա ազգային միասնության կոչ է անում, միշտ ընդգծելով իր գլխավոր դրույթն այն մասին, որ «բոլոր ազգաց մեծին և պզտիկին նյութական և բարոյական թշվառության, կորստյան միմիայն պատճառը տգիտությունն է»։ Այդ պատճառով էլ, ահա, նրա ծրագրի հիմքում այն ժամանակ ընկած էր «ազգային դաստիարակության» հարցը, որպես փրկության խարիսխ հայության նյութական և հոգևոր կյանքի վերափոխման համար։ «Ով որ ազգային դաստիարակության համար կաշխատի՝ փրկության համար կաշխատի. ով որ ուսմանց ծավալման կաշխատի՝ աղքատութենե և գերութենե ազատելու համար կաշխատի, ժողովրդյան բարոյականի համար կաշխատի և անոնք կրնան ըլլալ երկրի մը երջանկության, հարստության և անդորրության աղբյուրները»։ Այդպես է մտածում լուսավորության գաղափարներով համակված Տերենցը։

Պոլսում լուսավորական պրոպագանդա մղելիս, Տերենցն ավելի մոտիկից է ծանոթանում երկրի տնտեսական-քաղաքական կյանքին։ Տնտեսական քայքայման այն պրոցեսը, որ նա նկատել է նախորդ տասնամյակներին, այժմ ավելի լայն ծավալ էր ստացել։ Ներքին շուկան արագորեն քայքայվում էր ոչ միայն տեղական ճնշումների և ռեպրեսիաների, այլև արտաքին կապիտալի ներմուծման հետևանքով։ Գյուղացին կտրվում էր իր հողից, բռնում պանդխտության ուղին։ Արհեստավորը կորցնում էր իր տնտեսական նեցուկը, հասնում հետին աղքատության դուռը։

50-ական թվականների կեսերից հայկական սահմանադրության մշակումը, այնուհետև նրա հաստատումը՝ մեծ հույսերով են համակում հայ առաջավոր երիտասարդության տարբեր խավերին։ Սահմանադրության հրապարակման շրջանում Պոլսում կազմակերպվում է Բարեգործական ընկերությունը։ Տերենցը դառնում է այդ ընկերության հիմնադիրներից մեկը։ Նա մասնակցում է ընկերության կանոնադրության մշակմանը և Աղաթոնի հետ կազմում նրա հայտարարությունը։ «Շատերը ազգին մեջ,—գրում են նրանք,—սկսած էին զգալ, որ երկրին այն ընդհանուր հեղափոխության մեջ, հեղափոխություն՝ որն տակն ու վրա կընե հին կարգերն ու կանոնները և անոնց վրա հիմնյալ ընկերական շենքը, Հայ Ազգին առջև նոր և ահագին խնդիր մ' երևան կելնե, կենաց ու մահու խնդիր մը»[1]։

Բարեգործական ընկերության անդամները տեսնում են տնտեսական քայքայման ծանր հետևանքները գյուղերում և քաղաքներում, չքավորների և ունեզուրկների օրըստօրե աճը՝ պանդխտության և խմբային արտագաղթի հետ միասին։ Ինչպե՞ս պահպանել երկիրը և ժողովուրդը, ինչպե՞ս կապել նրանց մայր հողին, ինչպե՞ս լուծել տնտեսական խնդիրը,—ահա մի դժվարին հարց, որ ծառանում է ընկերության անդամների առջև։ «Ի բնե արհեստավոր ու երկրագործ ազգ մը,—ասվում է Տերենցի և նրա բարեկամի կազմած «Հայտարարության» մեջ,—իր ձեռքի արվեստն ու երկրագործությունը անպիտանալուն համար թշվառության մատնված՝ ուրիշ կերպով չկրնար կանգնիլ, բայց միայն նոր քաղաքականության պահանջած արվեստներն ու երկրագործությունը ձեռք բերելով։ Այն ատեն ահա՛ կրնանք հավասար զորությամբ մրցիլ մեր հողին վրա օտարոտի ճարտարության՝ արվեստներու և երկրագործության հետ և մեր բնիկ երկրացի ըլլալուն շնորհիվն ի բաց վանիլ զանոնք, որով և մեր ճակատին քրտինքովը մեր հացը գտնել ու ուտել այն հողին վրա, ուր այս Աստվածային վճիռը տրվեցավ առաջին մարդուն»[2]։

Ամբողջապես համակված լինելով հայ ժողովրդի տնտեսական կյանքի կազմակերպման և ազգի գոյության պահպանման զգացմունքով, Տերենցը իր հայացքը չի հեռացնում հայ բուրժուազիայից, նրանից

1 «Կռունկ Հայոց աշխարհի», 1862, էջ 616։

2 Նույն տեղում, էջ 614—615։

ակնկալելով հայության փրկությունը անխուսափելի կործանումից։ Դիմելով հայ հարուստներին, նա պարտադրում է նրանց «այս խեղճության դեմ թումբ մը կազմել և արգելուլ, որ տգիտության և աղքատության ճարակ չի ծավալի»։ «Բարեգործական ընկերությունը» նպաստեց տնտեսական հարցի նկատմամբ հետաքրքրության ուժեղացմանը։ Դրան օգնեց նաև 1862 թվականին Մ. Նալբանդյանի գրած «Երկրագործությունն որպես ուղիղ ճանապարհ» աշխատությունը, որի մեջ նա առաջ քաշեց ժողովրդի նախաձեռնության հարցը իր կենսական տնտեսական խնդիրները լուծելու համար։ Սրվանձյանը մի շարք հոդվածներ նվիրեց այդ հարցին, պաշտպանելով Նալբանդյանի համապատասխան մտքերը։

«Բարեգործական ընկերությունը» արձագանքում է հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական պայքարին։ 1862 թվականի ամառը բռնկվում է զեյթունցիների ապստամբությունը։ Ապստամբության նախօրյակին «Բարեգործական ընկերության» հանձնարարությամբ Ծերենցը մեկնում է Կիլիկիա։ Հետագա տարիներին մի շարք առիթներով անդրադառնալով Կիլիկիայի այդ օրերի քաղաքական իրադարձություններին, նա ցույց է տվել, որ բավական մոտիկից իրազեկ է եղել լեռնցիների ապստամբության մանրամասնություններին։ Սակայն մինչ այժմ շատ հարցեր դեռ պարզաբանված չեն, և մեզ ստույգ հայտնի չէ, թե «Բարեգործական ընկերությունը» ի՞նչ էր հանձնարարել Ծերենցին, և նա Կիլիկիայում եղած ժամանակ ի՞նչ գործունեություն է ծավալել այնտեղ։ Բայց հայտնի է, որ ապստամբությունը սկսվելուն պես, Ծերենցը հեռանում է Կիլիկիայից՝ կառավարության պահանջով։ Ապստամբությանը մասնակցելու կասկածով «Բարեգործական ընկերությունը» ենթարկվում է լուծարքի։ Ծերենցը հետագայում հաստատում էր, որ Հասունյանը պետությանը մատնեց «Բարեգործական ընկերությունը», որպես Զեյթունի ապստամբությանը նպաստող կազմակերպություն։ Նա Հասունյանին մեղադրում է նաև ուղղակի «Զեյթունի հերոս մարտիկներին մատնելու» մեջ։

Մասնակցե՞լ է Ծերենցը Նալբանդյանի կազմակերպած գաղտնի խմբակին կամ առհասարակ տեղյա՞կ եղել է նա Սրվանձյանի, Թագվորյանի և հեղափոխական մյուս գործիչների գաղտնի գործունեությանը՝ մեզ հայտնի չէ։ Հայտնի է միայն, որ նա անձամբ ծանոթ է եղել Նալբանդյանին և իր հոգում միշտ վառ է պահել մեծ հայրենասերի հիշատակը։

«Բարեգործական ընկերության» լուծարքից հետո Ծերենցը պետական ոստիկանության մեջ վարում է բժշկի պաշտոն։ Այնուհետև նա ազատվում է աշխատանքից՝ կասկածի տակ առնվելով պետության կողմից։ Հետագայում Գր. Օտյանի միջնորդությամբ նրան հաջողվում է տեղավորվել Պոլսի հիվանդանոցներից մեկում, ուր աշխատում է մինչև 1875 թվականը։

2

60-ական թվականների երկրորդ կեսից հետզհետե ուժեղացող ռեակցիան խափանում է կրթական-լուսավորական ընկերությունների գործունեությունը, ուժեղանում են հարվածները ազգային ազատագրական շարժման և նրա գործիչների դեմ։

1872 թվականին Տերենցը թողնում է Հ. Շիշմանյան ազգանունը և «Տերենց» ծածկանունով սկսում աշխատակցել Մ. Մամուրյանի «Արևելյան մամուլ» ամսագրին։ Մամուրյանն անմիջապես ողջունում է իր բարեկամի մուտքը, գովաբանում նրա «գրիչը» և «հոգու թռիչքը»։ «Շատ նիզակներ կոտրած է գրական մենամարտերուն մեջ», գրում է ամսագրի խմբագիրն իր նոր աշխատակցի մասին, այնուհետև և այժմ ազգային մեծ նպատակի մը նվիրած է իր բոլոր ճգունքը»։ «Արևելյան մամուլն» այդ ժամանակ Զմյուռնիայում զգուշությամբ շարունակում էր 60-ական թվականների ազգային-լուսավորական շարժման պրոպագանդան։

Մամուրյանի ամսագրում Տերենցը իր տպագրած առաջին հոդվածներում շոշափում է ազգային կյանքի մի շարք հարցեր։ Շարունակելով պայքարը Հասունյանի և նրա կողմնակիցների դեմ, նա պաշտպանում է ազգային-առաջադիմական ուժերի դիրքերը հայ բուրժուական վերնախավի հարմարվողական քաղաքականության դեմ։ Իր հոդվածներում նա ծաղրում է «ազգային» և «պատրիարքական» ժողովներում քննարկվող հարցերը։ Այդ ժողովների ղեկավարները գրում են և խոսում, թե «սահմանադրությունը վերաքննելի է», սակայն միայն գրում են և խոսում, հայտարարում է Տերենցը։ Քաղաքական ժողով կա, բայց նա գոյություն ունի միայն հրաժարված»։ Կրոնական ժողով կա, բայց չի երևում նրա ազգանվեր գործունեությունը։ Լրագրություն կա, բայց նա չի տեսնում այն կարևոր հարցերը, որոնք կարոտ են պատասխանների։

«Արևելյան մամուլի» էջերում տպագրված այդ հոդվածների շարքը, որոնք գրված են թղթակցությունների ձևով և ուղղված են խմբագրին, պարունակում են հայ հոգևոր կյանքի մի շարք երևույթների քննադատությունը։ Հետաքրքիր դիտողություններ կան գրական բարքերի, թատրոնի, գրականության վիճակի մասին։ «Թատրոններ կան ուր ժողովուրդը գործողություն միայն տեսնելու կհաճախե և մտավորական լույս փնտրելու փափագ շատ քիչ կը ցուցնե»[1]։ Բարձր գնահատելով եվրոպական մի շարք վարպետների դրամատիկական գործերի բեմադրությունը, նա միաժամանակ նշում է, որ «քանի մը ազգային սակավաթիվ հեղինակություններ... ոչնչություն և բառերու շառաչմունք ժողովրդյան գլուխ կը լեցնեն»[2]։

1873 թվականին Օրթագյուղի «Ազգային լսարանում» Տերենցը հանդես է գալիս գրականության, լուսավորության հարցերին նվիրված մի

1 «Արևելյան մամուլ», 1872, № 6, էջ 303։
2 «Արևելյան մամուլ», 1872, № 9, էջ 384։

զեկուցումով։ Այդ զեկուցումը նույն թվականին տպագրվում է առանձին գրքույկով՝ «Եվրոպական քաղաքականության ներկա ժամանակներում հայ ազգին վրա բրած ազդեցությունը» վերնագրով։ Նրա դեմ դուրս են գալիս կաթոլիկ հակառակորդները՝ «Ցնորք և երևակայություն դոքտոր Շիշմանյանի» վերնագիրը կրող մի գրքույկով։ «Ազգասեր հայ» կեղծ անունով քննադատը, փորձելով հերքել Ծերենցի առաջադրած տեսակետները, ուղղակի հայտարարում է, որ «Ջեզի համար բարին միայն կոլթերի սկզբունքներն են»։

70-ական թվականներին իբրև քաղաքական գործիչ Ծերենցը անբարեհույս անձնավորություն էր կառավարության աչքում։ Եվ ահա 1875 թվականի գարնանը, ենթարկվելով նոր բանսարկության, նա հեռացվում է բժշկի պաշտոնից։ Կորցնելով Պոլսում որևէ տեղ աշխատանք ունենալու հեռանկարը, նա հաջորդ տարվա հունվարին մեկնում է Կիպրոս։ Նրա մեկնումը ծանր տպավորություն է թողնում բարեկամների վրա. դա մի յուրօրինակ աքսոր էր, որին ենթարկվում էր նա պետության կողմից։

Ծերենցի արխիվում մի քանի տեղեկություններ կան նրա Կիպրոսյան տարիների մասին։ Համարյա անմարդաբնակ կղզին թուրքական կառավարության համար ծառայում էր իբրև աքսորատեղի։ Ծերենցը պատմում է, թե ինչպես ինքը հաճախ այցելություններ է կատարել աքսորականներին, որոնք զարմացած նրա բարի և մեղմ վերաբերմունքից, հարցնում էին, թե ինքը ի՞նչ հանցանքի համար է ընկել այս կղզին, քանի որ «այդ կղզին դատապարտյալք միայն կուգային»։ Առանձին համակրանք է ցույց տվել նա հույն, բուլղար, սերբ աքսորականների հանդեպ և փորձել է գրել մի ակնարկ հայտնի ապստամբ շեյխ Ահմեդի մասին։ Ակնարկը մնացել է կիսատ։

Ծերենցի՝ Կիպրոսում եղած ժամանակ տեղի ունեցան նոր դեպքեր։ Ապստամբված բալկանյան ժողովուրդները ձգտում էին ազգային անկախության։ Հատկապես բուլղարների ապստամբությունը ջերմ արձագանք է գտնում հայ ժողովրդի տարբեր հատվածներում։ Արևմտահայության մեջ խմորվում են նոր տրամադրություններ, որոնք արտացոլում են ժողովրդի բուռն ձգտումը ազատվելու թուրքական լծից։ Դեռևս 1876 թվականին «Արևելյան մամուլի» էջերում Մ. Մամուրյանը գրում էր, որ չպետք է սպասել, որ դրսից փրկիչներ գան և փրկեն հայությանը։

Արևելահայ և արևմտահայ հատվածներում արտահայտվում էին նաև լիբերալ-ռեֆորմիստական հայացքներ ազգային ազատագրական շարժման նկատմամբ։ Հենվելով «Օսմանյան սահմանադրության» հետ կապված սուլթանական խոստումների վրա, Գ. Օտյանը, Ն. Վարժապետյանը և ուրիշներ գտնում էին, որ առանց արյան էլ կարելի է ձեռք բերել ազատություն, այն նվաճել միայն համբերությամբ և այլն։

«Արևելյան մամուլի» էջերում տպագրած հոդվածներից մեկում Ծերենցը ևս հանդես է գալիս մի հայտարարությամբ, թե «մենք կուզենք, որ ամեն հեղափոխություն վերեն գա և ոչ վարեն. վարեն եկած

հեղափոխությունք, թե որ հաջողի ալ, այնչափ աղետք՝ այնչափ թշվառություն ունին և այնչափ արյուններու առիթ կը լինին, և Հայ ազգն այնչափ քիչ արյուն ունի յուր երակներուն մեջ, որի կարողութենեն վեր է այդ մասին շռայլ լինիլ և ընդհակառակն վերեն եկած հեղափոխությունք միշտ հաստատ են և երբեք այն արյանց գիններով չեն լինիր»։ Առարկելով Տերենցի այս տեսակետը, Մամուրյանը նույն հոդվածի ծանոթության մեջ գրում է. «Ներվի մեզ ըսել, որ այս մասին մեծապատիվ նամակագրին հետ տարակարծիք կգտնվինք։ Այդ դրությունն ամեն տեղի ու պարագայի չկրնար հատկանալ»։

Թշնամի լինելով սուլթանին և նրա իշխանությանը, Տերենցը, սակայն, դեռ հավատում էր նրա խոստումներին և իր բարեկամների՝ Օտյանի և Վարժապետյանի հավաստիացումներին, թե քաղաքական նոր իրադրության մեջ գուցե հայ ժողովուրդը «վերևից» ստանա ինչ-որ չափով ազատ ապրելու իրավունք։

Բայց Տերենցին հայտնի էին հայ ժողովրդի նկատմամբ օրավուր աճող ճնշումները և ուժեղացող հալածանքները։ 1875 թվականից ավելի լայն ընթացք էր ստացել մասսայական գաղթը երկրից դուրս։ Այդ գաղթի հետևանքով ստեղծված անտանելի պայմաններից, սովի, ունեզրկման, մահվան վտանգից, Տերենցը 1876 թվականին «Արևելյան մամուլում» տպագրած իր մի թղթակցության մեջ առաջարկում է հատուկ ուշադրություն դարձնել այդ երևույթի վրա։ Եթե հնարավոր չէ կանգնեցնել գաղթը, ապա օգնել նրանց հարմար գաղթավայրեր ընտրելու և կենտրոնանալու մի տեղ։ Այդ հոդվածը խիստ քննադատության են ենթարկում Րաֆֆին և Արծրունին։ «Գժատուն» վերնագրով հոդվածում Րաֆֆին նշում է. «Մարդու կյանքը կապված է բնության հետ և նրա մայրն է հողը, եթե հայը կամեր ապագա և կյանք ունենալ, նա պետք է իր ապրուստը հիմնի հաստատուն հողի վրա և այդ հողը թող լինի այն, որը սրբված և գնված է մեր նախնյաց արյունով»[1]։ Տերենցը, իհարկե, այս հարցում սխալ էր մտածում, սակայն դա նրա համար վերջնական սկզբունք չէր։

1876 թվականի վերջերին Տերենցը լսում է, թե ինչպես հուսախաբ պատրիարքը սուլթանի դռներն է ծեծում, արդարություն պահանջում նոր գահ բարձրացած Աբդուլ Համիդից։ Տեղեկանում է, թե ինչպես Գ. Օտյանը և մյուսները, որ մի ժամանակ խանդավառ կերպով Օսմանյան սահմանադրության հետ էին կապում հայության փրկությունը, այժմ համիդյան հալածանքներին ենթակա, պատրաստվում են փրկել իրենց անձը վերահաս վտանգից։ Տերենցին տեղեկություններ են հասնում ժողովրդական այն հուզումների մասին, որոնք պահանջում էին լուծել արևմտահայ հարցը՝ բալկանյան ժողովուրդների օրինակով։ Այդ բոլորը հուզում, նոր մտքեր էին առաջացնում, նոր եզրակացություններ հանգեցնում։ Տերենցի հուշերից երևում է, որ կիպրոսյան կյանքի վերջին շրջանում նա ակտիվորեն արձագանքել է քաղաքական իրադարձու-

---

1 «Մշակ», 1876, № 14։

թյուններին։ «500 տարիներե վերջը վերջապես այն անտարբեր կարծված ազգը ձայն մը կը ձգեր աշխարհիս վրա, յուր ազատության փափագը կը հայտներ»,—գրում է նա այդ օրերի մասին։ «Նիքոսիա,—շարունակում է նա,—երբ Կիլիկիո և Հայաստանի աշխարհացույցները առջևս կհառաչեի, կ՚երևակայեի, թե ինչչափ հայ սրտեր կքարախին ազգության համար»[1]։

Տերենցի հուշերում տեղեկություններ կան այն մասին, որ նա նամակ է գրել Ներսես պատրիարքին «Կիլիկիո վրա և նորա գերագույն դրից վրա խոսելով երկայն»։ Պատրիարքը այդ նամակին պատասխանել է, որ «մենք ևս այդ նույն մտքին վրա եղանք բայց հիմա մեր ուշադրությունը պարտավորեցանք բուն մեր հայրենիքին Հայաստանի վրա դարձնելու»[2]։ Հետագայում իր նոթերից մեկում Տերենցն այդ առթիվ գրում է. «Մենք, խեղճ անօք անօգնական հայքս... ոչ ուրուք հույս ունեինք և ոչ զորություն, այդ դազանաց ամեն շարժմունքին հնազանդելու պարտավորված՝ պետք էր նոցա կամաց հետևեինք, ուստի Կիլիկիո խոսքը բոլորովին մոռցանք կամա թե ակամա. թեպետ ամեն մտածող հայու ապագա կյանքը այդ երկրին վրա է և պետք է նաև լինի. քանի որ հայ կշնչե աշխարհիս վրա և աչքը հոն պետք է ունենա. յուր սքանչելի դրից համար, զոր Աստված փոքր ու տկար ժողովրդոց վերջին ապաստարան մը շինած է,—ես Օտյանին գրած էի, երբ դեռ Կիպրոս էի և խնդրեր էի անգործ չկենալ»[3]։

Սուլթանական լծի դեմ ծառացած բախտակից ժողովուրդների պայքարը նոր թափ է տալիս հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական ձգտումներին։ Տերենցի մոտ, ինչպես տեսնում ենք, վերակենդանանում են տարիների ընթացքում փայփայած երազանքները ազգային շարժման վերաբերյալ։ Անհրաժեշտ էր կյանքի կոչել ժողովրդի ոգին, հավատ ներշնչել սեփական ուժերի նկատմամբ։ Այդ գաղափարից էլ ծնվում է պատմական անցյալի օրինակները ժամանակակիցներին հիշեցնելու և նախնիների հերոսական տրամադրությամբ նրանց համակելու բուռն ձգտումը։ Այդ ձգտման արդյունքն էր Կիպրոսում Տերենցի գրած առաջին պատմական վեպը՝ «Թորոս Լևոնին»։

3

«Թորոս Լևոնի» վեպի թեման վերցված է Կիլիկիայի պատմական անցյալից։ Ազատության և անկախության համար մարտնչած կիլիկեցիների հետնորդները՝ հանձինս զեյթունցիների, իրենց անձնուրաց պայքարով ասես վերակենդանացնում էին նրանց հերոսական ոգին։ Այդ պայքարը նոր բովանդակություն ստացավ XIX դարի ընթացքում՝ 1862, 1875 և 1878 թվականների հերոսական ապստամբությունների ժամանակ։ Այս բոլորը, բնականաբար, ուժեղացնում էր հետաքրքրությունը Կիլիկիայի անցյալի նկատմամբ։

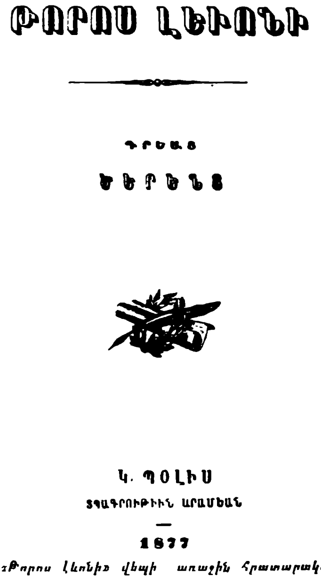
---

1 ԳԱԹ, Տերենցի ֆոնդ, № 17, էջ 2։

2 Նույն տեղում։

3 Նույն տեղում, էջ 3։

Արևմտահայ մամուլում երևում են հոդվածներ Կիլիկիայի մասին։ 1854 թվականին «Արշալույս Արարատյանում» տպագրվում է մի հոդված, ուր շարադրվում է Ռուբինյան առաջին իշխանների մղած հերոսամարտերի պատմությունը։ Մի ուրիշ հոդվածում նկարագրվում են Լևոն 6-րդի կյանքի վերջին օրերը։ 1859 թվականին Փարիզում լույս են տեսնում Կիլիկյան թագավորության առաջին շրջանի բանաստեղծներից Վահրամ Ռաբունու չափածո ստեղծագործությունը՝ «Պատմություն Ռուբինյացը» և նույն շրջանի պատմիչի «Տարեգիրք Սմբատայ Սպարապետայ» գիրքը երկրորդ հրատարակությամբ։ Հրապարակի վրա էր 1829 թվականին Թիֆլիսում տպագրված Ներսես Շնորհալու «Ողբ Եդեսիո» պոեմը, ուր բանաստեղծը ներկայացնում էր 1144 թվականին Եդեսիա քաղաքի հայ բնակիչների հերոսական պաշտպանության ողբերգական դրվագները։ Ղևոնդ Ալիշանը գրում է «Շնորհալի և պարագայ յուրը» ուսումնասիրությունը, որտեղ խոսում է նաև Ռուբինյան իշխանության մասին։


ԹՈՐՈՍ ԼԵՒՈՆԻ

ԳՐԵԱՑ

ԾԵՐԵՆՑ

Կ. ՊՕԼԻՍ

ՏՊԱԳՐՈՒԹԻՒՆ ԱՐԱՄԵԱՆ

1877

«Թորոս Լևոնի» վեպի առաջին հրատարակության անվանաթերթը

Ձեռքի տակ ունենալով այս պատմական աղբյուրները և ուսումնասիրությունները, Ծերենցը իր վեպում վերականգնում է Թորոս Լևոնիի կյանքի ժամանակագրությունը և նրա հետ կապված պատմական իրադարձությունները։ Կիլիկիայի առաջին իշխաններից Լևոն առաջինը 1137 թվականին երկու որդիների հետ գերի է ընկնում բյուզանդացիների ձեռքը։ Հոր և ավագ եղբոր մահից հետո, Թորոսը ազատվում է բանտից և, գաղտնի վերադառնալով հայրենիք, վերականգնում է հոր իշխանությունը։ «Եվ ի՛նչ իմաստուն ու գեղեցիկ է դնում նա իր գործի հիմքը,—նշում է Թումանյանը,—իրեն հերոս առնելով Թորոս Լևոնին, բյուզանդական բանտում փակված հայ իշխանազնը, որ բանտից դուրս փախչելով, հասնում է իր հայրենիքը, ազատասիրության շունչ է փչում, սիրտ տալիս, ոտքի է հանում իր ժողովրդին ու կանգնեցնում է ամուր՝ իր ազատ կյանքով ապրելու»[1]։

1 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, 1951, էջ 450։

Վեպն սկսվում է 1162 թվականի Բյուզանդիոնի մայրաքաղաք Կոստանդնուպոլսի նկարագրությամբ։ Հեղինակը ծանոթացնում է մեզ քաղաքի շքեղ թաղերից մեկի հետ, ուր գտնվում էին հինավուրց կրկեսը և արքունիքը։ Քայքայվող Բյուզանդական կայսրության արտաքին փայլը պահպանած արքունիքի եռ ու զեռը նա հակադրում է քաղաքի մյուս կողմում գոյություն ունեցող աղքատությանը։ Այս ֆոնի վրա երևում է հայոց իշխան Լևոնի որդին՝ Թորոսը։ Նրան հանում են բանտից, ներկայացնում կայսեր։ «Կարելի չէր սուր աչքի մը իր կորովի ձևը չի նկատել,—գրում է Ծերենցն իր հերոսի մասին,—թեպետ ինք թույլ և անհոգ կերպ մը առնուլ ձևանար. և աչքերը, որ մարած էին ընդհանրապես, հանկարծ և մոռացության փայլակներ կարձակեին, իր դեռաբույս ընչացքն և գանգուր մորուքը մասամբ իր ծնոտը կծածկեին, մազերը գլուխը կպսակեին, և այդ զորավոր ու ջղուտ կազմվածքը հազիվ քսանքսաներկու տարու զինք կարծել կուտար տեսողաց. միայն՝ երկու հոնից մեջ խորհրդածության ուղիղ գիծը կրնար մատնել թե այս պարզության տակ խորին խորհուրդներ կծածկվեին»։ Պալատական կեղծ, շփացած, ամբարտավան պաշտոնյաների միջավայրում, Թորոսը անտարբեր կեցվածքով ցույց է տալիս իր արհամարհանքը այդ միջավայրի նկատմամբ, արհամարհանք, որն ըստ Ծերենցի «կայսերական պալատին գմբեթներեն ալ ավելի բարձր էին» և միաժամանակ «ապագային վրեժխնդրության օրենքը կպարունակեին»։ Առաջին իսկ պահից, երիտասարդ հայ իշխանի հպարտությունն ու ազնվությունը հակադրելով շրջապատում տիրող քծնությանն ու կեղծիքին, Ծերենցը ցանկացել է ցույց տալ իր հերոսի հոգեկան, բարոյական ուժերի գերազանցությունը, որոնք շուտով պետք է բարձրացնեին նրան ժողովրդական շարժման գլուխ, հարվածներ տալու համար բյուզանդական կայսրության քայքայվող հիմքերին։

Պատմական աղբյուրներում Թորոսի վերադարձի մասին տարբեր տեղեկություններ կան։ Մի դեպքում ասվում է, որ նա, ազատվելով բանտից, մնում է առժամանակ կայսեր հսկողության տակ, ամուսնանում մի հարուստ հույն կնոջ հետ և, նրա մահից հետո ժառանգած հարստությունը վերցնելով՝ գաղտնի գալիս Կիլիկիա։ Մի ուրիշ աղբյուրում պատմվում է, որ նա ազատվելով բանտից՝ փախչում է Կոստանդնուպոլսից, գալիս Կիլիկիա, թաքնվում մի քահանայի մոտ, ապա հայտնվելով՝ անցնում հայոց զորքերի գլուխ, ազատում երկիրը բյուզանդացիներից։ Մի երրորդ աղբյուրում նշված է, թե երբ նա Կիլիկիայում մասնակցել է կայսեր արշավանքներին և նրա մահից հետո ապստամբությամբ ձեռք բերել իշխանությունը։ Ծերենցը վերցրել է առաջինը և ստեղծել վիպական հետաքրքիր սյուժե։

Վեպում պատմվում է, թե ինչպես արքունիքից Թորոսը իր ծառա Բարկենի հետ տարվում է մի անհայտ բնակարան, ուր հանդիպում է հայկական ծագում ունեցող հույն կին Եֆիմեին։ Սիրահարված լինելով սկզբում Թորոսի եղբորը, ապա Թորոսին, Եֆիմեն մի քանի օրում կազ-

մակերպում է իր ամուսնությունը նրա հետ և ապա՝ փախուստը Կիլիկիա։ Վեպի մեծ մասը նվիրված է Թորոսի պատերազմական գործողություններին և նվաճած անկախության ամրապնդման նկարագրությանը։ Վեպն ավարտվում է Թորոսի մահով։

Ծերենցը մանրամասն ուսումնասիրել է պատմական այն իրադարձությունները, որոնք հնարավորություն են տվել Ռուբինյան իշխան Թորոսին վերականգնելու անկախ իշխանությունը Կիլիկիայում։ Թորոսը իշխանությունը նվաճում է արտաքին և ներքին խիստ բարդ իրադարձությունների պայմաններում։ Նա գործ ուներ ոչ միայն Բյուզանդիոնի, այլև Իկոնիայի, Զինգի, Անտիոքի իշխանների և եգիպտական սուլթանի հետ։ Պատկերելով իր հերոսի ռազմական և դիվանագիտական գործունեությունը, Ծերենցը գտել է այն հիմնական դրվագները, որոնք Թորոսին դարձնում են ազատագրական պայքարի ցայտուն դեմքերից մեկը։ Օգտագործելով բյուզանդական պատմիչներից մեկի տված բնութագիրը, Ծերենցը գրում է. «Ով որ ազգային պատմությունն ուսնի ուշադրությամբ, հայ դյուցազանց առաջին կարգին մեջ կնշմարե այս մեծ հանճարը, որ ոչ միայն իր ժամանակեն, այլ նաև իր բախտեն վեր էր։ Իր քաջության համաչափ էր իր խոհեմությունը, վասնզի գիտեր դժվարին և ապերախտ պարագաներեն օգուտ քաղել, գիտեր ժամանակին տեղի տալ և սպասել, որ իշխանաց առաջին կատարելությունն է, թեպետ ռամկական աչքեր չի շլացնե»։

Ծերենցի նկարագրությամբ՝ Թորոսն այն մարդն է, որն իր ռազմական տաղանդի ուժով և պետական գործչի մեծ հմտությամբ արագ կերպով կարողանում է վերականգնել երկրի անկախությունը և իրեն ենթարկել իշխաններին։ Երբ Լամբրոնի իշխանը, զգալով իր պարտությունը, պատրաստակամություն է հայտնում դաշնակցել նրան, Թորոսը չի համաձայնվում։ Նա ուղղակի պահանջում է բերդի բանալիները, այն պատճառաբանությամբ, որ «թե վաղը պարագան որ ներե, դաշինքին պիտի ստեն, երդմունքնին ոտնակոխ պիտի ընեն»։ Քննադատելով Լամբրոնի իշխանի վարքագիծը, Թորոսը նկատում է, որ վերջինս իր մեջ տեսնում է ոչ թե պետության ներկայացուցչին, այլ՝ անհատ Թորոսին։ Այդ առթիվ Լամբրոնի իշխանի պատգամավորներին նա ասում է. «Թորոսը բան մը չէ, այլ իր ետին հայությունը՝ այս ամենքը, որ կտեսնես և այն ամենքը, որ Մասիսի ստորոտեն բոլոր աշխարհքիս վրա ցանեցիր կտարածվին, օտարին բռնությանց, հարստահարությանց տակ կհեծեն, որոնց կրոնքը, անունը, կյանքը և ստացվածքը վտանգի մեջ են, այն ամենքը այսօր իմ կռնակս կեցած են, և պետք է զրուցեմ, թե հիմա, այս վայրկենիս այս հայությունը, որ քո տերդ չի ճանչեր, և որուն համար ես կյանքս, արյունս և ամեն ունեցածս կզոհեմ, հիս՝ այս խեղճ Թորոսին վրա կկայանա»։

Պետականության հիմքերի ամրապնդման քաղաքականությունը Թորոսը վարում է ոչ թե իշխաններին համոզելու, այլ նրանց իրավունքները և ուժը արագ կերպով չեզոքացնելու և միանձնյա ղեկավարություն

հաստատելու միջոցով։ «...Այգի մը բախտը կարողութենեն չէր կախվեր,—գրում է Ծերենցը,—այլ ազգին բարոյական զորութենեն»։

Ազգի բարոյական զորություն ասելով, Ծերենցը նկատի ունի կենտրոնաձիգ իշխանությունն ամրապնդող այն ուժերը, որոնք պետք է միավորեին տեղական ֆեոդալներին, ապահովեին երկրի միասնական և ինքնուրույն կյանքը և զարգացումը՝ հարևան պետությունների դաշնակցությամբ։

Ծերենցի դրվատած «բարոյական իշխանության» ներկայացուցիչներից մեկն էր ահա Թորոսը, որը հանդես էր գալիս կատարելու իր պատմական մեծ դերը, պետական անկախության և իշխանության ամրապնդման գլխավոր պայմանը տեսնելով արտաքին ու ներքին հակոտնյա ուժերի ջախջախման մեջ։

Վեպում Թորոսին հակադրված են նրա եղբայրներից Մլեհը, ապա իշխաններից՝ Լամբրոնի Հեթում իշխանը և Անարզաբայի տերը։ Մլեհը ըմբոստանում է Թորոսի ռեֆորմների և միանձնյա ղեկավարության դեմ։ Նա քննադատում է նրա դիվանագիտությունը և ռազմական գործողությունների ընթացքում դրսևորած զգուշություններն ու հումանիստական ձեռնարկումները։ Հեռանալով պատմական փաստերից, հեղինակը Մլեհին վերագրել է անիշխանության տենդենցներ, բացասական գունավորում տալով նրա կերպարին։

Բացասական կերպարներ են Անարզաբայի և Լամբրոնի իշխանները։ Նրանք թշնամի են կենտրոնաձիգ իշխանությանը և միաժամանակ բռնակալ ֆեոդալներ են։ Գյուղացի ճորտերը բողոքում են Անարզաբայի իշխանից։ «Մեր գեղերը քանդվեցան, մեր տուներն ավերակ դարձան, ինք՝ պալատներ կշինե, պարտեզներ կշինե մեր ավերակաց վրա. իր ամեն ագարակը մեյ մեկ ավազակ, մեյ մեկ պատուհաս են գլխունուս վերև, մեր տղայքը, մեր աղջկունքը իրենց ծառայության և զվարճության համար են ստեղծված. մեր լեզուն, մեր հավատքը հոռոմեն ավելի կնախատեն, օտարին նախատել կուտան»։

Թորոսի ժամանակ Գրիգորիս կաթողիկոսը, ելնելով կենտրոնախույս իշխանների շահերից, ձգտում էր հայ եկեղեցին դարձնել հունադավան։ Թորոսը այդ միացման մեջ տեսնում էր սեփական ազգի «սուզման վտանգը»։ Մինչդեռ նա երազում էր ստեղծել «զորավոր Հայաստան»։ Ներսես Լամբրոնացուն նա ասում է. «Հայ եկեղեցվույն փոքր դրոշակը անկախ պահեցեք, ինչպես ես ազգային անկախության դրոշակը անկախ պահելու կջանամ»։

Ծերենցը ցույց է տալիս, որ օտար նվաճողները հայերին իրենց ենթարկելու և ձուլելու համար օգտագործում են նաև կրոնափոխությունը։ Թորոսը քննադատում է դավանաբանական վեճերը և հունադավան կրոնի բացասական ներգործությունը հայ ժողովրդի միասնության և կենտրոնաձիգ իշխանության, ինչպես և անկախության պահպանման գործում։ Վեպում Անարզաբայի եպիսկոպոսին հակադրված է ս. Մակար վանքի վանահայրը։ «Պետք չէ մոռնալ, թե որովայնապարար և խաբեբա

եկեղեցականաց քով կան գործունյա և աշխատասեր եկեղեցականք ալ, որ իրենց ազգը և ժողովուրդը կսիրեն և գիտեն նաև զիրենք անոնց համար զոհել»։

Ժամանակակիցները «Թորոս Լևոնի» վեպի մասին արտահայտվել են ջերմ և ընդգծել հեղինակի տաղանդը պատմական վեպ ստեղծելու գործում։ Թորոսի կերպարը հմայել է նրանց որպես հայրենասիրական և հումանիստական գաղափարներով տոգորված անձնավորություն։ Ճիշտ է նկատել Ստ. Պալասանյանը, երբ ասել է, թե քիչ կպատահի այդ վեպի նման իր ժամանակին գրված ու հրապարակված գիրք։

Վեպի քաղաքական նշանակությունը ընդգծում է հատկապես Ս. Երեմյանը։ Իր «Ազգային դեմքեր» գրական ակնարկների մեջ նա գրում է. «Ծերենցը իր «Թորոս Լևոնի» վեպով թուրքահայ գրականության մեջ հեղափոխական զարթումի առաջին նշանը կուտար»[1]։

Վեպում Թորոսը ներկայանում է իբրև ժողովրդի իսկական ղեկավար։ «Ժողովուրդը միշտ առաջնորդի պետք ուներ,—գրել է Ծերենցը,— ինչպես ամեն ժողովուրդ ունեցել են և պիտի ունենան. հավասարություն, որը Սպարտիո օրենսդիրն անգամ չէր երևակայած՝ անկարելի է, քանի որ բնությունը զմարդիկ հավասար չէ ստեղծած նյութական և մտավորական կատարելությամբ»։ Այս միտքը մեզ ծանոթ է հեղինակի նախորդ տարիներին գրած հոդվածներից։ Այստեղ ևս նա շարադրում է իր վաղեմի կարծիքը անհավասարության մասին։ Այդ անհավասարությունը, նրա կարծիքով, պետք է վերացնի ոչ թե դասակարգային պայքարը, այլ դասակարգերից վեր կանգնած «զորավոր անհատը», որը բանականության զենքով պետք է նվիրվի ժողովրդին և գործի նրա օգտին։

Անհատի և ժողովրդի փոխհարաբերության հարցը Ծերենցը դիտում է ուրույն ձևով։ Կարևոր նշանակություն տալով անհատին, նա մեծ տեղ է տալիս ժողովրդին։ Նա գրում է. «Ժողովուրդը միշտ իր սրտի ձայնին և մտքին համոզման հետևելով, այս իշխանաց և բերդակալաց մեջ զանոնք կվերադասեր, որ առավել ինքնիշխանության և հայրենի հնավանդ կրոնից և սովորությանց պաշտպան էին և հետևապես իրենց ազգին անհատից»։ Ծերենցի կարծիքով ժողովուրդն է, որ որոշում է անհատի հասարակական կոչումը և նա է, որ ուղղություն է տալիս նրա գործունեությանը։ «Մեր իշխանները... միշտ անտարբեր կմնան,—ասում է Թորոսի թիկնապահ Բաբկենը,—բայց մեր լեռնցիք զանոնք կարթնցնեն, թե որ պետք ալ լինի կբռնադատեն, որ միանան և նաև հնազանդին. թե որ իշխաններուն մնա, որ թեպետ քաջ են՝ բայց նախանձոտ և հպարտ, մենք միշտ ողորմելի գերի կլինեինք ամենուն՝ հույնին և սարակինոսին»։

Ուրույն նկարագիր ունեն նաև վեպում հանդես եկած ժողովրդի ներկայացուցիչները։ Նրանք ուղղություն են տալիս Թորոսի մտքին և գործունեությանը։ Թիկնապահ Բաբկենը վեպի ամենահմայիչ դեմքերից մեկն է։ «Թեպետ հազիվ թե պարզ կարդալ և անունը ստորագրել միայն

[1] Ս. Երեմյան, Ազգային դեմքեր, 5-րդ շար., Վենետիկ, 1914, էջ 441։

գիտեր,—գրում է հեղինակը նրա մասին,—արտաքո կարգի խոհուն, անհամեմատ ուժով, տոկուն և անխոնջ պատերազմի մեջ, անդրդվելի, հավատարիմ և նախանձահույզ ազգասեր մարդ մ'էր»։ Վեպում Բաբկենը հանդես է գալիս որպես Թորոսի առաջին խորհրդականը, հովանավորը և պաշտպանը։ «Թորոսը նրա հայրենասեր հույսերու զավակն էր»,—ասում է Բաբկենի մասին հեղինակը։

Վեպում կան հետաքրքիր դրվագներ, նկարագրություններ, խոհեր, որոնք դրսևորում են Բաբկենի ժողովրդասիրությունը, հայրենասիրությունը։ Բաբկենը այն կարծիքին է, որ ժողովրդի մարդը պետք է քաջ և հայրենասեր լինի և օգնի իր իշխանին, քանի որ բոլոր դեպքերում նրա մեջ պետք է որոնել երկիրը կառավարելու ընդունակ մարդուն։ Ծերենցի այդ միտքն է ընդգծում Թորոսը, երբ ասում է, թե «լեռնցի ազատ ժողովրդյան այս կամավոր հնազանդությունը զինվորական կանոնաց հայրենի ազատության երաշխավոր էր»։

Տիրասիրության և հնազանդության այս դրույթը գալիս է դասակարգային հասարակարգում ներդաշնակ հարաբերություններ ստեղծելու Ծերենցի միամիտ պատրանքից։ Կյանքի վերջին տարիներին նա նորից անդրադառնում է այդ հարցին, համարելով այն երկար ժամանակ պետականություն կորցրած ժողովրդի քաղաքական կյանքի կազմակերպման կարևոր պահանջ։ «Համառոտ խորհրդածություն մը հոս անտեղի չեմ համարեր։ Հնազանդության և կույր հնազանդության վրա շատ խիստ դիտողություններ եղած են։ Բայց չեմ գիտեր թե առանց հնազանդության մեծ գործ մը կրնա՞ առաջ երթալ՝ գլուխ ելնել. բանակ մը՝ գործատուն մը՝ վարժատուն մը՝ տուն մը առանց գլխավորին հնազանդության անկարգություն և անիշխանություն կծնանի... բայց օրենքները որպեսզի իմաստությամբ գործադրվին միշտ շնորհքով մարդկանց պիտի առնին։ Ամեն բանե ավելի ուրեմն ընտրության մեջ մարդիկ պետք է ուշադրությամբ վարվին»[1]։

Վեպում կարևոր դեր են կատարում ժողովրդի ներկայացուցիչներ Կոստանդինը և Սարգիսը։ Առաջինին մենք հանդիպում ենք վեպի սկզբում։ Կոստանդինը պատմում է, որ ինքը հինգ տարի ճանապարհորդում է Հայաստանում, «վասնզի կենաց հույս մը կփնտրեր Կիլիկիայեն դուրս և չէր գտներ»։ Օգնություն չստանալով Կիլիկիայից դուրս, նա իր ուժերով նախապատրաստել է ապստամբությունը և այժմ Կոստանդնուպոլսում փնտրում է Թորոսին, նրան Կիլիկիա տանելու համար։ Կոստանդինը հիշեցնում է Հովնանին («Երկունք Թ. դարու») և ասես նրա նախանմուշն է։ Բաբկենի, Կոստանդինի և Սարգսի մտքերն ու գործողությունները ցույց են տալիս, որ Ծերենցը կարևոր նշանակություն է տվել պայքարի մեջ ժողովրդի մարդկանց ակտիվ մասնակցությանը։

Ժողովրդական շարժման և Ծերենցի ըմբռնած ժողովրդայնության

---

[1] ԳԱԹ, Ծերենցի ֆոնդ, № 16, էջ 6։

հետ են առնչվում վեպում հանդես եկած կանայք։ Ահա Թորոսի կինը՝ Եֆիմեն։ Ծերենցը ստեղծում է միանգամայն նոր կերպար։ Եֆիմեն հասարակական-քաղաքական գիտակցությամբ օժտված կին է։ Նա իր անձնական զգացումները ներդաշնակում է հասարակական-հայրենասիրական պարտքի զգացման հետ, խորապես գիտակցելով վերջինիս անհրաժեշտությունը անձնական երջանկության համար։ «Մի՛ կարծեր զիս այն կանանցմե,—ասում է նա Թորոսին,—որոնց մտքի ընդարձակությունը իրենց սրսկապանեն անդին չի կրնար տարածվիլ»։ Նա ոչ միայն օգնում է ամուսնուն ռազմական գործողությունների մեջ, այլև դառնում նրա խորհրդատուն երկրի ղեկավարման գործում։

Նույն սկզբունքով է կերտված Մարգարիտի կերպարը։ Նա ներկայանում է մեզ գործողությունների ավելի լայն միջավայրում և երևում է բնավորության տարբեր հատկանիշներով։ Նրա հայրը՝ Անարզաբայի իշխանը թշնամացել էր Ռուբինյաց իշխաններին և ծախել իրեն թշնամուն։ Ծերենցը բավական հանգամանորեն պատկերում է այդ միջավայրը, որի մեջ բացառություն է կազմում Մարգարիտը։ «Թե որ բարի նախախնամության մեկ նշույլը Անարզաբայի պարիսպներեն կրցել էր սպրդիլ, անշուշտ այդ աղջիկն էր, և տառապելոց միակ հույսը իր վրա էր, թե որ կարենային հաջողիլ իմացնելու անոր իրենց վիճակը՝ անհողդողդ պաշտպան մը կգտնեին»։ Մարգարիտը ավելի մոտ էր կանգնած կյանքին, քան Եֆիմեն, նրա հոգածության գլխավոր առարկան ժողովուրդն էր. նա օգնության էր հասնում բոլորին, բուժում վերքերը, թեթևացնում մարդկանց ցավերը իր խորհուրդներով։ Նա կանգնած էր բռնավոր հոր և տառապած ճորտերի միջև, աշխատում էր մեղմացնել հոր «գազանային բնազդները», երկրորդի՝ տառապանքները։ Հոր մահից հետո ժողովուրդը դարձնում է նրան իր տիրուհին, և այդ օրերից, ինչպես Ծերենցն է ասում, Մարգարիտի իմաստության և գթառատության շնորհիվ, Անարզաբայի իշխանության սահմաններում թագավորում է արդարությունն ու երջանկությունը։ «Այս երկու տիկնայք,—ասում է Ծերենցը Մարգարիտի և Եֆիմեի մասին,—իրենց գթած ձեռքով շատ ցավեր սփոփեցին, շատ խստություններ մեղմացուցին»։

Վեպի հետաքրքիր կերպարներից է Եֆիմեի դաստիարակ հույն բժիշկ Դիոնեսիոսը։ Նա դյուրացնում է Թորոսի փախուստը, Եֆիմեի ամուսնությունը և հետագայում խորհուրդներ տալիս Թորոսին իշխանությունը ղեկավարելու գործում։ Հույն բժշկին հեղինակը օժտել է հումանիստական աշխարհայացքով։ Դիոնեսիոսի կարծիքով, մեծ մարդու առաջին հատկանիշը պետք է լինի այն, որ ատելությամբ լցվի աշխարհակալների դեմ և հարգանք ու սեր տածի թշվառի, ընկածի և առհասարակ մարդու հանդեպ։ Հույն բժշկի հումանիզմը սերտորեն կապվում է Ծերենցի առաջադիմական հայացքների հետ։ Թորոսին նա խորհուրդներ է տալիս, թե ինչպես պետք է գիտությունը և լուսավորությունը ներդաշնակել պետական գործունեությանը և ստեղծել ուժեղ, «տնական

Հայաստան»։ Դիոնեսիոսի արտահայտած կարծիքների մեջ մենք տեսնում ենք իր՝ Ծերենցի մտքերը։

Վեպը կարդալիս, ընթերցողն զգում է Թորոսի խոհուն, հավասարակշռված անհատականությունը, զգայուն հոգու մեծությունը, Եֆիմեի անսահման քնքուշ հոգին, Մարգարիտի գթառատությունն ու մարդասիրությունը, Բաբկենի իմաստությունը, Կոստանդինի գործնական պայքարի ուժը, և այլն։ Սակայն դժվար չէ նկատել, որ այդ կերպարները գծված են ռոմանտիկական միակողմանիությամբ և ներկայանում են իբրև հեղինակի մտքերի և բաղձանքների խոսափողեր։ Սկզբունքը երբեմն այնքան է կլանում հերոսի անհատականությունը, որ հաճախ տեղ չի մնում մարդկային հոգեբանության տարբեր կողմերն արտացոլող ռեալիստական պատկերների համար։ Դեպքերը զարգանում են անսպասելի, խափանվում են բոլոր արգելքները։ Թորոսն ամեն տեղ հասնում է հաջողության, կատարվում են նրա բոլոր կանխազգացումները։ Ռոմանտիկական մեթոդի ուղղակի արտահայտություններն են սրանք։

Վեպում տիրապետողը վառ հայրենասիրությունն է։ Մարդկային բոլոր հատկանիշները ձուլվում կամ հակադրվում են այդ գաղափարին։ Հերոսները բաժանվում են երկու մասի՝ հայրենիքին նվիրված անձնվեր մարդիկ և կենտրոնախույս ձգտումներով համակված հայրենիքի թշնամիներ։ Կան լավ և վատ մարդիկ, ապա պատմական իրադարձություններ, որոնք հարմարվում են այդ մարդկանց գործունեությանը և նրանց բախումներին։ Պատմական դեպքերի մի մասը հեղինակը վերապատմում է, այն առանց կոնկրետացնելու մարդկային փոխհարաբերությունների մեջ։ Քիչ են օգտագործված պատմական այն աղբյուրները, որոնք նյութ են ծառայում այդ ժամանակաշրջանի Կիլիկիայի ժողովրդի կենցաղի, բարքերի նկարագրության համար։

4

1878 թվականի հունիսի 14-ին Ծերենցը թողնում է Կիպրոսը և աղջկա հետ գալիս Զմյուռնիա, այնտեղից՝ Պոլիս։ Քաղաք մտնելուն պես նա իմանում է Բեռլինի կոնգրեսի արդյունքների մասին, որը, ինչպես ինքն է ասում հետագայում, «քրիստոնեից հայն և հույնը շատ դժգոհ բրած էր»։

Երեք ամիս ապրելով Պոլսում, հոկտեմբերին նա ուղևորվում է Թիֆլիս։ Իր հուշերի մեջ նա մանրամասն շարադրում է այդ ճանապարհորդության տպավորությունները։ Թիֆլիսում նա ջերմ ընդունելություն է գտնում որպես «Թորոս Լևոնի»-ի հեղինակ։ Հաստատվելով այստեղ, Ծերենցը հայոց պատմության, գրականության և ֆրանսերենի դասեր է ստանձնում Ներսիսյան դպրոցում և շարունակում իր հրապարակախոսական և գրական գործունեությունը։ Առաջին հոդվածը՝ «Ժամանակի ոգին և հայոց ապագան» վերնագրով տպագրվում է «Փորձի» 1879 թվա-

կանի առաջին համարում։ Այդ հոդվածում Ծերենցը շարադրում է իր վերաբերմունքը քաղաքական նոր իրադարձությունների նկատմամբ և շարունակում քննադատել անգլիական քաղաքականությունը։ «Անգլիան բարոյապես և նյութապես պատասխանատու և գործակից է ամեն անիրավության,—հայտարարում է նա,—որ Ասիո Տաճկաստանի մեջ տեղի ունին 1878 հունիսի 4-են վերջը»[1]։ Շարունակելով իր խորհրդածությունները այդ հարցի վերաբերյալ, նա եզրակացնում է. «Երեսանց է Անգլիո ներողամտությունը և ազատականությունը»[2]։

Այդ շրջանում Ծերենցի քաղաքական ըմբռնումների տեսակետից խիստ բնորոշ են 1879 թվականին վերակազմված «Արարատյան ընկերության» առթիվ նրա գրած հետևյալ տողերը. «Կազմենք ընկերություններ, որոնց նպատակը լինի՝ այն երկիրներու մեջ ուր օրենքը գորություն չունի, կառավարության տկարության համար, և ավազակներ՝ թափառական հրոսակներ՝ վրանաբնակ վայրենի ժողովուրդներ ամեն հարստահարություն իրավունք կը համարին հայուն դեմ, որովհետև նա քրիստոնյա է և խաղաղ բնավորություն ունի, զինվինք և զինենք մեր ազգայինքը վանելու համար այդ ավազակաց բռնությունքը բռնությամբ»[3]։

Հարց է առաջանում. ո՞վ պետք է լուծի հայ ժողովրդի հարցը։ Բարձրագույն դռան հրովարտակնե՞րը, եվրոպական դիվանագիտությո՞ւնը, Բեռլինի կոնգրեսի փշրանքներով հուսադրված հայ բուրժուական գործիչնե՞րը, թե՞ ժողովուրդը՝ ինքը։ Ծերենցը այդ հարցին պատասխանում է նույն շրջանում գրած իր նոր վեպով։

1879 թ. հունվարի 15-ին Ծերենցը իր նոր վեպի առաջին հատվածները կարդում է Աբգար Հովհաննիսյանին։ Հուշերում հիշատակություն կա այն մասին, որ այդ վեպը նա շարունակել է գրել փետրվար և մարտ ամիսներին[4]։ Աբգար Հովհաննիսյանը սկզբում ցանկություն է ունեցել տպագրել այդ վեպը «Փորձ»-ում։ Սակայն մեզ անհայտ պատճառով վեպը չտպագրվեց, իսկ 1880 թ. ամսագիրը իր էջերում տեղ է տալիս կղերապահպանողական թևի ներկայացուցիչ Եղիշե Գեղամյանի (Հայկունու) միտումնավոր, ոչնչացնող քննադատությանը «Երկունքի» մասին։

«Երկունք Թ դարու» վեպը պատկերում է արաբների արշավանքները Հայաստանում 840-ական թվականներին։ Արաբական խալիֆը ոստիկանի պաշտոնով Հայաստան է ուղարկում Աբուսեթին։ Հայաստանի իշխանաց իշխան Բագարատ Բագրատունին փորձում է կանխել ոստիկանի մուտքը Հայաստան, խոստանալով հավաքել խալիֆաթի պահանջած հարկը։ Այդ անցուդարձի ժամանակ մեռնում է Աբուսեթը։ Ոստիկան է նշանակվում նրա որդի Յուսուֆը։ Վերջինս խորամանկությամբ բանտարկում է Բագարատին և անարգել իշխում Հայաստանի վրա։ Արաբների սանձարձակ բռնությունները ոտքի են հանում Սասունը, Տարոնի

---

1 «Փորձ», 1879, № 1, էջ 208։

2 Նույն տեղում, էջ 210։

3 Նույն տեղում, էջ 212։

4 ԳԱԹ, Ծերենցի ֆոնդ, № 22, էջ 46։

Վասպուրականի, Նախիջևանի և մյուս գավառների հայ գյուղացիներին։ Առաջին ազդակը տալիս են խութեցիները, գյուղացի Հովնանի ղեկավարությամբ։

Պատմիչ Թովմա Արծրունին որպես ականատես պատմում է, թե ինչպես «բնակիչքը լերին իբրև տեսին թէ վարեցաւ իշխանն ի գերութիւն ինքեանք պատրաստել էին զնոյն փարշմանն կրել զոր դաշտայինքը կրեցին։ Հասին միաբան բազմութիւնն մեկնազէնքն Խութայ ի հնարս արուեստագիտութեանն իւրեանց զոր ի պէտս օժանդակութեան ձմեռայնոյ հնաբաւորեալ էին։ Եւ բարձեալ աշտեայս յանապազակիրս ի պատրաստութիւն գազանացն որ ի մայրիսն որջանան, կամ թշնամեաց ի վերայ հասելոց։ Եւ եկեալ ի վերայ քաղաքին պաշարեն զնա և զզօրսն մատնեն ի սատակումն սրոյ և զպատանդսն Վասպուրականի հանեն յարգելաննեն և դերեացն ընդարձակեն զկապուտ նոցա բաժանեն յինքեանս»[1]։

Նկարագրելով այդ իրադարձությունները, Թ. Արծրունին հիշատակում է ապստամբության ղեկավար Հովնանի անունը։ «Էր ընդ գերեալսն ի լեռնեն Խութայ Հովնան անուն, սա այն էր, որ մինչ յելանելն Բուղայի ի սկզբանն մտանելոյ նորա ի Հայս՝ եկաց ընդդէմ նորա բնակչօք լերինն և հարուածս մեծամեծս հասոյց ի վերայ զօրացն արքունի։ Իսկ իբրև ընդդէմ կացին լեռնայնոցն գունդքն տաճկաց և հարին զլեռնայինսն, ձերբակալ արարեալ զերանելին Հովնան ետուն կապանօք ի բանդ արքունի»[2]։

Իր առաջին վեպում Սերենցը ամբողջապես կլանված էր միայն Թորոսի պատերազմական և պետական-դիվանագիտական գործունեության առավելությունների դրվատումով, իսկ այստեղ նա հանդես է բերում ժողովրդի ներկայացուցչին, որը ոտքի է հանում գյուղացիներին՝ երկրի անկախությունը սեփական ուժերով վերականգնելու համար։ Աշտիշատի ավերակներում Անահիտի տաճարի քրմուհին գուշակում է Հովնանին պայքարի մեծ ապարեզ. «Պետք է ցույց տաս,—ասում է նա Հովնանին,—օրինակ լինիս հայ թշվառ աշխարհի թե ժողովուրդը ողորմելի, արհամարհելի էակ մը չէ, թե յուր արյունը ունի այն ամեն առաքինություն, որով կպարծին նոքա, որ իրենց հարց անվան վրա կդողողնան և շատ անգամ զուրկ են նոցա առաքինութենեն»։

Վեպի վերջին գլուխներում հեղինակը ցույց է տալիս Սասնա ժողովրդի մարտական հայրենասիրությունը։ Առանձին վերցրած այդ գլուխները գեղարվեստական ընդհանրացման դրվագներ են, որոնց մեջ արտացոլվում է ժողովրդական շարժման մեծ ուժը։ Առաջին իսկ էջում սասնամանիքի պատկերը հեղինակը հակադրում է մեծ տառապանքներ կրող, բայց «կյանք և մարդկություն շնչող» Սասնա ժողովրդին, որը մաքառում է ահավոր բնության դեմ, իր նիզակով պաշտպանվում գազաններից և թշնամուց, ոչ միայն պաշտպանվում,—ասում է Սերենցը,—այլև

1 «Պատմութիւն Թովմայի Արծրունւոյ», 1852, էջ 133։

2 Նույն տեղում, էջ 211—212։

պաշտպանում Մուշում նստած իշխաններին։ Վեպը սկսվում է սասունցիների ապստամբության նախապատրաստման նկարագրությամբ։ Եկեղեցու հրապարակում երևում են լեռներում ազատություն և ապաստան գտած մշեցիները։ Նրանց շուրջն են հավաքվել լեռնցի հայրենակիցները։

Այնուհետև մենք ծանոթանում ենք քահանայի՝ զենքի կոչող ճառին։ Եվ ահա հանդես է գալիս ապստամբության դրոշ բարձրացնող Հովնանը։ «Երկու խոր աչքեր ուներ, որ երկու փայլուն սլաք էին երկաթյա և թափ կանցնեին, երբ նկատեին դիմացնին սրտին խորը իբր թե կտեսնեին»։

Ջնայած տարիներով Հովնանը Բագարատ իշխանի խորհրդատուն էր եղել, բայց, անշահասեր լինելով, մնացել էր աղքատ։ «Նորա ձեռնտվությունը,—ասում է հեղինակը,—բանիվ և գործով խեղճերու և անտերներու, և նորա անհարկու խստությունը անիրավներու և հարստահարողներու դեմ հայտնի էր»։ Ծերենցը հավատացնում է, որ ժողովուրդը Հովնանին պաշտում էր որպես սրբի։ Գուրգեն իշխանը գննում էր «այդ անսովոր մարդը, որ հայ ժողովրդականի տիպն էր. դեմքին վրա հաստատամտություն և կորով հայտնի կերևեին»։ Վասկանուշն իր հուշերի մեջ երազանքով մտաբերում էր. «Սասնո առյուծակորյունը յուր քսան տարիներուն մեջ՝ նորա լայն ճակատը և մեծ գլուխը սև մազերով պսակյալ, որ ուսերուն վրա կիջնեին, նորա կայծակնափայլ աչքերը, որ յուր ակնարկին առաջ կխոնարհեին և կքաղցրանային»։ Առանձին պահերին Հովնանը «ամեհի առյուծ էր», «ձեռքը առյուծաթաթ էր», «աչքերը կայծակնափայլ էին», հայացքը «շեշտակի էր»։ Երբ Հովնանը նկատում է Սմբատ Բագրատունուն, վազում, կանգնում է կիսակործան պատի վրա «և մեծ ձայնով, որ ձիերուն սալամբակ շառաչմանը հաղթանակեց, գոչեց հանկարծ և ամեն արշավանք կարկամեցավ»։

Վեպում եղած նկարագրությունները ցույց են տալիս, որ Ծերենցը իր ժողովրդական հերոսի կերպարը կերտելիս նկատի է ունեցել Սասնա ժողովրդի երգերում պատկերված դյուցազուններին և իր հերոսին օժտել է նրանց հատկանիշներով, մարմնավորելով ժողովրդի հոգին, շունչը, կորովը, հաստատակամությունը, համարձակությունը։ Վեպում նկարագրված առանձին դրվագներից երևում է, որ ժողովուրդը բամբիռների վրա երգեր է հորինել Հովնանի մասին և նրա օրինակով ազատագրական պայքարի կոչ արել։

«Երկունքում» Ծերենցը ընդգծում է, որ ազատագրական շարժումների մեջ գլխավոր դերը պատկանել է ժողովրդին։ Հովնանը ժողովրդական պայքարի ասպարեզ է մտնում այն համոզումով, որ իշխաններն իրենց ըմբռնումներով և ձգտումներով չեն կարող օգտակար լինել ժողովրդի ազատագրական շարժմանը։

Հովնանը վստահում և հավատում է Գուրգենի հայրենասիրությանն ու նվիրվածությանը, բայց նրա մեջ չի տեսնում այն ուժը, որը կարող էր նրան բարձրացնել ժողովրդական ղեկավարի աստիճանին։ Նա ասում է. «... և այն կցավիմ, որ մենք կրնայինք անկարոտ և առանց ուրիշի օգնության այս երկու ինքնակալությանց նաև դիմադրել և մեր երկիրը

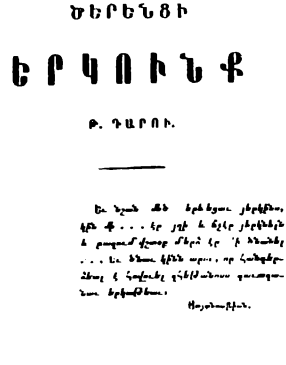
պաշտպանել եթե այդ հիմար նախարարական և ազնվապետական կառավարության ձևը չունենայինք, որ մեր ազգը հարյուր կտոր ընելով յուր բռնավորաց գերի է ըրեր»։

Որոշակի դուրս գալով ազնվականության դեմ, Ծերենցը համարել է նրան «բազմագլխյան վիշապ» և նրա կենտրոնախույս քաղաքականությամբ ու հակաժողովրդական դիրքորոշմամբ է բացատրել ժողովրդի տնտեսական-քաղաքական միավորման անհնարինությունը։ Դրանով գրողը արձագանքում էր նաև իր ժամանակ հայ ժողովրդի համար ստեղծված քաղաքական կացությանը։ Նա ընդվզում է ազգի անունով խոսող, բայց իրականում նրան վաճառող, ազգային ժողովում նստած հայ «իշխանության» կարգադրիչների դեմ, որոնք, տնտեսական շահերով կապված լինելով թուրքական ինքնակալության և եվրոպական պետությունների հետ, համաձայնողական քաղաքականություն էին վարում՝ կործանման վտանգի առջև կանգնեցնելով ժողովրդին։ «Ուր որ հայ կա,—ասում է վեպի հերոսներից մեկը,—պետք է միաբանին և առանց նախարարաց իրենց գլխուն ճարը տեսնեն, ան ատեն թերևս հայ ազգը իր փրկությունը գտնե»։

«Գյուղային» գլխում Գուրգեն իշխանի թիկնապահ Վահրիճը զրուցում է համագյուղացիների հետ։ Այս զրույցից պարզվում է, որ ոչ միայն Հովնանը, այլև գյուղացիները զգում են իրենց իշխանների քաղաքական վարքագծի իրական իմաստը։ Գյուղացի Կարապետը ասում է. «Իշխանի, նախարարի, եպիսկոպոսի, վարդապետի գործն շատ դյուրին է, եղբայր, մենք ժողովուրդս մտածենք, որ իշխանին էլ, քահանային էլ, ավազակին էլ, հանելու ենք, տալու ենք»։ Գյուղացի Կարապետը պատմում է, թե ինչպես թշնամու սպասարկումների ժամանակ իշխանները փախչում, մտնում են իրենց ամրոցները. «վերեն կնային թե անօրենք ի՞նչ կընեն, ի՞նչպես կսպանեն, ի՞նչպես գերի կտանի, ի՞նչպես կայրե, ի՞նչպես կհափշտակե։ Եվ երբ նա կերթա, կիջնեն իրենց ծակերեն, ժողովուրդը կրկսկծան և կհորդորեն, որ նորեն ցանեն, նորեն հնձեն, նորեն շինեն։ Ահա մեր վիճակը»։

Հովնանը կաթողիկոսին և իշխաններին ներկայացնում է իր ծրագիրը։ Ո՞րն է այն. ստեղծել «ժողովրդոց բանակ» և պատերազմ սկսել առանց իշխանների։ Ծերենցը չի խորանում Հովնանի առաջադրած քաղաքական ծրագրի բովանդակության մեջ, բայց պատմությունը մեզ հուշում է, որ Հովնանի ապրած դարաշրջանում այդ ծրագիրը բնորոշ էր գյուղացիական ապստամբությունների մի մասին։ Ահա թե ինչ է ասում այս առթիվ իշխաններից մեկը. «Այս ի՞նչ խնդիրներ, այս ի՞նչ հրավերներ են, որ այդ հիմար լեռնցի մարդը եկեր այստեղ այսպիսի ժողովքի մը կը համարձակի առաջարկել և մենք հազար անգամ ավելի հիմար կը լինինք, եթե այդպիսի առաջարկության համբերենք։ Մե՞նք երթանք նստենք ամրոցները և մեր շինականքը զինվին պատերազմին, որպեսզի զենքերնին վաղը մեզի դեմ դարձնեն. և դուք այդպիսի խոսքեր լսելու համբերություն ունի՞ք»։

Տերենցը ուզում է ասել, որ իշխանները Հովնանի ծրագրի ետևում տեսնում են նույնիսկ սոցիալական շարժման ահաբեկող նշանները։ Ոգևորված իր ծրագրով, Բուղայի պատգամավորներին ուղղած խոսքերի մեջ Հովնանը պարծենում է, որ իր իշխանության սահմաններում «ոչ իշխան կա, ոչ նախարար, ոչ ազնվական, ոչ ազատ, բայց և ոչ մի ծառա և մի գերի»։


ՏԵՐԵՆՑԻ

ԵՐԿՈՒՆՔ

Թ. ԴԱՐՈՒ.

Եւ նշան մեծ երեւեցաւ յերկինս, կին մի . . . էր յղի և ճչէր յերկնել և բազում վշտօք մերձ էր 'ի ծնանել . . . Եւ ծնաւ կինն արու, որ հանդերձեալ է հովուել զհեթանոսս գաւազանաւ երկաթեաւ.

Յայտնութիւն.

ՏՓԽԻՍ.

'Ի Տպարանի Յովհաննէսի Մարտիրոսեանց.

1879

«Երկունք»-ի վեպի առաջին հրատարակության անվանաթերթը

«Երկունք Թ դարու» վեպը տարբեր արձագանքներ է գտել մեր գրականության մեջ։ 1880 թվականին «Փորձ» ամսագրում հանդես է գալիս կղերապահպանողական թևի ներկայացուցիչ եղիշե քահանա Գեղամյանը (Հայկունի) և քննության առնում Տերենցի այդ վեպը։ Վերհանելով վեպի սյուժեն ներկայացնող պատմական իրադարձությունները, քննադատը անդրադառնում է հատկապես Հովնանի կերպարին։ Հատվածաբար մեջ բերելով գլխավոր հերոսի արտահայտած մտքերը, նա գալիս է այն եզրակացության, թե կարիք չկար վեպ գրել, կենտրոնում ունենալով այնպիսի հերոս, ինչպիսին Հովնանն էր։ Տխեղծ համարելով այդ կերպարը, նա գտնում է, որ գյուղացիական ապստամբությունը Տերենցի ցույց տված ժամանակաշրջանում ոչ մի դեր խաղալ չէր կարող ազատագրական շարժման մեջ, քանի որ Բագրատունիներն էին, որ փրկեցին Հայաստանը և հաստատեցին թագավորությունը։ Այս եզրակացությունը Հայկունու համար պատահական չէր։

Ժխտելով վեպի գաղափարախոսության պատմական պրոգրեսիվ իմաստը, քննադատը ուղղակի ծաղրում է Հովնանին, հայտարարելով, թե, «շատ հաղվագյուտ բան է որևէ ազգի մեջ տեսնել որ Հովնանի նման հեղափոխիչ, ապստամբ մարդկանց համանման հանդուգն ձեռնարկություններում կաթողիկոս, ավագանի կամ այլ և այլ պաշտոնական մարդիկներ բացարձակաբար միաբանին»[1]։ Եվ քննադատը զարմանում է, թե ինչպես է, որ այդ ավագանին ձերբակալելով Հովնանին, անմիջապես չի ուղարկել նրան ամիրապետին։ Տերենցի դրական կողմն այն է, որ ներկայացնելով Բագրատունյաց իշխանության նախօրեի իրադարձությունները, նա Բագրատունիների մեջ չէ, որ տեսել է ժողովրդի անկա-

---

1 «Փորձ», 1880, № 9, էջ 203։

խության նրաշխիքը, այլ ժողովրդական այն ուժի մեջ, որը ետ մղեց թշնամական հորդաներին, հնարավորություն տալով Բագրատունիներին վերականգնելու հայկական պետականությունը։ Պատմական դեպքերի այդ ճշմարիտ ըմբռնումով էլ ահա նա վեպի գլխավոր հերոս է դարձրել ոչ թե Բագրատունյաց իշխանին, այլ գյուղացի Հովնանին։

Անձնազոհության, հերոսականության, անշահասիրության, ժողովրդասիրության ու հումանիզմի բարձր հատկանիշներով և պայքարի մեծ կորովով օժտված նոր անհատի միջոցով Ծերենցը ազդարարում է քաղաքական այն նոր տրամադրությունները, որով տոգորված էր այդ օրերի արևմտահայ գյուղացիությունը։ Հովնանը անցել է կյանքի դժվարին ճանապարհ։ 15 տարեկանից իր ընդունակություններով աչքի էր ընկել և դարձել Բագարատ Բագրատունու խորհրդականը։ Բագրատունու քրոջը՝ Վասկանուշին սիրելու համար երկար տարիներ տառապել է մութ զնդանում և փախչելով՝ սկզբում առանձնացած կյանք է վարել իր հայրենակիցների հետ և երբեմն իջել լեռներից, ժողովրդի շահերից ելնելով՝ իշխանների առջև միջնորդելու նպատակով։ Վեպում նա հանդես է գալիս իբրև ապստամբության առաջնորդ և սկիզբ դնում համաժողովրդական շարժմանը։ Հովնանը երբեք չի խոսում իր անձնական կյանքի կամ հաջողությունների մասին։ Նա ժողովրդական ապստամբության ղեկավար է և գիտե թշնամու հետ անողոք դատաստան տեսնել՝ հանուն ժողովրդի շահերի, բայց և միաժամանակ կարող է արտասվել թշնամու որբացած մանուկների համար, սիրած կնոջ առջև հեկեկալ՝ երկար տարիների անջատումի տառապանքները հիշելիս։

Կյանքի արհավիրքների մեջ տոկացող, աննկուն, հաստատակամ և զուսպ այդ մարդու մեջ հեղինակը դրել է անսահման քնքուշ հոգի։ Իր ապրած ժամանակի օրենքների կամքով աշխարհի առջև փակ մնացած Հովնանի խորը զգացումները վերջին անգամ բացվում են Վասկանուշի հետ ունեցած տեսակցության ժամանակ։ Տարիների տառապանքների մեջ չմարած սերը միջնադարյան վանքի մռայլ պատերի մեջ արձագանքում է իբրև մարդկային հոգու մեծության և վառ անհատականության հաղթանակը դաժան իրականության հանդեպ։ Վասկանուշը և Հովնանը համոզվում են, որ աստված և բնությունը մարդուն օժտել են ազատ ապրելու իրավունքով, մինչդեռ մարդկային հասարակությունը կաշկանդել է այդ իրավունքը և բնության անսահմանափակ օրենքները «ծամածռել հանդգնել է», մարդու ազատ կյանքի առջև կանգնեցնելով դասակարգային պատնեշները։

Պատմական անցյալի ժողովրդական ապստամբության ֆոնի վրա Ծերենցը, հանձին Հովնանի, ստեղծել է գյուղացի մարդու բարձր անհատականությունն արտահայտող ամբողջական կերպար, սակայն օժտել է նաև որոշ երկվությամբ։ Տաճարի քրմուհին այսպես է գուշակում Հովնանի բնավորությունը. «Դու խառնուրդ ես զինվորի և քահանայի, դու խառնուրդ ես հավատո և թերահավատության, դու խառնուրդ ես քա-

ջության եթե ոչ երկյուղի՝ գոնե կասկածանաց»։ Բնավորության այս գծերը ցայտուն կերպով արտահայտվում են նրա գործունեության ընթացքում։ Ժողովրդի մի մասին ազատելով Բուղայի ձեռքից, Հովնանը հնարավորություն ուներ շարունակելու պայքարը, բայց նա այդպես չի վարվում։ Այն ժամանակ, երբ նրա անունը սարսափ էր տարածել թշնամու բանակում, նա թողնում է ամեն ինչ, իջնում քաղաք, կրկին հանդիպում Սմբատ Բագրատունուն, համոզում նրան ապստամբության գլուխն անցնելու։ Այստեղ էլ ընդհատվում է Հովնանի կյանքը։

Վեպի հետագա գործողություններում կորչում է մեծ ապստամբի հետքը, թուլանում ժողովրդական շարժման գեղարվեստական նկարագիրը։ Դրա փոխարեն հրապարակ են գալիս Գուրգեն իշխանի արկածները, որոնք ավարտվում են նրա անձնական հաջողությունների նկարագրությամբ։

«Երկունք Թ դարու» վեպում Ծերենցը առանձին ուշադրություն է նվիրել նաև Գուրգեն Արծրունի իշխանի կերպարի մեկնաբանությանը։ Հեղինակը ներկայացրել է նրան որպես ֆեոդալական քայքայվածության, ապատակությունների հետևանքով բախտի քմահաճույքին ենթարկված, հալածված և իշխանական բնավորությունը թողած հասարակ մի մարդ։ Ականատես լինելով հասարակության մեջ տիրող հակասություններին և բռնության ծանր հետևանքներին, մարդու մասին նա հանգում է ամենաբացասական կարծիքի. «Ամեն տեղ մարդ նույն գազանը տեսա՝ վատ, հաշաղկոտ, շողոքորթ, անգութ, գոռոզ՝ հաջողության մեջ, անարգ՝ ձախորդության մեջ, վերջապես մարդ՝ ողորմելի կենդանի»։ Վեպի սկզբում նա տարված է իր սիրած աղջկա՝ Հեղինեին որոնելու և անձնական երջանկության մեջ կյանքը տնօրինելու պատրանքներով։ Սակայն, երբ պարզվում է, որ սիրած աղջիկը, դավադրության զոհ դառնալով, ամուսնացել է, կյանքը նրա համար կորցնում է իր իմաստը։ Նրան նորից կյանքի է կոչում իր սիրած աղջիկը, որն ասում է. «Ապրե՛ ազգիդ համար, ապրե՛ ժողովրդյանդ համար, որուն պատիվը, կյանքը, ստացվածքը՝ շատ ժամանակներե ի վեր արհամարհյալ՝ ոտնակոխ եղած է և կլինի»։ Ոգեշնչված Գուրգեն իշխանը վերածնվում է և մտնում ժողովրդի մեջ, մտերմանում գյուղացիների հետ, ծանոթանում նրանց ցավերին և հետո միանալով Հովնանի կազմած «վրեժխնդիր» գնդին՝ հարձակվում է Բուղայի զորամասերի վրա, ջարդում նրանց, իսկ Հովնանի մահից հետո մեծ արկածների հանդիպելով, նվաճում է իր հայրենական կալվածքներից մեկը, օգնում Բագրատունիներին՝ հայկական իշխանությունը վերականգնելու գործում։

Գուրգենը ոչ միայն իդեալական իշխանի կերպար է, այլև հասարակ ժողովրդի հոգեբանություն ունեցող անհատ։ Հովնանի նման նա ևս օժտված է դյուցազնական բարեմասնություններով, ունի «հսկա հասակ», «արծվի աչքեր», «ահագին բազուկ», «լայն կուրծք», «տրդատաբար շարժվող սուր» և այլն։ Քաջասուն հոգով նա հազար մարդու դեմ է ել-

նում։ Հովնանը ծանրախոհ է, վարում է ասկետական կյանք, իսկ Գուրգենը շարժուն է, գործնական և կենսուրախ։ Բայց նրանք երկուսն էլ աչքի են ընկնում հայրենասիրության նույն զգացումներով։ Գուրգենի կերպարը մշակելիս Ծերենցը օգտագործել է պատմական վեպերում ներկայացված «հիդալգոների» կերպարներին հատուկ որոշ գծեր։

Սմբատ Բագրատունին հայոց սպարապետն էր։ Հովնանը ցանկանում է, որ նա դեն նետի իշխանական հանդերձը և ստանձնի ժողովրդի առաջնորդի դերը։ Սմբատ Բագրատունին նրա աչքին ազնվականության ներկայացուցիչ չէ, այլ քաղաքական այն գործիչը, որն ի վիճակի է քաղաքական այդ իրադրության մեջ անցնել ժողովրդի գլուխը և իրականացնել նրա ազատությունը։ Բացասելով նախարարության դերը, Հովնանը կողմնակից էր, որ «Հայաստան գլուխ մը միայն ունենա, որ ժողովուրդ մը լինի, մի հոտ և մի հովիվ»։

Սմբատ Բագրատունին չի արդարացնում Հովնանի հույսերը։ Անհաջող դիվանագիտությամբ նա ենթարկվում է արաբական խալիֆաթին և վերջում գերի գնում Դամասկոս։ Վեպում բավական հաջող են տրված Սմբատ Բագրատունու հոգեբանական վերապրումներն ու տվայտանքները։ Հովնանը սկզբից եթ գուշակում է Սմբատ սպարապետի վարած քաղաքականության ծանր հետևանքները։

Ծերենցը փորձում է դրական գծերով օժտել նաև Աշոտ Բագրատունուն։ Եթե նրա հայրը իշխանների ժողովում մերժում է Հովնանի առաջարկած ծրագիրը և բանտարկել է տալիս նրան, ապա Աշոտը ազատում է նրան բանտից և իր սուրը տալիս «ժողովրդի մարդուն»։ Դա առաջին համաձայնագիրն էր, որով Բագրատունյաց իշխանը ցանկանում էր մոտենալ ժողովրդական շարժմանը, ղեկավարել այն։ Եվ պատահական չէ, որ Հովնանի առաջադրած ծրագրից հետո երիտասարդ իշխանների ժողովում Աշոտ Բագրատունին հանդես է գալիս մի երկրորդ ծրագրով, որի տակ կարող էր ստորագրել և Հովնանը. «Ազգի մը պարտավորություն ինքզինք զորացնելն է, և այս զորության համար միություն մը կազմել պետք է անքակտելի. մեր բոլոր թշվառության աղբյուրը զորավոր կապ մը չունենալնես կը ծնանի»։

Այնուհետև Ծերենցը նկարագրում է այն իրադարձությունները, որից հետո Աշոտ Բագրատունին ձեռք է բերում իշխանությունը։ Դա հետևանք էր այն բանի, որ 851—855 թվականներին ծավալված ժողովրդական ապստամբությունը մեծ հարված հասցրեց արաբական խալիֆաթի հիմքերին, ջլատեց նրա ուժերը։ «Ամեն մտածող մարդ կրնար զարմանալ և մինչև այսօր կարող է զարմանալ,—գրում է նա,—երբ լավ խորհրդածե, թե այդ ոտնակոխ Հայաստանի ժողովրդոց մեջ ի՞նչ աստիճանի կենսական զորություն կար, որ այնչափ թշվառությանց, այնչափ տառապանաց փոթորիկներե վերջ երկիրը կխլրտեր և կսկսեր շեննալ»։

Վեպն ավարտվում է «Երկունք» լավատեսական վերջաբանով։ Հաղթում է հայ ժողովուրդը, և այդ հաղթանակի արտահայտությունը լինում է սեփական պետության վերականգնումը։

Վեպում հանդես են գալիս նաև կանայք, որոնք ամենադժվարին պարագաներում անգամ բարձր են պահում իրենց հասարակական պարտքի գիտակցությունը իբրև ժողովրդին նվիրված ջերմ հայրենասերներ։ Հայ ժողովրդի պատմությունը V դարից սկսած հիշատակում է հայրենանվեր գործունեությամբ իրենց անունը սերունդներին թողած կանանց անուններ։ Նրանցից առանձին դեմքեր գեղարվեստական մարմնավորում են ստացել Ներսես Շնորհալու պոեզիայի մեջ և, մինչև Սերենցը, հայ նոր գրականության ու դրամատուրգիայի առանձին գործերում։

Սերենցի հերոսուհիները «Թորոս Լևոնի» վեպում՝ Եֆիմեն և Մարգարիտը, «Երկունք»-ում՝ Վասկանուշը, Հեղինեն, ինչպես և հաջորդ վեպում հանդես եկած կանացի կերպարները ամենաբազմազան ձևով դրըսևորում են իրենց հայրենասիրությունը։

Վասկանուշը դատապարտվում է վանական կյանքի այն բանի համար, որ համարձակվել է սիրել գյուղացի Հովնանին, նրա մարդկային արժանիքները բարձր դասելով ազնվական ծագումից։ Նա վեպի գլխավոր հերոսուհիներից է, որն իր արդարադատությամբ, գթասրտությամբ և առատաձեռնությամբ մեծ հեղինակություն է ձեռք բերել վանքի շրջապատում ապրող հայ գյուղացիների մեջ։ Հեղինակը պատմում է, որ նրա իշխանության շրջանակներում վերացել էր հարստահարությունը և ամենուր զգացվում էր իշխանուհու խելոք, արդարադատ ղեկավարությունը։ Վասկանուշը այն կարծիքին էր, որ նախարարների մեջ հազվագյուտ է ազնիվ զգացմունքը և առաքինությունը։ Նա բարվոք է համարել ծառայել ժողովրդին, քան «երթալ անիրավության և կեղեքմանց մասնակցիլ»։ Վասկանուշի հասարակական գիտակցությունը խորապես համահնչուն է Հովնանի գաղափարախոսությանը։

Սերենցը հասարակական գիտակցության նոր երանգներ է տեսնում Հռիփսիմե տիկնոջ՝ Աշոտ Արծրունու մոր հայացքների մեջ։ Տիկինը Սմբատ Բագրատունու քույրն է։ Նա աչքի է ընկնում իր «հոչակավոր սրամտությամբ, ճարտարությամբ, բարեպաշտությամբ»։ Նրա կարծիքով, իշխանության ամրապնդման համար պետք է հենարան դարձնել ժողովրդին։ Մատնացույց անելով Հովնանին, նա ասում է. «Ով ուզեր Սասունն իրեն ունենալ՝ պետք է Հովնանին միջնորդ ունենար»։ Նա իշխաններին խորհուրդ է տալիս մոռանալ դասական խտրականությունները և ձեռք մեկնել Շինականին։ Արծրունյաց տիկնոջ, ինչպես և Բագարատ իշխանի ձգտումն էր՝ ճանապարհներ որոնել քայքայվող նախարարական դասը պահպանելու համար։

Սերենցի վեպերի բովանդակությունը, նրա ստեղծած կերպարները վկայում են, որ նա արձագանքել է ժողովրդի այն պահանջներին, որոնք իր ժամանակին գրաղեցրել են արևմտահայությանը՝ սուլթանիզմի դեմ մղվող պայքարում։ Այդ հատկանիշներով՝ նրա վեպերը համահնչուն են հայ պատմավիպասանության ազատագրական-հայրենասիրական լավագույն ավանդներին։

Ե

«Երկունքից» հետո Ծերենցը գրել է «Թեոդորոս Ռշտունի» վեպը։ Այստեղ նա հստակորեն արտահայտում է իր ըմբռնումները հայ ֆեոդալական իշխանության ներքին հակասությունների և պետականության անկման վերաբերյալ։

«Թեոդորոս Ռշտունի» վեպը լույս է տեսել 1881 թ. սկզբներին։ Թեման վերցված է յոթերորդ դարում Հայաստանում տեղի ունեցած պատմական իրադարձություններից, երբ ոտնատակ տալով երկիրը, Հայաստան էին ներխուժում արաբական հորդաները։ Մյուս կողմից՝ Հայաստանը դեռևս շարունակում էր պատերազմների թատերաբեմ մնալ Բյուզանդիոնի ու Պարսկաստանի միջև։ Երկրի հասարակական կյանքում գոյություն ուներ քաղաքական երկու հոսանք։ Ազնվականության մի մասը, որ կենտրոնախույս տրամադրություններ ուներ, ձգտում էր երկիրը բաժանել մանր նախարարությունների և մտնել բյուզանդական կայսրության տնօրինության տակ։ Մյուս մասը՝ հենվելով ժողովրդի վրա, աշխատում էր չեզոքացնել հունական ազդեցությունը և դիվանագիտական հարաբերությունների մեջ մտնելով արաբների հետ, աղվանների և վրացիների օգնությամբ՝ ապահովել երկրի անկախությունը։

Մանրամասնորեն նկարագրելով բյուզանդական և պարսկական տիրապետության բացասական ազդեցությունը հայ ժողովրդի կյանքում, Ծերենցը միաժամանակ ցույց է տալիս, թե ինչպես դրան ավելանում էին և ներքին տիրապետող դասերի կատարած ավերածությունները։ «Ինչպես բնական է ազնվատոհմության,—գրում է Ծերենցը,—ամեն տեղ արհամարհ աչոք նայիլ հասարակ ժողովրդյան վրա և հարստահարել, նույնը սովորաբար կընեին հայոց նախարարք և ազատք»։

Ծերենցը ուսումնասիրել էր պատմական այն փաստերը, որոնք արտացոլում էին ժողովրդի քայքայման օրըստօրե խորացող պրոցեսը։ «Կային ժամանակներ,—գրում է նա նույն տեղում,— ուր նախարարության ձեռքը այն աստիճան կծանրանար ժողովրդի վրա ոսկվո և արծաթի հարկապահանջներ դնելով, որ հեղինակ մը կնմանեցնե այդ խեղճ շինականը, այսինքն ժողովուրդը «մարդու, որ կընկնի ի ծով և հնարք չի գտներ ելնելու», «հիվանդի, որ ցավեն տագնապյալ խոսելու նաև կարողություն չունի»։

Ծերենցի հիմնական եզրակացությունն այն է, որ ազնվականությունը ժողովրդի թշնամին է։ Նրա հեռացումը միայն կարող էր ճանապարհ բանալ տնտեսական-քաղաքական կյանքի զարգացման համար։ Իսկ այդ զարգացման գործում, նրա կարծիքով, կարևոր դեր կարող էր կատարել պետական այն գործիչը, որը ճիշտ է հասկանում ժողովրդի ձգտումները և ճիշտ որոշում նրա զարգացման ուղիները։

Վեպի գլխավոր հերոս Թեոդորոս Ռշտունին հենց նման անձնավորություն է։ Նա հայոց զորքերի հրամանատարն է, երկրի առաջին դեմքը պետական իշխանության բացակայության պայմաններում։ Ծերենցը իր

հերոսի մեջ դրել է այնպիսի հատկանիշներ, որոնք նրան դարձրել են ժողովրդի ձգտումների արտահայտիչը։

Նա Թեոդորոս Ռշտունու մեջ տեսնում է գծեր, որոնք, նրա կարծիքով, հատուկ էին իսկական ժողովրդի մարդուն։ Նա արդարամիտ էր, քաջասիրտ և իր կրոնին հավատարիմ,—ասում է նրա մասին Ծերենցը։ Եվ որ «հազվագյուտ էր՝ մեծ և պզտի նախարարաց մեջ՝ գիտեին ժողովրդյան վրա՝ անազատ և շինական ժողովրդյան վրա յուր ունեցած գութը, որ միայն ճշմարիտ հայրենասիրություն կրնա համարվիլ»։ Թեոդորոս Ռշտունին նախարարների հետ խոսելիս անընդհատ հիշեցնում էր նրանց, որ «իրենց պարտավորությունը» ժողովրդոց հայր և պաշտպան լինելն էր և «ոչ հարստահարելը»։

Ծերենցը հայտարարում է, որ եթե իշխանները արդարությամբ ղեկավարում էին ժողովրդին, ապա միայն Թորոսի խստությունից և երկյուղից դրդված։ Ինչպես նախորդ վեպերի հերոսները, այնպես էլ այստեղ Թեոդորոս Ռշտունին հանդես է գալիս նախարարների կենտրոնախույս քաղաքականության դեմ՝ պաշտպանելով կենտրոնաձիգ իշխանության գաղափարը։ «Հայ ազգի թշվառության պատճառն,—գրում է Ծերենցը նույն տեղում, զարգացնելով իր մտքերը,—զորավոր ազգային կառավարություն մը չլինելեն և նախարարաց անկոպար իշխանութենեն առաջ կուգար, որով երկրին մեջ կատարյալ անիշխանության և փոքրիկ բռնավորներ կտիրեին ստրուկք և խաղալիք օտարին»։ Նրա կարծիքով՝ «խիստ կառավարության ամենեն անպիտանը, նախադասելի է անիշխանութենեն»։

Թեոդորոս Ռշտունին վեպի կենտրոնական հերոսն է, բայց նա վեպում ավելի քիչ է երևում, քան մյուս հերոսները։ Նա շարունակ գտնվում է պատերազմական գործողությունների մեջ և այն, ինչին նա հասնում է՝ ավերվում և ոչնչանում է իշխանների կենտրոնախույս ձգտումների հետևանքով։ Թեոդորոս Ռշտունին իր կյանքի վերջում գալիս է այն եզրակացության, որ բոլոր տեսակի տանջանքների մեջ ամենավատթարագույնը գերության ծանր լուծն է օտարության մեջ։ «Օտարին շահասեր բարբարոսությունը ընտանյաց անիրավութենեն վատ է»։ Ծերենցի այս ակնարկը միաժամանակ արտահայտում է նրա բացասական վերաբերմունքը օտարերկրյա դիվանագիտության միջամտության հանդեպ։ Մինչև վերջն էլ նա մնում է այն կարծիքին, որ միայն ժողովրդի համախմբրվածությունը, նրա միասնական պայքարը կարող է փրկել նրան անխուսափելի կործանումից։ «Ժողովրդյան միաբանական ոգին և ուսումնարան,—ասում է նա իր գրքի վերջում,—միայն դա կարող է կյանք և կենդանություն բերել ժողովրդին»։

Վեպում հետաքրքիր, գեղարվեստական ընդհանրացումների հասնող պատկերներով, ներկայացվում են պատմական ժամանակաշրջանի համար բնորոշ մի շարք երևույթներ։ Լավ են ներկայացված բյուզանդական կայսրության քայքայումն արտահայտող բարքերը, կենցաղը, մարդկային փոխհարաբերությունները, հայ ֆեոդալիզմի քայքայման

հետևանքով երկրում առաջացած խժդժությունները։ Այս վեպում չկան քաղաքական վերելքի այն տրամադրությունները, որոնք առկա են նրա նախորդ գործերում։ «Հայկական հարցի» ձախողումը թեքում է Ծերենցին դեպի պատմական դժնդակ ժամանակները, երբ դժվարությամբ էին երևում հայ ժողովրդի փրկության հույսի շողերը։ Վեպի բնորոշ կողմերից մեկն էլ այն է, որ անդրադառնալով ժողովրդի կեցության ծանր շրջաններից մեկին, հեղինակը ցանկացել է ասել, որ եթե մի ժողովուրդ կարողացել է հաղթահարել այդպիսի դժվարություններ, ուրեմն և կհասնի իր բաղձալի ազատությանը, եթե միայն կարողանա միավորվել և լուսավորվել։

Վեպում տեղ են գտել արկածային վիպագրությանը հատուկ որոշ սխեմաներ և սկզբունքներ։

Թեոդորոս Ռշտունու կողքին հեղինակը պատկերում է այլ կերպարներ, որոնք առանձնապես չեն առնչվում վիպական գործողությունների զարգացման հետ։ Սուրեն Կամսարականը, որն իր հայրենասիրությամբ պետք է որ զորավիգ դառնար Ռշտունուն, շատ շուտով գերի է ընկնում, ենթարկվում բազմապիսի արկածների և միայն վերջում վերադառնում հայրենիք։ Նույնը կատարվում է Գրիգոր Մամիկոնյանի հետ։ Վեպի հետաքրքիր կերպարներից է Գրիգոր Մամիկոնյանի թիկնապահ Ջավենը, որ հետապնդում է բյուզանդական զորավարներից Թումային՝ Մամիկոնյան տան կրտսեր դստերը գերությունից ազատելու և հայրենիք վերադարձնելու համար։

Կրկնելով նախորդ վեպերում ներկայացված կանացի կերպարների հիմնական գծերը, Ծերենցը գտնում է, որ ազատորեն կարելի է նրանց ձեռքը տալ ոչ միայն հայրենական տան, այլև ժողովրդի ղեկավարման գործը։ Թեոդորոս Ռշտունին շինականներից լսելով Մամիկոնյան իշխանուհու գովքը, ասում է. «Քիչ-քիչ ինձ համոզմունք կդառնա թե մենք երջանիկ ընելու համար ժողովուրդը կանանց պետք է հանձնենք երկրին կառավարությունը և միայն պատերազմով զբաղինք, միայն եթե այն ևս կարենայինք հաջողությամբ ի գլուխ հանել»։

* * *

Ավարտելով իր երրորդ վեպը, Ծերենցն սկսում է շրջել պատմական Հայաստանում։ 1880 թվականին Արևմտահայաստանում սկսվում է սով, որին հետևում են հիվանդությունները։ Կազմվում է «Սովելոց» խնամատար հանձնաժողով։ Ծերենցը, որպես բժիշկ, գնում է Վան, Ալաշկերտ, Բասեն և ականատես լինում ծանր տեսարանների։

1881 թվականին «Մեղու Հայաստանի» օրաթերթում նա տպագրում է «Թուրքը և հայկական խնդիրը» հոդվածը։ Այստեղ նա մերկացնում է Էրզրումի անգլիական հյուպատոսի հերյուրանքները հայերի հասցեին, ինչպես և նրա արտահայտած այն միտքը, թե Հայաստանը լոկ «աշխարհագրական հասկացողություն է»։ Ծերենցը ցավով է նշում իր ժողովրդի դժբախտ ճակատագիրը. «Բուլղարները, որ խեղճ էին թվում, համար

կերպով հասան իրենց ազատության, իսկ հայկական հարցը չլուծվեց»։ Նա բերում է մի շարք օրինակներ ապացուցելու, որ հայերը Թուրքիայում շարունակում են մտածել իրենց ազատության մասին, բայց, ինչպես, ոչ անգլիացիների օգնությամբ։ «Հայկական խնդիրը» հոդվածում նա կոչ է անում կուլ չգնալ ռեակցիային, ուժեղացնել ընկերությունների, միությունների կազմակերպման գործը, պահպանել ազգի ուժերը՝ հետագա պայքարի համար։

1883 թվականին Սերենցը գնում է Պոլիս, այնտեղից Փարիզ, ապա նորից Պոլիս։ Պոլսում նա ակտիվ մասնակցություն է ունենում Խրիմյան Հայրիկի կաթողիկոսական թեկնածության պաշտպանության գործին։

1885 թվականին մեռնում է Սերենցի աղջիկը՝ Թագուկը, թողնելով երեք երեխա։ Շատ չանցած վշտահար հայրը կաթված է ստանում։ Թագուկի մահից հետո նա գրել է կենսագրական նոթեր, որտեղ մորմոքված սրտով խոսում է իր կյանքի տառապանքների և կրած դժվարությունների մասին։

Կյանքի վերջին տարիներին գրած նոթերի մեջ վշտահար ծերունու արտահայտած զգացմունքները, անձնական տվայտանքները, մտորումները աշխարհի, մարդկանց մասին՝ միաժամանակ արտահայտում են կյանքի մեծ փորձություններ ապրած մարդու հոգու արիությունը, հավատը, հույսը ապագայի նկատմամբ։ Առանձնապես հետաքրքիր է 1885 թվականին գրած «Անցյալ հիշատակ ծերուլն» նոթերից մեկը, որտեղ նա նկարագրում է իր ճանապարհորդությունը Թիֆլիսից էջմիածին։ Ճանապարհին նա հիանում է Հայաստանի բնությամբ, սքանչելի Սևանով, հիշում է Աշոտ Երկաթի ժամանակները, Բեշիր ոստիկանի բռնությունները և հայերի հերոսական դիմադրությունը։ Պատմական հուշերը հուզում են ծերունուն։ Նա զարմանքով նկատում է, թե ինչպես ժամանակակից քաղաքակրթված եվրոպական ազգերը մի կողմից մեծ խնամքով հավաքում, պահպանում են «հնագույն նշխարքները», մյուս կողմից՝ թույլ տալիս մարդուն մարդ հոշոտել, ոչնչացնել նրա սրբությունները և հիշատակները։ «Սպասենք, որ հասնի այն օրը,—գրում է նա իր այդ նոթերի մեջ,—և անշուշտ պետք է հասնի..., քաղաքականության բարձրությունը պիտի հարգե տառապյալ և նկուն ազգաց մնացորդքը, պիտի նկատե, որ նոքա ևս շնչին, նոքա ևս արևուն տակ կարենան գլուխնին բարձրացնել մարդկանց, ազգաց, իշխանությանց և զորությանց առջև, չամաչեն ըսել թե հայ են, հրեա են, ասորի են»[1]։

Սերենցը մինչև վերջը չի հրաժարվում այն մտքից, որ ազգը իր գոյությունը կարող է պահպանել «բարոյական լուրջ դաստիարակության» միջոցով։ Նրա կարծիքով, եթե հայ եկեղեցու սպասավորները կրթվեին, նրանք ի վիճակի կլինեին դեռ երկար ժամանակ օգնել հայությանը՝ նրա

1 ՊԱԹ, Սերենցի ֆոնդ № 29, տետր 1, էջ 5։

միասնության ստեղծման, պահպանման և քաղաքական կյանքի զարգացման գործում։

Սակայն այս խոհերն ու դատողությունները այդ օրերին Ծերենցի մոտ հնչում էին արդեն որպես կյանքի ճանապարհները կորցրած վաղեմի լուսավորչի հնացած հայացքներ։

Իր կյանքի վերջին օրերին Ծերենցը «Արաքս» հանդեսի խմբագրությանն է ուղարկում մի նամակ, որը տպագրվում է նրա մահից հետո։ Խոսելով հանդեսի հրատարակության նպատակների մասին, նա անդրադառնում է իր սերնդի գործունեությանը և հետևյալ ձևով բնութագրում այն. «Միայն ոմանք պիտի պատասխանեն, թե մեր պաշտոնն է մտրակել, ոմբակոծել, քանդել ամենայն ինչ, որ կա հայ ազգին մեջ և այդ կործանմանց և ավերակաց վրա կանգնել Նոր և փառավոր շենքը, որ մենք կերևակայենք արդար և ուղիղ։ Մենք վերանորոգիչք ենք բարոյականի, որովհետև մոլորությունք մարդկային ընկերության անհանդուրժելի են մեր առաքինասիրության։ Քանի-քանի տարիներ են, որ մենք գրչով և մեր կենաց օրինակով կ՚աշխատինք այս ազգը բարոյականացնել իրեն ամեն առավոտ քարոզելով, թե նախապաշարմունքներն պետք է թոթափել, վտարել, բայց մեր այսչափ տարիներու ջանքը անօգուտ եղավ։ Ասացինք այն դասու մարդկանց և մեզ չ՚լսեցին, ոչ քաղաք, ոչ գյուղ ականջ չունեցան մեր անշահասեր ձայնը լսելու և կը շարունակեն մութ նախապաշարմանց տղմին մեջ լողալու. Նոր սերունդը տոգորյալ հին գաղափարներով չի կրցավ հասկնալ, թե նա հայրենի տնեն սկսելու է վերանորոգել»[1]։

Ծերենցը մինչև իր կյանքի վերջը մնաց ֆեոդալական մնացորդների և տիրապետող դասերի բռնությունների ու շահագործման թշնամի, երազեց աշխատավոր ժողովրդի բարօրությունը և լուսավորությունը, իր հայրենիքի ազատագրումը։

---

[1] «Արաքս», 1888, գիրք Բ, էջ 158։

ԳԼՈՒԽ ՈՒԹԵՐՈՐԴ

ՍՐԲՈՒՀԻ ՏՅՈՒՍԱԲ

Սրբուհի Տյուսաբը հայ գրականության պատմության մեջ հայտնի է երեք վեպերով՝ «Մայտա», «Սիրանույշ», «Արաքսիա կամ վարժուհին»։

Պատկանելով 70—80-ական թվականների գրական սերնդին, ստեղծագործելով Մամուրյանի, Չիլինկիրյանի, Արփիարյանի, Հր. Ասատուրի և ժամանակի արևմտահայ այլ գրողների շրջանում, նա ակտիվ մասնակցություն ունեցավ գրական-հասարակական կյանքին՝ համընթաց գնալով առաջադեմ մտավորականության հետ։ Գրական դաստիարակություն ստանալով իր ուսուցիչ Պեշիկթաշլյանից, ապա ոգևորվելով ֆրանսիական ռոմանտիզմով, հատկապես Հյուգոյով ու Ժորժ Սանդով, նա կանխորոշեց գրական իր համակրությունները և դարձավ արևմտահայ ռոմանտիզմի ականավոր ներկայացուցիչներից մեկը։

Ուղղագիծ ու միասնական է Տյուսաբի երկերի պրոբլեմատիկան, որպես գրող ու հրապարակախոս նա իր գրիչը բացառապես նվիրաբերել է կանանց ազատագրության հարցին և պսակել իրեն «հայկական Ժորժ-Սանդ» կոչումով։ Զարգացած, ազատամիտ, հախուռն Տյուսաբը իր վեպերում, առանց պայմանականության, քննադատել է ընտանիքի ու բարոյականության տիրապետող նորմաները և ազդարարել կնոջ ազատության իրավունքը։ Տյուսաբի վեպերը թեմատիկ նորությամբ ու թարմ գաղափարներով, ոճի ինքնատիպությամբ ու խոսքի համակող ուժով այսօր էլ պահպանում են իրենց գրական-պատմական արժեքը։

1

Սրբուհի Տյուսաբը[1] *(Վահանյան) ծնվել է 1841 թվականին Կ. Պոլսի Օրթագյուղ թաղամասում, Վահանյանների ունևոր գերդաստանում։ Մանկուց զրկվելով հորից, ապագա վիպասանուհին մեծանում է ուղեկից ունենալով մոր գուրգուրանքն ու օրինակելի վարքը։ Սրբուհու մայրը՝ Նազլը Վահանյանը, Պոլսի զարգացած, ազատամիտ կանանցից էր, տի-*

1 Տյուսաբ ազգանունը նա վերցրել է իր ամուսնուց, որն ազգությամբ ֆրանսիացի էր, մասնագիտությամբ՝ երաժիշտ-դաշնակահար, հայացքներով՝ առաջադեմ և ազատամիտ։ Պոլ Տյուսաբը արքունական երաժշտախմբի ղեկավարն էր։

րապետում էր եվրոպական լեզուների և հռչակված էր իր բարեգործական նախաձեռնումներով։ 1859 թվականին նա հիմնում է «Սուրբ Հռիփսիմյանց իգական վարժարանը», իսկ 1864-ին՝ «Աղքատախնամ տիկ-

Սրբուհի Տյուսաբ

նանցս ընկերությունը, ապա օժանդակում է Գալֆայան որբանոցին և Ներսեսյան ու Համազգյաց վարժարաններին։ Հայրենասեր տիկնոջ գործունեությունն առիթ էր դառնում, որ Վահանյանների տունը մուտք գործեն անվանի գրողներ ու ազգային գործիչներ և կարծիքներ փոխանակեն ժամանակի հուզող հարցերի շուրջը։ Ընտանեկան այսպիսի հետաքրքիր ու բովանդակալից միջավայրում էլ ձևավորվում են Սրբուհու հայացք-

ներն ու հակումները։ Օրիորդաց վարժարանների տնօրեն Նազլը մեծ դեր ստանձնելով հայ աղջիկների կրթության գործում, բնականաբար մտորումներ էր ունենում նաև կնոջ իրավունքներն ու հասարակական կոչումը բարվոքելու վերաբերյալ։ Այստեղից են անշուշտ սկզբնավորվել Սրբուհու՝ կնոջ դատի ապագա կրքոտ պաշտպանի, գաղափարական հակումները։ Մայրը դստեր համար մշտապես եղել է օրինակելի, ինքնագիտակցության հասած կնոջ տիպար, նախատիպ ծառայել նրա վեպերի իդեալական կանանց գեղարվեստական կերպարների համար։ «Ջքեզ ընդ երկար ուսումնասիրելե,—գրում է Տյուսաբը «Սիրանույշ» վեպի ընծայականում,—և քու վրադ անհուն հիացմամբ զարմանալե վերջը երբ զքեզ տիպ կընտրեի ճշմարիտ մոր, և երբ ի տիկին Հայնուս ոչ թե քու խորասույզ միտքդ, ոչ թե քու թափանցող դատողությունդ, ոչ թե քու լուսավորյալ գաղափարներդ կը ջանայի անձնավորել, այլ միայն մայրենի սիրույդ գերագույն բարձրությունը, և անձնվիրությանդ անհուն վսեմությունը...

Մեկնեցար, մա՛յր, հոգիս պատառելով, և թողուցիր ինձ ի փոխարեն օրինակը քու անբիծ կենացդ՝ զոր գովելի և մեծ գործեր զարդարեցին։ Դու գծեցիր ինձ ուղին ուր կը մտնեն աշխատելու, լուսավորելու, օգնելու և ներելու համար։ Իցի՜վ թե կարողանայի, մա՛յր, հառաջանալու այդ գեղեցիկ ճամփուն մեջ՝ ուր դու ընթացար անխոնջ հարատևությամբ»[1]։

Սրբուհի Տյուսաբը նախնական կրթությունն ստանում է Միջագյուղի ֆրանսիական վարժարանում, իսկ երբ արդեն տասը տարեկան էր, նրա կրթության գործն ստանձնում է ավագ եղբայրը՝ Հովհաննեսը, որը ուսում էր առել Փարիզում և աչքի էր ընկնում իր բարձր գիտելիքներով, հատկապես բնական գիտությունների ասպարեզում։ Ֆրանսիական վարժարանն, այնուամենայնիվ, օտար դրոշմներ է դնում վաղ հասակի Սրբուհու վարքին՝ անտարբերություն թելադրելով հայոց լեզվի ու ազգային զգացմունքի հանդեպ։ Տյուսաբի հայացքների բեկման, գրական-հասարակական ապագա գործունեության նախանշման իմաստով վճռական դեր կատարեց Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանը։ 1863 թվականին ծանոթանալով ազգային մեծ բանաստեղծին և ապա աշակերտելով նրան, Տյուսաբը տոգորվում է իր ուսուցչի ազգային-հայրենասիրական վսեմ գաղափարներով և մի առանձին կրքով ձեռնամուխ լինում հայոց լեզվի, հայ մատենագրության ու ժողովրդի պատմության ուսումնասիրությանը։ Ճանաչելով իր ժողովրդի փառավոր անցյալը, հիանալով նրա մատենագրական հուշարձաններով, սովորելով մայրենի լեզուն, անգամ տիրապետելով գրաբարին, նա ներշնչվում է ազգասիրության ու հայրենասիրության մի անփոխարինելի զգացումով, որը վերածվում է, իսկական իմաստով, կյանքի ու գոյության նշանաբանի։

---

[1] Ս. Տյուսաբ, Երկեր, Երևան, 1959, էջ 165։

Հետաքրքիր գրական դաստիարակություն է ստացել Սրբուհի Տյուսաբը. իր գեղարվեստական ճաշակը կազմավորելով դասական գրականության սկզբունքներով, կարդալով և ուսումնասիրելով Պլատոնին, Արիստոտելին, Հոմերոսին, Եվրիպիդեսին, Սոֆոկլեսին, Դանթեին, Միլտոնին, ինչպես նաև հայկական կլասիցիզմի խոշոր ներկայացուցիչներին, հատկապես Արսեն Բագրատունուն, նա այնուհետև սիրում և ոգևորվում է ռոմանտիզմով, հրապուրվում Բայրոնի, Շիլլերի, Հյուգոյի, Ժորժ Սանդի երկերով։ Այս տրամաբանությամբ էլ նախապես ընդօրինակելով դասական քերթվածների ոճը, նա հետագայում, իր գեղարվեստական արձակով անցում է կատարում ռոմանտիկական դպրոցի գրելաձևին։

Գրական ասպարեզում Տյուսաբը նախափորձել է բանաստեղծությամբ. նրա առաջին տպագիր խոսքը՝ «Գարուն» չափաբերությունը, լույս է տեսել 1864 թվականի «Բազմավեպում»։ Դա բնության մի գովերգ էր, որի տողերի արանքում զգացվում էր Պեշիկթաշլյանի պոեզիայի անմիջական արձագանքը։ Այնուհետև, մխիթարյան պոեզիայի նմանողությամբ Տյուսաբը գրում է ևս մի քանի քերթվածներ՝ «Ողերձ սիրոյ» (ձոնած Տերենցի դուստր Թագուհի Շիշմանյանին), «Իցե՞», «Երգեա, քերթող» (նվիրված Մ. Պեշիկթաշլյանին), «Ի յիշատակ Մ. Պեշիկթաշլյանի» (գրված իր ուսուցիչ-բանաստեղծի մահից անմիջապես հետո), «Ողերձ առ Հ. Ա. Կ. Բագրատունի»,—ոտանավորներ, որոնք բանաստեղծական տաղանդի վկայություն չեն ցուցադրում և արժեք ունեն սոսկ իբրև կենսագրական փաստեր։

Գրական այս նախափորձերից հետո շուրջ մեկ տասնամյակ՝ ամբողջ 70-ական թվականներին, Տյուսաբի անունը չի երևում մամուլում։ Ազնվական ընտանիքի սալոնային պերճության մեջ նա բավականությամբ զբաղվում է իր երկու երեխաների դաստիարակությամբ, չհրաժարվելով, իհարկե, հասարակական-բարեգործական ձեռնարկումներից։

Գրական ու հասարակական գործունեության մի արտակարգ եռանդով Տյուսաբը թևակոխեց իր կյանքի հաջորդ տասնամյակը։ 1880 թվականին նա ստանձնում է «Դպրոցասեր հայուհյաց» ընկերության ատենապետությունը և անձնվիրաբար նվիրվում հայ աղջիկների կրթության ու դաստիարակության գործին։ Նույն թվականին նա հրատարակում է «Աշխարհաբար հայ լեզուն» բրոշյուրը, ուր անդրադառնում է արևմտահայ իրականության մեջ դեռևս շարունակվող գրապայքարին՝ գրաբարի ու աշխարհաբարի քաղաքացիության իրավունքի դատին։ Ուշացած այդ պայքարը, որ վաղուց արդեն փաստ դարձած աշխարհաբարի գործնական և գիտական հաղթանակն էր հիմնավորում, հազիվ թե հիմք տար Տյուսաբին որևէ նորույթ մուծելու հարցի պատմության մեջ, բայց էականն այն է, որ բրոշյուրի հեղինակը կանգնում է պատմականորեն առաջադիմականի կողմը, ցուցադրում իր ռացիոնալ ըմբռնումները լեզվի հասարակական դերի վերաբերյալ։

Բայց Տյուսաբին դեռ սպասում էր իր իսկական կոչումը, որով պետք է տեղ նվաճեր հայ գրականության պատմության մեջ։ Կնոջ հասարա-

կական իրավունքների և ազատության հարցն է դա, որին և նա նվիրվեց թե՛ իբրև գործիչ ու հրապարակախոս, և թե՛ իբրև վիպասան։ Նախքան գեղարվեստական խոսքին անցնելը, Տյուսաբը, մամուլի էջերում, կանանց հարցի առթիվ, հանդես եկավ հրապարակախոսական մի քանի ելույթներով՝ «Կանանց դաստիարակությունը» (1880), «Քանի մը խոսք կանանց անգործության մասին» (1881), «Կանանց աշխատության սկըզբունքը» (1881), որոնք արձագանք գտան գրական շրջաններում։

Հայ որոշ մտավորականներ առաջ էլ անդրադարձել են կանանց խնդրին, բայց Տյուսաբը հարցը բարձրացնում է ժամանակին, ներկայացնում որպես հասարակական այրող պահանջ, բարոյական ու սոցիալական իր փաստարկումների պարզ տրամաբանությունը համախառնում մարդկության կեսի կրքոտ բողոքի ու ըմբոստության խոսքերին։ Կնոջ՝ իբրև մոր և ամուսնու անփոխարինելի առաքինությունների դրվատումով Տյուսաբը իր հրապարակախոսական հոդվածներում բարձրացնում է կանանց դերը հասարակական ընդհանուր առաջադիմության գործում և հանգում այն պահանջին, թե կինը նույնպես պետք է կրթություն ու դաստիարակություն ստանա, ըստ որում կրոնից ազատ դաստիարակություն, քանի որ հեղինակի ըմբռնմամբ «ազգություն և հառաջադիմություն բառերը սնոտի հույսեր են» մինչև չանջատվեն կրոնից։ Տյուսաբը կնոջ դաստիարակությունն ըմբռնում էր լայն իմաստով. հակառակ այն պնդումների, թե կնոջ դաստիարակությունն անհրաժեշտ է լոկ այն սահմաններում, ուր ավարտվում է մայրն ու ամուսինը, հրապարակախոսը պահանջում է այնպիսի դաստիարակություն, որը կնոջը հնարավորություն տա լինելու ակտիվ քաղաքացի, մասնակցելու ազգային-հասարակական կյանքին, օգտվելու աշխատանքի իրավունքից։ Այլ խոսքով ասած, տյուսաբյան դաստիարակությունը հանգում է կնոջ հասարակական ազատության և հավասար իրավունքի անհրաժեշտությանը։ Այս իդեալների տեսակետից, Տյուսաբը իր հրապարակախոսական հոդվածներում քննադատում է գոյություն ունեցող բարոյական նորմանները, կանանց ազատության կնճռոտ հանգույցը բարձրացնում ընդհանուր մարդկության չլուծված, ցավոտ խնդիրների շարքը։ «Ի՞նչ է կինն այսօր,—գրում է հրապարակախոսը,—եթե ոչ գեղապաճույճ զոհն ընկերության... ի՞նչ է կինը նույնիսկ քաղաքակրթյալ Ֆրանսայի հոչակավոր օրենսդրության (Code Napoleon) առջև... եթե ոչ ամուսնույն տեսակ մի ստացվածքը, ստրուկը»[1]։

Բայց կանանց դատի պաշտպանը գրական ճանաչման արժանացավ ոչ այնքան հրապարակախոսական հոդվածներով, որքան իր վեպերով։ Հրապարակախոսական պաթոսը միացնելով գեղարվեստական պատկերին, Տյուսաբը իր նոր խոսքն ասաց հայ գրականության մեջ, հասարակական մեծ արձագանք առաջացնելով իր դավանած սկզբունքների շուրջը։ Հրապարակախոսական դատողությունների հանդեպ

1 «Արևելյան մամուլ», 1881, էջ 456։

գեղարվեստական արտացոլման առավելությունն էր դրդում Տյուսաբին հրապարակախոսական տրակտատներից անցնելու վեպի ժանրին, որը հնարավորություն է ընձեռում ոչ միայն դատողություններ անելու, այլև ցույց տալու իրականության կենդանի պատկերը։ Եվ ահա այն, ինչ Տյուսաբը քարոզել է հրապարակախոսական հոդվածներում, նույնը գեղարվեստական հիմնադրույթի վերածած հաստատում է իրար հաջորդած իր երեք վեպերում՝ «Մայտա» (1883), «Սիրանույշ» (1884), «Արաքսիա» (1887), որոնցից ամեն մեկն ունի իր կոնկրետ գեղարվեստական նպատակադրումը։

«Արաքսիա» վեպով ավարտվում է Տյուսաբի գրական գործունեությունը. նրա առողջական վիճակն այնքան տագնապալի է դառնում, որ բժիշկներն արգելում են նրան «գրական ծանր աշխատություն»։

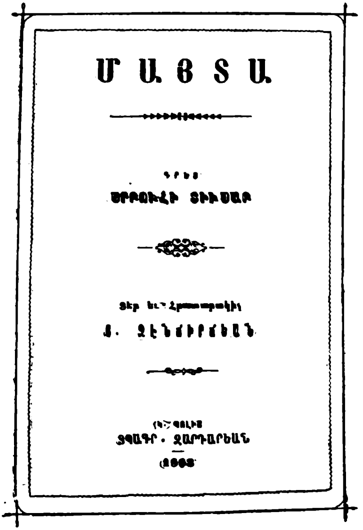
1889 թվականի նոյեմբերին Տյուսաբն իր դստեր՝ Դորիի հետ մեկնում է Փարիզ՝ բուժվելու նպատակով։ Այստեղ նա շփվում է պետական ու հասարակական լայն շրջաններին, հանդիպումներ ունենում արվեստի ու գրականության անվանի գործիչների հետ, հաճախում սալոններն ու թատրոնները։ Փարիզյան ուղևորությունը զգալիորեն վերականգնում է Տյուսաբի հոգեկան ու ֆիզիկական կորովը, սակայն մի վերահաս դժբախտություն գալիս է փշրելու նրա հույսերը։ 1891 թվականին մահանում է տասնութամյա Դորին և խորտակում զգայուն մոր գոյության իմաստը։ Տյուսաբը բացարձակապես կտրվում է աշխարհիկ կյանքից և ամբողջ տասը տարի ափոփվելով միստիկ միանձնության մեջ, մահանում է 1901 թվականին։

2

«Խիստ ծաղկահասակ էի տակավին, երբ սկսա կարդալ այնպիսի հեղինակներ՝ որք ընկերական և կրոնական զեղծմանց դեմ կը բողոքեին ուժգին։ Այդ բողոքն արձագանք գտավ սրտիս մեջ, մտացս մշտատև նյութն եղավ...»,—այս խոստովանությամբ է սկսում Տյուսաբը «Մայտա» վեպի «Հառաջաբանը»։ Տյուսաբը հետևեց այդ ուղղությանը և իր հրապարակախոսության պաթոսը դարձրեց հասարակական անարդարությունների քննադատությունն ու այդ ամենի դեմ ուղղված բողոքը։ Բայց հրապարակախոսական մի քանի ելույթներից հետո Տյուսաբն զգաց, որ իր նախընտրած ժանրը հնարավորություն չունի արտահայտելու կյանքը իր բազմակողմանի տեսանկյուններով, ընդգրկելու հեղինակի խոհերի ու զգացումների, մտավոր ու հոգեկան ընկալումների ամբողջ հարստությունը։ Այս անհրաժեշտությամբ էր պայմանավորված Տյուսաբի առաջին վեպի՝ «Մայտայի» ծնունդը։ «Կիպասանական պատմության ձևով փափագեցա ընկերական զեղծմանց գլխավորները նշավակել. հետևապես մեծ կամ չափավոր կատարելությամբ վեպ մի հեղինակած ըլլալու հավակնությունը չունիմ։ Ուզեցի ճշմարտությունը

հայտնել ախորժելի ձևի ներքև, և այս եղավ գլխավոր գրգիռս վեպ մի գրելու...»[1]։

Տյուսաբը հասավ իր նպատակին. «Մայտայի» գաղափարական ելակետերը թեև նույնն էին, ինչ հեղինակն արտահայտել է հրապարակախոսական էջերում, սակայն վեպն ավելին է տալիս, քան հրապարակախոսական դատողությունը։ Այստեղ արդեն առկա են կյանքը, մարդիկ, լուծվում են մարդկանց ճակատագրեր, կա անհատի և հասարակական բարոյականության բախում, ուր անհատի ողբերգական կործանումը չի կարող ուշադրություն չգրավել, չհուզել հասարակական կարծիքը։ Այս էր «Մայտայի» հասարակական բացառիկ արձագանքի գաղտնիքը։



«Մայտա» վեպի առաջին հրատարակության անվանաթերթը

«Մայտան» երկու տիկինների նամականին է. թերևս դա վիպական միակ նպատակահարմար ձևն էր արտահայտելու հեղինակի հրապարակախոսական պաթոսն ու գաղափարական միտումը։ Մայտան իրականն է, իսկ Սիրան՝ իդեալականը. եթե առաջինը մարմնավորում է կնոջ իրավազրկությունն իր ողբերգական հետևանքներով, ապա երկրորդը՝ ամեն կարգի նախապաշարումներից վեր կանգնած ազատամիտ կինն է, որը մի կողմից կանանց ազատ գոյության դասեր է տալիս, մյուս կողմից նրանց իրավունքների խնդիրը բարձրացնում հասարակական դատաստանի առաջ։

Կանանց հարցը «Մայտա» վեպում ներկայացված է միայնակ կնոջ հասարակական գոյության կոնկրետ տեսանկյունով՝ ի՞նչ է կինը, եթե նա ամուսին չունի։ Այս միտումով է ընտրված գլխավոր հերոսուհին։

Ճակատագիրը դաժան խաղ խաղաց Մայտայի հետ. մի կարճ ժամանակում մահացան ծնողներն ու ամուսինը և նա, ակամա, դրվեց այնպիսի պայմաններում, որ երբեք չէր ենթադրում։ Մենակ, անօգնական, մի տակավին երիտասարդ կին, որ մինչ այդ չէր իսկ մտածել իր

[1] Ս. Տյուսաբ, *Երկեր, Երևան, 1959, էջ 4*։

ինքնուրույնության մասին, ստիպված պետք է կրեր կյանքի ամբողջ ծանրությունը։ Նրա երևակայության հորիզոնները նեղ էին, ապագան նրան երևում էր այնպես մշուշապատ, հեռանկարներն այնքան անմխիթար։ «Մեռավ ամուսինս, մեռավ նաև մեծությունս և անդորրս. ամենայն ինչ կորսվեցավ, ավերակ կա միայն շուրջս և տխուր հիշատակը փառավոր անցյալիս»։

Փառավոր կյանքի սովոր, երջանիկ անհոգության թրթռումը ճաշակած՝ նրան սարսափելի էր մենակությունը և նա կգերադասեր հանգըստություն գտնել հանդերձյալ կյանքում, եթե չլիներ իր միակ դուստրը։ Բայց նա մայր էր և չէր կարող աղետներով լի կյանքի տարերքին հանձնել դստերն ու գուշակել նրա կործանումը։ Տխուր մենության օրերի նրա միակ ապավենը տիկին Սիրան էր, որի հետ բաժանում էր իր հոգու տվայտանքները և լսում մխիթարիչ խոսքեր։ Բայց, կարծես, իզուր էին Մայտայի հուսախաբ գալարումները, նա վերստին պետք է ճաշակեր կյանքի թրթիռը։ Վերահաս երջանկությունն ավելին էր, քան կարելի էր երևակայել. մինչդեռ վշտաբեկ Մայտայի համար անչափելի սփոփանք կլիներ միայն իր դստեր երջանիկ ամուսնությունը, այնինչ սիրո վայելք էր հուշում ազնիվ Տիգրանը, որի վաղեմի երազանքները մարմնավորող հայտնություն էր ինքը։ Կարծես նորից ժպտում է կյանքը, բայց, ավաղ, դժվար էր ենթադրել գեղեցիկ զգացման ու ներդաշնակ հոգու հաղթանակը՝ աղետներով, բռնությամբ, անմաքուր կրքերով լեցուն այդ իրականության մեջ։ Խանդոտ և չարամիտ Հերիգան չէր կարող հանդուրժել Մայտայի հաղթանակը այն տղամարդու հանդեպ, որին սիրում էր և ինքը։ Բանսարկությամբ, նա Փարիզ մեկնած Տիգրանին ներարկում է Մայտայի անհավատարմության կեղծիքը, փշրում նրա ռոմանտիկ սիրո գեղեցիկ պատրանքները, որից հետո նրան մնում էր միայն իր մենակությունը փարատել մի համեստ աղջկա ընտրությամբ։ Զգուշակելով իր սիրեցյալի հետ կատարված դաժան խաղը, Մայտան ծանր է վերապրում Տիգրանի անտարբերությունը, բայց քանի որ հավատում էր նրա հոգու մաքրությանը, մեկնում է Փարիզ՝ իսկությունն իմանալու։ Սակայն նրա առաջ փակ են մնում բոլոր դռները և նա վերադառնում է հուսախաբ, հոգու փրկություն որոնելով մենաստանի անձկության մեջ։ Սիրայի սթափեցնող նամակն է միայն կասեցնում նրա ինքնաոչնչացման վճիռը. «Ի՞նչ, Մա՛յտա, սերն ուրեմն մինչ այդ աստիճան կը կուրցնե՞ քեզ որ կը հավնիս վանքի մի չորս պատերուն մեջ բանտարկվելով՝ ողոհելու ծաղիկ հասակդ, ազատությունդ, վերջապես ամբողջ կյանքդ...

Ըսե ինձ նախ եթե կա՞ բան մի այնչափ անգութ և բարբարոս, որչափ վանք մ՚որ բույն մ՚է թշվառության և Գարստահարության, ուր կամքը, զգացումն ու միտքը շղթաներ կը կրե, ուր կը գործադրվի վերջապես մարդկային բարոյական սրբապղծությունն, եթե ներելի է այս բացատրությունը։ Մարդն որ ազատության համար ծնած է, կրնա՞ արդյոք շղթաներու մեջ հաճույք զգալ։ Սիրտն որ պաշտոն ունի սիրելու, կրնա՞ չսիրել։ Միտքն որ սահման չունի, կրնա՞ ամփոփվիլ կրոնից գա-

ղափարին մեջ լոկ. արդյոք սահմանելույն չհանդիպի՞ր անեզրին ծառայել կարծելով։ Էության մեջ ամենայն ինչ տիեզերքիս ընդհանուր օրինաց հպատակելով կը ծնի, ազատորեն կաճի, ազատորեն կապրի»։

Այստեղ չի ավարտվում դեպքերի շղթան. բացվում է Հերիգայի խարդավանքը, Տիգրանն ու Մայտան փայփայում են իրենց փրկված սերը, և ապա նորից վերապրում անջատման դառնությունը, քանի որ Տիգրանը ամուսնացած էր։ Այս անգամ դեպքերի ծուռ ընթացքը ուղղըվում է բնության քմահաճույքով, որն անակնկալ մահ է սահմանում Տիգրանի կնոջ համար. բայց սա էլ վերջակետ չի դնում Մայտայի տառապանքներին։ Չկարողանալով զսպել իր ցասումը, Տիգրանը սրախողում է Հերիգային՝ իրենց վիճակված աղետները նյութող չար ոգուն, և օրենքը բանտարկում է նրան, իսկ երբ ազատվում է, Մայտային գտնում է արդեն մահվան անկողնում։

Այս է վեպի սյուժեն։

Անշուշտ այս պատմությունը ինչ-որ չափով սենտիմենտալ է, թերևս գեղարվեստորեն անհամոզիչ են դեպքերի անակնկալ հաջորդումները, սակայն հեղինակի համար այդ ամենը նպատակ չի եղել, այլ միջոց։ Տյուսաբին առանձնապես չի մտահոգել գեղարվեստական հյուսվածքի կատարելությունը, այն, թե այսինչ պատկերը, հոգեբանական այնինչ իրողությունը հավանակա՞ն է, թե՞ անհավանական։ Նա վեպ է գրել միտումի թելադրանքով, նրա մղումը եղել է հարցն ու հարցի պատասխանը՝ ինչո՞ւ է կործանվում Մայտան, ո՞րն է կնոջ ողբերգության սոցիալական ու հոգեբանական շարժառիթը։ «Կը կրկնեմ,—գրում է Տյուսաբը վեպի առաջաբանում,—անիրավության և նախապաշարմանց թշնամին եմ. հետևապես սրտմտելով կը տեսնեմ այն շղթաները որով կանացի սեռը կաշկանդված է. այնպես որ կնոջ ո՛չ խոսքը, ո՛չ գործը և ո՛չ շարժումը բնական է կամ ճշմարիտ. և միթե լուծի ներքև ճշմարտությունը կրնա՞ ապրիլ երբեք։ Կնոջ ցավալի վիճակը խորհրդածությանցս առարկա եղած է միշտ. զի կինն ընկերության ողորմելի զոհն է։ Կ'ամաչե նա սիրելու՝ այսինքն սիրտ մ'ունենալը խոստովանելու. կ'ամաչե արդարություն բառը հնչելու՝ այսինքն իրավունք մ'ունենալը հայտարարելու. կ'ամաչե կրոնից և օրինաց զեղծումները հայտնելու՝ այսինքն խիղճ և բանականություն ունենալը ապացուցանելու...»[1]։ Հեղինակը ձգտել է այս ամենի մասին ազդարարել իր վեպում, ոչ միայն ցուցադրել կնոջը կաշկանդող կապանքները, այլև առաջադրել գաղափարներ, խորհրդածություններ, բարոյական քարոզներ, հասարակական անարդարությունների ու քարացած օրենքների դեմ ուղղված մեղադրականներ։ Տյուսաբն իրեն ուղղակի փոխարինել է վիպական մի հերոսով և պատահական չէ, որ Սիրան հաճախ կրկնում է այնպիսի ասույթներ, որոնք բառացի վերցված են նրա հրապարակախոսական էջերից։ Սիրան Մայտայի ուղեցույցն է. հետևելով վերջինիս կյանքի ընթացքին, նա

[1] Ս. Տյուսաբ, Երկեր, էջ 4։

կողմնորոշում է առագաստները կորցրած կնոջը, օգնում սրան ճանաչելու կյանքի լույսերն ու ստվերները, հասնելու ինքնագիտակցության։ Նախապաշարմունքից, կաշկանդումներից ազատ այդ տիկնոջ համար տարօրինակ և անհասկանալի են թվում Մայտայի հուսահատ հեծեծանքները։ Կարեկցանքի խոսքեր նա չի ուղղում Մայտային իբրև սփոփանքի սպեղանի, այլ կշտամբանքի սլաքներ. «Ազատ կ՚ապրեիր համեմատաբար, զի պաշտպան շուք մի կը հովանավորեր քեզ. իսկ արդ ճնշված ես, ո՛չ կը խոսիս և ո՛չ կը գործես համարձակորեն. գիտե՞ս ինչ է պատճառը։ Վասնզի մինչև այսօր և ոչ մեկ պարագայի մեջ նախաձեռնության ոգին ունեցար, այլ սովորության և նախապաշարմանց գծած շավղին հետևեցար։ Այսօր բախտին կառքը զքեզ գետինը տապալած ըլլալով, անձդ տարբեր աշխարհի մեջ կը գտնես. ի՛նչ որ էիր՝ ամուսնովդ էիր. իսկ ի՞նչ ես այսօր միայն քու անձնական ուժիդ հենած։ Միշտ մտածեցիր և գործեցիր հաստատված կանոններուն և այլոց ճաշակաց համեմատ. կարողացա՞ր երբեք հասարակաց կարծիքը դիմագրավելու ոչ միայն պատշաճ ինչ՝ այլ նույնիսկ բարին կատարելու ժամանակդ. քաջություն ունեցա՞ր զգալու ըստ թելադրանց սրտիդ, մտածելու ըստ թելադրանց մտքիդ, և դատելու ըստ թելադրանաց դատողությանդ։ Ո՛չ, այդ քաջությունը չունեցար դու երբեք. ամուսինդ եղավ առաջնորդդ, և նախապաշարմանց աշխարհը՝ քու վարժարանդ։ Ջուրկ պաշտպանեդ՝ դատաքննության, նախանձու և անիրավության մատնված ես արդ։ Կըմբռնեմ երկյուղդ գիմադրելու եռագլուխ հրեշին որ կանվանվի հասարակաց կարծիք, և որուն ներքև կը քողարկվին ստությունք և կեղծավորությունք»։

Սիրան խորհուրդ է տալիս Մայտային դուրս գալ ընտանիքի նեղ կաղապարից և ապրել որպես ինքնակամ մարդ, արհամարհել հասարակական կարծիքը և վայելել ազատության ինքնանվաճ իրավունքը։ «Տանդ մեջ անտես խորասուզվելովդ չէ,—քարոզում է Սիրան,—և ոչ առ երևույթս ընկերային օրինաց հնազանդվելովդ է որ պիտի համոզես զիս բարձր կին մ՚ըլլալուդ. զի առանձնության մեջ շատ անգամ ոճիրներ կը գործվին, և մթությունը շատ մոլորություններ կը ծածկե։ Այլ աշխարհիս բեմին վրա կ՚ուզեմ տեսնել զքեզ, և ի տես ամենուն մարտնչելով փոթորկաց դեմ և հաղթահարելով զանոնք. ուր չիկա մարտ, հոն չիք արժանիք. պատերազմի դաշտին վրա կը հայտնվի զինվորին արիությունը։ Թո՛ղ ուրեմն այն առանձնությունը ուր թաղվեցար և հայտնե աշխարհիս թե ազատ կին մի, ազատ՝ յուր գործերովն և գաղափարներով, իրավունք ունի ընդհանուր հարգանաց ցորչափ ինքը նախանձախնդիր է յուր պատվույն, մանավանդ թե նա կը պահանջե այդ հարգանքը»։

Կնոջ ազատության այս իրավունքը խորհրդատուն իմաստավորում է հասարակական պիտանելիությամբ, իսկ այդպիսիք շատ են և հրամայական։ Նա Մայտայի ուշադրությունը հրավիրում է թշվառ խրճիթների ու անապաստան որբերի վրա, հորդորում՝ ցավակից լինել նրանց, բարվոքել նրանց կյանքի պայմանները, վերջապես, նա հիշեցնում է իր ազգն

ու Հայրենիքը, իր մայրենի լեզուն, հայրենասիրական ջերմաշունչ զեղումով հուշում այդ ամենին նվիրաբերվելու վսեմությունը. «Ո՜վ խեղճ ազգդ իմ, երբե՛ք այսքան մեծ սիրով չը սիրեցի զքեզ որչափ այսօր, երբ կը տեսնեմ զքեզ հեռու ինձմե, երբ անչատյալ եմ քեզմե, երբ օտար լեզու ականջիս կը հասնի միայն, երբ ախտացյալ եմ, երբ անկարող եմ զքեզ գործով սիրելու։ Դու բառի պետք չունիս, զի շատ իսկ խոսքով կ՚ողողեն զքեզ. գործի կը կարոտիս լոկ, և այդ կը պակսի քեզմե։ Ես ևս անարդյուն սեր մ՚ունիմ ընծայելու քեզ. ի՜նչ փույթ եթե ըսեմ «Կը սիրեմ զքեզ», գուցե այդ ևս բառ թվի քեզ միայն, և ինչ որ զգացում է՝ վանկի մեջ ջնջվի։ Ամեն բան կորուսի, ազգս կը մնա ինձ միայն և դու, Մայտա՛, թե ազգիս և թե քեզ անօգուտ եմ սակայն, ավելորդ կյանք մ՚է իմս։ Ինձ վիճակվեցավ ապրիլ հնոի իմեններես. սակայն չեմ վհատիր, կը ցավիմ միայն, կը համբերեմ, և այն դույզն ինչ որ կարող եմ գործել իբրև ազգային և իբրև անհատ՝ չեմ խնայեր երբեք»։

Մայտայի տվյալները սահմանափակ էին. նա, իհարկե, հասնում է որոշ ինքնագիտակցության, բայց նախապաշարմունքի ծանրությունը դեռ շարունակում էր կաշկանդել նրան, նա չի կարողանում համակերպվել լիապես ինքնակամ անհատ զգալու հոգեբանությանը և այս էլ նրան տանում է դեպի կործանում։

Կանանց հարցը Սիրան հասարակական ավելի մեծ նշանակությամբ էր ըմբռնում, քան իգական սեռին իրավունքներ արտոնելու նեղ պահանջը։ Նրա կարծիքով, ընդհանրապես, չի կարող ազատ լինել մի հասարակություն, ուր բռնադատվում է կնոջ կամքն ու իրավունքը։ Լուսավոր Եվրոպայի հռչակած «ազատություն և հավասարություն» սկզբունքները նա անվանում է սոսկ «անհագին բառեր», քանի որ այն ևս չի լուծել կնոջ ազատության խնդիրը. «Ի՞նչ տեսակ հավասարություն է այդ, որ առ ոտս արանց կը դնե մարդկության կեսը»։

Սեռերի անհավասարությունը չի կարող արդարացվել որևէ օրենքով. կինը և տղամարդը բնական արարածներ են, օժտված են նույն խոհերով, զգացումներով, կրքերով, ուրեմն և նրանք իրավունք ունեն նաև հավասար լինելու իբրև հասարակության անդամ. այս է թելադրում առողջ բանականությունը։ Կնոջ և տղամարդու անհավասար իրավունքը բարքերի ու բարոյականության անկման ցուցանիշներից է։ Երբ մեկին թույլ է տրվում անել ամեն ինչ, իսկ մյուսին զրկում են նույնիսկ բողոքելու իրավունքից, նշանակում է օրինականացվում է անբարոյականությունը իբրև տղամարդու մենաշնորհ։ Սեռերի անհավասարությունը բոլոր մոլորությունների ակունքն է. հասարակությունը բաղկանում է ընտանիքներից. ուրեմն ինչքան ազատ և ներդաշնակ լինի այն, նույնքան իդեալական կլինի հասարակությունը։ Իսկ այդ կարելի է լուծել միայն կնոջ արժանապատվության հարգմամբ. «Երբ հավասարություն տիրև երկու սեռին մեջ, այսինքն վայելից և պատժո, աշխատության և վարձատրության հավասարությունը, այն ժամանակ շղթաները կը ջախջախվին, սուտը կը դադարի և ընկերությունը կը շահի հավասարակշռության

մեջ ինչ որ կը կորսնցնե անսանկան ուժերու անհավասարության մեջ և այդ հավասարակշռութենե կարտադրի ներդաշնակությունը, ներդաշնակութենեն հառաջադիմությունն, և հառաջադիմութենեն ճշմարիտ յուսավորությունն, որ մտական և բարոյական ուժերուն ամբողջությունն է»։

Որքան ուսանելի է Սիրայի քննադատությունը, որքան ազնիվ ու գեղեցիկ են նրա ձգտումները և որքան նրա միտքը թափանցող է կյանքի աններդաշնակությունների սոցիալական արմատները նկատելու մեջ, այնուամենայնիվ, նույնքան սահմանափակ ու նաիվ են այդ հակասությունները լուծելու նրա առաջադրած բարոյական դեղատոմսերը։ Նա, երբեմն նույնիսկ այնպիսի նեղմտության է հասնում, որ երևույթը հանգեցնում է սոսկ կնոջ նկատմամբ տղամարդու բռնության փաստին և փորձում է հարցի լուծումը գտնել այս սահմաններում։ Կնոջ իրավազրկության դեմ բողոքելով, քննադատելով հասարակական նախապաշարմունքները, Սիրան միամտաբար ենթադրում է, թե կինը կարող է կենսագործել ազատության իր իրավունքը, եթե ներքնապես իրեն ազատ զգա. ունենա կամք՝ դիմագրավելու նախապաշարմունքներին։ Սիրան, օրինակ, կշտամբում է Մայտային, երբ վերջինս զրկվելով ամուսնուց, ընկնում է անելանելի կացության մեջ. չէ՞ որ նա ամուսին չուներ, այսինքն իր կամքը բռնադատող չուներ և կարող էր ազատակամ տնօրինել իր իրավունքը։ «Դո՛ւ, Մայտա՛, կը գանգատիս ընկերության անիրավութենեն. բայց ի՞նչ փույթ քեզ երբ սիրտ մ'ունիս սիրելու համար, միտք՝ խորհելու, կամք՝ գործելու. ազատ ես, գործե՛. և ով որ ազատ է և կը գործե, կարեկցության տեղի չ'տար։ Դո՛ւ տեր ես գործոցդ և բախտիդ. անձնվիրություն մ'ես արդ և ոչ թե շուք. ձայն մ'ես և ո՛չ արձագանք. արշալույսն ես որ օրն կ'ավետես, ո՛չ, ափսոսալի չես»։

Սիրայի դատողությունների մեջ որոշակիորեն արտահայտվել է հեղինակի հայացքների սահմանափակությունը։ Տյուսաբը իրավացի և ուժեղ է, երբ քննադատում է կնոջ իրավազրկությունն ու տիրող բարոյական նորմաները, բայց նա ցուցաբերում է իր սենտիմենտալ բարոյախոսության անճարակությունը, երբ հարցը հանգեցնում է սեռերի զուտ անհավասար իրավունքի փաստին, կամ ազատության իր պատրանքները տեղադրում է կնոջ անհատական կամքի ոլորտը, որպես թե նա կարող է ազատ լինել, եթե ունենա ազատության ներքին համոզում։

3

«Մայտան» լուրջ աղմուկ առաջ բերեց գրական հասարակայնության լայն շրջաններում։ Նրա շուրջն ստեղծվեց աշխույժ բանավեճ, նրա արծարծած գաղափարները դարձան կրքոտ քննարկման առարկա։ Պահպանողականները դատափետեցին հեղինակին, նրա հայացքները ներկայացնելով որպես անբարոյականության քարոզ և հայ ընտանիքի նահապետական սրբազան օրենքների ոտնահարում։ Սակայն այդ գրոհի

հանդեպ Տյուսաբը միայնակ չմնաց։ Մ. Մամուրյանի «Արևելյան մամուլ» հանդեսն իր պաշտպանության տակ առավ հեղինակին, դրվատեց գրողի ազնիվ ձգտումը՝ բարձրացնելու հասարակական կյանքի ցավոտ մի հարցը։ Տյուսաբի ազատախոհ մտորումները պաշտպանեցին նաև Գ. Չիլինկիրյանը, Ա. Արփիարյանը, Հր. Ասատուրը և ժամանակի այլ առաջադեմ մտավորականներ։ «Մայտայի» շուրջն ստեղծված բանավեճին չմասնակցեց Տյուսաբը, սակայն նա չընկրկեց իր դեմ հարուցած հարձակումներից և, չանցած մեկ տարի, հրապարակի վրա դրեց երկրորդ վեպը՝ «Սիրանույշը»։

Տյուսաբն իր նոր վեպով պատասխանեց պահպանողական քննադատությանը։ «Մայտայի» գաղափարները ցնորամիտ հորջորջողների առաջ նա ի ցույց հանեց բարոյական այլանդակության այնպիսի պատկերներ, որոնք արդեն ցրում են «բարոյասերների» վարդագույն պատրանքները։ Վատը, ստրատավորը քողարկելու որոշ «ազգասերների» հավակնություններին Տյուսաբը հակադրում է կյանքի այլանդակությունները նշավակելու սկզբունքը, դրա մեջ տեսնելով ճշմարիտ գրողի և ազնիվ քաղաքացու կոչումը։ «Գուցե հանդուգն անվանեն զիս դարձյալ այս հայտարարությանցս համար,—գրում է նա։—Բայց ինչ որ ոմանց համար հանդգնություն է, ինձ համար պարզապես պարտականություն մ'է։ Տեսնել չարն և ծածկել զայն հարվածվելու և հալածվելու երկյուղիվ՝ արդարև հոգվո արիություն չի հայտներ։ Մեն մի մարդ, որ կը կարծե նշմարել անիրավություն մի և զայն կը լռե՝ ընդդեմ արդարության գողություն կը գործե։

...Հոովույն և լավին գիտությամբն է՝ այսինքն մարդկությունն ամեն գույներովը ներկայացնելով է որ կենաց ուսմունքը կստացվի։ Հոոին ծածկելը զայն բուժել չէ, և զայն մատնանիշ ընելը չարը հոչակել չէ, ինչպես ոմանք ուզեցին կարծել, և կամ կարծեցին անկեղծորեն»[1]։

«Սիրանույշ» վեպում Տյուսաբը կնոջ և ընտանիքի պրոբլեմը քննում է այլ տեսանկյունից։ Եթե «Մայտայում» նա պատկերում է միայնակ կնոջ ճակատագիրը, ապա այստեղ առանցք է դարձնում սիրո, ամուսնության և ընտանիքի հարցը։

«Սիրանույշ անուն փոքրիկ վեպս՝ ի լույս ընծայելով նպատակ ընտրած եմ դարձյալ ուսումնասիրել և դատապարտել ընկերական՝ անիրավությանց մեկ քանիներն որք զկին կը ճնշեն ամուսնական պայմանաց ներքև։

Ամուսնությամբ ընտանիքը կը կազմվի, ընտանյոք՝ ընկերությունը։ Որչափ ամուսնություններն երջանիկ ըլլան՝ նույնչափ զավակները բարեկիրթ կը հանդիսանան, և նույն համեմատությամբ ընկերությունն ընտիր անդամոք կը ճոխանա։ Ամուսնությունն ընկերության հիմն է ուրեմն, և ամոլից մեջ միաբանությունն ընկերային բարեկարգությունը կը ձևացնե, ինչպես և բարոյականությունը սիրո հիմն կը հաստատե։

---

1 Ս. Տյուսաբ, Երկեր, էջ 169—170։

Ուր որ սեր չկա՝ պարտականության գաղափարը կա պարզապես, և միայն այդ գաղափարը ամուսնական հարկին ներքև կը ներկայե մարմին մի առանց հոգվո՝ այսինքն կենաց կմախքը»[1]։ Այսպես է բնութագրել Տյուսաբը իր երկրորդ վեպի գեղարվեստական նպատակադրումը։

«Սիրանույշը» ստեղծագործական առաջընթաց էր վիպասանուհու համար։ «Մայտայի» համեմատությամբ այս վեպն առավել հարուստ է կյանքի պատկերների, հասարակական միջավայրի նկարագրումներով, հոգեբանական վերլուծումներով։ Ընտանիքի և հասարակական միջավայրի պատկերներում ակնառու են ռեալիստական գույները և հեղինակն ավելի է խորամուխ լինում ընտանիքի սոցիալական արմատների մեջ։ Վեպի առաջաբանում գրելով, թե «այսօր ամուսնություններն առավել փառասիրության և վաճառականության խնդիր դարձած են», Տյուսաբը գեղարվեստորեն ցուցադրում է դրանից ծնունդ առած ընտանեկան դրաման, բացում վերին հարկերի և շքեղ առանձնատների անթափանց վարագույրների ետևում թաքնված բարքերի իսկական պատկերը, գեղարվեստորեն հաստատում այն գաղափարը, որ ընտանեկան բռնությունը հետևանք է դասային անհավասարության, որ կնոջ ազատության իրավունքն առավել անխնա ոտնահարվում է վերին հարկերում, ուր տիրապետում է հարստության և իրավունքի բռնի օրենքը։ Թիրախ դարձնելով պոլսահայ ազնվական միջավայրը, Տյուսաբն այստեղ կատարվող բարոյական այլանդակությունների արմատը որոնում է վաղեմի ամիրայական դասի մեջ, որի ժառանգորդն է այն. «Այս ամիրաները բռնավորաց դաս մի կը կազմեին,—գրում է հեղինակը,—որոնց կամքերն օրենք էին, և որոշումները՝ վճիռ, ներքին ընտանեկան կենաց ինչպես և ազգային գործոց մեջ։ Անիրավություն, բռնաբարություն, կողոպուտ, ըստ հարկին զամեն ինչ կը գործեին իրենց ազդեցությունն գործադրելու և կամ հարստությունն ավելցնելու մտոք»։ Ամիրաները վերակազմվեցին ազնվականության, սակայն իրենց հետ բերեցին բռնության ու կամայականության ոգին, հարստահարության ու միահեծության իրավունքը։ Որտեղ կա դասային և սոցիալական անհավասարություն, այնտեղ անխուսափելի է անբարոյականությունն ու ընտանեկան բռնությունը, և, ընդհակառակը, կնոջ ազատությունն ու հավասարությունը կարելի է փնտրել հասարակության ներքնախավերում, ուր անհասկանալի է տիրելու, հարստանալու հոգեբանությունը, ուր ընտանիքը հիմնված է ոչ թե շահի ու հարստության, այլ սրտերի ազատ միասնության և անկաշառ զգացմունքի վրա։ «Այն աղքատ հարկերուն ներքև,—ասում է վեպի հերոսներից մեկը,—ուր հոգիներն ապականած չեն, ուր արժանապատվության նշույլ մի կա, հոն սրտերը կը մոտենան զիրար սփոփելու, դժվարությանց տոկալու, ու հոն ձեռքերն կը միանան աշխատության բեռը թեթևցնելու համար։ Այն աղքատ հարկին ներքև ուր շահասիրություն չկա, ուր շքեղություններ վայելելու և փառավոր ըն-

1 Նույն տեղում, էջ 167։

ծաներ ընդունելու հույսը չկա. հո՛ն ուր տիտղոսներու մասնակցելու հավանականություն չկա, հո՛ն ուր կը բնակին զրկումն, աղքատությունը, կենաց մարտիրոսությունը... այո՛, թշվառության այդ վայրը երկու սրտերու ընդհարումեն արտադրված լուսովը կը փայլի վայրիկ մի, հույսը կոգևորե այդ հուսահատ հոգիներն որք իրարու փոխադարձ ուժին վրա հենլով, կը տքնին, կը մրցին, կը հաջողին, կը հաղթանակեն և կամ նկուն կը մեռնին ձեռք տված բախտին կամաց հպատակելով»։

Խորը իմաստ կա երկու ընկերուհիների (Զարուհի և Սիրանույշ) կյանքի պատմությունների հակադրության մեջ. Զարուհին՝ համեստ ծագումով այդ աղջիկը, ազատ էր սիրո և ամուսին ընտրելու հարցում, ոչ ոք չի բռնանում նրա կամքին։ Նա սիրում է Հրանտին՝ համեստ ծագումով մի երիտասարդ, նրանք ամուսնանում են սիրո զգացմունքով և ստեղծում իրենց երջանիկ ընտանիքը։ Բռնությունը տեղ չուներ այստեղ։ Զարուհին ամուսնու հպատակը չէ և նրա ասպարեզը չի սահմանափակվում միայն խոհանոցով։ Լինելով սիրող ամուսին և մայր, նա միաժամանակ աշխատում է, օգնելով ընտանիքին նյութապես և կատարելով իր հասարակական պարտքը։ Փոխադարձ վստահության, անկեղծ սիրո այս մթնոլորտում, բնական է, չէր կարող մուտք գործել բարոյական անկման ախտը և հավասարության այդ պայմաններում Զարուհին զգում էր իրեն կատարելապես երջանիկ։ «Դիտե՛, Զարուհի,— ասում է Հրանտը,— ինչո՞ւ մենք երջանիկ ենք. վասնզի մեր մեջ հավասարություն կա, վասնզի մենք երկուքս ալ համեստ ընտանիքե ենք, երկուքս ալ անարծաթ՝ իրարու վրա կը հենունք, զիրար կը պաշտպանենք, զիրար կը խնամենք, իրարու վրա կը գուրգուրանք»։

Բոլորովին այլ ճակատագիր է վիճակվում նրա ընկերուհուն՝ Սիրանույշին։ Սիրո և ամուսնության նրա իրավունքն արդեն շատ պայմանականությունների է բախվում, որոնք նրա կյանքը դարձնում են ողբերգական։ Նա սիրում էր Երվանդին՝ արվեստի սիրահար մի երիտասարդի և նրա մեջ գտնում իր կյանքի ու երջանկության իմաստը, սրտի թրթռուն երազանքը։ Սիրտն ազատ է սիրո մեջ, մինչդեռ մարդու կամքն ազատ չէ այդ ազատությունը տնօրինելու։ Ռոմանտիկ երազներով սնված Սիրանույշը չէր ենթադրում, թե իր անձնական զգացմունքները կբախվեին իրականության բիրտ օրենքներին։ Ծնողների միակ դուստրը, ծնողական գուրգուրանքների ինքնիշխան զգացումը վայելած, նա չէր կարող մտածել, թե իր վառ երազները կարող էին փշրվել, բախվելով հարազատ հոր կամայականությանը։ Բայց այդ տեղի ունեցավ միանգամից, անակընկալ։ Դեռ նա իր թրթռուն սիրո ինքնամոռացումի վայելքն էր ապրում, երբ հնչեց հոր դաժան վճիռը, թե իր դուստրը չի կարող կին դառնալ մի «աննշան համբակի», թե ազնվականի իր պատիվը չպիտի արատավորվի «սեր» հորջորջվող ինչ որ սնամեջ զգացման պատճառով և իր դուստրը պետք է ամուսնանա ազնվազարմ ու պետական պաշտոնյա Դարեհյանի հետ։ Ծանր էր հարվածը Սիրանույշի համար. միանգամից խորտակվում են սիրո, հավատարմության այն խոսքերը, որ նա շշնջա-

ցել էր Երվանդին, և նա գնում է թախանձելու հորը, որ սա հրաժարվի իր որդեսպան վճռից, քանի որ ինքը չի կարող ապրել առանց սիրո։ Բայց հայրը մնում է անդրդվելի. «Այսինքն կուզես որ հաճիմ բոկոտն նկարչի մի տալու զքեզ ի հարսնություն, գործավորի զավկի մի, ուրիշի ողորմությամբ սնած անանուն սրիկայի մի որ հյուրընկալությենես օգուտ քաղեց զքեզ զգլխելու. մին՝և անվանս, մինչև հարստությանս հասնելու համար։ Մի՛ հուսար երբեք թե հաճությունս կստանաս, ո՛չ, ո՛չ, զի այդ աստիճանի չեմ նվաստանար»։

Զգալով, թե ինչ հետևանքների կարող է հասցնել կամակոր հոր սպառնալիքը, կամազուրկ աղջիկը հնազանդվում է իր բախտին և կարճ ժամանակ անց ամուսնանում Դարեհյանի հետ։ Այսպես էլ սկսվում է նրա կյանքի ողբերգությունը։ Զգացմունքներից և մտերիմ հոգիներից զերծ ընտանիքը նրա համար դառնում է մի բանտ, և նա, անտարբեր ամեն ինչի հանդեպ, մի տեսակ մեկուսանում է և տվայտում իր լավ երազների կործանումը։ Շքեղություններին, հանդեսներին, պերճաշուք վայելքներին անտարբեր, նա շրջում էր ամուսնական ապարանքի ծառուղիներում, բայց մտքով թռչում դեպի հեռավոր Իտալիայի եզերքը, ուր գտնվում էր սիրած երիտասարդը, սրտի բաբախումով սիրո հարազատ մրմունջներ որոնում այն ափերից եկող ծովի ալիքների խոխոջյունի մեջ։ Իր հորինած երազների ու պատրանքների աշխարհում սիրազեղ մոր գուրգուրանքներն ու անեղծ զգացմունքների անխախտ հավատը նրան համակերպում էին իր վիճակի հետ և նա կարծես ստեղծել էր իր հոգու խաղաղությունը, բայց Դարեհյանի վարքն ու շրջապատի ճղճիմ բարքերը խափանում են այդ միակ սփոփանքը ևս։ Ամուսնությունից մի կարճ ժամանակ անց Դարեհյանը անձնատուր է լինում անառակ կյանքին, ոտնատակ տալիս Սիրանույշի կանացի ինքնասիրությունը, իսկ բանսարկու մարդիկ գաղտնի դավեր էին նյութում՝ ապացուցելու Սիրանույշի անբարոյականության առասպելը։ Խախտվում է Սիրանույշի հոգու անդորրը. Իտալիայից վերադարձած Երվանդի հուսախաբ մրմուռը վերստին բացում է մարած վշտերը, ստեղծում ողբերգական մի հանգույց, որից դժվար էր ելք որոնել։ Եվ այն, ինչ չէր կարող անել նա, ինքնաբերաբար կատարվում է մի չար անակնկալով։ Սիրանույշը հիվանդանում է տիֆով և մահը կասեցնում է նրա հոգու տառապանքը։ Դրան հետևում է Երվանդի խելագար քրքիջը։

Հերոսների ճակատագիրը հանգեցնելով ողբերգական ֆինալի, Տյուսաբը նորից առաջադրել է նույն հարցը՝ ի՞նչն է այդ բոլորի պատճառը, ինչո՞ւ Սիրանույշի և Երվանդի երջանիկ սիրո խաթարումը պետք է հասցներ նրանց կործանմանը։ Հեղինակը նորից հանդես է գալիս հասարակական բարոյականության, կնոջ ստրկական կապանքների անողոք քննադատությամբ։ Վիպական մտադրույթի իմաստով Սիրանույշի տեղը չափազանց որոշ է. չէր կործանվի նա, չէր ոչնչանա Երվանդի տաղանդը, եթե Սիրանույշը ազատ լիներ իր զգացմունքներն ու կամքը տնօրինելու մեջ։ Փոխադարձ սիրո, հավատարմության մթնոլորտում նա

Երվանդի հետ կստեղծեր մի ներդաշնակ միասնություն և կհասներ իր երազանքին։ Բայց արդյո՞ք նա ազատ էր ամուսնանալուց հետո։ Ո՛չ, փոխվեց միայն տերը և նա դարձավ իր ամուսնու ստրուկը։ Իսկ ինչո՞ւ նա ստիպված պետք է լիներ տանելու անբարոյական ամուսնու պիղծ արարքները, ինչո՞ւ իրավունք չունենար պաշտպանելու իր պատիվն ու ինքնասիրությունը։ Որովհետև տիրող բարոյականությամբ օրինականացված էր տղամարդու բռնությունն ու կնոջ ստրկական հնազանդությունը։ Ինչպես օրենքի ուժ ուներ տիրոջ գերիշխանությունը ստրուկի հանդեպ, նույնպես և օրինական է համարվում կնոջ ստրկական կախումն ամուսնուց։ Տյուսաբը ցույց էր տալիս կրոնի և հասարակական օրենսդրության այս նվաստացուցիչ, հակահումանիստական էությունը և ձայն բարձրացնում հանուն կնոջ ապահարզանի իրավունքի. «Ազատությունս բռնաբարած ես,—ասում է Սիրանույշն ամուսնուն,—երիտասարդությունս կը թարշամի. կզգամ թե կը մարի հիս ինչ որ մտավորական հուր է և կիմանամ, թե կսպառի հիս ինչ որ սիրո հանք մ'էր։ Այդ ամեն բանի կը հանդուրժեմ, կը համակերպիմ, վասնզի ընկերությունն ինձ իրավունք չտար ընդդեմ վարմունքիդ բողոք բառնալու, վասնզի իրավունք չտար ինձ քեզմե բաժնվելու կնոջ հպատակող հանգամանաց հակառակ չգործելու համար։ Եվ սակայն ընկերությունը չուզեր հաշվել հոգվույս ներքին կռիվը, պատրանքս, լքումս, դառնություններս, և քեզմով կրած մարտիրոսություններս»։

Կանանց ազատության ձգտումը, ազատ սիրո երջանիկ բաղձանքը անհասկանալի էին սակայն ընտանիքի և հասարակության ինքնիշխան «հերոսներին»։ Հայնուռի և Դարեհյանի համար կանացի այդ մորմոքները հնչում էին իբրև անիմաստ և ծիծաղելի մի բան։ Ի՛նչ է սերը, եթե ոչ դատարկ մի ցնորք, ի՞նչ երջանկություն կարող է լինել՝ հարստության վայելքից բացի. «Կանացի արդի հավասարության պահանջումները դարուս նոր ախտերն են, որք ի վնաս ընտանեկան բարօրության կը ներգործեն։ Երբ կին մը հարստությամբ ու փառօք կապրի ի՞նչ կրնա առավելն փափաքիլ»,—այսպիսին է Հայնուռի ըմբռնումը, այսպես էր դատում և Դարեհյանը։ Ամուր փականքի տակ դնել իրենց կանանց, դողալ իրենց ընտանեկան սրբության համար, բայց դրսում մխրճվել կրքերի և շվայտության մեջ, իսկ կնոջ ազատության իրավունքը անվանել անբարոյականություն, այն, ինչ ներելի է տղամարդուն, սրբապղծություն համարել կնոջ համար,—այս է միահեծան տերերի բարոյական կոդեքսը։ Տյուսաբը մերկացնում է այս կեղծիքը, հաստատում այն ճշմարտությունը, որ անբարոյականությունը ծնվում է ոչ թե ազատությունից, այլ բռնության իրավունքից, քանի որ միայն ազատ սիրո վրա հիմնված ընտանիքը կարող է խուսափել անբարոյական կրքերի ներթափանցումից։ Ուր կա փոխադարձ սեր և հավասար իրավունք, այնտեղ կլինի նաև հավատարմության զգացում և բարոյական մաքրություն։ Ինչո՞ւ այնքան շատ են դժբախտ ամուսնություններն ու բարոյալքված ընտանիքները,

որովհետև իրավազուրկ է կինը. չկա ազատ սեր, սեռերի հավասար իրավունք, ընտանիքը հենվում է ոչ թե մաքուր զգացմունքի, այլ շահի և առուծախի վրա։ «Ամուսնությունը,—գրում է հեղինակը վեպում,—այսօր տարբեր ուղղություն մ'առած է, նվաստ առ և տուր մ'եղած է... Այսօր ամուսնության պայմանն է ոչ թե բարոյական հանգամանքն, այլ ոսկին։ Չի հարցվիր թե ի՛նչպես է անձր, այլ ինչ ունի։ Չի փնտրվիր բարոյական էակն՝ այլ նյութականը։ Ի՞նչ զարմանք ուրեմն եթե ամուսնությունններն այսօր անչափ անհաջող են, եթե բնավորությունններն իրարու հետ չեն հաշտվեր, եթե կամքերն իրարու չեն համաձայնիր, եթե փոխանակ միաբանության անմիաբանություն կա, փոխանակ սիրո՝ անտարբերություն կամ հակակրություն»։

Թափանցելով ընտանիքի և բարոյականության սոցիալական արմատները, Տյուսաբը, սակայն, կնոջ ազատության հարցում նորից ապավինում է իր բարոյախոսության պատրանքներին, առաջադրված խնդրի լուծման ուղիները քննում զուտ բարոյականության սահմաններում, առանց պայմանավորելու այն կյանքի արմատական վերափոխմամբ։

4

«Դո՛ւստր իմ, քեզ կը նվիրեմ այս երրորդ և գուցե վերջին երկս։ Տղա հասակեդ սկսե սիրել զաշխատություն՝ իբրև զԱրաքսիա. լուսավորե՛ միտքդ միշտ, կոխե՛ աներկյուղ ընկերական նախապաշարմանց վրա, յե՛ր արդար սկզբանց պաշտպան, բարեկամ տկարին, թշնամի զոռոզին։ Լե՛ր դու, քեզմով և սեռիդ արժանապատվությամբը. բարոյապես գույն մ'ունեցիր, ու այդ գույնով ապրե՛ մինչ ցվերջ կենացդ,—գրում է Տյուսաբը իր վերջին՝ «Արաքսիա կամ վարժուհին» վեպի նվիրաբերականում։ Այս տողերը հուշում են վեպի գաղափարական միտումը. հեղինակը կանացի հարցին անդրադառնում է աշխատանքի հասարակական իրավունքի տեսակետից։

Վեպը սկսվում է սոցիալական անհավասարության՝ հեղինակի ակնհայտ միտումով իմաստավորված հակադրության ցնցող պատկերով։ Բարեկենդան էր, ժողովրդի տրադիցիոն տոնախմբության օրը։ Բայց բոլորին չէր տրված ուրախության և ցնծության նույն վայելքը. մինչդեռ «հարուստը կենաց ճոխ միօրինակությունը կր ճգնի ընդհատել... և պարապո նեղանալի ժամերը... աղմուկով, նվագարանով, հացկերույթով, պարով, շարժմամբ և տարօրինակ կենդանությամբ զբաղեցնել», «աղքատը յուր տխուր վայրկյաններր կր մոռնա», «արտասուաց ու հառաչանաց բարեկենդանը կը տոներ»։ Եվ հեղինակն ամբողջ հոգով համակրում ու կարեկցում էր խարխուլ տնակների ամենազուրկ թշվառներին. «Ո՞վ սրտճմլիկ հակապատկեր կենաց. մերձ այնչափ խնդության ու խրախճանաց՝ այնչա՛փ սուգ և հուսահատություն»։ Տյուսաբը ներկայացնում է, ահա, Պոլսի անշուք թաղամասերից մեկում ապաստանող մի ընտանիք՝ անդամալույծ հայրը, զրկանքների հանդեպ տրտնջա-

ցող, սակայն դրանք կանխելու համար անզոր մայրը և միակ դուստրը՝ Արաքսիան։ Այստեղ էլ հեղինակն առաջադրում է իր թեզը. Վարսամյանների ընտանիքը մատնված է ծայրահեղ չքավորության, նրանք չունեն աշխատող տղամարդ, նրանց միակ հույսը Արաքսիան է, ինչո՞ւ նա չպետք է ունենար աշխատելու իրավունք, որով կարողանար հայթայթել թշվառ ընտանիքի ապրուստը։ Չէ՞ որ նա տվյալներ ուներ դրա համար, հմուտ էր մաթեմատիկայի ու տոմարագիտության մեջ, գիտակ էր լեզուների, ուներ փիլիսոփայական և սոցիոլոգիական հիմնավոր գիտելիքներ։ Բայց օրենքով կինը զրկված է աշխատանքի իրավունքից, իսկ նախապաշարմունքն այն վավերացրել էր անպատվության նախատինքով։ Արաքսիան տվյալներ ուներ հաղթահարելու նախապաշարմունքը, բայց ո՞ւր են նրա աշխատանքի հեռանկարները, չէ՞ որ կնոջ համար փակ են գործելու ասպարեզները։ Այլ ելք չգտնելով, նա ստանձնում է մեծահարուստ Աբգարյանների դուստրերի կրթության ու դաստիարակության գործը։ Շուտով կյանքն ստեղծում է իր պատմությունը, Արաքսիան և ազնվականի ավագ որդին՝ Ներսեսը կապվում են սիրո զգացումով և հերոսուհին, կարծես, գոհ էր հանգամանքների հաջող բերումից։

Սակայն դեպքերն այսպես հաշտ ու խաղաղ չպետք է ընթանային, և Արաքսիան պետք է կրեր հասարակական հետամնաց բարքերի դաժանությունը։ Այս անգամ նրա գլխավոր հակառակորդը արհամարհող, փառասեր, հեշտամոլ տիկին Աբգարյանն է։ Չարակամությամբ լցվելով ազատամիտ Արաքսիայի հանդեպ, մանավանդ երբ վերջինս խանգարում է նրա սիրարկածներին, տիկին Աբգարյանը դիմում է անազնիվ միջոցների՝ նրան անվանարկելու համար։ Արատավորելով Արաքսիայի անունը, նրան որակելով անբարոյական և վտարելով իր ապարանքից, տիկին Աբգարյանը հասնում է Ներսեսի և Արաքսիայի կապերի խզմանը, որից հետո հուսախաբ աղջկան մնում էր միայն վերադառնալ հայրական տունը և ողբալ իր ամբաստանված անունն ու խորտակված սերը։

Ինչպես տեսնում ենք, Արաքսիայի ճակատագիրը կարծես նույնանման է նախորդ վեպերի հերոսուհիների կյանքի պատմությանը։ Սակայն Տյուսաբը այս անգամ բոլորովին այլ լուծում է տալիս դեպքերի ընթացքին։ Հակառակ նախորդ վեպերի ողբերգական ֆինալին, հեղինակն այստեղ ներկայացրել է մի հովվերգական պատկեր։

Բացահայտվում են խարդավանքները, երևան է գալիս ճշմարտությունը, տիկին Աբգարյանը դառնում է մեղապարտ, իսկ Ներսեսը նորից գտնում է իր հրեշտակային Արաքսիային, և նրանք ամուսնանում են։ Չարը խափանվում է, բարին հաղթում, իրականանում են մարդկանց իղձերն ու երազանքները։

Տյուսաբը անշուշտ վրիպել է գեղարվեստորեն՝ մարդկանց դարձնելով իր բարոյախոսական տենդենցների ստրուկը, գրչի թեթև շարժումով համահարթել կյանքի աններդաշնակություններն ու հակասությունները և իր համար հյուսել մի «գեղեցիկ հեքիաթ»։

«Արաքսիա կամ վարժուհին» իր գեղարվեստական և ճանաչողական արժեքով զիջում է «Մայտա» և «Սիրանույշ» վեպերին։ Այստեղ առավել ակնհայտ են դրսևորվել ռոմանտիկական մեթոդի որոշ պայմանականություններ։ Ամենից առաջ նկատենք, որ մարդկային բնավորությունները տրված են ռոմանտիկական պոետիկայի միտումնավոր բևեռացման սկզբունքով, ծայրահեղ և անխառն հատկանիշների խտացմամբ։ Տյուսաբի վեպերում մարդիկ բաժանվում են երկու խմբի՝ բարի և չար, և այդ հատկանիշները տրվում են նրանց իբրև անփոփոխ, բնածին իրավունք։ Սա մի կողմից զրկել է հեղինակին՝ հոգեբանական բարդ ներքնաշխարհ ստեղծելու հնարավորությունից, մյուս կողմից՝ հաճախ կանխորոշել է կոլիզիաների լուծումը, դեպքերի ընթացքն ու հերոսների ճակատագիրը։

Տյուսաբը շատ է տուրք տվել պայմանականությանն ու պատահականությանը, հանգույցների լուծումը հաճախ ենթարկելով արհեստական հարմարեցման։ Մարդկանց գործելակերպի և դեպքերի տրամաբանության հանդեպ Տյուսաբը ազատ է։ Հանգամանքները նա դասավորում է իր ցանկացած ձևով, նրա վեպերում մարդիկ մահանում կամ հասնում են իրենց իղձերի իրականացմանը, առանց սոցիալական և հոգեբանական բավարար հիմնավորման։

Ժամանակին Հ. Պարոնյանը քննադատեց Տյուսաբի վեպերի այս գեղարվեստական թերությունները։ Ռեալիզմի տեսաբանը չէր կարող ընդունել արդեն մայրամուտ ապրող ռոմանտիզմի գեղարվեստական սահմանափակությունները, մասնավորապես Տյուսաբի՝ տեղ-տեղ իրականությունը գունազարդող սենտիմենտալ բարոյախոսությունը. «Վեպերու մեջ,—գրում է Պարոնյանը,—մարդս որքա՜ն շուտ բույժ կը գտնե յուր ցավոց։ Լումայե կարոտ աղքատն մեկ վայրկյանի մեջ կը հարստանա, անակնկալ ժառանգություն մը ձեռք բերելով յուր հորեղբորեն, զոր չէր ճանչնար առաջ, կամ միլիոնատերի մը համակրությունն գրավելով։ Վեպերու մեջ ավազներն դալարագեղ մարգագետիններու, անապատներն հանկարծ մշտաբուխ վտակներու կը դառնան։ Ուստի զարմանալու չէ շատ, երբ Այտամն (Մայտա—Ս. Ս.) փողոցի մեջ կը մարի, կիյնա և կը հյուրընկալվի իրեն անծանոթ կոմսե, մ՛որ չճանչնար Այտամն։ Եթե կոմսն յուր տունն չընդուներ Այտամն՝ խիստ ողբալի պիտի ըլլար խեղճ կնոջ վիճակն։ Քառասուն անգամ տեսած եմ փողոցի մեջ ինկած և մարած խեղճ էակներ, որ անցորդներուն մեկ անտարբեր նայվածքին իսկ չէին արժանանար. հանդիպած եմ իրիկվան հացն մտմտացող ընտանյաց հայրերուն, որ երկու դահեկան չէին կրցած մեկե մը փոխ առնել, մինչդեռ եթե վեպերու մեջ մտնեին այս անձերն՝ անմիջապես պիտի հարստանային»[1]։

Տյուսաբի գրական ոճն ու մաներան պայմանավորված են ռոմանտիկական մեթոդի յուրահատկություններով։ Մի կողմից շեշտված սուբ-

---

[1] Հ. Պարոնյան, *Ընտիր երկեր, գիրք 2, Երևան, 1955, էջ 211։*

յեկտիվություն, որն ամենուրեք ի հայտ է բերում գրողի բարոյախոսական սենտենցը, մյուս կողմից՝ բացահայտ տենդենցիոզություն՝ վեպի էջերը լեցնող հրապարակախոսական գաղափարաբանությամբ։ Գրողն իր վեպերում առաջադրում է դրույթներ, հանդես է գալիս որպես գաղափարների քարոզիչ, գլխավորապես հետևում իր թեզի հաստատմանը, իսկ վիպական արվեստի այլևայլ ձևերը, որոնք անհրաժեշտ են գեղարվեստական կատարելության տեսակետից, նա, որոշ իմաստով, երկրորդական պլան է մղում։

Գեղարվեստական մտածողության այս սահմանափակությամբ հանդերձ, Տյուսաբի ստեղծագործությունը պատմականորեն ուսանելի է իր գաղափարներով, լավ ու ներդաշնակ ապագայի երազանքներով։

ԳԼՈՒԽ ԻՆՆԵՐՈՐԴ

ԳԱՐԵԳԻՆ ՍՐՎԱՆՁՏՅԱՆՑ

Անցյալ դարի 70—80-ական թվականների հայ հասարակական-գրական գործիչների շարքում իր ուրույն տեղն ունի Գարեգին Սրվանձտյանցը։ Սրվանձտյանցի մեջ ինքնօրինակ ձևով հանդես են եկել մի կողմից 50—60-ական թվականների հայ ազգային-լուսավորիչների, մյուս կողմից 70—80-ական թվականների գյուղացիական դեմոկրատների բնորոշ գծերը։ Տոգորված հարազատ ժողովրդին ծառայելու գաղափարով, Սրվանձտյանցն իր ամբողջ գիտակցական կյանքում բանիվ ու գրչով պայքարել է նրա ազատության, լուսավորության և կենսական պայմանների բարելավման համար, յուրովի արձագանքել իր ապրած ժամանակաշրջանի հայ հասարակական մտքի առաջավոր գործիչների արծարծած ժողովրդային, հայրենասիրական և ազգային-ազատագրական գաղափարներին։

Առանձնապես նշանակալից է Սրվանձտյանցի դերը հայ ժողովրդական բանահյուսության բազմաթիվ մեծարժեք ստեղծագործությունների հայտնաբերման ու գրառման գործում։ Նա համարվում է մեր վաստակավոր ու երախտաշատ բանահավաքների ռահվիրան։ Նրա անվան հետ է կապված առաջին հերթին «Սասունցի Դավթի» հայտնագործման փաստը։ Հայտնի է, որ մինչև 70-ական թվականները հայ բանասերներն ու գրականագետները զբաղվել են գլխավորապես Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» մեջ հիշատակված ու օգտագործված ավանդական բանահյուսության առանձին հատվածների ուսումնասիրությամբ, շատ քիչ ուշադրություն դարձնելով ժամանակակից ժողովրդական բանահյուսությանը։ Սրվանձտյանցն առաջինն էր մեզանում, որ հիմք դրեց այդ գործին, հետևողականորեն զբաղվեց դրանով և ունեցավ իր հետևորդները ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ արևելահայ իրականության մեջ։

Սրվանձտյանցի հանդես գալը գրական-հասարակական մի նոր հոսանքի կամ ուղղության բնորոշ արտահայտությունն էր, որի նախանշանները Արևմտյան Հայաստանում սկսել էին երևալ տակավին անցյալ դարի 50—60-ական թվականներին, և որը գնալով խորացավ ու որակ դարձավ 70—80-ական թվականներին։ Դա այսպես կոչված գավառական գրականության առաջացումն էր կամ գավառի մուտքը գրականու-

թյան մեջ, որը նշանավորվում էր գյուղացիական-նարոդնիկական իր նոր-րոգ հովերով ու գաղափարներով։ Մինչ այդ, ինչպես հայտնի է, արևմըտահայ գրականությանը նյութ էր տալիս, հիմնականում, քաղաքը, մասնավորապես Պոլիսը՝ հասարակական-կենցաղային իր բնորոշ երև-

Գարեգին Սրվանձտյանց

վույթներով ու հարաբերություններով, դեպքերով ու դեմքերով։ Հայ բնաշխարհը, գյուղն ու գյուղացին իրենց կյանք ու ապրուստով, հույզերով ու մտորումներով, աննշան տեղ էին գրավում նրա մեջ։

Բայց շուտով գրականության մեջ է մտնում Հայաստանի հնագույն և նշանակալից գավառներից մեկը՝ Վան-Վասպուրականը, հանձին այնպիսի «բնաշխարհիկ» հեղինակների, ինչպիսիք էին Մկրտիչ Խրիմյանը և վերջինիս հիմնադրած Վարագա հռչակավոր դպրոցի երբեմնի սաները՝

Ղևոնդ Փիրղալեմյանը, Երեմիա, Արիստակես և Սեդրակ Տեր-Սարգըսյանները (Տեկանց), Տիգրան Ամիրջանյանը, Արսեն Թոխմախյանը[1] և սրանց ամենակարկառուն ներկայացուցիչը՝ Գարեգին Սրվանձտյանցը։

Արձագանքելով իրենց անձանձիր ու բազմաշնորհ ուսուցչին և հետևելով նրա օրինակին, հիշյալ հեղինակներից ամեն մեկը իր ինքնուրույն լուման է մտցնում արևմտահայ նորաստեղծ գավառական գրականության մեջ, վեր հանելով աշխատավոր գեղջուկի ապրումներն ու մտորումները, նրա անկեղծ ու պարզ հոգին, նրա ավանդական բանահյուսության գանձերը։

I

Գարեգին Սրվանձտյանցը ծնվել է 1840 թվականի դեկտեմբերի 12-ին, Վանի Այգեստան կոչված քաղաքամասի Սանդենց թաղում, բազմանդամ և ոչ հարուստ ընտանիքում[2]։

Թաղի տարեց կանանցից ու տղամարդկանցից («մամիկներից» ու «խալիվորներից») Սանդենց Օհանեսը (այդպես է եղել Սրվանձտյանցի մկրտության անունը) մանկուց հաճախակի լսել է նրանց խոսքն ու զրույցը, հետաքրքրաշարժ ու խորհրդավոր պատումները («մասալներն» ու «կսաները»), սրամիտ ու իմաստուն առած-ասացվածքները, նրանց համով-հոտով բառ ու բանը, որոնք տարիներ հետո պետք է դառնային նրա գրական զբաղմունքների ու ստեղծագործության գլխավոր առարկան։

Նախնական կրթությունը Սրվանձտյանցը ստացել է հայրենի քաղաքի Հայնկույսների վարժարանում, հռչակված վարժապետներ՝ Մահտեսի Հովհաննեսի (Քոլոզ կոչեցյալ) և Ավետիս Սահառունու մոտ, սովորելով նրանցից Սաղմոս և Ժամագիրք կարդալ։ 1857 թվականին նրան հաջողվում է ընդունվել Մկրտիչ Խրիմյանի հիմնադրած Վարագա վանքի Ժառանգավորաց դպրոցը։ Այստեղ է, որ նա առաջին անգամ կարդում և ուսումնասիրում է Եղիշեի հռչակավոր գիրքը և խանդավառվում Վարդանանց քաջերի անօրինակ սխրագործությունների հերոսապատումներով։ Այստեղ էլ հենց, կենսագիրների ասելով, նա փոխում է իր մկրտության անունը և Վարդանանց պատերազմի քաջերից մեկի՝ Գարեգին Սրվանձտյանցի անունով, ինքն իրեն վերանվանում՝ Գարեգին[3]։

Վարագա դպրոցը և Վարագա վանքն ընդհանրապես, տիրող ասիական խավար մթնոլորտում, լուսավորության կատարյալ մի օջախ էր։ Խրիմյանի անձնական նախաձեռնությամբ և ջանքերով այստեղ հիմնադրվել էր հատուկ տպարան, ուր հրատարակվում էր «Արծուի Վաս-

---

1 Թ. Ավդալբեգյան, Արսեն Թոխմախյան, Երևան, 1926։

2 Կենսագրական տեղեկությունները հիմնականում քաղել ենք Դ. Շերենցի «Գարեգին եպիսկ. Սրվանձտյանց» վերնագրով համառոտ կենսագրականից, գրված Սրվանձտյանցի մահվան տասնամյակի առիթով (տե՛ս «Ազգագրական հանդես», Թիֆլիս, 1902, գիրք IX, էջ 272—281)։

3 «Տարազ», 1892, N 47, էջ 605։

պուրական» անունով թերթը, կազմվել էր հատուկ թանգարան, թատերական սրահ, բերվել էին գյուղատնտեսական գործիքներ։

Լինելով իսկական հայրենասեր ու ժողովրդասեր մի գործիչ, բնատուր մեծ խելքով ու ձիրքերով օժտված այդ բանաստեղծ-հոգևորականը, նպատակ էր դրել գիտության ու լուսավորության ճանապարհը դուրս բերել բռնության ու խավարի մեջ տանջվող իր հայրենակիցներին, մատաղ սերնդին ծանոթացնել հայ ժողովրդի հերոսական ավանդներին ու մեծ մշակույթին, արթնացնել նրա մեջ սեր դեպի հայրենիքն ու ժողովուրդը։

«Կգա՞ արդյոք մի օր, երբ մեր այս ձորերում, ուր միայն ավազակների հրացանի տրաքոց է լսվում, լսվի երկաթուղու շոգեկառքի սուլոցը և մենք ունենանք հեռագիր, փոստ, դպրոցներ, համալսարան»,—կարդում ենք «Արծուի Վասպուրականի» առաջնորդողներից մեկում։ Ահա թե ինչու, միանգամայն իրավացիորեն, բախտավոր էր համարվում այն երիտասարդը, ում հաջողվում էր ընդունվել Վարագա դպրոցը։ Եվ Սրվանձտյանցը դառնում է այդ սակավաթիվ բախտավորներից մեկը։ Նա ոչ միայն ընդունվում է այդ դպրոցը, այլև, իր աչքի ընկնող բնատուր տվյալներով, գրավում Խրիմյանի հատուկ ուշադրությունը, արժանանում նրա քաջալերանքներին ու բարյացակամ հովանավորությանը։

Սրվանձտյանցի գրական առաջին քայլերը կատարվում են 50-ական թվականների վերջերին և 60-ական թվականների սկզբներին, Վարագա վանքում, «Արծուի Վասպուրական» ամսաթերթի էջերում։ Այստեղ է, որ Խրիմյանը տպագրում է նրա գրաբար լեզվով աշակերտական ոտանավորները, «Վանա պառավաց աղոթքը», «Կյանքը ծովու կնմանի» խորհրդածությունը և մի շարք հայրենասիրական հոդվածներ՝ նվիրված V դարի պատմական նշանավոր դեպքերին ու դեմքերին։

Սրվանձտյանցի գրական-հասարակական նախասիրությունների ու նկրտումների բնութագրման տեսակետից առանձնապես բնորոշ է վերոհիշյալ աղոթքը։ Վերջինս հեղինակի՝ ժողովրդական բանահյուսության դրդումով և նրա ոճով ու ոգով հորինված առաջին գործն է, ուր վանեցի պառավ գեղջկուհիների բերանով Սրվանձտյանցը դրսևորել է հայ ժողովրդի լայն ներքնախավերի հույզերն ու մտորումները։

«Հայր մեր որ յերկինս… չտանես աճն մտքեն, չտանես ամօթն երեսեն… զամէն անճարող ճարիկն անես ապա մէ… շաղաթաթախ աղոթքան դու բարի կսմաթ հասուցես…, զամեն կարիպ-կուրպաթի…, ինոնց սատաղեն մեր կարիպներաց… իմ ձեթկիկ ձագերաց ձենիկ դառնաս… հացին էժնութեն. ջրին առատութեն. անձրևի շատութեն… երկրի ճոչբրաց սեր միաբանութեն. Հայոց ազգին ազատութեն…»[1]։

Վարագա դպրոցն ավարտելուց հետո, Սրվանձտյանցը նույն դպրոցում կարգվում է ուսուցիչ և միաժամանակ նշանակվում «Արծուի Վասպուրական» ամսաթերթի փոխմբագիր։ Ըռանդուն կերպով մաս-

---

1 *«Արծուի Վասպուրական», շրջան Ե, 1862—1863, № 3, էջ 87—88։*

նակցելով Խրիմյանի հանդեսի աշխատանքներին, Սրվանձտյանցը «Վարդ» գրական մականունով աշխատակցում է նաև Պոլսի, Իզմիրի, Թիֆլիսի մի շարք պարբերականներին («Մասիս», «Արևելյան մամուլ», «Մանզումե էֆքյար», «Կռունկ», «Մեղու Հայաստանի»)։ Լրագրական ակնարկների բնույթ ունեցող իր թղթակցությունների մեջ, նա ճշմարտացի պատկերներով վերարտադրում է Արևմտյան Հայաստանի գավառներում ապրող հայ աշխատավորության կյանքի ծանր պայմանները, սեփական ու այլազգի հարստահարիչներից նրա կրած անլուր տառապանքները։

Բնորոշ է այս տեսակետից հետևյալ հուզիչ ու խոսուն դրվագը՝ հեղինակի «Շինական հայոց կյանք ի Հայաստան» ընդարձակ ակնարկից։

Վերարտադրելով քաղաքից եկած հարկահավաքի անգթությունները, Սրվանձտյանցը ցավ ի սիրտ պատմում է. «...Հանկարծ էն կողմեն ձիավոր մի էլ հասավ. խարջ ժողովողն էր քաղքից հուղարկված...

Վազեցին էկողի հառաջ, իջավ զափթիեն *յուր ձիուց, բարևեց ու գնաց Ռեսի տուն, հաճոյից ուզածը կերավ, ապա սկսավ առաջարկել։ էնտեղ կկանչվեին պառավ կնիկներ, մեկին կը հարկադրեին չորս մարդու տուրք տալ. պատճառ, որ սորա չորս որդիքը Ստամբոլն են. թեև բողոքեց թշվառ պառավը թե՝ մի տարի չորս ամիս է որ իմ մեկ որդին օտարության մեջ մեռեր է, բայց ո՛վ էր լսող։ Ինքն ասաց ինքը լացավ, ինքը լսեց, ինքն ցավեցավ։*

...Այնտեղ կանչեցին և քանի մը նորահարսներ, որոնցմե կը պահանջեին իրենց էրիկներու խարջը *պատրաստեն տան. խղճալիք ամոթխածությունից աչք ու երեսնին կապկպած ու պառավներու ետևը կայնած, ձեռքով ու գլխով իրենց անճարությունը հայտնեցին, բայց* զապթիեն *գոռալով և երկյուղ տալով պատվիրեց, որ պարտք անեն, ճար անեն տան։*

Ել գնացին նոքա դողալով ու լալով։

Մեկ ավուր մեջ ամեն գեղացիք կընիկ, տղա, մեծ, պստիկ լցվան քաղաքը, խանութե խանութ, մարդե մարդ գնալով, լալով ու աղաչելով. քանիմ օր հազիվ դարձան գեղ. ո՛ր մուրհակ էր տվեր, ո՛ր ծանոթ ուներ երաշխավոր էր տվեր, որ ստացվածք ուներ գրավ տվեց. վերջապես պարտք արին՝ փող բերին հոգալու իրենց խարջը։

Սակայն էն հարսներն են նոքա, որ կծեծվին, և որ հառաջ կվարվին քաղաք տանել ու բռնել։ Ողջ գեղացիք չեն կարող միջնորդել ազատել. պատճառ, որ սոքա ամոթից և ծանոթ չունենալից չէին կարողացեր փող ճարել»[1]։

Սրվանձտյանցի աչքից չի վրիպել նաև արևմտահայ գյուղացիության մեծ տառապանքներ պատճառած պանդխտությունն ու տեղահանությունը, որը հետևանք էր սեփական ու այլազգի աշխարհիկ ու հոգևոր տերերի անլուր հարստահարությունների ու հալածանքների։

---

[1] «Արծուի Վասպուրական», շրջան Ե. 1862—1863, № 3, էջ 81—82։

Իր ակնարկի մեջ նա ճշմարտապատում ձևով և քնարական զեղում-ներով նկարագրել է պանդուխտներին դեպի օտարություն ճանապարհե-լու սրտաճմլիկ տեսարանը։

«Տես մի այլ տեսարան. խումբ մը երիտասարդ և պատանիք։

Փողոցներու մեջ զանգակի ձայներ կհնչվին, կարավանի նշան է այս ձայն, որ ամեն շաբթու կհնչվի այստեղ։ Ահա նոքա են, որ խմբո-վին պիտի երթան պանդխտություն։

Ո՛հ, կամովին և ակամա անձամբ անձին գերություն։ Աղաղակը նոցա աղաղակն է. ահա այն պատանյաց մայրեր իրենց զավակները կուլան. ահա նորահարս ամուսիններ իրենց փեսաները կուլան։

Թշվառ սեր ծնողական. թշվառ սեր ամուսնական։

Մեկը կուլա, որ յուր որդին պիտի նշաներ, հարսանիք աներ. մյուս կուլա, որ յուր հարսնություն կմնա անմխիթար և անտեր։ Իսկ փեսայա-ցուք և փեսաներ դարձուցանելով, թոթափելով իրենց սերն ու սիրտ ծնո-ղաց, հայրենյաց և սիրելյաց վերա, հեծան ու քշեցին բառնալով իրենց բեռները անչափ արտասունքներով և ծանր պարտքերով»[1]*։*

Նույն ակնարկի մեջ, մի այլ տեղ, Սրվանձտյանցը վերարտադրել է նմանօրինակ մի ուրիշ դրամատիկ տեսարան՝ քրդերի ճնշման հետևան-քով ողմեցի հայերի ակամա ու խմբովին տեղահանությունը հայրենա-կան օջախից։

Գյուղական կյանքից վերցված իրապատում ակնարկ-պատկերների հետ, Սրվանձտյանցը պարբերականների էջերում, մերթ ընդ մերթ, սկը-սում է տպագրել նաև առանձին նմուշներ հայ շինականի բանավոր ստեղծագործությունից (երգ, զրույց, առակ, առած և այլն), որոնք նա առիթ էր ունեցել հայտնաբերելու և գրի առնելու իր պաշտոնական ուղե-վորությունների ընթացքում։ Ավելորդ չենք համարում այստեղ բերելու այդ կապակցությամբ, բայց ավելի ուշ, Սրվանձտյանցի գրած հետևյալ տողերը, որոնք լույս են սփռում նրա ազգագրական-բանագիտական գործունեության վաղ շրջանի վրա։

«Անցածս ու գտնվածս տեղերը, ուր բազմակողմանի և ներքին ու արտաքին կնճռոտ խնդիրներ և դժվարություններ կը զբաղեցնեին անձս ու միտքս, կը գտնեի տակավին րոպեներ և ժամեր մտավոր վաստակոց և զբոսանաց, ժողովրդական բարուց և ավանդությանց, աղն ու մաղը, խաղն ու տաղն, հողն ու ջուրը, կիրքն ու գիրքը խառնելու, ինչպես հոտաղ մը արտը վարելուն՝ հողերու տակեն կը ժողվե պղնձի կամ երկաթի կտորները, որոնց ժանգը եթե սրբես, բան մ'են, կամ եզները արածելու և հանգչեցնելու, ժամուն, կերթա հոտաղն կը նստի գետի մը ափը, կամ հեղեղի մը անցած տեղը, և ավազները խառնելով կը գտնե ու կը ժողվե ուլնիներ, որոց մեջ կը գտնվին երբեմն նաև մարգրիտներ, ակունքներ և ժանգոտած դրամներ, որք սակայն հնագետի մը կամ արվեստա-

---

[1] *Նույն տեղում, էջ 70—71։*

վորի մը ձեռք հասնելով՝ կը գնահատվին։ Այդ հոտաղն էի ես, և անոր զբոսանքը կը զբոսնուի»[1]։

Նույն այդ տարիներին ժողովրդի կյանք ու կենցաղին ավելի մոտիկից ծանոթանալու նպատակով, Սրվանձտյանցը Խրիմյանի հետ շրջագայության է դուրս գալիս ինչպես Արևմտյան, այնպես էլ Արևելյան Հայաստանի զանազան գավառները, հասնում մինչև Թիֆլիս և էջմիածին։ Վերադառնալով Մուշ, նրանք իրենց հավաքած նվիրատվություններով դպրոց են բացում ս. Կարապետի վանքում և հիմնում են «Արծվիկ Տարոնո» թերթը։ Խրիմյանի հանձնարարությամբ Սրվանձտյանցը ժամանակավորապես մնում է աշխատելու Մուշում իբրև ուսուցիչ, քարոզիչ և թերթի խմբագիր։ Շատ չանցած նրա բեղմնավոր գործունեության համբավը դուրս գալով Մուշի սահմաններից, տարածվում է ողջ Հայաստանում։

Մոտիկից դիտելով և ուսումնասիրելով Մշո դաշտի բնակիչների կյանքն ու կենցաղը, Սրվանձտյանցը դրա հիման վրա գրում է մի ընդարձակ հոդվածաշար, որը նա տպագրում է «Մանզումե» թերթի էջերում՝ «Մշեցոց վրա ընդհանուր տեսություն մը» վերնագրի տակ[2]*։ Հեղինակն այստեղ մանրամասն նկարագրում է այն անասելի ծանր վիճակը, որի մեջ գտնվում է մշեցի աշխատավոր գյուղացին։ Մի կողմից հայազգի ցեցեր, մյուս կողմից քուրդ, թուրք հարստահարիչներ. չահագործում, ծանր հարկեր, սով, բռնություն... Նա պատմում է Մշո Սալրքանու եկեղեցում և ս. Հովհաննու վանքում տեղի ունեցած շահատակությունների մասին, խոսում գավառում ծայր առած պանդխտական շարժումից։*

Հետևելով Խրիմյանի օրինակին, Սրվանձտյանցը առիթ բաց չի թողնում ժողովրդի մեջ քարոզելու այն միտքը, թե չկա ավելի մեծ թշվառություն, քան հայրենի երկիրը թողնելը և կամավոր աքսորի մատնվելը։ Նա պահանջում էր՝ «Սահմանադրության հետ մարդ... հանել 'ի գավառներ, Մարդ՝ որ երթա զմարդ մարդոց ճանկեն ազատե, Մարդ՝ որ երթա մարդկության իրավունքը և Սահմանադրության սկզբունքը նորոգ հաստատե»[3]*։*

Հեղինակի մերկացնող տողերը ժամանակին ահագին աղմուկ են հանում։ Դրանց ուշադրություն են դարձնում ոչ միայն գավառական հայ և թուրք համապատասխան մարմինները, այլև Օսմանյան պետությունը։ Պոլսից գաղտնի հսկողության տակ են առնում Սրվանձտյանցին։

1864 թվականին Սրվանձտյանցը վարդապետ ձեռնադրվելով ուղարկվում է հայրենի Վան քաղաքը։ Ժամանակակիցները հիացմունքով են պատմում Վանում նրա կարդացած սքանչելի հայրենասիրական քարոզների մասին՝ նվիրված Վարդան Մամիկոնյանին, Մեսրոպ Մաշտոցին, Սահակ Պարթևին և V դարի մյուս ականավոր ռազմական ու կրոն-

---

[1] Գ. Սրվանձտյանց, Համով-հոտով, Կ. Պոլիս, 1904, էջ Դ։

[2] «Մանզումե», 1869, № 168։

[3] «Ժամանակ», 1864, № 27, էջ Տ։

տուրական գործիչներին։ Կարնո բնակիչների խնդրանքով 1868 թվականին Սրվանձտյանցը նշանակվում է Կարնո ուսումնարանների լիազոր-տեսուչ։

Ինչպես Մուշում եղած ժամանակ, այնպես էլ Կարինում, և հետո նա ծավալում է մանկավարժական բեղմնավոր գործունեություն, բացահայտելով տվյալ ասպարեզում իր ունեցած անուրանալի ընդունակությունները։ Սրվանձտյանցը եղել է իր ժամանակի լավագույն մանկավարժներից։ Նա հասկացել է մանկան հոգեբանությունը, ծանոթ է եղել նոր մանկավարժության հիմնական սկզբունքներին։ 1866 թվականին նրա կազմած մայրենի լեզվի դասագիրք-ընթերցարանները արժանացել են բարձր գնահատականների և իբրև ձեռնարկներ, բավական երկար ժամանակ, օգտագործվել են արևմտահայ դպրոցներում։

Լեզուն համարելով յուրաքանչյուր ազգի կամ ժողովրդի գոյության ու հարատևման հիմնական պայմաններից մեկը և գտնելով, որ դպրոցն առաջին իսկ դասարանից հատուկ հոգ պետք է տանի այդ ուղղությամբ, Սրվանձտյանցն իր ընթերցարան-դասագրքերի մեջ մեծ ուշադրություն է նվիրում մայրենի լեզվի ճշգրիտ ուսուցմանը, դրա հետ մեկտեղ լայն տեղ տալով իր դասագրքերում հայոց պատմության հերոսական դրվագներին, Հայաստանի բնության գեղատեսիլ վայրերի նկարագրություններին, հայրենի ավանդություններին ու առասպելներին։ Նա աշխատում է սեր արթնացնել մանուկ սերնդի մեջ դեպի հայրենիքը, դաստիարակել նրան հայրենասիրական ոգով։ Եվ այդ այն ժամանակ, երբ Պոլսում անգամ դեռ չկային նման դասագրքեր։

Գնալով հետզհետե ընդլայնվում են Սրվանձտյանցի գործունեության սահմանները։ Պոլսի պատրիարքարան, ազգային ժողով, առաջնորդական պաշտոնների առաջարկներ Պոլսից, Տիգրանակերտից, Ակնից ու այլ հայաբնակ վայրերից...։ Հոգևորականի կոչումն ու պաշտոնը սակայն երբեք չեն կարողանում կասեցնել Սրվանձտյանցի մեջ այն ինքնաբուխ սերը, որ նա տածում էր հարազատ ժողովրդի և նրա ստեղծագործության նկատմամբ։ Նա միշտ առիթ էր գտնում հետաքրքրվելու և զբաղվելու ժողովրդի կյանք ու կենցաղով, ծանոթանալու նրա ավանդական բանահյուսության դարավոր ստեղծագործություններին։

Այդպիսի մի հարմար առիթ է ներկայանում Սրվանձտյանցին 1878 թվականին, ռուս-թուրքական պատերազմից անմիջապես հետո, երբ նրան Պոլսի պատրիարքը (Ներսես Վարժապետյան) հատուկ կոնդակով գործուղում է շրջելու «ի բնագաւառս մայրենի և տեղագրել զամենայն ամենայնի... զի հավաքեսցէ զկարեւոր տեղեկութիւնս զորպիսութենէ ժողովրդեան և ներկա կացութենէ նոցին, վիճակագրեսցէ զեկեղեցիս և զդպրոցս և զվանորայս ազգիս զչէն և զանշէնս...»։

Հոժարակամ հանձն առնելով պատասխանատու ու կարևոր այս գործը, Սրվանձտյանցը հերթով սկսում է շրջել հայաբնակ բազմաթիվ վայրերում (Տիգրանակերտ, Սեբաստիա, Մարզվան, Ամասիա, Թոքատ,

Պաֆրա, Սինոպ, Տիվրիկ, Ակն, Կամախ, Երզնկա, Դիրջան, Կարին, Արաբկիր, Բաղեշ, Վան, Մուշ), ուշի-ուշով ուսումնասիրում է ժողովրդի վիճակը, հաղորդակից դառնում նրա կարիքներին ու ցավերին։ Ամեն տեղ նա նկատում և արձանագրում է շահագործում ու բռնություն, կաշառակեր ու ստորաքարշ պաշտոնյաների շահատակություններ, տգետ ու անգութ հոգևորականներ, բռի ու թերուս ուսուցիչներ...

1879 թվականին Խրիմյան Հայրիկը, հրաժարվելով Պոլսի պատրիարքությունից, վիճակավոր առաջնորդի պաշտոնով գալիս է Վան։ Նրա հետ, որպես առաջնորդի օգնական, հայրենի քաղաքն է վերադառնում նաև Սրվանձտյանցը։

Մի քանի տարի Վանում աշխատելուց հետո, նա 1884 թվականին հրաժարվելով Վասպուրականի օգնական առաջնորդի իր պաշտոնից, վերադառնում է Պոլիս։ 1885 թվականին երկրորդ անգամ նշանակվելով Տրապիզոնի առաջնորդ, Սրվանձտյանցը մի տարի անց մեկնում է Էջմիածին, ուր նա եպիսկոպոս է ձեռնադրվում և նորից աշխատանքի վերադառնում Տրապիզոն։

Սրվանձտյանցի հայրենանվեր և եռանդուն գործունեությունը Տրապիզոնում շարժում է սուլթանի տհաճությունը և նա 1888 թվականին պատրիարքի հրամանով կանչվում է (ավելի ճիշտ՝ աքսորվում է) Պոլիս, ուր ևստիպված է լինում մնալու (իբրև սոսկական քարոզիչ) մինչև մահը, որը տեղի է ունենում 1892 թվականի նոյեմբերի 17-ին Պոլսի Փրկչի ազգային հիվանդանոցում, երկարատև ու ծանր հիվանդությունից հետո։

Մահվանից առաջ Սրվանձտյանցը կտակում է հայրենակիցներին սեփական սուղ նյութական միջոցների հաշվին տարիների ընթացքում կուտակած մի համեստ գումար, որպեսզի նրանք այդ գումարով Վանում հիվանդանոց հիմնեն և միաժամանակ հուշարձան կանգնեցնեն Ոստանա Ջարահան ս. Նշան եկեղեցու որմի տակ անշքապես թաղված՝ «Վարդանանց պատերազմի» հեղինակ անմահ Եղիշեի գերեզմանի վրա, որի պատմագիրքը, ըստ Սրվանձտյանցի, հանդիսացել է «Հայոց համար այն մատյանը, որ «յետ Աւետարանին է Նոր Աւետարան», յորում լի է ազնիւն և բարին. սէրն և շնորհք. որ երկինքն ու հայրենիքը 'ի մի կը զանգէ. և իր ընթերցողները կը բարձրացնէ կը թեւաւորէ, երջանիկ և հրեղէնս կ'առնէ»[1]*։*

2

Գարեգին Սրվանձտյանցը հայ գրականության մեջ մուտք է գործել 60—70-ական թվականներին գրված երկու թատերգություններով։ Դրանցից առաջինը, որ կրում է «Ողբերգութիւն մեծին Սահակայ Պարթևի և անկումն Արտաշրի Արշակունւոյ» խորագիրը, գրված է 60-ական թվականների վերջերին (ընկերների հետ միասին), տպագրվել է՝ առաջ

---

[1] Գ. Սրվանձտյանց, *Հուշիկ Շավարշանայ, Կ. Պոլիս, 1875, էջ 20։*

«Արծուի Վասպուրականի» էջերում, հետո՝ առանձին գրքով։ Երկրորդը, որ կրում է «Շուշան Շաւարշանայ» խորագիրը, լույս է տեսել 1875 թվականին, Կ. Պոլսում։

Հիշյալ երկու թատերգությունների նյութն էլ վերցված է հայ ժողովրդի կյանքի ամենաբախտորոշ դարաշրջանից (IV—V դարեր), երբ վերահաս վտանգը դամոկլյան սրի նման սպառնում էր նրա ազգային-քաղաքական անկախությանն ու մշակութային ինքնուրույնությանը, և երբ նրա լավագույն զավակները մահու և կենաց պայքարի դուրս եկան թշնամու դեմ, հանուն իրենց ժողովրդի անկախության ու ինքնուրույնության։

Իր առաջին թատերգության մեջ («Ողբերգութիւն Մեծին Սահակայ...») Սրվանձտյանցը ողբում է Արշակունյաց հարստության անկումը Հայաստանում և սեր ու միաբանություն է քարոզում։ Երկրորդի մեջ («Շուշան Շավարշանայ») նա ցույց է տալիս Վարդանանց անձնազոհ ու հերոսական պայքարը պարսից դերակշիռ ուժերի դեմ և Վարդանի օրինակով քաջալերում է հայ երիտասարդներին։

Գարեգին Սրվանձտյանցի թատերգությունները, ավելի կամ պակաս չափով, օժտված են բովանդակության ու ձևի այն առանձնահատկություններով, որոնք բնորոշ էին 60—70-ական թվականների հայ պատմական ողբերգություններին։ Նրանք յուրահատուկ արձագանքն էին 1862 թվականի Զեյթունի հերոսամարտերի, որոնք մեծ խանդավառություն էին առաջ բերել այն ժամանակ հայ ժողովրդի ամենալայն շրջաններում, թե՛ քաղաքային կենտրոններում և թե՛ գավառներում, նոր ուժ ու թափ հաղորդելով ազգային-ազատագրական շարժման գաղափարների արծարծմանն ու տարածմանը։

Չնայած այն հանգամանքին, որ սուլթանական Թուրքիայի կառավարությունը Զեյթունի ապստամբությունից հետո կրկնապատկեց իր ճնշումն ու հալածանքը հայերի նկատմամբ, ազգային ազատագրության գաղափարները չէին դադարում մնալ հայ հասարակության առաջավոր խավերի ուշադրության կենտրոնում, հասնելով անգամ հեռավոր գավառներում ապրող հայությանը։ Գրական և մշակութային զանազան միջոցառումների վարագույրի տակ, այլաբանական տարբեր եղանակներով ու ձևերով հայ գրողներն ու հրապարակախոսները, արվեստագետներն ու գիտնականները արծարծում էին ազգային ազատագրության գաղափարը, հրահրում էին ժողովրդի ինքնագիտակցությունը, դրդում էին նրան թոթափելու բռնության լուծը և վերականգնելու իր երբեմնի անկախությունն ու ինքնուրույնությունը։

Հայրենասիրական այս գործի մեջ զգալի դեր էր ստանձնել նաև թատրոնը։ Պատմական անցյալից վերցված պիեսների միջոցով, այն յուրովի բեմից արծարծում էր ազգային ինքնագիտակցության գաղափարը, դրսևորում էր ժողովրդի կուտակված բողոքը ազգային ճնշման ու բռնության դեմ, կազմակերպելով հանդիսատեսների մտքերն ու զգացմունքները։ Առանձնապես մեծ է եղել հիշյալ կարգի պիեսների ազ-

դեցությունը սուլթանական Թուրքիայի բռնակալական դաժան տիրապետության տակ գտնվող արևմտահայության լայն զանգվածների վրա, որոնք բեմում հանդես եկող պարսկական և բյուզանդական բռնակալների կերպարների տակ ճանաչում էին թուրք ենիչերիներին և վրեժով ու ատելությամբ լցվում նրանց դեմ։

Արևմտահայ իրականության մեջ Պեշիկթաշլյանի, Թերզյանի, Դուրյանի և այլոց հայրենասիրական պատմական ողբերգությունների հետ հասարակական-քաղաքական նմանօրինակ հնչեղություն են ունեցել նաև Սրվանձտյանցի թատերգությունները։ Այդ են ապացուցում ժամանակակիցների վկայությունները, որոնց համաձայն նրա թատերգությունները 1868, 1870 և 1872 թվականներին քանիցս հաջողությամբ ներկայացվել են թե՛ Վարագում և թե՛ Վանում, գտել ջերմ ընդունելություն։

Անհրաժեշտ է միաժամանակ նկատել, որ Սրվանձտյանցի՝ հիմնականում ռոմանտիկական բնույթի այս երկերը, չնայած իրենց հայրենասիրական բովանդակությանն ու բանաստեղծական անկեղծ շնչին, պատմական ողբերգությունների մեծ մասի նման գեղարվեստական տեսակետից բավական անկատար ստեղծագործություններ են։

Այդ լավ գիտակցել ու զգացել է նաև ինքը հեղինակը։ Իր «Շուշան Շավարշանայ»-ի նախերգանքում թվելով վերջինիս գեղարվեստական թերությունները, Սրվանձտյանցն իր գործի հիմնական արժանիքը ճիշտ կերպով համարել է նրա հայրենասիրական պաթոսը։

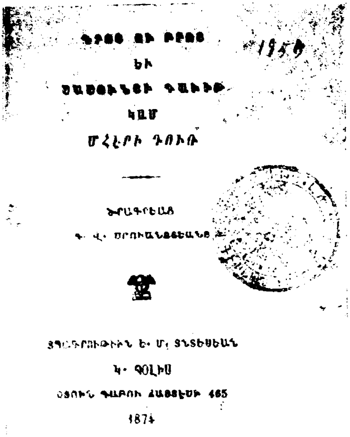
3

Սրվանձտյանցը հայ գրականության և մշակույթի պատմության մեջ կայուն ու մնայուն տեղ է գրավում իր ազգագրական և բանահյուսական ժողովածուներով։ Թեև նա տրտնջացել է, որ ինքը տարիներ շարունակ լինելով քարոզիչ, նվիրակ, դաստիարակ, քննիչ, առաջնորդ, խաղաղասեր, ուղևոր, դատավոր, վանահայր..., գրականությամբ զբաղվելու շատ քիչ ժամանակ է ունեցել, բայց պետք է խոստովանել նաև, որ նույն այդ պաշտոն-պարտականությունները, որոշ իմաստով, բարենպաստ դեր են խաղացել նրա համար ազգագրական և բանահյուսական նյութերի հայտնաբերման ու գրառման գործում։ Ի պաշտոնե շրջագայելով Հայաստանի բազմաթիվ գավառներում և հայաբնակ այլ վայրերում, հաճախ ստիպված լինելով ոտքով չափելու և ձևելու Հայաստանի լեռներն ու հովիտները, ձորերն ու գետերը, քաղաքներն ու գյուղերը, շեներն ու ավերակները, Սրվանձտյանցը մոտիկից շփվել է հայ հասարակության ամենալայն խավերի հետ, լավ ուսումնասիրել հարազատ ժողովրդի կյանքն ու կենցաղը, վարքն ու բարքը, նիստ ու կացը, հնադարյան հարուստ բանահյուսությունը, բառ ու բանը։

Այդ շրջագայությունների անդրանիկ արդյունքն է Գարեգին Սրվանձտյանցի ազգագրական և բանահյուսական նյութերի առաջին ժողովա-

ծուն՝ հանրահայտ «Գրոց-բրոցը», լույս տեսած Կ. Պոլսում, 1874 թվականին։

Գրքի սկզբում դրված բացատրական-առաջաբանի մեջ համառոտակի անդրադառնալով իր գործի բնույթին ու բովանդակությանը, Սրվանձտյանցը բացահայտում է գրական-հասարակական այն դրդումները, որոնք թելադրել են նրան հրապարակ հանելու տրվյալ գործը։ Ահա թե ինչ է գրում նա այդ առթիվ.



«Գրոց ու բրոց և Սասունցի Դավիթ կամ Մհերի դուռ» գրքի անվանաթերթը

«Մտածելով թե փայտերը, քարերը և ամենայն ակունք ու այլ նյութերը նախքան զարվեստավորել՝ իրենց բնական բույսին և կազմին մեջ թեպետ անվայելուչ և անշնորհք երևույթ մը ունին, բայց արվեստավորք զանոնք թանգ կը գնեն. և ինչո՞ւ ամեն արհեստական նյութը իրեն նախնականը պատրաստողն ու վաճառողն ունի, ինչո՞ւ գրարվեստն ալ չունենա։ Թեպետ ժամանակե մը հետե կը նշմարենք առավել Ռուսաստանի Հայ բանասիրաց մեջ ծաղկյալ այս ճաշակը, ուր ժողովրդական կյանքեն նկարագիր կընեն. Հայաստանի տեղագրությունք, ռամկական երգերը և զանազան ծեսերը, վեպերը, առածները կը տպագրեն։ Ահա այս խորհրդով իմ երկրես իբրև ընծա այս գրվածքս կը նվիրեմ... զորս քաղած եմ հայրենի մրգաստանեն... այն հողեն ու ջրեն, որ Հայաստանի անունը կը կրեն տակավին, ժողովրդե մը՝ որ սերունդ և անուն Հայության ունին... առանց Հոմերական և Վիրգիլիական ճարտար հյուսվածոց և պաճուճանքներու. և առանց նույնիսկ Հայոց պատմությանց և բանաստեղծությանց զարդն ու նմանությունը անոնց տալու. այլ մերկ, պարզ, և ինչպես գտած ու բմբռնած էի...»[1]։

Հեղինակի բուն նպատակը, իր իսկ վկայությամբ, եղել է «ժողո-

[1] Գ. Սրվանձտյանց, Գրոց ու բրոց, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 3, 7—8։

վրդական կյանքե ծանոթություններ հիշել, որոնք լույս կարող են տալ մեր ազգային պատմության և լեզվին կամ գրականության», «որոնք առհասարակ կյանքի և լեզվի պատմությունը կը կազմեն»։

«Գրոց ու բրոց» ժողովածուն բաղկացած է երկու հիմնական մասերից։

Առաջինի մեջ հեղինակը բավական հանգամանորեն խոսում է հայ ժողովրդի կենդանի խոսակցական լեզվի, մասնավորապես Տարոնի ու Վասպուրականի բարբառների առանձնահատկությունների մասին։ Բաղդատելով հայոց գրական և «դավառական» լեզուները, նա գտնում է, որ առաջինը համեմատաբար աղքատ է իր բառապաշարով, մինչդեռ երկրորդը աչքի է ընկնում իր հարստություններով։ Իբրև ապացույց իր ասածի Սրվանձտյանցը բերում է գյուղատնտեսական գործիքների ու վերջիններիս առանձին մասերի, թռչունների ու կենդանիների, բույսերի ու պտուղների, ծառ ու ծաղկի տարբեր տեսակների բուն ժողովրդական-բարբառային բազմաթիվ ու բազմատեսակ անունները (կուտիկ, ակուկա, բուրբոլ, ամբրոց, տուճիկ, նուկանոց, կաթալիք, սեռիկ, կթոց, բղեկ, ոլուզ, ցամալիք, բղբղիկ, թնթոց, փարատիկ, փուռնիկ, տողիկ, երեսրաց, արապահ, թաթպան, միջան, ուլնիկ, ջորոթան, առջկանէ-մասրան, վիլակն և այլն), որոնք բացակայում են գրական լեզվի մեջ և այս հիման վրա իրավացիորեն առաջ է քաշում գրական լեզուն բարբառային լավագույն բառերով ու ոճերով համալրելու և հարստացնելու կարևոր հարցը։ Դրա հետ միասին Սրվանձտյանցը նրբորեն հեգնում է Եվրոպայում կրթություն ստացած այն օտարամոլներին, որոնք մոռացած լինելով իրենց մայրենի լեզուն ու բարբառը, «իրենց բնիկն ու հայրենին, ազգայինն ու ընտանին», թերագնահատում են նրա արժանիքները և այսպիսով հետզհետե կտրվում հարազատ լեզվից ու միջավայրից և սիրում՝ օտարը, հարմարվում վերջինիս[1]։

Նա գտնում է, որ հայոց գրական լեզվի բառապաշարը հարստացնելու համար պետք է դիմել ոչ թե օտարազգի բառարաններին, այլ լեզվի բուն ստեղծողին՝ ժողովրդին. «Մենք կը շվարինք տեսնելով նավի մը կազմվածքը այնքան մասունքներե և տեսակներե, որոց բառարանը՝ նավապետն ու նավաստիքն են... Գնա նաև Վանա Ավանց գյուղը, այնտեղի գեղացի նավավարներուն մոտիկ արա՝ և տե՛ս ու ուսի՛ր բառեր»[2]։

«Գրոց ու բրոց»-ի առաջին մասում Սրվանձտյանցը խոսում է նաև Տարոնի ու Վասպուրականի գավառներում գտնվող լեռների ու հովիտների, ձորերի ու գետերի, շեների ու ավերակների անունների մասին, հիշատակում նրանց վերաբերյալ ժողովրդի մեջ պահպանված ուշագրավ և թանկարժեք մի շարք պատմա-առասպելական ավանդություններ։

[1] Գ. Սրվանձտյանց, Գրոց ու բրոց, էջ 17։

[2] Նույն տեղում, էջ 24—25։

Դրանցից են, օրինակ, Բեյի ուղտերի և ուղտապանների, Հարս ու փեսայի Սուրբ Թոնրի, Մասսի ու Սիփանի, Նեմրութի և Գրգուռի, Շիրինի ու Ազնավուրի, Քառասուն Մանկունքի, Աբելի ու Կայենի, Փիշապ-օձերի, Ծիծեռնասանդի, Մշո ու մշուշի, Փրե-բոթմանի, Կաղ-Դևի, Կոնկու վանքի, Ծամքարի, Լուսնի ու Արևի, Տըրշող, Հայկ և Աստվածաշեն գյուղերի ավանդությունները: Իբրև գերազանցապես դիցաբանական ստեղծագործություններ Սրվանձտյանցի մեջ բերած ավանդությունները արտացոլում են հին հայերի պատկերացումները բնության և հասարակական կյանքի բազմապիսի երևույթների ու առարկաների մասին: Հանդիսանալով այդ երևույթների ու առարկաների յուրահատուկ «անգիտակցական գեղարվեստական մշակումները» և հայ գրականության ու արվեստի յուրահատուկ «հողն ու զինարանը», հիշյալ ավանդություններն ունեն ինչպես ճանաչողական, այնպես էլ գեղարվեստական անուրանալի արժեք:

«Գրոց ու բրոց»-ի մեջ տեղ գտած մյուս նյութերից անհրաժեշտ է հիշատակել նաև Տարոնի ու Վասպուրականի ժողովրդական բժշկության, հարսանիքի, Համբարձման վիճակախաղի, Վարդավառի տոնախմբության հետաքրքիր նկարագրությունները, բուժիչ աղբյուրների, սրբազան համարված ծառերի, հրաշագործ քարերի, Թուխ Մանուկների, Ցասման խաչերի, օձի պաշտամունքի վերաբերյալ ուշագրավ տեղեկությունները, և այլն, ինչպես նաև «Ավագ մկնիկ» հետաքրքիր կենդանական զրույց-հանգերգը Վանա բարբառով, որի այս և մի երկու ուրիշ նմանակների հիման վրա տարիներ հետո Թումանյանը գրեց «Մուկիկի մահը»:

Առավել արժեքավորը, սակայն, «Գրոց ու բրոց» ժողովածուի Բ մասն է, ուր զետեղված է հայ ժողովրդի ազգային մեծ վեպի առաջին պատումը Մշո բարբառով («Սասունցի Դավիթ կամ Մհերի դուռ» վերնագրով), որը մինչ այդ բոլորովին անհայտ էր մեր գրականությանը:

Սրվանձտյանցի պատումն ունի պատմական բացառիկ նշանակություն: Նրա հետ է փաստորեն կապվում հայ ժողովրդական վեպի հայտնագործման կարևոր հանգամանքը և հերքումը ոմանց այն թյուր ըմբռնման, ըստ որի հայ ժողովուրդը իբր թե չի ունեցել իր ազգային մեծ վեպը:

Սրվանձտյանցի պատումի արժեքը, սակայն, միայն պատմական չէ: Այն աչքի է ընկնում նաև ըստ էության. իր ընդարձակ ծավալով, հարուստ բովանդակությամբ, գեղարվեստական հատկանիշերով և, որ նույնպես շատ կարևոր է՝ գրառման հարազատությամբ: Այսօր էլ, երբ մեր ձեռքի տակ կան «Սասնա ծռերի» 50-ից ավելի զանազան պատումներ, Սրվանձտյանցի գրառումը, իրավացիորեն, համարվում է լավերից մեկը:

Ուշագրավ է նաև վեպի տվյալ պատումի համար վաստակավոր բանահավաք-բանասերի գրած սեղմ առաջաբանը, որով նա հանդես է եկել ոչ միայն իբրև «Սասունցի Դավթի» հայտնաբերող ու առաջին գրառող, այլև իբրև վեպի առաջին ուշիմ գնահատողը և ուսումնասիրողը:

Այստեղ առանձին դիտողությունների ու ակնարկների ձևով արծարծված ու առաջ են քաշված «Սասունցի Դավթի» բովանդակության ու արվեստի հիմնական ու էական հարցերը, տրված է վերջիններիս շատ սեղմ, բայց և մեծ մասամբ ճիշտ ու համոզիչ պատասխանը, հարցեր, որոնք հետագայում խորացվեցին ու մշակվեցին ուրիշների և առաջին հերթին Մ. Աբեղյանի կողմից՝ նրա «Ազգային վեպ» (1889) և «Հայ ժողովրդական վեպը» (1908) մեծարժեք ուսումնասիրությունների մեջ։

Կարևոր են Սրվանձտյանցի դիտողություններն ու դատողությունները «Սասունցի Դավթի» ծագման ժամանակի, տեղագրական միջավայրի, նրա հիմքում ընկած գաղափարների և գեղարվեստական առանձնահատկությունների մասին։

«...Կը տեսնվին այս ասացվածքին մեջ այնպիսի կտորներ,—գրում է Սրվանձտյանցը,—որ պատմագրությանց կը համաձայնի, բայց և կտորներ ալ կան, որ բոլորովին ժամանակագրության, տեղագրության, և ամեն հանգամանաց հակառակ են։ Դեպքեր՝ որ հառաջ քան զՔրիստոսն են, քրիստոնեաբար կը զրուցվին։ Ասոր մեջ հիշված Մըսըր՝ գուցե Մուսուլ կամ Մուսլ լինի, որ հավանականություն կը վերցնե, և Սասնո տիրապետության սահմանեն շատ հեռու չէ։ Բաղդադն՝ Բաղդադ է, Խլաթն՝ Խլաթ, Կապուտկողն՝ Կապուտկող. նույնպես և մյուս ամբողջ հատուկ անունով տեղերը ուղիղ են»։

«Ամբողջ այս զրույցքը նկարագիր է քաջության, ընտանության, բարեպաշտության և պարզ ու անխորամանկ հարաբերության Դավթին՝ յուր սիրուհվույն հետ, յուր ախոյանին հետ»։

«Այս գրվածք յուր բոլոր անկանոնությամբ հանդերձ՝ հիանալի ոճեր ունի ասացվածքի։ Դյուցազնի բազկի ուժը անհամեմատ ցույց տալու համար՝ երբ Դավիթին խլել կուտա Ջորջիզի ձեռքեն գուրզը. նետել կուտա այնպես ուժգին, որ տակավին մինչև ցայսօր կերթա նետելու թափեն, Դավթի ուժո անսահմանությունը ցուցընելով»։

«Այս գրվածքի մեջ կը տեսնե հետաքրքիրն՝ գեղջկական կյանքի հանգամանքները. Աբամելիքի մահվան համար Սասունցոց սուգը. Քեռի Թորոսի ուխտը «Հացն ու գինին, տեր կենդանի» երդումն, հպատակեցնելու համար Թուրի տակեն անցնելու սովորությունը, Դավթի և յուր հորթարած ընկերներին մտերմությունը։ Խանդութ խանումին աշուղ ղրկելը՝ Դավիթը իրեն վրա սիրեցնելու»։

Ի վերջո հիշենք նաև Սրվանձտյանցի խորաթափանց կռահումը Մհերի կերպարի դիցաբանական հնագույն ակունքների վերաբերյալ։ «Մհերի դռան» մասին Սրվանձտյանցը իբրև ծանոթություն գրում է, թե այն՝ «ամենայերջ քար է, որ տաշիր և կոկիր են մեծ դռան ձևով և վրան բևեռագրեր գրած են խիստ հստակ»։ Ապա նա բերում է մի քանի ավանդություններ այդ «դռան» ետևում իբր փակված Մհերի մասին, ավելացնելով, թե «ուրեմն այս կերպով Մհեր կը լինի աշխարհի բախտը դարձնող և ոսկի բաշխող չաստված մը. գուցե Մհերն ինքն Միհր Մեծն լինի..

և իր դուռը ուղղակի հարավո հանդեպ կամ արևու լինելով՝ պաշտելու պատշաճ»[1]։

Մհերի և Միհրի միջև եղած կապի մասին հեղինակի այս խելամիտ կռահումը տարիներ հետո փաստական հարուստ նյութերի և զուգահեռների հիման վրա հավաստեցին ու հաստատեցին մեր ականավոր բանասերները[2]։

Ջգալով հանդերձ «Գրոց ու բրոցի» մեջ ամփոփված նյութերի, և մասնավորապես «Սասունցի Դավթի» կարևորությունը հայ ժողովրդի «ազգային դարավոր բանից և ավանդից հիշատակների» ուսումնասիրության համար, Սրվանձտյանցը, միաժամանակ տրակուսանք է հայտնել իր ժողովածուի գտնելիք ընդունելության առթիվ։ Բայց Սրվանձտյանցի թերահավատությունը անհիմն էր։ «Գրոց ու բրոցը» բավական ջերմ ընդունելություն է գտնում ժամանակի հայ առաջավոր մտավորականության տարբեր շրջաններում։ Նրա հեղինակին քաջալերում են այնպիսի նշանավոր գործիչներ, ինչպես՝ Ղ. Ալիշանը, Գ. Պատկանյանը, Մ. Աղաբեկյանը, Հ. Շահնազարյանը և այլն։ Արևմտահայ և արևելահայ պարբերականներից շատերը («Սիոն», «Արևելյան մամուլ», «Մասիս», «Մեղու Հայաստանի», «Մշակ») տպագրում են մի շարք դրվատական գրախոսականներ, որոնցից հատկապես հիշատակելի են Մելիքզադեի (=Րաֆֆի) և Գ. Տեր-Աղեքսանդրյանցի ընդարձակ հոդվածները[3]։

Շատ չանցած նշանավոր լեզվաբան-բանասեր Քերովբե Պատկանյանը իր «Նյութեր հայերեն բարբառներն ուսումնասիրելու համար» մատենաշարի Բ պրակում, ուրիշ նյութերի հետ հրատարակում է նաև Սրվանձտյանցի գրի առած «Սասունցի Դավթի» պատումն ամբողջապես, համառոտ քերականական ծանոթություններով Մշո բարբառի վերաբերյալ և բառարանով հանդերձ[4]։ Ավելի ուշ հայտնի մանկավարժ Սեդրաք Մանդինյանը գրական լեզվի փոխադրելով նույն պատումը զետեղում է «Ազգային-դիցազնական աշխարհ» վերնագրով իր կազմած դասագրքի մեջ, իսկ Գր. Խալաթյանցը և Աբ. Հովհաննիսյանը թարգմանում են այն ռուսերենի ու գերմաներենի և հրատարակում հիշյալ լեզուներով[5]։

---

[1] Գ. Սրվանձտյանց, Գրոց ու բրոց, էջ 126—135։

[2] Ե. Ավդալբեգյան, Մհերը հայոց մեջ, Վիեննա, 1929։ Ն. Մելիք-Օհանջանյան, Միհրա-Միհրի արքանյակներն ու գործակիցները (տե՛ս «Գրական-բանասիրական հետախուզումներ» ժողովածուն, Երևան, 1946, էջ 269—327)։

[3] «Մշակ», 1875, №№ 2 (էջ 1—3) և 3 (էջ 1—3)։ «Մեղու Հայաստանի», 1875, №№ 15, 16։

[4] *К. П. Патканов,* Материалы для изучения арм. наречий, вып. II, СПб, 1875, стр. 1—27.

[5] Ս. Մանդինյան, *Ազգային-դիցազնական աշխարհ*, Թիֆլիս, 1881։ *Гр. Халатьянц,* Давид Сасунский, СПб, 1881, стр. 51—82։ „Armenische Bibliothek", IV, 81—132.

4

Գոտեպնդված իր առաջին ժողովածուի գտած լավ ընդունելությամբ, Սրվանձտյանցը նույն 1874 թվականին, Կ. Պոլսում հրատարակում է իր երկրորդ փոքրիկ գրքույկը «Հնոց և նորոց» խորագրով։

Ի տարբերություն «Գրոց ու բրոցի», որը պարունակում էր բացառությամբ բանավոր աղբյուրներից քաղված ազգագրական և բանահյուսական նյութեր, «Հնոց և նորոց»-ը հիմնականում կազմված էր գրավոր աղբյուրներից վերցված նյութերից։

Իր գրքույկի թե՛ սկզբում և թե՛ վերջում, խոսելով Հայաստանի հինավուրց վանքերում ցրված մագաղաթյա մատյանների և վերջիններիս պատմա-գրական արժեքի մասին, Սրվանձտյանցը խստորեն քննադատում է այն վանականներին, որոնք անտարբեր են մշակութային այդ գանձերի նկատմամբ, և «որոց խուցք և դարանք կահաւորեալ են կթխայովք և շիշովք և ըմպանակօք, ուր չերևին ոչ գիրք ընթեռնլոյ և ոչ սեղան գրելոյ...»[1]։

Նա միաժամանակ կոչ է անում ձեռնհաս անձանց («բանագետ ուսուցիչներին կամ գրագետ վանականներին») լրջորեն զբաղվելու հիշյալ մատյանների ուսումնասիրությամբ, նրանց հավաքման ու պահպանման գործով, գտնելով, որ «քան զանթիքա դրամս և քարինս առավել անթիքայք են այսպիսեաց հավաքումն և տարածումն»[2]։

Սրվանձտյանցը չի բավարարվել լոկ այդ կարևոր հարցի առաջքաշումով և ոչ էլ միայն ուրիշներին բարի խորհուրդներ տալով։ Իր գրքույկի մեջ նա բերել է մի շարք ուշագրավ հատվածներ ու քաղվածքներ Մշո ս. Կարապետի վանքում եղած գրչագիր մատյաններից, սրանց հիշատակարաններից, և այլն։

Առանձնապես արժեքավոր են այս տեսակետից Մովսես Խորենացու և Դավիթ Անհաղթի վերաբերյալ նրա բերած ավանդական զրուցապատումները, որոնք լույս են սփռում հիշյալ երկու խոշոր պատմական գործիչների կյանքի ու գործունեության վրա, ինչպես նաև հայազգի Քեշե Պոլոյի (Տեր Պողոսի) և Եզդի Միրզըքի կողմից Բոհտանի տեր մարացի բռնակալ Միր-Մեհմետ ամիրայի զորքերի ու զորապետի դեմ մղված ազատագրական անհավասար հերոսամարտի բանավոր հուշապատումը, որը հեռվից-հեռու հիշեցնում է Վարդանի ու Վարդանանց կռիվը Հազկերտի բազմամբոխ բանակի դեմ։

«Գրոց ու բրոցից» և «Հնոց ու նորոցից» երկու տարի անց, այն է՝ 1876 թվականին, Կ. Պոլսում լույս է տեսնում Սրվանձտյանցի բանահյուսական-ազգագրական երրորդ ժողովածուն՝ «Մանանա» խորագրով։ Այն հեղինակի նախորդ երկու գրքերից տարբերվում է ինչպես ծավալի ընդարձակությամբ, այնպես էլ պարունակած նյութերի բազմազանու-

1 Գ. Սրվանձտյանց. Հնոց և նորոց, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 192։

2 Նույն տեղում, էջ 20։

թյամբ։ «Առաջաբանի» մեջ բացահայտելով իր գործի բնույթն ու հետապնդած նպատակները, Սրվանձտյանցը գրում է.

«Ես գրականության այն շինական մշակն եմ, որ 'ի վայրիս և 'ի մայրիս կը թարթափի. լեռնային, դաշտային տունկեր, ծաղիկներ և բույսեր կը ժողովե, և կողովով կ'ածե զայն 'ի վաճառ 'ի հրապարակս քաղաքին, հորմե առյալ քաղաքացին՝ արվեստիվ կը վերատնկե զայն և կը զարմանե 'ի պարտեզս և 'ի բուրաստանս ապարանից մեծատանց։

Իսկապես այս է իմ երկն. Բանասիրաց և գրասիրաց համար պատրաստած նախնական նյութ»[1]։

«Մանանա» գրքում տեղ գտած ազգագրական, հնախոսական և բանահյուսական հարուստ նյութերից առանձնապես արժեքավոր են ժողովրդական հեքիաթներն ու երգերը, հատկապես դրանցից մի քանիսը («Հազարան բլբուլ», «Գառնիկ ախպեր», «Անխելք մարդ», «Բյուրապատիկ», «Սիրտս նման էր...», «Լուսնակն անուշ», «Կոտ ու կես կորեկ» և այլն)։ Վերջիններս ըստ արժանվույն բարձր գնահատական են ստացել մեզանում, մշակման են ենթարկվել այնպիսի նշանավոր հեղինակի կողմից, ինչպիսին Թումանյանն է, մտել են հայ գրականության լավագույն դասագրքերի ու հատընտիրների մեջ։ Սրվանձտյանցը տվյալ դեպքում հանդես է գալիս ոչ միայն իբրև ժողովրդի ստեղծած լավագույն հեքիաթների ու երգերի հայտնաբերող ու հրատարակիչ, այլև իբրև այդ նյութերի առաջին գնահատողներից ու բնութագրողներից մեկը։

«...Վեպն ու զրույցը, որ ժողովրդյան բերնով **«ճեճիաք է»**,—գրում է նա,—հորինված կը լինի բարոյական խրատու համար. և իբր դյուցազներգություն՝ քաջաց քաջություն հռչակելու կամ այլոց օրինակ տալու համար։ Հեքիաթներու շարադրության մեջ միշտ կարգ մը կա. ուղղորություն. հեռավոր և անծանոթ աշխարհները. հրաշալի և ահռելի նկարագրությունք վայրաց և անձանց. դիպվածք. արկածք 'ի ննջությունե ընկերաց կամ եղբարց, երբեմն ևս 'ի ծնողաց։

Սիրահարականն ամեն հեքիաթի աղն է. բավական ճարտար հանդույցներ ու կապեր ունի. բարի և չար ոգյաց՝ ջիներու դևերու դերեր. անմահության ջրույն և պտղույն, տեղվույն և կենաց միշտ հետամուտ։ Ի պաշտոն կը կոչվին կենդանիք, գազանք, և թռչունք. որք յուրաքանչյուր մեկ մեկ մարդ անձանց դեր կը կատարեն։

Դյուցազունք և դյուցազնուհիք երբ 'ի հանդես կուգան, և երբ ճապուկ ճարտար լեզու մը զանոնք կը զրուցե, մարդու մտաց առջև կը պզտիկնան Հերակլյա դյուցազնությունք. Ոսկի գեղման հեքիաթն. Տրովադայի վեպն. Ոդիսևսն և յուր կղզիներ. Երեկորյա պարտեզներն, յորս Հոմերոս կը պանծա. կամ Տելեմաքն ու Կալիփսեն, և որ իրոք ժողովրդական վեպեր են»[2]։

---

1 Գ. Սրվանձտյանց, Մանանա, Կ. Պոլիս, 1876, էջ 6։

2 Նույն տեղում, էջ 149—150։

Նույն կերպ Սրվանձտյանցը խոսում է նաև ժողովրդական երգերի բնույթի ու էության մասին, անդրադառնում բնական, աշխատանքային ու հասարակական այն պայմաններին ու միջավայրին, որոնց մեջ ստեղծվում ու տարածվում են դրանք։ Նա բացահայտում է մասնավորապես բարերար այն ազդեցությունը, որ ունի ժողովրդական երգը ինչպես մարդկանց, այնպես էլ կենդանիների վրա։

«Ծանուցյալ է ամենուն թե,—գրում է նա,—ուր որ ծաղկունք. ծառք, ջուրք, թռչունք, մարգ, արտորայք, լերինք, անտառք, բուրաստանք, հովաստանք իրենց հայրենիք կը ճանչնան... այն աշխարհի մարդիկ... ի բնութենե զգացյալ ամեն հոգի երգող կը լինի և նվագող։ Մեր աշխարհի մեջ կը տեսնաս ուղևոր մը իր երկայն ուղևորությանը մեջ կ՚ընթանա՝ խաղ ասելով. երիվար հեծանող՝ իր ձինը լավ քալեցնելու համար խաղ մը կ՚ըսե. դրաստավարն... և հերկարարն պատշաճ իմաստով պատշաճ եղանակավ բաղցրաձայն կը կանչեն խաղեր. և այնքան սովորած են անասունք, երբ վարիչն լռե, անասունն կը կենա։ Ջմեռն ձյուն կը սրբե, խաղ կ՚ըսե, փայտ կը կտրե, խաղ կ՚ըսե. բուրդ ու բամբակ կը գզե, կը մանե կամ շալ ու կտավ կը գործե, խաղ կ՚ըսե. Տիկինը նստած կով կամ այծ կը կթե, երգ մը կը մրմնջե, ճախարակ կը մանե, մանուկը կ՚օրորե, խմոր կը շաղախե, ավել կ՚ընե, քաղհանք կ՚ընե, ծաղիկ կը փնջե, միրգ կը հավաքե, բանջար կը ժողովե, կար կը կարե, վերջապես, ինչ որ կ՚ընե, աղվական ձայնիվ եղանակ մը կը մրմնջե...»[1]։

Սրվանձտյանցը առաջ է քաշում ժողովրդական երգերի և հայ աշխարհիկ ու հոգևոր բանաստեղծության միջև եղած կապի հարցը, առաջինը մեր գրականության մեջ, դիտում այն ազդեցությունը, որ թողել են ժողովրդական երգերը Գրիգոր Նարեկացու տաղերից մի քանիսի վրա։

Մեջ բերելով հատկապես Նարեկացու նշանավոր «Ծննդյան մեղեդին» և «Հարության տաղը», նա գրում է. «Կը տեսնա՞ս Ուշտունցվո մը երգն. Աչքն ՚ի ծով, Այտն նռնենի. կուսին նկարագիր՝ Բերանն երկթերթի. Վարդն ՚ի շրթանց կաթեր. Ծոցն լուսափայլ՝ կարմիր վարդով լցյալ...։ Կը տեսնա՞ս Ուշտունցի հոտաղ եզնավարին սրբազնացուցյալ երգն. ընտիր նկարագիր սայլին որայից խրձաբարձ...»[2]։

Հակադրվելով այն կարծիքին, ըստ որի Նարեկացու վերոհիշյալ տաղերի «տիպն ու ոճը» հատուկ է եղել միայն Նարեկացուն, Սրվանձտյանցը եզրակացնում է. «Ուշադիր մը մինչև ցայսօր իսկ Նարեկյան կընարին (սահմանին) Հայոց ժողովրդական բերան գտնված երգերեն կրնա համոզվիլ թե նույն ինքն Ս. Գ. Նարեկացվույն ոճն ոչ թե իր հատկական անձնական, այլ հայրենի գավառի տեղական ժողովրդյան ընդհանուր ոճն է»[3]։

---

1 Գ. Սրվանձտյանց, Մանանա, էջ 235—236։

2 Նույն տեղում, էջ 242։

3 Նույն տեղում, էջ 237—238։

«Սասունցի Դավթի» նման, ժողովրդական հեքիաթների ու երգերի մասին Սրվանձտյանցի հայտնած վերոհիշյալ մտքերն ու կարծիքները ևս, չնայած իրենց հարևանցի և ակնարկային բնույթին և համառոտությանը, աչքի են ընկնում հեղինակի խորը և ճշմարտացի դիտողականությամբ և բացահայտում են ժողովրդական բանահյուսության տվյալ ստեղծագործությունների բնորոշ առանձնահատկությունները։

5

Սրվանձտյանցի ազգագրական-բանահյուսական գործերի շարքում ժամանակով երրորդը նրա «Թորոս Աղբարն» է, որի առաջին մասը լույս է տեսել 1879 թվականին, իսկ երկրորդը՝ 1884 թվականին, երկուսն էլ Կ. Պոլսում։

Իր գրքի Ա մասի Առաջաբանում հեղինակը բացատրում է, որ Թորոս Աղբար այն թռչունի անունն է, որին ինքը հանդիպել է ուղևորության սկզբին, Ներսես Շնորհալու հայրենիք, պատմական Հայաստանի Ծոփաց աշխարհի Ծովք կամ Ծովիկ անունով լեռնային գեղեցիկ լճակում։

Կարևոր ենք համարում այստեղ բառացի մեջ բերել այդ բացատրությունը, որը հրաշալի բնութագրում է տվյալ երկի «լիրիկական հերոսին» (Թորոս Աղբորը), հեղինակի հոգեկան վիճակն ու գրելու ոճը, և որ առավել կարևոր է, յուրովի խորհրդանշում է ողջ գրվածքի գաղափարական ոգին (հեղինակի ապրած հայրենասիրական ողբերգությունը). «Դեռ ցամաքը չելած, հավք մը կը տեսնեմ, սևորակ փետուրով, բարակ վզիկով, գլորիկ գլխով, զոր ծռած էր մեկ քով, թխորակ աչերով, սպիտակ լանջով, ծնկները ծալած ջրույն այլյաց վրա կ՚երերա, սգավորի մը կամ անգին կորուստ ունեցողի մը կը նմանի, բնության և առավոտյան բոլոր գեղեցկությունն ու զվարթությունը իրեն վրա չազդեր, անփույթ հայացք մը կը ձգե աչքի ծայրով դեպ 'ի մեջ երբեմն։ Մինակ-միայնակ է ինքն բոլորովին։ Հանկարծ ծովուն հատակը կ՚իջնե կ՚անհետանա, խորերը կը հուզե, և ահա ջրույն երեսը կ՚ելնե պարապ և ունայն, մի և նույն տխուր տիպով ու դիրքով...։

Ի՞նչ կ՚որոնես, խե՛ղճ հավուկ։

— Ի՞նչ է աս թռչնույն անունը, հարցուցի ծովացի ընկերներես։— Պատասխանեցին. Թորոս Աղբար է, յուր անունն։

Թորո՛ս աղբար, ա՛ռ նոր զարկ մը սրտիս... Արդյոք որո՞ անձնավորությունն էր այն։

Ա՛յ Թորոս աղբար, որ կը հուզես ծովուս խորերը, կը հուզես սրտիս անդունդները։ Թորո՛ս աղբար, ո՛ր մեկ կորուստներդ կը խնդրես, արդյոք տաճարին՝ եթե դահլիճին, Լևոնյանց եթե Ներսիսյանց, Հեթումյա՞նց եթե Գրիգորիսյանց, խո՞ւյրն եթե սաղավարտն, խա՞չն եթե գայիսոնն, փերուրի՞կն եթե պողովատիկն, դրո՞շմն եթե դրոշակն, Աստվածաբան մատյա՞նն եթե գահույք արքունական, ծիրանի՞ն եթե եմի-

փորոնն, Վկայասիրին բուրվառն ու աղոթամատո՞ւյցն եթե Թորոսի սո՛ւրն վրիժուց:

...Է՛յ Թորոս աղբար, թո՛ղ ինձ հետ, թո՛ղ զքեզ տանիմ հայրենիքեն հնացյալ Հայոց ՚ի տես, ՚ի հույզ և ՚ի հույս...

Բայց դու կը մերժե՜ս, չե՛ս համոզվիր, և ոչ տեղե՛դ կը բաժնվիս։

Այո՛, դու ուղիղ ես, հույլե, խնդրե, որոնե ա՜յդ տեղ. ԿՈՐՈՒՍՏԸ՝ ԿՈՐՍԸՎԱԾ ՏԵՂԸ...»[1]։

Ուղեգրության բնույթի այս գրվածքի մեջ ամփոփված են այն տպավորությունները ու տեղեկությունները, որ ստացել ու քաղել է հեղինակը 1878 և 1879 թվականներին Փոքր և Մեծ կոչված Հայաստանի մի շարք վայրերում (Սամսոն, Պաֆրա, Սինոպ, Մարզվան, Ամասիա, Զիլե, Թոքաթ, Սեբաստ, Տիվրիկ, Գասման, Բենկա, Ակն, Արաբկիր, Մալաթիա, Տրապիզոն, Կյումուշխանե, Երզնկա, Կամախ, Կապան-Մաոեն, Խարբերդ, Չմշկածագ, Չարսանճագ, Բալու, Արղըն, Չընքուշ, Տիգրանակերտ) իր կատարած պաշտոնական ուղևորությունների ժամանակ։

«Թորոս աղբար» գրքի անվանաթերթը

«Թորոս Աղբարը» սակայն այդ պաշտոնական ուղևորությունների սովորական չոր ու ցամաք հաշվետվությունը չէ, այլ իսկական **ուղեգրություն,** *որը կրում է իր վրա տվյալ ժանրի այնպիսի բնորոշ առանձնահատկությունները, ինչպիսիք են՝ այցելված վայրի հետազոտություն, սերտորեն կապված ուղեգրող հեղինակի անձնական հույզերի ու մտորումների հետ, նոթի, վերհուշի, ակնարկի ու տպավորության յուրօրինակ մի համաձուլվածքի ձևով*[2]։

---

[1] **Գ. Սրվանձտյանց.** *Թորոս Աղբար, մասն Ա, Կ. Պոլիս, 1879, էջ Ե—Զ։*

[2] **Կ. Դանիելյան,** *Հայ մեմուարային գրականության պատմությունից, Երևան, 1961, էջ 39։*

Հեղինակին հատուկ բանաստեղծական պատկերավոր լեզվով, քնարական նկատելի զեղումներով ու բանասիրական հետաքրքիր շեղումներով և դիպուկ դիտողություններով, այստեղ տրված է նրա շրջակայած վայրերի, բնակչության կյանք ու կենցաղի կենդանի ու ճշմարտացի պատկերը, համեմված համապատասխան վիճակագրական ու թվական տվյալներով, վերարտադրված է նրանց անցյալ ու ներկա գոյավիճակը, տնտեսական և քաղաքական կացությունը։ Հատուկ տեղ է հատկացված հայկական վանքերին ու դպրոցներին, ձեռագիր մատյաններին ու նրանց հիշատակարաններին, որոնցից արված են բազմաթիվ մեջբերումներ ու քաղվածքներ։

Սրվանձտյանցն իր գրվածքը համարել է մի ընծա՝ բերված «Հայաստանեն՝ Հայաստանը սիրող հայոց մատուցանելու» համար, իսկ իր «Փափագն ու ջանքն» էլ՝ «Հայր Հայուն ծանոթացնել, Հայր Հայուն սիրել տալ».[1]*։*

Եվ պետք է ասել, որ նա լիովին հասել է իր «փափագին»։ «Թորոս Աղբոր» միջոցով ընթերցողը ոչ միայն ծանոթանում է Հայաստանին, նրա ներկային ու անցյալին, այլև իրավացիորեն հպարտանում է ժողովրդի ստեղծագործ հանճարով, նրա շինարարական ու մշակութային մեծագործություններով, Հայաստանի բնության ինքնատիպ ու անկրկնելի գեղեցկություններով։ Միաժամանակ նա խորապես դառնանում է տնտեսական, քաղաքական, իրավական ու բարոյական այն ծանր պայմանների համար, որի մեջ գտնվել է հայ ժողովուրդը անցյալ դարի 70—80-ական թվականներին՝ դաժանորեն կեղեքվելով, բռնադատվելով, ու խոշտանգվելով թուրքական բարբարոսական իշխանություններից, տառապելով անասելի խավարի ու տգիտության ճիրաններում և հարըստահարվելով ագահ ու տգետ հայ աշխարհիկ ու հոգևոր տերերից։

Կարդալով «Թորոս Աղբարը», ընթերցողը լավ ճանաչում է նրա հեղինակին, հաղորդակից դառնում նրա ազնիվ հույզերին ու խոր մտորումներին, լսում է հայրենաբաղձ բանաստեղծի զգայուն սրտի տրոփյունը, զգում նրա աչքերի մեջ ծովացող արցունքները՝ ի տես օտարի կողմից հափշտակված իր հայրենիքի հող ու ջրին, լեռներին ու հովիտներին, ի տես հարազատ բազմաչարչար ժողովրդի արյունածոր վերքերին, նրա հնօրյա վանքերին ու ամրոցներին և ի բաղդատություն Հայաստանի հինավուրց փառքի և ներկայի ծանր դրության։

Իր գիրքը Սրվանձտյանցը սկսում է պատմական Ծովք գղյակին և Ներսես Շնորհալուն նվիրված հետևյալ հուզաթաթավ տողերով։

«Հոս ծնած, շնչած, յացած, երգած, գրած և ալոթած է Ներսես Շնորհալին, ուստի և իմ այս անգամի ուղևորության ամենամեծ շահս եղավ հանդիպիլ և երկրպագանել այս Ծովիկին և գղեկին, ջրոց և տաճարի ավերակին, ուր ամենայն ինչ շնորհալի էր։ ...Բոց ու կրակ եղած էր փափաք սրտիս մեջ, կը տոչորեր հոգիս և մարմինս. այնպես կ'զգա-

---

[1] Գ. Սրվանձտյանց, *Թորոս Աղբար*, մասն Ա, էջ 10, 11։

յի, եթե նույն օրը չհասնիմ, չտեսնեմ, չհամբուրեմ այդ ջուրն ու հողը, պիտի մեռնիմ կարոտակեզ՝ աչքս բաց մնալով...։ Արդեն հնար չէր ձի նստել. կը քալեմ, կը վազեմ, կը թռիմ, և ահա պաղ հով մը, քայլ մի ևս, և ահա Ծովքն յուր ցանկալի երեսը ցըցուց։ ... Ո՜վ իմ պաշտելի Շնորհալվույս տված ու առած, օրհնված ու օրհնած, աղոթած ու երգած տեղի, տեսարան ու հանդիսարան...։ Քարերու գլուխը քարացած մնացեր եմ, և ապա գետինը թավալեցա երեսացս վրա։ Կը փարիմ, կը գրկեմ, կը պագեմ, կ'սթափիմ, և, այլ աչերս չվերցուցի երկինք։ Երկինքեն բարձր փառք մը գտած էի։ Աչքս 'ի ծովն, միշտ 'ի ծովն, շեշտ 'ի ծովն։

Ծո՜վ, դու է՞ր չես ծիծաղիր...»[1]։

Հար և նման ձևով են կենդանագրված նաև պատմական Հայաստանի մյուս տեսարժան վայրերն ու հնությունները։ Հեղինակը բառացիորեն սիրահարված է իր հայրենիքի լեռներին ու հովիտներին, գետերին ու ջրվեժներին, ծաղիկներին ու թռչուններին, հնօրյա նվիրական ավերակ-հուշարձանների ամեն մի բեկորին։

Խանդավառ սերը հայրենիքի նկատմամբ, սակայն, չի վարագուրել Սրվանձտյանցի աչքերը տեսնելու իր օրոք Հայաստանում գոյություն ունեցող մռայլ իրականությունը։ Նա ցավ ի սիրտ անաչառ ու անողոք քննադատության է ենթարկել այդ իրականության առավել հոռի երևույթները, բացահայտել է այդ երևույթների պատճառները։

Առանձնապես մռայլ գույներով է պատկերում Սրվանձտյանցը այն բռնությունններն ու շահատակությունները, որ գործադրում են թուրք և քուրդ հարստահարիչները գավառի հայության նկատմամբ։

Այս առումով բնորոշ է Ակնա գավառի հայ բնակչության ծանր վիճակի հետևյալ խոսուն նկարագրությունը.

«Ամբողջ վիճակը լեռնային է, և Քրդեր կամ Գըզըլպաշներ կը վխտան ամենուրեք։ Թեպետ Հայք բավական առուտուր ունին ասոնց հետ, բայց կարի շատ կը վնասվին. կարավաններ կը կողոպտվին, անասուններ կը հափշտակվին, գույքեր և ապրանքներ կը գողցվին, սպանությունք տեղի կ'ունենան....։ Գրեթե ամենօրյա դեպքեր էին նախիրը տանել, ջորիներ խլել, Պոլսեն եկողները թալանել, մարդ վիրավորել, և այլն»[2]։

«Թորոս Աղբարը» հատկապես հետաքրքիր է Սրվանձտյանցի հասարակական-քաղաքական հայացքների ու համոզմունքների բացահայտման տեսակետից։ Այստեղ մենք գտնում ենք բազմաթիվ տեղեր, ուր նա անաչառ քննադատության է ենթարկում Հայաստանում գոյություն ունեցող հոռի երևույթներն ու հարաբերությունները, միջոցներ է առաջարկում դրանց վերացման համար, խելացի ու գործնական խրատներ ու խորհուրդներ է տալիս իր հայրենակիցներին։

Լինելով կոչումով ու պաշտոնով հոգևորական, Սրվանձտյանցը երբեք չի փորձել քողարկելու եկեղեցու հայրերից շատերի այլանդակ

1 Գ. Սրվանձտյանց, Թորոս Աղբար, մասն Ա, էջ Ա—Գ։

2 Նույն տեղում, էջ 255—256։

արարքները, նրանց անխմաստասեր և շահամոլ վարքագիծը: Ընդհակառակը. նա առիթ բաց չի թողել մատնացույց անելու դրանց վրա, մերկացնելու գառան մորթ հագած այդ գայլերին:

«Կարի տխուր է տեսնել մեր վանքերու անշեն և ինկած վիճակը նույն իսկ մեր ձեռքով, մեր օրով:

Ո՛րքան մեղավոր ենք, որ մեր նախնյաց մեզ թողուցածը գոնե պահել և վայելել չգիտենք: Ի՞նչ դժվարություն կա, որ յուրաքանչյուր գավառը իր մեջը կամ վանք մը կամ եկեղեցի մը հատկացնե թանգարան հին մատենից, ինչպես ըրավ ի Վարագ մեր Ս. Հայրիկն, և հոն խնամքով հավաքեն, կարգավորեն ու պահեն այդ գանձերը ապականութենե և հափշտակութենե. հափշտակություն, զոր չեն կատարեր ելուզակներ, այլ զօշաքաղք, որոց ձեռքով կը վաճառվին Ավետարաններ և զանազան ընտիր ձեռագիրներ ու կը փոխադրվին հարեմուտս, իբրև հնություն և հրաշալիք արվեստից, մնացյալներն ալ հողույն տակ, կաթիլներուն տակ, փոշիներու մեջ կ'ոչնչանան և կ'անհետին»[1]:

Շատ լավ գիտակցելով հայկական հին գրչագիր մատյանների մեծ նշանակությունը իբրև պատմա-գրական կարևոր սկզբնաղբյուրների և գեղարվեստական թանկարժեք գանձերի, Սրվանձտյանցն ինքը իր ուժերի ներածին չափ զբաղվել է դրանց ուսումնասիրությամբ և նկարագրությամբ, մտահոգվել դրանց պահպանման գործով, առաջ է քաշել ձեռագիր հիշատակարանների հավաքման ու տպագրության անհրաժեշտության կարևոր հարցը:

«Թորոս Աղբոր» Բ գրքի համարյա կեսը (էջ 253—488) նվիրված է Արևմտյան Հայաստանի մի շարք գավառների (Բաղեշ, Վան, Մանազկերտ, Երզնկա, Կամախ, Ակն, Խարբերդ, Բալու, Տիգրանակերտ) ձեռագրերի նկարագրությանն ու հիշատակարաններին:

Սրվանձտյանցը միշտ թերահավատորեն ու քննադատորեն է վերաբերվել եվրոպական մեծ տերությունների ներկայացուցիչների՝ Հայաստանի վիճակը բարվոքելու ուղղությամբ արած հայտարարություններին և տված խոստումներին, մերժել է եվրոպական օրիենտացիայի ոմանց կողմից պաշտպանվող սնամեջ գաղափարը:

«Այդ կեղծ բարերարները ոչ հայուն հորեղբայրն էին և ոչ հայուն քեռին, այլ ավելի ճարպիկ որսորդներ ու մսագործներ, որ զմեզ էրե վայրիի, պատրաստ ոչխարներու, և պարարակ կովերու տեղ դնելով, մեր փարախեն կուզեին խրտեցնել, հեռացնել, և իրենց ձեռքը ձգելով ի սպանդ մատուցանել...»[2]: Եվ ապա. «Հայաստանի մեջն է բուն Հայկական խնդիրն, և մեք Պերլինի մեջ կորոնենք զայն...»[3]:

Սրվանձտյանցը մեկից ավելի անգամներ քննադատել ու նշավակել է նաև այն հայ հեղինակներին ու գործիչներին, որոնք բռնված են.

---

1 Գ. Սրվանձտյանց, *Թորոս Աղբար, մաս Բ, Կ. Պոլիս, 1884, էջ 247—248:*

2 *Նույն տեղում, էջ ժէ:*

3 *Նույն տեղում, մաս Ա, էջ 270:*

եղել օտարամոլության ախտով և Հայաստանի բնության հրաշալիքները թողած, գովերգել են օտարինը։

«...Մեր Վոսբորացիք՝ այժմ Վոսբորն ու Ոսկեղջյուրն կ՚երգեն. մեր Տելեմաքները Մարմարայի ափերն ու կղզիները կը հածին։ Դանուբն. Նեղոս, Սեն, Թեյմզ... անոնց չեն, հանգիստ, զվարճալի բերկրանաց ու գեղեցկությանց կը փարին, բազումք իրենց հաճույքն ու քնարը այն վայրերուն նվիրած են։ Դու գեղջուկ ես, կ՚ըսեն, տխուր ու ողորմուկ ես, լաց ու արցունք չեն ախորժիր այժմ։ Դու թշվառ ես։ Երբ զարդարվիս, երբ զվարթանաս, հայնժամ զքեզ պիտի սիրեն...»[1]։

Հաճախակի անդրադառնալով պանդխտության և գաղթականության ժողովրդի համար ունեցած կործանաբեր ու աղետալի հետևանքներին, Սրվանձտյանցը միշտ հորդորել է իր հայրենակիցներին տոկալու ամեն կարգի դժվարությունների և ոչ մի կերպ չբաժանվելու հայրենի հողից։

«Ժողովրդյան մը ու ազգի մը կյանքը հոգեկան կապեր ունի իր ծնած հողին ու արևին հետ, իր հորն ու մոր գերեզմանին հետ, գետին և արտին հետ, աղբյուրին և ծաղկին հետ, աստղին ու ամպին հետ, վանքին և սուրբին հետ, թռչնույն և անտառին հետ, թմբուկին ու պարին հետ, գոմին և գոմեշին հետ, հորթիկին և գառնուկին հետ, թոնիրին և մուխին հետ...։

Ինձ ծանոթ է թե քանիցս մեր գավառներեն գաղթել ուզողները՝ դրացի պետութենեն պատասխան ընդունած են բնակելու Կովկասեն հեռու։ Ինչո՞ւ։ Որպեսզի չտեսնան Մասիսը, չտեսնան Այրարատը, հեռի Գեղամա ծովեն, Արագածի հովերեն... Այո՛, դիտեն պետությունները, թե՝ խոտն իր արմատին վրա կը զարգանա և կը կանանչի... խաղողը իր բուսած հողին վրա կը հասուննա, մանուկն իր մորը ջերմիկ ծոցը կը զարգանա...»[2]։

Իբրև ժողովրդի ծոցից ելած իսկական հայրենասեր, Սրվանձտյանցը երբեք չի կորցրել լավատեսությունը և միշտ վառ է պահել իր հավատը Հայաստանի ազատագրության և լավագույն ապագայի նկատմամբ։ Խորապես ներշնչված այդ հավատով, նա, բանիվ և գրչով, աշխատել է ներարկել այն նաև այլազգի բռնակալների ճիրաններում թպրտացող իր բյուրավոր հայրենակիցներին։

«Թորոս Աղբոր» ժանրային նկարագիրը (ուղեգրություններ) չի խանգարել Սրվանձտյանցին այս կամ այն առիթով հիշելու նաև իր սիրած ժողովրդական բանահյուսության նյութերը, նմուշներ բերելու դրանցից։ Իր ճանապարհորդությունների ընթացքում լինելով Հայաստանի բազմաթիվ գավառներում ու քաղաքներում, գյուղերում ու ավաններում, վանքերում և ամրոցներում, շեներում ու ավերակներում, լեռներում ու ձորերում, դաշտերում ու անտառներում և տեղական ժողովրդից լսելով վերջիններիս հետ կապված զանազան հետաքրքիր ու

---

1 Գ. Սրվանձտյանց, *Թորոս Աղբար, մաս Բ, էջ 127։*

2 Նույն տեղում, *էջ ԺԸ, ԻԱ—ԻԲ։*

հիշարժան բանավոր հուշապատումներ և ավանդություններ, Սրվանձտյանցն իր գրվածքի համապատասխան տեղերում մեջ է բերել դրանք, քաջ գիտակցելով դրանց ճանաչողական արժեքն ու նշանակությունը, իբրև «պատմությունը լուսավորող ճառագայթների»։

Այդ նյութերի մեջ իրենց պատմա-ճանաչողական արժեքով աչքի են ընկնում հատկապես երկու ավանդություններ, որոնց մեջ երևում է մի կողմից Հայաստանի քաղաքական մռայլ անցյալը, մյուս կողմից ցոլանում է նրա հերոսական ժողովրդի ազատատենչ ոգին։

Առաջինը՝ Լենկ-Թեմուրի Հայաստանում գործած բազում արյունոտ ոճիրների դարերի խորքից եկող խոսուն հուշապատումներից մեկն է, որով ավանդվում է, թե ինչպես Լենկ-Թեմուրը գալով Սևաստ քաղաքը այստեղ իր գազանասիրտ զորքերի ոտի կոխան է անել տալիս հազարավոր հայերի և թե ինչպես այդ արյունոտ նախճիրի վայրը այնուհետև սկսում է կոչվել Սև հողեր և համարվում է Սևաստ քաղաքի ամենանվիրական ու սրտաճմլիկ վայրը. ավանդվում է նաև, որ հիշյալ վայրից ոչ շատ հեռու, քաղաքի արևմտյան ծայրում, Քառասուն մանկունք կոչված տեղում, որ հայերի ընդարձակ գերեզմանատունն է, նույն Լենկ-Թեմուրը ժամանակին ողջ-ողջ թաղել է 4000 հոգի սևաստցիներ...[1]։

Երկրորդ ավանդությունը վերաբերում է Սուլթան Մուրատի տիրապետության մռայլ ժամանակներին և կապված է հին Մալաթիա քաղաքի մոտ, ճանապարհի վրա տնկված այն երկար ու կլոր քարի հետ, որի վրա հունարեն արձանագրություն կա և գագաթը մի քիչ փոս ունի։

«Կը պատմեն թե՝ Սուլթան Մուրատի տնկած քարն է այս, իբր Կես կամ Կեդրոն Իսքյուտարեն մինչև Բաղդադ երթալուն, թե՝ աղջիկ մը մեկ ձեռքով բարձած այս քարը և Սուլթանի դիմացն ելած է, որո քաջության 'ի նշան հրամայեց կանգնել կոթող անոր հիշատակին, թե՝ քարի գլխու փոսին մեջ ափ մը ոսկի դրեր է Սուլթանն և Բաղդատեն վերադարձին տեսեր է, որ ամբողջ նույնությամբ կը կենա, զարմացեր Մալաթիո բնակչաց քաջության և հարստության, որոց տկար աղջիկն քարե սյուն մը մեկ ձեռքով կը բառնա, որոց մեջ աղքատ ու կարոտ մեկը չկա. երանի՜ տվեր այս երկրին, երանի՜ յուր թագավորության»[2]։

6

Գարեգին Սրվանձտյանցի ազգագրական-բանահյուսական վերջին ժողովածուն նրա «Համով-հոտովն» է, որը լույս է տեսել երկու հրատարակությամբ. առաջինը՝ 1884 թվականին, Կ. Պոլսում, երկրորդը՝ 1904 թվականին, Թիֆլիսում (իբրև Սրվանձտյանցի երկասիրությունների ժողովածուի Ա հատոր)։ Օժտված լինելով հեղինակի մյուս ժողովածուներին բնորոշ հիմնական հատկանիշներով, «Համով-հոտովը» դրա հետ միասին, ունի նաև իր առանձնահատկությունները։ Դրանք են.

---

1 Գ. Սրվանձտյանց, *Թորոս Աղբար, Ա մաս, էջ 152, 154։*

2 *Նույն տեղում, էջ 304։*

1) Բանահյուսական նյութերի նկատելի գերակշռությունը՝ ազգագրական, տեղագրական և այլ կարգի նյութերի համեմատությամբ. 2) Սկզբնաղբյուրների մատուցման ավելի բարձր մակարդակը (առավել հարազատություն և ճշգրտություն). 3) Ժողովածուի որոշակի ծրագրով կազմված լինելու հանգամանքը և նյութերի ավելի կանոնավոր դասակարգումը։

«Համով-հոտովը» բաղկացած է երեք տարբեր մասերից կամ բաժիններից, որոնք հեղինակը վերնագրել է «Ճաշակ» անունով։ Ողջ ժողովածուի մոտավորապես 1/3-ը (էջ 29—120) կազմող առաջին և երկրորդ «ճաշակների» մեջ տրված է՝ Վան-Վասպուրականի, Մանազկերտի, Բաղեշի և Մուշ-Բուլանըխի գավառների, քաղաքների ու գյուղերի բնության ու բնակչության տեղագրական-ազգագրական փաստացի ու սեղմ նկարագրությունը, համեմված հեղինակի անձնական հույզերով ու մտորումներով։ Սրվանձտյանցի սահուն, կենդանի, պատկերավոր ու գեղեցիկ ոճի շնորհիվ հիշյալ նկարագրությունները ընթերցվում են մեծ հետաքրքրությամբ։ Դրանք ունեն ոչ միայն ճանաչողական, այլև գեղարվեստական արժեք։ Տվյալ նկարագրությունների միջոցով մենք լավ պատկերացնում ենք կազմում մի կողմից նկարագրվող առարկաների ու երևույթների, մյուս կողմից՝ հեղինակի հայացքների ու հասկացողությունների, նրա ճաշակի և զգացողության, նրա ուրույն գրելաձևի մասին։

Ահա մի բնորոշ տեսարան 80-ական թվականներին արևմտահայ գյուղերում տիրող աշխատանքային և հասարակական հարաբերություններից. «Խիտ խիտ ծառազարդ գեղորայք, կալեր, կալոտիք, շինական հարսն ու աղջիկ, ծերն ու մանկտին, ագռավն ու աղավնին. ճնճղուկն ու արագիլ. մրջյունն ու պոլոճը, եզն ու եզնավարն, էշն և գոմեշն, սպյլն ու սայլվորիկ, շեխն ու դավրիշ. վարդապետն ու երեց, շահնան և քուրդ բեկն, Վանա սովյալն ու Բաղիշո չարչին, հարկահանն ու պարտապահանջն. նախիրն և խաշինք, ամենքն ալ այդ կալերու շուրջն առած իրենց բաժիններ կը կրեն։ Հա՛րդն գոնե թողուն վաստակավոր եզան, խզուզը՝ գոնե թողուն կալատիրոջ ձեթկիկ ձագերուն քանի մը օրվան համար սնունդ։ Մեծ շարժումն, մեծ աղմուկ, կռիվ, հափշտակություն, հացի՛ կռիվ։ Եվ կան որ կ՚ստիպեն արագել, վերցնել կալը, որպեսզի հնձված արտին տիրեն, զի խեղճ գեղացին պարտուց փոխարեն հողն ալ գրավ է դրեր. և պայմանաժամն լրացյալ է. դատարանի պաշտոնյայք ներկա են, որք օրինաց սառնությամբ կը վճռեն ու կը հանձնեն գրավողին իբրև իրավունք արտն շինականին, կյանքն շինականին, զոր կականմամբ ձայնի, և առատ ու դառն արցունքով կը ձգեն գյուղին ընտանիք»[1]։

Ահա և մի դրվագ, ուր լավագույնս խորհրդանշվում և դրսևորվում են հեղինակի բնութենապաշտական, մարդասիրական ու խաղաղասիրական հայացքները, ցոլանում է նրա անխախտ հավատը աշխատավոր ժողովրդի վառ ապագայի նկատմամբ։

---

1 Գ. Սրվանձտյանց, *Համով-հոտով*, Կ. Պոլիս, 1884, էջ 44—45։

Գեղեցիկ ձևով վերարտադրելով օգոստոսյան արևածագը Վարագա և Մոկաց լեռներում, Սրվանձտյանցը գրում է. «Քանի՜ սքանչելի ես, ո՜վ արեգակն։ Քո լուսով կը զարթնուն և կը զվարթանան բույսն ու կանաչը, հավքն ու ղաղան, ջուրն ու ցամաքը։ Քեզմով կը սթափին, քեզմով կը փայլին, կը կենդանանան, քեզմով կ՚աճին, քեզմով կը գունագեղին, կը հոտավետին, կը գեղգեղեն, կը շարժին, կընթանան, կը թռին, կը ծիծաղին, կը հասուննան, կը կատարելանան ամենայն արարածք... և մարդն կ՚այրի համենայն արարածս երկնային լուսով և հրով...

— Ողջո՜ւյն ձեզ, ծառք և մացառք։ Ողջո՜ւյն, ջուրք և դալարք։ Ողջո՜ւյն, տունկք և դարաստանք։ Ողջո՜ւյն, ժայռք և կապանք։ Ողջո՜ւյն, ձորք և բարձունք։ Ողջո՜ւյն, մագիք և խոյք։ Ողջո՜ւյն, գեղորայք և մատրունք։ Ողջո՜ւյն, շենք և ավերակք։ Ողջո՜ւյն, աղբյուրք և առուք։ Ողջո՜ւյն, մարդ և թռչունք։ Խաղաղություն ընդ ձեզ բնակիչք լերանցս, Հայք և Քուրդք...։

...Առավոտն ու Արևը խորհրդավոր նշան են և հույս կ՚ընծայեն վրշտակիր սրտից, տառապյալ անձանց, և ժողովրդոց, թե՝ պիտի անցնի խավարն, փախչի աղջամուղջն, ծագի կենաց առավոտն. և կենսատու արեգակն պիտի բերե նորոգե բարության օրեր»[1]։

«Համով-հոտովի» «Ճաշակներում» ուշադրություն են գրավում նաև դրականագիտական, լեզվաբանական և բանասիրական բնույթի մի շարք ուշագրավ դիտողություններ ու դատողություններ, որոնք վկայում են Սրվանձտյանցի սուր մտքի և հետազոտական ակնբախ տվյալների մասին։

*Խոսելով Վասպուրականի նշանավոր վանքերից մեկի մասին, որը հայտնի է Կարմրվոր ս. Աստվածածնի վանք անունով, Սրվանձտյանցը առաջ է քաշում հայ դիցաբանական բանահյուսության բեկորների և մեր շարականների միջև եղած աղերսի շատ խելամիտ ու հավանական իր վարկածը, գրելով, «*Կարմրվոր. *ի՞նչ սիրուն բառ...։ Այս առթիվ ներելի՞ է կարծել թե Հայոց հին Աստուծոց և Աստվածուհյաց, Արամազդներու և Անահիտներու համար երգված դիցաբանության փշրյալ ոսկեղեն երգոց բեկորներեն՝ ժողված լինին մեր թարգմանիչք շատ մը թանկագին գոհարներ և անոնցմով շարահորինած լինին այնքան վսեմ շարականներ Տերունական... մանավանդ երբ դիտենք ասոնց մեծ մասն հորիներ է Խորենացին, նա որ ճաշակ ուներ հնության և հնախոսության, որ մեծ խնամոք գտավ և ավանդեց մեզ զողթնյաց երգերն. «Երկնէր երկին, երկնէր երկիր, երկնէր եւ ծիրանի ծովն» և այլն...։ Այո՛, մեր շարականաց մեծ մասն Աստվածաշնչով բանաստեղծյալ են. իսկ մասը մը՝* Ազգային շնչով ու լեզվով, *որ չէր անհետացած մինչև այն օրերը»[2] (ընդգծումը մերն է—*Ա. Գ.*)։*

---

1 Գ. Սրվանձտյանց, *Համով-հոտով, էջ 34—36։*

2 *Նույն տեղում, էջ 62—63։*

Նման կարգի ուշագրավ կարծիք-կռահումներ են Սրվանձտյանցի ասածները Վան քաղաքի, Վանա բերդի հնության և Վան կամ Վանք բառերի ծագման հարցի վերաբերյալ, որոնք տասնամյակներ հետո հիմնականում ճշտվեցին ու հաստատվեցին նորագույն հնագիտական պեղումներով և պատմա-լեզվաբանական հետախուզումներով։

Քննության առարկա ժողովածուի գլխավոր արժեքը, սակայն, ոչ այնքան վերը հիշված նյութերն ու դիտողություններն են, որքան նրա 3-րդ և 4-րդ «Ճաշակ»-ներում ամփոփված ստեղծագործությունները (էջ 121—384), որոնք փոքր բացառությամբ վերաբերում են հայ ժողովրդական բանահյուսությանը։

Առաջաբանում խոսելով հեքիաթների ընտրության գործում իր ունեցած առաջնորդող սկզբունքների մասին, Սրվանձտյանցը նշում է, որ ինքը ձեռքի տակ եղած բոլոր նյութերը չէ, որ հրատարակության է հանձնել, այլ դրանցից ընտրել է միայն նրանք, «որոց պարունակության մեջ ճարտար գյուտեր, կամ հին միտքեր կան. անոնք, որ սիրուն նկարագրություններ, սուր առածներ և ասացվածքներ ունին. անոնք, որ կյանքի նկարագիր, և փորձ ու խրատ ունին. անոնք, որ գավառի լեզվին ու ոճույն բացատրություն մը կը համարվին. և այլն։ Ասոնցմե կը գտնվին, որ ազգային հին տիպ չունին, բայց արդեն ազգայնացած են։ Խոսքն ու լեզուն ալ իրենց ազգախառնությունն կ'ունենան, ինչպես ազգի մը արյունն՝ ուրիշ ազգի մը արյան հետ, պես պես առիթներով»[1]։

Սրվանձտյանցի հրատարակած հեքիաթների մի զգալի մասը դարձել է բանագիտական ուսումնասիրությունների առարկա։ Նույն այդ հեքիաթները իբրև ընթերցանության հետաքրքիր նյութեր մտել են գրական և բանահյուսական զանազան հատընտիր ժողովածուների և դասագրքերի մեջ և, որ ավելի նշանակալից է, դարձել են գրական ստեղծագործության ատաղձը՝ մեր մի շարք գրողների համար։ Իբրև բնորոշ օրինակներ հիշենք Ղազարոս Աղայանի «Օձամանուկն ու Արևահատը» և Հովհաննես Թումանյանի նշանավոր «Քաջ Նազարը», որոնք ստեղծված են «Համով-հոտով»-ում հրապարակված հեքիաթաշարի համապատասխան երկու հեքիաթների («Օձեմանուկ, Արևամանուկ» և «Դըժիկոն») հիման վրա։

Սրվանձտյանցը լույս աշխարհ է հանել նաև հայ ժողովրդական երգերի հարուստ մի ժողովածու՝ «Գեղջկական Երգեր» ընդհանուր խորագրի տակ, ծանոթացնելով մեր գրական հասարակայնությանը հայ ժողովրդի բանաստեղծական քանքարի մի շարք լավագույն նմուշների հետ, նմուշներ, որոնց մեջ մենք գտնում ենք ժողովրդի ուրախությունն ու վիշտը, նրա լացն ու ծիծաղը՝ արտահայտված ինքնատիպ ու գեղեցիկ պատկերներով։

---

[1] Նույն տեղում, էջ 265։

Հայկական հեքիաթների նման Սրվանձտյանցի հրատարակած վերոհիշյալ երգերի մեծ մասը, շնորհիվ իրենց ճանաչողական և գեղարվեստական անուրանալի արժանիքների, աննկատ չեն մնացել։ Դրանք լայնորեն օգտագործվել են թե՛ բանագիտական ուսումնասիրությունների, և թե՛ բանահյուսական համահավաք ժողովածուների, հատընտիրների ու դասագրքերի մեջ։

Այդ երգերի մի շարք ընտիր նմուշները («Փոքրիկ երկրագործ», «Ծույլ հնձողք», «Արտուտիկ», «Լագլագ» և այլն) արժանանալով Հովհաննես Թումանյանի ուշադրությանը՝ փոխադրվել կամ մշակվել են նրա կողմից և դարձել են հայ մանկական գրականության զարդերից։

Առանձնապես մեծ է Սրվանձտյանցի հրատարակած «Ակնա ժողովրդային երգերի» արժեքը, որոնք, ինչպես հայտնի է, ոչ այլ ինչ են, բայց եթե մեր միջնադարյան հռչակավոր «Հայրենների» հեռավոր արձագանքները։ Տևկանցից հետո, Սրվանձտյանցը ժամանակով երկրորդ բանասեր-բանահավաքն է մեզանում, որը հրատարակել է ժողովրդի բերանից գրի առնված այդ երգերի մի նոր տաղաշարք, դրանով իսկ կատարելով խիստ շնորհակալ մի գործ, որը հետագայում մեծապես լրացրին ու ամբողջացրին մեր մյուս բազմերախտ բանասերներն ու բանագետները (Մ. Աբեղյան, Արշ. Չոպանյան և ուրիշներ)[1]։

Բանահյուսական վերոհիշյալ ստեղծագործությունների (հեքիաթներ, երգեր) հետ մեկտեղ, որոնք հիմնական ու կարևոր տեղ են գրավում քննության առարկա ժողովածուի մեջ, այստեղ կարելի է գտնել նաև ժողովրդական ավանդությունների նմուշներ, որոնք ցրված են տարբեր էջերում։ Դրանցից ուշագրավներն են՝ Մոխրաբերդ գյուղի (էջ 39—40), Անմահության ակի (71), Սհակ Թռչունի (73—74), Խաչլվա լճակի (75) և Կերխա ս. Եղիշեի եկեղեցու մասին վիպող ավանդությունները։ Առանձնապես նշանակալից է Սհակ Թռչունի դրամատիկ և հուզիչ ավանդությունը, որը բերված է Բաղիշո գարնան ինքնատիպ ու գեղեցիկ նկարագրությանը կից.

«Բաղշո ձորի ծառերուն վրա, ամեն իրիկուն երբ արևը մար կը մտնա, թփերու մեջեն մի ողորմուկ, սեղմուկ, ամչկոտ աղջկան մը ձայնի նման, սրտի դպչող շվոց մը կը լսվի.—«Սրհա՛կ, սըհա՛կ, սըհա՛կ»... երիցս կը կրկնվի. քիչ մը կը լռե, կը թվի թե՝ արձագանքի մը կամ պատասխանվո մը կ՚սպասե, ապա անհույս իր սպասածեն՝ կը կրկնե ու կը կրկնե—«Սըհա՛կ, սըհա՛կ, սըհա՛կ»... մինչև առավոտ։ Պըտըտիկ, կատարգլուխ, վախկոտ, ամչկոտ այս Թռչնիկն ո՞վ է, հարցուցի բարեկամես.—Վա՛, չգիտե՛ս դու, քույր մը ու եղբայր մը եղեր են որբուկ, իրիկուն մը Սահակ իր քրոջ ծամերը կը սանտրեր, հափշտակվեցավ հանկարծ, արծի՞վ էր հափշտակողն թե գազան՝ Աստված գիտե. ճչալու ձայնին հետ, սիրտ կ՚ելնե քրոջ, Աստվա՜ծ, ինձ հավքու թևեր տուր.

---

[1] Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Գուսանական տաղեր, Երևան, 1940, Ա. Չոպանյան, Հայրեններու բուրաստանը, Փարիզ, 1940։

թոնիմ իմ աղբրուկ գտնեմ։ Աստված թև տվեր աղջկան. ու դեռ սանտրն էլ վեր գլխուն։ Այն օրեն ի վեր ծառեր ու դռներ կը թափառի, լեռներ ու անտառներ կը թռի ու կը կանչե. «Սըհա՛կ, սըհա՛կ, սըհա՛կ»[1]։

Սհակ թռչունի այս հետաքրքիր ավանդությունը ժամանակին գրավել է Հովհաննես Թումանյանի ուշադրությունը և ստեղծագործական մշակման է ենթարկվել նրա կողմից։ Պահպանելով ժողովրդական ավանդության սյուժետային հիմնական գիծը և գլխավոր գործող անձանց, նա իր կողմից մտցրել է կարևոր մի քանի փոփոխություններ (եղբորը հափշտակող արծվի կամ գազանի փոխարեն ստեղծել է գնչուհի քրոջն առևանգելու եկած չարագործ թուրքի կերպարը, արձակ պատմվածքը վեր է ածել չափածո ոտանավորի, մտցրել է բնության նկարագրի գեղեցիկ դրվագներ, ավելացրել է եղբոր խոսքերը ուղղված հարազատ քրոջը և այլն), դրանով իսկ ազգային-քաղաքական և գաղափարական-գեղարվեստական նոր իմաստ ու հնչեղություն հաղորդելով ժողովրդական ավանդությանը[2]։

Ինչպես իր նախորդ ժողովածուներում, այնպես էլ «Համով-Հոտովի» մեջ, Սրվանձտյանցը չի սահմանափակվել միայն բանահյուսական արժեքավոր նյութերի հրապարակումով։ Դրա հետ միասին, այս կամ այն առիթով, նա արծարծել է նաև բանագիտական հետաքրքիր մտքեր, արել է կարևոր դիտողություններ տվյալ ուղղությամբ։

Խոսելով օրինակ բանահյուսական երկերի հորինող ու կատարող՝ «Կնքյալ բերան սափորների», այն է՝ ժողովրդական «անանուն» երգիչների ու բանասացների մասին, Սրվանձտյանցը մի քանի տողով տալիս է նրանց ստեղծագործական խառնվածքի յուրահատկությունները, բացահայտում է միևնույն բանահյուսական երկի նմանակների ու տարբերակների առաջացման պատճառներն ու ճանապարհները, վեր է հանում տվյալ բանասացի կամ երգչի կենցաղային, աշխատանքային, բնական ու հասարակական միջավայրի ազդեցությունը՝ նրա հորինած կամ կատարած ստեղծագործության բնույթի ու բովանդակության վրա։

«Կը տեսնվի տարբերություն միևնույն երգի, միևնույն հեքիաթի, որո նկարագրական մասերը կը փոփոխվին, և կը հարմարցնեն իրենց ունկնդրաց ծանոթ նկարագիրներուն. կենցաղն՝ կենցաղին, սովորությունը՝ սովորության. զորօրինակ՝ Ակնցին՝ կամուրջի, շուկայի, պանդխտության, Մսրա, Հալեբի, և մինչև Փարիզի ու Ամերիկայի անունը կուտա։ Խիզանցին՝ լեռն, ձոր, եզն, այգի, անտառ, հանք, և այլն կը հիշե, ինչպես պարզ կերևի մտադիր եղողին...»[3]։

Մի ուրիշ անգամ, անդրադառնալով ժողովրդական բանահյուսության տարբեր տիպի ստեղծագործությունների՝ գրականության մեջ պատշաճ ձևով օգտագործելու անհրաժեշտության հարցին, Սրվանձ-

---

[1] Գ. Սրվանձտյանց, *Համով-հոտով*, էջ 73—74։

[2] Հովհ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 1, Երևան, 1950, էջ 290 և 688—689։

[3] Գ. Սրվանձտյանց, *Համով-հոտով*, էջ 118։

տյանցը վկայակոչում է Րաֆֆու օրինակը, իբրև իր ժողովրդի հոգեկան և ֆիզիկական առանձնահատկություններին քաջատեղյակ հայ հեղինակներից մեկի։

«Սակայն լավագույնն է գործածել զանոնք (խոսքը՝ ժողովրդական առած-ասացվածքների, հանելուկների, օրհնանքների և անեծքների մասին է—Ա. Ղ.) ազգային վեպերու կամ այլ և այլ գրության մեջ, զորօրինակ մեծավ հաջողականությամբ ի գործ կը դնե պ. Րաֆֆին, գավառացի Հայ ժողովրդական հոգվույն ու մարմնույն քաջածանոթ և քաջակիր վիպասանն»[1]։

Հետաքրքրական են Սրվանձտյանցի մտքերը հայ և քուրդ ժողովուրդների համակեցության, վերջիններիս բանավոր ստեղծագործությունների միջև գոյություն ունեցող փոխադարձ կապի և մասնավորապես՝ «Սիամանթո և Խջեզարե» քրդական հայտնի սիրավեպի մասին։

«Քրդերը գտնվելով հայոց հետ երկրացի և կենցաղակից, շատ նյութ կ'ընծայեն՝ հետաքրքիր եղողներուն՝ Հայոց կյանքին. և որովհետև անգիր ժողովուրդ են քրդերը, ինչպես և անոնց չափ անգիր են նաև մեր լեռնագավառացի Հայերը, ու տեղ տեղ քրդախոս, բանահավաք մը կրնա պատվական վաստակներ ձեռք բերել նույն իսկ քրդերեն հորինված երգեր ու վեպերը գրելով»։ Եվ ապա. «Կուզամ հիշել նաև թե՝ որքան և քրդերենե կ'առնում զայս (խոսքը «Սիամանթո և Խջեզարեի» մասին է—Ա. Ղ.), բայց ես հաճախ լսած ունիմ այլ և այլ ասողներե թե՝ Սիամանդոն է հայու տղա, Սև Հարոն, իսկ Խրչե-Չարին արդարև քրդու աղջիկ է, և Ջըրրգանցի անվանյալ էլին (ցեղին) մեծատան ծնունդ։ Խրչե, կամ կրճե կը նշանակե աղջիկ, Զարե գուցե Զարեհ, հոր անունն է, որով կը հասկցվի Զարեի աղջիկ, կամ Զարուհի»[2]։

7

Հայ ժողովուրդը իբրև Արևելքի հնագույն ազգերից մեկը, նշանակալից հետաքրքրություն է ներկայացնում հնագիտական, ազգագրական և բանագիտական ուսումնասիրությունների տեսակետից։ Իրավացիորեն դիտված է, որ Հայաստանը մի կատարյալ անծածկ թանգարան է հիշյալ կարգի արժեքավոր նյութերի, որոնց միջոցով կարելի է պարզել ժողովրդի անցյալը, ճանաչել նրա ինքնությունն ու ազգային առանձնահատկությունները։

Մինչև Գարեգին Սրվանձտյանցի աշխատությունների հրապարակ գալը, այդ նյութերը մեծ մասամբ մնում էին անհայտության մեջ, «իրենց փառքերը ավերակների ու հողի տակ, իրենց պարծանքները մոռացության ու անհայտության մեջ»[3]։ Հայ բանասերնիրն ու

1 Նույն տեղում, էջ 266։

2 Նույն տեղում, էջ 267—268։

3 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. IV, Երևան, 1951, էջ 146—147։

գրողները աղոտ պատկերացում ունեին ժողովրդի բառ ու բանի, նրա հավատալիքների, ու նախապաշարումների, վարք ու բարքի, ծեսերի ու սովորույթների, առասպելների ու ավանդությունների, հեքիաթների ու վեպերի, առակների ու առածների, երգերի ու հանելուկների, օրհնանքների ու անեծքների մասին։ Սրվանձտյանցը առաջիններից մեկն էր հայ իրականության մեջ, որն իր հայտնաբերած, գրի առած ու հրատարակած ազգագրական-բանահյուսական հարուստ նյութերով մեծապես նպաստեց ազգագրության, բանագիտության և գրականության զարգացմանը։ Իր ժողովածուներով նա մի նոր աշխարհ բացեց բանասերների ու գրողների առաջ, առատ նյութ մատակարարելով նրանց գիտական ու գրական ստեղծագործությունների համար։

Սրվանձտյանցի երկերի նշանակությունը, սակայն, միայն ճանաչողական և կուլտուր-պատմական չէ։ Նա այն սովորական ազգագիր-բանահավաքներից չէ, ովքեր սառնորեն արձանագրում են տեսածն ու լսածը։ Նա բանաստեղծ-գրող է, որը ոչ միայն արձանագրում, այլև կենդանագրում ու շնչավորում է հայրենի բնաշխարհը, նրա հնություններն ու ավանդությունները, դնում է վերջիններիս վրա իր ապրումների ու մտորումների որոշակի դրոշմը։ Սրվանձտյանցը կաշառում է ընթերցողին արվեստագետի իր բնատուր անվիճելի ձիրքով ու սուր դիտողականությամբ, վարակում իր ինքնաբուխ ու անկեղծ հայրենասիրությամբ ու ժողովրդասիրությամբ։ Նրա ուղեգրական ու տեղագրական նկարագրությունները ուժեղ տպավորություն են գործում իրենց պատկերավոր ու գեղեցիկ բանաստեղծական դրվագներով, հեղինակի ջերմ ու հորդուն հույզերով, բայց մանավանդ իրենց ինքնատիպ, կենդանի ու գունեղ լեզվով ու ոճով, ժողովրդական բարբառների և գրաբարի գանձարանից քաղված և մեծ վարպետությամբ օգտագործված, հարուստ ու ճոխ բառապաշարով։

Գարեգին Սրվանձտյանցի, իբրև ազգագիր-բանահավաքի կարևոր մի առանձնահատկությունն էլ այն է, որ նա գրի առնված նյութերի վրա դրոշմելով հանդերձ իր անհատականության անջնջելի կնիքը, հիմնականում հարազատ է մնացել այդ նյութերի բուն ժողովրդական բնույթին ու էությանը, պահպանել է նրանց սկզբնաղբյուրային նշանակությունը։

Նշված դրական կողմերով է ահա, որ Սրվանձտյանցը իր հաստատուն ու պատվավոր տեղն է նվաճել հայ գրականության մեծ երախտավորների շարքում, արժանանալով բարձր գնահատականների։

Դեռևս 1881 թվականին, անվանի հայագետ Գրիգոր Խալաթյանցը, Սրվանձտյանցի հրատարակված ժողովածուների առիթով, հատուկ նամակով դիմելով նրանց հեղինակին, գրել է. «Մեծ է այն ծառայությունը, որ Դուք մատուցիք և շարունակում եք մատուցանել Հայոց ժողովրդական գրականության Ձեր թանկագին ժողովածուներով։ ...Դուք՝ առաջինը մեր բանաստեղծից՝ այնպիսի մտադրությամբ և սիրով ուշ դրիք Հայ ժողովրդի ցավոց և ուրախության ձայներին, այնպիսի խնամոք հավաքեցիք և գրավիչ ու թովիչ լեզվով պատմեցիք մեզ նոցա....

Թավական է ասել, որ մենք՝ Հայերս—մի 5—10 տարի առաջ չունենալով ժողովրդական անգիր գրականության ժողովածուներ—տեղիք էինք տվել շատերին կարծելու, թե Հայ ժողովուրդը զուրկ է որևէ բանաստեղծական ավանդությունից. բայց այժմ՝ շնորհիվ մանավանդ Ձեր հարուստ ժողովածուներին՝ ամենքին ակներև է, որ Հայք ես ունին ժողովրդական գրականություն, ոչի՛նչ պակաս վսեմ, գեղեցիկ ու բանաստեղծական, քան շատ եվրոպական ազգերի գրականությունքը»[1]:

Հար և նման ձևով են արտահայտվել Սրվանձտյանցի ու նրա երկերի մասին նաև գրական-հասարակական, բանասիրական-գիտական մտքի այլ նշանավոր ներկայացուցիչներ՝ Ս. Մանդինյան, Րաֆֆի, Ծերենց, Գ. Պատկանյան, Ալիշան և ուրիշներ:

Առանձնապես բարձր կարծիքի է եղել Սրվանձտյանցի մասին Հովհաննես Թումանյանը: Հիշելով նրա անունը Խաչատուր Աբովյանի կողքին, Թումանյանը նրան համարել է՝ «Մեր անուշ, հայրենախոս բանաստեղծը»[2]*, իսկ իր ժողովածուներն էլ՝ հոտավետ ու հրապուրիչ ծաղիկներից կազմված փնջեր: «Մի Աբովյան կամ մի Սրվանձտյանց,— գրել է նա,—էս կենդանի ծաղիկներից են կազմում իրենց փնջերը, որոնք, ինչպես էլ կապված լինեն, միշտ հոտավետ են ու հրապուրիչ»*[3]:

---

1 Գ. Սրվանձտյանց, *Համով-հոտով*, էջ ԺԹ-Ի:

2 Հովհ. Թումանյան, *Հայոց գետերը*, *Թիֆլիս, 1915, էջ 4?:*

3 Հովհ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, *հատ. IV, Երևան, 1951, էջ 377—378:*

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐՈՐԴ

ԱՅԼ ԱՐՁԱԿԱԳԻՐՆԵՐ

Գեղարվեստական արձակի զարգացումը 1870—1880-ական թվականներին մի նոր շրջան է թևակոխում։ Պատկերի, կերպարի, ժանրի, սյուժեի,—գրական այս գլխավոր կատեգորիաների,—մշակումը, դրանց ազգային նկարագիր տալը այդ զարգացման հիմնական բովանդակությունն է կազմում։

Դեռ 1840—1860-ական թվականներին ձևավորվեց և հասակ առավ գեղարվեստական արձակը, որ մինչ այդ գրական մյուս սեռերի նկատմամբ երկրորդական դիրք էր գրավում։ «Վերք Հայաստանի»-ի հրատարակումից հետո, փոխվեց արձակի պատմական զարգացման ամբողջ ընթացքը։ «Վերքը», ինչպես դիտված է՝ «կանխեց որոնման շրջանի դեգերումները՝ գեղարվեստական արձակի ժանրային ձևերի ու բովանդակության յուրացման ասպարեզում»[1]։

Գրական այս շարժումը 70—80-ական թվականներին ոչ միայն կայունացավ, այլև վճռեց հնուց եկող գեղագիտական շատ ըմբռնումների բախտը։ Հրապարակախոսական մտքի ակտիվ աջակցությամբ, գեղարվեստական արձակը մի աննախընթաց զարգացում ապրեց՝ արդեն բարոյական իդեալներից զատ՝ առաջադրելով կյանքի վերափոխման գործնական ծրագրեր։ Այս էլ պայմանավորեց մեծ գրականության ուղեկցող բազմաթիվ երկրորդական գրողների հանդես գալը։

Այդ գրողները հասարակական զարթոնքի ակտիվ մասնակիցներն էին։ Իրենց երկերում նրանք քննադատում էին հասարակական կյանքի արատավոր կողմերը, աջակցում էին մամուլի գործունեությանը, մասնակցում մեծ ու կարևոր հարցերի քննարկմանը։

Նրանք երկկողմանի ազդեցության էին ենթարկվում։ Մի կողմից՝ Հրապարակախոսության, որ մշտապես մտավոր սննդի աղբյուր էր նրանց համար, մյուս կողմից՝ Րաֆֆու, որ գրելաձևի և առհասարակ գեղարվեստական մտածողության ճաշակ էր տալիս։ Երկրորդական գրողները պրոպագանդելով մամուլի առաջադրած գաղափարները, գեղարվեստական ձևի դյուրըմբռնելի առավելություններից օգտվելով,

---

[1] «Հայ նոր գրականության պատմություն», ՀՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչություն, Երևան, 1962, հատ. 2, էջ 424։ Ս. Սարինյան, Այլ արձակագիրներ։

այսպես ասած հանրամատչելի գրականություն էին ստեղծում։ Հասարակական կյանքի գրեթե բոլոր ծակուծուկերը հետազոտելով, նրանք երևան էին հանում, շատ հաճախ արդեն ինքնուրույնաբար, այնպիսի մոռացված հարցեր ու խնդիրներ, որ հրապարակախոսությունը, իր հերթին, արձագանքում էր դրանց։ Մյուս կողմից, թեմատիկ բազմազանությունը, որ այդ գրականության կարևոր առանձնահատկություններից մեկն էր, չէր կարող, թեկուզ մտահղացման իմաստով, մի որոշ ազդեցություն չգործել այն մեծ տաղանդների վրա, որոնք օգտվում էին գրական մտքի «սև աշխատանքից»։

Այս բարդ փոխհարաբերությունների և փոխազդեցությունների պայմաններում երկրորդական գրողները երբեմն նույնիսկ «գրական ասպարեզի» տեր էին դառնում։ Այդ կարճատև ընդմիջումներին այն երևութական տպավորությունն էր ստեղծվում, որ նրանք են օրվա գրական կյանքի կազմակերպիչներն ու տոն տվողները։ Մինչդեռ նրանց ետևում անդուլ աշխատում էր իսկական գեղարվեստական միտքը, որն իր գոյությամբ պայմանավորում էր նրանց գոյությունը։ Այդ էր պատճառը, որ երկրորդական գրողները երբեմն իրենց գրական կարողություններին անհամապատասխան համբավ ու ճանաչում էին ձեռք բերում։ Մի այլ հանգամանք ևս նպաստում էր դրան. երկրորդական գրողները իրենց ստեղծագործությամբ անմիջականորեն մասնակցում էին հասարակական հոսանքների միջև մղվող գաղափարական պայքարին։ Օրվա անցուդարձերը, մամուլում քննարկվող հարցերը և դրանց շուրջ ծավալվող վիճաբանությունները հաճախ գեղարվեստական առանձին պատկերների կոնկրետ նյութ էին դառնում։ Այս հարուցում էր հակընդեմ բանակի ելույթը։ Հաջորդ օրը մի նոր պատկեր թեժացնում էր վեճը, և այսպես ստեղծվում էր հասարակական մտքի «գեղարվեստական ժամանակագրությունը»։ Այս, իհարկե, չէր կարող մի առանձին ճանաչում և հեղինակություն չբերել այդ գրողներին։

Մեծ գրականության և երկրորդական գրողների փոխհարաբերությունները կանոնավորվում էին առավելապես մամուլի օգնությամբ։ Մամուլը նախանձախնդիր էր թե՛ մեկի և թե՛ մյուսի զարգացմանը։ Առաջ քաշելով երկրորդական գրողներին, նա ստեղծում էր մեծ գրականության շրջապատող անհրաժեշտ դոյապայմանները։

1

1850—1860-ական թվականներին ավելի որոշակի տեսք ստացան գեղարվեստական արձակի ժանրերը։ Ֆելիետոնը, զրույցը, ակնարկը, պատմվածքը (նովելը), կենցաղային պատկերը, վեպը տարբերակման ենթարկվեցին[1]*։ Առանձին դեպքերում ժանրի առանձնահատկությունները որոշիչ նշանակություն են ունենում արտացոլվող երևույթի գե-*

[1] «Հայ նոր գրականության պատմություն», ՀՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչություն, Երևան, 1962, հատ. 2, էջ 433։ Ս. Սարինյան, Այլ արձակագիրներ։

գարվեստական մեկնաբանության համար, ինչպես օրինակ Անթարի ավանդության մշակումը Գ. Պախալյանի կողմից[1]։ Արձակ լեգենդի ժանրը սրա շնորհիվ մուտք է գործում գրականության մեջ։ Այնուհետև ժանրի ըմբռնումը գրական ուղղության յուրատեսակ հաստատումն է։ Այս շրջանում մշակվում էին ոչ միայն արձակի, այլև պոեզիայի, դրամատուրգիայի ժանրերը՝ նորագույն գեղարվեստական մտածողությանը համապատասխան։ Գրական ուղղությունները ձևավորվում ու սնվում էին հենց այդ պրոցեսում։ Այնպես որ ժանրային տարբերակումները և դրանց կայունացումը արտացոլման միթոդների որոշակիացման հիմք էին դառնում։

Գեղարվեստական արձակի կազմավորման պրոցեսը արևելահայ հատվածում իր ավարտին է հասնում 1850—1860-ական թվականներին։ Այդ պրոցեսի էական առանձնահատկություններն էին՝ ազգային կյանքի արտացոլում, ազգային պատկերամտածողության հաստատում (կերպար-սյուժե-պատկեր), ժանրերի տարբերակում և տեղայնացում, գրական ուղղությունների որոշակիացում։

1870-ական թվականներին սկսվեց արձակի զարգացման, այսպես ասած, ինքնուրույն շրջանը։ Գեղարվեստական արձակը պոեզիայի նկատմամբ նախապատվություն ստացավ։ Մամուլում, առանձին-գրքերով հրատարակված պատմվածքները, ակնարկները, կենցաղապատկերները, վեպերն ու վիպակները գերիշխող դիրք գրավեցին։ Պոեզիան այլևս այնպես հարգի չէր, ինչպես 50—60-ական թվականներին։ «Մշակը» սկզբունքորեն որոշեց բանաստեղծություններ չտպագրել օրաթերթում[2]։ «Կրոնական մեթոդը գրականության մեջ» ծրագրային հոդվածում, բնութագրելով «Մշակի» քաղաքականությունը, Ս. Պալասանյանը գրել է. «Մշակը» ամեն ջանք ու ճիգ պիտի թափե առաջացնել մեր մեջ բանաստեղծության վիպասանական ձևը, որից համարյա զուրկ է մեր գրականությունը»[3]։ Արձակին առաջնություն տալու այս ձգտումը թելադրված էր «ճարտասանական» գրականության դեմ պայքարի պահանջներով. «Ներկա ժամանակի հայ գրագետը,—գրել է «Մշակը» իր հիմնադրման օրերին,—շատ քիչ է զանազանվում Աբովյանի նկարագրած գրագետից. միևնույն անհամ ու անալի թարգմանությունները, թեև նոր լեզվով գրված, միևնույն քուն բերող ոտանավորները շատ քիչ բացառությամբ լցնում են մեր նոր գրականության էջերը և պարբերական հրատարակությունը։ «Մշակը» պարտավորություն պիտի համարի պատերազմելու այդ ճարտասանական գրականության դեմ։ «Մշակը» իր ուժին չափ պիտի աշխատի մեր գրագետների ուշադրությունը դարձնել կենսական խնդիրների վրա՝ երևակայական աշխարհից՝ իրական աշխարհը իջեցնելով նոցա»[4]։

---

1 «Հայ նոր գրականության պատմություն», հատ. 2, էջ 428։

2 «Մշակ», 1872, № 4։

3 Նույն տեղում։

4 Նույն տեղում։

Կյանքի հետ գրականության սերտ կապի պահանջը «Մշակի» գրական քաղաքականությունն իրագործողներին ստիպում էր ժխտողական դիրք գրավել նախկին ձեռքբերումների նկատմամբ, ավելի ճիշտ, դրանք մասնակի հաջողություններ համարել և ամբողջ գրականությունը դիտել որպես «երևակայական աշխարհում» սավառնող մտքի արտադրանք։

Ազգի կենսական խնդիրների հետ կապված գրականությունը պետք է հակադրվեր թարգմանականին և ճարտասանականին։ Դա զուտ ազգային արձակի տեսակարար կշռի բարձրացման պահանջն էր, որն իհարկե, հենվում էր այն նախօրինակի վրա, որ տվել էին 50—60-ական թվականները։ Մյուս կողմից. Աբովյանի նկարագրած «գրագետի» մերժումը աբովյանական գրականության պահանջի առաջադրումն էր միաժամանակ. ««Մշակի» նպատակներից մինն էլ պիտի լինի... հետզհետե հրատարակել զանազան վեպեր ժողովրդական կյանքից առնված նյութի վրա»[1]։ Ժողովրդի կենցաղ, վարք ու բարք, հասկացողություններ, պատկերացումներ, հոգեբանություն, վիշտ ու ցավ,—այս ամենը պետք է ներառնվեին գրականության մեջ և դառնային նրա հիմնական մտահոգության առարկան։ Գրականությունը պետք է լիներ ժողովրդային բառիս բուն նշանակությամբ, այսինքն ձեռք էր բերելու նաև մի որոշ իմաստով ազգագրական նշանակություն։ «Մեր ցանկությունը առայժմ այն է,—գրել է «Մշակը»,—որ ժողովրդի կարոտություններին ու ձգտումներին ծանոթ անձինք փոքրիկ վեպերի կամ պատկերների ձևով ներկայացնեն մեզ այդ կարոտություններն ու ձգտումները ոչ միայն գրականության լեզվով, այլ երբեմն նաև մասնավոր բարբառով, եթե վեպի նյութը առնվում է մի մասնավոր հասարակության կյանքից»[2]։

Պատկերը, վեպիկները, վեպերը օժտված են կյանքի անցուդարձը նկարահանելու կարողությամբ։ Պատմողական տարրը, սյուժետավոր կառույցը, հետաքրքիր ու դյուրըմբռնելի են դարձնում թե՛ կյանքի տեսարանը և թե՛ առաջադրված գաղափարը։ Դրա համար էլ նրանք հեշտությամբ են ընթերցվում ու «սիրելի դառնում ժողովրդի սրտին»[3]։

Գեղարվեստական արձակի այսպիսի ըմբռնումը ժանրային վերափոխումների ու սահմանների ճշգրտման հիմք դարձավ։ Տարբերակվեցին կենցաղապատկերն ու սյուժետային պատմությունը։ Առաջինը պայմանավորեց գեղարվեստական ազգագրական պատկերի առաջացումը, երկրորդը՝ պատմվածքի ու նովելի հանդես գալը։ Նախկին կենցաղանկարների մեջ կար և՛ այս, և՛ այն։ Հիմա նրանք տարբերակվում են, ձեռք բերում որոշակի գրական առանձնահատկություններ։ Թե՛ «Մշակում», և թե՛ «Մեղու Հայաստանիում» հանդես են գալիս գրողներ, որոնք զբաղվում են միմիայն գեղարվեստական ազգագրական

---

1 *«Մշակ», 1872, № 4։*

2 *Նույն տեղում։*

3 *Նույն տեղում։*

պատկերի մշակմամբ (Ս. Եղիազարյան և Հ. Նազարյանց)։ Սրանց զուգահեռ 1870-ական թվականների նովելիստները ստեղծում են սոցիալական պատմվածքի առաջին նմուշները։ Այստեղ, իհարկե, դեր ունեին ոչ միայն 50—60-ական թվականների գրական փորձը, գրականության մեջ աբովյանական ուղղության զարգացումը, այլև Րաֆֆու նովելիստիկան։ Բայց որքան էլ մեծ էին ազդեցության շրջանակները, համենայն դեպս «Մշակի» և «Մեղու Հայաստանիի» վարած գրական քաղաքականությունը նովել-պատմվածքի զարգացման համար մի նշանակալից, թերևս վճռող նշանակություն ունեցավ։ Հետևելով «Մշակին», «Մեղու Հայաստանին», որ շարունակում էր տպագրել Գ. Տեր-Աղեքսանդրյանցի կենցաղապատկերները (Գ. Տեր-Աղեքսանդրյանցը դրանք հրատարակում էր դեռևս 60-ական թվականներից), շրջադարձ կատարեց։ Ալ. Քիշմիշյանի, Մ. Սիմոնյանցի պատմվածքներն ու նովելները հրատարակելով, «Մեղուն» ստեղծեց իր «գրական դպրոցը»։ Գ. Տեր-Աղեքսանդրյանցն, օրինակ, 1873-ին արդեն հրաժարվել էր կենցաղապատկերներից և գրում էր իսկական սոցիալական նովելներ («Խճմտանքով միջի մարդկանց վճիռը», «Պրիկազչիկ Միշելը»)։

1870-ական թվականներին «Մշակի» և «Մեղու Հայաստանիի» շուրջն էին համախմբված ժամանակի մեծ ու փոքր արձակագիրները։ Նրանց գործունեությունը թելադրված էր մամուլի վարած գրական քաղաքականությամբ։

«Մշակը», որպես նախաձեռնող, նշանավոր դեր խաղաց այդ տարիների հայ արձակի զարգացման մեջ։ Այն արձակագիրները, որոնց առաջ քաշեց օրաթերթը, իրենց գործունեությամբ ապահովեցին ոչ միայն արձակի զարգացման շրջադարձը, այլև գրական մյուս սեռերի համեմատ նրա տեսակարար կշռի բարձրացումը։ «Մշակի» նովելիստներն ու վիպագիրները համեմատաբար կարճ միջոցում բավական լայն ճանաչում ստացան։

«Մշակի» առաջին նովելիստները՝ Գ. Ջուբար, Հ. Տեր-Գրիգորյան, Ս. Եղիազարյանց, Գ. Պալյան և ուրիշներ օրաթերթի վարած գրական քաղաքականության կենսագործողներն էին։ «Փոքրիկ վեպերի և պատմվածքների», «բանաստեղծության վիպասանական ձևի» զարգացման նախանձախնդիրներ լինելով, «Մշակի» քարոզած գաղափարները պաշտպանելով, նրանք առաջադիմում էին՝ կրելով Րաֆֆու գրական ազդեցությունը։ Նրանց համար գաղափարը, տենդենցը շատ ավելի նշանակություն ուներ, քան նկարագրության կատարելությունը։ Հրապարակախոսական տարրը, բարոյախոսական քարոզը, աներկրա միտումնավորությունը մատնացույց էին անում նրանց գրվածքների մտահղացման բուն աղբյուրը։ «Մշակը» տալիս էր գաղափարներ, նրանք գրական իլյուստրացիայի էին ենթարկում այդ գաղափարները։

1870-ական թվականներին «Մշակի» արձակը գաղափարական մի նշանավոր զարգացում ապրեց այն բանից հետո, երբ Րաֆֆու և «Մշակի» հեղինակությունն ամրապնդվեց հասարակական շրջաններում։ Դա տեղի ունեցավ համեմատաբար կարճ միջոցում, «Մշակի» հրատարակության առաջին հինգ-վեց տարիներին։

Գ. Չուբարի և Հ. Տեր-Գրիգորյանի առաջին պատմվածքները աչքի են ընկնում աշխատավորական խավերի սոցիալական գոյապայմանների ողբերգականության շեշտումով։ Կիսախարխուլ խրճիթ, բազմաթիվ քաղցած երեխաներ, լվացք անող մի մայր և հարուստից կողոպտված արհեստավոր, որ վերջում անպայման զոհ է գնում անողոք հարստահարությանը (Գ. Չուբար՝ «Կալատող Սահակ», «Կոշկակարի խրճիթից», Հ. Տեր-Գրիգորյան՝ «Մարդասպան»)։ Ապա և մի խոնարհ ու գեղեցիկ աղջիկ, որ բռնությամբ պսակվել է մի խաբեբայի կամ մի «օրինավոր» մարդու հետ։ Սրա ողբերգությունն սկսվում է անարդարության այդ ակտից։ Տառապանքի ու վշտի ծովն ընկած կնոջ անհավատարմությունը օրինական ամուսնու նկատմամբ՝ պատժվում է անմարդկային դաժանությամբ։ Մի կողմից մանրբուրժուական, արհեստավորական խավերի ավանդական պատկերացումները «նամուսի» վերաբերյալ, մյուս կողմից՝ անբարոյական «բարոյականություն» պարտադրողների անտարբերությունը իրենց զոհերի նկատմամբ՝ այդ լուսավոր ու խեղճ հոգիների կործանման պատճառ են դառնում (Գ. Չուբար՝ «Մաքթաղի հարսանիքը», Հ. Տեր-Գրիգորյան՝ «Նինո»)։ Բարոյախոսական որպիսի նպատակ էլ հետապնդելու լինեին այդ պատմվածքները, այնուհանդերձ, նրանց գրապատմական նշանակությունը ճանաչողական արժեքի մեջ է։ Բայց ինչպես որ նշանակությունից զուրկ չէ կյանքի իրական պատկերը և նրա գրական կերպավորումը, այնպես էլ մի առանձին կարևորություն ունի բարոյախոսության և նրան ծնունդ տվող հասարակական հարաբերությունների հետազոտությունը։ «Փողը նա շինել էր կուռք, որին երկրպագություն էր տալիս, փողի համար նա ամեն բան կզոհեր. Նորա անունը, նորա պատիվը, նորա ընտանիքը նշանակություն չունեին, երբ մեջտեղը փող կար»,—ասում է Հ. Տեր-Գրիգորյանը փաստաբան Միհրդատի մասին («Փուղի բազար»)[1]։ Ինքնին վերցրած նոր չէ այս բնութագծումը. դեռ 1850—1860-ական թվականներին փողի ֆետիշացման հոգեբանությունը դիտարկվել էր մեր մի շարք գրողների կողմից։ Բայց այն, որ այդ հոգեբանությունը շարունակում է գոյություն ունենալ և արդեն ոչ թե այն խավերում, որոնք գրական կերպավորումներ էին ստացել 60-ական թվականներին (վաշխառուներ, վաճառականներ, փողրաթշիներ և այլն), այլ ինտելիգենտական շրջաններում—գեղարվեստական փաստերի ճանաչողական արժեքների որակական տարբերություն է բերում։ Մյուս կողմից, երբ այդ հոգեբանությունը հանդիպադրվում է հասարակական խավերի բարոյանկարագրի մնացած կողմերին և այդ կապակցություն-

---

[1] «Մշակ», 1873, № 28։

ների մեջ է դիտվում, ապա պարզվում է նրա մեկ ուրիշ ճանաչողական հատկությունը ևս։ Սա մի այլ երևույթի մեկնաբանման ելակետ է դառնում և այդ կերպ մասնավոր դիտարկումը մի ընդհանրական նշանակություն է ձեռք բերում։ «Մշակի» առաջին տարիների գեղարվեստական արտադրանքը դրա ապացույցն է։

Երկու ձևով էր ընթանում հասարակության բարոյանկարագրի գեղարվեստական արտացոլումը. զուտ սոցիալական պատկերների և այսպես ասած ընդհանրացված կերպար-խորհրդանիշների միջոցով։ Գ. Ձուբարի «Հայ էր», «Աբրասիմ Արխիպիչ», «Պիտի ընկներ նա, թե ոչ» պատկերները վերջինիս կենսագործումներն էին։ Ընդհանրացված կերպար-խորհրդանիշը գեղարվեստական արձակի մեջ է մտնում որպես հրապարակախոսության ժանրային տարբերակ։ Այստեղ գերակշռողը դատողական գաղափարներն են, կերպարի այսպես ասած տրամաբանական կամ ավելի ճիշտ հրապարակախոսական բնութագծումները. «Հայերեն չգիտեր և պետք չէր գիտենալը, որովհետև հայերեն լեզուն չէր լսել երբեք իր ընտանիքում, որովհետև հայրը միշտ վրացերեն էր խոսում, իսկ մայրը՝ վրացերեն և նոր ձևի ռուսերեն»[1]։ Անուն չունի այդ հերոսը, բայց նա «գիտնական-կոսմոպոլիտ և անկողմնապահ հայ է» և, որ գլխավորն է, «կրթված հայ»։ Համալսարանական դիպլոմով, գիշերասեր կանանց մոտ իրեն սպառած, «հայությունը հնություն, մեկ անորոշ չնչին գաղափար» համարող այդ մարդը դասային այն շերտի իսկական ներկայացուցիչն է, որ հայությունը մերժելով՝ «հայության միջոցներով է ապրում» և, «ո՞վ տարաբախտություն», ազգը նրան «երջանիկ հայ և իսկական հայ է դիտում»[2]։ Ընդհանրացված կերպար-խորհրդանիշի սկզբունքով հետագայում գրում է նաև Գրիգոր Պապյանը։

Զուտ սոցիալական պատկերները, իրենց հերթին, երկու մասի էին բաժանվում,—սոցիալ-կենցաղային և ազգագրական։ «Մշակի» 1873 թվի համարներում տպագրված են Մ. Մ. Ա. ստորագրությամբ մի քանի պատմվածքներ. «Պատկերներ գյուղական կյանքից», «Պետինանց Հանեսը» և այլն։ Արևելահայ գյուղի սոցիալական կենսապայմանների պարզ փաստագրումներն են սրանք, որպիսիք առաջին անգամ էին ներկայացվում «Մշակի» ընթերցողին։ Գյուղական կյանքի հարցերը, որ հետո այնպես լայն քննության ենթարկվեցին «Մշակում», առայժմ բարձրացվում են հայեցողաբար, բարբառի անպայման օգտագործումով։ Դիալոգի տիպականացմանն ու ռեալիզմին հասնող հեղինակը բարոյախոսական քարոզ չի կարդում։ Այսպիսին են փաստերը—ինքներդ դատեցեք,—ահա նրա ելակետը։ Պետինանց Հանեսի արտը կծղել է, ցորենը հասկից թափվում է, այրվում է արտը պնխիղճ արևի զորությունից. երկու օր էլ, և ամեն ինչ վերջացած կլինի. բայց նա հարկադրված է հնձել Ս.-ի արտը։ Աղային Հանեսը փող է պարտք։ Սրտում

---

1 «Մշակ», 1872, № 30։

2 Նույն տեղում։

ցավ ու վախ, հոգում դառնություն՝ նա տենդագին շտապով և մեքենաբար աշխատում է։ Իրիկնամուտին Հանեսը տուն չի դառնում, գնում է իր արտը և նույն տենդագին շտապով շարունակում հնձել հասած ցորենը։ Աքլորականչին՝ տուն վերադառնալիս, հանդիպում է Ս.-ին։ Աղան եկել էր արթնացնելու Հանեսին աշխատանքի գնալու համար։ Հասկանալով բանը, Ս.-ն հայհոյում ու սպառնում է նրան։ Դուրս քաշելով դաշույնը, Հանեսը առաջ է նետվում. մթության մեջ անհետացած աղային չգտնելով, նա սուրն իր կուրծքն է խրում. «Իմ խիզան ու բեխեքս վեր դոնե դուռ ընկած լաց ըլելիս ըլին, էն վախտր տիվ աստծուն ի՞նչ ջուղապ կտաս, հը՞...»—սանս լսվում է Հանեսի հանդիմանող-բողոքող ձայնը[1]։ Սեփական դատի պաշտպանության այս նախափորձի ողբերգական վախճանը կանխանշված էր արդեն գյուղացու բարոյա-փիլիսոփայությամբ՝ «Տիվ աստծուն ի՞նչ ջուղապ կտաս»։ Դրա օգնությամբ ոչ ոք չէր կարող հասնել արդարության, առավել ևս ինքը՝ խեղճ ու կրակ Հանեսը, որին գալիք օրերն ավելի են սարսափեցնում, քան ինքնասպանությունը։

Գյուղական կյանքի պատկերները տարանջատում են քաղաքային կյանքի տեսարաններից. դրանք ասես «պոկված են» իրականությունից։ Այստեղ գեղարվեստական պայմանականությունները քիչ դեր են կատարում, այսինքն նպատակը վերջին հաշվով դրանք չէին։ Գյուղը իր կյանքի կոլորիտն ուներ, որը ընկալելի էր, դյուրըմբռնելի։ Քաղաքային բարքերը դեռ նոր նոր էին ձևավորվում, հաճախ գյուղականի տարրերն ունեին իրենց մեջ։ Այստեղ գրողը կաշկանդվում էր բարքերի այդ ոչ-հստակ տեսքից. հորինաբանությանը մեծ տեղ էր տրվում, գեղարվեստական պայմանականությունները դառնում էին իրականության արտացոլման գլխավոր միջոցներ։ Մինչդեռ գյուղը պատկերող գրողի համար անհրաժեշտ էր պարզապես մինիմալ դիտողականություն՝ կոլորիտը պահպանելու, գյուղական տիպերը հարազատորեն ներկայացնելու համար։ Այս էլ իր հերթին պայմանավորում էր ռեալիստական պատկերամտածողության գերակշռությունը գյուղական կյանքի նկարահանների մոտ։

«Մշակի» հրատարակման առաջին տարիներին գեղարվեստական ազգագրական պատկերը պատմվածքին զուգահեռ ընթացող հիմնական ժանրերից մեկն էր։ Ժողովրդական հավատալիքները, սովորույթները, ծեսերը սյուժետային որոշ շրջագծի մեջ էին դրվում, հանդես էին բերվում դրանց կենդանի կրողների լուսանկարված կերպարները, որոնց գործողությունների ու դատողությունների զարմանալիորեն տիպական վերարտադրությամբ գրողը հասնում էր ժողովրդական կենցաղամտածողության բնութագրմանը։ Ս. Եղիազարյանի ազգագրական պատկերները պարունակում են հարուստ նյութեր գյուղահայության կենցաղի, հոգեբանության, բարբառների, բնության երևույթների ժողովրդական

[1] «Մշակ», 1873, № 30։

իմաստավորման և մեկնաբանման, սնոտիապաշտության, կախարդությունների, ծեսերի վերաբերյալ։ Տաղանդավոր ու հմտիմաց այս գրողը գեղարվեստական հետաքրքրականություն էր հաղորդում իր պատկերներին, ստեղծելով անպայման ողբերգական իրադրություն, որը սնոտիքի մերժման, այսպես ասած, գաղափարական հարուցիչ էր դառնում։ Միմիայն հավատալիքը պատկերելով, կախարդների, ֆալչիների, եղունգ նայողների, գրբացների, նետ դնողների, Ախտարքի «հոգեբուժական» և «գուշակողական» միջոցների և մեթոդների նկարագրական մեկնաբանությունը տալով, գրողը չէր կարող հասնել դրանց դեմ ակտիվ պայքարի իր նպատակին։ Հարկավոր էր դեն շպրտել մտավոր չքավորության այդ ամբողջ աղբանոցը այն ողբերգական և ցավալի միջադեպերի նկարագրությամբ, որոնք շարունակաբար կրկնվում էին գյուղաշխարհի գրեթե բոլոր անկյուններում։ Եվ ինչո՞ւ միայն գյուղաշխարհի. քաղաքային հետնաբակերը լի էին նախապաշարվածների բազմությամբ, նույնիսկ «կանոնավոր» ընտանիքները հետևում էին սրբերի, ճգնավորների, գրբաց ֆալչիների ամենակարող համբավին և հաճախ կործանվում էին։ Ս. Եղիազարյանի պատմվածքները («Կախարդ Սանդուխտը», «Գյուղական տիեզերագիտություն», «Օվչի Ավոն սատանի հարսանիքում», «Կիրակմուտի զոհ» և այլն) նպաստում էին այն մեծ պայքարին, որ սկսվել էր ժողովրդական ետամնաց կենցաղի և մտածողության դեմ։ Նար-Դոսի սոցիալական նովելների նախատիպերն էին դրանք, որ ազգագրական ուղղվածություն ունենալով, այնուամենայնիվ, բերում էին մոռացված աշխարհի ողբերգականորեն սրտաճմլիկ պատկերները։

«Կիրակմուտի զոհ» նովել-պատկերում Ս. Եղիազարյանը գծում է մի ցավալի տեսարան։ Մարգարիտը, նոր նշանված մի աղջիկ, կիրակմուտին կար է անում։ Ընկերուհին՝ Շուշանը բարկանում է նրա վրա. «Աղջի, թո՛ղ էդ գործը, կիրակնամուտ է»։ Երկու ամիս անց Մարգարիտը հալ ու մաշ, կիսակենդան ընկած էր անկողնում. «Ա՜խ, վա՜յ, Շուշան ջան... մի՞տդ է, որ ես ու դու Վարդավառի շաբաթ օրը էստեղ նստած էինք, ես կարում էի... էն փեշգիրը,—ասում է Մարգարիտը։ Հենց էն գիշերը էս Ալևորը (Կիրակնամուտը—Կ. Դ.) երազումս արնաթաթախ երեսով եկավ, ինձ ասեց. «Էլ կիրակնամուտ իրիկուն կար կանե՞ս... տեսնո՞ւմ ես երեսիս արյունը, բոլորը նրանից է, որ փեշգիրը կարելուց ասեղով ծակծակել ես... Աստոծ խնդրեմ, որ շուտով մեռնես։ Մի քանի օր հետո էլի երազումս տեսա. մեկ մեծ բաղում կանգնած եմ. էնտեղ էնքան ծառեր ու կանաչ խոտեր կային, որ կարծես թե դրախտն էր. Ալևորը մեկ կծիկ թել ու կացինը ձեռքին եկավ ինձ մոտ ու ասեց. «Երեսըս արնցրեցիր, հենց գիտես պրծավ, հա՞...»։ Հետո թելը սկսեց կծկել։ Երբ վերջացրեց, ինձ ասեց. «Էս քո ումրի (կյանքի) թելն է վերջացավ» ու մեկ նորահաս ծառ կացինով կտրեց, ասելով. «Էս էլ քո ումրն է կտրեցի, շուտով կմեռնես»[1]։ Կիրակնամուտից զարկվածին բուժելու

---

[1] «Մշակ», 1874, № 36։

համար բուժխորհրդի են հրավիրվում գյուղի երեք հայտնի գրբացկախարդները։ Նրանք փութացնում են Մարգարիտի մահը, որ վրա է հասնում մղձավանջային ծանր տեսիլքներից հետո։ «—Աստված ձեր տունը քանդի»,—բղավում է խելակորույս Մահտեսի Սիմոնը՝ Մարգարիտի հայրը և ինքնասպան լինում։ Նորահարսի մայրը ցնորվում է։

Ս. Եղիազարյանի հետ միաժամանակ աշխատում ու ստեղծագործում էր հայտնի բանահավաք-ուսուցիչ Հ. Նազարյանցը։ «Մեզու Հայաստանիում» նրա հրատարակած պատմվածքները նույն ուղղությունն ու նպատակն ունեին։ Հավաքելով և հրատարակելով հայկական անեկդոտներն ու նախապաշարմունքները[1], Նազարյանցը միաժամանակ մեծ նշանակություն էր տալիս գեղարվեստական ազգագրությանը։ «Մինչև Շուշանը զարդարվեց, ժամերն արձակվեց», «Ռեհան», «Էրեխա ա, իր էրեխությունը կանի» պատկերները գրված են ժողովրդական կենցաղամտածողության լավ իմացությամբ և ներքին հումանիզմով։ Նախապաշարմունքի բերած ավերածությունները, քաղաքակրթության հակընդեմ հնածիսական պատկերացումների ու սովորույթների ամբողջ միամիտ պահպանողականությունը, որ ողբերգությունների նույնպիսի աղբյուր էր, որպիսին կրոնական մոլեռանդությունը, աղճատում էին բանական արարածի հոգևոր դիմքը, խլում նրանից մտածողության կենդանի դրոշմը և նրան կոպտորեն կապում բնությանը։ Լուսավորական հումանիզմը մարտնչող բնավորություն է ձեռք բերում հենց որ մարդուն բնության հետ ներդաշնակելու քարոզը քաղաքակրթության հետ միասնանալու պահանջի է վերածվում։ Հավատալիքները, ստոր նժարի արդարամտության ամբողջ կեղծիքի հետ, դեն են շպրտվում. հանդես է գալիս մարդու պատմական առողջացման պահանջը, որն արդեն բուրժուական նոր հայեցության արտահայտություններից մեկն է դառնում։ Այս դիրքերից էին գեղարվեստական ազգագրական պատկերների հեղինակները վեր հանում հայկական կյանքի մոռացված անկյունները։

«—Դոխտուր կանչի, դեղ արա։

— Տո իմ դոխտուրն էլ իմ աստվածն ա, իմ հեքիմն էլ, իմ դեղն էլ,—ասում ու կրկնում էր ուստա Գևոն»։ Ջերմի մեջ տապակվում է սրա որդին՝ Վասոն։ Ո՛չ մի հեքիմ, ո՛չ մի գրբաց ու Ախտարք նայող ոչինչ չի օգնում։ «Մի սև աննշան մատաղ արեք, խեթեեբեն դրա քոմագն ա. բժշկի ձեռք չգցեք»,—ասում է հեքիմ Փեփելը։ Վրաստանում ինչքան ուխտատեղի, վանք, սրբավայր կար տանում են խեղճ Վասոյին,—էլ ս. Գևորգ, էլ Խեթեեբե, էլ Թելետ, ամեն տեղ... Իսկ ցավը քանի գնում խորանում է։ Հավաքվում են Վասոյի ընկերները, մեծ, հասուն տղամարդիկ և սկսում համոզել ուստա Գևոյին, որ բժիշկ կանչի։ «—Ես ո՞նց դոխտուր կանչեմ աբա... իմ էրեխեքանց մի մասը, մի տեղը ցավել ա, աստված եմ հիշել, սուրփ Գեորգ եմ հիշել, գլուխքը մի չուխտ

---

[1] Հ. Նազարյանց, Անեկդոտներ, Թիֆլիս, 1876—1877, 1883, հատ. 1—3, «Նախապաշարմունք», Թիֆլիս, 1883։

մում ենք պտուտ տվել, էն սահաթը լավացել են»։ Ոչ մի հորդոր, խընդրանք, բացատրություն չի կոտրում ուստա Գևոյի համառությունը։ Ու երբ արդեն մահվան քրտինքն էր իջել Վասոյի վրա, բժիշկ են հրավիրում. «—Գնացած ա, դրան ի՞նչ դեղ կուլի»,—հիվանդին նայելով ասում է բժիշկը[1]։ Կոպիտ, վայրենի, բնազդային է ուստա Գևոյի պահպանողականությունը, նախապաշարմունքը անտառաբնակ է դարձրել նրան։ Նա դիմադրում է քաղաքակրթությանը։ Ջարախինդ մոլուցքով է խոսում բժիշկների մասին, հեքիմ Փեփելին և իր աստծուն նրանց հակադրելով։ Իր ձեռքով որդուն մահվան հասցնելով, նա աչքը հառած երկընքին, նրանից գթություն է հայցում։ Ով ո՞ւմ պետք է գթա...

Հ. Նազարյանի և Ս. Եղիազարյանի պատկերները փաստանյութ ծառայեցին հետագա մի շարք գրողների համար։ Ճիշտ է, ազգագրական տարրը աստիճանաբար դուրս մղվեց, բայց ոգին՝ ժխտողական վերաբերմունքը դեպի նախապաշարմունք-հավատալիքները մնաց և է՛լ ավելի շեշտվեց՝ սոցիալական համապարփակ հնչեղություն ստանալով։

* * *

«Մշակի» 1876 թվականի համարներից մեկում Գ. Արծրունին տպագրում է մի հրապարակախոսական պատմվածք՝ «Մի պատկեր» վերնագրով։ «Մինչև որ սլավոնները պատերազմում են թուրքերի դեմ, իրանց արյունն են թափում, իրանց ազատության համար,—տեսնենք ի՞նչ դրության մեջ են, ի՞նչ են անում հայերը Թուրքիայում»[2]։ Ահա կանչեցեք Թիֆլիս եկած մշակներից մեկին, նա ձեզ կպատմի. մշեցի է. երեխաներ ունի, բայց թողել է վար ու ցանքը, ամեն ինչ ծախել-ծախծխել՝ «կահ-կարասիք, բահ, արոր, կերակուր եփելու ամաններ», «մինչև անգամ կնոջ և երեխաների անկողինները»։ Հողը գրավ է դրել, պարտքով փող վերցրել, սերմ առել, ցանել արտը և մեկնել Թիֆլիս աշխատելու, որպեսզի կարողանա աշնանը՝ տունդարձին փաշայի հարկը տալ։ Մի քանի կոպեկ հավաքած մշակը իր երկիրն է դառնում. բայց ո՞վ զարմանք. «էլ գյուղ չկա... քյուրդերը եկել են, քանդել են գյուղը, ամեն բան, ինչ որ կար, կողոպտել են, տարել են... մեր խեղճ պանդուխտ մշակի տունն էլ քանդել են, հունձքը այրել են, երկու եղբայրներից մինի գլուխն են կտրել, մյուսին՝ կախ են արել, իսկ կնոջն ու երեխաներին գերի են տարել»[3]։ Եվ լաց է լինում մշակը, աղոթում է, հետո նորից է լաց լինում, աղոթք անում և գնում «թափառելու գյուղից-գյուղ, քաղաքից-քաղաք, աշխարհից-աշխարհ...»։ «Այս դրության մեջ է մոտ երեք միլիոն հայ երկրագործ ժողովուրդը Թուրքիայում»[4]։ Արծրունու պատ-

1 «Մեղու Հայաստանի», 1873, № 29։
2 «Մշակ», 1876, № 29։
3 Նույն տեղում։
4 Նույն տեղում։

մրվածքը ծրագրային էր, գեղարվեստական ձևը՝ միտումնավոր։ Սոցիալական հարցերով զբաղված գրականությանը Արծրունին առաջարկում էր նոր թեմատիկա—արևմտահայ դատի պաշտպանությունը։ Վերակառուցվում էր ամբողջ «Մշակը»։ Օրաթերթի քաղաքական բնույթը ավելի ու ավելի պարզ էր դառնում՝ սպասվող ռուս-թուրքական նոր պատերազմի կապակցությամբ։ Միավորվում էին ուժերը, պայքարը պահպանողական բանակի դեմ սրվում էր։ Քաղաքական դիմուղղման հարցը մեկընդմիշտ լուծելով, Արծրունին օրաթերթը դարձրեց ռուսական առաջխաղացման և Արևմտահայաստանը Թուրքիայից ազատագրելու պրոպագանդայի օջախ։ Պատերազմի առաջին օրերից փայլում էր Արծրունու հրապարակախոսական տաղանդը՝ հայրենասիրական բռնկումներով։ Շաչում էր նրա խոսքը. մի վիթխարի շրջադարձ էր կատարվելու հայ ժողովրդի կյանքում։ Գեղարվեստական գրականությունը դարձավ այդ շրջադարձը կազմակերպող գաղափարախոսական կարևոր գործոններից մեկը։ «Մշակում» տպագրվեցին արևմտահայության կյանքն ու պայքարը արտացոլող առաջին պատկերներն ու պատմվածքները։ Րաֆֆու «Ջալալեդդինից» անմիջապես, տառացիորեն մեկ-երկու համար հետո լույս տեսան Գ. Պալյանի «Ըմբիշ վանեցին» և մի փոքր ավելի ուշ՝ «Մանուկ մուշեցին»։ Արծրունու «Մի պատկերի» գեղարվեստական իլյուստրացիաներն էին դրանք, սյուժետային որոշ շրջանակի մեջ դրված։ Գրեթե բառացի մեջբերումների կարելի է հանդիպել այստեղ—այն հատվածներում, որտեղ խոսվում է առհասարակ արևմտահայ աշխատավորության մասին։

«— Այո, նա մեր խեղճ մշակներից մինն էր։

— Նա էլ, շատերի պես, քրդերի ձեռքով իր հոր հարուստ օջախից զրկված, եկել էր այստեղ բեռնակիր անասունի պաշտոն կատարել, փող վաստակել, որ տանե Մուշ, իր որդիքը պահե...

Յուրաքանչյուր տարի անհագին թիվ այսպիսի կտրիճ, ամրակազմ մշակները ցրվում են դեպի աշխարհի զանազան կողմեր։ Կովկասի, Ռուսաստանի, Տաճկաստանի—մի խոսքով Ասիայի ու Եվրոպայի համարյա բոլոր քաղաքներում 100-ով, 500-ով ցրված են նրանք, ուր բյուրավոր վտանգների մեջ կամ կյանքից են զրկվում, կամ կենսազուրկ 5—10 տարի վաստակած քյութվալացած, ձեռքից-ոտից ընկած վերադառնում են հայրենիք անպետք դիակի նման... Եվ ոչ ոք չկա՝ նրանց խղճա» («Մանուկ մուշեցին»)[1]։

Մանուկ մուշեցին այն մաքուր ու բարի հոգիներից մեկն է, որոնք իրենց գոյությունը քարշ են տալիս մեծ քաղաքի հետնաբակերում, գոհանալով «աստծու տվածից» և չբողոքելով «մարդկանց չարության դեմ»։ Առաքինի, պատվապահ, ժուժկալ, ճշտախոս, լայնսիրտ ու դժբախտ այդ մարդիկ կանգնած են քաղաքի անտարբերության օվկիանոսի առաջ, ոչ ոք չգիտե նրանց մասին, ոչ ոք չի խորհում նրանց ճակատագրի

---

1 «Մշակ», 1878, № 161։

շուրջ։ Մոռացված ու արհամարհված մշակների բազմությունները օրն ի բուն խլրտում են կեղտոտ ու դոսացած փողոցներում, շուկայում և հրապարակներում, աղբակույտերի մոտ, քարվանսարաներում։ Նրանք կծծի չեն, բայց գիտեն խնայել վաստակածը՝ կոպեկ-կոպեկ։ Այն թրղթադրամները, որոնք այդ կոպեկներից են գոյանում, ավելի սուրբ են, քան սրբապատկերները. դրանք կրճատում են անչատման ժամանակը, մոտեցնում են հայրենիքը, հարազատներին, երեխաներին...

Ավաղ գլխուս, վայ արևուս... Խլսավ կորեկ, խատավ կորեկ,
Ճժեր մնան անտիրական... Տուն կու մարե խղճուկ խայի...
Պատառ մը խաց չկա, աստված... Ջեն սուր ու թուր —
Պետք են, բայց ո՞ւր, ինչո՞վ երթանք մեր տուն ու կյանք,
Մեր խար ու մար՝ փրկելու խամար...[1]։

Մշեցու երգը կտրում է ձմեռային գիշերվա սառն ու պարզ օդը։ Մի խոտադեզ և կեսօրին մսագործների վառած կրակը ջերմացնում են անօթևան մշակին։ «Գոհանամ քեզմե, արարիչ»—մրմնջում է նա, ջերմության ամբողջ հաճույքն ապրելով։ Հաշտ-խաղաղ թմրություն է իջնում հոգնած անդամներին... Մտքերը սավառնում են հայրենական խրճիթը, անզուսպ կարոտով թևաբախում քնած երեխաների շուրջ։ Եվ հանկարծ մսագործների հրապարակը լցվում է աղմուկով—կրա՞կ, կրա՞կ։ Այրվում էր այն խոտադեզը, որտեղ համեստը բարձ շինած քնել էր պարիր մշեցին։ Հայտնվում են ոստիկանները,—ահա՛ կրակ տվողը։—Ո՞վ ես, ի՞նչ մարդ,—հարցնում են.

«—Մանուկ, քըղի ծառա, Մշու երկրեն, Մշու սուլթան զքո արև պախա,—ասում էր լալով խեղճ մշակը... Սա գիշեր տուն չթորգին ոչըմտեղ, իսի խոտին մեջ պառկա... խինգ մանեթ փարաս փալանիս խեւ այրուկ ա...

— Է, մշակ աղա, էդ լավ շտուկ ա, որ սուտ սարքել ես, միայն քու բանն էլ խիստ փթուկ ա,—ասաց ոստիկանը և բազմության հետ ուղեվորեց իր կալանավորին դեպի պոլիցիա...»[2]։ Բազմության ու ոստիկանության վճռով Մանուկ մուշեցին խոստատիրոջ տանը չորս տարվա անվարձ ծառայության է դատապարտվում։

Պանդուխտ մշակների կյանքի խոր դրաման անհասկանալի էր հասարակության մեծամասնությանը։ Հայ գյուղացին չգիտեր նրա մասին. քաղաքային արհեստավորն ու աշխատավորը նրանց նայում էին կարեկցանքով, բայց մտերմության զգացում չկար այդ կարեկցության մեջ։ Առևտրականը, քարվանսարայի տերը, գործարանատեր բուրժուան կողոպտում էին նրանց։ Մշակը տանում էր ամեն ինչ՝ անտարբերությունը, վիրավորանքը, անարդարությունը միայն թե վաստակեր, միայն թե կարողանար հայրենիք վերադառնալ... Սա այն գործավորը չէր, որի անունից շատ էր խոսվում ու գրվում «Մշակում»։ Սա նոր խավ էր, սոցիա—

[1] «Մշակ», 1878, Ν 161։

[2] Նույն տեղում։

լական իրավունքներից զուրկ «օտար-հարազատ», որ բազմանում ու բազմանում էր հայրենիքում կատարվող հասարակական դժբախտությունների զուգընթաց։ Երբ վանեցի Հակոն ըմբշամարտում հաղթում է մի պարսիկ փահլևանի, տեսարանով զվարճացող հայ հարուստները հրավիրում են նրան իրենց մոտ մնալու. «Ջեղնիլ, աղա,—պատասխանում է Հակոն,—եսի Վան մեր էրգրում թորգիր եմ զիմ մերիկ քուրդ հարկահանու ձեռք, Մուշի սուլթան զձեր արև օրխնա, եսի կերթամ զիմ խայրենիք, զիմ տուն, զիմ մերիկ ազատեմ...»[1]։ Պանդուխտ մշակների հարցը քաղաքական կարևորություն ունեցող խնդիր էր, այն կապված էր ամբողջ արևմտահայության սոցիալ-ազգային ճակատագրի հետ։ Բարձրացնելով այդ հարցը, «Մշակը» ելնում էր ծավալվող քաղաքական իրադարձությունների տրամաբանությունից։ Մշակների դատի պաշտպանությունը՝ արևմտահայության հասարակական երազանքների իրականացման պաշտպանություն էր դառնում։ Արևմտահայաստանը դատարկվում էր տարեցտարի։ «Շատախոս ազգասերներից,—գրում էր Գ. Պալյանը, «Մշակի» ծրագրային-քաղաքական դիրքը պաշտպանելով,—ոչ ոքի սիրտը չէ ցավում այս ազգակործան իրողության վրա... դեռ մի հարուստ հայ չէր գտնվել, որ այդ կենդանի մեռելների առաջն առնի, մի երկու գործարան հիմնելով այն երկրում, որից ոչինչ արդյունք չստանալով փախչում է խեղճ մշակը» («Մանուկ մուշեցին»)[2]։ Ազգային ժողովը Պոլսից Վան, Մուշ կամ Արևմտահայաստանի մյուս հայաշատ կենտրոններ տեղափոխելու «Մշակի» առաջարկը կապված էր նաև այս խնդրի հետ։ Արդյունագործության զարգացման, տեղական հումքի մշակման շնորհիվ Հայրենիքում տնտեսական բազա ստեղծելու նախագիծը, որ առաջարկում էր «Մշակը», պանդխտության դեմ պայքարի առաջին պայմաններից մեկն էր։

Սոցիալական բնույթի գեղարվեստական պատկերները, ուրեմն, ունեին նաև խոր քաղաքական բովանդակություն։ Պանդուխտ մշակը, թուրք յաթաղանից մազապուրծ, գոյության իրավունք և պաշտպանություն խնդրող եղբայրն էր, որին պետք էր ձեռք մեկնել։ Այս տեսակետից չափազանց հետաքրքիր է 1884-ին, հայկական հարցի հետ կապված դժբախտ իրադարձություններից հետո, Գաբրիել Մանկալի (Բաբկենց) գրած «Մի սովորական անցք մեր առօրյա կյանքից» պատմվածքը (նվիրված է Րաֆֆուն)։ Ցահրատը կնոջ՝ Թելլիզարի և նորածին զավակի հետ 1872-ին սովից ազատվելով, Սպահանից հասնում է Երևան։ Մարանդի մոտ, Երևան հասնելուց առաջ, թուրք ավազակների հետ ընդհարվելով վիրավորվում է մի քանի տեղից։ Հյուծված, հալածված, սովից կիսախելագար ընտանիքը տեղավորվում է քաղաքի ծայրում՝ Հաջի Հակոբի դատարկ այգետանը։ Թելլիզարը լվացք է անում, հաց թխում, քրդի հալավ կարում և փրկում ամուսնուն ու երեխային։ Ցահ-

---

[1] «Մշակ», 1878, № 87։
[2] «Մշակ», 1881, № 161։

րատի վերքերը դեռ չէին լավացել, երբ հայտնվում են քեֆչի երիտասարդները, բոլորն էլ վաճառականների որդիներ՝ Հակոբը, Սմբատը և Թորգոմը։ Սրանք սպասում են իրենց թուրք ընկերներին՝ Մահմադին, Ալիին և Հուսեինին։ Պայմանավորվածության համաձայն թուրքերը ներս են խուժում Ցահրատի խրճիթը։ Ցահրատը գերմարդկային ճիգով դիմադրում է, Թելլիգզարը մոլեգնում է որպես մի պատվասեր կին։ Սակայն երեք խանչալ միանգամից խրվում է Ցահրատի թիկունքը։ Թուրքերից մեկը մոր առաջ կտրում է նորածնի գլուխը։ Եվ հետո սկսվում է Թելլիգզարի անպատվումը. «Մոմը վառվում էր,—գրում է հեղինակը,—և սենյակը լույս էր և հայ երիտասարդները լուսամուտեն նայում էին սրանց վրա»[1]։

Արևմտահայության նկատմամբ վերաբերմունքի խնդիրն է պատկերի առանցքը։ Բուրժուական երիտասարդությունը, իրոք, պատուհանից էր նայում Հայրենիքում տեղի ունեցող արյան ու կոտորածի մղձավանջին։ Եվ որպիսի՜ անտարբերությամբ։ Գրողն, իհարկե, խտացրել է գույները, ենթատեքստի լայն ըմբռնման համար։ Հայկական հարցի ճգնաժամային էպոխայում արևմտահայության նախկին քաղաքական վարքագծի քննադատությունը ըստ էության ուղղված էր «Մեղու Հայաստանիի» դեմ։ Դա մի բանավեճ էր այն մարդկանց հետ, որոնք 1877—1878 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմի շրջանում տարփողում էին լոյալության, չմիջամտելու քաղաքական կուրսը, «պատուհանից նայելու» «ազգասիրական» վարքագիծը։—Ահա դրա հետևանքը, ահա ձեր առաջարկած քաղաքականության պտուղները,—շեշտում էր «Մշակը»։ Ճիշտ է, «Մեղու Հայաստանիում», «Մշակից» շատ առաջ, 1870-ական թվականների սկզբներին տպագրվեցին պանդուխտ մշակների կյանքն արտացոլող մի քանի պատկերներ («Քաղքի հանաք», «Մշակ» և այլն), բայց դրանք չունեին այնպիսի քաղաքական միտումնավորություն և ենթատեքստ, որպիսին հետո հանդիպում ենք «Մշակի» էջերում։ «Մեղու»-ի աշխատակից Զաքարիա Գրիգորյանցի «Քաղքի հանաք» պատկերը գրվել է դեռևս 1872-ին։ Մի քանի երիտասարդներ Օրթաճալայում զվարճանալու համար փող վաստակելու միջոց են գտնում։ Կամուրջի մոտ, քարվանսարայի դիմաց պառկեցնում են մի մշակի և խսիրով ծածկում. «—Պարոն, սիվ փուղ կունենաս, մի խնայի էս ղարիբ մշակին թաղելու համար»,—դիմում են նրանք անցորդներին։ Երկու-երեք ժամ հետո՝ «տո կոռ Հագո, քանի՞ սուտ մեռնիս, վի կաց է, քեփի վախտը անց է կենում»[2]։ Շշկլած մշակը երիտասարդների հետ գնում է Օրթաճալա։ Այստեղ մշակների կյանքի դրաման քաղաքական երանգավորում դեռևս չի ստացել, երիտասարդության անտարբերությունն ու լկտիությունը՝ ցածր պանդոկային բովանդակություն ունի։ Ա. Քիշմիշյանի «Մշակ» պատմվածքը հաղթահարում է այս նեղ սահ-

[1] «Մշակ», 1884, № 56։

[2] «Մեղու Հայաստանի», 1872, № 7։

մանները։ Սոցիալական անտարբերությամբ և շահագործման ազատությամբ կործանման դատապարտված մշեցի Հագոն մեռնում է 20 փթանոց բեռան տակ ճզմվելով։ Քառասուն տարիների նրա վաստակը և արյան գինը՝ մոտ 30 ռուբլի ուղարկվում է Մուշ՝ հարազատներին։ Բայց ինչպե՞ս է նրան դիմավորում մեծ քաղաքը, երբ, միամիտ ու ջահել, նա մուտք էր գործում «ավետյաց երկիրը»։ «Առաջին անգամից, երբ մտավ մեր այլանդակ քաղաքը, նա փորձեց յուր վերա բնակիչների ծաղրածությունը և հայհոյանքը. փողոցում անց կենալիս նրա ետևից վազում էին փոքրիկ երեխաները, քարկոծելով նրան և ծաղրելով նրան հետագա անիմաստ խոսքերով՝ «կոռ, կոռ, կոռմնչան, թախտի տակը մոմնչան»[1]։ Մի խումբ «մեծարգո» երիտասարդներ կիրակնօրյա զվարճանք են գտնում մշակների մրցավազք կազմակերպելով մեծ շենքերի շուրջը։ Մրցավաճառի աշակերտը գողունի ձայնում է մշակներին, և երբ նրանք շնչասպառ տեղ են հասնում, սա ձևացնում է, թե ինքը նրանց չի կանչել։ Մշակները չեն զայրանում, տրտնջում. նրանք սեւս հաշտվել են իրենց նկատմամբ «պարտադիր» այդ վերաբերմունքին։ Պատմվածքը սակայն չի առաջադրում արևմտահայության նկատմամբ քաղաքական վերաբերմունքի խնդիրը։ Այն ավելի սոցիալական թշվառությունները մերկացնելու միտումն ունի, որպիսի պատմվածքներ առհասարակ մեծ տեղ են գրավում «Մեղվում»։

* * *

«Մշակի» 1870-ական թվականների արձակագիրներից աչքի են ընկնում Գ. Պապյանը և Հ. Տեր-Գրիգորյանը։ «Համեմատեցեք «Մշակի» վերջին համարներում թեև անմշակ, բայց ճշմարիտ բանաստեղծական փորձեր այնպիսի երիտասարդների, ինչպես են Հ. Տեր-Գրիգորյանի և Գ. Պապյանի փոքրիկ վեպիկները՝ «Մշակի» վեց տարվա առաջնորդող հոդվածներից ամբոխի մեջ սերմանած մտքերի հետ և կհամոզվեք, որ այդ վեպերը անգիտակցաբար գրվել են և կգրվեն «Մշակի» առաջնորդող հոդվածների ազդեցության տակ, այդ վեպերի գլխավոր, առաջնորդող գաղափարները՝ ընտանիքի, ազատ սիրո, ազատության գաղափարները, բռնավորության և հարստահարության դեմ անխնա բողոքի մտքերը մշակվեցան վեց տարի շարունակ հրատարակվող պարբերական թերթի ազդեցության տակ»,—գրել է Գ. Արծրունին[2]։ Իրոք, Գ. Պապյանը և Հ. Տեր-Գրիգորյանը իբրև գրողներ «Մշակի» «հոգեզավակներն են»։

Գրիգոր Պապյանը՝ շնորհալի մի գրիչ, կարողացավ համեմատաբար կարճ միջոցում հաջողությունների հասնել պատմվածքի մշակման բնագավառում։ «Ջարը փոխ-բարին փոխ», «Աղի բաղարջ», «Վարդիկ»,

---

[1] Նույն տեղում, 1873, № 21։

[2] «Մշակ», 1877, № 39։

«Մխականի ուսուցիչը» պատմվածքներով նա միանգամից հեղինակություն նվաճեց։ Եթե չհաշվենք Րաֆֆու պատկերները (որոնք պարսկահայոց կյանքն էին վերարտադրում), «Մշակը» առաջին անգամն էր տպագրում արևելահայ իրականությանը նվիրված ծավալուն սոցիալական պատմվածքներ։ Ճիշտ էր Գ. Արծրունին, երբ այդ պատմվածքների գաղափարական միտվածությունը իր օրաթերթի ազդեցության արդյունքն էր համարում, բայց տվյալ ժանրի մշակման գործում Պապյանը առաջնեկներից մեկն էր, նրա ստեղծագործական դիմանկարը բավական ինքնուրույն է։

1877—1879 թվականներին է ստեղծագործել Գ. Պապյանը։ Նրա առաջին պատմվածքը լույս է տեսել «Մշակում»՝ «Չարը փոխ-բարին փոխ» վերնագրով։ Արդեն իսկ վերնագիրը մի որոշ բարոյախոսական է առաջադրում։ «Ինչ որ տաք՝ այն էլ ստանաք»—օրհնանք-պատվերը նախախնամության, Ահեղի,—ինչպես ասում է հեղինակը,—արդարադատության և արդարամտության սկզբունքն է։ Մերձավորիդ բարի ես ուզում՝ բարին կստանաս, չար ուզես՝ չարությամբ կպատժվես։ Այս քրիստոնեական բարոյախոսականը հասարակական մի ամբողջ խավի մերկացման ելակետ է դառնում։ Մի ծեր մուրացկան իր 300 թուման խնայողությունը պահ է տվել Ապրեսանց Ասքանազի (հայտնի հարուստ) աներձագ Իվան Նիկիտիչի մոտ։ Ծերունին փողը մտադրվել էր կտակել մի որբորդաց ուսումնարանի. «Եթե մեզանից առաջ եղող աղքատները, ասում է մուրացկան ծերունիներից մեկը,—իրանց ունեցած փողերով, որ գրեթե վաստակողի մահից հետո երբեմն մտնում են այս կամ այն խոստովանիչ քահանայի ճիբը, հիմնեին ուսումնարան, որի մեջ գիր սովորելով այսօր գուցե լինելու չէինք այսպես թշվառ, ողբալի մուրացկաններ»[1]։ Իվան Նիկիտիչը իր քրոջ հետ որոշում է թունավորել «ցանցառ ծերունուն»։ Սոփիան մի կարմիր, յուղալի կարկանդակ է տալիս մուրացկանին. «Օ, տիկին ջան, թող տերը տա քո վարձը,—ասաց աղքատը և հարակցեց՝ «չարը փոխ-բարին փոխ»։ Թունավոր կարկանդակը ծերունին չի ուտում, այլ որոշում է վաճառել։ Փողոցով անցնող Ապրեսանց Ասքանազը՝ որդու աղաչանքին ուշ դնելով, մուրացկանից գնում է կարկանդակը։ Տուն հասնելուն պես երեխան մեռնում է։ Սոփիան տեղեկանալով եղելությանը՝ խելագարվում է, իսկ Իվան Նիկիտիչը, ինչպես հավատացնում է հեղինակը, թափառում է «ստվերների ու ուրվականների աշխարհում»։ Իմաստուն-ազգանվեր ծերունու խոսքը և նախախնամության կամքը կատարվում են՝ չարը փոխ-բարին փոխ։ Այս ամբողջ հորինաբանությունը, որ վերջին հաշվով հեղինակի բարոյախոսական սկզբունքի անմիջական արդյունքն է, գեղարվեստական ոչ մի հետաքրքրություն չի ներկայացնում։ Բայց այն ցույց է տալիս միտումնավոր գրականության գրելաձևը։ Այստեղ ամեն ինչ առաջադրված գաղափարի սոսկական կրողն է, ենթարկված է նրա

[1] «Մշակ», 1877, № 16։

տրամաբանությանը։ Եվ որքան էլ անիրական են դեպքերի կցորդումներն ու նրանց զարգացումը, այնուհանդերձ, այդ ամենը բարոյախոսական թեզը ցայտուն դարձնելու գործին է ծառայում։

Մի փոքր այլ սկզբունքներով է գրված Գ. Պապյանի հաջորդ՝ «Աղի բաղարջ» պատմվածքը։ Հանկարծորեն արիստոկրատ դարձած «ղոսպոդին» Աբրամ Տավարովը իր մեկ հատիկ աղջկան ուզում է կնություն տալ չքավոր երիտասարդ Սիսակին։ Սա չի համաձայնում, որովհետև սիրում է Սանդուխտին։ Սիսակի 20 կոպեկ պարտքը քսան ռուբլի դարձնելով, Տավարովը խլում է նրա եզները և բանտարկել տալիս նրան։ Գիշերը աղի բաղարջ ուտելով Ղոսպոդինը խեղդվում է, որովհետև խմորի մեջ էր ընկել նրա կնոջ գլխի գնդասեղը։ Տանուտերը տեղեկանալով գործին, ազատում է Սիսակին, վախենալով սրա մոր անեծքից. «Մի քանի պառավ ասին, որ Շուշանի աղոթքն ա. սուրբ Սարգիսը լսել ա Շուշանի աղոթքն ու փորձանքի ա բերել Աբրամին»[1]։ Սիսակն ու Սանդուխտն ամուսնանում են։

Եթե առաջին պատմվածքում Գ. Պապյանին չէր հետաքրքրում բնավորությունների հոգեբանական վերլուծությունը և կյանքի տեսարանները լոկ դիպվածը ներկայացնելու նպատակն էին հետապնդում, այստեղ, ընդհակառակը, դիպվածը կրավորական դեր է կատարում, իսկ բնավորությունները ծառայում են գյուղաշխարհի բնութագծման գործին։ Դրա համար էլ պատմվածքը հետաքրքիր փաստեր է պարունակում գյուղում կատարվող սոցիալական տեղաշարժերի վերաբերյալ։ 70-ական թվականներին գյուղում զարգացավ վաճառականությունը («թեև հանցանք է այս սրբանվեր անունը դրոշմել գյուղաբնակների չարչիության վրա»)։ Գյուղամերձ ճանապարհի երկայնքով շինվեցին քարվանսարաներ, դուքաններ, «հասարակ խուղերի տեղ բարձրացան նոր փորմի շինություններ»։ «Սորա հետ կերպարանափոխ եղավ ոչ միայն գյուղի տեսքը, այլև գյուղականների սիրտն ու հոգին, վարքն ու բարքը... այսօր դու կհանդիպեիր քո վաղեմի ծանոթին, որ մի քանի տարի առաջ հայտնի էր որպես մի պարզասիրտ, բարեպաշտ, հյուրասեր և խղճի տեր խոզարած և զարմանալով կնկատեիր նորա վրա տրեխների տեղ՝ քոշեր, ղոլլաղի տեղ՝ սատին արխալուղ, բրդե չուխի տեղ՝ չերքեզկի, մոթալ փափախի տեղ՝ շլյապկա, իսկ, որ ավելի ուշադրության արժանի է, ազնիվ սրտի տեղ՝ կեղծավորյալ, անկեղծ բնավորության տեղ՝ շահախնդիր, ճշմարտասեր լեզվի տեղ՝ ստասան, վերջապես գթառատ հոգու տեղ՝ ապականված և նխված ցանկություն»[2]։

Զորաբնակների մեջ գոյացել է «երկու, այսպես ասած համոզմունքի դասակարգ—մինի նշանաբանը (դևիզ) փախչել մշակությունից, կոխել, գլել, հարստանալ, մյուսինը՝ վաստակել, տքնել, մաքուր խիղճ ունենալ»[3]։ Այս երկու դասակարգը կանգնած են դեմ դիմաց՝ մեկը

1 «Մշակ», 1877, № 35։
2 «Մշակ», 1877, № 32։
3 Նույն տեղում։

փողի իր պաշտամունքով, մյուսը ազնիվ աշխատանքի։ Բարոյական տարբեր սկզբունքներ ունեն նրանք, կյանքի ըմբռնման տարբեր պատկերացումներ։ Փողի բարոյականությունը, թեև ամենուրեք տիրապետության է հասել, բայց կան լուսավոր ու պայծառ հոգիներ, որոնք համառում են իրենց առաքինության մեջ։ Նրանք «հին աշխարհի» օրենքներին են ենթարկվում, նահապետական մարդը դեռ ամուր նստած է նրանց մեջ, բարոյափիլիսոփայությունն էլ այլ է։ Աբրամ Տավարովը զարմանում է Սիսակի միամտության վրա. «—Տո, կնիկ ենք առնում սրտներս շահե՞նք, թե բարեկամ ճարենք, փողի տեր դառնանք»։ Ու երբ մեծահարուստը դիմում է սովորական մեթոդին՝ սպառնալիքին, Սիսակը միամիտ հանդգնությամբ հարցնում է. «—Տո, դու քոխվա ե՞ս, որ ինձ ծակը դնել տաս, տո դու սուդիա ե՞ս, որ տուն ու տեղս ծախես, տո դու գործակալ ե՞ս, որ սիրականս խլես, ուրիշի վրա պսակես... հը՞»։ «—Էտ ամենը փողն ա»,—կտրում է Տավարովը[1]։ Միակ բանը, որ չի հասկացել Սիսակը, իսկ դա էլ մարդկանց փոխհարաբերությունների հիմնական առաջմղիչն է։ Նա չէր կարող պայքարել փողի դեմ։ Սիսակին փրկում է դիպվածը և ոչ թե հաղթանակը փողի նկատմամբ։ Իրերի տրամաբանության հակառակ, հեղինակը բարոյախոսական սկզբունքները կյանքի հակասությունների լուծման միջոցներ է դարձնում։ Անարդարությունը պետք է անպայման պատժվի և պատժվում է—այս է Գ. Պապյանի սոցիալական հայեցությունը բնութագրող կողմերից մեկը։ Սրանից էլ բխել է նրա էթիկայի քրիստոնեական ոգին։ «Աստծու ստեղծած և մի ընդհանրական մայր հողից ծնած» մարդիկ «հարազատ եղբայրներ են» և պետք է ունենան հավասար իրավունքներ»[2]։ «Աղա», «ծառա», «տեր», «տիրացու», «ուսուցիչ», «աշակերտ»,—այս արյունոտ խցերում ստեղծված ատելի սխոլաստիկական բառերն են միայն, որ անջատում են մեզ՝ հարազատներիս և թույլ են տալիս մինը մյուսին անհարազատ, օտար անվանելու»[3] («Վարդիկ»)։

Գ. Պապյանը մշակում է նաև ընդհանրացված կերպար-խորհրդանիշ պատումի տեսակը՝ «Ասում են դիժ էր նա», «Իվան Յակուլիչ», «Մենք և մեր նահատակը», «Դոխտուր Մորդին, բախտի որդին», «Գրողը հայերի մեջ», «Ծխականի ուսուցիչը», և այլն։ Այս պատկերները հարստացրել են «Մշակի» գեղարվեստական հրապարակագրությունը։ Հասարակական ախտերի մերկացման հեղինակը հասնում է գաղափարական ինչ-ինչ շրջանակներում դնելով այս կամ այն երևույթի սոցիալական բովանդակությունը. այստեղ կերպարը ձուլվում է հրահանգվող գաղափարին և դառնում սոսկ վերջինիս կրողը։ Նա չունի ոճական որոշություն, այսինքն նրա գեղարվեստական իմաստը պայմանավորված չէ

[1] «Մշակ», 1877, № 32։

[2] «Մշակ», 1878, № 121։

[3] Նույն տեղում։

դեպքերի և իրադարձությունների զարգացմամբ։ Այս պատկերներում Գ. Պապյանը ավելի սրամիտ ու արմատական է. քաղաքացիական համարձակությունը, հասարակական չարիքի դեմ պայքարելու պաթոսը, դատապարտման խստությունը նրան սերտորեն կապում են «Մշակի» հրապարակախոսության հետ։

Հ. Տէր-Գրիգորյանը *տպագրվել սկսել է ավելի վաղ, քան Գ. Պապյանը, բայց համեմատաբար պակաս կարևոր դիրք էր գրավում օրաթերթում։ Ավելի գեղարվեստական, քան հրապարակախոսական թեքումն ունեցող հեղինակ էր Հ. Տեր Գրիգորյանը։ Նա աշխատում էր սոցիալական պատկերը հագեցնել մարդկային ապրումների ու տառապանքների խոր վերլուծությամբ։ «Մարիա», «Մաղոյի օղան», «Մի թերթ իմ հիշողություններից», «Որդու հարսանիք» պատմվածքներում Հ. Տեր-Գրիգորյանը հասնում է հոգեբանական որոշ ընդհանրացումների։ Ասես թե Նար-Դոսի նախորդն է սա, որ կյանքի տեսարաններում փնտրում է հոգեվիճակների փոփոխությունների պատճառները։ Թախիծն ու ափսոսանքը դեպի անամոք ու դժբախտ հոգիների ճակատագիրը լիրիկական տխրությամբ են համակում նրա պատմվածքները։ Բախտահալած, որբ, անտերունչ մարդիկ են Մարիան, Մաղոյի գեղեցիկ աղջիկը՝ քրդուհի Զորան, 17-ամյա Մարիամը։ Սրանց կյանքի ողբերգությունը բացում է հասարակական հարաբերությունների մի այլ էջը։ Կնոջ ձգտումների, սիրո փիլիսոփայության, նվիրվածության, հոգնաբեկ մաքառումների աշխարհում հետախուզումներ կատարող հեղինակը հանդիպում է սոցիալական անարդարությունների նույն փաստերին։ Մաքուր ու լուսե հոգիներ, որոնք այրվում են սեփական զգացումներում՝ դրսի աշխարհի անտարբերության և մոլեգնող եսասիրության առաջ, զորշ, ցածհոգի մարդկանց անզուսպ կրքերի զոհեր, որոնք լալիս են իրենց բախտը և անիծում ճակատագիրը՝ տիրող բարոյականության դատաստանից սարսափած ու խուճապահար։*

«Մարդասպան» պատմվածքում, Միխակը, մի աղքատ ծխախոտավաճառ, ընտանիքը սովամահությունից փրկելու համար, ձեռք է մեկնում ուրիշի ունեցվածքին։ Միխակին բերդ են տանում. «Իսկ Մայինը իր երեխանցով, սիրելի կարդացողուհի, սպասում է, որ դու պարզես քո ողորմած ձեռքը դեպի նոցա, բացի քեզանից նա ուրիշ հույս չունի...»[1]*։ Այս ողորմածասեր մարդասիրության քարոզը չէ տվյալ դեպքում կարևորը, այլ այն, թե հեղինակը որպիսի անմիջականությամբ և ներքին խոր ցավով է արձագանքում իր հերոսների վատաբախտ ճակատագրին։ Խելագար Զորային հեղինակը ձայն է տալիս. «—Զորա, Զորա, եկ ինձ հետ փախչենք»։ Ու երբ դարավանդներն արձագանքում են խելակորույս աղջկա բարձրաձայն քրքիջին, նա տխրությամբ ու վշտով թափահարում է ձեռքը. «—Մնաս բարով, Զորա՜...»։*

---

[1] Հ. Տեր-Գրիգորյան, *Վեպեր, Թիֆլիս, 1879, էջ 72։*

Այսպես տրտում ափսոսանքով և վշտաբեկ ցավակցությամբ հեղինակը բաժանվում է իր իսկ ստեղծած հերոսներից և ստիպում ընթերցողին մասնակից դառնալ իրեն համակած տրամադրություններին։ Հ. Տեր-Գրիգորյանի գրվածքների այս առանձնահատկությունը նոր, կարևոր նորարարություն էր։ Քնարական նովելի ժանրը արևելահայ գրականության մեջ մշակվեց և հետագա զարգացում ստացավ Նար-Դոսի, Վ. Փափազյանի, Շիրվանզադեի մոտ։

2

«Մեղու Հայաստանին» այն երկրորդ խոշոր թերթն էր մեզանում, որը առաջ մղեց գեղարվեստական արձակի զարգացումը։ «Մշակի» հանդես գալու օրից սկսած, «Մեղուն» ստիպված էր որոշ վերակառուցման ենթարկվել։ «Մեղվի» աշխատակիցները հասկանում էին, որ չի կարելի շարունակել լրագրական այն ուղղությունը և ոճը, որ տարիներ շարունակ կենսագործում էր օրաթերթը։ «Մեղուն» մինչև այսօր (այսինքն մինչև 1872 թվականը—Կ. Դ.) կարծես միայն Թիֆլիզ քաղաքի համար է ստեղծած,—գրում էր Սենեքերիմ Արծրունին՝ լրագրի ուղղությունն ու ոճը փոխելու դիտավորությամբ։—Նորա բովանդակությունը միայն Թիֆլիզ քաղաքի կյանքն է և երևույթները։ Ուրիշ աշխարհների համար «Մեղուի» մեջ մեկ բառ ևս չի հիշվում, բացի աննշան լոկ տեղեկություններից՝ թե այսինչ տեղ այս է եղել։ Այդ թերությունը «Մեղուի» լցուցանում է «Մշակը»։ «Մեղու», մշակելով, ավելի պարզն ասած՝ նկարագրելով Թիֆլիզի հին և նոր կյանքը, շատ է նորանով գրավվում, և համարյա թե ամեն համարում մեկ տեսարան Թիֆլիզի կյանքից բռնում է համարի մի մասը։ Այսպիսի նկարագրությունները, կարծիք չկա, որ օգտավետ են, բայց հասցրած իր վերջին սահմանին կվնասեն ամսագրի ուղղության, նորա հառաջադիմությանը և գլխավոր նպատակին»[1]։

Այս ահազանգումները տվեցին իրենց արդյունքը։ Կարճ միջոցում «Մեղուն» «Մշակին» հետևելով վերակառուցեց թերթի գլխավոր բաժինները՝ քաղաքական, բանասիրական, ազգային։ «Մեղվի» առաջնորդողները աստիճանաբար ընդարձակվեցին և հարստացան։ Օրաթերթը քաղաքական թեքում ստացավ։ «Մեղուն» աստիճանաբար և արագորեն Թիֆլիսյան կենցաղապատկերներից անցում կատարեց դեպի լայնածավալ սոցիալական պատմվածքը։ Ճիշտ է, այստեղ բանաստեղծության, ոտանավորի նկատմամբ չկար այն բարձրագահ արհամարհանքը, որ «Մշակն» էր պարտադրում, բայց և այնպես արձակը այստեղ էլ նախապատվություն էր ձեռք բերել։ «Գրականությունը,—գրել է «Մեղուն»,—ֆրազափոխելով «Մշակին»,—քանի հեռու է այն կյանքից, որի մեջ նա ապրում է, քանի նա չէ պարունակում յուր մեջ կենսական ճիշտ և ուղիղ երևույթներ և փաստեր, և սոցա վերա չէ հիմնում յուր ընդհանուր կար-

[1] «Մեղու Հայաստանի», 1872, № 19։

ծիքները, նոցա հետազոտություններով չէ պարապում,—գրականությունը բոլորովին հեռու կլինի յուր ճշմարիտ նպատակից։ Լոկ վերացական դատողությունները գրականության մեջ պիտի լինին հետևանք մի որևիցե նշանավոր կենսական երևույթի»[1]։

Սակայն, այստեղից էլ հենց սկսվում էր «Մշակի» և «Մեղվի» հակադրությունը։ «Կենսական ճիշտ և ուղիղ» երևույթների ու փաստերի արտացոլումը գրականության մեջ, ըստ «Մեղվի», պետք է կատարվեր՝ «քանի խիստ է հարվածը, այնքան անբնական է փոփոխությունը» սկզբունքը նկատի առնելով։ Հեռո՛ւ անխնա անձնաքննությունից, որ կարող է ազգի կործանման հիմք դառնալ. բոլոր դեպքերում պետք է հետևել «իրականության և կյանքի մեջ գործադրելի ուղղությանը» միայն[2]*։ Պետք է վանել «երևակայական ցնորքները, որոնք մոլորեցնում են ժողովուրդը, նորան օդ բարձրացնելով ու յուր ոտի տակի եղածը աչքից ծածկելով»*[3]*։ Հասարակության պրոֆիլակտիկ քննադատությունը չպետք է հասցնել ծայրահեղության։ Կյանքում պետք է տեսնել և՛ «ուրախալի երևույթները», որպեսզի հնարավոր լինի «սթափվել ծանր տպավորությունից»*[4]։

Մի այլ հանգամանք ևս խորապես անդրադառնում էր «Մեղվի» գրական քաղաքականության վրա. դա ազգային-ազատագրական շարժումների նկատմամբ նրա մշակած ուրույն վարքագիծն էր։ Դեռ 1877—1878 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմի նախօրեին «Մեղուն» հրահանգում էր տաճկահայերին չհետևել բուլղարների, սերբերի, հերցեգովինացիների օրինակին։ Սլավոնները զբաղեցնում են երկրներ, որտեղ միայն իրենք են ապրում։ Մահմեդականները, բնիկների համեմատ, մի «փոքրաթիվ տարր են», այդ պատճառով նրանց դեմ սլավոնների ապստամբական ելույթները՝ տրամաբանական արդարացում ունեն։ Մինչդեռ հայերը Թուրքիայում ամենուրեք շրջապատված են մոլեռանդ և զինված մահմեդականների բազմությամբ։ Այն «պարոն քաղաքագետներն ու ստրատեգները, որոնք ապստամբության կոչ են ուղղում տաճկահայերին, խորապես սխալվում են և ըստ էության ցանկանում են տաճկահայերի իսպառ կործանումը»[5]*։ Քաղաքական զգուշավորությունը, որ քարոզում էր «Մեղուն», խոհեմությունը, օրինապահությունը, որ առաջադրվում էր որպես խելացի, միակ և անվերապահորեն ընդունելի սոցիալական վարքագիծ, ելնում էր օրաթերթի՝ թուրքական կառավարության մասին ունեցած թյուր պատկերացումներից։ Քանի որ հայերը Ասիայում լուսավորության միակ մունետիկներն են, ի վերջո, օսմանյան կառավարությունը ստիպված կլինի ձեռք մեկնել նրանց և կազմել*

---

1 *«Մեղու Հայաստանի», 1872, № 42։*

2 *Նույն տեղում, 1884, № 16։*

3 *Նույն տեղում, 1872, № 44։*

4 *Նույն տեղում, 1873, № 20։*

5 *Նույն տեղում, 1876, № 27։*

«Տաճկա-հայկական մի քաղաքական մարմին»[1]։ «Մեղուն» դատապարտում էր «քաջ և քաղաքագետ պուբլիցիստներին», և ամենից առաջ Արծրունուն, որոնք, «կուրությամբ օտարի գործիք են դառնում», խառնելով «մեր խեղճ և թշվառ եղբարաց կյանքի հետ»։ Այս քաղաքական պլատֆորմը անպայման անդրադառնում էր «Մեղվի» գրական արտադրանքի վրա։ Օրաթերթի շուրջ համախմբված գրողների համար արևմտահայության դատի պաշտպանության խնդիրը հետին պլան էր մղվում։ Նրանց համար առաջնահերթ հարցը ցարիզմի ու ռուսական մեծապետական շովինիզմի գաղութային քաղաքականության մերկացումն էր։ Գրականության մեջ մուտք էր գործում մի հոսանք, որ սոցիալական դոյապայմանների խորազնին հետազոտությամբ էր զբաղվում, մերկացնում էր գաղութային սիստեմի բերած չարիքները և այդ կերպ ու այս ուղղությամբ էր մոտենում ու կապվում կյանքին։

«Մեղվի» առաջին արձակագիրները՝ Հ. Նազարյան, Ջ. Գրիգորյան, Ա. Քիշմիշյան, Գ. Տեր-Աղեքսանդրյան, Մ. Սիմոնյան, ստեղծագործական ակտիվություն են ցուցաբերում 1872—1874 թվականներին միայն։ Այնուհետև նրանք հեռանում են ասպարեզից և օրաթերթը թողնում պատահական և անանուն գրողների։ Բայց այդ երեք-չորս տարիները, իրոք, բեղմնավոր էին։ Գեղարվեստական արտադրանքի տեսակետից, քանակական առումով «Մեղուն» նույնիսկ ետ էր թողել «Մշակին»։ Գրեթե յուրաքանչյուր համար մի գրական նորություն էր բերում։ Կենցաղապատկերները, պատմվածքները, նովելները, ակնարկ-վեպիկները և այլն, նույնքան պարտադիր էին դարձել, որքան առաջնորդողները։ Թերթը գրական որոշակի թեքում էր ստանում, այդ կերպ փոխելով իր լրագրային ոճը և մտնելով նոր հունի մեջ։

Այն համընդհանուր գաղափարական դրույթը, որ «Մեղվի» գրողների ելակետն էր, հանգում էր բուրժուականացող աշխարհի սոցիալական սիստեմը կարգավորելու, այն որոշ անարդար և անբնական կողմերից ազատագրելու, խղճի, կարեկցանքի և գթության քրիստոնեական հանձնարարականներով առաջնորդվելու պահանջին։ Գաղափարական ելակետն, ուրեմն, կյանքի նկատմամբ մի վերաբերմունք էր պարտադրում, որ չպետք է ծայրահեղ լիներ իր պահանջների մեջ և հակոտնյա հասարակական կառուցվածքին։ «Մեղվի» գրողների ստեղծագործական մեթոդը խարսխված էր աշխարհայացքային այս հիմքին և չէր կարող մի առանձին հակասության մեջ ընկնել նրա հետ, քանի որ արտացոլման եղանակներն անմշակ էին, իսկ գեղարվեստական մտածողության մակարդակը՝ ոչ-բարձր։ Չնայած դրան, «Մեղվի» արձակագիրները տվեցին ժամանակը բնութագրող մի շարք հետաքրքիր գրական էջեր, մասնավորապես հայ գյուղացիության և քաղաքային մանրբուրժուական խավերի սոցիալական ողբերգությունն արտացոլող կտավներ։

---

[1] «Մեղու Հայաստանի», 1876, № 27։

* * *

1870-ական թվականների սկզբին «Պատկերներ մեր կյանքից» խորագրի տակ «Մեղու» տպագրում էր Գ. Տեր-Աղեքսանդրյանցի և Մ. Սիմոնյանցի կենցաղանկարները։

Գ. Տեր-Աղեքսանդրյանցը ընտրել էր քաղքենիության կյանքը, իսկ Մ. Սիմոնյանը՝ արհեստավորության։ Կենցաղանկարի ժանրը հնարավորություն է տալիս «կենսական փաստերը» ռեալիստական գունագեղությամբ ներկայացնել։ Իհարկե, այդ այն ռեալիզմը չէ, որ ընդհանրացնող ենթատեքստ և փիլիսոփայական մեկնակետ ունի։ Գրողը զբաղվում է ոչ այնքան հասարակական հարաբերությունների սոցիալ-պատմական էությունը մեկնելով, որքան կենցաղային մանրուքների իրական պատկերն ստեղծելով, մի ճշգրտությամբ, որն ավելի լուսանկարչական է, քան գեղարվեստական։ Նա նկարահանում էր իր տեսադաշտում երևացող ամեն ինչ և մոտիկից՝ հեռավորության այսպես կոչված արտիստական չափը խախտելով։ Կենցաղանկարների մեջ դաջվում էին որոշ սոցիալական խավեր իրենց իսկատիպ կերպարանքով, պահպանվում էին մարդկանց հոգեբանության, շարժ ու ձևի, զրույցի բնական երանգները, ապա և ուրվագծվում էին այնպիսի մանրուքներ, որոնց հետքը ժամանակը իսպառ ջնջում էր։

«Լալոն ու Խախոն» պատմվածք-կենցաղանկարում Մ. Սիմոնյանցը ուրվագծում է «հին, բարի ժամանակների» սովորույթները և մարդկանց խելահեղ ու ստոր բնազդները, որոնք արդյունք են այդ սովորույթների։ Երկու կանանց քսանամյա բարեկամությունը Ցալչի Սալոմեի մի զրպարտությամբ քանդվում, վերանում է։ Նրանց նշանադրված զավակները բաժանվում են՝ մեկը ինքնասպան է լինում, մյուսը՝ կործում աղքատության ծովում։ Լալոն խելագարվում է, Խախոն մեռնում հոգեկան ծանր տառապանքներից հետո։ Ցալչին աշխատավորական խավերի կենցաղում ճակատագրական դեր ունի։ Եսամնացությունը, սնահավատքի ավանդական ուժը ծանրանում են աղքատությունից աչք չբացող այդ մարդկանց վրա։ Նրանք չգիտեն աշխարհը, աշխարհը՝ անտեղյակ է նրանցից, դրա համար էլ փրկություն են որոնում բանդագուշանքների, Աղտարքի, աստուծուց շնորհվածների օգնությունը հայցելով։ Խեղճ, տխուր, որբ մարդիկ...

«—Թամաշա չի՞ս գնում։

— Ի՞նչ թամաշա, վուրդի։

— Քա չի՞ս իմացի, Ասլան աղին էսօր թաղում ին»[1]։

Սա բավական է արդեն կենցաղապատկերն ստանալու համար։ Մ. Սիմոնյանցի պատմվածքները աչքի էին ընկնում գաղափարական որոշակիությամբ և աշխատավորական խավերի նկատմամբ ունեցած համակրանքով։

---

1 «Մեղու Հայաստանի», 1872, № 4։

Գ. Տեր-Աղեքսանդրյանցն ավելի պասսիվ է այդ իմաստով։ Նրա համակրությունները դժվար է զատորոշել մարդկանց նկատմամբ ընդհանուր վերաբերմունքի մնացած կողմերից։ Նա ավելի ազգագրական նշանակություն է տալիս իր գրվածքներին։ «Սերգեյ Իվանիչն ու նրա օղլուշաղը», «Տանու աղջիկը անկտրիլ խաբբուզակ է», «Գանդիկիզերենց Սալոմի պիկնիկը» կենցաղանկարներում Գ. Տեր-Աղեքսանդրյանցը ցուցաբերում է ժողովրդական կյանքի լայն իմացություն։ Նշանավոր բանահավաքը գեղարվեստական շնորհից զուրկ չէ։ Թիֆլիսահայ բարբառը լավ իմանալով, նա կարողանում է տիպականացման հասնել, ստեղծել աշխույժ ու կոլորիտային դեմքեր։ Այդպիսին է, օրինակ, պիկնիկներ սարքող Սալոմեն, որ միջին դասի՝ քաղքենիության «Մետր-դըոտելն» է։ Կանայք ճանաչում ու գնահատում են Սալոմեի կազմակերպչական ընդունակությունները։ Օրթաճալա, կուրնա-նաղարա, քեֆ, ուրախություն, լոտո,—Սալոմեի երևակայությունը, շնորհքը այդ բոլորին առանձին շուք ու հանդիսավորություն է հաղորդում։ Կանայք գնում են այնտեղ լոտոյում շահելու հույսով և իրենց ունեցած-չունեցածը ցուցադրելու մի կատաղի ցանկությամբ։ Վերջանում է պիկնիկը, մթնում է օրը, հոգնած-ջարդված հարսներն ու տանտիկինները ետ են դառնում. «Քեզ համա լավ ուրախությունի պիկնիկ դառավ էսօր, ամա ինձ համա կի աճկիս պիպիկիս դուրս գալու օր էր ես օրվա օրը»,—հանդիմանող թշնամանքով ասում է լոտոյում տասը ռուբլի տանուլ տված Օսաննեն Սալոմեին[1]։

Կենցաղապատկերները աստիճանաբար դուրս են մղվում թերթում երևան եկած նոր նովելիստների ջանքերով։ Իրենք՝ կենցաղագիրներն էլ կողմնորոշվում են դեպի սոցիալական պատմվածքը։ Բայց այդ տեղի է ունենում այն բանից հետո, երբ Ա. Քիշմիշյանցը՝ «Մեղվի» գրական կենտրոնական դեմքը, հարթում է ժանրային անցման ճանապարհը։ «Գրոշը», «Քելեխ ուտող Փարսադանը», «Քաջերի այրը» պատմվածքները գեղարվեստական նոր երևույթներ էին «Մեղվի» համար։ 1873-ից սկսած Գ. Տեր-Աղեքսանդրյանցը և Մ. Սիմոնյանցը հետևում են գրական նոր ձևի և տպագրում մի շարք հետաքրքիր պատմվածքներ՝ «Խըճմըտանքով միջի մարդկանց վճիռը», «Պրիկազչիկ Միշելը» (Գ. Տեր-Աղեքսանդրյանց) և «էհտիբար» (Մ. Սիմոնյանց)։ Առևտրա-վաշխառուական բուրժուազիայի սոցիալական բարոյականությունը քննադատող այդ պատկերները հաստատում էին, որ հասարակությունը առևտրի ու վաշխի խաբեական մեթոդները մերժում էր այն նույն տրամաբանությամբ, ինչ տրամաբանությամբ նա առաջադրում էր ընդհանուր բարոյական պատգամը—«Մի՛ գողանար»։ Դա մասնավոր սեփականության անձեռնմխելիության «արդարամիտ» պահանջի իրավաբանական ձևակերպումն էր։ Այն խարդավանքները և նախանձը, որ բուրժուական մրցակցության մեջ էր իշխում՝ հիմնականում կործանում էին

[1] «Մեղու Հայաստանի», 1872, № 20։

մարդկանց, ինչպես այդ փայլուն կերպով ցույց էր տրված «Քանդած օջախում»։ «Խղճի», «արդարության» փիլիսոփայությունը դրվում էր բարոյական բոլոր պատգամների հիմքում։ Այն ձգտում էր դառնալ մարդկանց փոխհարաբերությունների կարգավորիչը, հասարակական ախտերից խուսափելու միակ հնարավոր միջոցը։

Այս գրողները հետևում էին հասարակական հարաբերությունների ընդադատության այն եղանակին, որ բերել էին Սունդուկյանը և Րաֆֆին։ «Աշխատավոր մարդուն աստված չի կորցնի» («Էհտիբար»՝ Մ. Սիմոնյանցի) հանձնարարականը՝ դառնում էր մի կռվան մարդկանց ապագայի նկատմամբ հուսադրելու համար։ Մերկացվում էին վաճառականական խարդախությունները, խաբեբայության գայլային պրակտիկան, հարուստների բարոյական ընկածությունը, այն գործառնությունների բովանդակ ստորությունը, որ կատարվում էին առևտրի ու վաշխի աշխարհում։ Մանրբուրժուական խավերի ահավոր թշվառությունը («Գրոշը», «Պուպրի», «Սոփո», «Էհտիբար», և այլն), կործանվող «բարի» առևտրականների դատը հակադրվում էր բուրժուական մրցակցության օրենքներին, մի հաշտարար խանդավառությամբ եղբայրություն էր քարոզվում։

Եգոր Փադեյիչ Ղանաուզովին դերձակ Մելքոն պահ էր տվել իր «քսանհինգ տարվա ղեյրաթի ու պահեցողության պտուղը»—մոտ հիսուն թուման։ Բայց շուտով Ղանաուզովը սնանկանում է։ Մելքոյի լացը, աղաչանքը չեն կոտրում նրա քարասրտությունը։ Նա մնում է անդրդվելի. «Ի՞նչ անիմ, Մելքո ջան, ես էլ լավ գիտիմ... ամա վո՞ւնց օտկիմ... երնեգ ձեռնեմես բան դուրս գա, երնեգ ունենամ...» («Էհտիբար»)[1]։

Դերձակ Մխիթարը վաշխառու և առևտրական Խոլերյանցի մոտ «շահու էր դրել» իր երկու հարյուր ռուբլին։ Անկողին ընկած Մխիթարը փորձում էր ետ ստանալ փողը։ Բայց Բաղդասար Խոլերյանցը սնանկացել էր արդեն։ Մխիթարը կաթվածահար է լինում (Ս. Դադյանց՝ «Հեշտ միջոց հարստանալու»)։

Թախթախ-ուտողը՝ մի հասարակ դուքանչի, նույնպես սնանկացել է։ Իրարով են անցել վաճառականները—«Վա՜յ իմ քառասուն թումանը, վա՜յ իմ չորս հարյուր թումանը...»։ Թախթախ-ուտողը փախչում է քաղաքից։ Մի քանի տարի անց, նա վերադառնում է արդեն որպես աղա Մատվեյ Գրիգորիչ Մարտիրուսով։ Ամուսնանալով մի մեծահարուստ աղջկա հետ, նա վերականգնում է իր «կոտրած անումը» և նորից սկսում շահատակել։ Խաբում, գզփում ու թալանում է բոլորին՝ պրիկազչիկներին, բանկային ծառայողներին, դուքանչիններին, արհեստավորներին, խոշոր հողատերերին։ Վերջը մի գիշեր Թախթախ-ուտողի քիթը կտրում են. «Բայց ո՞վ է թրխկացրի նրան։ Ո՞ր մեկի վրա մատնանիշ անել... Թրխկացրեց նրան ջահել վաճառականը, թե թավադը, չարվադարը, թե

[1] «Մեղու Հայաստանի», 1873, № 32։

տանու իմերել ծառան, թե փողոցի մարդը։ Իհարկե, այդ դժվար է որոշել, որովհետև Թախթախ-ուտողը շատի զահլեն տարել էր իրա տմարդի վարմունքով ու նրանց հախը կտրելով։ Կտրած քինթը շնորհիվ բժիշկների՝ կարկատեցին, բայց ո՞վ կը կարե ժողովրդի բերանը, որ նրան արգելեր ասելու, թե «ափսոս որ լավ չթրխկացրին» (Բարեկամ՝ «Ո՞վ թրխկացրից»)[1]։ «Կապիտալի շահագործման երկրորդական եղանակների դեմ» (սնանկացում, վաշխ, անշարժ գույքի գրավադրում և այլն) մանրբուրժուական խավերի և գյուղացիական զանգվածների պայքարը ավարտվում էր կակուլիական ինքնադատաստանի սպառնալիքով կամ հուսահատ ու մորմոքուն հաշտվողականությամբ։ Լավ թրխկացնելու գաղափարը, իհարկե, բոլոր կործանվածների սուբյեկտիվ ցանկությունն էր։ Բայց ո՞վ և ինչպե՞ս պետք է լավ թրխկացներ,—այս է, որ անպատասխան էր մնում պայքարի ծրագիր առաջադրողների մոտ։

* * *

«Մեղու Հայաստանիի» նովելիստների մեջ մի առանձնահատուկ տեղ է գրավում Ա. Քիշմիշյանցը (1832—1914)։ «Օրիորդ Բերոյանց» հայտնի դրամայի հեղինակը գրականության ասպարեզ է մտնում 1870-ական թվականների սկզբներին՝ «Մեղվում» և «Մշակում» տպագրելով իր առաջին պատմվածքները։ Ա. Քիշմիշյանցը մնացած արձակագիրների համեմատ օժտված էր գրական մեծ տաղանդով։ «Մեղվում» տպագրած նրա առաջին պատմվածքը («Գրոշը») գրված էր հմուտ և բանիմաց գրչով։ Քիշմիշյանցը գրականության մեջ մուտք է գործում որպես կազմակերպված և որոշակի հայեցության տեր մի գրող։ Նա դարձավ «Մեղվի» առաջատար գրական ուժը։ Նրա առաջին պատմվածքները մեծ արձագանք գտան և նույնիսկ հրատարակվեցին առանձին բրոշյուրներով։ «Գրոշը», «Մշակը», «Սոփին» արժանացան քննադատության ուշադրությանը։ Դրանք իրոք գրական աչքի ընկնող երևույթներ էին։

Գրոշները՝ ստահակների այն պարտադիր խավն է, որ ժայթքում է քաղաքային կյանքը։ Ազատ-արձակ, կանոնավոր զբաղմունքից զուրկ, պատահական քնատեղիներում պատսպարվող, որբ ու անպաշտպան այդ երեխաների բազմությունը լցնում է հետնարակների որջերը և յուրատեսակ կոլորիտ հաղորդում հատակի թշվառությանը։ Նրանց ապագան՝ բանտն էր, ներկան՝ դատարկաշրջիկի զվարճանքը։

Օգտվելով երեխայի շփոթվածությունից, անխիղճ ու անամոթ մեկը մի իշաբեռ քարածուխ է թողնում։ Տղալոբին ապրանքատերը գազանաբար ծեծում է. «—Տո, էս ի՞նչ ես արի, ես քեզ երեք չորու բեռ գործ եմ պահ տվել, էրկուսն էլ իշի. էստի էս ի՞նչ ես տալի...»։ Իշի մեյդանը

[1] «Մեղու Հայաստանի», 1879, № 90։

թնդում էր Ծղալոբի «սիրտ պատառոտող» աղաղակից։ Խոշտանգված, կիսակենդան, նա մնում է հրապարակում ընկած, մինչև որ հաջորդ օրը մի մուրացկան ծերունի լվանում է արյունից շբացվող նրա աչքերը և դարմանում վերքերը։ Գրոշոյությունից դուրս գալով, Ծղալոբը հարկադրված էր կինտոյություն անել, հետո զումար խաղալ, հետո գողության ուղին բռնել, իսկ հետո՝ «... Նրա սիրտը քարացավ, նա սկսավ մարդոց նախատել և վերջը այնտեղ հասավ, որ գողությունից ձեռք վերկալավ և մարդասպանությանը տվեց գլուխը։

Ա. Քիշմիշյանց

Մարդասպանի վերջը լավ հայտնի է»[1]։

Ա. Քիշմիշյանցի սոցիալական հայեցությունը մանրբուրժուական շեշտված երանգներ ունի. Նա քաղաքային չքավորության երգիչըն է, պույրիների, փարսադանների, վրթանեսների գրական պաշտպանը։

Ա. Քիշմիշյանցը գրական այն մեթոդին էր հետևում, որը խտացնում էր գույները, չափազանցում ու սրում էր սոցիալական երևույթների պատմա-հոգեբանական կողմերը։ Նրա կերպարները միշտ էլ մի ինչ-որ դեֆորմացիայի են ենթարկված և բնութագրում են հասարակության բարին ու չարը, լայն, մեծ շտրիխներով։ Քելեխ-ուտող Փարսադանը, որ ընտանիքը պահելու միջոց է դարձրել մեռելահացը, Տեր-Վրթանեսը, որ մեռնում է՝ այդպես էլ չկարողանալով «չաղ» ընտանիքներ մուտք գործելու թույլտվություն ստանալ իրենց եկեղեցու ավագ քահանայից, խորթ մոր շնչի տակ թառամած Սոփոն, ընկերների ձեռքով դանակահարված Շաքարը լրացնում են գրոշոների, պույրիների, հակոների այն պատկերասրահը, որ հեղինակի կողմից ներկայացվում է մի բարձրաձայն ողբով, որի մեջ ամենից հստակ լսվում է քրիստոնեական կարեկցանքի շեշտը։ Դա թշվառության

[1] «Մեղու Հայաստանի», 1872, № 6։

դեմ մարդկանց մղած գոյամարտերի աշխարհն է, տառապանքի, անհայտության ու կարիքի աշխարհը։

Գյուղը և գյուղացիության հարցերը «Մեղվի» գեղարվեստական արձակում առաջ են քաշվում դարձյալ Ա. Քիշմիշյանցի կողմից։ «Քաջերի այր» ծրագրային պատմվածքը ասես ճանապարհ է հարթում մնացած արձակագիրների համար։ Մ. Սիմոնյանցի «Գյուղական կյանքից», Միք. Աթանասյանցի «Սուրբ Մ. եկեղեցվո հաշիվը», Հ. Նազարյանցի մի քանի ազգագրական պատկերները և այլն ներկայացնում են գավառում կատարվող տեղաշարժերի սոցիալ-հոգեբանական կողմերը։ «—Վա՜յ մեզ, անիրավությունն ու չարությունը շատացել ա, հիմի էլ ինչե՞ր ասես՝ գողություն, անիրավություն, մարդասպանություն, ավազակություն, որկրամոլություն, պաս ուտիլ, բամբասիլ, նախանձիլ, հպարտություն...

— Ժամանակը խարաբ ա էլել, տերտեր ջան,—ընդմիջեց նորա խոսքը հյուրերից մինը։—Է՜հ... էդ էլ սուտ խոսք ա, թե ժամանակը խարաբ ա էլել։ Օրհնյալ, ժամանակն ի՞նչ անի, որ մենք վատացել ենք» (Մ. Աթանասյանցի «Սուրբ Մ. եկեղեցվո հաշիվը»)[1]։

Իրոք, մարդիկ փոխվել էին, ժամանակն էլ առաջվանը չէր։ Գյուղացին այժմ մասնակից էր դառնում համայնքի այսպես ասած հասարակական գործերին. «—Ախ, Մադի ջան, յանի էս օրին էլ հասանք, որ մենք պետք ա հընդրենք մեր քոխվին ու դատավորներին» (Մ. Սիմոնյանց՝ «Գյուղական կյանքից»)[2]։ Նահապետական ծանրաշարժ վարքն ու բարքը, տնտեսական կառավարման եղանակները ինչ-որ փոփոխություններ էին կրում. «դեմոկրատանում էին» քյոխվաները, դատավորները. ասես թե ականջ էին դնում ժողովրդի խոսքին ու ցավում էին նրա կարիքները տեսնելով։ Բայց դա միայն գյուղացիական ռեֆորմներին հաջորդող ժամանակների ռադիկալիզմն էր՝ գյուղացուն կողոպտելու խճճված, բարդ եղանակների պարզեցման այսպես ասած թատերական կողմը։ Երբ վերջանում են ընտրությունները գյուղացիներն ապշությամբ տեսնում են, որ նորից ընտրել են հին քյոխվաներին. «—Ախպեր, ասծու բան ա, բանգի բան չի. աստոծ, որ տալիս չի, զոռ խո չի՞»,—միամիտ կարճատեսությամբ եզրափակում են նրանք[3]։

«Քաջերի այր» պատմվածքում Ա. Քիշմիշյանցը առաջադրում է գյուղի բարեփոխման իր ծրագիրը։ Անարդար դատաստանը, որ տեսնում են գյուղական տանուտերի ու նրա որդու՝ Սմբատի հետ ղազախները՝ ցարական ժանդարմները, մի սպանության մեղք բարդելով նրանց վրա, դառնում է նախասկիզբը գյուղի հետագա վերափոխումների համար։ Սմբատի հարսնացուն՝ Վարդուհին, գնում է քաղաք և ֆալլի դառ-

---

1 «Մեղու Հայաստանի», 1873, № 10։

2 «Մեղու Հայաստանի», 1873, № 3։

3 Նույն տեղում։

նում։ «Անխնա հարստահարում էր այդ կինը իրա այցելուներին, դուրս դշլելով նրանց գրպանից բավական մեծ գումարներ և այդ փողերը ուղարկում էր իրա հայրենիքը»[1]։ Վարդիթերի վաստակածը գործադրըվում էր «գյուղի բարեկարգության համար»։ Այսպես էր մանրբուրժուական մտայնությունը ձգտում հասնել գյուղական կյանքի բարեփոխմանը։

3

1880-ական թվականներին էլ հայ մամուլը շարունակում էր մնալ գեղարվեստական արձակի զարգացման հիմնական ասպարեզը։ Բոլոր մեծ ու փոքր գրողները դարձյալ համախմբված էին թերթերի և ամսագրերի շուրջը. դարձյալ գաղափարական մարտեր էին տեղի ունենում, դարձյալ պայքար էր մղվում գրական այս կամ այն քաղաքականության առաջնությունը հաստատելու համար։ Պատմական իրադարձությունները, իհարկե, փոխել էին շատ բան։ Տրադիցիաներ ունեցող և խոշոր օրաթերթերը՝ «Մշակը» և «Մեղուն», քաղաքական հասունացում ապրելուց զատ, ձեռք էին բերել մի համբավավոր հեղինակություն հայության կյանքում։ Ավելին. «Մշակի» հոդվածները թարգմանվում ու տպագրըվում էին արտասահմանյան և ռուսական լրագրերում։ Արծրունին քաղաքական աշխարհի «ծանոթ դեմքերից» մեկն էր։ «Մշակը» եվրոպական ճանաչում էր ստացել։ Այս չէր կարող մի ինչ-որ չափով չփոխել գրականության նկատմամբ նախկին պահանջների ամբողջ սիստեմը։ Այն գրողները, որոնք համախմբված էին «Մշակի» շուրջը (բացի Րաֆֆուց) 80-ական թվականների սկզբներին անհետանում են։ Սրանց փոխարինելու են գալիս նոր անուններ, ավելի կամ պակաս տաղանդով օժտված նոր հեղինակներ։ Բնորոշ է, որ «Մշակը» անցնում է գեղարվեստական գործերի խիստ ընտրության պրակտիկային այն ժամանակ միայն, երբ քաղաքական հիասթափությունը մի որոշ իմաստով ուղղվում էր նաև նրա դեմ։ Գրական աղքատության և ետամնացության ժամանակներն արդեն անցել էին։ Ստեղծվել էր ազգային մեծ գրականություն, այդ ֆոնի վրա «Մշակի» 80-ական թվականների արձակը, չնայած նրա խմբագրի գործադրած ջանքերին, այնուամենայնիվ չէր երևվում իր նախկին գերազանցությամբ։ Րաֆֆու և Շիրվանզադեի հեռանալը «Մշակից» մեծ հարված էր Արծրունուն։ Օրաթերթի գեղարվեստական բաժինն աղքատացավ, երևացին անանուն ու անտաղանդ գրողներ, որոնք ոչ մի նոր բան չէին գրում։ Միայն 80-ական թվականների վերջերին Լեոի ու Փափազյանի աշխատակցությունը որոշ բեկում է մտցնում «անգույն» շրջանի մեջ։

Մինչև «Մշակի» առաջին ժամանակավոր դադարումը, այսինքն մինչև 1885 թիվը, օրաթերթը շարունակում էր իր նախկին գրական քա-

---

1 «Մեղու Հայաստանի», 1872, № 44։

ղաքականությունը։ Ճիշտ է, երկրորդական գրողների ստեղծագործության մեջ նկատելի բեկում էր կատարվում (թեմատիկ և գաղափարական շրջադարձ, գեղարվեստական մակարդակի բարձրացում և այլն), բայց դա համենայն դեպս չէր փոխում ավանդաբար եկող գրական-գաղափարական համոզումներն ու պատկերացումները։ Երկրորդական գրողները ենթակա էին քաղաքական իրադարձություններով պայմանավորված հասարակական հոգեբանության ընդհանուր ազդեցությանը։ Այն տրամադրությունները, որոնցով համակված էին «Մշակը» և առհասարակ ազատամիտ ինտելիգենցիան, վարակիչ օրինակ էր բոլոր նրանց համար, ովքեր ունակ էին խորհելու ազգի ճակատագրի և նրան հասած դժբախտության շուրջ։ Քաղաքական պայքարի դասերը այժմ այլ լեզվով էին խոսեցնում «Մշակի» գրողներին։ Ամեն ինչ՝ ազատագրման ոգևորությունը, ազգային հպարտությունը, զոհողությունների առաքինությունը ոտնակոխ էին եղել։ Պատերազմը փրկություն չէր բերել, ընդհակառակը, քաղաքական պարտությունից զատ՝ ուռճացրել էր հասարակական որոշ խավերի, որոնց համար վառոդը և զինվորի շինելը «պոլուիմպերիալներ» դիզելու միջոց էր դարձել։ «Հասարակականս կամ ազգայինս, կամ չեմ իմանում ինչ զիրթ ու զիբիլս ո՞րն է,—գոչում էին նրանք։—Հասարականն էլ է իմ ջեբս, ազգայինն էլ է իմ ջեբս, դու փողից խոսիր, փողից» (Ա. Ջաքարյանի «Աղլսն»)[1]*։ «Մշակը» պարզապես շանթահարված էր անտարբերության և փողի պաշտամունքի այն զորեղ հոսանքից, որ ներխուժել էր հայկական կյանքը։ «Հայը... չէ հասկանում «ազգ» բառը, չգիտե ոչինչ անձնազոհություն, ազգի օգուտը ու շահերը դատում է յուր քսակի հաստությամբ»,—70-ական թվականների ոճով շարունակում էր տրամաբանել նա*[2]*։ «Մշակի» արձակագիրները այժմ էլ պաշտպանում էին օրաթերթի քաղաքական վարքագծի ճշտությունը, չնայած այն բանին, որ «մշականությունը» ասես օբյեկտիվորեն պարտություն էր կրել.*

«—Ասում են, թե հույս կա, որ Հայաստանին ինքնավարություն տան...

— Դատարկ ցնորք,—պատասխանում է Գևորգյանը։

— Ինչո՞ւ, եղբայր։

—Նորա համար, որ հայը նման է Բաղդատի թամբալին, որը պառկած խուրմի ծառի տակին ասում է. «Խուրմա», բերանս ընկիր, կոթդ էլ վերև»[3]*։*

Սակայն, որքան էլ «Մշակը» իրավացի էր ազգի անտարբերությունը քննադատելու մեջ, որքան էլ ճիշտ էր վաճառականության, հա-

---

1 *«Մշակ», 1880, № 148։*

2 *«Մշակ», 1880, № 12։*

3 *Նույն տեղում։*

բուստ կապալառուների և վաշխառուների բարոյականությունը մերկացնելու նրա ընդհանուր միտումը, այնուհանդերձ կյանքը առաջ էր ընթանում և աստիճանաբար համոզում «Մշակի» գաղափարախոսներին, որ ազգի քաղաքական պարտության գործում կա մի երկրորդ, է՛լ ավելի հիմնավոր ու խորարմատ պատճառ։ Դա պատերազմի ընթացքում և պատերազմից հետո Ռուսաստանի վարած արտաքին ու ներքին քաղաքականությունն էր, որ հիմա պարզորեն երևան էր եկել իր ամբողջ գաղութարարական էությամբ։ «Մշակը», ինարկե, բարձրաձայն չէր կարող խոսել այդ մասին։ Դրա համար էլ «Մշակը» իր դժգոհությունն ու հիասթափությունը Ռուսաստանից արտահայտեց անուղղակի, գեղարվեստական այն ստեղծագործությունների օգնությամբ, որոնք ուղղված էին ցարական չինովնիկության և կառավարող բյուրոկրատիայի դեմ։ Ավելին, «Մշակը» թարգմանեց և տպագրեց «Дело» *ամսագրում հրապարակված սոցիալիստական բելետրիստիկայի նմուշներից մեկը՝ «Երազ» պատմվածքը։ Ամեն ինչ փոխվել է Ռուսաստանում, ընկերական սկզբունքի վրա հիմնված գործարաններ, ժողովրդական, կատարելապես ազատ լրագրեր, հարյուր միլիոն գրագետ ժողովուրդ.* «Голос»-*ի,* «Новое Время»-*ի,* «Молва»-*ի փոխարեն՝* «Реформа», «Либерал», «Радикал», «Народник», «Свобода Слова», «Искра»*։ Ոչնչացվել են ցենզորական կոմիտեները. թերթ հրատարակելու թույլտվության հերոսի խնդրանքը ծիծաղով է դիմավորվում. «Մեզ ի՞նչ փույթ, թե ինչ հարցեր կհարուցանեք, քննեցեք ինչ հարց որ կկամենաք»*[1]*։ Լուծվել է գյուղացիական հարցը. ամենքն էլ ունեն բավականաչափ հող, պետությունն ինքը սեփական նախաձեռնությամբ տարեցտարի պակասեցնում է հողային հարկերը։ Ապահարզան, սոցիալական ապահովության լայն միջոցներ և «բուժքույրերի նման սիրալիր ժանդարմեա»։*

«Երազի» տպագրումը «Մշակում» պատահական չէր. «Մշակն» արձագանքում էր նարոդնիկական սոցիալիզմի այն ուտոպիային, որ ճանապարհ էր հարթում՝ ունենալով ազատամտական ինտելիգենցիայի օպոզիցիոն թևի համակրանքն ու աջակցությունը։ Մյուս կողմից, դա յուրատեսակ ըմբոստացում էր գաղութային սահմանափակումների և ազգային ճնշման դեմ։

Կառավարող բյուրոկրատիայի քննադատությունը «Մշակի» գեղարվեստական արձակում կատարվում էր մեծ մասամբ սոցիալական անիրավությունները մերկացնելու օգնությամբ։ Պատկերվում էին չինովնիկության ապօրեն և կամայական գործողությունները, պատերազմի բերած թշվառությունները, անտեր, անտիրական, խեղճ ու կրակ արևմտահայերի նկատմամբ գործադրված բռնությունները, ունևոր և հարուստ դասերի լկտի չարաշահումները։ Ա. Տեր-Մելիքսեդեկյանցի

---

1 *«Մշակ» 1881, № 129։*

«Շինության քարը գետինը չի մնա», Ա. Զաքարյանի «Աղան», Նկատողի «Ծախսարար Մինաս Փեզոիչը», Բ. Պիճեկյանցի «Տանուտեր Մրոն», Հ. Արղությանցի «Մի պատկեր գյուղական կյանքից», Ս. Տեր-Մարտիրոսյանի «Բամբակի առևտուր», Ս. Թառայանցի «Ավազակապետ» պատմվածքները ուղղված էին պատերազմից հետո ավելի սրված սոցիալական անարդարությունների և ցարական չինովնիկության դեմ։

Մինաս Փեզոիչը, որ անամոթ երեսպաշտությամբ կողոպտում է միամիտ գյուղացիներին, այսպես է բնութագրվել. «Հարկավոր է ունենալ Գոգոլի տաղանդը, որ կարելի լինի դուրս բերել ամբողջապես այս տիպը։ Ես միայն ցույց կտամ ընթերցողին նրա մի քանի գծերը։ Այս տիպը ունի պատմական նշանակություն, որովհետև նա արտադրություն է բյուրոկրատական կյանքի, որ թագավորում էր դատաստանական ռեֆորմներից առաջ»։ «Մինաս Փեզոիչին ամենայն իրավունքով կարելի է անվանել բյուրոկրատական կեղծավորության, ստի, շողոքորթության և կեղտոտության զամբյուղ»[1]։

Ճանապարհաշինության համար շրջակա մի քանի գյուղերի գոլովին Սաքոյից պրիստավը պահանջում է 100 մարդ և տասը թուման փող։ Յասավուլները ծեծում են տանուտերերին, գյուղացիներին և ցրվում տները։ «Մեկ տանից հավ, մյուսից ձու, եղ, մածուն... խլում են ու խլում։ Ո՞վ է ձայն հանողը, գժվել են, ի՞նչ է...»[2]։ Հետո մտրակահարելո՜վ քշում են բեգյարի գնացողներին մի հեռավոր տեղ։ Երկօրյա ճանապարհից հոգնած, տանջահար գյուղացիները զարմանքով իմանում են, որ շինարարական աշխատանքները վաղուց վերջացել են։ Պարզապես պրիստավին ու յասավուլներին պետք է եղել 100 ռուբլին և գյուղական կողոպուտը։ Վերադառնալու համար էլ «պրիստավի հրամանով յուրաքանչյուրը դեռ պետք է վճարեր 20 կոպեկ»։

Գյուղացիներն իրենց մեջ գանգատվում են. «Մի այնպիսի բան պետք է լինի, որ մեր կողմը մի քննիչ գա և կտեսնես, թե ինչ է բերում մեր պրիստավի գլուխը»,—հուսահատ միամտությամբ ասում են նրանք[3]։ Պոռշյանական «բարի քննիչի» իդեալ-մտապատկերը 80-ական թվականների սկզբներին լայն տարածում է գտնում։ «Տանուտեր Մրոն» պատմվածքում այդ քննիչը հայտնվում է ու պատժում գյուղական ցեցերին։ Մանրբուրժուական-գյուղացիական դեմոկրատիան հավատում էր «պետական արդարամտության» հայտնությանը։ Դա մի սփոփիչ հավատք էր, որից չէր կարող հրաժարվել նա։

Գյուղացուն կողոպտում էին ոչ միայն յասավուլները, պրիստավը, դատավորը, վաշխառուն, այլև մեծագնորդ առևտրականը։ Մի լայն ցանց էր ստեղծվել գյուղական հարստության հափշտակման համար։

---

1 «Մշակ», 1881, № 152։
2 «Մշակ», 1883, № 158։
3 Նույն տեղում։

Արտադրողը միշտ մնում էր խեղճության և աղքատության մեջ, իսկ գնորդը հարստանում ու հարստանում էր։

Զվստահելով մեծագնորդին, գյուղացի Օհանը որոշում է այս անգամ բամբակի տարեկան բերքը տանի քաղաք և իր ձեռքով վաճառի։ Բայց նա կրկնակի վնասվում է։ Քաղաքային մեծագնորդը և փերեզակ «դալալները» հարձակվում են սրա վրա. բամբակը նախ վատորակ են գտնում, հետո երբ արդեն դատարկել էին հսկա «բարդաններից», հայտնաբերում են, որ այն «չեչի բամբակ է» ու վճարում են արժեքի կեսից էլ պակաս։ «Օհանը ոչինչ չուներ անելու։ Նա չէր կարող այլևս հավաքել բամբակը, լցնել բարդանների (ամանների) մեջ և տանել ղանթարի տակ։

Եթե գանգատվեր, ոչ ոք լսող չկար, ով էր պաշտպանում արդարությունը. այստեղ միայն դեր էր խաղում հարստությունը և աղքատությունը, աղայությունը և գյուղացիությունը։ Արդարությունը կորել էր»[1]։

Աղայության և գյուղացիության սոցիալական փոխհարաբերությունների բովանդակ հակադրությունը երևան էր գալիս այն ժամանակ, երբ ջնջվում էին նրանց միջև եղած ենթաստիճանները և երբ նրանք կանգնում էին դեմ դիմաց, երես առ երես։ Մի կողմում քաղաքակիրթ խաբեբայություն, մյուսում՝ միամտություն և գյուղական իդիոտիզմ։ Երբ գյուղ եկած ուսուցիչը իր տանտեր ծերունուց հարցնում է ժողովրդի դրության մասին, սա պատասխանում է. «խի չի աղա, լավ են իրանց մհար, լոխ էլ սամավար ունեն, չայ են խմում»[2]։ Գյուղական ետամնացությունը հողի, դրամի և կրթության պակասի անմիջական հետևանքն է։ Գյուղը լուսավորելու քարոզներով հեղեղվում են «Մշակի» էջերը։ Երևան են գալիս գյուղական լուսավորիչների գեղարվեստական կերպարները։ Պատմվածքներ են գրվում այն «իդեալիստ» երիտասարդների մասին, որոնք մեկնում են գյուղ, դպրոց հիմնելու և կրթություն տարածելու համար։ Մինչև այժմ մարդիկ սխալ էին հասկացել իրենց կոչումն ու դերը։ Զպետք է հուսահատվել, այլ հարկավոր է «երկար ու անդուլ կռիվ և զոհեր, մինչև որ այդ գաղափարը (լուսավորություն) կթափանցի հասարակության գիտակցության մեջ»[3]։ «Գիտունների դասակարգի պրոլետարները» (Մարքս)—ուսուցիչները՝ «անողոք պայքարի» կոչերով մտան գյուղ։ Բայց սոսկալի էր ետամնացության, կարիքի և վշտի աշխարհը. «Կարծես անասուններ լինեն չորս կողմումս,—գրում էր մի նախկին ուսանող,—միմիայն ֆիզիկական պահանջներով—ուտել, խմել, աշխատել ու քնել և մյուս օրը դարձյալ նույնը կրկնել։ Խոսելու, մտածելու, գոնե երգելու ընդունակություն էլ չունեն այս թշվառները»[4]։ Գյու-

1 «Մշակ», 1884, № 35։
2 «Մշակ», 1881, № 214։
3 «Մշակ», 1883, № 116։
4 «Մշակ», 1881, № 214։

ղաշխարհի սոցիալական հոգսերը նեղում են խանդավառ և իդեալիստ ուսուցիչներին։ Նրանցից ոմանք զարհուրանքով փախչում են գյուղից, ուրիշները կործանվում, մի քանիսն էլ ձուլվում կորչում են գյուղական ետամնացության ծովում։ Սակայն, հասարակական զարգացման ու տնտեսական ղաշարժերի նոր վերելքի պայմաններում, «սուրբ գործի»՝ գյուղը լուսավորելու գաղափարները շարունակվում են ավելի ու ավելի առաջ մղվել նարոդնիկական գաղափարախոսության ազդեցության տակ։

* * *

«Մեղու Հայաստանին» իր գոյությունը կարողացավ պաշտպանել մինչև 1886 թ., այսինքն մինչև այն ժամանակ, երբ նրան փոխարինելու եկավ Սպանդար Սպանդարյանի «Նոր-Դարը» (1883—1908)։ Նրանց համատեղ գոյությունը միայն մի կարճ միջոց տևեց։ Այնուհետև «Մեղուն» հեռացավ ասպարեզից։ Ազգային պահպանողականների նոր սերունդը հնի ժառանգորդը դարձավ։ Ազատամիտների և պահպանողականների պայքարն այդպիսով ոչ թե դադարեց, այլ շարունակվեց նույն սրությամբ և անզիջում համառությամբ։

1884 թվականին «Նոր-Դարը» տպագրում է Կրպեի (Կարապետ Հովհանջանյանց) «Ժակ-Յակոլ Բոն-Բոն» սատիրական պատմվածքը։ Պարոն Ժակ-Յակոլ Բոն-Բոնը, «այդ ազատամիտ դարվինականը», որ բոշի տղա էր, հասցնում է կիսատ-պռատ հայերեն սովորել և խլրտումներ առաջացնել հասարակության մեջ։ Կրպեն ծաղրում է մշակականությանը, որպես ազգադավաճան և կոսմոպոլիտ մի ուղղություն, որ դեմ է ազգային հոգևոր դպրոցներին, հայությունը «փթած խոսք է համարում» և խնկարկում է Դարվինին ու Վոլտերին։ Ժակ-Յակոլ Բոն-Բոնը «...ամենքի առջև խոսելով Վոլթերի և այլ անաստվածների վարդապետություններից, ոչնչացնում էր հայ հոգևորականության վարկն ու հեղինակությունը»[1]։ Ժակ-Յակոլը իրեն համարում է Լասալի գաղափարների հետևորդ, իսկ Րաֆֆուն «հայոց Լասալ»։ «...Այդ սովրեմեննի ռոմանիզդը հայոց Լասալն է,—ասում է Ժակ-Յակոլը, հայ բանաստեղծ Բ-ի մասին։—Նա մաքառում է խավարամիտների լեժեոնի դեմ. Նա ինչպես ը՛, ը՛, ը՛, չոռթ եվո բերի, հետևող պ. Ա-ի (Արծրունու) պրինցիպին յուր գյանքի դեվիզն է միանգամից լուսավորության նահատակ դառնալ...»[2]։

Լասալի անունը, պարզապես անհրաժեշտ էր ազատամիտներին սոցիալիզմի քարոզիչներ դուրս բերելու համար։ Հայ եկեղեցու և կրոնական դավանանքների նկատմամբ «Մշակի» վարած քաղաքականությունը պահպանողականներն ընկալում էին ոչ այլ կերպ, քան «հեղափոխական սոցիալիզմի» (Վոլտեր, Ռենան, Լասալ) նկատմամբ մի նախամեծար համակրանքի ցույց։ «Հայը հայ է՝ ինչ դավանանքի էլ ուզում

---

[1] «Նոր-Դար», 1884, № 141։

[2] Նույն տեղում։

է պատկանի նա»—հայտարարում էր «Մշակը»։ Արծրունին փորձում էր ազգության դրոշի ներքո համախմբել ոչ միայն բողոքական և կաթոլիկ, այլև մահմեդական հայերին։ «Մեղու» և «Նոր-Դարը» կատաղի զայրույթով դատապարտում էին «Մշակի» «վոլտերականությունը», պահանջում էին հրաժարվել այդ «ազգակործան» մտքերից ու մղումներից։ Օրաթերթերում սկսեցին տպագրվել հայ բողոքականների և կաթոլիկների դեմ ուղղված գեղարվեստական պատկերներ ու պատմական հետազոտություններ։ Մուրացանի «Հայ բողոքականի ընտանիքը», «Իմ կաթոլիկ հարսնացուն», Խթանի «Մուրացկան», Հ. Դ.-ի «Խղճի վաճառումը», Կրպեի «Հայ բողոքականի հիշատակարանից» վիպակներն ու պատմվածքները մի հայտնի չափով մշակականության դեմ մղած գաղափարական պայքարի արտահայտություններն էին։ Այս գեղարվեստական երկերի հիմքում քաղաքական խորը ենթիմաստ կար։ Բողոքականների և կաթոլիկների դեմ մղվող պայքարը միաժամանակ լուսավորչական եկեղեցու շահերի պաշտպանություն էր նշանակում, եկեղեցի, որի դարավոր իրավունքները ոտնահարելու էր գալիս տիրապետող ազգը։ Այդ երկերի հակացարական միտումը անտարակուսելի է։ Մյուս կողմից՝ բողոքականության և կաթոլիկության դեմ մղվող պայքարը լայնորեն առնչվում էր նաև արևմտահայության քաղաքական դիրքորոշման և տնտեսական զարգացման խնդիրների հետ։ Էջմիածինն աշխատում էր հավաք պահել ազգը ոչ միայն տերիտորիալ, այլև դավանանքի միասնության իմաստով։ Ազգի հոգևոր մասնատումը կարող էր վնասել նրա քաղաքական համախմբվածությանը։ «Մշակը» դրան ուզում էր հասնել հայրենասիրության, ազգային լեզվի և առհասարակ «հայության գաղափարի» ավելի գործուն թվացող միջոցներից օգտվելով։

«Մեղվի» և «Նոր-Դարի» գրողներից յուրաքանչյուրը յուրովի էր ըմբռնում ռուսական գաղութակալության դեմ մղվող պայքարը։ Բայց նրանց բոլորի համար մի բան պարզ էր, որ ցարիզմը ձեռք է բարձրացնում ազգության ամենակենսական գոյամիջոցների դեմ։ «Անմեղ զոհեր», «Կենդանի զոհեր», «Հասարակական կյանքի զոհ», «Մի ուրիշ զոհ», «Անմեղ զոհ», «Սև ապագա» և այլն և այլն,—նույնիսկ վերնագրերն արդեն հուշում են, թե ինչպես էին ընկալում այդ գրողները մարդկանց բաժին ընկած ողբերգությունը։ Մերկացվում էին սոցիալական կյանքի անարդարությունները, բազմաթիվ ողբերգական փաստեր էին մեջբերվում, ցնցող եղելություններ էին պատմվում և թվում էր, թե մարդն այլևս անկարող է դիմանալ թշվառության, նվաստացման, անլուր բռնությունների բովանդակ ծանրությանը։ «Մեղվի» և «Նոր-Դարի» էջերում տպագրվում էին պատմվածքներ, ակնարկներ, վեպիկներ, վեպեր, որոնք այսպես թե այնպես եթե ոչ ուղղակի, ապա կյանքի ընկալման ամենաընդհանուր կողմերով՝ ուղղվում էին տիրապետող ազգի տնտեսական ու կուլտուր-պատմական քաղաքականության դեմ։ Հետաքրքիր են այս իմաստով Ս. Տեր-Մելիքսեդեկյանցի, Բյուրատի, Ֆրեդ-

րիկոսի, Վեհունսի, Թ. Այվազյանի, Կրեպի պատմվածքներն ու նովելները։ Այս հեղինակներին միացնողը ընդհանուր բարոյախոսությունն է հասարակական չարիքի՝ բարոյական աղքատության դեմ պայքարելու վերաբերյալ։ «Աղքատությունը թեև հանցանք չէ, բայց թշվառությունը, բարոյական աղքատությունը, մեծամեծ չարյաց ծնող է։ Բարոյական աղքատությունը մահ է»[1]։ «Բռնի ամուսնություն» պատմվածքում Սարիբեգ Տեր-Մելքիսեդեկյանցը գծում է հենց այդ «չարյաց» պատկերները. այն մարդկանց նկարագիրը տալով, որոնք թշվառությունից ելք գտնելու համար՝ իրենց խավար բնազդներին ենթակա՝ վաճառում են սեփական երեխաներին։ Կոպիտ, վայրենի, անբարոյական մի բան կա այդ առ ու ծախի մեջ. «Ով 10 մանեթ բաշլղ ավելի տվեց՝ աղջիկը նրան կտա, բայց եթե տղան քոռ է, քաչալ է, այդ նշանակություն չունի»[2]։

«Տո իմ աղջիկը Շիկոյենց աղջկանից պակա՞ս աղջիկ է, որ մինչև 200 մանեթը նաղտ չառան, խոսք չտվին...»,—բարկացած ձայնում է Ծազգյուլի հայրը՝ Կարոն, երբ նրան փորձում են համոզել իջեցնելու առաջարկած գինը[3]։ «—Տանուտեր, եթե քո խաթրը չլիներ,—աստված վկա 300-ից մի կոպեկ պակաս չէր լինի»,—արդեն համաձայնությունը ձեռք բերած, գինու թասը ձեռքին, ասում է աղջկա տերը[4]։ Բարոյական այս աղքատությունը, որ նյութական ծանր կենսապայմանների արդյունքն է, խաթարել է մարդկանց, ոչնչացրել, նվաստացրել ամեն բարձր ու մարդկայինը նրանց մեջ. արժանավորությունը չափվում է «աղջկա գլուխ» առաջարկված փողի քանակով։ Ազնվությունը, հպարտ անձնասիրությունը ոտնատակ է տրվել։ Տղայատերը իրեն հասած տնտեսական հարվածից ուշաբերվելու համար հարկադրված է «վար առի և պարտ եմ տալոյ» գործարքին դիմել, որովհետև արդեն ծախծխել է ամեն ինչ, բանդվել մինչև վերջին կոպեկը։ Ֆրեդրիկոսի «Սիրո զոհ», «Թշվառը», Վեհունսի «Ժամանակակից աղքատը», «Նա վախից մեռավ», Սյունեցու «Ճակատագիր», Ս. Տեր-Մելքիսեդեկյանցի «Անմեղ զոհեր», Ա. Ատովմյանցի «Պղտոր ջուր», Բյուրատի «Ավետյաց երկիրը» պատմվածքներում արտացոլվում են գյուղական և քաղաքային չքավորության սոցիալական դժբախտությունները։ Մարդիկ գտնվում են դաժան ետամնացության և բարոյական այլանդակ պատկերացումների կապանքներում։ Դա անհունորեն խեղճ մի աշխարհ է, մանր սպասելիքների ու տխուր երջանկությունների, բնազդային տենչանքների ու սահմանափակ երազների մի աշխարհ, ուր առօրյա հոգսերից ջախջախված և ուժաբեկ մարդիկ ենթարկված են պատահական փորձանքների ու ոչ-պատահական հարստահարությունների կամայական ու բիրտ դաժանությանը։ Այն անմիջական կարեկցանքը, որ գրողները ցուցաբերում են այդ աշխարհի նկատմամբ, ընկած է նրանց առաջադրած գրեթե բոլոր բարո-

---

[1] «Մեղու Հայաստանի», 1884, № 54։
[2] «Մեղու Հայաստանի», 1885, № 20։
[3] Նույն տեղում, № 21։
[4] Նույն տեղում, № 20։

յախոսականների հիմքում։ Դրա համար էլ, վշտաբեկ ու ցավագին շեշտը լոկ վերաբերմունք չի արտահայտում, այլ դառնում է մարդկային թշվառությունների «ամոքող» դեղամիջոց։

«Մեղվի» գրողները հասարակական ախտերի վերացման իրենց ծրագրերում սահմանափակ էին։ Նեղ էր նրանց մտահորիզոնը։ Ժամանակի ոգու ճշմարիտ ըմբռնում,—ահա թե ինչն էր պակասում նրանց։ Որոշ դեպքերում հնամենի բարոյական պատկերացումները այդ գրողներին շպրտում էին կես դար ետ, նրանք ասես թե անցյալի մոհիկանները լինեին։ Նոր ժամանակները շարժում էին նրանց զայրույթը միայն, հասարակական առաջադիմությունը—առաջադիմություն չէր, այլ եղածի խաթարում, բիրտ ոտնահարում այն ամենի, ինչ ստեղծվել էր տառապյալ ազգի քրտինքով։ Նորի նկատմամբ այս հակադրության գործնական հետևանքն այն եղավ, որ այդ գրողները աստիճանաբար դուրս մղվեցին գրական ասպարեզից։ 1886 թվականին, «Մեղվի» վերջնական դադարի շրջանում Ս. Սպանդարյանը հայտարարում էր. «Նոր-Դարը»... պետք է, կարող է և՛ պահպանողական, և՛ ազատամիտ լինել»։ Այս մի հայեցակետ էր, որ ցույց էր տալիս, թե ինչպես պահպանողականների նոր սերունդը հասկանում էր մեջիվական մտայնության միագիծ սահմանափակությունը։ «Նոր-Դարը» լայնացնում էր իր տեսահորիզոնը, սերտորեն կապվում էր բուրժուական պրակտիցիզմի հետ, և դա էր, որ նրան հնարավորություն էր տալիս փրկելու պահպանողականության վարկաբեկված հեղինակությունը։ Ազատամտության և պահպանողականության զուգորդման, ներհյուսման այս կոնցեպցիան, որ հոշակում էր «Նոր-Դարը», մի որոշ նահանջ էր նշանակում «ուղղափառ» պահպանողականության հին դիրքերից։

4

1850—1860-ական թվականները «պոեզիայի տարիներ» էին արևմտահայ իրականության մեջ։ Քնարերգության ծաղկումը ստվերի մեջ էր թողել գեղարվեստական արձակը։ Սկզբնավորման շրջանի բոլոր բարդությունները, ներքին հակասությունները, պայքարը երևան էին գալիս արձակի զարգացման մեջ։ Ազգային տրադիցիաների բացակայությունը ավելի էր բարդացնում այդ պրոցեսը։ Արձակագիրները տարուբերվում էին գեղարվեստական ձևերի և իրականության արտացոլման եղանակների ընտրության մեջ։ Արևմտաեվրոպական և մասնավորապես ֆրանսիական վիպագրությունը, որ թարգմանաբար հասնում էր Պոլիս և Զմյուռնիա, երկակի դեր էր կատարում ազգային արձակի զարգացման գործում։ Ստեղծվում էր գրական հետևողությամբ գրված մի արձակ։ Սյուժեի, կոնֆլիկտի, կերպարի՝ Եվրոպայում մշակված ըմբռնումներն ու պատկերացումները առնվում էին թարգմանական գրականությունից։ Ընդօրինակելը կարծես պարտադիր էր դառնում։ Արևմտահայ արձակա-

գիրներն ասես ելնում էին այն մտքից, թե հնարավոր չէ այլ կերպ գրել, քան Հյուգոն և Էժեն Սյուն։ Այսպիսի մտայնությունը կարող էր հասցնել գեղարվեստական ամլության և ապաշնորհ էպիգոնության։ Նման փաստերի հանդիպում ենք արևմտահայ գրականության մեջ։ Լեոն այդ երևույթն իրավացիորեն անվանում էր «գեղարվեստի մուրացկանություն»։ Սակայն, մյուս կողմից, թարգմանական գրականությունն անշուշտ նպաստում էր բուն ազգային գեղարվեստական արձակի ձևավորմանը։ Առաջին կենցաղապատկերները և ապա երգիծական մանրաքանդակները, որ երևացին 50-ական թվականներին, հող նախապատրաստեցին սոցիալական վիպագրության համար։ Սրան հետևեց հրապարակախոսությանը ենթարկված քաղաքական վիպագրության զարգացումը։ Թարգմանական գրականությունը ազգային գեղարվեստական մտածողությանը օգնում էր նրա որոնումների մեջ։ Այն ներկայացնում էր պատկերի ու կերպարի նորագույն ըմբռնումը և այսպիսով կրճատում գրական որոնումների տևողությունը և ճանապարհը։

Որքան էլ խայտաբղետ էին այն հեղինակներն ու ստեղծագործությունները, որոնց թարգմանաբար ներկայացնում էին արևմտահայերը, այնուամենայնիվ կամայական նախասիրությունը մեծ դեր չէր կատարում այդ գործում։ «Պոլսեցիք ամեն ինչ թարգմանում են»,— ասում էին արևելահայերը կշտամբանքի որոշ շեշտով։ Բայց դա այդպես չէր։ Պոլսահայ շրջաններում այն ժամանակ ամենաընդհանուր ճանաչում և համակրանք նվաճած գրական ուղղությունները սենտիմենտալիզմն ու ռոմանտիզմն էին։ Ֆրանսիական փոքր ու մեծ գրողներին իրոք թարգմանում էին առանց որևէ խտրության։ Հյուգո, Էժեն Սյու, Ա. Դյումա, Ֆորտունե դը Բուագոբե, Բենժամեն Կոստան,— սրանք անուններ էին, որոնց նկատմամբ մի հատուկ կողմնապահություն էին հանդես բերում արևմտահայ թարգմանիչները։ Մասնավորապես Հյուգոն և Էժեն Սյուն դարձել էին գրական աստվածներ։ Թերևս ոչ մի տեղ Էժեն Սյուն այնպիսի ընդունելություն չի գտել, ինչպես պոլսահայության շրջանում։ Նրա գրեթե բոլոր երկերը թարգմանվել են հայերեն։ Մասնավորապես «Թափառական հրեան» և «Գաղտնիք Փարիզի» ստվարածավալ վեպերը խանդավառ ցույցերով են դիմավորվել։ «Սենտիմենտալ-քաղքենիական սոցիալ-ֆանտազյորի» (Մարքս) ռոմանտիզմը և գեղարվեստական տաղանդը գրական էպիգոնների մի ստվար բազմություն էր ստեղծում նրա շուրջը։ Նրան ոչ միայն թարգմանում էին, այլև նմանվում։

Հակոբ Հաճյանը, որ «Մամուլ» օրաթերթում հաջող երգիծական մանրաքանդակներ էր տպագրում, զինվորագրվեց Էժեն Սյուին և 1869 թվականին գրեց «Հեղինե կամ գաղտնիք մը ի Կոստանդնուպոլիս» երկհատոր վեպը, ապա և այլ վեպեր։ «Հայկական Էժեն Սյուն» բուլվարային գրականություն էր ստեղծում և չէր նկատում իր գործադրած ջանքերի ապարդյունությունը։ Տիրան Գ. Փափազյանը 1873-ին հրատարակեց «Խաս գյուղի քնաշրջիկը կամ սիրո զոհը» եղեռական վեպը, որը

գրված էր նույն Սյուի և մասամբ նաև Հյուգոյի ապաշնորհ հետևողությամբ։

Արևմտահայ վիպագիրների այս խումբը ենթարկված էր Էժեն Սյուի և Հյուգոյի ընդհանուր բարոյախոսական հումանիզմի ազդեցությանը։ Նրանք, իհարկե, հեռու էին իրականության փիլիսոփայական մեկնակետից, սոցիալական խոշորագույն հարցերի քննությունից։ Նրանց հետաքրքրում էր ամենից առաջ դիպվածի խորհրդավորությունը, մութ, խառնիխուռն իրադարձությունների արկածային կծիկը, որ պետք էր բաց անել ապշահար ու դողահար ընթերցողի համար հետաքրքրությունը գրավելով։ Նրանք մանր տաղանդներ էին։ «Եվրոպական վիպասանության թարգմանությունները տեսնելով՝ փափագ մը ունեցա մեր ազգին մեջ ալ վիպասանական երկասիրության մը օրինակ ըլլալ»,—գրում էր Հ. Հաճյանը «Գաղտնիքի» առաջաբանում։ Իհարկե, այս գրականությունը չէր կարող ոչ մի կերպ օգնել ազգային արձակի զարգացմանը։

Բայց թարգմանական գրականության հետևողությամբ ստեղծվում էին նաև այլ տիպի վեպեր ու վիպակներ, որոնք չկարողանալով ազատագրվել նրա հզոր ազդեցությունից, այնուամենայնիվ, ընդհուպ մոտենում էին հայկական կյանքի գեղարվեստական արտացոլմանը։ «Խոսրով և Մաքրուհուն», «Անիծա սեր անպսակին», «Քաթինկային» հետևվում են հրապարակախոսական վիպագրության առաջին նմուշները՝ «Հայ դյուցազունուհի մը», «Սոփա», «Էլիզա», «Անգլիական նամականի»։ Այս երկերի մեծ մասը թարգմանական գրականության գեղարվեստական ձևերի պարզ, ցածրարվեստ ընկալմամբ էր գրված, այդ պատճառով ինքնուրույն ազգային մտածողության տարրերը ոչ միայն գնում չէին որոշակիացել, այլև աստիճանաբար, վեպ առ վեպ նոր-նոր էին ի հայտ գալիս։ Խնդիրն այն էր, որ ազգային վիպագրությունը առաջ էին տանում մեծ գրականությանն ուղեկից երկրորդական տաղանդները կամ թե այնպիսի մարդիկ, որոնք համենայն դեպս գրողներ չէին այս բառիս ամենաճիշտ իմաստով։ Հիսարյանը, Ա. Հայկունին, Հովսեփ Վարդանյանը, Խ. Միսակյանը գրական այնպիսի դեմքեր էին, որոնք չէին կարող գեղարվեստական արձակի զարգացմանը համազգային մասշտաբներ տալ, իսկ Մ. Մամուրյանը և Ս. Ոսկանյանը ավելի հրապարակախոսներ էին, քան արվեստագետներ։

* * *

1870-ական թվականների արևմտահայ վիպագրության զարգացումը հատկանշվում է երեք հիմնական ուղղությամբ։ Գրողների մի խումբը (Հակոբ Հաճյան, Նշան Միրզա, Տիրան Գ. Փափազյան), թարգմանական գրականության պարզ պատճենումով, աշխատում էր ստեղծել գրականության մի այնպիսի տեսակ, որն ավելի ժամանցի նպատակ էր հետապնդում, կամ ձգտում էր նախապես ծրագրված բարոյական ինչ-ինչ պահանջներ բավարարել։

Որպես լրագրական գործիչ և ստեղծագործող Հակոբ Հաճյանը հայտնի է 1860-ական թվականներից։ Առաջին վեպից հետո («Հեղինե կամ գաղտնիք մը ի Կոստանդնուպոլիս») նա գրեց բազմաթիվ գործեր, որոնք բոլորն էլ արագորեն տարածվում և ագահաբար ընթերցվում էին։ Դեռատի օրիորդներն ու պատանի մանչերը, պարապության մեջ հորանջող քաղքենիությունը Հաճյանի հիմնական ընթերցողներն էին։ «Բերայի գիշերները» (1885) ունեցավ մի քանի հրատարակություն և իսկույն սպառվեց։ Առհասարակ Հաճյանը չնայած նրա փոքր շնորհքին, ամենաընթերցվող հեղինակներից մեկն է եղել Կ. Պոլսում։ Հաճյանի վեպերի բովանդակությունը ոչ մի առնչություն չունի հայկական կյանքի հետ, թեև նրա հերոսների մեծ մասը հայեր են։ Այն ոճիրների, գաղտնի և արյունոտ իրադարձությունների պատմությունները, որոնցով նա լցնում էր իր վեպերը, չէին հետապնդում հասարակարգի մերկացման նպատակը։ Մի անդեմ բարոյախոսություն, չարի ու բարու հարատև պայքարի մասին, նախախնամության ամենակարողությամբ սպառնացող քրիստոնեական ուղղամտություն, որ հավակնություն ունի լուծում տալու բոլոր սոցիալական պրոբլեմներին, մարդուն երկփեղկելու՝ սատանայի և աստծո «առաքինությունները» նրա բաժանված մասերին վերագրելու մշտական ձգտում, հոգեզուրկ և ինքնահնար սխեմաներ, որոնց մեջ դրվում են մարդկային հոգիներն ու ճակատագրերը, ապա և արկածային սյուժեներին հատուկ խառնիխուռն, միմյանց առաջ կտրող և միմյանց հետ հազիվ նշմարելի կապերով կապված դեպքեր,—ահա Հաճյանի վիպագրության ընդհանուր տեսքը։ Երբ ստեղծագործողը զուրկ է որոշակի սոցիալական հայեցությունից, նա անպայման վերածվում է գրական բանասացի (հեքիաթաբանի)։ Հակոբ Հաճյանը և Տիրան Փափազյանը գրականության ասպարեզ մտան այն ժամանակ, երբ հայկական կյանքը լուսավորված էր ազգային զարթոնքի հրացոլքից։ Նրանք չտեսան կյանքի էական հարցերը։ Էժեն Սյուի «Գաղտնիքը»՝ պարզապես նրանց մեկընդմիշտ կլանեց։ Նրանք ըստ երևույթին լսել էին Դյումայի «գրական գործատան» մասին և իրենց երևակայում էին այդ արհեստանոցի մշակներ։ «Հեղինեն», «Խաս գյուղի քնաշրջիկը», «Բերայի գիշերները», «Կորսված կտակը» (1893) մի վիպագրական ուղղություն ստեղծեցին, որ հայկական չլինելով, հավակնություն ուներ ինչ-որ եվրոպականության և ազգային չլինելով՝ ձգտում էր դառնալ համամարդկային։ Բայց ստացվեցին էժանագին շարադրանքներ, զուրկ գրական և հասարակական արժեքից։

Երբ իգմիրահայ բանաստեղծ և մանկավարժ Նշան Միրզան (Միրզայան) *1871 թվականին լույս ընծայեց իր «Տորա» վեպը, Ռուստան ազգանունով մի գրախոս «Արշալույս Արարատյանում» գրեց. «Հայ գրականության գոհար մը ևս ավելցավ Տորայի հրատարկությամբ։ Տորա՝ երիտասարդաց արդի կացության ճշգրիտ նկարագիրն է. նոցա անվայել ընթացքը կպախարակե, տրփալի և կեղծ սերը կնշավակե, խոհեմ և*

առաքինի սերը գովելով»[1]։ «Տորայի» հրատարակությունից 17 տարի անց, Լեոն մատնացույց անելով այդ վեպը նկատում էր. «գրագետը, որ գրելու պահանջ է զգում, վերցնում է գրիչը և ամենայն հարազատությամբ ֆրանսիական ռոման է գրում հայերեն»[2]։ Լեոյին զայրացրել էր հատկապես այն փաստը, որ վեպի հերոսները ֆրանսիական անուններ են կրում։ Նշան Միրզան «Տորայի» առաջաբանում, իհարկե, տվել էր դրա բացատրությունը. «Այն վիպասանության մեջ մեծ անպատեհություն մի պիտի երևի շատերու. պիտի առարկեն անշուշտ, թե քանի որ վեպը հայերեն հեղինակություն մը է, ինչու օտար անուններ գործածած ենք. ասիկա մեր դիտողութենե վրիպած չէ, այլ անանկ պարագաներ պատահած են, որ այս թերությունը զգալով իսկ պարտավորված ենք վերստին սույն անպատեհությունը ընել, քանի մը պատճառներ կստիպեն զմեզ սույն պարագաները ընթերցողին չպարզել...»[3]։ Ուրեմն ի՞նչ էր «Տորան»—հայ գրականության մի նոր և՞րկ, թե՞ ֆրանսիական ռոման։ Ազդեցությամբ կամ հետևողությամբ ստեղծված արձակի մեջ «Տորան» բերում էր մի նոր սկզբունք։ Եթե Հաճյանը և Տիրան Փափազյանը պարզապես օտար գեղարվեստի ապաշնորհ պատճենահանողներն էին, ապա Նշան Միրզան մի քայլ առաջ է անցնում սրանցից։ «Խոսրով և Մաքրուհին» եղեռական վեպի սենտիմենտալ ուղղությանը հետևելով, Ն. Միրզան ընդհուպ մոտենում է հայկական կյանքի հարցերին, թեև իր հերոսներին ֆրանսիական անուններ է տալիս։ Ընտանեկան այն դրաման, որի մասին պատմում է հեղինակը, ըստ երևույթին, հայտնի պետք է լիներ հայ հարուստների շրջանում և ինչ-ինչ առնչություններ ունենար իր՝ հեղինակի հետ։ Անվանափոխությունը մի քաղաքավարական ժեստ էր՝ ծանոթ ընտանիքների առաջ։ Այս երևում է վեպի առաջաբանից։

«Տորայի» հրատարակմամբ Ն. Միրզան հեղինակություն դարձավ Զմյուռնիահայ շրջաններում։ Գրախոս Ռուստանը վեպի «հանրական օգուտները» նշմարելով, նկատում էր, որ Ն. Միրզան «եվրոպական մոլության դեմ կկռվի». «Ճշմարիտ լուսավորությունը առութուր կոխելով և եվրոպական մոլորության իսկությունը վրաննիս կրելով հայության սկզբունքները հայրենիք անդունդի դեռ մխացող մոխիրին տակ թաղեցինք, նոր հայրենիք և նոր մարդ ըլլալու համար»[4]։ Էտուարը, վեպի գլխավոր հերոսը՝ «այս նոր մարդն է», եվրոպական բարքերին և «մտածության» հաղորդ դարձած մի փանաքի երիտասարդ, որ գայթակղում է նորահաս Տորային՝ իր երկդիմի և «եսական սիրով» և ապա հրաժարվում նրանից։ «Իր առօրյա գործողությունները՝ սիրահարություններ և ժամանադրություններ էին և իր շաբաթական հարկը՝ լքումներ, որ շա-

1 «Արշալույս Արարատյան», 1871, № 921։

2 «Մշակ», 1888, № 56։

3 Նշան Միրզա, Տորա, Զմյուռնիա, 1871, էջ 6։

4 «Արշալույս Արարատյան», 1871, № 921։

տերու աղետալի կըլլար. մին կբռներ և մյուսը կթողուր, ցոփության այս ձևը, որ նույն ժամանակ սիրահարության անունը արատած էր, ընդհանուր եղած էր գրեթե և ով որ առաջինի զգացումներե բխող սիրո վրա խոսեր, ապուշ մը կթվեր»[1]։ Խենթացած և հուսահատ Տորան կրծքի հիվանդություն է ստանում և մեռնում։ Վեպում կան Հաճյանի վիպագրությունից առնված հնարքներ, սյուժետային ինքնահնար ծուղակներ, յրտեսություն, սպանության փորձեր, դավադրություններ և այլն, որոնք սակայն ոչ մի հետաքրքրություն չեն հաղորդում ընդհանրապես ձգձգված, տարտամ, էջանոց երկախոսություններով ու մենախոսություններով հարուստ այդ պատմությանը։ Բայց կան նաև իրոք հետաքրքիր դիտումներ ժամանակի ունևոր երիտասարդության բարոյական նկարագրի և կենցաղավարության վերաբերյալ։

Հեղինակը բողոքում է հայախոսությունը ամոթ նկատող երիտասարդներից, սրտաբաց անմիջականությամբ վշտանում ցաղիերեն թոթվող «պարոններու» համար։ «Եվ ինչո՞ւ ասիկա. միթե պարահանդեսի մեջ մայրական լեզուն խոսիլ ատելի՞ է. մի՞թե ընտանեկան հարաբերությանց մեջ գաղիերեն բառեր գործածելը ծիծաղելի չէ, քանի որ տաճկերեն խոսիլը ծիծաղելի համարված է»[2]։

«Տորան» արևմտահայ վիպագրության մեջ ինքնուրույն ազգային արձակի նմուշներից էր։ Թեև այստեղ թարգմանական գրականության գեղարվեստական ձևերի ու մտածողության հետևողությամբ ստեղծված գրական կուլտուրան է իշխում, բայց արտացոլվող իրականությունն արդեն հայկական կյանքն է, հայկական միջավայրը։

1871 թվականին հրապարակվում է Տ. Ն. ստորագրությամբ «Վրեժ» խորագրով մի վեպ, որտեղ թարգմանականի կողքին կան զուտ ազգային գեղարվեստական արձակի որոշ տարրեր։ Ջգտումը դեպի հետաքրքրականն ու խորհրդավորը, որից չէին կարողանում ազատագրվել ռոմանտիկ-արկածային դրականությամբ սնված երկրորդական գրողները, նրանց ստեղծագործությունը մի տեսակ բաժանում էր երկու հիմնական պաստառների, որոնցից առաջինում նկատվում էին հայկական կյանքի իրական տեսարանները, իսկ երկրորդում՝ մտացածին վրիժառության և սպանությունների, հանկարծահաս դժբախտությունների ու ճարպիկ ավազակության բավականաչափ հայտնի և միամիտ դրվագները։

«Վրեժի» մեջ զարգանում է սյուժետային երկու գիծ՝ մեկը Ջարեհի և տիկին Մաքրիկի, մյուսը՝ Արշակի և Աղավնու։ Տիկին Մաքրիկը ոլործուն խարդավանանքների է դիմում՝ սպանելու համար Ջարեհին։ Նա լուծում է իր անպատված քրոջ վրեժը։ Ջարեհի հայրը՝ Հակոբ Ներսեսյանցը երիտասարդության օրերին սիրահարված ձևանալով Վարդուհուն (Մաքրիկի քրոջը) կուսազրկում է նրան և հետո հրաժարվում ամուսնու-

---

[1] Ն. Միրզա. Տորա, էջ 210։

[2] Նույն տեղում, էջ 212։

թյունից։ Վարդուհին ծնում է մի աղջիկ և ծննդաբերության երկրորդ օրը մեռնում։ Վարդուհու հայրը ինքնասպան է լինում աղջկա խայտառակվելը տեսնելով։ Վշտից մեռնում է և Վարդուհու մայրը։ Մաքրիկը երդվում է վրեժխնդիր լինել և ահա այս դեպքերից 20 տարի անց նա սպանել է տալիս Զարեհին։ Սյուժետային այս գիծը, հորինաբանված ու կեղծ, բարոյախոսական մի նպատակ է հետապնդում—չի կարելի ոտնահարել առաքինությունը և սրբապղծել սերը։ Սակայն սա չէ, որ կարևոր և արժեքավոր է դարձնում «Վրեժը» 70-ական թվականների արևմտահայ արձակում։ Այս պատմությունը միմիայն անհրաժեշտ տուրք էր տարածված գրական ուղղությանը և մոդայիկ վիպագրությանը։ Վեպի հիմնական տարրերը պոլսահայ բարքերի կոլորիտային աշխուժությամբ գծագրված տեսարանների մեջ է։ Աբրահամ աղան, հարուստ սեղանավոր և վաճառական, մտմտում է աղջկան՝ Աղավնուն ամուսնացնել անպայման մի ակնեցու հետ։ Բնիկ ակնեցի լինելով, Աբրահամ աղան արհամարհում էր բոլոր պոլսեցիներին և նրանց «փչացած» ջահելներին։ Եվ ահա Ալեքսանդրիայից Պոլիս է գալիս նրա վաղեմի ընկերներից մեկը՝ քարթու-աղապ ակնեցի Պոտոս աղան. «Սուլթան Մահմուտի դարուն վերջին տարազը հիշեցնող ֆես մը գլուխը. հինուք սեթրէ մը հագեր էր այն չափ երկայն քղանցքով, որ սանդուխքեն ելնելու ատեն վրան չկոխելու համար ստեպ վեր առնելու հարկադրված էր. ճերմակ շապեկի տեղ գույնը անհայտ եղած չուխայե մինթան մը կար, որո օձիքին եզրերը աղտոտության յուղով փայլելով քիչ շատ գոլայի տեղ կբռներ»[1]*։ «Մեծահարուստ և բազմանկյուն» քիթը, երկար դեղնած բեղերը և սպիտակ մազերի աղտոտությունը Պոտոս աղային զավեշտական տեսք էին տալիս տասնվեցամյա Աղավնու մոտ, որի հետ արդեն «կարգվելու» համաձայնություն էր տվել Աբրահամ աղայի ակնեցի բարեկամը։*

Պսակադրության հաջորդ գիշերը Աբրահամ աղան Պրուսա է մեկնում, իսկ Աղավնին, սրա մայրը՝ Հեղինեն և սպասուհին պարզապես հոգեհան են անում խեղճ Պոտոս աղային։ Աղավնին ամեն կերպ խուսափում է նրանից, և Պոտոս աղան գիշերային ներխուժման պլաններ է գծում՝ Աղավնու մոտ ընկնելու համար։ Համբուրում է Աղավնու փոխարեն նրա անկողնում քնած խաչեր սպասավորի կեղտոտ ոտները։ Մի ուրիշ անգամ սպիտակեղենով դուրս է նետվում՝ Աղավնու ճիչերից ահաբեկ ու սարսափահար։

Ի վերջո Պոտոս աղան փախչում է Պոլսից, իսկ Աղավնու և Արշակի սիրո պատմությունը երջանիկ վախճան է ունենում։

«Վրեժը» սոցիալական վիպագրության առաջին նմուշներից մեկն է արևմտահայ գրականության մեջ։ Այստեղ դրսևորվել են երգիծական ուղղվածությունը, կենցաղապատկերների ու երկախոսության ռեալիզմը, բնութագրումների քանդակայնությունը, վիպելու թեթևասահ ար-

---

[1] Տ. Լ., Վրեժ, Կ. Պոլիս, 1871, էջ 34—35։

վեստը։ «Մեծապատիվ մուրացկանների» նախորդն է այս վեպը, պարոնյանական արձակի նախանմուշը արևմտահայ գրականության մեջ։ Վեպում կա մի էպիզոդիկ կերպար՝ պարոն Մակարը։ Զարեհի ընկերը՝ Մկրը պարահանդեսում անգործությունից ականջ է դնում խմբված ծերունիների զրույցին։ Պարոն Մակարն անմիջապես նկատում է երիտասարդի թուլությունը. «Պարոն, քեզի շատ հետաքրքիր կտեսնեմ կոր սանկ բաներու,—ասում է նա,—ուստի ալ քենե չպիտի զրկեմ այսպիսի եղելության մը պատմությունը, որն ազգականներես մեկուն պատահեր է շատ մոտ ատեններս...»[1]։ Ու ձեռքն է առնում պատմության թելը... Մկրը շուտով թողնում է ծերունուն՝ ուրիշ հարմար առիթի գցելով պատմության շարունակությունը լսելու պարտավորությունը։ Հեղինակը ստեղծել է բազմաթիվ միջադեպեր և մշտապես շտապող Մկրի առաջ դուրս բերել շատախոս ծերունուն. «Պարոն, սա պատմությունն ի լըմնցուցինք» ասելով, Մակարը դանդաղորեն սկսում է ընդհատած պատմությունը. «...այն գիշեր շատ ցուրտ է եղեր, լուսընկա չըլլալուն շատ ալ մութ է եղեր...»։ Մկրը զայրույթից ու անհամբերությունից վիրավորում է խեղճ ծերունուն և գլուխն առած փախչում։ Մակարը Պարոնյանի Մանուկ աղայի երկվորյակն է, նրա գրական նախօրինակը։ Իհարկե, «Վրեժի» երգիծանքը չունի սոցիալական այն հագեցվածությունը, որը հատուկ է Պարոնյանին։ Բայց կարևորը տվյալ դեպքում ոչ թե երգիծանքի այդ հագեցվածությունն է, այլ վիպական երգիծանքն ինքը և դրանով պայմանավորված կենցաղապատկերների գոյությունը, որոնց շաղկապումից ու միահյուսումից վեպը ստացել է ազգային ուրույն երանգներ և այդպիսով մի որոշ չափով դուրս եկել մոդայիկ գրականության շրջանակներից։

Ազգային արձակի զարգացման այս նոր շրջափուլում կատարվում է հաջորդ քայլը՝ բուն հայկական կյանքի նկարագրության ուղղությամբ։ 1875 թվականին, Պոլսում լույս է տեսնում Հովհաննես Ս. Մաթկյանի «Մուշեղ և Կալինիկե կամ պսակ մը յԱնջրդի» վեպը։ Հ. Մաթկյանը Մաշկերտցի էր, աղքատ գյուղացու որդի, տառաճանաչություն սովորել էր ինքն իրեն և ապա ինքնակրթությամբ աստիճանաբար առաջ գնացել, ձեռք բերելով որոշ գիտելիքներ ու գրելու փորձ։ «Ներկա աշխատությունս,—գրել է Մաթկյանը գրքի վերջաբանում,—գրական ասպարեզին մեջ լույս տեսնելու համար գրված չէ, այլ ուսման ունեցած փափաքի ճաշակս զորացնելու իբրև միջոց մը, պարապո ժամերուս զբոսանքն է»[2]։ «Մուշեղ և Կալինիկեն» լույս է տեսել Մինաս Մ. Խաչկըյանի նամակ-առաջաբանով. «Ձեր երկը չէ այն վեպերեն,—ասում է Խաչկյանը,—որ մտացածին իրեր սեթևեթներով շպարյալ, ճարտար գրիչներու տակ կձևակերպվին, կստանան ափրոդիտյան փափկություն»

[1] Տ. Լ., Վրեժ, էջ 25։

[2] Հովհաննես Ս. Մաթկյան, Մուշեղ և Կալինիկե, Կ. Պոլիս, 1875, էջ 256։

մը, գրգռելու ընթերցողին ուղեղը, հաճույք մը ազդելով նորա զգացման»[1]։

Իրոք, Մաթկյանի վեպը արևմտահայ վիպագրության մեջ առաջին անգամ բերում էր գավառահայության կյանքի ճշմարտացի նկարագիրը և բոլորովին հեռու էր տարածված վիպագրական ուղղության «սեթևեթներից»։ Այն ամենը, ինչ գրեթե օրինակի ուժ ստացած պարտադիր էր ժամանակի բոլոր արձակագիրների համար, Մաթկյանի ձեռքով դեն է շպրտվում, ճիշտ է, մի կասկածամիտ երկյուղածությամբ դեպի սեփական գրական նախափորձը։ Դա, իհարկե, արդարացված էր։ 1860-ական թվականներից եկող գրական մտայնությունը, ազգային վիպագրության զարգացման տասնամյակների փորձը, վերջապես գրական քննադատության վերաբերմունքը նորահայտ ստեղծագործությունների նկատմամբ պետք է, որ մի որոշ չափով մտահոգեին Մաթկյանին՝ մի մարդու, որ ցույց անտեղյակ էր իր իսկ վեպի գրապատմական նշանակությունից և աշխատել էր գնալ ոչ արդեն հայտնի ճանապարհով։

Մաթկյանը վիպասանությանը չէր նայում որպես մի «գրականական կեղծիքի», ինչպես այդ պարտադրում էին ժամանակակիցները։ Նա ավելի հետևորդ էր արևելահայ վիպագրության աբովյանական դպրոցի և, թերևս, այնտեղից էր գալիս ազգային ավանդությունները ու սովորույթները կենդանագրելու նրա նախասիրությունը։

1857 թվականին գրած մի հոդվածում Գր. Օտյանը «Թափառական հրեայի» օրինակը բերելով նկատում էր. «Վիպասանությունն ալ շատ անգամ կեղծիք մըն է, այո, բայց իր վախճանը՝ բարոյական կամ ընկերական ճշմարտություն մը կեղծյաց վարագուրին ետևեն ամենուն ցուցնելն է։ Վիպասանություն մը աշխարհի խորհրդազդեցիկ տակեբոտիքն է»[2]։ Այս գեղագիտական սկզբունքը աստիճանաբար հաղթահարվում էր նորահայտ արձակագիրների ջանքերով։ Սկզբում նրանք աշխատում էին, համենայն դեպս, պահպանել պատշաճ կարգը, ինչպես այդ պարզ կերպով երևում է «Վրեժի» մեջ։ Հետագայում, Մաթկյանից սկսած անցումն է կատարվում դեպի կյանքի ճշմարտացի արտացոլումը։ Այստեղ իհարկե, մի որոշ չափով դեր ունեին գրական թեմաները և նրանց ընտրության սկզբունքները։ Մաթկյանը գավառահայության կյանքի արտացոլման համար ընտրել էր հայրենի Մաշկերտում տեղի ունեցած մի ժամանակակից եղելություն։ Ականատես և մասնակից լինելով այդ պատմությանը, գրողը սահմանափակվել էր միայն անունների պարզ փոփոխությամբ և որոշ գրական վարագուրումներով։ Երբ Մաթկյանի ընկերները մեղադրում են նրան նման պարզության համար, նա պատասխանում է. «Ճշմարիտ է, թե գրքիս մեջ հիշված բոլոր անձերը կենդանի են, սակայն ի՞նչ կհետևի ատկե. մի՞թե մարդս մեռնելե

---

1 Նույն տեղում, էջ Դ։

2 «Մասիս», 1885, № 3754, էջ 627։

հետո անոր արարքները քննադատելու են»[1]։ Մաթևոսյանի գրական ըմբռնումները հակադրված են ժամանակի տիրող գեղարվեստական սկզբունքներին։ Գրողը պահանջում է ոչ թե խորհրդազդեցիկ դեպքերի նկարագրություն՝ ոճիրներ, նենգահնար դավեր, քմածին ճշմարտություններ և այլն, այլ ժողովրդի լուռ ցավերի պատկերահանում. «Բանաստեղծք և քերթողք մեծավ մասամբ երևակայության թևոց վրա բարձրացած՝ իրենց տեսութենեն կկորսունցունեն աղքատին հյուղակը, շինականին տնակը և ընտանեկան հարկը. արծվի նման ժայռերու վերա կապաստանին, թագավորաց պալատները, իշխանաց դահլիճները և ազնվականաց ապարանքները կճեմեն, անոնց ոճիրները ու հաճույքները իրենց քերթելու նյութ ընտրելով»[2]։

Դեմոկրատիայի գաղափարախոսները տալիս էին գրականության պատմական կոչման և դերի նոր ըմբռնումները։ Հաճյանը, Փափազյանը և ուրիշ գրողներ, որոնք ռոմանտիկ-արկածային գրականության առաջատար ուժերն էին մեզանում, կատարյալ անտարբերություն ցուցաբերեցին դեպի «ստորին խավերը»։ «Աղքատին հյուղակը և շինականին խրճիթը» նրանց համար չէր կարող որևէ հետաքրքրություն ներկայացնել. գեղարվեստի պատմական կոչումը նրանք տեսնում էին ոչ թե «ժողովրդյան» լուռ ցավերի ու տառապանքների վերհանման, այլ երևակայությամբ թխված պատկերների ու զուտ բուրժուական բարոյախոսության համընդհանուր սկզբունքների ջատագովության մեջ։ Մաթևոսյանը՝ այդ «ինքնաբույս բանաստեղծը», դեմոկրատիայի անունից և կրքոտ նախանձախնդրությամբ մերժում էր «հաճյանական» գրականությունը՝ մատնացույց անելով արևմտահայ դավառի սոցիալական ողբերգության ցնցող պատկերները։ «Մուշեղ և Կալինիկեն» գրական նոր ուղղության մատույցներում ստեղծված մի երկ է, թեև գեղարվեստական իմաստով չի կարող քննություն բռնել։ Այստեղ կարելի է գտնել ազգագրական տեսարաններ ու փաստացի նյութ, հրապարակախոսական խորհրդածություններ, քաղվածքներ ու մեջբերումներ եվրոպական հեղինակներից, զուտ գիտական տրամախոսություն և պատմական քննախոսություն։ Չնայած դրան, վեպը կառուցված է որոշակի միտումնավորությամբ և դրված հարցերին պատասխան տալու ձգտումով։

Կալինիկեն՝ բողոքական Մ-ի աղջիկը, սիրում է մի աղքատ երիտասարդի։ Մ-ն դեմ է այդ միությանը և արդեն վ․․ռել է աղջկան մեկ ուրիշին տալ։ Մուշեղը առաջարկում է Կալինիկեին փախչել։ Պայմանադրված օրը, գիշերով, սիրահարները գնում են Խոռոչ։ Տեղի քահանան, որ համաձայնել էր պսակել փախստական զույգին, հրաժարվում է իր խոստումից՝ Մ-ից մեծ պարգև ստանալու ակնկալությամբ։ Բայց Մուշեղը Կալինիկեին վերցնելով շտապում է Անջրդի, ուր և տեղի է ունենում նրանց պսակադրությունը։ Նորապսակները շուտով վերադառնում

---

1 Հովհաննես Ս. Մաթևոսյան. *Մուշեղ և Կալինիկե*, էջ 258։

2 *Նույն տեղում, էջ 194։*

են Մաշկերտ։ Կալինիկեի հայրը հրաժարվում է աղջկանից։ Եվ սկսվում է նորակազմ ընտանիքի իսկական ողբերգությունը։ Մուշեղը վերցնում է պանդխտի ցուպը։ Նորահարսը մնում է շիվար, ձեռը ծոցին, արցունքը աչքին և իր հղիությունից անգիտակ։ Ծնվում է զավակը։ Ամեն ինչ ծախծխվել է, հարկավոր է վաշխառուին դիմել կամ մի քանի չափ ցորեն պարտք վերցնել հարևան քրդից։ Հիմա մեծափոր, ճարպոտ տանուտերի առաջ կանգնած է խեղճ, սմքած, տառապանքից կիսախելագար աչքերով մի կին։ —Բերեցի՞ր տերության հարկը,—գոռում է տանուտերը.

«— Բայց տեր իմ, ո՞ւստի բերեմ. ամեն բան առած եք արդեն. մնացել է մի խշտյակ տղեկս պիտի քնացնեմ վրան...

— Բավ է. լռե, այդ գանգատներն երկանդ ըրե, որ դձեզ նրեսի վրա թողլով, անառակությամբ յուր կյանքը կանցունե. մի՞թե ձեզ խնամելու հոգը մեզի՞ հանձնված է, մեզ ի՞նչ փույթ, թե դուք ապուրնիդ ուր կեփեք...»[1]։

Այն ամբողջ պայքարը, որ երկու սիրահարները մղում էին նախապաշարմունքի ընդունված սովորույթների, ծնողական բռնության դեմ, ըստ էության ավարտվում է հաղթանակով։ Բայց միթե դա հաղթանա՞կ է, սիրո տրիո՞ւմֆ կամ ազատական ամուսնության սկզբունքի նվաճում։ Դա միայն արևի մի շող է, որը տեսնելու համար դժվարությունների, արգելքների ոլորապտույտ ճանապարհ են կտրում խեղճ սիրահարները...

Մաթկյանը ցույց է տալիս, որ եթե նույնիսկ կամքն ու արիությունը հաղթահարում են մարդկանց նախապաշարմունքներն ու սովորույթները, ապա այդ դեպքում ի՞նչ է սպասում հաղթողներին։

1870—1880-ական թվականներին արևելահայ գրականության մեջ բռնի ամուսնությունների թեման լայն տարածում է գտնում։ Գրվում են մեծաթիվ վեպեր ու պատմվածքներ, որտեղ շոշափվում է այն սոցիալական հարցը, թե ի՞նչ արժե գյուղացու համար որդու կամ աղջկա ամուսնությունը։ Տնտեսական աղքատությունը ամուսնությունները վերածում են մի տեսակ առևտրական գործարքների։ Ծնողները գնողի և վաճառողի դերերում են հանդես գալիս. նրանց չի հետաքրքրում երիտասարդների նախասիրությունը, աշխարհը, միտքը, ձգտումները։ Դրանք չնչին բաներ են այն տնտեսական օգուտի համեմատ, որ երկուստեք ստանալու են այդ առևտրական գործարքից։ Սա գյուղական երիտասարդության (և ինչո՞ւ միայն գյուղական երիտասարդության) ծանր ողբերգություններից մեկն էր, թերևս, ամենանողկալին՝ արհամարհանքի ու նվաստացման իր բովանդակ ցինիկությամբ։

Մաթկյանը, որն անկասկած որոշ ազդեցություն է կրել «Սոս և Վարդիթերից», իհարկե, անդրադառնում է այդ խնդրին ևս. «դեպ է կարծեմ հիշեցնել,—գրում է նա,—թե դեռ Ասիո մեջ կշարունակվի այն ապօրինի սովորությունը, որով ծնողք զավակաց ամուսնության նվիրա-

---

1 Հովհաննես Ս. Մաթկյան, *Մուշեղ և Կալինիկե*, էջ 249։

կան օրենքը կրոնաբարին, ամուսնական սրբազան կապը ոչ թե ամուսնացելոց հավանությամբ կճշգի, այլ ծնողաց բացարձակ կամահաճությամբ»[1]։ Հրապարակախոսական պաթոսով ու մտահոգությամբ Մաթկյանը խորհրդածում է առհասարակ ասիական ընտանիքներում գոյություն ունեցող վայրենի բարքերի ու բարբարոս սովորույթների շուրջ։ «Ինչպես պիտի կրնան ընտանիք կազմել այդ թշվառ արարածներն ու դավակաց ծնողք ըլլալ, երբ իրենց ամուսնությունը աղքատությամբ և տգիտությամբ կպսակվի»,—ազնիվ մտահոգությամբ հարցնում է գրողը[2]։ Սակայն սա չէ, վերջին հաշվով, նրան էապես զբաղեցնող խնդիրը։ Մաթկյանը ավելի հեռու է գնում. նա նշմարում է սոցիալական թշվառության անհաղթահարելիությունը նույնիսկ այն դեպքում, երբ ոտնատակ է տրվում ամուսնությունների ավանդական սովորույթը, երբ երիտասարդների վճռականության ու կամքի հարվածների տակ ջախջախվում են բարքերի ու մարդկանց շահասեր մղումների բոլոր պատնեշները։ Ողբերգությունն ավարտվու՞մ, թե՞ սկսվում է երկու սիրահարների միությամբ։ «Մուշեղ նույնպես աղքատ, Կալինիկն համեստութենե ի զատ ոչինչ օժտած էր յուր ամուսնույն, արգահատելի կացության մը ենթարկված են. ոչ քաղաքացի ըլլալու համար դրամագլուխ և ոչ գյուղացի ըլլալու համար ափ մը հող ունին… Բարե ասոնք ալ Հայաստանի թշվառ զավակներուն անողորմ բախտին դիպեցան, միանալ և չնչատիլ, սիրել և լքանել, այս է իրենց ճակատագիրը»[3]։

Սոցիալական ծանր կենսապայմանները ոչ մի լուսավոր երանգ չեն թողնում այն ամբողջ բարոյական պայքարի մեջ, որ երիտասարդությունը մղում էր պահպանողական շրջապատի՝ հոգեզուրկ, դաժան ու ահաբեկիչ անտարբերության դեմ, որովհետև կար մի ավելի մեծ պայքար՝ ազգի գոյապայքարը, որ տվյալ դեպքում սրբում-տանում էր Մուշեղի և Կալինիկեի հերոսացման ամբողջ հասարակական հնչեղությունը։ Մուշեղը հարկադրված էր պանդխտել և, այս անգամ, օրվա հացի պրոբլեմը դառնում էր որոշիչն ու միակը բոլոր խնդիրների մեջ։ Մի տեսակ դունաթափվում էր Մուշեղի և Կալինիկեի հանդուգն ըմբոստացման գեղեցկությունը։ Երջանկության փոխարեն, նրանք դժբախտություն են գտնում, իսկական միության փոխարեն՝ ճակատագրական բաժանում, հոգու խաղաղության փոխարեն՝ ապերջանիկ անհանգստություն։ «Մուշեղ մեկնած է. Կալինիկե սենյակի մը մեջ փակված անմխիթար կկոծե։ Բարի ճանապարհ կմաղթեմ երկանդ, համբերություն կմաղթեմ քեզ. երիկդ եղբայրներուդ ճամփան ուղղեցավ, դու ալ քույրերուդ ճակատագրին ենթարկվեցար.

Տոկացեք, մինչև երկինք զձեզ նորեն իրարու շնորհե»[4]։

Ազգային ճնշումները և դրա հետևանքը հանդիսացող մասսայա-

---

[1] «Մուշեղ և Կալինիկե», էջ 47։

[2] Նույն տեղում, էջ 48։

[3] Նույն տեղում, էջ 244։

[4] Նույն տեղում, էջ 255։

կան գաղթերը ամայացնում էին երկիրը։ Բայց արևմտահայ գյուղացին դեռևս հուսակորույս չէր. նա պանդխտում էր նորից վերադառնալու վճռով. նա թողնում էր կնոջը, երեխաներին, ծնողներին՝ նրանց երջանկացնելու դիտավորությամբ։ Սակայն այնտեղ, մեծ քաղաքների որոմայնում տառապանքի, պոռնկության, անհայտության ու ծանր աշխատանքի մղձավանջում խեղդվում էր մարդը՝ անհույս և իր ճակատագրի հետ արդեն հաշտված։ Մկրտիչ Թյությունճիեֆֆը «Հայաստանի թշվառները» (1889) վիպակում նկարագրել է այդ պանդուխտ-երազողների ողբերգությունը։ Մաթկյանը, ընդհակառակը, չի հետաքրքրվում պանդուխտի կյանքով։ Ավելի զարհուրելին կա—փրկության հեռանկարից զուրկ և աղեխարշ ողբեր հայրենական խրճիթում։ Սրանց աչքերը ուղղըված են երկինք, իսկ սրտերը լուռ սպասում են պանդուխտի վերադարձին. ո՞վ է փրկելու որբության այդ աշխարհը, ի՞նչ լույս, ի՞նչ օգնություն պիտի գա լռության մեջ մեռնողներին հարություն տալու համար։ «Տոկացեք»,—ձայնում է Մաթկյանը, բայց մի՞թե կարելի է տոկալ։

Կա՞ արդյոք մի ճանապարհ այս մղձավանջից դուրս գալու համար, ո՞րն է ելքը, փրկության ուղին... Մաթկյանը մանրբուրժուական լուսավորականություն է քարոզում. «Կանգնի՜լ կուզեք՝ իրարու ձեռք կարկառեցեք, հառաջե՜լ կուզեք՝ իրարու նեցուկ եղեք, բարեբաստ ըլլա՜լ կուզեք՝ ուսման լապտերն ի ձեռին ունեցեք. լոկ հարստությունը չի փըրկեր, գիտություն ստացեք, արհեստներու հետևեցեք...»[1]։ Սա նրա ազգափրկիչ ծրագրի գաղափարական հիմնասյունն է։ Մանրբուրժուական դեմոկրատիան այլ բան էլ չէր կարող առաջարկել, քանի որ գավառի ծանրաշարժ և խայտաբղետ հարաբերությունները շփոթում էին առանց այն էլ դասային նախապաշարմունքներով խճողված նրա միտքը։ «Ուսման լապտերով» և արհեստներով փրկություն որոնող մարդիկ, հասկանալի է, պետք է ատեին զենքի ուրվականը և քնքուշ մարդասիրության հունթի պտուղներով կերակրեին համայն ազգը։ Վաշխառուի ձեռքով կողոպտված և ապա սպանված գյուղացին գերեզմանից ձայնում է վրեժի բոցով կրակված որդուն. «Մեզի չարիք ընողներն օրհնե, որդյակ իմ, բարի ըրե անոնց, որ զմեզ թշվառացուցին, համբուրե այն ձեռքերը, եթե կրնաս, որ զմեզ մահացուցին...»[2]։ Եվ իրոք, որդին զինաթափվում է, նա մի կողմ է դնում իր «ոճրագործ» որոշումները և ապաստան որոնում Տորոսի ձերպերում։ Այսպես էր դեմոկրատիան «վրիժառու» լինում իր դասային թշնամիներից և այսպես էր «հաղթանակում» գթագորով մարդասիրության սկզբունքը։

Ի հակադրություն այս մտայնության, 70-ական թվականների վիպագրության երրորդ ուղղությունը, որ ավանդաբար նույնպես գալիս էր 60-ական թվականներից, առաջադրեց սոցիալական և ազգային-հեղափոխական պայքարի գաղափարաբանությունը։ 1871—1872 թթ.

---

1 «Մուշեղ և Կալինիկե», էջ 237։

2 Նույն տեղում, էջ 99։

Կ. Պոլսում լույս է տեսնում Համբարձում Կարյանի «Գաղտնիք սիրահարաց կամ Արարատա այցելուն» վիպասանության առաջին երկու հատորները։ Վեպը բաղկացած պետք է լիներ 5 փոքրադիր գրքույկներից։ Համբարձում Ա. Կարյանը բանաստեղծական փորձեր էլ է արել։ Նրա բանաստեղծություններից մի քանիսը տպագրվել են ժամանակի պարբերականներում։

«Գաղտնիքը» հեքիաթային-սիմվոլիկ սյուժե ունի։ Երկու ընկերներ Վանից Արտամետ դառնալու ճանապարհին հանդիպում են մի երիտասարդի, որ սրանց պատմում է իր դժբախտ սիրո պատմությունը, ապա և այն երազը, որ տեսել է սիրուհուն որոնելու հոգնաբեկ օրերին։ Մի հսկայակերպ «լեռնե վեր կիլներ»,—պատմում է նա,—և այդ լեռն էր ծերունի Արարատը։ Հանկարծ նրան հափշտակում է մի անձոռնի հրեշ և ուժգին նետում Արարատի խոռոչներից մեկը։ Այստեղ հայտնվում է Շուտիկը՝ Արտավազդի արարողապետն ու ծառան և կախարդական ջրով միանգամից առողջացնում ջարդուփշուր եղած Գնելին։ Շուտով երիտասարդը տեղեկանում է, որ իր սիրուհին՝ Շուշանը հափշտակվել է Արտավազդի ծառաների ձեռքով՝ շռայլության քաղաքից (Պոլիս)։ «Խազարան Արշակյան» մեծ թատրոնի մեջ Շուշանը հիմա դերասանուհի է, և բոլորովին մոռացել է նրան՝ Գնելին։

Սյուժետային այս գիծը և սրա հետ կապվող մանրամասները Կարյանը ստեղծել է կենդանի գծերով՝ պատկերելով Արտավազդյան թագավորության առօրյան և հակադրվելով ժամանակին տարածված սիրահարական վեպերի կեղծ-ռոմանտիկ հնարներին։

Շուտով Գնելին ներկայացնում են Արտավազդին։ «—Ձեր փոքր եղբորը՝ Տիրանին հարազատ որդի Գնելն է»,—բացատրում է Շուտիկը։ Արտավազդը հարցուփորձում է «եղբորորդուն» երկրում տեղի ունեցած նորույթներից, սիրալիր և ժպտադեմ տարվում հիշողություններով, երբեք չկասկածելով, որ ինքը զրուցում է իրենից 20 դար հետո ծնված մի նոր քաղաքացու հետ։ Երբ հետագայում պարզվում է այս բանը, Արտավազդը շանթ ու որոտ է արձակում, բայց և հրամայում է Քաջանց Ապարանքի աքսորանքից ետ կանչել Գնելին, ուր նրան քշել էին Շուշանի նկատմամբ ցուցաբերած արտակարգ սիրո համար։

«— Արդ ըսե նայինք ո՞վ է հիմիկվան հայոց թագավորը»,—հարցնում է Արտավազդը։ «—Իմ արի թագավորս, այն ազգը զոր հոգվույդ չափ կսիրես, որո ազատության համար կյանքդ իսկ կզոհես, հիմա թշվառ և աղքատ ազգ մը եղած է, ինչպես քու ժամանակիդ պաղեստինցիները և գուցե անոնցմեն ալ գեշ. միշտ գիրար կհալածեն, չունին առաջնորդ և ուսուցիչ։ Իրենց ազդը, հայրենիքը, զորապետը միայն սևագլուխներն են, այսինքն՝ կղերը, որ փիլոնին տակ յուր վատությունները ծածկած և բերնին մեջ Ավետարանին խոսքերը դարձունելով՝ չխղճար միամիտ ժողովուրդը մահացու թմրության և անշարժության մեջ թողուլ։ Դուք, վեհափառ տեր, ամեն ատեն ազատություն, ազատություն կգոչեք, փառք հայրենյաց, անկցի բռնապետը, կեցցե Հայաստան կպո-

ռաք. այլ ե՞րբ ձեր բազմադարյան քուննն արթննալով հայացք մը նետեք ձեր անբախտ ազգին վրա...»[1]:

Արտավազդի հեթանոսական կերպարի այս նոր մեկնաբանության վրա է կառուցված վեպի գաղափարախոսությունը։ Հայտնի է, որ Միհր-Արտավազդ աստծու դիցաբանական հավատքը պատմական տարբեր շրջափուլեր է անցել. մի դեպքում Արտավազդը մարմնավորել է չարի մարդկային ըմբոնումները, մյուսում՝ բարու[2]*։*

Արտավազդի մասին ավանդությունները պահպանել են և՛ այս, և՛ այն ժողովրդական պատկերացումը։ Հ. Կարյանը հենվել է Արտավազդին՝ բանտված Պրոմեթևս ներկայացնող ավանդական զրույցների վրա։ Արտավազդը Կարյանի պատկերացմամբ հայ ազգի այն աստվածն է, որ շղթայվել է բռնապետների դեմ մղած հերոսական պայքարի համար։ Նա հայության ազգային ուժի և ազատատենչ ձգտումների մարմնացումն է, մի հեթանոս կիսաստված, որ սուր ի ձեռին մոլեգնում է իր ուրվականային թագավորության մեջ՝ լույսի և ազատության կարոտից։

Երբ Գնելը ներկայացնում է հայրենիքի ժամանակակից վիճակը, դայրացկոտ աչքերով Տիտանը ջարդուփշուր է անում իր մարգարտակուռ գահաթոռը։ «Ես այս տեղերեն պիտի փախչիմ,—որոտագոչ ձայնում է նա,—հայրենական աղեղս ուսիս անցուցած դեպ ի Հայաստան պիտի խաղամ»։ Գնելը համաձայնում է օգնել վեհապետին. մշակում են փախուստի ծրագիրը, և երբ դուրս են գալիս ապարանքից, Արտավազդը աներևույթ մի ձեռքով նորից շղթայվում է։

— Թող տուր, կըսեր, թող, եթե տեգս ուրիշի կողերուն մեջ չկրցի մխել, գոնե իմ այս արյամբս մկրտեմ զայն։

— Գեղարդդ ինձ տուր, ով իմ հայրս, ով թագավորս, հո՜ւյսս, հու՜յսս, հո՜ւյս, տակավին քո զավակունքդ շատ պատճառներ ունին համբերելու և հուսալու, որ վերջապես այդ դժոխային կապանքներեդ պիտի կրնաս ազատիլ»[3]*։ Բայց Արտավազդը չի լսում. «—Ո՛չ, ո՛չ,—աղաղակում է Գնելը,—չպիտի մեռնիս...*

— Ահ, ինչպես հուսամ, Մոկացի, մինչդեռ ամեն օր՝

Դարրնաց դոփյուն
Քաջաց տրոփյուն,
Միշտ անդ կացցեն
Լույս չտեսնեն,
Կորուսան,
Դլխուս վրան»[4]*։*

---

1 Հ. Կարյան. *Գաղտնիք սիրահարաց կամ Արարատա այցելուն. հատ. Բ, Կ. Պոլիս, 1871, էջ 178—179։*

2 *Տե՛ս* Թ. Ավդալբեգյան. *Միհրը հայոց մեջ, Վիեննա, 1925։*

3 Հ. Կարյան, *Գաղտնիք սիրահարաց..., հատ. Բ., էջ 221։*

4 *Նույն տեղում, էջ 222—223։*

Վեպի մնացած հատորները լույս չեն տեսել, բայց սա ամենևին էլ չի խանգարում պարզորոշ տեսնելու հեղինակի քաղաքական դիրքորոշումը և կռահելու վիպական հանգուցալուծման վերջաբանը։ Արտավազդի վրիժառու և մոլեգնող բարկությունը, որ սիմվոլիկ իմաստ ունի այստեղ, մի օր փշրելու էր քաշաց կապանքները։ Հեթանոս աստվածը միավորելու էր տառապած ազգի ցանուցիր ուժերը, բանակելու էր բազմությունները հայրենիքի ազատագրության դրոշի տակ, և սկսվելու էր կյանքի ու մահվան մեծ պայքարը...

Այս քաղաքական տրամադրությունններն, իհարկե, աղերսված էին զեյթունյան հերոսամարտերի վերածնության հեռանկարի հետ։ Դրա համար էլ սիմվոլիկան և հեթանոս Արտավազդը ասպարեզ են գալիս՝ որպես ազգի նորագույն տենչանքների գրական մարմնավորման ձևեր։

* * *

Արևելահայ և արևմտահայ հատվածների միավորման ազգային երազանքը, քաղաքական տարբեր օրիենտացիաների և հոսանքների պայքարը 70-ական թվականներին հրապարակ են հանում քաղաքական վիպագրության նոր նմուշներ։

1876 թվականին Պոլսում լույս է տեսնում Սեդրակ Տեր-Սարգըսենցի *«Շահենն ի Սիպիր» վեպը։ Ս. Տեր-Սարգսենցը ծնվել է 1851 թվականին Վան քաղաքում՝ Հայկավանք-Տևկանց թաղամասում։ Սկզբնական կրթությունն ստացել է Նեստորական Հիսուսյան վարժարանում։ Ավարտելով վարժարանը, 1867 թվականին Սեդրակը մեկնում է Խարբերդ, ապա անցնում Պոլիս, ուր Խրիմյանի օգնությամբ մասնավոր ուսուցչի պաշտոն է ձեռք բերում պոլսահայ մեծահարուստ Մկրտիչ Ծատյանի տանը։ Այդ տարիներին, իր սանիկների հետ և Ծատյանի նյութական օգնությամբ, Տեր-Սարգսենցը մեկնում է Եվրոպա։ Լոնդոնից Տևկանց ստորագրությամբ նա թղթակցում է «Մասիս» լրագրին։ Վերադառնալով Պոլիս, Տևկանցը զբաղվում է գրական-մանկավարժական գործունեությամբ։ Նրա առաջին բանաստեղծությունը՝ «Մեր հայր սուրբը» հրատարակվում է 1873 թվականին «Արևելյան մամուլում»։ 1875 թվականին լույս է տեսնում Տեր-Սարգսենցի «Վառարանի մ'կայծեր» խորագիրը կրող բանաստեղծությունների ժողովածուն, հաջորդ 1876-ին՝ «Շահենն ի Սիպիր»։*

1879—1884 թվականներին Տևկանցը գործում է Վասպուրականում։ Որպես Վասպուրականի ուսումնական խորհրդի ատենապետ, նա չափազանց եռանդուն մասնակցություն է ունենում գավառակենտրոններում մշակութային-կրթական միություններ և դպրոցներ հիմնադրելու գործին։ 1884 թվականին Տեր-Սարգսենցը Վանից անցնում է Թիֆլիս, ուր հանդիպումներ է ունենում Րաֆֆու, Արծրունու, Արասխանյանի հետ։ Ապա Պոլսի վրայով գնում է Եվրոպա։ 1896 թվականից հաստատ-

վում է Լոնդոնում։ Տեկյանցը ապրեց մինչև խոր ծերություն և մահացավ 1937 թվականին Ֆրանսիայի Նիցցա քաղաքում։

Ս. Տեր-Սարգսենցը արևմտահայ քաղաքական-հրապարակախոսական վիպագրության նշանավոր դեմքերից մեկն է։ Նրա գրական-հասարակական գործունեությունը սերտորեն առնչված է 1870-ական թվականներին արդեն դասային որոշություն ստացած գավառահայ ինտելիգենցիայի հետ (Խրիմյան, Սրվանձտյան, Օրմանյան, Արիստակես վարդապետ Տեկյանց և ուրիշներ)։ Հայկական գավառակենտրոններում գործող մտավորականության այս առաջնորդների իսկական զինակիցն ու առաջամարտիկն էր Ս. Տեր-Սարգսենցը։ Ազատագրական պայքարի ընդհատակյա-կոնսպիրատիվ գործերը հեռու չէին նրանից։ Նա մի շրջահայաց և զգուշավոր զինվոր էր այն գաղտնի մարտական ջոկատներում, որոնք հայության փրկությունը համախմբվելու և զենքի մեջ էին տեսնում։

Երբ լույս տեսավ «Շահենն ի Սիպիր» վեպը, թուրք կառավարությունն անմիջապես արգելեց այն։ «Շահենն ի Սիպիրը, թեև թույլատրված թուրքական գրաքննությունից, շուտով արգելքի տակ դրվեց և ։վաճառված օրինակները կրակվեցին»[1]։ Ս. Տեր-Սարգսենցը, որ գավառահայ դեմոկրատիայի ազգային-քաղաքական ձգտումների արտահայտիչն էր և հակացարական տրամադրությունների պրոպագանդիստը, թուրք պետության աչքում նույնքան վտանգավոր էր, որքան Րաֆֆին։ «Մենք ո՛չ մեր հոգևոր տիրոջմեն,—գրել է Ս. Տեր-Սարգսենցը,—ո՛չ Ստամպոլա պատրիարքեն, ո՛չ էջմիածնա կաթողիկոսեն, ո՛չ թագավորեն, ո՛չ մագավորեն, ո՛չ էլ Վանա խոճեյտերաց, այլ մենք, թե որ խելք ունինք, մեր ձեռքեն ու ոտքեն, մեր խելքեն ու մտքեն, մե՛ր սարերեն ու դաշտերեն օգնություն մը սպասելու ենք»[2]։ Գավառահայ մանրբուրժուական դեմոկրատիան չէր կարող այլ կերպ էլ մտածել։ Պատմական փորձը և սեփական տնտեսական շահերը նրան դրդում էին ամբողջ հույսը դնել ինքնազատագրման վրա։ Եվ հետո, կար մի հանգամանք ևս։ Մանրբուրժուական դեմոկրատիայի գաղափարախոսները դարի բերած «բարոյական անկումը»՝ դարի լուսավոր գաղափարների արդյունքն էին համարում. «Որչափ պայծառ ու փայփլուն է մեր դարի սփռած լույսը,—գրում էր Ս. Տեր-Սարգսենցը,—այնչափ մթին, այնչափ անթափանցելի է յուր ձգած ստվերն. և շատ անգամ այս ձգած լույսը յուր ստվերի դարանն է»[3]։ «Խնդացինք թե խավարն անցավ, բռնության բարբարոսությունններն էլ հետ. լույս եկավ տկարներու պաշտպանության զորությամբ. բայց ո՞վ կհավատար, թե մեր սպասած լույսն այ բարեկարգյալ բարբարոսությամբ մը պիտի գար»[4]։ Լուսավորյալ պե-

---

1 «Գեղարվեստ», 1917, էջ 208։

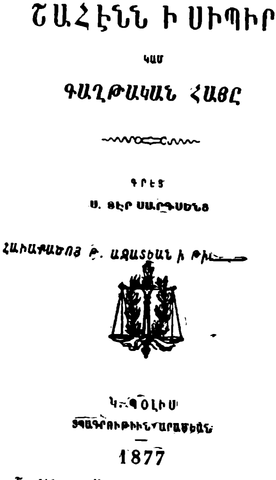
2 Ս. Տեր-Սարգսյանց, Շահենն ի Սիպիր, Կ. Պոլիս, 1877, էջ 174։

3 Նույն տեղում, էջ 199։

4 Նույն տեղում, էջ 200։

տությունները ուրեմն նպատաղասելի չեն բարբարոս ազգերից։ Ընդհակառակը, շատ են գաղտնի, երեսպաշտ բարեկիրթ հասարակությունների «խարդախությունները ու զեղծումները»։ «Բարբարոս ազգաց վնասները այնչափ քողարկյալ չեն. դյուրավ մարդ կպրծնի անոնց վնասներեն, քան թե լուսավորյալ ազգաց»[1]։ Հենց սա էլ մանրբուրժուական դեմոկրատիայի գաղափարախոսներին մղում էր նախադասելի համարել թուրքական տիրապետությունը ցարականից, քանի որ, ինչպես պատկերավոր արտահայտվել է Տեր-Սարգսենցը, «ավելի դյուրին է բազեի ճանկեն ճողոպրիլ, քան սև արծվույն անճողոպրելի մագիլներեն»[2]։ Մանրբուրժուական խավերի պահպանողականությունը քաղաքական այսպիսի գունավորում էր ստանում ազատագրական պայքարի հարցերում։

Սեդրակ Տեր-Սարգսենցը գրական ձևակերպում տվեց գավառահայ դեմոկրատիայի այս խոհերին ու տրամադրություններին՝ Շահենի ինքնատիպ ողբերգության պատմությունը գծելով։ Շատախցի էր Շահենը, Աղթամարա մոնթ, որ ինքնասպանության փորձից հետո, փախել էր վանքից և գնացել փնտրելու սիրած աղջկան՝ Աստղիկին։ Քաջակորով, հաղթահասակ, միամիտ ու բարի լեռնականը թափառում էր Տարոնի և Վանա շրջակաները՝ քուրդերից առևանգված Աստղիկին գտնելու հույսով։ Դիպվածով փրկելով ջուրը նետված սիրած աղջկան, Շահենը հաստատվում է Խոսփ գյուղում։ Տարիներ անց բանտարկվում է պարտքի համար և տարվում Վան, որտեղից մի կերպ ազատվելով, վճռում է անցնել ռուսական սահմանը։ Երկու հարյուր գաղթականների գլուխ անցած, նա շուտով հասնում է Երևան։ Իր բարեկամ Վաղինակ-Կոստալի աջակցությամբ, ծառայության է անցնում ռուսական բանակում, ստանում «ազնվականության պատիվ» և աչքի ընկնելով «չերքեզներու, թաթարներու և մասնավորապես Արևելյան պատերազմին մեջ» համակրություն գտնում «տերության մեծամեծներու» շրջանում։ Բայց երկար չի տևում այս բարեբախտությունը։ Շուտով Շահենը աքսորվում է Սիբիր՝ հակացարական տրա-


ՇԱՀԷՆՆ Ի ՍԻՊԻՐ

ԿԱՄ

ԳԱՂԹԱԿԱՆ ՀԱՅԸ

ԳՐԵՑ

Ս. ՏԷՐ ՍԱՐԳՍԵՆՑ

ՀԱՒԱՔԱԾՈՅ Թ. ԱԶԱՏԵԱՆ Ի Թ...

Կ. ՊՈԼԻՍ

ՏՊԱԳՐՈՒԹԻՒՆ ԱՐԱՄԵԱՆ

1877

«Շահենն ի Սիպիր» վեպի առաջին հրատարակության անվանաթերթը

---

[1] «Շահենն ի Սիպիր», էջ 201։

[2] Նույն տեղում, էջ 203։

մադրությունների ու հայրենիք վերադառնալու պահանջների համար։ Շահենի բանտարկությունից հետո Աստղիկը մեռնում է, բայց նրա երեք զավակները՝ Վրենը, Վարդգեսը և Հրանուշը փախչում են Հայրենիք։ «Շահենն ի Սիպիր աքսորվեցավ, այլ ռուսաբաժին գաղթական հայոց հոգին ի Հայաստան վերադարձավ»[1]։

Ս. Տեր-Սարգսենցի վեպը 70-ական թվականների քաղաքական-հրապարակախոսական վիպագրության մեջ մի առանձնակի տեղ է գրավում։ Ս. Տեր-Սարգսենցը կարողացավ առաջին անգամ արևմտահայ վիպագրության մեջ դուրս բերել գավառահայ ժամանակակից մարդուն և նրա մտորումների ու գործողությունների նկարապատկերման միջոցով հասնել մի ամբողջ հասարակական խավի՝ արևմտահայ գյուղացիության սոցիալ-պատմական վիճակի վիպական բնութագրմանը։ «Շահենն ի Սիպիրը», իր արծարծած խնդիրներով, ազգային վեպ է։ Այս ժանրը, որ մշակեց Աբովյանը, գրական տարածումն է գտնում միայն 70-ական թվականներին։

Ս. Տեր-Սարգսենցը իրավամբ նկատում էր, որ «ազգային հայկական վեպերը» մի առանձին ուղղություն պետք է ունենան, եվրոպականից տարբեր և «հեղափոխիչ» նշանակությամբ[2]։ «Այն օրենքը,—գրում էր նա,— որ գաղիական վեպերու մեջ անհրաժեշտ է, չեմ կարծեր թե հայկականին մեջն էլ միևնույն օրենքներն էլ անհեղելի պահել պարտավոր ենք»։ «Մեր գրածը հայու կյանքեն առնված հայու համար է»[3]։ Աբովյանի նման նա էլ իր վեպը պատմական վեպ է համարում, թեև «Շահենում» նկարագրված դեպքերը ժամանակի նույն հեռավորությամբ են բաժանված հեղինակից, ինչ Աբովյանը և «Վերքում» կատարվող իրադարձությունները։ «Գործույս գլխավոր նպատակն որչափ կարելի էր մեր պետքեր և մեր վերքերն երևան հանել և զանոնք հոգալու ճարը փնտռելն է»[4]։ «Հայրենի վիրաց այս պատմական վեպին մեջ ոչ Ժան Վալժան, ոչ Ռոտեն, ոչ Ժագ Ֆերրան կա, ոչ Ռոտոլֆ և ոչ անոնց հափրշտակիչ ոլորապտույտ և մանրամասն պատահարները»։ «...Ասոր նյութը Շահենի կենաց պատմության հետ ազգային հին և նոր կենաց մի քանի պատկերներն նկարելն է. Շահեն մեզ ժամանակակից մարդ է, ուստի և իրեն պատահարած պարագաները մեզ անծանոթ չեն իսպառ»։ «Իմ ամենասիրելի ազգիս համար պատրաստած այս աշխատության նվերն ալ կու նմանի դեռ ոտք ու լեզու ելած այն մանկան, որ յուր հոր հետ ծաղկալից պարտեզ մը ելեր, զմայլեր, հափշտակվեր, բայց չէ կարող ծաղիկներ քաղել, այլ երիցուկ կամ սվրուկ խոտի տերևիկ մը կու քաղե և յուր մանկական թաթիկներով յուր հորն կպարզե ի նվեր»[5]։

---

1 «Շահենն ի Սիպիր», էջ 362։

2 Նույն տեղում, էջ ԺԱ։

3 Նույն տեղում, էջ ԺԱ—ԺԲ։

4 Նույն տեղում, էջ ԺԳ։

5 Նույն տեղում, էջ ԺԲ—ԺԳ—ԺԴ։

«Վերքի» առաջաբանի իմիտացիան այստեղ ակնհայտ է։ Եվ ոչ միայն դա. արևմտահայ վիպագրության պրակտիկայի համար խիստ արժեքավոր սահմանագծումը եվրոպական վիպագրությունից, արդեն ցույց է տալիս նորի ստեղծման նկատմամբ հեղինակի մտահոգությունը։ Թող այն լինի «ոտք ու լեզու ելած» մանկան թոթովանք կամ անշնորհք նվիրաբերումն, բայց դա նախադասելի է ամեն մի եվրոպականից։ «Ինչ որ հայու է, նա լավ է»,—դա սնապարծության խոսքը չէր, այլ «ազգային դպրության կարևոր ճյուղի» զարգացման հեռանկարներով մտահոգ գրողի թողտվություն, որ նշմարում էր այդ թողտվության ազգային-պատմական շահը։ Աբովյանի գեղագիտական հայացքը գրականության վերաբերյալ այստեղ իր գործնական կիրառումն է ստանում։ Պատմական պայմանները և արևմտահայ գեղարվեստական արձակի զարգացման տենդենցներն այնպիսին էին, որ ի վերջո գրողները պետք է առաջ մղեին և հաստատեին գրականության աբովյանական ըմբռնումները՝ որպես նորի ստեղծման ելակետ։ Տեր-Սարգսենցի համար «Վերքը» ճշմարիտ ազգային գեղարվեստի օրինակ էր, ապա և գավառահայ քաղաքական, սոցիալական, ժողովրդական մտայնությունն ու կյանքը մարմնավորելու գեղարվեստական համապարփակ նմուշանմուշ։ Տեր-Սարգսենցը նախընտրեց «Վերքի» ստեղծագործական մեթոդը և կառուցվածքային սկզբունքները, ըմբռնելով դրանք, իհարկե, այնպես, ինչպես որ թելադրում էր նրա ժամանակը և գեղարվեստական մտածողությունը։

Ռոմանտիկ-արկածային սյուժեն ծանրաբեռնվում էր սենտիմենտալ խորհրդածություններով և «ազգային հին և նոր կենացի» պատկերներով։ Գյուղաշխարհը իր սովորույթներով, սոցիալական տեղաշարժերով, մտայնությամբ, հոգս ու աշխատանքով՝ գրական կերպավորումներ էին ստանում հեղինակային խոսքի ակտիվ միջամտությամբ։ Հրապարակախոսական տարրի գերակշռությունը պատմողականի նկատմամբ՝ կերպարներին հաղորդում էր որոշ վերացականություն։ Հնուց եկող միամիտ գեղարվեստական ձևերը օգտագործվում էին անկաշկանդ համարձակությամբ, որովհետև առաջնայինը վերջին հաշվով ոչ թե վիպական գեղեցկություններն էին, այլ առաջադրված գաղափարները տեղ հասցնելու մտահոգությունը։ Բազմաթիվ անգամներ կտրելով պատմության թելը, գրողը, լրագրային հրապարակախոսի նման, քննում էր ազգի ցավոտ խնդիրները, իր մեկնություններն ու բացատրությունները տալիս և ապա նորից անցնում ընդհատված պատմությանը։ Ասելիքը գեղարվեստորեն մարմնավորելու անկարողության արդյունք չէր սա, ինչպես որ առաջին հայացքից թվում է. գրողը սեփական հայեցությունն էր պարզում՝ անմիջապես հասկացվելու պարզ պահանջից ելնելով։

«Շահենն ի Սիպիր» վեպը ոգևորությամբ ընդունվեց։ Այդ հաջողությունը պայմանավորված էր ազգային դեմոկրատիայի համակրանքով դեպի այն գաղափարները, որ առաջադրում էր Ս. Տեր-Սարգսենցը։

Գաղթի ազգակործան հոգեբանությունը առաջին լուրջ հարվածն էր ստանում գեղարվեստական գրականության մեջ։ Քաղաքական խարդավանանքների մեջ ընկած գյուղացու կործանումը, Շահենի ողբերգական ճակատագիրը ցնցում էր բոլորին։ Հայրենի հողին կառչելու որպի՞սի զգաստ հրավեր էր կարդում Սիբիր աքսորված գաղթական հայը, և ինչքա՜ն սեր, ինչքա՜ն կարոտ կար նրա յուրաքանչյուր խոսքի մեջ առ Հայրենիքը։ Դառն զղջումի և հիասթափության լեռներ էին ամբարված թուրքական յաթաղանից մազապուրծ և Հյուսիսի սառցակույտերում շղթայված շինականի հոգում։ Շահենը կերպավորված էր գունեղ ու կենդանի վիպական մանրամասների մեջ։ Ինքնասպանության փորձից մինչև Ներսես Աշտարակեցուն հանդիպելը՝ նա անցնում է արևմտահայ գյուղացու կյանքի դժբախտաբեր ճանապարհով, հացի, պատվի և գոյության համար մղած երկարատև, համառ ինքնապաշտպան պայքարի ուղիով, և հոգնած, արդեն բոլորովին հուսաբեկ ու անհեռանկար, գլխավորում գաղթականների բազմությունը դեպի «ավետյաց երկիրը»։ Սահմանագլխին կազակների հետ առաջին իսկ հանդիպումից, նրա համար պարզվում է շատ բան, իսկ երբ նա ականատես է դառնում լրտեսներով, պետական վերահսկիչով շրջապատված Վեհափառի անօգնական, ստորացուցիչ դրությանը, սիրտը լցվում է տանջող և անմխիթար հուսահատությամբ։ Տունդարձի մտորումները այդ օրվանից խեղդում են նրան, բայց նա գնում և գնում է անդարձ ճանապարհով։ Հազիվ ինքն իր հետ հաշտված, Շահենն ստիպված էր այս անգամ փրկել որդիներին՝ հայրենական աշխարհի ճանապարհը ցույց տալով նրանց։ Եվ վերջապես նա զոհաբերում է իրեն՝ «ռուսաբաժին գաղթական հայոց հոգին ի Հայաստան» վերադարձնելու համար։ Երբ Վաղինակ-Կոստավը Շահենի համար այդ ճգնաժամային օրերին հարցնում է, թե ի՞նչ է նրա այդօրինակ տրտմության պատճառը, վերջինս պատասխանում է. «...Ոչ ռուս պարզ ժողովրդից դժգոհ եմ, այլ նրանց պաշտոնյաներից, որ վատ վատ օրենքներով այս աշխարհի ամեն բնական իրավունքներն ու ազատությունները ջնջել են. փորս տրաքում, պատռում է. ախր, էլ չեմ կարող համբերել. այս երկրում մի հպատակ ազգ՝ մանավանդ քրիստոնյա հպատակ երբեք երաշխավորություն չունի, ոչ յուր ազգության, ոչ յուր լեզվի, ոչ յուր եկեղեցվո մասին, այլ ամենքն էլ շուտ թե անագան չքանալու վտանգավոր ուղղության մեջ են։ Հասկանո՞ւմ ես, մենք հայերս էլ միևնույն ուղղության մեջ ենք էսօր. էլ ինձ համար մեր ազգին ազատելու հույս չի կա...»[1]։

«Ժողով ոգվույն աքսորելոցն ի Սիպիր» գլխում Ս. Տեր-Սարգսենցը մերկացնում է ցարիզմի գաղութային քաղաքականությունը այն զոհերի բերանով, որոնք պայքարել էին հանուն դեմոկրատիայի, ազգային իրավահավասարության և ստրուկ գյուղացիության շահերի։ Այստեղ են լեհական վերջին ապստամբության (1863) զոհերը, ճորտության դեմ մա-

---

1 «Շահեն ի Սիպիր», էջ 349։

քառած ռուս հեղափոխականները, Նալբանդյանը, Աբովյանը, բելոռուս, վրացի, թաթար, չերքեզ ժողովուրդների՝ տաժանակրության դատապարտված զավակները։ Աքսորյալ ոգիների ինքնախոստովանանքներում բացահայտվում են փոքր ու գաղութացված ազգերի նկատմամբ ցարական միապետության վարած հրեշագործ քաղաքականությունը։ Լեհ աքսորականը՝ սիմվոլացնելով իր ժողովրդին, ասում է. «Ես կպարտավորվիմ հոգևարքի շարժում մը անել, գոնե իրավունքիս պաշտպանության համար իբրև մարդ մեռնիլ օր մը առաջ, քան թե օր մը վերջ վատությամբ միևնույն վախճանն ունենալ. և ահա ամբողջ Լեհաստան ծուխ մուխի մեջ կկորուսի. և ահա տուն տեղդ արյան լիճ կդառնա. ծծկեր երեխայքդ կիյնան այդ լճին մեջ խեղդալող կըլլան. փողոցները արյան հեղեղատներով կլեցվին, ամբողջ հայրենիքդ թնդանոթի բերանին կապված կարծես թե հօդս կելնե»[1]։ Այսպես էր ցարիզմը խեղդում ազատագրման յուրաքանչյուր փորձ, ազատագրական շարժման ամեն մի նախաձեռնություն։ «Շահենն ի Սիպիրի» հեղինակը ազատագրական պայքարի այս անհեռանկարայնությունն էր մատնանիշ անում, երբ խոսում էր ցարական տիրապետության քաղաքական վտանգավորության մասին։

Մի կողմից ասիմիլյացիա, մյուս կողմից՝ մի հզոր ուժ, որ ընդունակ է ջախջախելու ազգային ուզածդ շարժումը։ Հեղինակը գիտեր և տեսնում էր, որ ցարիզմը մղվում է ընդարձակելու իր գաղութային տիրապետությունները, ձուլելու հպատակ ազգերին և բռնանալու առհասարակ համաժողովրդական ազատությունների վրա։ Պատմությունը այդ է ցույց տալիս,—ասում էր Սարգսենցը և բերում Ներսես Աշտարակեցու օրինակը։ Նրա զոհողությունները, պայքարը, ջանքերը վարձատրվեցին քաղաքական անվստահությամբ և աքսորով։ «Բրոկուրորի» ամենօրյա հսկողության տակ, այժմ հայոց կաթողիկոսը արցունքոտ գիշերներ է լուսացնում՝ ապրելով մեկն այն ողբերգություններից, որը բաժին է ընկնում ազգության շահերին նախանձախնդիր, բայց հենց այդ շահերը ակամայից վտանգած ազգային գործչին։ Ներսեսի կանչով ծայր առած ներգաղթը այժմ էլ շարունակվում է, և նա հոշտվում է իր իսկ մշակած ազգակործան քաղաքականության հարատևումը տեսնելով։ Ներսեսին պատկերող այդ հատվածներում խորը դրամատիզմը զուգակցված է բարձր գրական ճաշակի հետ։ Ակամայից «ժողովրդասպան» դարձած մարդու ներաշխարհը փոթորկում ու կայծակում է անհեղամուտ ինքնադատապարտումի և հոգու տվայտանքների ցավագին ճիչերից։ Մարդը ապրում է ողբերգություններից ամենաեղեռականի տառապանքը և ողջակիզվում հուսախաբության և հուսահատության մոլեգնող բոցերում։ Իհարկե, Ներսեսի ինքնախոսության մեջ մի որոշ չափով տուժել է պատմականությունը, քանի որ գրողը իր քաղաքական հայեցությանն է ենթարկել կաթողիկոսի պատմական գործունեության մեկնաբանությունը։ Ներսեսի ողբերգությունը բոլորովին էլ այն չէր,

[1] «Շահենն ի Սիպիր», էջ 383։

ինչ ներկայացնում էր Ս. Տեր-Սարգսենցը[1]։ Վիպասանը ենթադրյալ հնարավորությունն է նկատի առել այդ կերպարն ստեղծելիս։ Հայոց կաթողիկոսը դարձել է նրա քաղաքական հայացքների կրողն ու մեկնիչը։

Ներսեսի կերպարը վեպում մի հատուկ նպատակ էլ էր հետապնդում. արևմտահայ գավառական եկեղեցականությանը պատմական օրինակ և քաղաքական կողմնորոշում տալ ազգի փրկության խնդիրներում։ Ս. Տեր-Սարգսենցը պատահականորեն չէր ստեղծել ասորացի Մարշմանի հետաքրքիր դիմանկարը։ Մարշմանը՝ եկեղեցու առաջնորդ և ազգի գլուխն է։ Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ ցարական գործակալ Վաղինակ-Կոստավը դիվանագիտական խորամանկությամբ և հազար ու մի խոստումներով փորձում էր համոզել Վանա կուսակալության ասորիներին հայերի հետ քաղաքական դաշինք կնքել և անցնել ռուսական հովանավորության տակ, անգամ այդ ժամանակ, Մարշմանը իր ժողովրդին հետևյալ պատգամն էր ուղղում. «Պետք է միայն մեր բազկաց հավատարմության և պաշտպանության վրա դնենք մեր հույսը»[2]։ Սա մի քաղաքական օրինակ էր գավառահայ եկեղեցականության համար։ Ի միջի այլոց, Ս. Տեր-Սարգսենցը չափազանց սուր քննադատության է ենթարկել Աղթամարա Վանից միաբանությունը։ Անտարբեր հաշտվողականություն, գծուծ ու չնչին կրքեր, գզվռտոց, ընչաքաղցություն, եսամոլ շահապաշտություն, ապա և խեղճ ու կրակ «գյուղացվոց» պատճառած դժբախտություններ,—սա է գավառահայ հոգևորականության բարոյական նկարագիրը։ Ջենքի փոխարեն՝ խաչ, Մուհամեդի զինվառ, էքըսպանսիվ կրոնի փոխարեն՝ Հոբի աներևակայելի համբերատարությունը փառաբանող քրիստոնեություն,—ահա եկեղեցականների՝ ժողովրդին մատուցած փրկության միջոցները. «Ինչպես ստրուկ և ազատ ժողովուրդ կամ մարդ կա,—ասում է Ս. Տեր-Սարգսենցը,—նույնպես ստրուկ և ազատ կրոններ ալ կան»[3]։ Գրողը իր հայացքը դարձնում է դեպի վաղընջական անցյալը, մեր հեթանոս աստվածների՝ Գիսանեի, Դեմետրիի, Վահևանյան Վահագնի, Աստղիկի և Ոսկեմոր «ոսկեծին» զավակների ժամանակները. դա, նրա կարծիքով, «ազատ կրոնի» տիրապետության էպոխան էր. քրիստոնեությունը ոտնակոխ արեց ամեն ինչ. եկան հալածանքի դարերը և մոռացվեցին «կռապաշտ քաջ պապե-

---

1 *1829—1831 թթ. կազմակերպված ներգաղթի շնորհիվ Արևելյան Հայաստանում հայերի «տեսակարար կշիռը բնակչության ընդհանուր թվի մեջ 33.8 տոկոսից բարձրացավ 58,8 տոկոսի»* (Խ. Հ. Ավդալբեգյան, *Հողային հարցը Արևելյան Հայաստանում (1801—1917), Երևան, Հայպետհրատ, 1959, էջ 21)։ Հայերը ազգային թվական գերակշռություն ձեռք բերեցին Հայրենիքի այս հատվածում, մի բան, որ Ներսես Աշտարակեցու պատմական ծառայություններից մեկն է։ Ս. Տեր-Սարգսենցը չէր հաշվառում այս փաստը. Նա միայն նոր ժամանակների պահանջից էր ելնում Ներսեսի պատմական գործունեության գեղարվեստական մեկնաբանությունը տալիս։*

2 *«Շահենն ի Սիպիր», էջ 154։*

3 *Նույն տեղում, էջ 118։*

րի» դյուցազներգությունները։ «Հիմա ամեն ինչ արվում է դժոխքից փրկվելու համար։ Կոտորում են, առևանգում, թալանում, բայց մարդիկ շարունակում են իրենց գլուխը «ժամտան շենքերուն զարկել» և հուսալ ու աղոթել։ «Դու քեզի օգնե, որ աստված ալ քեզ օգնե»,—հեղինակի պահանջը հանգում էր սրան. կրոնը իր հերթին, աստված՝ իր, ժամերգությունն՝ իր, բայց պետք է որ բռնես այն ձեռքը, որ կտրում է կոկորդդ։ Հոգևորականությունը պետք է դուրս եկնի մենախցերի միայնությունից և զենքի դիմի, ինչպես Մարշմանը և ինչպես Շահենը. «Ահիվ և դողությամբ եկեղեցական սպասուց հետ զբաղող Շահենն՝ անահ աներկյուղ՝ խաչի տեղ՝ սուր, բուրվառի տեղ՝ հրացան, խունկի տեղ՝ վառոդ առեր, ոտքով, ձեռքով աշխարհ մտած էր»[1]։

«Թառման» գլխում Ս. Տեր-Սարգսենցը ներկայացնում է խոսփ եկած հայր սուրբին։ Սա նույն հայր սուրբն է, որին 1873-ին «Արևելյան մամուլում» մի բանաստեղծություն էր նվիրել վիպասանը։ Հարկահանեկեղեցականը ծեծում է մի որբևայրի կնոջ, նրա եզը խլելով։ «Կողոպուտն» ու «պտղին», որ տարվելու էր վանք, գոյանում է հենց այդօրինակ կողոպուտի շնորհիվ։ Հայր սուրբը Հոբի պատմությամբ աշխատում է հանդարտել բորբոքված կրքերը և խլացնել գյուղացիների բողոքի ձայնը։ Խեղճ, աղքատ, անօգնական մարդիկ թափվում են վարդապետի վրա՝ իրենց փրկության ճարը գտնելու հույսով։ Բայց վարդապետը նկատում է.

Ավետարանն ի՞նչ կասե.
«Սպանիցեն զձեզ
Եվ հալածեսցեն վասն իմ»[2]։

«Փառք տանք ողորմությանն աստծո, թե որ աստված աստված է, օր մը չէ օր մը լոս մը կանե, ճրագ մը կվառե, վեր մեր սև շիվար հայու ազգին»[3]։ Գյուղացիների աղմուկն ընդհատվում է. «Աշիրաթները գյուղը կոխեր էին, սպանություն, կոտորում, թալան...»։ Ոչ մեկին ժամանակ չի մնում աստծուն փառք տալու համար...

Արևմտահայ գյուղացու անհրևակայելի տառապանքը անամոք ու բաց մի վերք էր, որին դրված քրիստոնեական սպեղանին չէր կարող ոչ մի կերպ և ոչ մեկին օգնել, ամենուրեք հողի պակաս, քյուրդի հարձակում, տերության հարկեր, պարտք, գաղթ, սով...

«— Տվեք, տվեք, հա տվեք,—բողոքում է գյուղացիներից մեկը,— ի՞նչ տանք, ախպեր, ո՞ր մեկիս ձեռքը բերան կհասնի, կտոր մը կորեկ հաց ունինք, այն էլ մեր բերան չի հասած արտի մեջ կերենմնձուր կդարձնեն. միևնույն պահուն թրով-թվանքով մարդիկ կուգան հոգվույդ վրա կկանգնին, տուրք կուզեն, տոգանք կուզեն. դու բան չունիս, երդում պատուտում արա, անոնց ձեռք թող՝ ոտքերը պագիր, պոռա, կանչե թե

1 «Շահենն ի Սիպիր», էջ 121։
2 Ս. Տեր-Սարգսենց, Վառարանի՛մ կայծեր, Կ. Պոլիս, 1875, էջ 25։
3 «Շահենն ի Սիպիր», էջ 173։

ցորեն չունիմ, սաս թե կոտ մը կորեկ կար այն էլ վառեցին քրդերը, իսկ նա խոսք չի հասկանար»։ Հարկահանը քշում է գյուղացու զույգ եզը. սրան հետևում են «քուրդ աշաներու խոլամները»։ Խեղճը ստիպված է պարտք առնել «խոլամներից» պրծնելու համար։ «Անոնք կերթան թե չէ, պարտքնտեր կուգա», «փարա կուզե». ու պարտատիրոջը «բռնատուն կթալե»։ «Պարտքատերը յուր ոտքը շեմքեն դուրս չի ձգած, քիթ բերնին վրա վազելով կուգա սևավոր մարդ մը, ծոցեն խաչ մը կհանե, համբուրե կասե», և նորից «փարա կուզե», «գավազանապտուղ տուր կսե»։ «Ահա այսպես մեր ողջ անձը պրինտար եզեր է, իսկ տեղ, դարման չունինք»,— եզրափակում է գյուղացին[1]։

Սոցիալական ճգնաժամից դուրս գալու միակ ելքը՝ ազատագրական պայքարն է, միավորվելը, սեփական նախաձեռնության և ուժին ապավինելը։ Երբ գյուղացիներից մեկը առաջարկում է գնալ «Վանա փաշայի և խոճեյտերացը» ոտն ընկնել և «ճար մը գտնել», նրան պատասխանում են. «—Տո, լաօ, մեծ եզը փագախ մոռցար, մեր այս զըմեն չարչարանաց պատճառն ատոնք չե՞ն, ես քե հեյրան, ոչխարները գայլերուն գանգատելու կերթա՞ն»[2]։

Մանրբուրժուական դեմոկրատիայի հեղափոխական նախաձեռնությունը, իհարկե, սահմանափակ էր և անհետևողական։ Այն չէր կարող վճռել ազգի տնտեսական բախտը. այդ պատճառով էլ նա փորձում էր սոցիալական պայքարին ազգային-քաղաքական բովանդակություն հաղորդել, և միայն այդ կերպ լուծել հացի և փրկության խնդիրը։

* * *

80-ական թվականների արևմտահայ գրականության ականավոր դեմքերից էր Եղիա Տեմիրճիպաշյանը (1851—1908), որը հայտնի է իր մի շարք բանաստեղծություններով, արձակ երկերով, գեղագիտությամբ և հրապարակագրությամբ*։

Շուրջ քառորդ դար Տեմիրճիպաշյանը գրական և հանրային լայն գործունեություն է ծավալել։ Հանդեսներ է հրատարակել՝ «Գրական և իմաստասիրական շարժում» (1883—1888), «Երկրագունտ» (1884—1888), «Տնտես» (1886), «...իմ սիրելի հայ ազգին մտավոր ազատագրության վեհ գործին իմովսանն նպաստելու տենչանոք...»[3]։

Ծավալված գրապայքարում Տեմիրճիպաշյանը միանգամից կողմնորոշվում է, հետևողական աշխարհաբարյանի դիրք գրավելով և հետագայում բնորոշելով իր մասնակցությունը այդ շարժմանը՝ «գրաբարը պաշտելու և աշխարհաբարը պաշտպանելու»[4] նպատակով։

---

1 «Շահենն ի Սիպիր», էջ 160—162։

2 Նույն տեղում, էջ 167։

* Հատվածը գրել է Ա. Կոստանդյանը։

3 «Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1883, Տետր 1, էջ 11։

4 «Բյուրակն», 1898, № 40, էջ 707։

1880 թվականից փոփոխական հաջորդականությամբ Տեմիրճիպաշյանն աշխատակցել է արևմտահայ գրեթե բոլոր թերթերին և հանդեսներին, հիմնականում՝ «Արևելքին», «Մասիսին», «Բյուզանդիոնին», «Մանզումեին»։ 1908 թ. Տեմիրճիպաշյանը ինքնասպանություն է գործում։

Որպես անցման (ռոմանտիզմից՝ ռեալիզմ) շրջանի ներկայացուցիչ, Տեմիրճիպաշյանը մասամբ սկսում է այն սկզբունքների իրագործումը, որ հետագայում ավարտեց իրապաշտ սերունդը, հանձինս՝ Արփիարյանի, Բաշալյանի, Զոհրապի, Կամսարականի։

Օդիա Տեմիրճիպաշյան

Տեմիրճիպաշյանի լավագույն արձակ էջերը նկատի ունենալով Զոհրապը նրան «աշխարհաբարի Նարեկացի» էր կոչում[1], իսկ Կամսարականը «ոճի վիրթուոզ»[2] էր անվանում։

Բազմազան է պարբերական մամուլի էջերում ցրված Տեմիրճիպաշյանի գեղարվեստական արձակը[3]. Նախասիրությունները լայն են, որոնց, սակայն, միշտ չեն համապատասխանում գրության ձևի ուղղությամբ կատարված որոնումներն ու հայտնագործումները։

1884 թվականից մինչև 1900-ական թթ. սկիզբը Տեմիրճիպաշյանը գրել է մոտ տասնհինգ պատմվածք, որոնք թեմատիկայով, գաղափարներով և լեզվա-ոճական գծերով երկու խմբի են բաժանվում՝ կապված Տեմիրճիպաշյանի ստեղծագործության երկու շրջանների և երևույթների նկատմամբ հեղինակի ունեցած որակապես տարբեր մոտեցման հետ։ Առաջին խմբի պատմվածքներից են՝ «Ապերջանիկ Երանիկ», «Մայիս գիշեր մը», «Բոլանդի», «Մատոնցին մեջ ի՞նչ կար», երկրորդ խմբի մեջ են մտնում «Էրիկ կնիկ», «Աղախնյակն» և այլ պատմվածքներ։

---

1 Գր. Զոհրապ, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1962, հատ. 1, էջ 406։

2 «Մասիս», 1892, № 3956, էջ 12։

3 Տեմիրճիպաշյանի ստեղծագործության համախմբման փորձ կատարվեց 1955 թ. Փարիզում Հ. Գ. Բ. Ընկերության կողմից հրատարակված «Քերթվածներ, արձակ էջեր, նամակներ» ժողովածուով։

Հատկանշական է «Աղախնյակն» խորագիրը կրող պատմվածքը։ Նրա առաջին գլուխներում պատկերված են գավառացի երիտասարդ կնոջ դառն խոհերն ու հուսասպաս ակնկալությունները՝ պոլսական ընտանիքներից մեկում որպես աղախին ծառայելու առաջարկի առթիվ։ Այրիացած մայրը մտահոգված է իր դեռահաս դստեր ճակատագրով։ Իրապաշտ գրողների ստեղծագործությունների համար բնութագրական այս երևույթը Տեմիրճիպաշյանը ավելի շուտ է նկատել ու պատմվածքի նյութ է դարձրել, երկյուղածություն ու գորով տեսնելով հերոսուհու հոգում։ Սակայն ժանրի զգացողությունը դավաճանել է հեղինակին։ Հաջորդ գլուխներում պատկերված է պոլսական այն ընտանիքը, որտեղ գալիս է ծառայելու գավառացի կինը իր աղջկա հետ։ Գերդաստանի մանրամասն նկարագրությունը տալուց հետո, հեղինակը կանգ է առնում նրանց երիտասարդ շառավղի վրա, պատմում նրա նախասիրությունների ու ապրելակերպի մասին։ Երիտասարդը սիրահարվում է աղախնի աղջկան։ Ու երբ, թվում է, թե նոր է ծավալվելու վիպական գործողությունը, այսինքն այն հանգույցը, որից հենց սկսում էին իրենց սոցիալապես հագեցած նորավեպերը Զոհրապը, Կամսարականը, ինչպես նաև Արփիարյանը, ընդհակառակը, Տեմիրճիպաշյանը վերջակետ է դնում պատմվածքին, մի երկարաձիգ մենախոսություն դնելով երիտասարդ սիրահարի բերանը, ուր նա խոսում է իր սիրո ողբերգականության և միակ հնարավոր ուղու՝ մահվան ապավինելու մասին։

Ռոմանտիկ մտածելակերպը և ժանրի զգացողության բացակայությունը թույլ չեն տալիս նրան մտահղացումից այն կողմ անցնել, որի հետևանքով նրա մի շարք պատմվածքներ անավարտ լինելու տպավորություն են թողնում։

Սակայն կյանքի լավ իմացությունը, ժողովրդային խավերին ծառայելու ձգտումը միշտ զգացվում է նրա պատմվածքներում, որոնք հարուստ փաստական նյութ են պարունակում հասարակության դրության, մասնավորապես ստորին խավերի դառն կացության վերաբերյալ։

«...Իրապաշտ գրականության առաջին միքրոյներն,—գրում է Տ. Կամսարականը,—իրմով կուգային մեզի, և իր գրական անկեղծությամբը, ինչո՞ւ չըսել, նախակարապետը կըլլար այն նոր դպրոցին, որ վերագանցապես անկեղծության ու պարզության դպրոցն է»[1]։

Տեմիրճիպաշյանը մի շարք տարիների ընթացքում օրագրություններ է գրել, որոնք պարբերաբար հրատարակել է «Շարժումի», «Երկրագունտի», ապա «Մասիսի» և «Արևելքի» էջերում 1885—1889 թթ. ժամանակահատվածում, «Աղջկան մը օրագիրն» ընդհանուր խորագրով։

«Շարժումի» հրատարակման տարիներին տպագրել է նաև «Կատուի մը հիշագիրքը»։ 1901 թ. «Մանզումեի էֆքյար» օրաթերթի մի քանի համարներում հրատարակել է «Մայսավերջյան», «Դարանորոգ» օրագրությունները։

---

1 *«Մասիս», 1892, № 3956, էջ 13—14։*

Օրագրությունը Տեմիրճիպաշյանի ստեղծագործության նախասիրած ձևերից է, եթե ոչ ամենասիրելին, թերևս այն պատճառով, որ այն զերծ է ժանրային կաշկանդումներից և ազատ հնարավորություն է տալիս անցնելու մի ժանրից և մի գրելաձևից մյուսին։

«Աղջկան մը օրագիրն» իր մեջ ընդգրկում է թեմաների, հարցերի ու գաղափարների մի անընդհատ շարան. հրապարակագրական էջեր և գրական երևույթների վերլուծություններ, իմաստասիրական խորհրդածություններ և բանաստեղծական զեղումներ, վիպական դրություններ ու գործողություններ և, ամենաէականը՝ սեփական անձի ինքնադրսևորում, իր իսկ անհատականության վերլուծության ու ներհայեցության միջոցով։

Մամուլում Տեմիրճիպաշյանը հանդես էր գալիս Գրասեր Ատոմ, Մելանիա, Նուրանիա, Թևանիռ, Ա. Ազատախոհյան և մի ամբողջ տասնյակ այլ կեղծանուններով։ «Աղջկան մը օրագիրն» վարում են Մելանիան և Նուրանիան։

Միասնությունը բացակայում է նաև այս երկի կառուցվածքի մեջ։ Գեղարվեստական ամփոփ երկի տպավորությունը խաթարում են ոչ այնքան անհամար հրապարակախոսական դատողություններն ու դիտողությունները, որքան գեղարվեստական երկին անհրաժեշտ՝ զարգացման ներքին զսպանակի բացակայությունը։ Այնուամենայնիվ, «Օրագիրը» չի վերածվում հրապարակախոսական դատողությունների հավաքածույի, և երիտասարդ աղջիկների շոշափելի կերպարները երկը դարձնում են ժամանակաշրջանի հետաքրքրական հիշատակարաններից մեկը։

Տեմիրճիպաշյանի ոճը իր ամենացայտուն դրսևորումն է ստացել նրա մի շարք արձակ գրվածքներում։ Ինչ էլ լինի այդ արձակ էջերի նյութը՝ բնության պատկեր («Մեր Պոսֆորը»), թե անձնական հոգեվիճակ («Նիրվանա»), խորհրդածություն բնության երևույթի վերաբերյալ («Ծառը», «Վերջալույս»), թե լիրիկական ձևով արտահայտված գեղագիտական ամփոփ դրություն («Վարդեն աստված»), մեզ գրավում են ամենից առաջ հեղինակի ոճական առանձնահատկությունները, գրելաձևի թարմությունն ու լեզվական, բառակերտական նորանոր կուտակումները։

Սակայն հաճախ արդյունավետ չէին Տեմիրճիպաշյանի որոնումները նաև ոճի ասպարեզում։ Նրա աչքը տեսնում է այն, ինչ կարող է տեսնել միայն գերզգայուն աչքը։ Տեսնում է անգամ ստվերի անսահման աստիճանավորումները, ու տառապում է՝ այն լիակատար իսկությամբ արտահայտելու անկարողությունից։ Նորակերտ բառերի ստեղծման հիվանդագին տենչը մասամբ դրանից էր բխում։ Լեզվական պաշարն ու հնարանքներն անզոր են վերարտադրելու նրա տեսողությանը հայտնված տեսիլները, ուրվագծելու «ներքին լուսատարր տեսլյանց ցոլացումը» կամ որսալու այն լիապատար խաղը, որ ընթանում է «լուսույն և ստվերին ծածանուտ հարաշարժության մեջտեղ...»։

Տեմիրճիպաշյանի արձակի մասն են կազմում նաև այն գրություն-ները, որոնք հոգեբանական և գեղագիտական ուսումնասիրություններ են պարունակում և բացահայտում են հեղինակի ստեղծագործության բարդ պրոցեսը։

Այդ բնույթի գրություններից ամենաէականներն են (ժամանակա-գրական կարգով). «Խոստովանություն առ Հրաչյա» («Շարժում», 1888), «Ադամյան» («Երկրագունտ», 1888), «Մոնազն» («Արևելք», 1892), «Վերլուծում» և «Զարգացումն ես-ին» («Մասիս», 1893), «Բաբեշրջություն գեղեցկին», «Վարդեն աստված» («Մասիս», 1901) և «Առ գարուն» («Մանզումեի էֆքյար», 1901)։

Այս գրություններից «Մոնազն» ու «Վարդեն աստվածը» գեղար-վեստական արձակի ամփոփ նմուշներ են, ու թերևս ամենահաջողված հատվածները, որ երբևէ տվել է Տեմիրճիպաշյանը։

Հոգեբանական զննումների հիմնական առարկան միայնակյացի խցիկում մտասևեռումներով զբաղված մոնազնի հոգեբանությունն է, որի նույնությունն իր հետ հեղինակը չի էլ ցանկանում սքողել։ «Երկնից լույսերուն և մտածմանց ստվերներուն խորհրդավոր պայքարին հանդիսատես» լինելը հոգեկան բարձրագույն աշխուժություն է առաջացնում իդեալիստ արվեստագետի հոգում։

Այդ բաղձանքը Տեմիրճիպաշյանի մոտ զուգակցվում է իրականության վերադառնալու անկարողության տանջալից գիտակցությամբ։

Իր գեղարվեստական արձակի լավագույն մասով Տեմիրճիպաշյանը ներշնչանքի աղբյուր հանդիսացավ գրական հաջորդ սերնդի մի շարք ներկայացուցիչների համար։ Նրա ոճի ազդեցությանը կարող ենք հանդիպել այնպիսի գրողների մոտ, ինչպիսիք են Սիամանթոն, Չրաքյանը, Զարդարյանը։

ԱՅԼ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳՆԵՐ

70—80-ական թվականներին հայ ժողովրդի կյանքին և ազատագրական պայքարին շարունակում էին ուղեկցել պատմական ողբերգությունն ու դրաման։

Այդ տարիներին մեզանում հատկապես տարածված էր պատմառոմանտիկական դրաման, որը, թեև ոչ բոլոր դեպքերում հստակ ձևով, բայց խոշոր չափով տարբերվում էր կլասիցիզմի շրջանի ողբերգություններից։ Այդ դրաման իր հայրենասիրական բնույթով ժամանակաշրջանի արձագանքն էր։ Տպագրվում և տարածվում էին Խ. Գալֆայանի, Թ. Թերզյանի, Մ. Պեշիկթաշլյանի, Պ. Դուրյանի, Է. Եսայանի, Գ. Սրվանձտյանցի և ուրիշների պիեսները։

Առանձնապես արևմտահայ հեղինակները չէին կարող թուրքական բարբարոսական բռնակալության դեմ ուղղված մտքերը, իրենց հուզող հրատապ հարցերը բացեիբաց շարադրել։ Նրանք հաճախ ընտրում էին այլաբանության խոսելու ձևը։ Այդ առումով պատմական դրաման խիստ շահեկան էր։ Հեղինակները գրում էին հեռավոր անցյալի մասին, բայց խոսում էին իրենց ժամանակի հետ։ Նրանք պարսից և այլազան թշնամիների անվան տակ նկատի ունեին ժամանակի տիրապետողներին։

Թատերագիրներն անցյալի պատմությունից ընտրում էին ամենաբնորոշ դեպքերն ու իրադարձությունները, նշանավոր հերոսների և նրանց միջոցով արծարծում հայրենասիրական գաղափարներ։

Նրանք առանձնապես ուշադրություն էին դարձնում այն հերոսների վրա, որոնք պայքարել են հայ պետության միասնությունը պահպանելու համար և կազմակերպել են արտաքին զավթիչների դեմ մղվող գոտեմարտերը։ Այդպիսի հերոսներից հանդիսականը հայրենասիրության ոգևորիչ օրինակներ էր վերցնում։

70—80-ական թվականներին պատմական դրաման, չնայած իր կատարած որոշ դրական դերին, այնուամենայնիվ նկատելի վայրէջք էր ապրում։

Հետևապես այդ պիեսները չէին, որ պետք է հիմնականում սնուցեին բեմը, հանդիսականին, կյանք ներշնչեին թատրոնին։

«Սորանից տաս տարի առաջ,—գրում էր Գ. Չմշկյանը,—մենք դադարեցինք բավականանալ մեր պատմական հերոսների ծռմռվելով բեմի վերա, կրելով իրանց ճակատին լոկ «Վարդան», «Արշակ», «Վասակ» և այլն անուններ. մենք չ'ուզեցինք այլևս տեսնել մեր բեմի վրա շինծու հերոսներ, մենք կամենում ենք շոշափել կենդանի մարդիկ. թող այդ մարդիկը կրեն ինչ տեսակ ուզում է անուններ, թող մեկը Վարդան լինի, մյուսը Վասակ... միայն մարդիկ լինեն»[1]։

Կենդանի մարդու պահանջը շատ սուր էր զգացվում բեմում։ Նոր ժամանակաշրջանը առաջադրում էր էսթետիկական նոր պահանջ՝ ռեալիզմի և արդիականության նշանաբանով։ Դեռևս 1872 թվականին Գ. Արծրունին խոշոր նշանակություն էր տալիս ինքնուրույն արդիական դրամատուրգիայի զարգացմանը, որի մեջ հասարակությունը նախ և առաջ գրավվեր «իր սեփական շրջանի հասարակական կյանքով»։

Հետագա տարիներին նա խորացրեց իր մտքերը, գտնելով, որ թատրոնը հսկայական դեր ունի հասարակությանը դաստիարակելու առումով և հավանում էր այն թատերագիրներին, որոնք ստեղծեցին «ինքնուրույն, հայոց արդյան հասարակական կյանքից վերցրած պիեսաների գեղեցիկ շարքը...»[2]։

Արծրունուց բացի, արդիական թեման թատրոնում պաշտպանում և նրա հասարակական-դաստիարակչական դերը շեշտում էին հայ գրական-թատերական գործիչներ Գ. Սունդուկյանը, Ռ. Պատկանյանը, Գ. Չմշկյանը և ուրիշներ։

Հասարակությունն ուզում էր ինքն իրեն ճանաչել։ Նա ուզում էր բեմի վրա տեսնել այնպիսի պատկերներ, որպիսին տալիս էին 60-ական թվականների կատակերգությունները, ժանր, որն իր բարձրակետին հասավ Գ. Սունդուկյանի և Հ. Պարոնյանի ստեղծագործություններում։ Այդ մեծ թատերագիրները «կենցաղային կատակերգություն» հասկացողությունը լայնացրին և խորացրին, նրան տալով սոցիալ-հոգեբանական բովանդակություն։

Սունդուկյանի և Պարոնյանի պիեսները եղան հայ քննադատական ռեալիզմի դրամատուրգիայի հաղթանակները և հասարակական-գեղարվեստական կյանքի վրա խոր ազդեցություն ունեցան։

70—80-ական թվականներին գրվեցին նաև շատ ֆարսեր և վոդևիլներ, որոնք երբեմն նաիվ, բայց հետաքրքրական էին, որովհետև ժողովրդի լայն խավերին կապում էին թատրոնի հետ։ Այդտեղ ոչ միայն հայ վաճառականը կամ ընդհանրապես բուրժուան էր տեսնում իր դեմքը, այլև ժողովրդի մարդը։ Կենցաղային կատակերգությունը շոշափում էր սիրո, ամուսնության, ընտանիքի, բարոյա-դաստիարակչական հարցեր։

---

1 «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 252։

2 «Մշակ», 1879, № 222։

եթե կենցաղային կատակերգության մեջ իրականության այս կամ այն կողմն էր ծաղրվում և նրա պատկերման շրջանակները լայն չէին հասարակական խոր ընդհանրացումների համար, ապա դրամայում դրսևորվում էին կյանքի սուր հակասությունները։

Կենցաղային կատակերգությունը պատմականորեն նպաստեց ռեալիստական դրամայի զարգացման գործին։ Կենցաղային կատակերգության ստեղծման հետ միասին, այդ շրջանի թատերագիրներից ոմանք (Գ. Չմշկյան, Է. Տեր-Գրիգորյան և այլն) իրենց ուժերը փորձեցին դրամայի ասպարեզում։

I

Նախ՝ պատմական դրամայի մասին։

Անցյալ դարի 70-ական թվականներին արևմտահայ թատրոնն ինքնուրույն պիեսների կարիք էր զգում։ 1867—1878 թվականներին գործող Վարդովյանի թատրոնը առավելապես նպաստեց պատմա-ռոմանտիկական դրամայի զարգացմանը։ Թատերախմբի խաղացանկում աչքի էին ընկնում Էմանուել Եսայանի պատմական-ռոմանտիկական դրամաները։

Էմանուել Եսայանը *ծնվել է Պոլսում 1839 թվականին։ Սովորել է Մուրատ-Ռափայելյան դպրոցում և ապա, Հեքիմյանի ազդեցությամբ, նվիրվել հայ բեմին։ Նրա գրչին են պատկանում «Մեծածորի Նեղնընչմունք» քերթվածների գիրքը և մի շարք պատմական պիեսներ, որոնք հեղինակը կոչել է ողբերգություններ, թեև ըստ էության դրանք դրամաներ են։*

Եսայանը շարունակում է ռոմանտիկական դպրոցի ավանդները, այն գործը, որ սկսել էին Պեշիկթաշլյանը, Թերզյանը և մյուս թատերագիրները։

Եսայանի դրամաներից ամենաուշագրավը «Արշակ Բ», «Գնել» և «Ողիմպիա» պատմական տրիլոգիան է, որի միայն առաջին դրվագն է հասել մեզ։ Սկզբնաղբյուր ունենալով Փավստոս Բուզանդի պատմությունը, հեղինակը փորձել է բեմի վրա ներկայացնել Արշակի հերոսական-հայրենասիրական բնավորությունը։

«Արշակ Բ» պիեսում գլխավոր հերոսը կոնֆլիկտի մեջ է պարսից Շապուհ թագավորի հետ։ Գերված Արշակը մտածկոտ է և ներհուն։ Դրա պատճառը դժբախտ հայրենիքն է։

Արշակի ուժեղ բնավորությունն առաջին անգամ երևում է Ալանոզանի հետ հանդիպման ժամանակ։ Որքան ուղղամիտ է Արշակը, նույնքան նրան հակադիր է Ալանոզանը։ Հոգեբանական է Արշակի հիասթափությունը Ալանոզանից, որը հլու հնազանդ է Շապուհին։

Արշակի կերպարը զարգանում է պիեսի 2-րդ «հանդեսում» (գործողություն)։ Այս տեսարանի համար հիմք է ծառայել հայտնի առասպելը

պարսից և հայ հողի մասին։ Արշակը կապված է հայրենի հողին, նա այդ հողից է ուժ ու հերոսական եռանդ ստանում։ Նրան հավատարիմ սպարապետ Վասակը բարձր ոգևորության մեջ ինքն էլ է հերոսանում։ Այս հերոսական ոգին է ուզում ընկճել խարդախ ու նենգ Շապուհը՝ Արշակին շղթայած՝ Անհուշ ուղարկելով։

Արշակն իդեալականացված կերպար է։ Նա ավաղում է, որ չի կարողացել «հայրենի դրոշակին տակ համախմբել բոլոր հայությանը»[1]*։*

Բայց Արշակին հասկանալ չի լինի առանց Վասակի, Դրաստամատի և Շահանդուխտի։ Վասակն իր հայրենասիրությամբ լրացնում է Արշակին։ Ճիշտ է, նա այնպիսի զարգացում չի ապրում, ինչպես Արշակը։ Նրա մասին ավելի շատ խոսվում է։ Նա գաղափարատիպ է, սկզբից ևեթ ուղղագիծ բնավորությամբ։ Հայրենասեր Դրաստամատին էլ հեղինակը չի ցուցադրում, այլ նրա մասին պատմում է։ Դրաստամատը մասնակցել է քուշանների դեմ մղվող պատերազմին և ազատել Շապուհի կյանքը, որպեսզի իր իղձն իրագործի՝ հանդիպի Արշակ թագավորին։ Եվ նա հասնում է իր ցանկության կատարմանը։ Այստեղ հայրենասիրական կողմի հետ շեշտված է և ողբերգականը (Արշակի ինքնասպանությունը և Դրաստամատի մահը)։

Հետաքրքրական է և Շահանդուխտը, բարության և ազնվության մի կատարյալ մարմնացում։ Ինչպես Ալանոզանը, սա ևս պատմական կերպար չէ, այլ հեղինակի հնարածը։ Նա սիրում է հայոց աշխարհը, հիանում հայոց թագավորի հերոսությամբ և փորձում այդ սիրով հարթել Հայաստանի ու Պարսկաստանի ներհակությունը, «սիրո և խաղաղության» ուխտով կապել նրանց ընդդեմ Բյուզանդիայի։

Պիեսի բացասական հերոսները (Շապուհ, Ալանոզան) ամբողջական չեն։ Արշակի դեմ կանգնած է ոչ թե Շապուհը, այլև նրա ստեղծած անդեմ ուժը։ Հատկապես Շապուհի անհատական գծերի անտեսումը անգույն ու վերացական տեսք է տալիս նրա կերպարին։

«Արշակ Բ» դրամայում կան ֆաթալիզմի տարրեր։ Աստված և ճակատագիրը մի ժամանակ հաշտ էին Հայաստանի հետ, և լավ էր նրա վիճակը, բայց երբ դավաճանեցին նրան, ամեն ինչ դեպի վատն է գնում։ Այսպես են մտածում Վասակ սպարապետը և Արշակը։ Շահանդուխտի երազը նույնպես նախազգացման, ճակատագրական անխուսափելիությունը կանխորոշող մի արտահայտություն է։ Պատմողական ձևը ավելի է շեշտում պիեսի մենախոսությունների ու երկախոսությունների ձըգձըգվածությունը։ Համարյա բոլոր հերոսները երկարաբան են։ Պիեսի թերություններից է նաև դժվարամարս լեզուն, գրաբարյան անծանոթ ոճերի առատությունը։

Եսայանի տպագրված գործերից է նաև «Հռիփսիմե» ողբերգությունը (1870), որը գեղարվեստական-դրամատիկական առումով զիջում է

---

[1] Է. Եսայան, *Արշակ Բ, Կ. Պոլիս, 1870, էջ 60։*

«Արշակ Բ»-ին։ Հռիփսիմեն հանդես է գալիս որպես քրիստոնեական կրոնի մոլեռանդ պաշտպան ու նահատակ։ Հեղինակը առաջնորդվել է կանխապես գծված սխեմայով, գերի մնալով միստիցիզմին ու ֆաթալիզմին։ Իսկ այդ պայմաններում լուրջ դրամատիկ գործողության զարգացման մասին խոսք լինել չի կարող։

70-ական թվականների թատերագրության ասպարեզում աշխատել են նաև Ռոմանոս Սետեֆճյանը և Սեպուհ Լազ Մինասյանը:

Ռ. Սետեֆճյանը մի շարք գործեր է գրել, հատկապես ճանաչում ստացել «Հայկ Դյուցազնով»։

«Ռոմանոս Սետեֆճյան,—գրել է Ա. Ջոպանյանը,—որուն խաղերն ահագին ընդունելություն գտած են իրենց գրական արժանիքեն տարբեր պատճառներով, առանց ընդարձակ հմտության, իր ատենի գրողներեն օրինակ առնելով, ինք ալ հեղինակած է բազմաթիվ ողբերգություններ, որոնց մեջ նմանապես ստեղծելու ճիգ մը կտեսնվի, առանց հաջողության։ Ծայրահեղ և անճաշակ հանդգնություններ, լեզվի անկանոնություններ, ուռուցիկ և մեծաժխոր ոճ մը, գաղափարի պակաս, և կայծակի, որոտման, սատանայի, հրեշտակի հաճախակի երևումներ, ահավասիկ ինչ որ կը տեսնվի իր գործերուն մեջ որք անտիպ են ամենքն ալ»[1]։

Սեպուհ Լազ Մինասյանի 70-ական թթ.-ին գրած ստեղծագործությունները («Մարի և Խոսրով», «Դոննա Լեոնորա», «Աբդուլ Ազիզ» և այլն) մեզ չեն հասել։

1872—1873 թվականներին գործել է Մաղաքյան թատերախումբը, որն իր շուրջ համախմբեց ոչ միայն մի շարք ճանաչված դերասանների, այլև թատերագիրներ Թոմաս Թերզյանին և Սրապիոն Թղլյանին: Թերզյանի ստեղծագործություններից մեծ ճանաչում ստացավ «Սանդուխտ» ռոմանտիկական դրաման։ Հետագայում գրված գործերը՝ «Հովսեփ Գեղեցիկ» (1872), «Ֆաուստ» (1881) չբարձրացան այդ մակարդակին։

Սրապիոն Թղլյանի (1840—1919) պիեսներից շատերը միայն անուններով են հայտնի («Լենկթիմուր», «Մեծ Տրդատ և Գրիգոր Լուսավորիչ», «Արշակ Բ», «Արա Գեղեցիկ» և այլն)։

Թղլյանը, «առաջնորդ ունենալով Շեքսփիրը, Շիլլերը, Տյուման և մանավանդ Հյուկոն,—գրում է թատերագրի ստեղծագործությանը քաջատեղյակ Ա. Ջոպանյանը,—գրած է բազմաթիվ թատրերգություններ, որոնց մեջ երևակայություն ու խանդ դրած է, դեպքերու հետաքրքրաշարժ հյուսվածքով, անձերու բազմությամբ և զանազանությամբ, տեսարանի անակնկալներով, կատակերգականի ու ողբերգականի զուգախառնումով, և այն միմոսներով, Շեքսփիրի հռչակավոր միմոսները,—որք իրենց զվարճաբանության տակ խորին փիլիսոփայություն մը կը պահեն։ Կարելի չէ ըսել թե նմանող մը չէ եղած ինք ալ. իր մեկ խաղը Հյու-

[1] «Մասիս», 1893, էջ 38—39։

կոյի ծանոթ թատերգությունը կը հիշեցնե, իր «էլեոնորան»՝ «Ռոմեո և Ժյուլիեթը»։ Բայց իրմե բավական բան դրած է, իր նորասեր մտքով, և նոր ճամբա մը բանալն իսկ ապացույց մըն է իր իսկատիպ ըլլալու ձրգտումին»[1]։

Արևմտահայ պատմա-ռոմանտիկական դրամայի մյուս հետաքրքրքիր դեմքը Տիգրան Մանավյանն է (1851—1888)։

1875 թվականի հունվարի 22-ին բեմադրվել է նրա «Գայլ Վահան» ողբերգությունը։ Մանավյանի մահից հետո, 1911 թ., Կ. Պոլսում թատերագրի որդիները հրատարակել են «Վարդան Մամիկոնյան կամ Հայրենիքի նահատակը» հինգ արարվածով և վերջաբանով ողբերգությունը։

«Գայլ Վահան» հինգ արարվածով ողբերգությունը ժամանակին լավ ընդունելության է արժանացել, դրվատվել մամուլում։

Պիեսի սյուժեն հետևյալն է։ Հայոց մարզպան Մուշեղը ծերացել է։ Նա այլևս չի կարող պաշտպանել իր երկիրը։ Պարսիկները գերեվարել են նրա և Վահանի զավակներին։ Այդ մարդիկ իրենց սերը նվիրաբերում են հայրենիքին։ Մուշեղը մարզպանությունը հանձնում է Վահանին, որը կռվելով թշնամիների դեմ, ի վերջո հաղթանակում է։

Մանավյանը հավատարիմ մնալով պատմական ողբերգություննեբի ոգուն, շեշտը դնում է ոչ թե Մուշեղի կամ Վահանի անհատական, ընտանեկան կյանքի ցուցադրման վրա, այլ ընդհակառակը, այդ ներքին կյանքից նրանց զրկված է համարում։ Թշնամին նրանցից խլել է զավակներին՝ Սմբատին ու Սաթենիկին, բայց նրանք մտածում են որդիների նկատմամբ ունեցած սերը տեղադրել հայրենասիրության հասկացողության մեջ։ Մանավյանի պիեսում հիմնականը հայրենասիրության գաղափարի շեշտումն է։

Հաջող է Վահանի տված երդումը Մուշեղին, հաջող են նրա հայրենասիրական խոհերը Հայաստանն ազատ տեսնելու վերաբերյալ։ Անձնուրացությունը և հայրենասիրությունը ներքին բուռն մղում են տալիս Վահանին և յուրայիններին՝ թշնամու դեմ մարտնչելիս։ Վահանի կարծիքով, հաղթանակը կախված է «հայրենասիրական բուռն եռանդից»։ Դրա դիմաց թշնամու գերազանց ուժը պարտություն կկրի։

Կոնֆլիկտը սրվում է երկու հակադիր ուժերի՝ պարսիկների և հայերի միջև։ Հերինակը հիմնականում հետևել է ռոմանտիկական խտացման սկզբունքին։ Թշնամին խարդախության մարմնացումն է, իսկ հայերը, հատկապես Վահանը և Մուշեղը՝ իդեալական մարդիկ են, մի միտք-մի հոգի՝ հայրենիքի վրա կախված վտանգի ահեղ պահին։

Պիեսում հոգեբանական անհամոզիչ դրությունները և արկածները միմյանց են խառնվում։ Վահանի քաջագործությունները ոչ բոլոր դեպքերում են հավանական։ Նա պարսից հինգ հազարանոց բանակը ոչըն-

[1] «Մասիս», 1893, էջ 39։

չացնում է և նրանց շորերը բաժանում հայերին։ Ծիծաղելի դրության մեջ է դրված Միհրանը, որն իր իրավունքները և իշխանությունը անձնական մատանի-կնիքով հանձնում է Վահանին և հետո էլ սպանվում։ Դրանից հետո ծագող հետևանքներն ավելի անհավանական են։

Այս բոլորը նախապես գծված սխեմայի արդյունք է, ըստ որի թըշնամին պարտվելու է, իսկ հայերը՝ հաղթելու են։

Նույն թերությունները ունի նաև հեղինակի «Վարդան Մամիկոնյան կամ հայրենիքի նահատակը» ողբերգությունը։

Խրթին գրաբարով և վերամբարձ ոճով են գրված Բաղդունու (Տ. Մեսրովպ Ուղուրլյան), «Տրդատ» «քերթված թատրերգական» («Բազմավեպ», 1879) և Մինաս Նուրիխանի «Գուրգեն և Դերենիկ» (Վիեննա, 1879), «Թեոդոր Սալհունի» (1882) պիեսները։

Բաղդունու գրվածքը միստերիա է, միջնադարյան կրոնական գրականության իսկական վերապրուկ և անհամատեղելի մի այնպիսի ժամանակաշրջանի հետ, երբ արդեն կային Սունդուկյանի և Պարոնյանի դրամատիկական ստեղծագործությունները։

Ալիշանի «Հուշիկք հայրենյաց հայոցից» է Նուրիխանն առել «Թեոդոր Սալհունու» նյութը։ Բայց նա ոչ թե ընտրել է հայոց պատմության հերոսական դրվագները, որոնք Ալիշանի գրքի մեծագույն արժանիքն են, այլ Թեոդոր Սալհունու՝ քրիստոնեական կրոնի համար նահատակվելու պատումը։

Նուրիխանի կարծիքով, թատրոնը Մխիթարյան վարժարանի սաների մեջ պետք է հարուցի կրոնա-բարոյական զգացմունքներ։ Պատահական չէ, որ այդ հեղինակի գործերը խաղացվել են վարժարանում։

Պիեսի կոնֆլիկտը կռապաշտ հոր ու քրիստոնյա որդու միջև՝ հանգեցնում է պարտքի գիտակցության և հարազատների սիրո կոնֆլիկտին, որի մեջ հաղթող է դուրս գալիս պարտքի գիտակցությունը։

2

70—80-ական թվականներին արևելահայ իրականության մեջ գըրվում են մի շարք պատմա-ռոմանտիկական դրամաներ, որոնք հիմնականում նույն վայրէջքի պրոցեսն են ցույց տալիս։ Տիպական օրինակներ են Խալաթյանցի «Դյուցազն Մխիթարը» և Աբգար Գուլամիրյանի «Սենեքերիմ հայոց Վասպուրականի» պիեսները։

1878 թ. փետրվարի 24-ին Մոսկվայի հայ ուսանողները բեմադրում են Խալաթյանցի «Դյուցազն Մխիթարը»։ Այդ առիթով «Մշակի» թղթակիցը գրում է. «Ես չեմ կարող չըգովել պ. հեղինակի ոճը, մաքուր լեզուն և ամբողջ դրամայի ընթացքի կապը. բայց միևնույն ժամանակ չեմ կարող չափսոսալ, որ այդքան աշխատանքը դրած է հարյուր և հազար անգամ գրած ու կրկնած մի հայտնի սկսվող և վերջանող ողբերգության վրա, որտեղ մի սիրուն դեռահաս աղջկա ուզում են տալ մի պառավ մարդու և նա թողնում է իր հոր պալատները ու գնում է բանտը մի սի-

րուն երիտասարդի մոտ և սուրը տալով նրա ձեռքը ասում է. գնա՛, քաջ երիտասարդ, ազատիր քեզ և ինձ, և վերջը այդ երիտասարդը սպանում է աղջկա պառավ ամուսնացուին, հայրը սպանում է աղջկանը, իսկ երիտասարդը սպանում է աղջկա հորը—Թուրքաց սուլթանին և այսպես վերջին գործողության ժամանակ թատրոնական բեմը լի է լինում սպանված դիակներով»[1]։

«Սենեքերիմ Հայոց Վասպուրականի» պիեսի հերոսների արարքները հոգեբանորեն և պատմական իմաստով պատճառաբանված չէին։

1880 և 1882 թ. գրվում են երկու պատմական դրամա՝ «Երվանդ երկրորդ» վերնագրով։ Հեղինակներն են Ալիխանյանը *և* Մ. Պալյանցը: *Երկու դրաման էլ բեմադրվել են Թիֆլիսում 1880-ական թվականներին։*

Բովանդակությամբ այդ երկու պիեսներն իրար չափազանց մոտ են։ Երվանդը սպանելով Սանատրուկ թագավորին, հալածում է նրա որդուն՝ Արտաշեսին և ինքը դառնում թագավոր։ Արտաշեսը հավատարիմ նախարարների օգնությամբ հաղթում է Երվանդին և ետ ստանում հայրական գահը։

Ալիխանյանը գրել է հինգ գործողությամբ չափածո ողբերգություն, բայց հետո մշակել, կրճատել է, թողել չորս գործողություն։ Դրանից, ըստ էության, ոչինչ չի փոխվել, որովհետև պիեսում բացակայում է ամենից կարևորը՝ մարդկային հոգեբանությունը։ Օրինակ, Երվանդը դուրս է բերված որպես մի անձնավորություն, որը դրամի ուժով է գործում։ Իսկ քիչ հետո իմացվում է, որ նրա մայրը՝ Բերգիահն է թելադրում նրան գործել և ոչ թե դրամի միջոցով իշխանության հասնելու բնազդը։ Նրա հոգու հակասականությունը դեղարվեստորեն արդարացված չէ։ Արդարացված չէ նաև Սանատրուկի և նրա կապը, Սանատրուկին սպանելու տեսարանը։ Սանատրուկի որդիների հալածանքը նույնպես հիմնված է անհամոզիչ պատահականությունների վրա։ Արտաշեսի նախազգացումը փրկում է նրան, իսկ մյուս եղբայրները սպանվում են։ Էլ չենք խոսում պատերազմի, Երվանդի պարտության մասին, որոնք սոսկ հայտարարվում են և ոչ թե ցուցադրվում։

Հեղինակը չի կարողանում պալատը բզկտող ներքին հակասություններին հասարակական բնույթ տալ, և այդ պայքարում Երվանդի կատարած դերը ցուցադրել։

Պալյանցի պիեսում նախկին սխեման աննշան չափով փոխվում է։ Նախ՝ հակառակ Ալիխանյանի փքուռույց չափածոյի, Պալյանցը գրում է արձակ։ Նա ճիշտ է վարվել, Բամբիշին որպես գործող անձ մտցնելով պիեսում։ Դրանով գործողության դրամատիկ ելակետը հոգեբանորեն հիմնավորվել է։ Այդ այն է, որ Բամբիշը ատում է Երվանդին, իր հորը՝ Սանատրուկին սպանելու համար, իսկ Երվանդն էլ իր նպատակն ունի՝ գահի համար թագուհի ընտրել և ժառանգ ունենալ։ Պիեսը շաբլոն

---

[1] *«Մշակ», 1878, № 38։*

վախճան ունի. գաղտնիքը բացվելուց հետո պատրաստ է կա՛մ թույնը, կա՛մ սպանությունը։

Անկատար կերպարների միջոցով հետաքրքրական մտահղացումները լուծում չեն գտնում։ Արտաշեսը համարյա չի երևում։ Արշակը դեր չունի, իսկ Արգամը, Սուրենը, ըստ էության, ոչ թե անհրաժեշտության շարժառիթներով են գործում, այլ ինչպես որ պատահի, ազատ հոգեբանական ամեն մի պատճառաբանությունից։

80-ական թվականներին պատմական դրամաներ են գրել նաև Սարգիս Գնունին և Կարապետ Հովհանջանյանցը:

Սարգիս Գնունին իր առաջին պիեսում («Ողբերգություն Ս. Վարդանանց զորավարաց», «Արարատ», 1881) փորձում է արտացոլել 451 թ. հայ ժողովրդի մղած պայքարը պարսից բռնակալության դեմ։ Գնունին շեշտում է այդ պայքարի հայրենասիրական դերը, բայց Վարդանանց պատերազմը դիտում է սոսկ որպես մազդեզանց և քրիստոնեական կրոնների պայքար։ Հազկերտի և հայ նախարարների վեճը, որ կոնֆլիկտի հիմնական առիթն է, դրա ապացույցն է։

Գնունին իր հերոսներին բաժանում է անձնուրացների և եսամոլների։ Անձնուրաց է Վարդանը, եսամոլ է Վասակը։ Բայց ոչ մեկն է համոզիչ նկարագրված, ոչ՝ մյուսը։ Գործող անձերն ավելի շուտ քմահաճույքով են առաջնորդվում, քան բանական տրամաբանությամբ։ Այսպես, օրինակ, Հազկերտն ասում է. «Հազար Պարսկաստան չարժե Հայաստան, հազար մոգ ու մոգպետ չարժե մի տգետ քահանա... Մի մեծ գունդ զորք պարսկական չարժե մի հայ զինվոր»[1]։

Պիեսի հերոսները մեծ մասամբ անգույն խոսափողեր են, նրանք չեն երևում գործողության մեջ։

Մյուս՝ «Մահ Աբելի» ողբերգության մեջ («Արարատ», 1884) հեղինակը տալիս է մոլության և առաքինության պայքարը։ Այստեղ կրոնամիստիկական կողմն ավելի է շեշտվում։ Պիեսը գրված է Սողոմոն Գեսների բանաստեղծության հիման վրա։

Կոնֆլիկտի հիմքը ոչ թե մարդկային մեծ տվայտանքն է, այլ կրոնական հակադիր մորալը։ Աբելը Կայենի ձեռքով սպանվելով, սրբանում է, հրեշտակների շարքն անցնում։

Գնունին օգտագործում է աստծո նախախնամության, հրեշտակների ու սատանայի մասնակցության մոտիվները. սա արդեն գրական մեռած ձևերին կառչելու ցուցանիշ է։

1888 թվականին լույս է տեսնում Կարապետ Հովհանջանյանցի «Աբաս» պատմա-հայրենասիրական դրաման, որի նյութը վերցված է Վանանդի Կարս քաղաքում 943 թվականին կատարված դեպքերից։

Ափխազաց Բեր թագավորը գալիս է գավթելու Աբասի թագավորությունը, խլելու նրա թագն ու գահը, սրախողխող անելու ժողովրդին և ն. Առաքելոց եկեղեցին օծելու օտար ծեսով։ Աբասը շրջում է ժողովրդի

---

[1] «Արարատ», 1881, էջ 117։

մեջ, իմանում նրա տրամադրությունը։ Եվ այն բանից հետո, երբ Բերի պատվիրակ Զորտանուեյը վիրավորում է Արասին, վերջինս հարձակվում և պարտության է մատնում Բերի զորքերին, իսկ Բերին գերեվարում և կուրացնում է։

Պիեսի հերոսներից մեկը գտնում է, որ սեփական ձեռքով պետք է պաշտպանել սեփական դատը, ժողովուրդը չպետք է մնա օտարին գերի։

Սակայն պետք է նշել, որ Հովհանջանյանցը ևս հայրենասիրական իր գաղափարներին խառնում է կրոնականը։ Պիեսի հանգույցի ստեղծումը և գործողությունների ընթացքը պայմանավորվում են ինչ-որ ճակատագրական անհրաժեշտությամբ։ Անանիան և Մարիամը գուշակում են Արասի հաղթանակը թշնամու դեմ, որը և տեղի է ունենում։

Գնունու և Հովհանջանյանցի պիեսներին յուրահատուկ են ժամանակի պատմական դրամայի գաղափարական ու գեղարվեստական սահմանափակությունները. դրանք ցուցադրում են այդ ժանրի քայքայումը։

Պատմական դրամայի միակ հաջողված օրինակը 80-ական թվականների սկզբում ստեղծված Մուրացանի «Ռուզանն» է, որը տարբերվում է նախորդ շրջանում ստեղծված գործերից որակապես և գաղափարական առումով։ Մինչ այդ գրական-թատերական աշխարհին անհայտ երիտասարդ հեղինակը միանգամից գրական ճանաչման է արժանանում։

Հասարակությունը ձգտում էր լսել կյանքի խոսքը, ռեալիստական արվեստի խոսքը, որն իր զարգացումը շարունակում էր կենցաղային կատակերգության մեջ և հոգեբանական դրամայում։

3

Պատմական դրամայի հետ միասին, 70—80-ական թվականներին ուժեղ էր նաև արևմուտքից, հատկապես Ֆրանսիայից ներմուծված զգայացունց, արցունքախառն, թույնով և սպանություններով լեցուն մելոդրաման։ Մելոդրաման առանձնապես տարածված էր արևմտահայ բեմում։

Բայց նրա կողքին իր ուրույն տեղն ուներ նաև թատրոնի ռեալիստական ուղղությունը։ Արևմտահայ գավառներում՝ Սեբաստիայում, Ակնում, Կարինում, Արաբկիրում, Վանում և այլ վայրերում տարածում են գտնում տեղական ուժերով կազմակերպած ներկայացումները։ Թատերասերները տեղական բեմերում ներկայացնում են հայրենասիրական պիեսներ (Մ. Պեշիկթաշլյան, Թ. Թերզյան, Գ. Սրվանձտյան, Պ. Դուրյան և այլն)։ Ժողովուրդն այնքան ոգևորվում է այդ ներկայացումներով, որ դերակատարներին կյանքում ևս կոչում է պիեսների հերոսների անուններով՝ Արշակ, Ներսես և այլն։

Տեղի գրագետ մարդիկ ժողովրդական թատրոնի համար գրում են պիեսներ, որոնք թեև թույլ են պրոֆեսիոնալ իմաստով, բայց հետա-

քըրքըրական են շոշափած հարցերով[1]։ Հետաքրքրական են, օրինակ, վանեցի թատերագիր Ամիրճանյանի՝ արևմտահայերի կյանքը պատկերող պիեսները։

1877—1887 թվականներին բուռն գործունեություն է ունենում Պոլսի Պենկլյան թատերախումբը։ Հակառակ մելոդրամայի, այդ խումբը բեմադրում է օպերետներ, որոնց հեղինակն էր մեծատաղանդ կոմպոզիտոր Տիգրան Չուխաջյանը։

Թատերախմբի խաղացանկում հուշակվում է Հ. Պարոնյանի մտերիմ բարեկամ Թագվոր Նալյանի (1843—1876) «Լեբլեբիջի հոր հոր» պիեսի բեմադրությունը։ Այդ գործը գրված լինելով թուրքերեն՝ տարածվել է ամբողջ Մերձավոր արևելքում և մեծ հռչակ բերել հեղինակին։ «Իր անունին մշտնջենավորման սակայն՝ պիտի բավեր միայն իր հանրածանոթ գլուխ-գործոցը՝ Լեպլեպիճի հոր հոր աղան: Նալյանի այս գործը թրքահայ թատրոնի խաղացանկին մեջ, իբրև կատակերգություն, փայլուն ու առաջնակարգ տեղ մը կը գրավե»[2],—գրում է Շարասանը։ «Լեպլեպիճիի» մեջ Նալյան հաջողած է հարազատորեն ներկայացնել բոլոր տիպարները. արևելյան բարքերու խորապես ուսումնասիրողի իր մեծ արժանիքը որ ի հայտ կուգա իր այս գործով, պատվավոր տեղ մը կը սահմանե իրեն թատրոնի հեղինակներու շարքին մեջ»[3]։

Տարածված էր նաև Խ. Գալֆայանի «Ալաֆրանկա» կատակերգությունը։

Ֆասուլաճյանի և Մնակյանի թատերախմբերը բեմադրում են զանազան կատակերգություններ և դրամաներ։ Ինքը՝ Թ. Ֆասուլաճյանը իր ժամանակի բարքերի մասին պիեսներ է գրում («Տան պատիվը», «Սապոնը ձեռքե առնել գեշ է»), որոնք, սակայն, ժամանակակիցների կարծիքով, թույլ գործեր են։ Պիեսներ են գրում Հովհաննես Աճեմյանը («Կոմիտասին ցուցակը» և «Անճարակ պսակը»), Հովհաննես Յազրճյանը («Բերայի հրդեհին մեկ գաղտնիքը»), Մկրտիչ Աճեմյանը («Մեր սիրահարը»), Տիգրան Փեշտիմալճյանը («Մառի ժան»), Սրապ Մանասարյանը («Բամելա կամ բարեկենդանի գիշերները»), Ռշտունին և ուրիշներ։

Դրանցից ոմանք, ինչպես և Տիգրան Տոմինյանը, Հովհաննես Ետայանը, զբաղվել են նաև թատերական երկերի թարգմանությամբ։ Մի քանի ուշագրավ թատերական երկեր է հեղինակում նաև անվանի հրապարակախոս, գրող և թարգմանիչ Մատթեոս Մամուրյանը:

Մամուրյանի ծառայությունը դրամատուրգիայի բնագավառում գնահատել են ժամանակակիցները՝ Հր. Ասատուրը, Ա. Չոպանյանը և ուրիշներ։

---

1 Տե՛ս Մ. Դավթյանի հոդվածը՝ «Ազգային հիվանդանոցի տարեցույցում», Պոլիս, 1925։

2 Շարասան, Թրքահայ բեմն և իր գործիչները (1850—1908), Կ. Պոլիս, 1914, էջ 108։

3 Նույն տեղում։

Մամուրյանը գրել է «Տիրայր», «Սեֆիլենց տունը» կատակերգությունները, «Տունեն դուրս» դրաման, փոխադրել է նաև արևմտաեվրոպական հեղինակների պիեսներից։

«Սեֆիլենց տունը» (1876) ռեալիստական զավեշտում հեղինակին առանձնապես հաջողվել է ստեղծել Սեֆիլենց Ասատուրի, այդ նախկին ջրկիրի, այժմ նորաթուխ ամիրայի և նրա փարիզաբնակ որդու՝ Նորայրի կերպարները։

Ասատուրը վարք ու բարքով գռեհիկ ու վայրենի մի գավառացի է, որը միայն նախկին կեղտոտ գդակը փոխարինել է ֆեսով և լայն կապեր ստեղծել։ Նա տգետ է, որից օգտվում է նրա թեթևաբարո, շվայտ փարիզաբնակ, պարահանդեսների աստղ, ֆրանսերեն կոտրատող որդին՝ Նորայրը և հոր աչքին երևում է իբրև խելացի դիվանագետ։ Հեղինակն ստեղծել է մի շարք զավեշտական դրություններ։ Օրինակ՝ նա բառեր է ասում, իսկ հայրն այդ բառերի տակ զանազան մարդկանց անուններ է հասկանում։

Ասատուրի մյուս որդիներից Վարդը եկեղեցուն է նվիրվել, իսկ Խաչիկը տարված է հայրենիք մեկնելու հույսով, մտածում է, որ եթե ժառանգության տիրանա, ապա այն կնվիրի ազգաշինության գործին։ Իսկ երբ Նորայրը մի փորձված խարդախի միջոցով օրը ցերեկով ուզում է կողոպտել ժառանգությունը, նա մտածում է սեփական քրտինքով դրամ վաստակել և իր միտքն իրագործել։

«Սեֆիլենց տունը» արժեքավոր է հենց իր հայրենասիրական շնչով։

Այդ գիծը Մամուրյանը զարգացնում է իր ամենահետաքրքիր պիեսում՝ «Տունեն դուրս»-ում, որը տպագրվել է 1882—1883 թվականների «Արևելյան մամուլում» և խաղացվել Զմյուռնիայի Ս. Մեսրոպյան վարժարանի աշակերտական տարեկան հանդեսի ժամանակ։

Պիեսի թեման արդիական է։ Վաճառական Կամսարը բավականաչափ հարստության տեր է։ Բայց նա իր խելքը տվել է քաղաքականության և մոռացել առօրյա գործերը, տուն ու տեղը, ընտանիքը։ Այդ բանից օգտվում է խարդախ մի մարդ՝ Ռուստոմը։ Նա ուզում է չարաշահել Կամսարի հայրենասիրական զգացմունքները։ Ռուստոմը հավատացնում է, թե ինչ-որ մի մեքենայի միջոցով ինքը Վանա լիճը պետք է տեղափոխի Կամսարին պատկանող Արշարունյաց գավառի գյուղերից մեկի մոտ և ծաղկեցնի հողը, հարստացնի Կամսարին։ Դյուրահավատ Կամսարն ապավինում է Ռուստոմի խոստումներին և, ի վերջո, իր ունեցվածքը նրա ձեռքը հանձնում։ Կամսարի ավագ որդին՝ Բագարատը ձգտում է Ռուստոմի խարդախությունները բաց անել, բայց վերջինս միամիտ չէ։ Կաշառում է որոշ մարդկանց, օգտվում Կամսարի փոքր որդու և պչրկա թեթևսոլիկությունից, հալածում Բագարատին, սպանել տալիս նրա մորը։ Եվ այս ամենից հետո միայն, պատահական կերպով, կնոջ թողած թղթի միջոցով, Կամսարը համոզվում է, թե ով է Ռուստոմը և սպանում է նրան։

Թատերագիրը հասարակական որոշ խավի՝ վաճառականության կյանքն է բեմ հանում և, առանց գունազարդելու, հասարակության դատին հանձնում։ Մի ընտանիքի միջոցով նա ձգտում է ընդհանրացնել արևմտահայ վաճառականական ընտանիքի կյանքը։

Ռուստոմը խարդախության և քսության մարմնացումն է։ Նա երկար ժամանակ Կամսարի մոտ ձևանում է բարեբար և, օգտվելով նրա փառասիրությունից, Կամսարի հոգին հավաքում է իր բռի մեջ։ Սարկազմով է հեղինակը ներկայացնում Ռուստոմին։ Դեռ նա գործողության մեջ չի մտել, բայց Արբունի խոսքում երևում են նրա արտաքինի առաջին նրբագծերը։ «Կ՚ճանչնա՞ս երկար, բարակ, ոսկրուտ, կունտ ճակատ, սրաքիթ մարդ մը»[1]։ Իսկ հետո՝ արտաքինից գնում է դեպի բնավորության բնութագրումը. «Հա՛, խոշորկեկ է. բայց արջային աքիսի պես կ՚սմքի, կ՚սպրդի, կը սահի ուր որ ուզես, և մեզի պես հավերուն արյունը կ՚ծծե առանց ցավ տալու»[2]։ Հետո Ռուստոմը քիչ-քիչ գործողության մեջ է մտնում և զարգանում մեր աչքի առջև։

Երկրորդ արարվածում նա արդեն երևում է իր գազանային էությամբ։ Եթե ուրիշի մոտ սրբի նման հեզ է պահում իրեն, ապա մենակ մնալով, ինքն իր հետ «անկեղծանում է»։ Ռուստոմի մենախոսությունն այդ առումով հաջող մի հատված է,—«Ես ալ նպատակ ունիմ— այս տան տիրել և տիրանալ միամտի մը, Կամսարին հարստությանը... իր խորհրդականն ու գանձապահը ըլլելեն ձանձրացա, կ՚ուզեմ թե իր անձին և թե գանձին տերը ըլլիլ...» և այլն[3]։ Քայլ առ քայլ Ռուստոմի բնութագիրը խորանում է։ Նա ուղղագիծ կերպար չէ. նա տատանվում է, հուզվում, վճռական է, բայց և կասկածում է։ Այս երկվությունը նույնպես խթանում է գործողության զարգացումը։

Ռուստոմը բացարձակապես ծաղրում է Կամսարին, իսկ վերջինս այդ ընդունում է որպես հոգատարություն։ Ռուստոմի ձեռքին ոչ միայն Կամսարն է խաղալիք, այլև Կադմոսը, որը դրամ շորթելու համար ամեն ինչի ընդունակ է։

Ռուստոմի դեմ կանգնած է միամիտ, դյուրահավատ, հարազատներին մոռացած, թշնամուն հարազատ կարծող, փառամոլ Կամսարը։

Կամսարը՝ քաղաքական ասպարեզ մտած այդ տգետ վաճառականը, իր կատարած անհեթեթ քայլերով ծիծաղելի է։ Նա իրականությունից կտրված մարդ է և ամպերի մեջ է սավառնում, ազգային «նոր-նոր ծրագիրներ» կազմում։ Սակայն դրանք սոսկ պատրանքներ են, որ ոչ միայն նրա գործերին, այլև ընտանիքին են վնասում, Բագարատի արտահայտությամբ՝ նույնիսկ «ազգի տունն են քանդում»։ Երբ Կամսարը Բագարատից Ռուստոմի մասին իրավացի կշտամբանքներ է լսում, դիմադրում է։ Կամսարի այդ դիմադրությունը անկեղծ է։ Երկյուղածությամբ են

---

1 *«Արևելյան մամուլ», 1882, էջ 380։*

2 *Նույն տեղում։*

3 *Նույն տեղում, 1882, էջ 474։*

հնչում նրա «Խաչ հանե երեսդ. հիմա՞ր ես, տղա՛» բառերը։ Գնալով Կամսարը ավելի է խճճվում Ռուստոմի ցանցերում։ Տղան տեսնում է երբեմնի գործունյա, հայրենասեր հորը, որը փառամոլության պատճառով կորցնելու է ամեն ինչ։

Կամսարը մենակ մնալով հուզվում է, թե ինչ կգրեն լրագրում իր մասին. «Կամսար պեյն այս ըրավ, այն ըրավ, Կամսար պեյն հավկիթ կերավ, Կամսար պեյն քիթը խնչեց, Կամսար պեյն ճապ կլլեց, Կամսար պեյն փոքր ցավելուն՝ չգիտեմ ո՛ւր գնաց... որ օդ փոխե... է՜հ, ա՛լ քաշելիքս չմնաց. ի՛նչպես շարժիմ՝ չգիտեմ։ Կ՚վախնամ մինչև անգամ կնկանս երեսը նայելու... համբավն ալ տեսակ մը գերություն է... մեծ մարդը ըլլալն ալ տանջանք է...»[1]։

Կոմիկական է նաև, երբ այդ փառասեր մարդը հրապուրվում է շքանշանով կամ մեծ հարգանք է համարում Թրանտապուլի դեսպանատնից հրավիրատոմս ստանալը, ազնվական մարդկանց հետ հանդիպելու համար։ Նրա շտապողականությունն այդ առումով շատ բնական է. «Շո՛ւտ, Մուշիկ, պատրաստե՛ համազգեստս. դի՛ր վրան մյուս նշաններս, քաշել տուր սև ձիս, ետևեն ալ կառքս թո՛ղ գա... շո՛ւտ, շո՛ւտ, կենացս ամենե գեղեցիկ մեկ վայրկյանն է այս...»[2]։

Կամսարի ինքնասիրությունը շոյվում է նաև ազգային գործիչների— լրագրողների մոտ, որոնք նրան գովում են և նրանից դրամ շորթում։ Նա այնքան միամիտ է, որ տեսնելով հանդերձ այդ մարդկանց ծախվածությունը, մեկը մյուսի ձեռքից աշակերտ խլելը, հավատում է, թե այդ դոեհիկները երեխա կարող են դաստիարակել։

Եվ այսպես, զարմանալի միամտությունը մինչև վերջ չի դավաճանում նրան։ Եվ միայն պիեսի վերջում՝ կնոջ մահը և նրա գրած թուղթը Ռուստոմի մասին, արթնացնում են նրան։ Միանգամից փլվում է Ռուստոմի նկատմամբ տածած հավատը, որին փոխարինում են ցասումն ու վրիժառությունը։

Մամուրյանը ծաղրում է բուրժուական ընտանիքը, ուր ամեն ինչ խախտվել է։ Մեծը փոքրին չի ճանաչում։ Զաքարիկը և Հիրիկը բուրժուական երիտասարդության թեթևսոլիկ բարքերի կրողներն են՝ «իմաստակ աղջիկը» և «անտաշ ու գոռոզ չարաճճիկը»։ Նրանք հոգեպես աղքատ են, բայց այդ աղքատությունը թաքցնում են «քաղաքականությամբ զբաղվելու» քողի տակ, ուրիշներից սերտած ֆրազներ կրկնելով։ Թե որքան թեթևամիտ են նրանք, ցույց են տալիս նրանց վեճերը, օրինակ, թե Հաբեշստանի աղջկա աչքերն ի՞նչ գույնի են։ Զգացվում է թաքնված, թունոտ սարկազմը նրանց նկատմամբ։

Դիպուկ են բնութագրված բուրժուական լրագրողները. «Շարագիրներն ալ ուրիշ բան չեն ըներ։ Մին խնդրույն պոչեն կ՚բռնե, մյուսը՝ գլխեն և կ՚սկսին քաշել այնպես, որ բուն խնդիրն, թեև երբեմն խնդիր

---

[1] «Արևելյան մամուլ», 1882, էջ 429։

[2] Նույն տեղում, էջ 430։

ըսվելու տեղ չունի, մեջ կ՚խաղա, և կ՚մնա ոսկորն, զոր կ՚կրծեն ու կ՚կրծեն մրմռալով և իրարու ակռա կ՚ցուցնեն։ Ոմանք իրենց մորուքն, այլք իրենց գլուխը վրա կ՚տան. իսկ ընթերցողներն մորուք փետտողներուն կողմն են, վասնզի ավելի խնդալ կսիրեն, քան թե բան սորվիլ»[1]։

Անսկզբունքայնություն,—ահա այդ լրագրողների սկզբունքը։ Այդ բանը հատկապես ցուցադրվում է այն տեսարանում, երբ լրագրողները իրենց գրիչը վաճառում են մի քանի ոսկով կամ ղուրուշով։ Հովնակը, Սեռնին և մյուսները բուրժուական անսկզբունք լրագրողների տիպիկ օրինակներ են։

Դրանց հակադրվում են ժողովրդի մարդիկ՝ Արբունը, Մուշիկը, որոնք ճարպիկ են, աչքաբաց, սրամիտ և հարկ եղած դեպքում ցույց են տալիս իրենց բարոյական գերազանցությունը։

Հոր հակառակ՝ Բագարատը ներկայացված է որպես հայրենասեր, աշխարհի չարն ու բարին հասկացող և ճիշտ կողմնորոշվող մի երիտասարդ։ Բայց նրա բնավորությունն այդ առումով չի պատճառաբանված։ Այդ կերպարն ավելի արկածային հնարքներով է զարգանում. թույլ է, կոնկրետությունից զուրկ։ Նա ավելի շատ ճառախոս է, քան կենդանի բնավորություն։ Պիեսում կան նաև մելոդրամատիկ գծեր (Կամսարի կնոջ թունավորումը)։

Սակայն, ընդհանուր առմամբ, դրաման գրված է սրամիտ, դիպուկ մենախոսություններով և երկախոսություններով, որոնք բնորոշում են հերոսների ներքնաշխարհը և առաջ տանում գործողությունը։

4

Եթե 1880-ական թվականներին արևմտահայ թատրոնը Սուլթան Համիդի հրամանով փակվում է, անկում ապրում, ապա արևելահայ բեմը շարունակում է գործել։

Արևելահայ գավառներն ևս ստեղծում են իրենց ժողովրդական թատրոնները։ Թատերական գործի գիտակ մարդիկ՝ Գր. Արծրունին, Գ. Սունդուկյանը, Ռ. Պատկանյանը խրախուսում են ժողովրդական թատրոնի համար գրող հեղինակներին։ Պռոշյանը, Պատկանյանը նույնպես գրում են վոդևիլ-կատակերգություններ այդ թատրոնի համար։

1870-ական թվականների սկզբներին տպագրվում են գավառական կյանքին նվիրված մի շարք գործեր՝ Հովակիմ Գեղամյանի «Զենիաթ-զենիաթ» (1873), Ղազախեցու (Գրիգոր Պապ) «Դավի դառաբա կամ մի հարսանիք» (1874) և այլն։

Հ. Գեղամյանը «Զենիաթ-զենիաթը» նվիրել է Ախալցխայի արհեստավորներին։ Պիեսում նա վեր է հանում գավառական քաղաքի թաքնըված ցավերը։ Մարդիկ թաղված են անասելի պարտքերի տակ։ Պարտքերը և սովը տնական երևույթներ են վաշխառուների կողմից հարստա-

---

[1] «Արևելյան մամուլ», 1882, էջ 425։

հարվող ժողովրդի կյանքում։ Հեղինակն այս ահավոր ֆոնի վրա ցուցադրում է Համպարի ընտանիքի ողբերգությունը։ Գեղամյանը ժողովրդի վիճակի թեթևացման միջոց համարում է արհեստը։ Այդ պատճառով էլ նա իր պիեսի գաղափարը դարձնում է արհեստի փառաբանությունը։

Ղազախեցու «Ծավի դառսրան» ցուցադրում է Ղազախի գյուղական կյանքը։

Սակայն, ըստ էության, և Գեղամյանը, և Ղազախեցին ավելի շուտ երկար ու ձիգ դատողություններ են անում, ուժեղ քննադատական խոսքեր ասում գավառի տերերի, գյուղական տանուտերի, տերտերի և, այլոց մասին, քան ներկայացնում կյանքի՝ գեղարվեստորեն ընդհանրացված պատկերներ։

70-ական թվականներին գավառական թատրոնի համար պիեսներ են գրել նաև Գ. Քալանթարյանը, Ս. Շահազիզյանը, Հ. Հովհաննիջանյանը, Գ. Ալթընթոփյանը, Ղ. Ալաճալյանը և ուրիշներ։

Ըստ երևույթին, ժողովրդական թատրոնի հետաքրքրական գործերից են եղել Ղուկաս Ալաճալյանի գրվածքները։ Այդ մասին գրում է Սյուլյուկը (Ռ. Պատկանյան)՝ «Մշակում»։ Նա հատկապես հիշատակում է Ալաճալյանի «Ակամա պսակը» պիեսը։

Այդ պիեսի սյուժեն հետևյալն է։ Նախիջևանում մի հարուստ, բայց անհոգի վաճառական է ապրում։ Նրա կինը փողի երկրպագու է։ Սրանք ունեն մի աղջիկ, որը բնավորությամբ ծնողների հակառակն է՝ բարի ու փափկասիրտ, սենտիմենտալ։ Ուսումը նրան հեռու է պահել ծնողների փողասիրությունից և կոպտասիրտ լինելուց։ Բայց նա զոհ է գնում ծնողների քմահաճույքին։ Ծնողները հավանում են մի հարուստ, անպիտան «քյուլհանի», որը գինարբուքների, թղթախաղի վարպետ է և աղջըկան զոռով տալիս են նրան։

Աղջիկը սկզբում բողոքում է, բայց իզուր։ Սպառնալիքով նրանք կոտրում են խեղճ աղջկա կամքը, նրան հավատացնելով, թե «ամեն քյուլհանի տղա, երբ որ կարգվի՝ կխելոքանա»։ Սակայն ամուսնությունից հետո, ամուսինը մնում է նույն անբարոյական և շվայտ մարդը, իսկ երիտասարդ կինը հիվանդանում է բարակացավով։ Մեռնում է տղայի հայրը։ Խեղճ աղջիկը մենակ և անօգնական է մնում աշխարհի երեսին։ Նրա ամուսինը երեք օր փախչում է տնից և վերադառնում։ Պարզվում է, որ նա Ռոստովի հետնախորշերից մեկում իր ընկերակիցներից մեկի գլուխը շշով պատռել է։ Կինը ականատես է լինում անառակության մի տեսարանի։ Շուտով գալիս է պրիստավը և կալանավորում հանցավորին։ Նրա ամոթխած կինը ամեն հարվածի դիմանում էր, բայց այս հարվածը չի կարողանում տանել...

Պիեսի առողջ հատիկը, ինչպես նկատել է Պատկանյանը, նրա մերկացնող ու սթափեցնող ուժն է։

Արևելահայ ռեալիստական թատրոնի զարգացման համար խոշոր դեր են կատարել այնպիսի քաղաքներ, ինչպիսիք են Թիֆլիսը և Երևանը։ Թիֆլիսում էին գործում արևելահայ թատրոնի նշանավոր դեմ-

քերը։ Գ. Չմշկյանի հրավերով այդտեղ են գալիս հայ մեծ դերասաններ Պետրոս Ադամյանը և Սիրանույշը։ Թիֆլիսում էր ապրում և ստեղծագործում Գաբրիել Սունդուկյանը, որի զորեղ ազդեցությամբ զարգացավ հայ ռեալիստական դրամատուրգիան։

Թիֆլիսի և Երևանի թատերագիրները հիմնականում արտացոլում են քաղաքային կենցաղը, տեսադաշտից համարյա թե դուրս թողնելով գյուղը (բացառություն է կազմում Ալ. Արարատյանը)։

Նրանք բուրժուական կենցաղն ու բարքերն են ցույց տալիս, պատկերում վաճառականության, ինտելիգենցիայի, հասարակ մարդկանց. աշխատում կյանքում և կենցաղում ծնունդ առած նոր մոմենտներ տեսնել։

Այսպես, Ալ. Քիշմիշյանը վողևիլից հետո, 80-ական թվականների սկզբին իր ուժերը փորձում է նոր ասպարեզում։ Նա առաջին ծրագրային-քաղաքական կոմեդիայի հեղինակն է։ Այդ է նրա ծառայությունը հայ դրամատուրգիային։

Ալեքսանդր Քիշմիշյանը սովորել է Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում, ապա համալսարանում։ Եղել է «Մշակ» թերթի առաջին կազմի անդամ, բայց պառակտվելով՝ անցել է միզվականների բանակը։ Ակտիվ թղթակցել է «Մեղու Հայաստանի» թերթին, հատկապես գրել է բնագիտության հարցերին նվիրված հոդվածներ։

Դեռ Լազարյան ճեմարանի շրջանից սկսած նա ակտիվորեն մասնակցել է գրական-թատերական կյանքին։ Ելույթներ է ունեցել հատկապես Մոսկվայի հայ ուսանողների կազմակերպած սիրողական ներկայացումներում։ Նրա գրչին են պատկանում «Գրոշը», «Կրակի շուրջը» գրվածքները։

Սակայն հետաքրքրական են նրա պիեսները։ Դրանցից առաջինը՝ «Քաղաքի ադաթը փոխվել է» կենցաղային կատակը գրված է 60-ական թվականներին։

Ալ. Քիշմիշյանը որպես թատերագիր անուն է հանում «Օրիորդ Բեռոյանց» կատակերգությամբ։ Այդ պիեսի բեմադրությունը բուռն բանավեճի առիթ տվեց։ Նրա մասին բազմաթիվ հոդվածներ են գրել Գր. Արծրունին, Ս. Արծրունին, Հայկունին, Յունուսը (Ս. Սպանդարյան)։ Հետաքրքրության պատճառը պիեսում արծարծված հարցերն էին։

Ամենից կարևորն այն էր, որ Ալ. Քիշմիշյանը գրել էր պիես ժամանակակից կյանքից, օրվա հրատապ հարցերի մասին։ Պիեսն իր հասարակական նպատակադրումով XIX դարի 80-ական թվականների հետաքրքրական ստեղծագործություններից մեկն է, որը նվիրված է ռուս-թուրքական պատերազմից հետո սկսված շրջանին։ Հասարակական խնդիրներն են զբաղեցնում հեղինակին։

«Օրիորդ Բեռոյանցը» առաջին գործերից մեկն է, որի մեջ շոշափվում են հայ ազգային-ազատագրական շարժման հարցերը։ Զենքի միջոցով ազատության հասնելու ծրագիրը անհաջողության հանդիպեց։ Քիշմիշյանը քարոզում էր չհուսալքվել, այլ անձնվեր հայրենասիրու-

թյուն դաստիարակել, ապրել ժողովրդի ցավերով, սփոփել նրա տանջանքները։

«Օրիորդ Բերոյանցի» բովանդակությունը հետևյալն է։ Վաճառական Գուլյանցի տնային բժիշկ Ջանումյանցը լսում է, որ Թիֆլիս է գալու իր որդեգրուհին՝ օրիորդ Բերոյանցը։ Նա գյուղում վարում է ուսուցչի ծանր պաշտոնը։ Ջանումյանցը շատ է ուրախանում՝ չէ՞ որ ինքն է նրան դաստիարակել հասարակության նվիրվելու ոգով։

Եվ ահա, օրիորդ Բերոյանցն իր բարեկամների շրջանումն է։ Գուլյանցը մտածում է, որ շատ հարմար է նրան Ջանումյանցի հետ ամուսնացնել։ Իսկ իր աղջըկան՝ Սոֆիային նա մտադիր է ամուսնացնել հարուստ փաստաբան Աթոյանցի հետ։ Վերջինս օժիտ է պահանջում, իսկ հետո էլ պարզվում է, որ անբարոյական է։ Գուլյանցի աչքերը բացվում են։ Մինչ այդ, Սոֆիան իր սերն է հայտնում Ջանումյանցին։ Նրանք ամուսնանում են և որոշում արտասահման գնալ։ Օրիորդ Բերոյանցը, որը սիրում էր Ջանումյանցին, թողնում-հեռանում է գյուղ։

ՕՐԻՈՐԴ ԲԵՐՈՅԵԱՆՑ

ԿՈՄԵԴԻԱ ՉՈՐՍ ԱՐԱՐՈՒԱԾՈՎ

ՀԵՂԻՆԱԿՈՒԹԻՒՆ

ԱՂԵՔՍԱՆԴՐ ԾԻԾՄԻԾԵԱՆԻ

ԹԻՖԼԻՍ

ՅՈՎՀԱՆՆԷՍ ՄԱՐՏԻՐՈՍԵԱՆՑԻ ՏՊԱՐԱՆ

ՕՐԲԷԼԵԱՆ ՓՈՂՈՑ, Տ. 1 2

1885

«Օրիորդ Բերոյանց» կատակերգության առաջին հրատարակության անվանաթերթը

Բերոյանցը իդեալական կնոջ կերպար է, որը զոհում է ամեն ինչ՝ արևմտահայ գյուղի բարվոքմանը նվիրվելու համար։ Նա արհամարհում է գյուղում տարածված ծանր հիվանդության համաճարակը և այն, որ ինքն էլ կարող է զոհ դառնալ այդ հիվանդությանը։ Նա գնում է փորձության դեմ հանդիման, առանց վարանելու, գնում է կրթելու, ինքնագիտակցության կոչելու ժողովրդին։ Նա ունի ուժեղ բնավորություն ու կամք և հասարակական գործչի ծանր պարտավորությունն է ստանձնել։

Հեղինակը, սակայն, չի կարողացել իր հերոսուհու հասարակական կյանքը զուգորդել անձնական գծերի հետ։ Նա սկզբում չոր ու անտարբեր է Ջանումյանցի հետ ունեցած հարաբերության մեջ։ Զգացվում է, որ սիրում է Ջանումյանցին, բայց հեշտությամբ, առանց որևէ ներքին ապրումի, սիրած մարդուն զիջում է Սոֆիային։ Նույնիսկ լսելով, որ Սոֆիան տարված է Ջանումյանցով, նա ասում է, թե կօգնի, որ նրանց

մտերմությունն ամրապնդվի։ «Եթե սիրելիս էլ չլինի, ես կը ստիպեմ նորան սիրելու... Ես նորան հանգստություն չեմ տալ»[1]։ Եվ այդ այն դեպքում, երբ ինքը դառնացած է, հասարակ, աղքատ վարժուհի է, գիտի, որ այդ պատճառով է Ջանումյանցը իրեն թողած Սոֆիայի կողմը գնում։

Ջանումյանցը նույնպես հակասական է ստացվել։ Լինելով ազգասեր, ունենալով դրականի, նույնիսկ իդեալականի նախադրյալներ, վերջում, սակայն, նա հարազատ չի մնացել իր սկզբունքներին և հոգեբանությանը։ Դա հանկարծահաս, չպատճառաբանված փոփոխություն է։ Բացառված չէ, որ նա անկեղծորեն սիրում է Սոֆիային։ Բայց վատն այն է, որ դրանից հետո նա կտրուկ կերպով հեռանում է իր սկզբունքներից, մոռանում իր նպատակը։

Բարսեղ Աթոյանցը ավելի հետևողական ռեալիստական կերպար է։ Նա գիտե, որ կյանքի տեղաշարժերի հետ՝ հարստանալու նոր մեթոդներ պետք է օգտագործել։ «Մայրաքաղաքում կրթված հայ երիտասարդը» գործի մարդ է. նրա արհեստը՝ փաստաբանությունը լավ է բնորոշում Բերոյանցը. «Օգնել մարդուն, երբ նորան օգնություն հարկավոր չէ. ճնշել ու վնասել նորան, երբ նորան օգնություն է հարկավոր,—սա գիտություն չէ, այլ արհեստ է...»[2]։ Բարսեղը միաժամանակ կնամոլ է, էգոիստ, մորթապաշտ։ Լինելով իսկական կոսմոպոլիտ. նա ցինիկ կերպով ծաղրում է հայրենասերների սկսած գործը։

Այս դեպքում Քիշմիշյանը հավատարիմ է մնացել կերպարի տրամաբանությանը և հավաքական բնավորություն է կերտել։

«Օրիորդ Բերոյանցը» հեղինակը կոչել է կատակերգություն։ Թերևս Քիշմիշյանը հետևել է իր նախորդի տրադիցիային։ Սունդուկյանն իր պիեսները («Պեպո», «Էլի մեկ զոհ» և այլն) նույնպես կոչել է կատակերգություններ. ճիշտ է, դրանք, ըստ էության, դրամաներ էին։ «Օրիորդ Բերոյանցի» ընդհանուր տոնը երգիծական չէ, նրա պաթոսը կոմիկական չէ, այլ դրամատիկ, հետևապես, պիեսը ավելի ճիշտ կլիներ անվանել դրամա։

Քիշմիշյանի մյուս պիեսը՝ «Աչքից ընկած-սրտից հանած» 4 գործողությամբ կատակերգությունը ներկայացվել է Թիֆլիսի թատրոնում, սիրողների խմբի ուժերով՝ 1887 թ. նոյեմբերի 18-ին։

Այդ պիեսը, սակայն, չունեցավ նախորդի հաջողությունը, զիջում էր նրան և՛ իր գաղափարական բովանդակությամբ և թե՛ գեղարվեստական խորությամբ։

1882 թվականին Թիֆլիսում բեմադրվում է թատերական և հասարակական գործիչ, փաստաբան Սենեքերիմ Արծրունու *«Տփխիսեցի Ասպետյաններ» դրաման՝ 3 արարվածով։ Այդ պիեսի բեմադրության առթիվ հետաքրքրական գրախոսական է գրել Գր. Արծրունին։ Դրանից կարելի է գաղափար կազմել պիեսի մասին։*

---

1 Ալ. Քիշմիշյան, *Օրիորդ Բերոյանց, Թիֆլիս, 1885, էջ 100։*

2 *Նույն տեղում, էջ 59։*

Այդ ժամանակ Թիֆլիսում ինքնասպանությամբ կյանքին վերջ էր տվել մի օրիորդ՝ Շատկովսկայա ազգանունով։ Գրիգոր Արծրունին խորհուրդ տվեց այդ փաստն օգտագործել պիեսի համար, ցույց տալ անազնիվ ու կոպիտ բարքերի տխուր հետևանքները։ Սեն. Արծրունին յուրովի կերպով օգտվեց այդ խորհրդից։ Նա «նեղ հայացքով», պահպանողական դիրքերից մոտեցավ հարցին։ Նա առաջ քաշեց ընտանիքի կործանման հարցը՝ պատճառաբանելով այն օտարամուտ բարքերի ազդեցությամբ։ Հեղինակը ձգտում էր հայերին հեռու պահել օտարների հետ ամուսնանալուց, որպեսզի դժբախտ չլինեն։

Գր. Արծրունին խիստ քննադատեց պիեսի այս տենդենցը, ինչպես և այն, որ պիեսում կան անհամոզիչ դրություններ, դրական և բացասական հերոսներն անգույն «փայտի կտոր» են և, որ ամենակարևորն է, գործողությունները ոչ թե բեմում են կատարվում, այլ բեմից դուրս, գործող անձերը միմյանց վրա ներգործություն չունեն։

* * *

Թիֆլիսի հայ թատրոնական գործիչներից էր **Գրիգոր Երեցփոխյանը**: *Նա ծնվել է Թիֆլիսում, սովորել տեղի գիմնազիայում, ավարտել Մոսկվայի համալսարանը։ Պատանեկան տարիներին մասնակցել է Միքայել Պատկանյանի կազմակերպած ներկայացումներին, իսկ հետո՝ Մոսկվայի ուսանողների ներկայացումներին։*

1865 թ. գրում է առաջին պիեսը՝ «Հնարագետ կինը» մեկ գործողությամբ վոդևիլը, որի նյութը վերցված էր Թիֆլիսի հայոց կյանքից։ 1873 թ. գրում է «Ա՜յ քեզ օյին» վոդևիլը և «Մանկավարժուհին» («Դաստիարակչուհին») մեկ գործողությամբ կատակերգությունը, իսկ մահից մեկ ամիս առաջ ավարտում է «Ո՞վ է մեղավոր» 3 գործողությամբ դրաման։

Երեցփոխյանի առաջին պիեսը կենցաղային բնույթի է։ Նրա մեջ սահմանափակ թվով, բայց կենդանի բնավորություններ կան—վաճառական Նիկոլայ Սերգեիչ Վարդգուլովը, խորամանկ, նոր մոդայի սիրահար կինը՝ Սոփիոն և զառափ Յովանեն[1]*։*

Վաճառականական միջավայրը մնաց հեղինակի ուշադրության կենտրոնում նաև «Ա՜յ քեզ օյին» վոդևիլում, որը կարելի է համարել 70-ական թվականների լավագույն վոդևիլներից մեկը։

Այս պիեսում հեղինակը քննադատության կրակի տակ է առնում ժլատ վաճառական Ավետիքին։ Բուրժուական դրամական հարաբերությունները իրենց կործանարար հետքն են թողել նրա հոգում։ Կուտակելու, շատ ստանալու տենչով բռնված, նա պաշտամունքի առարկա է դարձնում իր «բարաթները»։—«Սաղ կինքս վրեն իմ դրի, թե վուր չտան խոմ կու գժվիմ»[2]*։ Կոմիզմով են լի նրա շատ արարքներ։*

1 *Պիեսի մասին տե՛ս* Վ. Թերզիբաշյան, *Հայ դրամատուրգիայի պատմություն, հատ. 1, էջ 437—439։*

2 Գ. Երեցփոխյան, *Այ քեզ օյին, Տփխիս, 1886, էջ 8։*

Ավետիքը աստվածապաշտ է և վախկոտ։ Նա շարունակ ավետարան է կարդում, որ կանանցից հեռու մնա, իսկ երբ Ակուլինան նրան միամտացնում է, այդ դեպքում նա «բացվում է» և ինքն իրեն ծիծաղելի վիճակում դնում։ Այդ դեպքից հետո էլ, մերկացման սպառնալիքով, ընկերները նրանից դրամ են պոկում։

Պիեսը գրված է Թիֆլիսի հյութալի բարբառով և ռուսերենի առանձին արտահայտություններով, որոնք խոսքի կոմիզմի հաջող օրինակներ են տալիս։

Գ. Երեցփոխյանի ամենակարևոր ստեղծագործությունը «Ո՞վ է մեղավոր» 3 գործողությամբ դրաման է, որը 80-ական թվականներին գրված լինելով, բեմական կյանք է ստացել 1893 թվականին։

Այս գործում երևում է թատերագրի գրական տաղանդը, հատկապես որոշ հոգեբանական մոմենտներ մշակելիս։ Նեղ, կենցաղային զավեշտներից նա թևակոխում է մի նոր բնագավառ՝ ընտանեկան դրամայի բնագավառը։

Պիեսի սյուժեն այսպես է զարգանում։ Փաստաբան Գեորգ Գալուստյանցի կինը՝ Եղիսաբեթը տարված է անգործ ու թերուս, ֆրանտ Ստեփանով, որը թողել էր հարուստ ու տգեղ Սրբուհուն։ Երբ վերջինս նրանց տեսնում է համբուրվելիս, որոշում է վրեժ լուծել Ստեփանից և ամուսնանում է նյութապաշտ բժիշկ Պետրոսյանցի հետ։

Գալուստյանցի զոքանչը ցանկանում է իր փոքր աղջկան ամուսնացնել Ստեփանի հետ։ Այն ժամանակ, երբ պետք է գլուխ գար այդ ամուսնությունը, Եղիսաբեթը բաց է անում ճշմարտությունը. ցնցող մի անակնկալ, որը Գալուստյանցին հասցնում է խելագարության։

«Ո՞վ է մեղավոր»,—հարց է տալիս հեղինակը։

Ըստ էության, մեղքի բաժին ունեն բոլորը, և՛ Եղիսաբեթը, և՛ նրա մայր Դոխիկը, և՛ Գալուստյանցը, և՛ Ստեփանը։

Գլխավոր գործող անձը՝ Գեորգ Գալուստյանցը բնավորությամբ խիստ չափավոր է. իսկ, դրա հակառակ, կինը էքսպանսիվ է։ Կինն ուզում է լավ ապրել, շքեղության և պարահանդեսների մեջ, հարուստ մարդկանցով շրջապատված։ Նա ընտանեկան միջավայրում չի գտնում անձնական երջանկություն և դրա համար է դիմում դեպի Ստեփանը։ Գեորգը լավ մարդ է, բարոյական բարձր հատկանիշների տեր, ուղղամիտ մի փաստաբան, բայց նա ժամանակ չի գտնում կնոջ գործերով զբաղվելու, և կինը հոգեպես մենակ է զգում իրեն։ Այստեղից էլ ծագում է կնոջ անտարբերությունը դեպի ամուսինը, որը նրա աչքին զզվելի է երևում։

Ստեփանի կերպարը չի ամբողջացված պիեսում։ Նա սիրում է ծաղրել, արհամարհել, քանի որ հարստություն ունի։ Իսկ ֆինալում, երբ բոլոր խաղաթղթերը բացված են, Ստեփանը բոլորովին տեղի է տալիս։

Գեղարվեստական որոշ անկատարություններով հանդերձ, Երեցփոխյանի «Ո՞վ է մեղավոր» դրաման ուշագրավ երևույթ է 70-ական թվականների հայ դրամատուրգիայում։

* * *

1880-ական թվականների երկրորդ կեսին տպագրվում և բեմադրվում են մի շարք հեղինակների պիեսներ (Հ. Կուսիկյան՝ «Մեր ճանաչնիրը», Ս. Տեր-Մելիքսեդեկյանց՝ «Գասպար ամի», Ս. Սարդարյան՝ «Օրթաճալու քեֆը» և այլն)։

Այս պիեսների վրա նկատելի է Գ. Սունդուկյանի զորեղ ազդեցությունը։ Հեղինակները ինքնուրույն և կարևոր հարցեր չեն առաջ քաշում և հիմնականում մնում են կենցաղագրության սահմաններում։

Այդ տարիներին առանձնապես աչքի էր ընկնում Հովսեփ Պառունբեկյանը: *1884—1886 թվականներին նա գրում է 7 պիես («Վրեժ», «Քամու բերածը քամին կտանե», «Օյինբազ», «Հեղինե», «Հարստացած աղքատ», «Փայլակ», «Կեղծ վաճառականներ»)։ Նրա մասին գրել են ժամանակի թերթերը, նշել նրա շնորհքը, բայց Պարոնբեկյանը ևս չկարողացավ իր ինքնուրույն խոսքն ասել, որևէ նորություն բերել։ Նա գրում է ամուսնական հարցի, օժիտի, հին ու նոր վաճառականական սերունդների, ժլատ կուտակողի, հարստացման և աղքատացման մասին, երևույթներ, որոնց մասին արդեն գրել էին նրա նախորդները։ Ժամանակի քննադատներից մեկը Պարոնբեկյանի «Օյինբազ» պիեսի մասին ճիշտ է նկատել. «Օյինբազը» բաղկացած է առավելապես առանձին պատկերներից։ Սա պարզ ապացույց է, որ պ. Պարոնբեկյանցը տակավին խամ է և դեռ անկարող մարդու հոգեբանական աշխարհը թափանցելումը։ Գրվածքը բեմական պակասություններ ևս բավականին ունի»։*

Այս դիտողությունը կարելի է վերագրել ոչ միայն «Օյինբազին», այլև հեղինակի մյուս պիեսներին։ Առանձին հաջողված շտրիխները անհետանում են անհավանական, շինծու դրությունների մեջ։ Նա գեղարվեստական ամբողջական կերպարներ չի ստեղծել։ Նրա պիեսները, ինչպես և Սունդուկյանի մյուս էպիգոնների գործերը, մանվածապատ են, անարյուն։ Նրանցում պակասում են կոմպոզիցիոն ամբողջականությունը, սոցիալական-հոգեբանական ընդհանրացող գծերը և շատ են բալագանային, նատուրալիստական տեսարանները։

1886 թ. Թիֆլիսում լույս է տեսնում Փառնակեսի *(Մակար Տեր-Սարգսյան) «Գրականական երեկո» կատակերգությունը։ Թատերագիրը ծաղրում է հասարակության անտարբերությունը դեպի լուսավորությունը և կրթությունը։*

Տիկին Անթառամն ուզում է մի բարի գործ կատարել կանանց շրջանում և օրինակ տալ ուրիշներին, բայց տապալվում է, քանի որ ազգային-հասարակական խնդիրները չէ, որ զբաղեցնում էին շրջապատի քաղքենիներին։

Հեղինակը համակրելով հերոսուհու հայրենասիրական գործը, միաժամանակ ծաղրում է նրա սխալ քայլերը։ Օրինակ, Անթառամը զոռով ուզում է հայերեն սովորեցնել քառասունն անց ծառային, բայց երբ արդյունքի չի հասնում, իր փորձը շարունակում է քաղքենի և սահմանափակ կանանց շրջանում և իրեն դարձյալ ծիծաղելի վիճակի մեջ դնում։ Եվ հեղինակը, որպեսզի ցույց տա այդ հասարակության ինչ լինելը, Անթառամի բերանով դիմում է հանդիսականներին։ Ծիծաղելին այն է, որ նա իր ճառն արտասանում է այն պահին, երբ կանայք քնի մեջ լոտո են երազում։

Կոմիկական դրություններով և խոսքի կոմիզմով հարուստ այս պիեսում առանձնապես լավ են պատկերված քաղքենի կանայք։

Մի ուրիշ թատերագիր, Ալեքսանդր Արարատյանցը իր «Սուտ ճըգնավորը» պիեսի թեման վերցրել է գյուղական կյանքից։

Սա նոր միջավայր էր դրամատուրգիայի համար։ Արարատյանցը հայ գյուղագրական արձակի հետաքրքրական դեմքերից է։ Պիեսում ևս երևում է գրողի շնորհքը։ Նրան հետաքրքրող հարցը գյուղական կյանքի թաքնված ցավերն են։ Հեղինակը դատապարտում է կրոնական նախապաշարվածությունը, կեղծ ճգնավորներին, որոնք ապրում էին միամիտ գյուղացիների հաշվին և այլանդակություններ գործում։ Գյուղական աշխատավոր Մայիլը պիեսում հակադրված է պորտաբույծ, գող և անբարոյական Մակիին։ Մայիլը միամիտ է։ Նա չի ուզում տեսնել այն վնասները, որոնց մասին անընդհատ հիշեցնում է որդին՝ Մարգարը, որովհետև սեփական աչքով չի տեսնում։ Նա հավատում է սուտ ճգնավորին։ Եվ որքան մոլեռանդ է հավատքի մեջ, այնքան պարզ ու կըրթուկ է իր շրջադարձում։ Միանգամից է փլչում նրա հավատը, և նա պատրաստ է խաբողի հետ լուրջ դատաստան տեսնելու։ Ստեղծվում է տրագիկոմիկական մի դրություն, որը հաջող է տվել հեղինակը։

80-ական թվականներին պիեսներ է գրել նաև հայ թատրոնի ականավոր գործիչ Գևորգ Չմշկյանը (1835—1915)։ Նա ծնվել է Թիֆլիսում, սովորել է Ներսիսյան, ապա հողաչափական դպրոցներում և 1858 թ. սկսել է աշխատել որպես հողաչափ։ 1864 թ. թողնում է ծառայությունը և նվիրվում բեմին։ Չմշկյանը արևելահայ թատրոնի խոշոր գործիչներից է, դերասան, ռեժիսյոր։ Հայ բեմում նա կերտել է շատ հետաքրքրական կերպարներ, հատկապես Պեպոյի անգերազանց դերակատարն է եղել։ Նա գրել է բազմաթիվ հոդվածներ ու հուշեր թատրոնի մասին, կատարել է թարգմանություններ, հորինել ինքնուրույն պիեսներ։

«Խաշի հրավեր» պիեսում շեշտը դրված է մի փոքրիկ թյուրիմացության վրա, որը կոմիկական հանգույցի ստեղծման հիմքն է. Հարուստ ընտանիքների կանայք լսել են, որ իրենց տուն է գալու ինչ որ մի գեղեցիկ, շատ բարեմասնություններով օժտված երիտասարդ, բայց պարզվում է, որ այդ անձը ոչ այլ ոք է, եթե ոչ 60-ամյա մի ծեր հայ ուսուցիչ։

Այդ զավեշտում պատկերված է Նորելուկ վաճառական Կուտումյանցի ընտանիքի շքեղ կենցաղը, դատարկամտությունը, պարապությունը և ցոփ կյանքը, կանանց սիրային խաղերը, անբարոյականությունը և դրա կողքին՝ ազնիվ, հայ հասարակության համար ծառայած, բայց ծերության հասակում բոլորից լքված ուսուցիչը։ Օրհասական է այդ մարդու վիճակը։ «Ուսուցչությունս թողնելուց հետո թափառում էի քաղաքից-քաղաք, բայց ոչ մի տեղ չկարողացա ինձ համար մի հարմար պարապմունք գտնել։ Մախլաս, իմ ներկա դրությունը շատ աննախանձելի է և դու ես իմ վերջին հույսը»,—դիմում է նա իր աշակերտ Կուտումյանցին[1]։

Զմշկյանը գրում է կատակերգություններ ու դրամաներ, որոնց մեջ շոշափվում են ընտանիքի և դաստիարակության հարցերը։ Այս տեսակետից բնորոշ է «Վարժուհի» կատակերգությունը։

Պիեսի կենտրոնաձիգ առանցքը Նունեն է, որի շուրջը պտտվում են Ազիզյանը, Գևորգը, Սաթենիկը, և նրանց յուրաքանչյուրի ճակատագիրը ինչ որ չափով առնչություն ունի Նունեի ճակատագրի հետ։

Նունեն խեղճ ընտանիքի զավակ է, համեստ և պատվախնդիր օրիորդ։ Նրա լավագույն գիծը մարդու նկատմամբ ունեցած հավատն է։ «Իմ ուժը իմ խելքս է»,—այս սկզբունքով է նա գործում։ Սիրո մեջ չգտնելով իր երջանկությունը, նա այն ուզում է փոխարինել հասարակական գործունեությամբ՝ հայ մանուկների ազգային դաստիարակությամբ։ Նունեն հեռանում է գյուղ, բայց նա մենակ չէ, նրան ոգևորում են համախոհ ընկերների խրախուսանքը, հարազատ մոր ընկերակցությունը։ Հետաքրքրական է Նունեի սիրած երիտասարդի՝ Ազիզյանի կերպարը։ Նա հարուստ ընտանիքի զավակ է, բայց զբաղվում է ուսուցչությամբ, ազգասեր է, իր ազատ ժամերին օգնում է ուրիշներին։ Նույնիսկ ֆիզիկայի ձրի դասեր է վերցրել։ Այսպիսով նա իր համոզմունքներով Նունեի, Սաթենիկի, Գևորգի շրջանի մարդ է և ատում է իր սեփական շրջանը։ Նա ազնիվ է, կիրթ ու համեստ վարքագծի տեր։

Հեղինակը ռեալիստորեն է պատկերում բուրժուա-քաղքենիական շրջանի կյանքը։ Այդ հասարակության համար բնորոշ են որդի Միմոսյանը, Օլգան և Սոնիչկան, թեթև կյանքի այդ սիրահարները։ Զմշկյանը հետևելով իր ուսուցչին՝ Սունդուկյանին, ցույց է տալիս, որ այդ մարդկանց դաստիարակությունն է սխալ։ Նրանք պարզապես ոչինչ չգիտեն, պատրաստ չեն կյանքի համար, բարոյական անդամալույծներ են։

Համեմատաբար շատ են խաղացվել Զմշկյանի «Մախմուր սալոփս մնաց» և «Տան փոխանակ հարսնացու» վոդևիլները։

«Տան փոխանակ հարսնացու» գործում նկարագրվում է բուրժուական մի ընտանիք, որի անունների վրա անգամ իր հետքն է թողել քաղքենիական կենցաղը։

---

[1] *Տե՛ս ԴԱԹ, «Խաշի հրավեր», ձեռագիր,* $\frac{DP}{120}$ ։

Մինա Էմիլիանովիչ Գինովյանցը, նրա կինը՝ Ալեքսանդրա Նիկանորովնան հպարտանում են իրենց անունների նոր որակով և ամաչում, երբ այլ կերպ են անվանում իրենց։ Նույն ոգով էլ դաստիարակվել է նրանց աղջիկը։ Ծնողները մտածում են նրան ամուսնացնել, և այստեղ պիեսի հանգույցը խարսխվում է մի հետաքրքիր թյուրիմացության վրա։ Գեներալ Փիթումյանցը Գինովյանցներից տուն է ուզում, մինչդեռ վերջիններս նրան հարսնացու են առաջարկում իրենց աղջկան։ Գեներալն զգալով խաբեությունը, թողնում ու հեռանում է։

Պիեսում հաջող է միջնորդ Թաթելի տիպը։

Բարդ, բազմապլան կառուցվածք ունի Ջմշկյանի «Երկու ընտանիքում» չորս գործողությամբ պիեսը։ Այստեղ հիմնական կոնֆլիկտը երկու վաղեմի ընկերների՝ Փիրյանցի և Փայլյանցի միջև է ծագում։ Նրանք մի երրորդ մարդու՝ Պատիկյանի հետ միասին որոշ գումար են դնում և ընկերություն կազմում։ Պիեսի հիմնական բախումը պետք է զարգանար այս ուղղությամբ, այսինքն թե ինչպես շահասիրությամբ վարակված մարդիկ մտնում են դրամական գործարքի մեջ և նրանցից ուժեղը ձգտում է թույլին կլանել, նրան խարդախության մեջ մեղադրել։ Վերջում բացվում է անազնիվ մարդու՝ Փայլյանցի խարդախությունը, իսկ Փիրյանցը չտանելով հարվածը՝ մեռնում է։

Հեղինակը, սակայն, այս հարցի զարգացումը չի դարձրել իր գործի հիմքը, այլ թողել է երկրորդ պլանում և ուշադրությունը սևեռել երիտասարդ սերնդի բարոյական դաստիարակության խնդրի վրա։

Երկու ընտանիքի զավակներն են Գարեգինը և Աստղիկը, որոնք իրենց խոհերով և զգացմունքներով շատ են մոտ, փոխադարձ սերը նրանց կապում է իրար հետ։ Սակայն նրանց ապագայի հարցը տարբեր կերպ են ընկալում ծնողները։ Եթե երիտասարդներն իրենց ապագան տեսնում են ուսման, կրթության մեջ, ապա նրանց ծնողները քարոզում են կոպիտ նյութապաշտություն։

5

70—80-ական թվականների հայ թատրոնի ու դրամատուրգիայի պատմության մեջ ուրույն տեղ է գրավում այսպես կոչված «Երևանյան դպրոցը»։ Այս դպրոցի դրամատուրգները հետևում էին ազգային-կենցաղային դրամատուրգիայի տրադիցիաներին, հատկապես Գ. Սունդուկյանին։ «Երևանյան դպրոցի» թատերագիրներն, իհարկե, որոշ փորձեր արեցին կենցաղային դրամայի ուղղությամբ, սակայն նրանց նախասիրած ժանրը մնաց վոդևիլը։

Երևանյան թատերագիրները շեշտը դնում են տեղական բարքերի և կենցաղի ցուցադրման վրա։ Նրանք վերարտադրում են ցարական նահանգական հետամնաց քաղաքի կյանքի կոլորիտը՝ իր առանձին կողմերով։ Սա է նրանց պատմական ծառայությունը հայ թատրոնին և դրամատուրգիային։

Էմին Տէր-Գրիգորյանը (1855—1939) Երևանի թատրոնի հիմնադիրներից մեկն է։ Նրա դրամատիկ մանրապատումներում՝ վոդևիլներում և ֆարսերում, ինչպես և դրամաներում ցուցադրվում է Երևանի կենցաղը։

Է. Տեր-Գրիգորյանը ծնվել է Երևանում, սովորել Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում։ Այստեղ կազմակերպել է աշակերտական ներկայացումներ, դեկորներ նկարել, խաղացել դերեր։

1873 թ. Երևանում առաջին անգամ Է. Տեր-Գրիգորյանը մասնակցում է թատերասերների ներկայացմանը։ Այնուհետև նա դառնում է թատերասերների խմբի ղեկավար՝ հանդես գալով որպես ռեժիսյոր, նկարիչ, դերասան, ինչպես և դրամատուրգ։ Նրա պիեսները՝ «Խեչոյի Թուղը», «Կովապատճառը ես էի», «Մոդա», «Ջրկանքի զոհ», «Դամոկըլյան սուր», «Բարեգործության դիմակի տակ» և այլն, լավ ընդունելություն են գտնում հանդիսատեսի կողմից։ 1880 թվականին Տեր-Գրիգորյանը հիմնում է «Երևանյան հայտարարություններ» թերթը։ Հետագայում գրում է հուշեր Երևանի թատրոնի մասին։

Է. Տեր-Գրիգորյանի առաջին պիեսը «Խեչոյի Թուղը» ֆարս-վոդևիլն է (1869)։ Հետագայում նա վերամշակել է այդ գործը և մի քանի անգամ վերահրատարակել։ Մոտավորապես 500 անգամ խաղացվել է բեմում։ Այդ բանին, անշուշտ, նպաստել է պիեսի մատչելիությունը և ծիծաղաշարժ բնույթը։

«Խեչոյի Թուղը» Երևանում կատարված իրական մի դեպքի պատմություն է։ Ուսումն առած, բայց դեռ կյանքը չճանաչող Մեվնոն Քյալփըշյանցը խաղալիք է դառնում անուս, բայց խորագետ ծառայի՝ Խեչոյի ձեռքում։ Ծառան նախապես որոշված ձևով զզվեցնում, վհատեցնում, բարկացնում է նրան և ազատվում նրանից։ Նա ստիպված թողնում է իր զբաղեցրած սենյակը և հեռանում։

Հեղինակի համակրանքը ճարպիկ, բանիմաց, գործունյա ծառայի կողմն է։ Նրա վարքագիծը բաղահայտվում է մեղմ հումորի, բարի ժպտի միջոցով։ Սակայն, չպետք է կարծել, թե Է. Տեր-Գրիգորյանը անուսությունն է դրվատում, հանձին Քյալփըշյանցի նա ծաղրում է այն երիտասարդությանը, որի ստացած կրթությունը, ըստ էության, կյանքին չի ծառայում։

Խեչոյի միամիտ լռչության տակ թաքնված է հեգնանքը Քյալփըշյանցի նկատմամբ։ Այդպիսի պահերին են ստեղծվում կոմիկական դրությունները։ Երբեմն դրանք շատ են նաիվ։ Այսպես՝ Խեչոն տիրոջ ազգանվան (Քյալփըշյանց) ծաղրից անցնում է անվան (Մեվնոն) ծաղրին կարդալով այն «Մեյմուն»։

Պիեսում ուժեղ է հնչում կենցաղային շեշտը։ Հեղինակն օգտագործում է տեղական բարբառը, որով բնորոշում է Խեչոյին, իսկ մաքուր գրականով ու ռուսերենի խառնուրդով՝ Մեվնոնին։ Խեչոյի քիչ իմացածը կյանքում շատ ավելի գործնական է, քան Քյալփըշյանցի շատ իմացածը։ Այս է թատերագրի եզրակացությունը։

Է. Տեր-Գրիգորյանի վոդևիլներից հայտնի են նաև «Կովապատճառը ես էի». «Էլ չարես ինչ, կամ երկու սիրահար», «Սեր կամ մահ»։

Այս պիեսներում նա լայնացնում է գործող անձանց թիվը, օրինակ, «Կովապատճառը ես էի» պիեսում հասցնելով մինչև ութի։ Ինչպես «Խեչոյի թուզում», այնպես էլ «Կովապատճառը ես էի» վոդևիլում հիմնական գործող անձը ծառան է՝ Գեորգը։ Իր ակտիվությամբ նա հակադրվում է պասսիվ տանտեր ամուսիններին։ Գեորգը լավ է հասկացել կյանքի անարդարությունները. «Ապա ընկիր հալալությյան, արդարության և ջերմեռանդության ետևից, ես իմ աստված, որ փորդ կշտացնելու համար մի կտոր չոր հաց չես գտնիլ... էս աշխարքի կանոն ու սովորություն է»[1]*։*

Էմին Տեր-Գրիգորյան

Եվ ահա նա սկսում է աջ ու ձախ խաբել Միխայիլ Եգորիչին և նրա կնոջը։ Նա մի բան կատարում է, բայց բարդում է կամ կնոջ կամ ամուսնու վրա։ Նրանք էլ վրդովվում են և սկսում իրար հետ տուրուդմփոց սարքել։ Այդ վիճակները ծիծաղ են հարուցում։ Թվում է, թե ծառան պետք է վերջ ի վերջո բռնվի և գործողությունը վախճան ունենա։ Բայց քանի որ հեղինակը համակրում է Գեորգին, ասեք չի ուզում բաժանվել նրանից, գործողությունն արհեստական կերպով ձգում-երկարացնում է, որից և ստացվում են տեսարանների որոշ կրկնություններ։

Է. Տեր-Գրիգորյանի «Էլ չարես ինչ, կամ երկու սիրահարը» և «Սեր կամ մահը» նվիրված են սիրո հարցին։

Երկու դեպքում էլ սխեման կազմված է այսպես. մի կողմում երկու սիրահարներ են՝ տղան ու աղջիկը, իսկ մյուսում՝ նրանցից մեկնումեկի հայրը։ Առաջինները սիրո կրողն են, իսկ երկրորդը՝ հնի, որ արհեստական արգելք է դառնում սիրո ճանապարհին։

Առաջին վոդևիլում, համեմատաբար ուժեղ է քննադատական տարրը։ Հեղինակը լավ է բնորոշում Մելքոյին, որը գրագետ երիտասարդին «սոված» մարդ համարելով, չի ուզում նրան աղջիկ տալ։ Բայց ավելի է հիմնավորվում Մելքոյի կերպարը։ Նա էլ կուտակող է, վարակված է փողի պաշտամունքի ախտով. «Փո՛ւղ իմ ասում, փո՛ւղ... Փո՛ւղ

[1] Է. Տեր-Գրիգորյան, *Կովապատճառը ես էի*, 1881, *Երևան*, *էջ* 25։

վուր աշխարքի կինք տվողն է, աշխարքի ապրեցնողն է, էն վիրչի նոքրից բռնած ինչրու էն մինձիրը՝ նրա համա ին դիփ չարչրվում ու տանջվում... ու հիմի դուն ուզում իս, ինձ հիդ բարաբար վուտ մեգնի՞ս»[1]։ Մելքոն Ջամբախովի պես ինքնավստահ և պարծենկոտ է։

Ինչ վերաբերում է երկրորդ վոդևիլին («Սեր կամ մահ»), ապա նրա մեջ ցուցադրվում է Արտուրի սիրո խոստովանությունը տիկին Հովսեփյանին։ Արտուրը ցույց է տալիս, որ տարված է սիրո առարկայով։ Նա երևում է անբռնազբոս, անմիջական, բուռն ու եռանդուն կեցվածքով։ «Կջարդեմ, կփշրեմ», «սեր կամ մահ»,—այսպես է դատում նա և այդ դատողությունը զուտ հալած յուղի տեղ է ընդունում տիկին Հովսեփյանը։ Արտուրն առյուծ է կտրում հոր բացակայությամբ, իսկ երբ հայրը երևում է, կատու է դառնում և փրկություն գտնում թախտի տակ։ Բացվում է նրա խոսքի ու գործի կոմիկական հակասությունը։ Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել. եթե Արտուրը հոխորտար մինչև վերջը, ապա հայրը նրան կզրկեր ժառանգությունից։ Փոքրածավալ կենցաղային այս պատկերին աշխուժություն են հաղորդում երգային հատվածները։

«Մոդա» կենցաղային պատկերում Է. Տեր-Գրիգորյանը ծաղրում է մոդայամոլությունը վաճառականական ընտանիքներում։ Թագուհին և նրա մայրը եղել են խիստ համեստ, ոչ շռայլող, մոդայամոլությունից հեռու կանգնած անձնավորություններ։ Բայց, ահա, հանկարծ Թագուհին կպչում է հորը և մոդայիկ շոր պահանջում։ Հեղինակը մոդայամոլներին հակադրում է Վարդանի նման նահապետական վարք ու բարքի պաշտպան մարդուն։

Է. Տեր-Գրիգորյանը ծաղրել է նաև այն մարդկանց, որոնք անծանոթ են Հայաստանին ու նրա լեզվին, բայց հեռվից հեռու ձևացնում են, թե հայրենասեր են («Վայրենի»)։

Պետերբուրգյան դեպարտամենտի աստիճանավոր Մարկ Ադամիչը մտքում փայփայում է տեսնել հայկական մի գյուղում ապրող կատեպանի տղա (որ նա սխալմամբ կապիտան է հասկանում) ազգականին՝ չերքեզկայով, փափախով ու ոսկե խանչալով։ Բայց նա տեսնում է կոպիտ ու վայրենի, անտաշ ու խղճալի մի անձնավորության։ Կատարյալ մի հակադրություն՝ երևակայածի և իրականության։ Աղքատ, անապահով և անգրագետ է գյուղացին։ Այստեղից էլ ծնվում է Մարկ Ադամիչի և նրա կնոջ խոր հիասթափությունը ազգականից։ Սոցիալական այս հարցը, սակայն, ըստ էության, լուծվել է գրոտեսկի և թեթև կոմիկական դրությունների միջոցով։ «Վայրենին» (ինչպես անվանում են գյուղացուն) բազկաթոռից գլորվում է, նստում սեղանին և իր հետ սեղանը տապալում։

Կենցաղային վոդևիլների հետ միաժամանակ, Է. Տեր-Գրիգորյանը գրել է նաև դրամաներ («Ջրկանքի զոհը», 4 գործողությամբ)։ Պիեսը ներկայացվել է Երևանում, 1883 թ. հոկտեմբերի 2-ին, իսկ 1886 թվա-

[1] Է. Տեր-Գրիգորյան, Էլ չարես ինչ, կամ երկու սիրահար, 1879, Երևան, էջ 16։

կանին՝ տպագրվել։ Հեղինակն արդեն գործ ունի կյանքի բազմազան երևույթների հետ։

«Ջրկանքի զոհում» միմյանց դեմ-հանդիման կանգնած են հարուստ Հովակիմովը և նրանից կախման մեջ գտնվող Ստեփանիկը։

Հովակիմովն անզիջում մարդ է, իր ասածի։ «Ով կարող է խոսքիցս անց կենալ», մտածում է նա։ Եվ քանի որ Ստեփանիկն այն մարդն է, որը փորձում է հակառակել նրան, նա որոշում է նրան քաղցած թողնել, զրկել։ Դրա համար էլ նա հրաժարվում է վաճառել իր տպարանը։ Ստեփանիկին օգնության է գալիս աները՝ Կարապետովը, բայց Հովակիմովն այս անգամ էլ չի ուզում տպարանը զիջել նախապես պայմանավորված գնով։ Հովակիմովը գործարքի մեջ է մտնում քրեական տարրերի հետ։ Նա վճռական է իր վրիժառության մեջ. «Դու պետք է սոված զկրտաս, քանի ես կենդանի եմ»[1]*։ Նա ոչ միայն Ստեփանիկի նկատմամբ է վրեժով լցված, այլև նրանց, ովքեր կարող են փոքր ինչ դիպչել նրա շահերին։ Դա ծնունդ է տալիս Ստեփանիկի անխոհեմ քայլին։ Նա ուրիշներին և իրեն փրկելու համար սպանում է Հովակիմովին, ինքն էլ՝ ինքնասպան լինում։*

Հեղինակը Ստեփանիկի վարքագիծը չի կարողացել պատճառաբանել, նա չի տվել այն ներքին զարգացումը, որի տրամաբանական անհրաժեշտ հետևանքը լիներ ինքնասպանությունը։ Ստեփանիկը չի կարողանում իր դատը պաշտպանել, Հովակիմովի կողմնակիցների սարքած որոգայթներից դուրս պրծնել։ Ոչ թե հոգեբանական ներքին դրաման է նրան շարժում, այլ հեղինակի նախապես գծած սխեման։

Հավանաբար իրական որևէ փաստի վրա է կառուցված պիեսը։ Բայց հեղինակը հենց մասնավոր փաստի մակարդակին էլ մնացել է։ Նա չի ստեղծել այնպիսի ուժեղ բախումներ, որոնք բնական հունով տանեին գործողությունը, թեև դրա համար նախադրյալ կար՝ Հովակիմովի և Ստեփանիկի հակամարտությունը։ Հեղինակը գեղարվեստական և սոցիալական խոր ընդհանրացման չի հասնում, այլ մնում է երկու անձնավորության մասնավոր վեճի սահմաններում։

«Դամոկլյան սուր» պիեսում (կոչվում է «դրամա-էտյուդ»), Տեր-Գրիգորյանը բարձրացնում է ամուսնական հավատարմության հարցը, որը հետագայում այնքան շատ արծարծեց Շիրվանզադեն։

Արդյոք ինչպե՞ս է ընկալվում կնոջ և տղամարդու կողմից նախքան ամուսնությունը ուրիշի հետ կապված լինելը։ Տղամարդը հարցին նայում է զուտ քաղքենու տեսակետից։ Ինքն իրավունք պետք է ունենար, իսկ կինը՝ ոչ։ Այս հարցի շուրջն են պտտվում Տիգրանի և Մարիի փոխհարաբերությունները։ Իբրև երրորդ անձնավորություն՝ հանդես է բերվում Արմենակը, որն այդ ընտանիքի բարեկամն է, սիրում է Մարիին։ Նա է ակնարկում Տիգրանի անցյալի մասին ու հեռանում, դրանով իր դերն սպառված համարելով։ Մարին և Տիգրանը հեղինակի այս կամ այն

---

[1] **Է. Տեր-Գրիգորյան,** *Ջրկանքի զոհ, 1886, Երևան, էջ 56։*

թեզն ապացուցելու համար նախապես պատրաստի ձայնափողեր են։ Նրանց հոգում դրամա չի ծավալվում։ Մենք ավելի շուտ լսում ենք, քան ապրում նրանց հույզերով։

Այստեղ, ինչպես և «Զրկանքի զոհում» դրականն այն է, որ հեղինակը կենցաղից ուզում է գնալ դեպի հոգեբանություն, բայց մնում է ճանապարհի սկզբին։

Է. Տեր-Գրիգորյանի գրչին են պատկանում նաև «Բարեգործության դիմակի տակ» (1895) և «Սուր և հուր» (1910) դրամաները։

«Երևանյան դպրոցի» աչքի ընկնող թատերագիրներից է Վասակ Մաղաքյանը (Նեազմի) (1845—1914)։ Նա ծնվել է Երևանում, ծառայության է մտել նահանգապետության դիվանատանը, եղել է մանկավարժ։ 1871 թվին Ս. Պետերբուրգում տպագրել է «Փնչիկ-երկասիրություն» ազգային-հայրենասիրական և սիրային բնույթի ոտանավորների գիրքը։

Հետագայում նա զբաղվեց դրամատուրգիայով։ Գրել է վոդևիլներ՝ «Կրոթ-կրոթ» և «Մաղոյի կտակը», «Գագիկ II» անտիպ ողբերգությունը, ստեղծել է նաև ադրբեջաներեն պիեսներ. «Թամահքյարլուղ դուշման կազանուր» («Ցաթալի շահ») կատակերգությունը, «Գյողագյորմիան շալ», «Հախվերմազ-հախկոյմազ» վոդևիլները։

Վ. Մաղաքյանը կենցաղային կոմեդիայի ճանաչված հեղինակներից է։ Նա «մեր աղքատիկ բեմական գրականության մեջ հայտնի է իր գեղեցիկ բուն ժողովրդական մի քանի պիեսաներով»,—նրա մասին գրել է «Մշակը»[1]։

«Կրոթ-կրոթ» (1880) պիեսը հայ կենցաղային վոդևիլի լավագույն օրինակներից մեկն է, որը երկար ժամանակ չի իջել Երևանի, Թիֆլիսի և այլ վայրերի բեմերից։ Նրա սյուժեն պարզ է ու հասարակ։ Դեպքը տեղի է ունենում Երևանում 1870-ական թվականներին։

Երևանի նահանգում պաշտոնավարող ռուս աստիճանավոր Բորշչևսկու ծառա Իվանը գողացել է աշտարակցի Պողոսի էշը և ադրբեջանցի Մուրադ աղայի հավը։ Պողոսը և Մուրադ աղան եկել են աստիճանավորից ետ պահանջելու էշը և հավը։ Եվ քանի որ նրանք ռուսերեն չեն հասկանում, իսկ աստիճանավորն էլ՝ հայերեն ու ադրբեջաներեն, երկու կողմերը ընկնում են ծիծաղելի դրության մեջ։ Ի վերջո, Բորշչևսկու կարգադրությամբ, Իվանը վերադարձնում է էշը և հավը։

Շատ կոլորիտային են ստացվել և՛ ռուս աստիճանավոր Անդրեյ Պետրովիչ Բորշչևսկին, և՛ նրա կինը՝ Ելենան, և՛ ադրբեջանցի Մուրադ աղան, նրա որդի՝ Ահմադը, և՛ աշտարակցի այգեպան Պողոսը, և՛, վերջապես՝ Իվանը։

Հեղինակը մի շարք արտաքին հատկանիշների միջոցով ստեղծում է միջավայրի պատկերը իր կենցաղային որոշ մանրամասներով։ Դրա միջոցով պատկերվում է անցյալի Երևանը իր մարդկանցով։ Նրանք

1 «Մշակ», 1886, № 53։

երևում են ոմանց միամտությամբ, տգիտությամբ ու խեղճությամբ, ոմանց էլ ինքնավստահությամբ կամ կոպտությամբ ու գռեհկությամբ։

Այստեղ երևում է այն ստորացուցիչ վիճակը, որին ենթարկվում էին գյուղացիները լեզու չիմանալու պատճառով։ Հայերենը և ադրբեջաներենը «մարդավարի» լեզուներ չեն համարվում նույնիսկ տգետ, գող ու հարբեցող ծառաների մոտ, որոնցից մեկը՝ Իվանն է։ «Գովորի չելովեչեսկիմ յազիկոմ. յա տեբյա նէ պոնիմայու»,—ասում է նա Մուրադ աղային[1]։ Այդպես է մտածում նաև Բորշչևսկին։

Տեղացի միամիտ մարդիկ ձգտում են հարմարվել, դուր գալ նրանց։ Պողոսն, օրինակ, էշը վերադարձնելու համար կաշառք է առաջարկում... մի բուռ ալանի։ Բորշչևսկին հավը վերադարձնելով Մուրադին, միաժամանակ հրամայում է նրա վզակոթին տալով դուրս անել։ Հեղինակը շեշտը դրել է լեզուն չհասկանալու կոմիկական վիճակի վրա։

Հայ դրամատուրգիայի մեջ սա բացառիկ պիես է լեզվական առումով։ Հերոսները խոսում են հայերեն, ադրբեջաներեն, ռուսերեն ու միմյանց չհասկանալուց ծնվում են զավեշտական դրություններ, դրության և խոսքի կոմիզմ։

1881 թ. «Թամահքյարլուղ դուշման կազանուր» («Ցաթալի շահը») կատակերգությունը գրելու կապակցությամբ «Մշակը» հաղորդում է. «Վերջին օրերումս, լսում ենք, որ հենց այդ մտքով՝ այսինքն ձյարսից մեռած կյանքը փոքր ինչ զարթեցնելու համար պ. Վասակ Մատաթյանցը շարադրել է հայկական տառերով պարսկերեն մի պիես, որ նա մտադիր է շուտով մի միրզա հրավիրել, թուրքերեն գրվածքի փոխարինելու համար»[2]։ Եվ հենց նույն այս թղթակցության մեջ էլ պատմվում է պիեսի բովանդակությունը։ Դա ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ արևելյան կյանքից վերցված մի գրվածք՝ հարուստ և ագահ երիտասարդի մասին, որը ձգտում է քրոջը զրկել ժառանգությունից, բայց ի վերջո ինքը ընկնում է աննախանձելի և անհարմար դրության մեջ։

Զժխտելով պիեսի բեմական արժանիքները, միաժամանակ «Մշակը» նշում է, որ «գրվածքը հոգեբանական կողմից մի քանի պակասություններ ունի»[3]։

Վ. Մադաթյանի մյուս պիեսը՝ «Մադոյի կտակը» (1883) նույնպես նվիրված է Երևանի մարդկանց կենցաղին։ Հեղինակը բարբառի օգնությամբ կարողացել է հաղորդել ժողովրդական հումորի հմայքը։

Հիսունհինգ տարեկան ժլատ Մադոն, ստով ու կեղծիքով, իրեն և ուրիշներին զրկելու գնով, մի զգալի գումար է հավաքել։ Նրան, ինչպես և Երեցփոխյանի «Ա՜յ քեզ օյին» վոդևիլի հերոսին կարծես տաքացնում են այդ փողերը։ Աղքատ կինը, Կարոն, ուխտավորը, բարեգործ Բաղդադյանցը, տիրացու Մկոն հեռանում են նրանից ձեռնունայն։ Այդ

---

[1] Վ. Մադաթյան, *Կըռթ-կըռթ*, 1884, Թիֆլիս, էջ 7։
[2] «Մշակ», 1881, № 48։
[3] «Մշակ», 1886, № 45։

մարդուն, բացի անձնական շահից, ոչինչ չի հետաքրքրում։ Հեղինակը լավ է ներկայացրել ժլատի հոգեբանությունը։

Մադոն սնահավատ է և այս փաստն օգտագործելով էլ ճարպիկ մարդիկ նրան ծուղակի մեջ են գցում։ Մկոյի տված գրով նա փորձում է սատանայի հագուստի մեջ ծպտված՝ մարդկանց աչքին աներևույթ լինել։ Բայց երբ այդ խաղը չի հաջողվում, ստիպված կտակ է գրում, իսկ ծպտյալները գտնելով նրա փողերը, վերցնում և անհետանում են։

Մադոն ֆինալում չափազանց հիմար է ներկայացված, նույնիսկ այն աստիճանի, որ չգիտե մեռե՞լ է, թե՞ կենդանի է։ Կամ՝ փողերը տանելուց հետո դեռ գլխի չի ընկնում, որ իրեն թալանում են։ Նա ավելի շուտ հոգին կտար, քան դրամի տեղը կամավոր ձևով կհայտներ։ Ուղղագիծ են մյուս բոլոր գործող անձերը։ Նրանք շատ են միօրինակ և կրկնում են մեկը մյուսին։

* * *

Հայ ժողովրդի կյանքի նոր ժամանակաշրջանում պատմական ողբերգությունը, իսկ հետո նրան փոխարինող պատմական դրաման որոշ դրական դեր խաղացին իրենց հայրենասիրական և ազատասիրական գաղափարներով։ Սակայն 70—80-ական թվականներին պատմական դրաման արդեն նկատելի վայրէջք էր ապրում։

Ավելի ու ավելի ամրապնդվում էր սոցիալ-կենցաղային կատակերգության ժանրը, դառնալով ժողովրդի ներքին կյանքի արտացոլման կարևորագույն միջոցներից մեկը։ Կատակերգության ժանրում իրենց կարողությունները ներդրեցին Գ. Սունդուկյանի և Հ. Պարոնյանի ժամանակակից թատերագիրները, որոնք պատմականորեն նպաստեցին հայ ռեալիստական դրամատուրգիայի զարգացմանը։

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐԿՈՒԽԵՐՈՐԴ

70—80-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՊՈԵԶԻԱՆ

1870—80-ական թվականների արևելահայ և արևմտահայ բանաստեղծների գրական ժառանգությունը սերտորեն առնչվում է հայ քննարգության զարգացման գլխավոր տենդենցների հետ։ Պոեզիայով զբաղվողների այդ սերունդը մի ինչ-որ չափով մասնակցում էր գրական առաջընթացի մեծ գործին։ Նրանց ստեղծագործությունների մեջ արտահայտվել են ժամանակի քաղաքական և հասարակական անցուդարձերի որոշ կողմեր, անհատի ու միջավայրի, հոգեկանի ու սոցիալականի փոխհարաբերություններից ծնված տրամադրություններ ու խոհեր, որոնք գրապատմական հետաքրքրությունից զատ, նաև պոեզիայի զարգացման ընդհանուր պրոցեսի մի քանի օրինաչափությունները մեկնաբանելու որոշ նյութ են տալիս։ Սակայն ինչպես արևելահայ և արևմտահայ ազգային կյանքի զարգացումը՝ յուրօրինակ պատմա-քաղաքական պայմանների բերումով, ընթանում էր ոչ միատեսակ, այնպես էլ երկու հատվածներում գրական պրոցեսը երկփեղկված էր, և դրանցից յուրաքանչյուրն ուներ իր առաջընթացի ինքնուրույն ճանապարհն ու սոցիալական ազդակները։

1870-ական թվականների սկզբին արևելահայ հատվածում նկատելիորեն նվազեց այն բուռն հետաքրքրությունը պոեզիայի նկատմամբ, որ կար նախորդ տասնամյակներում։

Ժամանակի ամբողջ պրոգրեսիվ մամուլը, ինտելիգենցիայի առաջավոր մասի ներկայացուցիչները, գրականության ականավոր գործիչները հանդես էին գալիս ազատագրական շարժման բազմապիսի ծրագրերով, զենքի ուժով թուրքական վայրագ ինքնակալությունից ազատագրվելու պահանջներով։ Այս ամենը լայնորեն պրոպագանդվում էր ավելի հրապարակախոսական հոդվածներում, արձակ գործերում, քան պոեզիայում։

Առաջադիմական ռոմանտիզմը, որ 1850—1860-ական թվականներին այնպիսի հմայք էր տալիս հայրենիքի լուսավորության ու ազատության պատրանքներով տոգորված բազմաթիվ բանաստեղծների գործերին, նոր պայմաններում պոեզիայի մեջ խոշոր ներկայացուցիչներ չունեցավ։ Միայն Ռ. Պատկանյանի ազատաշունչ երգերն էին շարունակում հուզել

ու բորբոքել փրկության հույսեր («Ազատ երգեր»)։ Նրա պոեզիան թևակոխել էր զարգացման մի նոր շրջան։

Այն հատ ու կտոր բանաստեղծական գործերում, որոնք մերթ ընդ մերթ երևում էին «Մեղու Հայաստանի», «Հայկական աշխարհ» և «Արարատ» պարբերականներում, դարձյալ կրկնվում էին հին մոտիվները՝ հայրենիքի լուսաշող անցյալ ու ներկայի անմխիթար վիճակ, դպրոց և լուսավորություն, հայրենիքից հեռու հեծծող պանդխտություն և այլն։ Ժամանակի փոթորկահույզ կյանքը իր հուզումներով, խիզախումներով ու հիասթափություններով միայն մի որոշ չափով անդրադարձավ գրական միջակ կարողություններով օժտված բանաստեղծների գործերի մեջ։ Պետք է նկատել, որ այդ բանաստեղծներն իրենց հասարակական հայեցությամբ և քաղաքացիական դիմանկարով ետ էին մնում անցյալ երկու տասնամյակում հանդես եկած բանաստեղծներից։ Նրանց թեմաները, բանաստեղծական արվեստը և նույնիսկ լեզուն չէին հասնում նախորդների մակարդակին։

1870-ական թվականներին ժամանակի առաջավոր պարբերականների էջերից համարյա իսպառ վերացան չափածո ստեղծագործությունները։ «Մշակը» հոչակեց բանաստեղծություններ չտպագրելու իր գրական քաղաքականությունը։

Պոեզիայի նկատմամբ այդ «հիասթափությունը» նրա դերի ժխտումից չէր բխում։ Կար Պատկանյան, սակայն կար և բանաստեղծական միջակությունների շարանը. նրանց դեմ էր փակում ժամանակի մամուլն իր դռները։ Ժողովրդային գրականություն ստեղծելու պահանջը հարկադրում էր առանձնակի տեղ տալ արձակին՝ կյանքի պատկերներին, որոնք այն ժամանակ մի հատուկ նշանակություն էին ձեռք բերում, թեև նրանցում էլ առկա էր լուսանկարչությունը և արվեստականությունը։ Բայց կյանքի պատկերը, փաստը վեր էր դասվում «ճարտասանությունից», որովհետև այն օգնում էր հասարակական խնդիրներ արծարծելու, «ազգի ցավերը հոգալու»։

1

1850—1860-ական թվականների պոեզիայի որոշ տրադիցիաներ շարունակվեցին 70—80-ական թվականներին։ Այս տեսակետից բնորոշ է «Հայկական աշխարհ» ամսագրի խմբագիր **Խորեն Ստեփանեի** ստեղծագործությունը։ Դեռ նախորդ տասնամյակներում ոգևորվելով Պուշկինի, Օգարյովի, Նեկրասովի ազատաշունչ բանաստեղծություններով, Խորեն Ստեփանեն, նրանց նմանությամբ սկսեց ոտանավորներ գրել։ Դրանց մի մասը տպագրվեց «Հյուսիսափայլի» էջերում, իսկ մյուսն էլ իր իսկ հիմնադրած «Հայկական աշխարհում»։ Նա առաջինն էր հայ իրականության մեջ, որ թարգմանեց Նեկրասովին։ 70-ական թվականների սկզբներին գրած նրա ոտանավորները դեռևս լի են նախորդ տասնամյակի տրամադրություններով, ձաղկում ու ծաղրում են շվայտ հա-

րուստներին, որոնք չեն հոգում իրենց տառապյալ եղբոր մասին, պոետը ձգտում է սոցիալական անարդարությունները լուծել բարեգործություններ միջոցով.

«Փող չկա մեր մեջ» համարձակապես
Յուրաքանչյուրը պատրաստ է ասել,
Փող չունինք բարի գործերի համար,—
Ամեն վատ գործի համար փող ունինք։

. . . .

Շրջում է հիվանդ, իսկ կմախք դարձած,
Շրջում է սոված և խնդրում է հաց.....
Հեռացիր գնա—մենք ունինք միայն
Փող իտալական թատրոնի համար[1]։

Ավելի ուշ, բանաստեղծը, հիասթափվելով բարեգործության գաղափարից, հանգում է այն եզրակացության, որ աղքատին միայն աղքատը կգթա ու կհասկանա։ Հարուստից օգնություն չպետք է սպասել։ Այդ միտքն է արտահայտվում Ստեփանեի «Երկու աղքատ» ծավալուն ոտանավորի մեջ.

Հեղձուցիչ տոթ օր, լայն ճանապարհով
Պատռոտված շորով մանուկ է գնում.
Ոտները կտրտված սուր սուր քարերով,
Նիհար երեսից քրտինք է վազում։
Նորա հայացքում արտասուքով լի
Եվ հետքը չկա զվարթ մանկության։
Նոցա թափանցում վիշտ մի տաղտկալի,
Բոլոր նշաններ դառն աղքատության։

. . . .

Ահա շքեղ կառք անցավ այն կողմից,
Նորա ետևից վազեց պատանին,
Բայց գոռոզ մի ձայն լսվեցավ ներսից.
«Մեծեցեք դորան—ձրիակերին»[2]։

Բայց սովատանջ մանուկին գգվում, ջերմացնում ու կերակրում է մի աղքատ մարդ, կիսելով նրա հետ իր ունեցած չոր հացը։

Սակայն կրոնական բարոյախոսությունը հանգեցնում է մարդկանց բաժին ընկած թշվառությունն ու սոցիալական անհավասարությունը աստծո օգնությամբ վերացնելու քարոզին.

Եթե սրտիդ մեջ խոր մտնում է վիշտ,
Ջերմեռանդորեն կանգնիր, աղոթիր,
Թե հիվանդ, աղքատ, կամ անբախտ դառնաս,
Ամենից առաջ աստծուն դիմիր[3]։

Նույն միտքն է արծարծում բանաստեղծը նաև իր «Որբ մանուկ» բանաստեղծության մեջ, որտեղ կարոտյալին օգնության է հասնում ոչ թե բարեգործ հարուստը, ոչ թե գթառատ աղքատը, այլ ինքը Աստված[4]։

1 «Հայկական աշխարհ», 1870, № 2։
2 Նույն տեղում, 1871, № 4։
3 Նույն տեղում, 1877, № 4։
4 Տե՛ս նույն տեղում, 1874, № 7։

Բացի նմանօրինակ կրոնա-բարոյախոսական բանաստեղծություններից, Խորեն Ստեփանեն ունի նաև մի քանի թարգմանական քնարական երգեր, որոնք աչքի են ընկնում համեմատաբար ավելի հղկված լեզվով։

Թեև 1870-ական թվականներին չափածո գործերով հանդես եկող ուրիշները չէին բարձրանում անգամ Խ. Ստեփանեի աստիճանին, բայց նրանց մոտ նկատելի էր կյանքի ամենօրյա հոգսերի ամենաընդհանուր ընկալումը։ Ճիշտ է, Հայաստանի անցյալ փառքն ու «թշվառ ներկան» նորից ու նորից նրանց բանաստեղծական ոգեորության գլխավոր ազդակներից մեկն էր, բայց հենց այդ ներկայի մեջ նրանց աչքը կարողանում էր դիտել ազգին բաժին ընկած ցավերի ու հոգսերի «երևութական» պատկերներ[1]։ Չի կարելի չնկատել, որ նույնիսկ գրաբարով գրված ոտանավորներում (Ստեփանոս Հայկունի, Մ. Բագրատունի) տիրապետող էր ազգի ժամանակակից հոգսը։ Ազատության, լուսավորության, հայրենանվեր գործերի պահանջները այդ անարվեստ ոտանավորներում՝ արձագանք էին կյանքում և հրապարակախոսության մեջ առաջադրվող խնդիրների, թեև, ճիշտ է, հաճախ միամիտ, նեղ ըմբռնված ձևերով։ Հետաքրքիր են այս իմաստով նաև 1870-ական թվականների առաջին տարիներին հանդես եկած բանաստեղծուհիների գործերից շատերը։ Ավելին, դպրոցի, կրթության գործնական հոգսերը, որ ավելի ու ավելի էին զբաղեցնում օրիորդաց ուսումնարաններն ավարտած հայուհիներին, դառնում էին ստեղծագործական ներշնչանքի աղբյուր և հենց այդ իմաստով որոշ արդիականություն մտցնում նրանց անկեղծ-սրտաբուխ, բայց միամիտ-պարզունակ երգերում։

Առաջինը այդ բանաստեղծուհիներից Նորքի բնակչուհի Շողակաթ Տեր-Ավետիսյանն *էր. նրա «Առ մայրն Հայաստան» ոտանավորն արտահայտում է հայրենասիրական զգացումներ։ Բանաստեղծուհին հավատացած է, որ տառապյալ մայրը երկար չի սպասելու ազատության օրվան.*

Ինչո՞ւ ես տխրած, մայր իմ Հայաստան,
Ինչո՞ւ ես սգով լցված անպայման.
Որդիքդ ժողոված, դեպ քեզ կդիմենք,
Ոսկե դար փառաց քեզ կհասցնենք։

. . . .

Արդեն ծաղկել են քո բուրաստաններ,
Մա՛յր, կժողովես քաղցր պտուղներ,
Թալկացեալ սիրտդ՝ զորություն կառնե
Դարավոր վշտից յողջություն դիմե[2]։

---

1 Տե՛ս Սարգիս Մարությանի «Մասիսը» («Հայկական աշխարհ», 1874, № 4), Գրիգոր խոջա Մուրադյանի «Պանդուխտը» («Արարատ», 1872, № 1), Հովհաննես Մուշեղյանի «Կարոտը» և «Պանդուխտ հայրը» («Արարատ», 1873, № 9), Նիկողայոս Կարապետյանի «Առ Գողթան քնարը» («Արարատ», 1876, № 9) և այլն։

2 «Արարատ», 1871, № 3։

Բայց թե ո՞րն է այդ լավատեսության աղբյուրը, որո՞նք են «սգով լցված» Հայաստանին դարավոր վշտից դեպի երջանկություն տանող ուղիները, հեղինակը, իհարկե, չի արտահայտել։

Ավելի որոշակիորեն է խոսում իր «Հերիք է» բանաստեղծության մեջ Նորքից եկած մի այլ բանաստեղծուհի, **Եղիսաբեթ Տեր-Պողոսյանը**: Նա արդեն Հայաստանի փրկության գաղափարը կապում է ուսման և ընդհանուր լուսավորության հետ.

Հերիք է, հերիք խավարում մնանք,
Փախչենք խավարից՝ դեպի լույս գնանք,
Հերիք է այսպես, սրտով լանք, ողբանք,
Հայաստան մոր ծոց մենք մտնել ջանանք[1]։

Լուսավորության մեջ է տեսնում Հայաստանի փրկությունը նաև երրորդ կին բանաստեղծուհին՝ **Աշխեն Փափազյանը**: Իր «Ջարդասեր մոր ուսումնասեր դուստր» բանաստեղծության մեջ, պճնամոլ, կնոջ կոչումը միայն արդուզարդի և անհոգ կյանքի մեջ տեսնող մորը հակադրելով ուսում սիրող, գրքի ու լուսավորության պահանջ զգացող դստերը, բանաստեղծուհին գտնում է, որ ապագա մայրերը պիտի լինեն գիտուն ու կրթված, որպեսզի նրանց որդիքը օգտակար, պիտանի մարդիկ դառնան հայրենիքի համար։

Կնոջը աշխատանքային ասպարեզ թողնելու մասին է խոսում «Մեղու Հայաստանի» թերթում տպագրված «Խոսք առ Գայանյան ուսումնարան» բանաստեղծության մեջ այդ դպրոցի կառավարչուհի **Աշխեն Դոլգյանը** (1850—1876)։ Բանաստեղծությունը ամենայն հավանականությամբ գրված է այդ ուսումնարանը փակելու կապակցությամբ։ Բանաստեղծուհին իր ցավն ու վրդովմունքն է հայտնում կանանց աշխատանքը թերագնահատողների դեմ, որոնք չեն հավատում, թե

—Օրիորդը գործ կատարի՜.—
Թիֆլիսն Ամերիկա՞ է.
Օրիորդը հաջող լինի՜,
Տղամարդը քնա՞ծ է։

Նկարագրելով իր անձնվեր աշխատանքը դպրոցում, Աշխեն Դոլգյանը այն ավելի վեր է դասում, քան անձնական սերն ու երջանկությունը, իսկ դեպի սանուհիներն ունեցած իր սերը ավելի վեհ է համարում, քան մայրական զգացումը.

Թե լինեի ամուսնացած
Եվ նորանից խիստ սիրված.
Մահվան բոթը իմ սիրելվույս,
Կազդե՞ր այս չափ ցավ հոգվույս։

---

[1] «Արարատ», 1874, № 1։

Չէ՛, իմ խղճուկ ուսումնարան,
Քու սերն ավելի քաղցր է,
Քու մեջ կրթված ամեն սան
Կրթողի սիրահար է։

Ոչ մի մայր չէր կարող սիրել
Յուր որդիքը այնքան ջերմ,
Որքան սիրել եմ սաներս,
Թեև ինքս ծնած չեմ[1]։

Թեև այս բանաստեղծուհիների գործերում մոտիվները նոր չէին, նրանք դեռևս Հայաստանի փրկության գաղափարը կապում էին լեզվի, կրոնի և ընդհանուր լուսավորության հետ, բայց և այնպես նրանք ժամանակի կյանքին ու հետաքրքրություններին իրենց կենդանի արձագանքներն էին բերում։ 1870-ական թվականներին բանաստեղծուհիների գրական ժառանգությունը անշուշտ միայն պատմաճանաչողական արժեք ունի և հետաքրքիր է որպես գրապատմական երևույթ։

Մինչև ռուս-թուրքական պատերազմը (1877 թվականը) քնարերգության գլխավոր մոտիվները, կարելի է ասել, ոչ մի տեղաշարժ չապրեցին։ Շատերը կրկնում էին Ռ. Պատկանյանին, այն էլ չափազանց անվարժ, կամ հանգերգում շահազիզյան բանատողով։ Ընդհանուր քրիստոնեական բարոյափիլիսոփայություն, հայրենիք ու լուսավորական պատգամներ, դասակարգային մտահայեցողությունից զուրկ բողոքներ առ անարդարությունն ու հասարակական չարիքները,—սրանք են այդ քնարերգությունը բնութագրող հիմնական գծերը։ Ահա օրինակ 1876 թվականին Երևանում լույս ընծայված էմին Տեր-Գրիգորյանի (1855—1939) «Թռչնիկ» խորագիրը կրող գրքույկը։ Ժողովածուում զետեղված համարյա բոլոր ոտանավորներն էլ արտահայտում էին երիտասարդ բանաստեղծի սերը հայրենիքի նկատմամբ, նրա հիացմունքը անցյալի փառանձալի գործերով, նրա վրդովմունքը ներկա անմխիթար վիճակի համար։ է. Տեր-Գրիգորյանի բանաստեղծություններից մեկը՝ «Մի քանի խոսք Ջանգուին» ոտանավորը գրված է «Արաքսի արտասուքի» ազդեցությամբ, միայն այստեղ քննադատվում և ազգի կործանման պատճառն են համարվում այն օտարամոլ հայերը, որոնք մոռացած հարազատ լեզուն, օտարին են գլուխ տալիս, օտարի լեզվով խոսում, ընդօրինակում նրա կենցաղը։ Հորդորելով Ջանգվին շտապ վազել դեպի Արաքսը և պատմել նրան մեր վիրավոր ցավերի մասին, հեղինակը բացականչում է.

Բայց սաս՛, թող նայի
Յուր այժմյան որդվոցը,
Տեսնի ո՞նց են ընկնում
Մոլորության փոսը[2]։

---

1 «Մեղու Հայաստանի», 1870, № 18։

2 է. Տեր-Գրիգորյան, Թռչնիկ, Երևան, 1876, էջ 57։

Սակայն է. Տեր-Գրիգորյանի բանաստեղծությունները գրված էին չափազանց անվարժ գրչով, լեզուն անհարթ էր, բանաստեղծական մարմնավորումը անզոր. այդ պատճառով էլ նրա ոտանավորների ժողովածուն ոչ մի հետաքրքրություն չառաջացրեց ընթերցողների շրջաններում, թեև 70-ական թվականների անդրանիկ ժողովածուներից մեկն էր։ Հետագայում նա ավելի բեղմնավոր գործունեություն ցուցաբերեց, որպես դրամատուրգ և հրատարակիչ։

1877 թ. ռուս-թուրքական պատերազմը լարեց մթնոլորտը հայկական հարցի շուրջ։ Արևմտահայության տառապանքներն ու մոտալուտ ազատագրության տենչը դարձան շատ գրողների ու գործիչների հասարակական գործունեության ու ստեղծագործական ներշնչանքի աղբյուր։ Րաֆֆին օրերի շունչն էր։ Երբեք «Մշակը» այդպես չէր կանգնել համազգային խնդիրների բարձրության վրա, ինչպես այդ ժամանակ։ Պատկանյանի քնարի դղիրդը հասնում էր գավառի ամենախուլ անկյուններն անգամ։ Մտքերը բորբոքված էին, զգացմունքները՝ թեժ։ Այս պայմաններում ամենաթույլ բանաստեղծությունն անգամ հնչում էր, տպավորություն ստեղծում, համակում մարդկանց ինքնազոհաբերման և կռվի տրամադրությամբ։

Ահա 1878 թվականին Էրզրումից ուղարկված Գրիգոր Նիկողոսյանի *«Մայր» բանաստեղծությունը։ Սուգը չոքել է մոր սրտին. այնտեղ մորթեցին ամուսնուն, զավակներին. նա հազիվ կարողացավ փրկել նորածին որդուն։ Հիմա վազում է ամայի դաշտերով, թշնամուց հալածական, սրից սարսափահար և վշտից կիսացնոր։ Բայց նա չէ հուսահատվում։ Դիմելով որդուն նա ասում է.*

Գուցե թշնամին մրնա մեր երկրում,
Ո՛հ, մեռիր անվախ դու հորդ նման,
Լավ է լավ մեռնել մի անգամ կռվում.
Քան թե լծի տակ տանջվել հավիտյան։

Ըստրկությունից դառնագույն վիճակ
Այլ ի՞նչ կարող է բախտն ուղարկել,
Թե եղար ստրուկ... ո՜հ, այն ժամանակ....
Բայց ոչ, ստրկության չեմ քեզ ազատել։

Քեզ ազատության համար եմ փրկել,
Եվ հայրենիքի նվիրել փառքին.
Երբ կմեծանաս, կսկսես ապրել
Ինձ չես անիծի,—դեհ, քնի՛ր, անգին[1]։

Այս բանաստեղծությունը ժամանակի պոեզիայի համեմատաբար հաջողված նմուշներից մեկն է։ Այստեղ և՛ չափն է ստեղծում պահանջ-

---

1 «Հայկական աշխարհ», 1878, № 3։

վող հանդիսավորությունը, և՛ բանաստեղծական պատկերներն են ենթարկված հիմնական մտքին։

Բացի ինքնուրույն բանաստեղծություններից, Գր. Նիկողոսյանը թարգմանել է նաև Լերմոնտովի «Երազ»-ը։ Թարգմանչին հաջողվել է պահպանել բնագրի երաժշտականությունն ու տրամադրությունը։

Նույն այդ 1878 թվականին «Մեղու Հայաստանի» լրագրում լույս է ընծայվում Մկրտիչ Պալյանի *«Մշեցի» լիրիկական պոեմը, որտեղ հեղինակը փորձ է անում պատկերել օտար կեղեքիչների լծի տակ տառապող արևմտահայ գյուղացիության ծանր վիճակը։ Պոեմի սկզբում նկարագրված են այն անմարդկային պայմանները, որոնք ստիպում են գաղթելու գյուղացիության մեծ մասին՝ իրենց հարազատներին սովամահությունից փրկելու համար։ Եվ այս ամենի պատճառը հեղինակը տեսնում է միայն օտար, վայրագ բռնակալության մեջ։*

Պատառիկ մի հաց ճարելու համար
Իգուր կաշխատիմ ձըմեռն ու ամառ,
Եզինքս արևին՝ ես տաք, ցուրտ օդին.
Դարձյալ կարոտ եմ մի պատառ հացին։
Որչափ կը ցանեմ հունտ ու սերմանիք,
Նույնչափ կը թափեմ արյուն ու քըրտինք[1]։

Եվ այսպես, թողնելով տուն, տեղ, նորատի կնոջն ու մանկահասակ որդուն, մշեցի գյուղացին երկար տարիներ թափառում է քաղաքից քաղաք, աշխատում առավոտից մինչև երեկո, բայց չի կարողանում մի քանի արծաթ ժողովել, օգնել հեռվում սպասող իր ընտանիքին։

Ոչ երկիր նորա գըթաց, ոչ երկինք,
Ոչ աշխարհ, ոչ ոք, ոչ նաև մարդիկ,
Տարիներ անցան համետն ի շալակ
Քալեց, վաստակեց քաղաքե քաղաք....

Տարիների ապարդյուն աշխատանքից հետո մշեցին մեռնում է հեռվում, սրտում հարազատների կարոտը, ափում սեղմած երկու սև պղնձադրամ։ Մկրտիչ Պալյանի այս պոեմի թեման, իհարկե, նորություն չէր, սակայն այստեղ հեղինակին հաջողվել էր ճշմարտացիորեն պատկերել քայքայվող գյուղը և հայ գեղջուկի տառապանքը։ Ճիշտ է, նկարագրելով հայ գյուղի հետին աղքատությունը, ապա քաղաքներում առավոտից մինչև երեկո աշխատող և դարձյալ մերկ ու սոված պանդուխտի կյանքը, հեղինակը իր ցասումը ուղղում է օտար բռնակալների դեմ, միայն նրանց համարելով հայ ժողովրդի, մասնավորապես հայ գյուղացիության թշվառության աղբյուրը, առանց զգալու, որ իր իսկ նկարագրած սոցիալական անհավասարության պատկերները վեր են հանում մեկ այլ մեղավորի ևս՝ ծնունդ առնող և հետզհետե ամրացող հայ բուրժուազիային։

---

1 *«Մեղու Հայաստանի», 1878, № 45։*

Հատկանշական է, որ ազատագրական պոեզիայի զուգընթաց և թերևս ավելի շեշտված զարգանում էր նաև սոցիալական բովանդակության պոեզիան։ Դա արտահայտությունն էր հայկական կյանքի բուն բովանդակության՝ դասակարգային տեղաշարժերի, ավելի ու ավելի սրվող տնտեսական հակասությունների։ Հասարակության զարգացման այս էպոխային բնորոշ անարդարությունն ու վայրագ շահագործումը, բարքերի հեղաբեկումն ու սոցիալական հոգեբանության վերափոխումները՝ արտահայտվեցին գրականության մեջ ոչ պակաս ուժգին, քան հրապարակախոսության մեջ։ Պոետներն ու արձակագիրները չէին կարող հեռու մնալ այդ հարցերից առավելապես այն պատճառով, որ տընտեսական հարաբերությունների սրումը բերել էր մինչ այդ չտեսնված բարքերի անկում, աղքատություն, կոպիտ «մայրաքաղաքային» նորաձևություններ, որը ամեն մի ազգայինը արհամարհելու և մերժելու սկզբունքին էր հասցնում։

Մկրտիչ Պալյանի պոեմից հետո «Մեղու Հայաստանի»-ում սկսեցին երևան գալ ժամանակին հայտնի թարգմանիչ և թատերական գործիչ Կոնստանտին Տեր-Աստվածատրյանի չափածո ֆելիետոնները, որոնց հիմնական նպատակն էր պայքարել օտարամոլության, կեղծ ազգասիրության և դատարկապորտության դեմ։ Թեև այս ֆելիետոն-ոտանավորներն իրենց մեջ քիչ բան ունեին բանաստեղծական արվեստից, բայց նրանք հատուկ ուշադրության են արժանի, որովհետև փորձում էին շոշափել բոլորովին նոր հարցեր, ցուցադրում էին նոր կազմավորվող բուրժուական հասարակության արատավոր կողմերը։ Այդ չափածո ֆելիետոններում ընթերցողների առջև կանգնում էին և՛ չարչիությունից մինչև միլիոնների տեր դարձած հայ հարուստը, որը մտածում էր իր ունեցվածքի բազմապատկման մասին, և՛ պոռոտախոս, բայց դատարկագլուխ հայ գործիչը, և՛ առավոտից մինչև երեկո պարահանդեսներում թրև եկող ու լոտոյի սեղանների շուրջը գիշերներ լուսացնող, «հայեվար» խոսել չիմացող Թիֆլիսու «աղջիկ-պարոնը», և՛ վերջինիս դաստիարակած՝ շռայլող ու պորտաբույծ a la francese հագնված որդին։

Կոնստանտին Տեր-Աստվածատրյանի չափածո ֆելիետոններով սկսվեց ռեալիստական տարրերի մուտքը այս շրջանի պոեզիայի մեջ, որը բերեց որոշ աշխուժացում և թարմ հոսանք։ Նրա առաջին չափածո ֆելիետոնը տպագրվել է դեռևս 1875 թվականին «Մեղու Հայաստանի»-ում՝ «Հայկական թատրոն» վերնագրով։ Մխիթարելով հայկական թատրոնին, որ կգան դեռ նրա համար և լավ օրեր, երբ հայը կսկսի հետաքրքրվել իր մշակույթով և կկարողանա գնահատել ու հարստացնել այն, հեղինակը ներկայացնում է ժամանակի հայկական տարբեր շրջանների վերաբերմունքը հայ թատրոնի և կուլտուրայի նկատմամբ.

Մի վըհատիր, որ բյուր անգամ պարտերում
Ո՜հ, լռությունն էր համրորեն խոր տիրած...
Եվ աթոռաց անկյուններում, մեջերքում՝
Երկու, երեք մարդիկ էին նստոտած։
. . . .

Դերասանքդ սուտ անդ սփոյալ տարագիր,
Պիեսներդ զո՞ են դարձել մկներին...
Արդ անվրդով, հանդարտ հոգով դու քնիր,
Մինչև Հայոց վարքը, բարքը կըփոխվին...[1]

«Հայոց թատրոնից» հետո մինչև 1880 թվականը Տեր-Աստվածատրյանի ոտանավորները այլևս չէին երևում մամուլում և միայն հինգ տարի հետո մեկը մյուսի հետևից տպագրվում են նրա «Միլիոնատեր Միրզա-խանի երազը և կտակը», «Պրոգրեսը», «Հայ գործիչը», «Խոստովանությունը» և այլ գործեր։ Այս ստեղծագործությունները առաջինի համեմատությամբ ավելի լավ էին կառուցված, օգտագործված էին երգիծական զանազան հնարանքներ հիմնական միտքը շեշտելու համար։ Օրինակ, Միրզա-խան կոչելով իր կտակ կազմող հայ հարուստին, հեղինակը արդեն կարողացել է ցույց տալ նրա օտարամոլությունը, կամ պատմելով ամեն ինչ ծաղրվողի բերանից, դրել է նրան զավեշտական դրության մեջ։

Տեր-Աստվածատրյանը անխնա ծաղրում է հայ առևտրական բուրժուազիայի ներկայացուցիչներին, նրանց կեղծ ազգասիրությունը, ագահությունն ու օտարամոլությունը և, որ ամենակարևորն է, վեր է հանում բոլոր այն հանցագործությունները, որոնց շնորհիվ կուտակվել են այդ հարստությունները։ Զափածո ֆելիետոնի առաջին մասում միլիոնատեր Միրզա-խանը երազում հալածված անտուն ու քաղցած ազգակիցներից (որոնց նա իր ամբողջ կյանքի ընթացքում զլացել էր օգնել) բարձր ժայռի կատարից գլորվում է ցած։ Արթնանալով և իրեն գտնելով փափուկ անկողնում, Միրզա-խանը որոշում է գրել իր կտակը.

Կըտակում եմ դպրոցներին հայ ազգին
Երեք միլիոն նաղդ ու թազա արծաթներ,
Թե որ նոքա ուշ կըդարձնեն իմ խոսքին՝
Շուտ կստանան այս իմ համրած ոսկիներ։
Իմ խնդիրքն է, որ դպրոցը խորտակեն,
Որովհետև օգուտ չըկա ուսմունքից,
Հայ երեխանց դուքաններ տան՝ ծառայեն,
Որ սովորեն կրթությունը կուպեցից...
Կըտակում եմ Վանա քաղցած հայերին
Երկու միլիոն ոչ թե թուղթ փող, այլ ոսկի,
Եթե նոքա խոնարհ կըլին քրդերին,
Եվ բարբարոս փաշաների օրենքի.
Միշտ կատարել նոցա կամքը հեզությամբ,
Ապրել սիրով, իրար պատվել ու հարգել,
Իշխանության կամքն էլ լընուլ քաղցրությամբ,
Եվ ազգասեր հրամանները կատարել.
Հայտնի բան է՝ ցածրություն է այդ անել,
Բայց փողերի պետք է անգամ ազգ զոհել,
Թե նորա էլ զոհեն հավատք ցածության,
Միլիոնավոր մեծ իշխաններ կդառնան։

[1] «Մեղու Հայաստանի», 1875, № 26։

Ես մոռացա Վան քաղաքի Հայերին
Մի խորհուրդ տալ՝ Հարուստ լինել փողերով,
Որ տան կանայք ու աղջկունք բեյերին՝
Եթե նոքա առնել կուզեն մեծ գներով.
Թեպետ կեղտ է այդ մի ազգի սրբության,
Եվ ազգապիղծ մի ընթացք է դիվային՝
Բայց ամեն մարդ ենթարկվելով ցածության՝
Գտնում է փող, Հարստություն ահագին.
Փողի Համար ծախել կրոն, ազգություն
Դժվար բան չէ՝ թե կարենան այդ անել,
Նաև անգամ Հանձն առնել թուրքություն
Եվ այս ձևով անթիվ գանձեր Հավաքել[1]։

Եվ այս ոգով դեռ երկար գրում է իր կտակը Միրզա-խանը, Հորդորելով իր ազգակիցներին՝ Հրաժարվել մայրենի լեզվից, խեղճ ու թույլին միշտ աշխատել կողոպտել և այլ ստորություններ կատարել Հանուն ոսկու և իշխանության։

Նույն ձևով է կառուցված նաև «Խոստովանությունը», որտեղ խարազանվում է օտարամոլությունը, ազգային չարիք Համարվում սխալ դաստիարակությունը.

Հայ կոչվիլը ինձի Համար ամոթ է,
Ինձ չէ շարժում ոչինչ մի ցավ ազգային,
Կրոնը սխալ, լեզուն կոպիտ և խորթ է,—
Այսպես եմ ես վերաբերվում միշտ Հային.....
Ծաղրալի է, թե Հայն ունի փառք անցած,
Կամ քաջություն, Հոգի ու սիրտ ռազմական,
Ինձ թըվում է, որ նա գետնումն է թաղած,
Անհուսալի ուրախ օրեր Հաղթական....
Եթե այսպես Հայն է աչքումս ստորացած՝
Մեղադրում եմ ուղղությունը իմ ծնողաց[2]։

Բացի չափածո ֆելիետոններից, Տեր-Աստվածատրյանի գրչին է պատկանում նաև «Ասացեք խնդրեմ» ոտանավորը, որը արտահայտում է ռուս-թուրքական պատերազմից և արևմտյան դիվանագիտությունից Հայ Հասարակության ապրած Հիասթափությունն ու բողոքը։ Բանաստեղծությունը, Հակառակ Հեղինակի նախասիրած երկարաշունչ չափածո ֆելիետոնների, գրված է կարճ, Հակիրճ ձևով և նրա մեջ Հնչվող արդար զայրույթն ու բողոքը այն դարձնում էին բավականին արտահայտիչ.

Մի՞թե այս խղճուկ Հայ ազգը գերի,
Ջոհ ընտրկության Հեգ շղթաների՝
Դեռ երկար դարեր դաժան արցունքներ
Պիտ թափե աչքից իբրև Հեղեղներ.....
Սիրտը տըրոփման մեջ՝ զերդ ծով ալեկոծ,
Աչքեր դարձուցած դեպ Հայրենյաց ծոց,

---

1 «Մեղու Հայաստանի», 1880, № 64։
2 Նույն տեղում, 1884, № 31։

Մոլո՜ր, վշտահար, հույսերը մարած՝
Մնալո՞ւ է այսպես երազոր պատրած,
Միշտ ա՜հ ու դողի ահեղ սարսափում,
Կանգնած անդնդոց, վշտաց տարափում՝
Կրելով հանապազ թուք, մուր, նախատանք,
Տաճկից, քրդերից զրկանք հալածանք....
Մինչև ե՞րբ այսպես կոխան պիտ լինենք՝
Չեմ հասկանում ես, ասացեք խնդրեմ[1]։

2

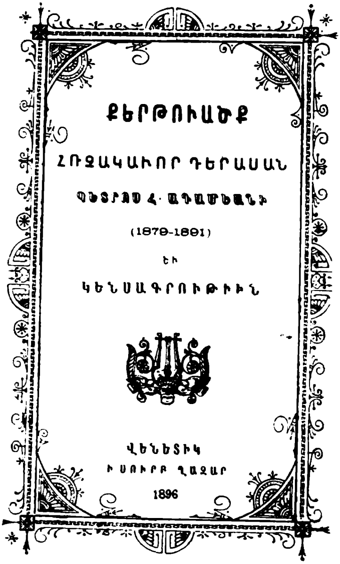
1880-ական թվականների պոեզիան խստորեն անջրպետված չէ 70-ական թվականների պոեզիայից՝ գաղափարական ու թեմատիկ շրջագարձի իմաստով։ Պոեզիայի երկու գլխավոր մոտիվները՝ ազատագրական պայքարը և սոցիալական ցավերը շարունակում էին գերիշխող դիրք գրավել։ Միայն հիմա թերևս ավելի նկատելի էր ռեալիստական շեշտը, հրաժարումը սենտիմենտալ-ռոմանտիկական ուղղությունից։ Իսկ ռեալիզմը պոեզիայում արդյունք էր ոչ միայն բանաստեղծական խոսքի պատմական զարգացման, այլև կյանքի պահանջների։ Հայկական հարցի հետ կապված իրադարձությունները 1880-ական թվականներին կործանեցին այն բոլոր ռոմանտիկական ամրոցները, որ կառուցվել էին մինչ այդ։ Ավելի իշխող դարձավ զգաստ հայացքը կյանքի ու քաղաքական իրադարձությունների նկատմամբ։ Այդպիսի հիասթափություն, որ ապրեց մի ամբողջ ժողովուրդ, մեծ տերությունների համաեվրոպական գզվրտոցից հետո, չէր կարող չանդրադառնալ նրա սոցիալական հոգեբանության և ազգային առաջընթացի ծրագրի վրա։ Ամենուրեք սեղմված օղակներում (ազգային սահմանափակումներ, դպրոցների փակում, գրաքննության խստացում և այլն), հայ գրողները, հասարակական գործիչները, ուսուցիչները, արվեստագետները փորձում էին ուշքի գալ ծանր հարվածից։ Խրիմյանի հայտնի «տրտունջը» թղթե շերեփի մասին՝ զգաստացնում էր ապագայով ապրողներին և հուսալքում խուճապահարվածներին։ Այս պայմաններում աշխատավորական մասսաների սոցիալական դատի պաշտպանության խնդիրը դառնում էր թեմա։ Հասարակական պատրանքների խորտակումից ծնունդ առած սկեպտիցիզմը գեղարվեստական գրականության մեջ ռեալիստական ուղղության խթանման գործոնի վերածվեց։ Այն բանաստեղծները, որոնք հանդես եկան 80-ական թվականներին, ապրեցին այդ հասարակական հոգեվիճակն ու տառապանքը։ Ահա թե ինչու նրանց ստեղծագործություններում շեշտված արդիականությամբ հնչում էր սոցիալական բողոքի մոտիվը։

Պետրոս Ադամյանի 1880 թվականին լույս ընծայած «Քերթվածք ու թարգմանություններ» ժողովածուն այս մտքի հաստատումներից մեկն է։

---

1 «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 14։

Մեծանուն դերասանը թեև իր ծագումով ու կրթությամբ Արևմտահայաստանից էր, բայց և այնպես նրա շոշափած թեմանները, հետաքրքրությունների ու արտահայտչական ձևերը սերտորեն կապված էին արևելահայ հատվածի հետ, որտեղ հիմնականում ընթացել էր նրա ստեղծագործական կյանքը։ Միայն բանաստեղծի լեզուն էր, որը գրաբարի և արևմտահայ ու արևելահայ լեզուների խառնուրդն էր և «մատնում էր» հեղինակի ծագումը։ Ադամյանի ժողովածուն նորություն էր հայ քնարերգության մեջ և ջերմորեն ընդունվեց, որովհետև նա առաջինն էր, ինչպես նշել էին ժամանակակիցները, որ «միանգամայն կենդանի և կենսական դարձվածներով, զանազան գույներով և բազմաճյուղ հոգեկան շարժվածներով լի, ազատ աղբյուրից բխած մարդկային և արտաքին բնության արձագանք են հնչում»[1]։


ՔԵՐԹՈՒԱԾՔ
ՀՌՉԱԿԱՒՈՐ ԴԵՐԱՍԱՆ
ՊԵՏՐՈՍ Հ. ԱԴԱՄԵԱՆԻ
(1879-1891)
ԵՒ
ԿԵՆՍԱԳՐՈՒԹԻՒՆ
ՎԵՆԵՏԻԿ
Ի ՍՈՒՐԲ ՂԱԶԱՐ
1896

Պետրոս Ադամյանի «Քերթվածք» ժողովածուի անվանաթերթը

Իր բազմաթիվ բանաստեղծություններում, ինչպիսիք են «Որբուհին», «Ոտից ողորմություն», «Հնացած հինգ կոպեկի պատմությունը», «Գայլերը», Ադամյանը պատկերել է զեխության, անհոգության, վայելքների մեջ ապրող «վերին դասին» և նրա մեղքով դուրսը, ցուրտ պատերի տակ տառապող անտուն աղքատներին։ Այս բանաստեղծություններից ամենահետաքրքրականը «Գայլերն» է, որտեղ հեղինակը գայլ է համարում բոլոր շահագործողներին, բայց իսկական գայլի ու մարդ-գայլի մեջ նկատում է մի մեծ տարբերություն, այն, որ անբան անասունը անխորհուրդ ու բնազդմամբ է ապրում և հոշոտում միայն իր գոյությունը պահպանելու համար, մինչդեռ մարդ-գազանը գիտակցորեն է անում այդ ամենը՝ միայն իր շահույթը ավելացնելու նպատակով.

Այլ քաղաքի մեջ միթե քի՞չ կան վայրենի
Անգութ գազանք՝ որք մարդու կրեն կերպարան,
Երբ դեռ ձագ են՝ հաճախում են կրթարան,

1 Պ. Հ. Ադամյան, Քերթվածք և թարգմանությունք, Թիֆլիս, 1880, էջ 1։

Ոմնմալով դատարկ տուն հայրենի։
Բայց այդ բոլորն արմատախիլ չեն աներ
Դոցա խայթիչ ճիրանն, ակռան ու որկոր,
Նման իրենց, կը հոշոտեն մինչ ոսկոր,
Լարելով կեղծ սիրո՝ ժպիտ դարաններ։
Ո՜հ, դոցանից պարտինք փախչիլ շատ հեռու,
Գայլն հայտնվի միմիայն ձմեռ ժամանակ,
Այլ քաղքիններն չունին որոշ եղանակ,
Ամառ և ձմեռ գիշատիչ են սրտերում[1]*։*

Ադամյանի առավել հաջողված բանաստեղծությունները նրա սիրային տաղերն են, որոնց մեջ նա երբեմն կարողանում է արտահայտել թե՛ իր հոգու քնքշությունը, թե՛ սիրած էակի հմայքը։ Բայց ընդհանուր առմամբ Ադամյանի բանաստեղծությունները թույլ էին իրենց կառուցվածքով և արտահայտչականությամբ։ Ճիշտ ըմբռնելով երևույթը, Ադամյանը չէր կարողանում վերարտադրել բանաստեղծորեն, նրա ոտանավորները երկար էին, ձգձգված, զուրկ ներքին պաթոսից, հիմնական միտքը կորած բազմաթիվ անկարևոր շեղումների մեջ։ Անարտահայտիչ էին նաև Ադամյանի օգտագործած պատկերները, իսկ նրա ծանր, անդյուրաթեք ու խառն լեզուն հաճախ դժվարըմբռնելի է դարձնում միտքը։ Բայց չնայած այս ամենին, Ադամյանի ոտանավորները ժամանակին լավ ընդունելություն գտան, որովհետև նա առաջիններից մեկն էր, որ հրաժարվեց «անցյալի ստվերների» վկայակոչումից և փորձեց խոսել մարդու ներքնաշխարհի, շրջապատող կյանքի, իր խոհերի ու հույզերի մասին։

Ադամյանի ժողովածուից հետո, 1881 թվականին Շուշիում լույս է ընծայվում Մոսկվայի համալսարանի ուսանող Նիկողայոս Տեր-Ավետիքյանի «Քնար խոսնակը»։ Այդ գրքույկում տպագրված բանաստեղծությունների մեծ մասը գրված լինելով Մոսկվայում, արտացոլում էին հայ ուսանողության կյանքը, նկարագրում նրանց կիսաքաղց գոյությունն ու հոգսերը, կարոտն ու երազանքը։ Ն. Տեր-Ավետիքյանի ոտանավորներից մեկը գրված է 1881 թ. Մոսկվայում Պուշկինի արձանի բացման առթիվ և նրա համեմատաբար հաջողված գործերից մեկն է։ Երիտասարդ բանաստեղծը Պուշկինի արձանի բացումը համարում է մեծ հաղթանակ ռուս ժողովրդի համար։ Պուշկինին նա կոչում է հայրենի աշխարհի ազատության արուսյակ ու բռնության զոհ.

Ահա ամբոխը բացավ
Խորաթմբիր յուր աչեր
Եվ լույսի մեջ նա տեսավ
Յուր քաջ պոետ, որ երգեր։

Ապառաժներ չարդվեցան
Նրա քնարի վեհ ձայնից,
Որոտացին և փախան
Խավար օդեր նրա շնչից.

1 Պետրոս Ադամյան, *Երկեր, Երևան, 1956, էջ 300։*

Ազատության արուսյակ՝
Էր Հայրենի աշխարհին.
Կրթեց ամբոխն յուր համբակ
Փրկող լուսին, գեղեցկին։

...Ուրախացիր, ով Հանճար,
Անհեղազոր են խոսքերդ,
Ազնիվ դարձան սրտեր քար
Եվ ծաղկեցան քո փշերդ[1]*։*

Այս բանաստեղծությունը գրված է ռեակցիայի ծանր ժամանակ, և ռուս մեծ բանաստեղծին որպես ազատության արուսյակ և ինքնակալության զոհ դիտելը լավագույն ապացույցն էր հայ ուսանողական շրջաններում տարածված առաջավոր գաղափարների։ Եվ միայն Պուշկինին նվիրված բանաստեղծությունը չէ, որ խոսում է այդ մասին։ «Քնար խոսնակ» ժողովածուում Տեր-Ավետիքյանը զետեղել է ռուս մեծ հեղափոխական-դեմոկրատ Դոբրոլյուբովի նշանավոր բանաստեղծություններից մեկի՝ «Սոխակի» թարգմանությունը։ Հետաքրքրության է արժանի նաև Տեր-Ավետիքյանի՝ Բայրոնին նվիրված ոտանավորը, որտեղ հեղինակը բարձր է գնահատում նրա մեծ մարդասիրությունը, մարդկության ազատության համար զոհ բերած նրա պայծառ կյանքը։ Պայծառ հույսը ապագայի նկատմամբ սրտահայտվել է «Գարուն» բանաստեղծության մեջ։ Ինչպես ձմեռվա դաժան ցրտերին բնությունը ապրում է գարնան արևի շողի հույսով, այնպես էլ մարդկությունը սպասում է մի նոր կյանքի ծնվելուն. և այդ կյանքը կգա, քանի որ ձմռանը միշտ գարունն է հաջորդում.

Ընկած մարդում գարունն է հույս
Նորոգ կյանքի ծնվելուն,
Նա օրինակ է խնդահույզ՝
Մեռածների հառնելուն։

Մինչդեռ շրջում է երկրագունդ,
Մինչդեռ փայլում է արև,
Եվ մինչ հինին մի նոր սերունդ
Կը հաջորդե հարատև՝

Միշտ հանապազ նոր գարուն
Կը գա չքնաղ, նրկարեն,
Եվ կառնեն նոր դրվատ սիրուն
Յուր նոր գեղի փոխարեն[2]*։*

Այս ոտանավորի մեջ արդեն կան պոեզիայի տարրեր, բանաստեղծական հնարանք (ձմռան սավանի տակ գարնան ջերմություն երազող բույսերը), և դրա շուրջը հյուսված է ոտանավորի հիմնական միտքը։

---

1 Ն. Տեր-Ավետիքյան, *Քնար խոսնակ*, Շուշի, 1881, էջ 5։
2 Նույն տեղում, էջ 21։

«Ուսանող» բանաստեղծության մեջ ռեալիստական գույներով է նկարագրված «յուր ազգի հույս» համարվող հայ ուսանողի չարքաշ, կիսաքաղց ու կիսամերկ կյանքը։ Այս բանաստեղծությունը կյանքից առնըված մի կտոր է, հետաքրքրական իր ռեալիստական ընկալումով.

Օրհասական լապտերի տակ՝
Յուր ազգի հույս համարվող,
Գրքլեկների մեջ միայնակ
Նստած է հայ ուսանող։

Դուրսը մրրիկն հյուսիսային
Վայրագ ձայներ սուլելով,
Բուքով ամուր լուսամուտին
Զարնվում է դող ձգելով։

. . . .

Ջոր և կապտած մատներ դողում,
Արագ արագ շարժվում են,
Դրած թերթեր բաց արկղում
Իրար վերև դիզվում են։

Աչքերն կարմրած, չորս կողմն ուռած,
Փակվիլ կամին ծանր քնով,
Պետք է քնե փորով քաղցած
Եվ խիստ հոգնած նա մարմնով[1]։

«Քնար խոսնակ» ժողովածուում կային նաև Գյոթեից, Շիլլերից, Հայնեից, Պուշկինից և Լերմոնտովից կատարած բազմաթիվ թարգմանություններ։

Եթե Ն. Տեր-Ավետիքյանին հուզող մոտիվները հայ ուսանողության կյանքն էր, համամարդկային ցավերն ու մտորումները, ապա 1885 թվականին Թիֆլիսում լույս ընծայված «Նժդեհի բանաստեղծությունների» հեղինակի՝ Գրիգոր Խարազյանի ամբողջ ուշադրությունը կլանված էր հայ գյուղի քայքայման պատկերմամբ։ Նրա բանաստեղծություններում առաջին անգամ հնչեցին «շահերի շահը» պահանջող վաշխառուի դաժան ձայնը, մարած օջախի շուրջը կծկված քաղցած մանուկների լացը, ընտանիքի վերջին նեցուկը չխլելու մասին հայ գեղջկուհու աղերսանքը։ Ճիշտ է, Գր. Խարազյանին դեռևս չի հաջողվում մի քանի դիպուկ բանաստեղծական շտրիխների միջոցով ստեղծել թշվառության, զրկանքի ու բռնության պատկերները, ինչպես մի երկու տարի հետո պիտի աներ Հովհաննես Հովհաննիսյանը, դեռևս նրա ոտանավորները երկարաշունչ են, լի մանրամասնություններով, ռեալիզմը՝ լուսանկարչական, բայց նրանք արդեն հուզում են, նրանք պատմում են սոցիալական անլուր հակասությունների մասին։

---

1 Ն. Տեր-Ավետիքյան, Քնար խոսնակ, էջ 6—7։

Շատ բնորոշ է այդ տեսակետից Խարազյանի «Ջմռան առավոտը».

Գլխատան միջին, օջախը պատած
Կիսամերկ մանկունք կամ դողով կկզած,
Ճնգում են, վնգում, ուտելիք հայցում,
Ցրտիցը խթվում, կրակը մտնում։
Հայր, մայր, տատ ու պապ տխրություն հագած,
Մերթ բարկանում են, մնում սգառած։
Ի՞նչ կա, որ ինչ տան քաղցած փոքրերին,
Ոչ պարկումն ալյուր, ոչ հաց կա տաշտին։
Երեկ էր տարավ անգութ վաշխառուն
Աղքատ ընտանյաց սնունդ ու պաշար,
Հաշվեց ու բարդեց «շահը» շահերուն,
Տոկոսն ստացավ, մուրհակը դեռ կար։

. . . .

Օրթ-օջախի ծուխ, վկա ինքնատես,
Երկինք ես գնում, բարդվում, դիզանում.
Պատմիր՝ անդ տեսած աղետքդ պես-պես,
Ասա՛ քաղցածները հացիկ են հայցում։
Պատմի՛ր՝ կա մի տեղ մեծ առատություն,
Պարենի ավելն շներն են ուտում.
Մյուս տեղ՝ կենսավեր մեծ աղքատություն—
Գիրացած շների մնացորդն են հայցում[1]։

Գյուղաշխարհին է նվիրված նաև «Հայ գյուղացու բողոքը». այստեղ հեղինակը դժգոհում է նրանցից, որոնք անտեղյակ հայ գյուղի ծանր վիճակին, չտեսնելով հակասություններ, իդեալականացնում են գյուղական կյանքը.

Հափշտակված եք, գիտնական եղբարք,
Խոսքե՛ր, հավիտյան խոսքեր եք խոսում.
Առանց քննելու մեր դիրքն հոգևարք,
Թույլերիս՝ ուժ եք երևակայում։

. . . .

Եկեք փորձեցեք պառկել մերկ գետնին,
Կես-սնունդ տոկալ տոթին ու ցրտին.
Միշտ հայցվոր մանկտվույն «քչով» պահեցեք,
Անվերջ պահանջները լրիվ հատուցեք,
Տեսնենք հաչողված մի բան կըգտե՞ք[2]։

Բացի վաշխառուից, կալվածատերից և տերությունից, որ անխիղճ կերպով թալանում ու քայքայում են գյուղը, Խարազյանի բանաստեղծություններում այդ հափշտակիչների հետ համագործակցված երևում է և տեր-հայրը, որը հոգի և հավատ խոսպառ մոռացած, սոված, անհագ գայլի պես թալանում է իր անպաշտպան հոտը։

Նույն 1885 թվականին ընթերցող հասարակության ուշադրությանն է առաջարկվում մեկ այլ ժողովածու, «Փնջիկ» վերնագրով, որի հեղինակն էր արդեն բավականին հայտնի արձակագիր և գյուղական ուսու-

1 Գ. Խարազյան, Նժդեհի բանաստեղծությունները, Թիֆլիս, 1885, էջ 7։
2 Նույն տեղում, էջ 5։

ցիչ Ալեքսանդր Արարատյանը (1855—1885)։ Դեռևս 1880 թվականին Արարատյանը հրատարակել էր իր բանաստեղծությունների անդրանիկ ժողովածուն՝ «Քնարիկ մանկական» վերնագրով, որտեղ հիմնականում հավաքված էին բնությանը նվիրված մանկական ոտանավորներ։ Բոլորովին այլ բնույթ ուներ նրա երկրորդ գրքույկը՝ «Փնջիկը», որտեղ օգտագործելով ժողովրդական խաղիկների ձևը, Արարատյանը ստեղծել էր հայրենի գյուղի թշվառության պատկերը։ Ինչպես մենք տեսանք, կյանքի ճշմարտացի վերարտադրությունը Տեր-Ավետիքյանի և Խարազյանի մոտ դեռևս չէր զուգակցըվում երևույթի բանաստեղծական ընկալման հետ, նրանք միայն չափածո ձևով պատմում էին իրենց տեսածի մասին, անտեսելով իրենց զգացածները։ Նույնը կարելի է նկատել նաև Արարատյանի մոտ, միայն վերջինիս առավելությունը այն է, որ նա իր բանաստեղծություններին տալիս էր ժողովրդական երգի ձև, համեմելով որոշ ժողովրդական դարձվածքներով, դրանով ավելի ջերմ ու մատչելի դարձնելով իր ոտանավորները։ Այդպես են կառուցված նրա «Կալի երգը», «Սերմնացանը» և այլ գործեր։ Առանձնապես հաջողված է «Կալի երգը», որտեղ դիմելով իր «եղբայր» ու «պաշտպան» եզին, հայ գեղջուկը հին, ժողովրդական հորովելի ձևով բացականչում է.

Ալ. Արարատյան

Եզը ջան, եղբայր, դու իմ աջ կուռն ես,
Իմ թև ու թիկունք, դու իմ տան դուռն ես.
Քեզ որ չունենամ՝ արտ չեմ ունենալ,
Կալ էլ չեմ կալսիլ, ցորեն ստանալ։
Կա՛լ արա, մատա՜ղ,
Գառն է քեզ մատաղ...[1]

Եթե «Կալի երգի» մեջ գեղջուկը իր ամբողջ հույսը կապում է ցորենի հետ և կարծում, որ անդուլ աշխատանքի շնորհիվ կհասնի բարեկե-

1 Ա. Արարատյան, Փնջիկ, Թիֆլիս, 1885, էջ 10։

ցության, ապա «Պարտքատերը» բանաստեղծության մեջ այդ նույն գեղջուկի աշխատանքը չորս կողմից կողոպտում են քաղցած թողնելով նրա ամբողջ ընտանիքը։ Մինչև անգամ Տաճկահայաստանից քրդերի ու թուրքերի ձեռքից փախած, ամբողջապես թալանված հայը, որ մտել էր գեղջուկի խրճիթը մի կտոր հաց խնդրելու, ոչինչ չգտնելով, ինքն է իր մաղախից հաց հանում և մեկնում տանտիրուհուն։ Այս դրվագը մըտցրնելով բանաստեղծության մեջ, Արարատյանը շեշտել է այն միտքը, որ այստեղ էլ հայ գյուղացին բզկտված է ու սոված այնպես, ինչպես Տաճկահայաստանում ապրող իր բազմաչարչար եղբայրները, որ այնտեղ թալանում են քուրդն ու թուրքը, իսկ այստեղ՝ վաշխառուն, կալվածատերը, իշխանությունը.

Կալի մեջ մարուր ցորենն է թեք տված,
Եվ մի հաստափոր կողքին է կանգնած.
«Դե, չափենք, Համես, ցորենն շատ ունես,
Հինգ թաղար թե վեց չէ՞ որ ինձ պարտ ես»։
— Աղա ջան, պարտ եմ թող սերմս վերցնեմ,
Մնացածը քեզ տամ, հոգիս ազատեմ....
«Առաջ պարտքդ տուր, սերմ վերցնել չըկա,
Հետո ինչ կըմնա, էն քեզ սերմ արա...»

Ցուրտ է և սրսուռ,
Կապ է դուռն ու կտուր։

Ձմռանն անկարող դիմանալու քաղցած երեխաների լացին, տանտիրուհին հորդորում է ամուսնուն դարձյալ գնալ և հաց պարտ խնդրել։ Այդ ժամանակ ներս է մտնում մի աղքատ մարդ.

Իսկույն ծռռաց հաստորիկ դուռը,
Մտավ աղքատ, պարզեց բուռը.
«Հոգուդ մեռնեմ, նանի, բաջի,
Ողորմություն արա ինձի.
Ո՜հ, անօրեն թուրքեր, քրդեր,
Մեզ թալնեցին, տունս քանդեցին,
Զավկըներուս ալ գերեցին.....
Ես ընկել եմ սարեր-ձորեր,
Շատ կամաչեմ, մուրալ, ուզել....
Հոգիդ սիրեմ, նանի, բաջի,
Ողորմություն արա ինձի...»
Ցորեն, գարի, ալյուր չըկար.
Հաց ու պանիր, խոնկ-մոմ չըկար.
Խեղճ տան մայրը ծարահատած՝
Ջրով լիքը փարչը վերցրեց,
Ամաչելով այս խոսքն ասեց.
—Բաջի, մեր տանն էլ բան չըկա,
Առ, ջուր խմի, սիրտդ հովնա....
Արդար բերնովդ աղոթք արա,
Որ մեզ պեսին Տերն ողորմա....

Մուրացկանը խոր ախ քաշեց,
Իր պարկիցը մի հաց հանեց.
«Իմ սև բախտեն դու ա՞լ խեղճ ես,
Առ էս հացը, կե՛ր դու, մե՞ղք ես»...[1]

Նույն ձևով են կառուցված նաև Արարատյանի մյուս բանաստեղծությունները, որտեղ դարձյալ պատմվում է հայ գյուղերում կատարվող բազմաթիվ անիրավությունների, թալանի, ծեծի ու խաբեությունների մասին։ Սակայն չնայած իր բարձրացրած հարցերի կարևորությանը, Արարատյանը ևս չկարողացավ բանաստեղծորեն ընկալել երևույթները, այլ տվեց այդ ամենի չափածո շարադրանքը, ճանապարհ հարթելով իր հաջորդների համար՝ ավելի դիպուկ, ավելի հուզական ձևով երգելու հարազատ գյուղի անլուր տառապանքների մասին։

Ավելի բազմազան էր իր բովանդակությամբ 1887 և 1888 թվականներին Թիֆլիսում լույս ընծայված Սրինգի (Արշակ Մեհրաբյան) «Երախայրիք» ժողովածուները, ինչպես նաև մի փոքր ավելի ուշ՝ «Բնության երգերը»։ Այդ ժողովածուներում գեղջուկի վիճակի հետ միաժամանակ տեղ են գտել սիրո տրամադրություններ, բնության պատկերներ և խոհեր։

Սրինգը որոշ նորություն բերեց նաև բանաստեղծական ձևերի իմաստով։ Նրա մոտ չեն հանդիպում պատկերի այնպիսի հանգամանալից նկարագրություններ, ինչպես նրա նախորդների մոտ. այստեղ փորձեր կան ստեղծելու որոշ տրամադրություններ և այդ տրամադրությունների միջոցով հաղորդել իր զգացումներն ու մտորումները։

Օրինակ, «Մշակի քրտինքը» բանաստեղծության մեջ ցանկանալով ցույց տալ մշակի անհեռանկար, ծանր դրությունը, նա ստեղծել է բնության դաժան պատկեր, օգնությամբ կանչել դառնաշունչ քամուն, խավար ամպերով ծածկել երկինքը և այդ ամենի միջոցով ընդգծել հուսահատության, վշտի տրամադրությունները։ Նույն ձևով է վարվել Սրինգը նաև «Գութան» բանաստեղծության մեջ, փառաբանելով աշխատանքը և ստեղծելով առողջ, ուրախ, լավատեսական տրամադրություն։ Սրինգի մոտ հանդիպում են նաև պոետիկական որոշ հնարանքների օգտագործումներ. օրինակ, «Գյուղական առավոտ» բանաստեղծության մեջ, որպեսզի ավելի ցայտուն դարձնի այն միտքը, թե գեղջուկի վաստակը հարուստն է ուտում, նա դիմել է հակադրության օգնության.

Իսկ ուրիշ տեղ գեղջկուհիները
Ահա խնոցին փայտից կախեցին,
Հին մածունը շրըփշրըփոցով
Բերին նրա մեջը ածեցին։

Հարում են նրանք խնոցին շարժելով,
Հարում են հետն էլ ուրախ երգելով.

---

[1] Ա. Արարատյան. Փնջիկ, Թիֆլիս, 1885, էջ 27։

«Հարի, հարի, ա՛յ խնոցի,
Մեջդ բարի, ա՛յ խնոցի.

«Աղքատին բաժին կը տամ,
Հարուստին քարին կը տամ,....
Հարում են հարում, կարագ դուրս բերում,
Բայց այդ կարագը հարուստն է վայելում[1]։

Սրինգը ունի հուզական, սիրով լեցուն բանաստեղծություններ, որոնց մեջ հեղինակը փորձել է իր հույզերը արտահայտել գեղարվեստական պատկերներով։ Այդ տեսակետից բնորոշ է նրա «Գեղեցկուհին» ոտանավորը.

Քո ծով-ծով աչեր անհուն, անսահման
Եթե դառնային դեպի անգութին,
Նա կը թողներ իր արյունաառուշտ արարք
Պաշտպան կը կանգներ խեղճին, անճարին։

Եթե քո թուխ-թուխ բոլորակ հոնքեր
Կապեին կամար երկնքի վրան՝
Արեւը կըմնար կախված երկնքում,
Լույս, լույս կը սփռեր երկրիս հավիտյան[2]։

Անկասկած, Սրինգի այս կարգի բանաստեղծությունները արդյունք էին այն նոր խոսքի, բանաստեղծական այն նոր ըմբռնման, որ իր հետ բերեց Հովհաննես Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունների անդրանիկ ժողովածուն։ Այդ գիրքը շատերի համար պարզ դարձրեց, թե ինչ ուղիով պիտի ընթանար հայ քնարերգության զարգացումը, և Սրինգը, Հովհաննիսյանից հետո լույս ընծայելով իր ոտանավորները, աշխատեց նրա պես ունկնդրել իր սրտի ձայնին, բանաստեղծորեն վերարտադրել իր հույզերն ու ապրումները.

Սակայն երգը աղեկտուր
Թխած սրտես փշուր-փշուր՝
Գուցե բուժե տանջված հոգիս
Եվ դուրս կորզե վշտերս սուր-սուր....

Եվ ես կուզեմ սրտիս խորքից
Անվախ հնչե երգ ոգելից,
Միայն երգով, ազատ երգով
Գուցե հովնամ բյուր վշտերից[3]։

---

1 Սրինգ, *Բնության երգեր և բանաստեղծություններ 1888—1889 թվականների, Թիֆլիս, 1891, էջ 76։*
2 *Նույն տեղում, էջ 68։*
3 *Նույն տեղում, էջ 79։*

Այս քառատողերը բնաբան դարձնելով իր գրքույկին, Սրինգն իր ժողովածուում աշխատեց հարազատ մնալ դրան և, ինչքան ներում էին նրա բանաստեղծական համեստ ուժերը, սրտի խոսք ասել իր ընթերցողներին։

1888 թվականին Շուշիում լույս ընծայվեց ապագա մեծանուն գիտնական, այն ժամանակ տակավին երիտասարդ ուսուցիչ Մանուկ Աբեղյանի «Նմուշներ» բանաստեղծական ժողովածուն։ Այս ժողովածուն նույնպես բազմազան էր իր բովանդակությամբ և սիրո մոտրումների, բնության ու կյանքի խոհերի հետ միաժամանակ իր հետ բերեց մի նոր խոսք՝ ժողովրդական ավանդությունների ու լեգենդների մշակում։ Ճիշտ է, 1887 թվականին լույս ընծայված Հովհաննիսյանի ժողովածուում արդեն կար Խորենացու պատմության մեջ հիշատակված Արտավազդի ավանդության հրաշալի մշակումը, բայց այդ մշակումը լոկ ժողովրդական ավանդության մատուցում չէր, այլ ժամանակի այրող հարցերին պատասխան տալու համար ընտրված անցյալի հերոսական պատկերներ։ Այլ կերպ էր ըմբռնում լեգենդների և ավանդությունների մշակումը Մանուկ Աբեղյանը։ Նա աշխատում էր հարազատորեն պահպանել, գրի առնել բոլոր այն հարստությունները ու գոհարները, որ դարեր առաջ ստեղծել էր ժողովուրդը, աշխատում էր չփոխել ավանդությունների ոգին, նրա պարզությունը, իմաստությունը։ Նրա այդ անդրանիկ մշակումների մեջ արդեն զգացվում էր հայ հին առասպելները՝ Սասնա ծռերի կերպարները հետազոտող ապագա մեծ բանասերի շունչը։

Այդպիսի մշակումներից է «Նմուշներում» տպված «Սուրբ լուսավորիչ Խոր-Վիրապին»-ը, «Մոր պատմածը», «Ոսկեմայր-տիրամայրը», «Ջուղայի գաղթը»։ Ահա մի հատված «Սուրբ լուսավորիչ Խոր-Վիրապին» ավանդության մշակումից, որտեղ Մանուկ Աբեղյանը աշխատել է պահպանել ոչ միայն ձևը և բովանդակությունը, այլ, որքան հնարավոր է, նաև բառապաշարը.

Լուսավորիչ բազկատարած
Մեջ վիրապին, Խոր-Վիրապին,
Երկնի պայծառ դռներն են բաց
Վեր Վիրապին, Խոր-Վիրապին։
Լուսավորիչ մեջ Վիրապին —
Յուր Տեր Քրիստոս վէր Վիրապին,
Լուսավորիչ աղոթք անում,—
Քրիստոս վերից աղոթքն առնում[1]։

Բացի ավանդությունների մշակումից, Մանուկ Աբեղյանի գրքում կային նաև խոհական ոտանավորներ։ Չնայած մի փոքր ծանր ոճին և երկարաբանությանը, այդ ոտանավորներում Աբեղյանը ձգտում էր ստեղծել հիմնական մտքի հետ ձուլված խոսուն պատկերներ.

---

1 Մ. Աբեղյան. Նմուշներ, Շուշի, 1888, էջ 7—9։

Ա՜խ, անցա՜վ, կորա՜վ իմ ոսկի երազ,
Սրտիս մեջ մնաց միայն մռայլ մութ.
Ինչպես վերջալույս ժպիտն հեզանազ
Շուտով մթնեցնում է արևամուտ.
Ինչպես որ հանկարծ մարում է ճրագ
Եվ տունը լցնում անթափանց խավար[1]։

Կամ, դիմելով դուրսը մոլեգնած քամուն, որ չգիտես ծիծաղում է իր վրա, թե լալիս իր սև հուսախաբ, բանաստեղծը գրում է.

Դո՛ւ ինչ ես սուլում, դո՛ւ ինչ ես երգում,
Քո այդ անմիտ գործը կատարելիս,
Ինչո՞ւ ես վրաս կծու կատակում.—
Թե՛ դու էլ բախտից վիճակն ես լալիս.
Թե՞ քեզ էլ նույն ցավն է հալածական
Անում սարեսար, բարձրից դեպի դաշտ,
Ինչ որ մոլորված և անտիրական
Ազգն է թափառում բախտի հետ անհաշտ[2]։

Բացի ինքնուրույն բանաստեղծություններից, Մանուկ Աբեղյանի ժողովածուում կան բազմաթիվ թարգմանություններ Պուշկինից, Հայնեից, Գյոթեից, Շիլլերից, Լերմոնտովից, ինչպես նաև «Սալման դև և Շողեր», «Ջուղայի գաղթը» պոեմները։

3

Այլ պատկեր էր ներկայացնում պոեզիայի զարգացումը արևմտահայ հատվածում։ 1870—1880-ական թվականներին այստեղ հանդես եկան մի շարք տաղանդավոր պոետներ, որոնք ստեղծեցին արժեքավոր, մնայուն գործեր և, կարելի է ասել, մի որոշ իմաստով նախապատրաստեցին 900-ական թվականների բանաստեղծական աստղահույլի (Սիամանթո, Վարուժան, Մեծարենց) երևան գալը։ Այդ այն ժամանակն էր, երբ կարճատև, բայց հանճարեղ հրացոլքով փայլատակեց Պետրոս Դուրյանի տաղանդը, երբ դեռ ժողովուրդը շարունակում էր երգել Պեշիկթաշլյանի երգերը։ Այդ պոեզիան իր թիկունքում ուներ Մխիթարյան բանաստեղծությունը և Ալիշանին։ Սրդի, բանաստեղծության այդ ավանդները խոշոր դեր էին կատարում հաջորդ պոետների ստեղծագործական կյանքում։ Նրանց ճաշակը կրթվել էր Ալիշանի և Պեշիկթաշլյանի բանաստեղծական լսարանում։

Մի պատմական առանձնահատկություն ևս իր ազդեցությունն էր ունենում արևմտահայ գրականության վրա։ Եթե Պատկանյանը կարող

---

1 Մ. Աբեղյան. *Նմուշներ, էջ 90։*

2 *Նույն տեղում, էջ 86։*

էր ազատորեն արևմտահայության դատը պաշտպանել իր ռազմաշունչ երգերով, ապա նույն իրավունքից չէին օգտվում իրենք՝ արևմտահայ գրողները։ Սա ծանր ու հուսահատեցնող փաստ էր։ Ինչի՞ ասես չէին դիմում նրանք գրաքննությունից խուսափելու համար։ Եվ այնուամենայնիվ, մտքերը, զգացմունքները մնում էին լրիվ չբացահայտված, թախծի ու հուսահատության շեշտերը՝ ավելի ընդգծված։ Ռոմանտիզմը, որ դեռևս տիրապետող ուղղություն էր պոեզիայում, սենտիմենտալ երանգներ ուներ։ Մթին, չպարզված դժգոհությունը, հուսահատ ու մենակ մարդու տրտմությունը շատ տեղ էին գրավում, դառնալով հասարակական ծանր պայմանների ուղղակի արձագանքը.

Տեսա նոճի մը սըգավոր
Կապույտ ծովուն դեմ կանգնած,
Թուխ տերևներ՝ հողմոց շունչին
Երգ մ'ունեին տխրամած։
Եվ քաղձվենյակ մ'ոլորելով
Յուր ոստերուն վեր կելլեր՝
Կայլակելով յուր մրթին վրա
Անուշահոտ ժպիտներ։
Իմ կյանքըս չե՞ս դուն, սև նոճի,
Երկնասլացիկ և տրտում.
Դուն բաղձվենյակ՝ չե՞ս իմ հրեշտակն
Որ գիրկը կ'որորեն վիշտըս ի քուն¹։

Թովմաս Թէրզյանը, որ գրական ասպարեզ էր իջել 60-ական թվականներին թատերական գործերով, այսպես է ներկայացնում իր վիշտն ու դժգոհությունը։ 70-ական թվականների ամենասիրված բանաստեղծներից մեկն էր Թերզյանը։ Նա ծնվել է 1840 թվականին Պոլսում արհեստավորի ընտանիքում։ Կրթությունը ստացել է Մուրադ-Ռափայելյան դպրոցում, որտեղ աշակերտել է Ղևոնդ Ալիշանին։ Ավարտելով դպրոցը և վերադառնալով Պոլիս, Թերզյանն իր ամբողջ կյանքը նվիրել է ուսուցչության գործին, ավանդելով սկզբում հայերեն և ֆրանսերեն, իսկ հետագայում գրականություն և գեղագիտություն։ Մահացել է 1909 թվականին։

Թովմաս Թերզյանը սկսել է գրել դեռևս աշակերտական տարիներին. Նրա առաջին բանաստեղծությունները լույս են տեսել 1856 թվականին «Բազմավեպում»։ Պոլիս վերադառնալուց հետո նա ներգրավվում է թատերական գործունեության մեջ, ստեղծում իր «Սանդուխտ», «Հովսեփ գեղեցիկ», «Արշակ Բ» պիեսները։ 70-ական թվականներից զանազան պարբերականներում սկսում է տպագրել իր քնարական ոտանավորները։ Թերզյանի բանաստեղծությունները աչքի են ընկնում իրենց նրբագեղությամբ, մշակվածությամբ, բանաստեղծական հաջող պատ-

¹ Ս. Երեմյան, Գրագետ հայեր, Բ., Վենետիկ, 1913, էջ 505։

կերներով, ռոմանտիկական գունագեղությամբ ու պաթոսով։ Սակայն դրանցից շատերը կարծես թե ստեղծվել են ոչ թե անմիջական կյանքի տպավորություններից, հեղինակի զգացած ապրումներից, այլ օտար գրականությունից ու աղբյուրներից քաղած հույզերից։ Այդ պատճառով էլ Թերզյանի գործերին պակասում են բանաստեղծական այն անհատականությունն ու ինքնատիպությունը, որ մեծ ու ներգործուն ուժ է շնորհում իսկական բանաստեղծական գործին։ Թվում է, թե Թերզյանը անջրպետել է իրեն կյանքից, միայն իր անձնական մտորումներով ու հույզերով ապրելու համար։ Այդպիսի բնույթ ունեն նրա սիրային ու խոհական բանաստեղծություններից շատերը։ Ավելի ինքնատիպ են պոետի պեյզաժային բանաստեղծությունները, որտեղ հրաշալի մարմնավորված են Պոլսի բնության անկրկնելի հմայքները։

Թ. Թերզյան

Ա՜հ, գերեզմանս այնտեղ ըլլար
Ուր Ոսփորի դարեվանդներ,
Սաղարթագեղ և միշտ դալար,
Թանան հայլիս գյուրյանց պատկեր։
Եվ այն ծավի ծավի ալյակք
Դային փշրել շիրմիս վըրա.
Եվ հոն նոճյաց մեջեն կաթներ
Ճերմակ մահիկն լույս արծաթյա...[1]

Թերզյանը կարծես թե ընտրում, հղկում է ամեն մի բառ, ամեն մի պատկեր՝ վերջնական գեղարվեստական մշակման հասնելու համար. նրա բոլոր բանաստեղծություններն էլ խոսում են հոգու հրճվանքի, գեղեցկության հմայքի, կյանքի ներդաշնակության մասին։ Անգամ նրա թախիծը պարուրված է լավատեսությամբ, նա աշխատում է չտեսնել կյանքի անարդարությունները, ամեն երևույթի մեջ փնտրելով գեղեցիկը, հմայիչը։

Ցանկանալով գութ արթնացնել կարոտյալի, դժբախտի հանդեպ, «Ողորմություն» բանաստեղծության մեջ Թերզյանը իր ուշադրությունը նվիրում է ոչ թե կարոտյալի ծանր վիճակի նկարագրմանը, այլ առաջին

---

[1] Ա. Չոպանյան, Դեմքեր, Փարիզ, 1924, էջ 146։

հերթին կանանց հրապույրի, նրանց փափուկ ու ազնիվ սրտի պատկերմանը.

Դո՛ւարս ի թագն ոսկի արքայն, ո՛վ
տիկին,
Եվ սարդենյաց հյուսըս՝ դյուցազն ի ճակատ.
Աստղըն ճաճանչս ի կապուտակ եթերին.
Եվ Սերովբեն՝ յանհունության անդ պալատ
Լույս ու սպիտակ թևեր, որ վառ վառ
թրթռան
Երբ նըվագե ի զմայլման։
Բայց քո ճակտիդ վըրա զամեն այն բարիս
Թագավորաց ու աստեղ շողալ տեսնեմ ես,
Եվ դյուցազունք՝ ոտքիդ սըփռեն ըզդափնիս։
Հրեշտակապետն իսկ անձկանոք նայի քեզ,
Զի ծիրք մ՚ունիս, կին դու, ուսկից զուրկ է ան,
Արցո՛ւնք ունիս գըթության[1]։

Եվ այսպես երկարորեն նկարագրելով կնոջ հմայքները, բանաստեղծը միայն ոտանավորի վերջում մի քանի ժլատ խոսքեր է ասում «ցուրտ խրճիթների մեջ ապրողներին» «դալկահար այտերի» մասին. կոչ անելով գթալ, սիրել և օգնել նրանց։

Սիրային երգերում Թերզյանը քնքուշ է, խանդավառ, վերացած կյանքից, նրա սիրո առարկան անմարմին էակի պես ձուլվում է կարծես բանաստեղծի պատրանքի հետ, անէանում...

Լըռեցե՛ք, ո՛վ երգք սրտիս,—լըռեցեք՝
Սոխակք... ո՛վ ծաղկանց բուրվառք՝ մի խնկեք,
Կապույտ դնդին մեջ մարե, ո՛վ մահիկ.
Լսվին լոկ սիրո երգք ոգետարփիկ,
Ո՛վ արբեցություն, ով աստվածացումն....
Ո՛վ մարմինն հոգվո փոխող հեշտություն....
Շատ ջերմ արևե վառված վարդի նման
Հաղթող թևիս մեջ կըքեր է գիրան
Մարած են ժըպիտք, մարած են աչեր,
Այտքն երկնադալուկ երանգ մ՚են առեր,
Եվ ես որ գրկացս ունիմ զայն հօրրան
Կարծեմ թե գրկեմ տիեզերքն համայն[2]։

Թերզյանի պոեզիայում մեծ տեղ են գրավում նաև կրոնական մոտիվներով գրված բանաստեղծությունները, որտեղ պոետն իր ակնածանքն ու հիացումն է արտահայտում «գերագույն էակի» զորության առջև։ Քրիստոնեական կրոնի մեծարմանն են նվիրված նաև առաջին քրիստոնյաների սխրանքը փառաբանող նրա «Քրիստոնյա նահատակն ի Հռոմ» և «Քրիստոնյա նահատակն» ոտանավորները։

Հայրենասիրական ոտանավորները վերը հիշատակած պատճառներով շատ փոքր թիվ են կազմում Թերզյանի ստեղծագործությունների մեջ։ Միայն 1895—1896 թվականների հայկական ջարդերի ժամանակ

1 **Թովմաս Թերզյան**. *Բանաստեղծությանց ամբողջական հավաքածո, հատ. I, Վենետիկ, 1929, էջ 161։*

2 *Նույն տեղում, էջ 229։*

նա գրում է «Խարազանր» և «Կայսրուհիդ» ոտանավորները, որտեղ իր վրդովմունքն ու ցասումն է արտահայտում բռնակալների վայրենությունների առթիվ։ Առանձնապես հատկանշական է կառուցված վերջին ոտանավորը, որը գրված է Գերմանիայի կայսրուհու դեմ, որն իր ամուսին Վիլհելմ II-ի հետ այցելության էր գնացել Սուլթան Համիդին։ Սակայն այս առիթը օգտագործելով, Թերզյանը իր զայրույթը ուղղում է ընդհանրապես տիրողների դեմ.

Կայսրուհի՛դ, ձեռք կուտաս զվարթօրեն
Հյուրընկալ մեկ ձեռքի մ'անօրեն.
Հան ձեռնոցդ, նայե պա՜ մը, Տիկին,
Ինչ ա՜հեղ արյուններ կը կաթին։
Կայսրուհի՛դ, քան ըզքեզ ձյունագույն
Տիկիններ ալ նկան կանխագույն.
Բայց ամենքն ալ ինկան..... չիմար լոկ
Այն իշխանն հոր հուսանք անհողդողդ¹։

Թերզյանի բանաստեղծությունների ժողովրդականացմանը բացի վերամբարձ բովանդակությունից, խանգարում էր նաև նրա գրաբարախառն լեզուն, որը հաճախ անըմբռնելի էր դարձնում նրա բանաստեղծական նուրբ երանգները, խամրեցնում գեղեցիկ պատկերների հմայքը։ Իր ամբողջ ստեղծագործական կյանքում Թերզյանը անփոփոխ պահեց իր այդ ծանր ոճը և միայն վերջին շրջանի գործերի մեջ նկատվեց որոշ պարզեցում։

Թերզյանը զբաղվել է նաև թարգմանություններով։ Առանձնապես աչքի են ընկնում բարձր արվեստով թարգմանված Անակրեոնի տաղերը, որտեղ Թերզյանին հաջողվել է պահպանել հունական բնագրի զվարթ, կենսասեր ոգին, անակրեոնյան թեթև հանգր։ Հաջողված են նաև Գյոթեի «Ֆաուստի», Տորկվատո Տասսոյի «Ազատագրված Երուսաղեմի» թարգմանությունները։

Թերզյանի հետ միաժամանակ բանաստեղծություններով սկսեց հանդես գալ նաև նրա դպրոցական ընկեր Մկրտիչ Աճեմյանը։ Աճեմյանը ծնվել է 1838 թվականին Պոլսում։ Կրթությունը ստացել է Վենետիկի Մուրադ-Ռափայելյան դպրոցում, Թերզյանի հետ միաժամանակ աշակերտելով Ղևոնդ Ալիշանին։

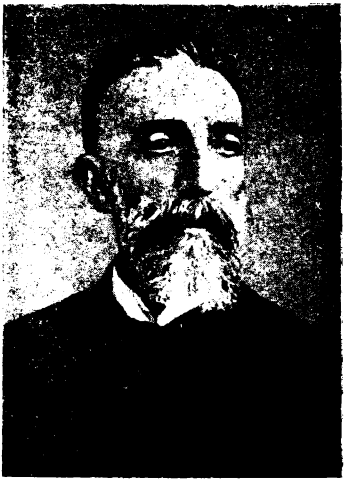
1858 թվականին վերադառնալով իր ծննդավայրը, Աճեմյանը աշխատանքի է անցնում Պոլսի հեռագրատանը, որտեղ և պաշտոնավարում է իր ամբողջ կյանքի ընթացքում, սկզբում որպես հասարակ պաշտոնյա, հետագայում որպես տնօրեն։

Մկրտիչ Աճեմյանը ունեցել է երկար ստեղծագործական կյանք։ Ասպարեզ մտնելով 1871 թվականին, իր «Ժպիտք և արտասուք» ժողովածուով, նա հետագայում հրատարակել է «Լույս և Ստվերք» (1887), «Գարնան հովեր» (1892) և «Թրթռուն հանգեր ու խունկի բուրումներ» (1908) ժողովածուները։ Մահացել է 1917 թվականին։

---

¹ Թովմաս Թերզյան, *Բանաստեղծությանց ամբողջական հավաքածու*, հատ. II, Վենետիկ, 1929, էջ 28։

Աճեմյանի անդրանիկ գրքույկում տպագրված բանաստեղծությունները չունեին ո՛չ Թերզյանի վերամբարձ խրթին ոճը, բայց ո՛չ էլ նրա նուրբ դիտողականությունը, բանաստեղծական հոգեպարար բնանկարներ ստեղծելու կարողությունը։



Մ. Աճեմյան

«Ժպիտք և արտասուքի» բանաստեղծությունները ավելի անպաճույճ էին, պարզ իրենց կառուցվածքով, բովանդակությամբ և լեզվով։ Եվ այդ պարզությունն ու ավելի կյանքին մոտ թեմաներն էին պատճառը, որ բանաստեղծական ավելի նվազ կարողությամբ օժտված Աճեմյանի ոտանավորները ժամանակին ավելի մեծ տարածում են ունեցել, քան Թերզյանի՝ բանաստեղծական գյուտերով հարուստ երգերը։

Աճեմյանը նույնպես ունի բնության ու սիրո երգեր, սակայն նրա բանաստեղծական արժեքը կայանում է սոցիալական բնույթի ոտանավորների մեջ, որոնք քննադատում են թե՛ հարստությունից ուռճացած ամիրաներին, թե՛ միայն իրենց գրպանի համար մտածող եկեղեցականներին և թե՛ դրամի քսակ ունեցող ապաշնորհ մարդկանց, որոնց համար բաց են կյանքի բոլոր ուղիները։ Այդպիսի բանաստեղծություններից է Խրիմյանի ընտրության առթիվ գրված «Ընտրություն պատրիարքի» ոտանավորը։ Քննադատելով ընդհանրապես կղերականներին, նրանց ապահությունը, անտարբերությունը, որկրամոլությունը, Աճեմյանը Խրիմյանի ընտրության հետ հայերի վիճակի լավացման հույսեր է կապում։ Սակայն այստեղ, իհարկե, առաջին հերթին հետաքրքրություն է ներկայացնում նրա քննադատական վերաբերմունքը կղերի գործունեության հանդեպ.

Եպիսկոպոսք, երեսփոխանք
Ահա կազմեն այսօր ժողով,
Ոմանք կուգան սրտադողով,
Ոմանք բազմին իբրև իշխանք.
Հաչկունս սլլոց փայլի նախանձ,
Կըսեն ընտրենք մեկ պատրիարք,
Ապա կուցե փլչի աշխարհք։

Վեղարավորք դիտեն զիրար.
Յուր ընկերին ոչ ոք հավնի.
Յուրաքանչյուր ոք արժանի
Ջինքը միայն կարծե հարմար
Ըլլալ Հայոց ազգին հովիվ,
Փառք և ոսկի դիզել անթիվ,
Թո՛ղ նախ ըլլամ ես Պատրիարք,
Ապա, կըսե, փլչի աշխարհք։

. . . .

Բայց հեզ հովիվ մը սիրտը բաց,
«Ազգ իմ, աչք իմ, ավա՛ղ հերիք,
Գոչեց, կրես վիշտք և չարիք.
Ես ախոյան իրավաց քոց,
Լուսավորչա հարազատ թոռ
Ինձի վայլե այս սուրբ աթոռ.
Ես եմ Հայրիկ և Պատրիարք,
Թող հրճվին Հայք, խնդա աշխարհք»[1]։

Աշխարհի սոցիալական անարդար կառուցվածքի դեմ է ուղղված Աճեմյանի «Դրամ» ոտանավորը, որտեղ քննադատվում է սոցիալական անհավասարությունը, որը սպրդել է և՛ գիտության աշխարհը, և՛ արվեստի ու մարդկային հարաբերությունների մեջ։ Դրամի ամենազոր ուժն է որոշում մարդկանց տեղը հասարակության մեջ և ոչ թե խելքը, շնորհքը, աշխատանքը.

Հարկ չէ միշտ լինիլ խոհուն գիտնական.
Հաճախ նա որ է տգետ աննշան՝
Ակադեմիայի ընտրվի անդամ,
Եթե ունի դրամ։
Զարմանալի են օրենք աշխարհի.
Կարծեն թե ճարտար խոսի և խորհի
Նա որ իրոք է ապուշ և անհամ,
Եթե ունի դրամ։
Ընկերությանց մեջ բազմի վերին բարձ,
Երկնից մեջ նաև հույս առնուլ վարձ՝
Սրբեմըն նա իսկ որ է անզգամ,
Եթե ունի դրամ։
Ի՞նչ փույթ եթե կաղ ըլլա կամ քոսոտ,
Թե համբույրք նորա բուրեն զազիր հոտ,
Տունեն դնա միշտ լիք կանանց երամ,
Եթե ունի դրամ։

. . . .

Իրավունք գտնա միշտ լեցուն գրպան.
Եվ առանց խղճի կուտա Տեր-պապան
Զորս կին մեկ մարդուն, ես կը հավատամ,
Թե սա ունի դրամ[2]։

Սոցիալական անարդարությունների ըմբռնումը աստիճանաբար ավելի է խորանում Աճեմյանի հետագա ստեղծագործություններում։

---

1 Մ. Աճեմյան, Ժպիտք և արտասուք, 1871, Պոլիս, էջ 43։
2 Մ. Աճեմյան, Թրթռուն հանգեր, Պոլիս, 1908, էջ 235։

Հղկվում է ձևը, բովանդակությունը դառնում է ցասկոտ։ Այդպիսի գործերից են նրա «Մշակ»-ը, «Ի նպաստ աղքատներուն»-ը։ Իսկ 90-ական թվականներին նրա հրատարակած «Խեղճ Մրկո»-ն բանաստեղծությունը մի իսկական բողոք է Արևմտահայաստանում արդեն ամրացող բուրժուական կարգերի դեմ.

Լույս առավոտեն մինչև երեկո
Անդուլ բահ ու բրիչ ածև խեղճ Մրկո.
Այսպես աշխատել սովրել է կանուխ
Անդուլ կը փորե ու քաշե մեկ ծուխ
. . . .
Պատեր կը հյուսին, տակավ առ տակավ
Շենքը բարձրանա Մրկո շալակով,
Քար, աղյուս, շաղախ կըրե փոխն ի փոխ
Եվ միշտ գոհ ծխե, ուտե հաց ու սոխ[1]։

Բայց առհա դժբախտություն է պատահում բանվորի հետ, նա դառնում է հաշմանդամ։ Ու դուրս են գցում նրան փողոց, ինչպես անպետք իր, և կմախքացած Մրկոն այժմ ձեռքն է կարկառում ողորմության համար, իր աշխատավոր ձեռքը, սովից չմեռնելու համար.

Շենքն ավարտած էր, և ճոխ բազմածախ
Կահույք զարդարված, հորում կյանք ուրախ
Կը վարեր հարուստ, բայց ցուրտ չալապին
Անհող Մրկոյի կըրած տաղնապին[2]։

Սոցիալական անհավասարությունը շեշտելու նպատակով Աճեմյանը միշտ իր բանաստեղծությունները կառուցում է հակադրությունների ձևով, մի կողմից պատկերելով իշխողների զեխ կյանքը, մյուս կողմից աշխատավորի ահավոր թշվառությունը։

Այս իմաստով, հետաքրքիր է «Ի նպաստ աղքատներուն» ոտանավորի մտահղացումը. ի նպաստ աղքատներին հարուստները ճոխ պարահանդես են կազմակերպում, իսկ նրանց շքեղ կառքերի մոտ անձրևի տակ ծվարած, ցրտից սառած ու սովատանջ աղքատներին քշում են դռնապանները, որ չխանգարեն պարահանդես եկողներին։ Ոտանավորի այս կառուցվածքը հնարավորություն է տալիս շեշտելու տիրող դասակարգի «բարեգործության» կեղծիքը, նրա և աղքատների միջև եղած վիհը.

Շենքին ճակատ մեծազանգված
Լապտերներով է զարդարված,
Դրոշ ու դափնի՝ շռայլորեն,
Խոշոր ազդեր հայտարարեն,
Պարահանդես մեծ և փայլուն
Ի նպաստ իր աղքատներուն։

---

1 Մ. Աճեմյան. Թրթռուն հանգեր, Պոլիս, 1908, էջ 275։
2 Նույն տեղում, էջ 276։

Ու մինչ այրեր, կիներ փափուկ
Հագված սքված՝ լայն ու տաքուկ
Մուշտակներով, ու թև ի թև
Հոն կը դիմեն զվարթ թեթև,
Կառքերուն շուրջ թափառին՝ կամ
Պատերուն տակ կծկին կարկամ,
Մեր, պառավ, որբ աղջիկ ու մանչ
Ցուրտին սառած ու սովատանջ.
Ու բաղդավոր դասն անտարբեր
Չնշմարեր իսկ այդ որբեր[1]:

Իր հայրենասիրական բանաստեղծությունների մեջ էլ Աճեմյանը մեծ տեղ է հատկացնում սոցիալական հարցերին: Նրա՝ պանդխտությանը նվիրած ոտանավորները, բացի սգավոր հայրենիքի բախտը լալուց, խարազանում են այն անարդար կարգերը, որ ստիպում են մշակին թողնելու հարազատ հողակտորը ու բախտ փնտրելու օտարության մեջ: Նույն ձևով է կառուցած նաև «Հայ ապրինք» ոտանավորը, որը մի պարոդիա է Նար-Պեյի նույնանուն ոտանավորի: Ինչպես կառուցվածքի, այնպես էլ բովանդակության մեջ նկատվում է Ռափայել Պատկանյանի «Հիմի էլ լռենք»-ի և Միքայել Նալբանդյանի «Հիմի՞ էլ խոսենք» պարոդիայի ազդեցությունը: Այդ բանաստեղծությունը հայրենասիրության ոգու հետ միաժամանակ վեր էր հանում ժամանակակից հայ կյանքի բազմաթիվ արատները.

Մեր որխուր վիճակ, մեր սրտից մորմոք
Դիտելով աչոք ցուրտ և անողոք,
Ազգին սուտ պաշտպանք՝ շահասեր անձինք
Գոչեն՝ Հայ ապրինք:
Շատ չարիք անցին մեր դժբախտ գլխեն.
Դեռ շատ նետեր ալ մեր սիրտը մրղեն,
Ի սպանդ զրկելով բզմեզ՝ ցերդ գառինք
Կրսեն՝ Հայ ապրինք:
Ամեն օր շրթամբ երգին ալելու
Բայց ոչ աղքատաց կելլեն այցելու.
Ոտքի տակ սառած սուրբ ուխտ և պաշտինք
Կանչեն՝ Հայ ապրինք:
Հայոց սիրտ պատե ժառանգավոր սուգ.
Հացն ուտեն որբոց՝ խմեն արտասուք,
Եվ մամոնայի կազմելով բագին
Գոչեն՝ Հայ ապրինք[2]:

Աճեմյանն ունի նաև բազմաթիվ սիրային և բնության երգեր: Այս երգերի գլխավոր արժանիքը նրանց պարզ և կենդանի լեզվի ու անպաճույճ բովանդակության մեջ է: Սակայն այստեղ ևս Աճեմյանը չի հրաժարվում իր նախասիրած թեմայից, հաճախ նա բնության պատկերները

---

1 Մ. Աճեմյան, *Թրթռուն հանգեր*, Պոլիս, 1908, էջ 94:
2 Մ. Աճեմյան, *Ժպիտ և արտասուք*, Պոլիս, 1871, էջ 46:

օգտագործում է՝ վեր հանելու համար մարդկանց ահավոր թշվառությունը։ Այդպիսի բանաստեղծություններից է նրա «Ասուպները», որը կարելի է նրա լավագույն գործերից մեկը համարել։ Երկնքում փայլատակող ասուպները տեսնում են երկրի վրա ամենուր տարածված դրժբախտությունները ու անարդարությունները.

Հոն նշմարեն անգութ սով
Որ չոր ու սուր ճիրանով
Ծերն ու մանուկ բըզըքտէ.
Հոն վարակչալ ժանդախտն
Թէ՛ մեծատուն թէ՛ աղքատ
Մեկտեղ մեռնին հուսահատ.
Հոն արյունով միշտ պնհագ
Ցնցեր կուտան մարտ վայրագ.
Հոն հղփացած հարուստի
Դղյակներուն քով՝ նստի
Թշվառությունն ահավոր.
Մութ որջերու մեջ ու խոր
Բյուր ճիվաղներ նվաղկոտ
Պատառ հացի են կարոտ։

. . . . .

Ով ասուպներն՝ ահարեկ
Հոն կը մարին մեկ առ մեկ[1]։

Բացի բանաստեղծություններից, Աճեմյանը գրել է նաև «Վահագն» դյուցազնավեպը։ Այն գրված է խրթին գրաբարով, որը և խոչընդոտ է հանդիսացել նրա տարածմանը։

Աճեմյանի դերը նշանակալից է արևմտահայ պոեզիայի կարգացման գործում. Նա 70—80-ական թվականներին արևմտահայ իրականության մեջ ռեալիզմի համար ծավալված պայքարի առաջին մարտիկներից էր, որը ոչ միայն աշխատեց ճշմարտացիորեն խոսել իր տեսածների մասին, այլև գրեց պարզ, հասկանալի աշխարհաբարով, նույնիսկ հաճախ օգտագործելով բարբառային բառեր և արտահայտություններ, որ եզակի երևույթ էր այդ շրջանում։

Մկրտիչ Աճեմյանի առաջին գրքույկից հետո, 1874 թվականին Պոլսում լույս տեսավ հետագայում ճանաչված հրապարակախոս և քաղաքական գործիչ **Մինաս Չերազի** «Գրական փորձեր» ժողովածուն, որտեղ հավաքված էին նաև տարբեր պարբերականներում տպագրված նրա բանաստեղծությունները։ Չերազը ծնվել է 1852 թվականին Պոլսում։ Ավարտելով տեղի Նուպար-Շահնազարյան վարժարանը, նա սկզբում զբաղվել է ուսուցչությամբ, ապա ակտիվ կերպով մասնակցել ազգային գործերին և 1878 թվականին հայ պատգամավորության կազմում մեկնել է Բեռլին։ Վերադառնալուց հետո հրատարակել է «Ինչ շահեցանք Բերլինի վեհաժողովեն», «Հայաստան և Իտալիա» հրապարակախոսական երկերը։ Հետագայում Լոնդոնում և Փարիզում ֆրանսերեն լեզվով հրատարակել է «L' Armenie» գրական-քաղաքական թերթը՝ հայ մշա-

[1] Մ. Աճեմյան, Թրթռուն հանգեր, էջ 22—23։

կույթը եվրոպացիներին ծանոթացնելու նպատակով։ Մահացել է 1929 թվականին։

Չերազի բանաստեղծությունները չունեին ո՛չ Թերզյանի երգերի գեղեցկությունը, ո՛չ էլ Աճեմյանի ոտանավորների՝ կյանքի երևույթներն ու զգացմունքները ռեալիստորեն արտահայտելու կարողությունը։ Չերազի բանաստեղծությունների նյութը բազմիցս երգված պանդխտությունն էր, կամ ալեզարդ Հայաստանի ոգին, որ կոչ էր անում չմոռանալ և փրկել իրեն։ Եվ երբեմն էլ սիրո մի քանի տող, բնության անցողիկ մի քանի պատկեր։ Եվ նրա ամենահաջող տաղերը սիրո, բնության այս երգերն են, որոնց մեջ կարելի է նշմարել բանաստեղծական որոշ ինքնուրույնություն։ Այդպիսիներից են նրա «Հիշատակ», «Առ զեփյուռ» ոտանավորները։ Մնացած բանաստեղծությունները 60-ական թվականներին մեծ տարածում ունեցած ռոմանտիզմի ոգով գրված գործերի թույլ կրկնություններն էին։

Մ. Չերազ

«Հիշատակ» ոտանավորում հեղինակին հաջողվել է ստեղծել նրազային տրամադրություն.

Որպես արույրըն սըրբազան,
Ետ մահագույժ ղընդընելու,
Արձակե դեռ խուլ, երկար ձայն՝
Իբրև հառաչ մեռանելու,
Նույնպես ի հուսկ յուր բաբախման
Դեռ հիշեսցե զքեզ իմ սըրտիկ,
Ետին շնչիս հետ միահան
Անունդ պիտի լըսես, Աննիկ[1]։

Չերազի բանաստեղծությունները իրենց ժամանակին ավելի մեծ տարածում կարող էին ունենալ, եթե նրան չխանգարեր ծանր, գրաբարախառն, անհարկի նորամուծություններով լեցուն լեզուն, որը անհասկանալի էր դարձնում բանաստեղծական որոշ նուրբ պատկերներ, հաճախ էլ մտքեր։

1877 թվականին իր առաջին բանաստեղծական գրքույկով, որը կրում էր «Առաջին տերևք» անունը, հանդես եկավ հետագայում հայտնի

---

1 Մինաս Չերազ, *Գրական փորձեր, Կոստանդնուպոլիս, 1874, էջ 22։*

մանկավարժ և հրապարակախոս Ռեթեոս Պերպերյանը: Պերպերյանը ծնվել է 1851 թվականին Պոլսում: Ավարտել է տեղի Ներսիսյան վարժարանը, ապա զբաղվել մանկավարժությամբ: 1876 թվականին հիմնել է իր վարժարանը, որտեղ կրթվել ու դաստիարակվել են արևմտահայ մտավորականության մի շարք աչքի ընկնող ներկայացուցիչներ: Մահացել է 1907 թվականին:

Ռ. Պերպերյան

Այս գրքույկը ամբողջապես լի էր ռոմանտիկական ոճով գրված բանաստեղծություններով, որոնց վրա դեռևս զգացվում էր կլասիկական դպրոցի որոշ ավանդների ազդեցությունը: Ռեթեոս Պերպերյանի բանաստեղծությունները դերազանցապես սիրային բնույթ ունեին, երգում էին անճական հրաշք կույսի սքանչելիքները, նրա ժպիտը, լույս աչքերը, որոնք ստիպում են բանաստեղծին մոռանալու աշխարհը և «աննյութական էակաց պես թռչիլ իվեր աշխարհես»:

Ինչպես Թովմաս Թերզյանի, այնպես էլ Ռեթեոս Պերպերյանի բանաստեղծությունների վրա ըզգացվում էր ֆրանսիական ռոմանտիկների, մասնավորապես Լամարթինի պոեզիայի ազդեցությունը: Եվ այդ օտար ներշնչումը դարձյալ կտրում էր Պերպերյանի պոեզիան կյանքի ակունքից, դարձնելով այն հաճախ վերացական ու անհամոզիչ: Դրան համապատասխանում էր հեղինակի խրթին լեզուն, որ դժվար հասկանալի էր դարձնում մի շարք բանաստեղծություններ:

Եթե Թերզյանի մոտ այս բոլորի հետ միասին պահպանվում էր բանաստեղծական նուրբ դիտողականությամբ գեղեցիկ պատկերներ ստեղծելու կարողությունը, ապա Ռեթեոս Պերպերյանի մոտ, նրա՝ ավելի նվազ բանաստեղծական երևակայությամբ օժտված լինելու հետևանքով, ոտանավորները զրկվում էին ինքնուրույնությունից և կենդանի զգացմունքից: Ահա նրա «Ակնարկ քո և ժպիտք» բանաստեղծությունը.

Զվարթալույս աստեղք ի խոր անդ գիշեր,
Ամպոց մեջեն երկնից դշխոյն արծաթհեր
Քան զքույդ աչեր լուսալիր
Քաղցրանշույլ չեն փայլիր.

Եվ պայծառ այդ ոսկի ոտամբ թե սփռել
Դա հույլ ի հույլ վարդ և համրիկ հարել.
Նրշույլք նորին չեն քաղցրիկ
Քան ըզբրբացդ ակնարկիք.

Եվ թե օրվան բոցալույս աստղն հրավառ
Վանել ըզմռայլ եյնն հերկնից ի կամար,
Ջերմ այնքան կյանք էից,
Որքան ժպիտքդ կու տան ինձ[1]:

Ռեթեոս Պերպերյանի բնության երգերը նույնպես վերամբարձ ոճով են գրված, լի հիացական պաթոսով և բովանդակությամբ նման են սիրային ոտանավորներին, միայն այն տարբերությամբ, որ այստեղ սիրած կույսի փոխարեն փառաբանվում է բնության այս կամ այն երևույթը։ Այդպիսիք են նրա «Լուսինը», «Աշունը», «Առ ծիածան ուղևորը» և այլն։ Իր կյանքի վերջին տարիներին՝ 1904 թվականին Պերպերյանը հանդես եկավ բանաստեղծական մի նոր ժողովածուով, որը կրում էր «Խոհք և Հուշք» վերնագիրը։ Այս բանաստեղծությունները խոհական, փիլիսոփայական բնույթ ունեին և եղերերգում էին իր կնոջ մահը։

Բացի ինքնուրույն ոտանավորներից Ռեթեոս Պերպերյանը ունի նաև բազմաթիվ թարգմանություններ, որոնցից հայտնի են Լամարթինից կատարած «Մահ Սոկրատա», «Լիճ» և «Խաչելություն» բանաստեղծությունների թարգմանությունները։

Ռոմանտիկական շնչով էին գրված 1882 թվականին լույս ընծայված Հովհաննես Սեթյանի «Գրական զբոսանք» ժողովածուի բանաստեղծությունները։ Հովհաննես Սեթյանը ծնվել է 1853 թվականին Պոլսում։ Կրթությունը ստացել է Պոլսի Կեդրոնական վարժարանում, որը ավարտելուց հետո ամբողջ կյանքի ընթացքում զբաղվել է ուսուցչությամբ, միաժամանակ աշխատակցելով ժամանակի պարբերական մամուլին։ 1896 թվականին համիդյան ջարդերի հետևանքով անցել է Կահիրե, որտեղ շարունակել է զբաղվել ուսուցչությամբ։ Իր 40-ամյա գրական կյանքի ընթացքում հրատարակել է «Գրական զբոսանք» (1882), «Հուզման ժամեր» (1888), «Բյուրն ի վեր» (1896), «Տարագրի քնարը» և «Արշալույսեն վերջալույս» (1912) ժողովածուները։ Մահացել է 1930 թ.։

Սեթյանի համարյա բոլոր բանաստեղծությունները, լինեն դրանք սիրո երգեր, բնության պատկերներ, թե խոհեր, համակված են մի ծանր տխրությամբ։ Նա երբեք չի ժպտում, չի ուրախանում, նրա մտածմունքները միշտ մռայլ են, միշտ լցուն աշխարհի անարդարություններին դեմ ցավով ու դառնությամբ.

Թող զիս, տրտմում է անձն իմ.
Անցորդ թռչվառ, ես կանգնիմ
Այս հովիտն դառնության.
Թող զիս. լակ նորատի,

[1] Ռ. Պերպերյան, Առաջին տերևք, 1877, Կ. Պոլիս, էջ 30:

Զի թե Աստված իսկ ժխտի,
Ես տրտում եմ Համլետյան[1],—

բացականչում է նա դիմելով սիրած աղջկան։ Եվ այս մռայլ տրամադրությունները անկասկած Սեթյանի մոտ առաջանում էին առաջին հերթին սոցիալական անարդարություններից, օտար բռնապետության տակ հեծող հարազատ ժողովրդի տառապանքներից և իր ու ամբողջ մարդկության թուլության, անզորության գիտակցությունից։

Հովհ. Սեթյան

Սեթյանը շատ անգամ է անդրադառնում մարդկանց թշվառություններին, սգում որբ ու անօգնական մանուկներին, վրդովվում ցասումնալից խոսքեր ուղղում դեխ ու շվայտ կյանք վարողներին։ Բայց այսպես է եկել աշխարհը և այսպես էլ պիտի մնա. փոխել ոչինչ չես կարող,—այս գիտակցությունն է, որ հաճախ հուսահատեցնում, մռայլում է բանաստեղծի հոգին։ Առանձնապես լավ են արտահայտված այս տրամադրությունները Սեթյանի «Միայնություն» բանաստեղծության մեջ, թեև այստեղ նա հույս է հայտնում, որ կգա ժամանակ, երբ մարդը կաշխատի վերափոխել կյանքը.

Չէ թե կուզեմ մարդոցմե հեռու ապրիլ բռնավին,
Չէ թե կուզեմ չտեսնել կենաց պայմանն անհնարին.
Պետք է որ մարդս ապրի, և մրրգում հարկ է կենաց։
Եվ պետք է որ ատանոր ըլլան խնծիղ, կոծ և լաց.
Պետք է ապրին հարուստներ և աղքատներ միասին.
Եվ ճոխությունք պետք է որ մերկությանց քով փայլփըլին.
Նոթեւանք մարդն ընթանա արյունը սալ, որպես դի
Մեծատունը լավագույն հագվի, շքվի և նազի,
Այլ նաև պետք է ըլլան կարգ մը մարդիկ փութաջան,
Աշխատավորք ժրրագլուխ, որդիք լուսո, տրվրնջյան,
—Որոնց գործն է միշտ հառաչ, հառաչ փութով ընթանալ.

. . . .

Խորշին բընեն որոճան, և ոմանք ալ թափառիկ
Առանձնությանց մեջ երթան, տրխուր մարդեր անօքիկ,
Քայլել լռին, մրտախոհ. և սիրտ խոցյալ կարենր,
Մինչև մարդը, այժմ ոչխար, վաղիվ առյուծ, կանգնի վեր[2]։

---

[1] Հ. Սեթյան, Արշալույսեն մինչալույս, Կահիրե, 1912, էջ 59։
[2] Նույն տեղում, էջ 5։

Նույն ցավն ու տառապանքը կա նաև «Քերթողն ու մեծատունը», «Անժառանգները», «Միայն դուն» բանաստեղծություններում։ Ամեն տեղ Սեթյանին երևում են ցավատանջ աչքեր, մերկ ու քաղցած մանուկներ, նիհար ձեռքերը դեպի հարուստները կարկառած թշվառ մայրեր։ Անգամ իր անգին սիրուհուն, իր «կենաց աղբյուր, սրտի ծաղկին» ձոնած «Միայն դո՛ւն» բանաստեղծության մեջ Սեթյանը մի պահ շեղվելով սիրային մոտիվից, պատմում է իր սիրուհուն մարդկության անլուր տառապանքների մասին.

Զի՞ ինչ են կյանք, բայց տանջանք մը տարապարտուց,
Հոր մարդկության մի մեծ մասն ինկած. թըշվառ.
Մի չարաղետ ձեռքի ներքև բազմաչարչար.
Կայեկոծվի, կը պըտտուտքի ի վայր ի վեր.
Սրտերն այրած և հոգիները կարեվեր[1]։

Առանձնապես խռովված է նա «Քերթողն ու մեծատուն» բանաստեղծության մեջ, որտեղ պոետը մինչև աստծուն մեղադրելն է հասնում այսպիսի անարդար աշխարհ ստեղծելու համար.

Ավա՜ղ, Արա, թույլ տա Աստվածն ամենուն,
Ույր գողությամբ կարդացի միշտ ես անուն,
Թույլ տա Աստված որ մեռնին ճոխն ու աղքատ,
Մին քաղցեն, մյուսն վայելքեն հորդառատ[2]։

Հետագա տարիների ստեղծագործությունների մեջ նույնպես Սեթյանը պահպանեց իր այս նախասիրած մոտիվը և միայն Պոլսից հեռանալուց հետո հրատարակած «Տարագրին քնարը» ժողովածուում ընդհանուր մարդկության ցավը երգելուց բացի անդրադարձավ իր խոցված ժողովրդի մեծ ողբերգությանը՝ 1896 թվականի արյունալի դեպքերին։

Այդ երգաշարից ամենահաջողվածը նրա «Աննման երգն» է, որտեղ բանաստեղծին հաջողվել է արտահայտել իր հոգու անբուժելի ցավը, իր մեծ սերը տառապյալ ժողովրդի հանդեպ։ Սակայն, չնայած կյանքից պոկած այս թեմաներին, Սեթյանի բանաստեղծությունները չունեցան այն տարածումն ու սերը, որը վայելեցին նույնանման հարցեր շոշափող Աճեմյանի ոտանավորները։ Դրա պատճառը առաջին հերթին Սեթյանի բանաստեղծությունների ձևն էր, նրանց երկարաշունչ կառուցվածքը, հիմնական մտքից շեղվելն ու զեղումներին անցնելը։ Նրա բանաստեղծությունների նյութն այնպիսին էր, որ պահանջում էր ավելի պարզ, ռեալ արտահայտում։ Ռոմանտիկական պաթոսն ու զեղումները միայն շեղում էին, տարալուծում բանաստեղծության հիմնական միտքը ավելորդ մանրամասնությունների մեջ։

Ռոմանտիկական ուղղությանն էր հետևում նաև 80-ական թվական-

---

[1] Նույն տեղում, էջ 7։

[2] Նույն տեղում, էջ 33։

ների կեսերին մամուլում հաճախակի բանաստեղծություններով հանդես եկող հրապարակախոս, իմաստասեր Եղիա Տեմիրճիպաշյանը, չնայած այն հանգամանքին, որ իր գործունեությամբ քիչ բան չէր արել գրական նոր ուղղության՝ ռեալիզմի զարգացման համար։ Նա գրել է բանաստեղծական մի քանի շարքեր՝ «Տաղարան», «Անգեղն երգեր», «Հրայրք մութին», ինչպես և առանձին բանաստեղծություններ։

Եղիա Տեմիրճիպաշյանի բանաստեղծությունների հիմնական մոտիվը անհույս սերն է և իր հոգու անբուժելի ցավը, իր ծանր հիվանդությունից առաջացած հոգեկան խոր ողբերգությունը։ Կյանքը նրա համար սև է, անապատ, առանց մի ուրախության, սերը հյուծախտավոր աղջկա պես անհույս. միայն մահն է ցանկալի նրան, միայն մահով կվերջանա այս անընդհատ տանջանքը, որ կոչվում է կյանք։ Իր «Սերք իմ» բանաստեղծության մեջ Տեմիրճիպաշյանը իրեն մոտ ու սիրելի է համարում միայն սուգն ու թշվառությունը, ունայնությունն ու անէացումը.

Ի գալարիս ո՛չ սիրեմ ես զայն տերև
Թարմ ու թրթռուն, որ ցոլացնե գեղեցիկ շողս,
Զույր փայփայե սերոնսրտիկ պաղու ստեվ.
Այլ զաշնայնի թերթն որ, տժգո՛ւյն, հայի հողս։

Հողագընդին վրա տե՛ղ մ՚ակնքա՛ն չեմ սիրեր
Ո՛րքան քաղաքն այն անուղի և անմարդ,
Որ մարմարյա մատյան մ՚է գո՛գ անեբեր,
Զոր կարդան հուր աստեղք, արտույտք, այլ ո՛չ մարդ։

Ես զա՛յն սիրեմ, ըզ քրնարանն այն խաղաղ.
Ըզլըռություն, գեղիճ, ըզվեմ, վիմյա ագիրք.
Սիրեմ զաշխարհն այն անաշխարհ, ոչ անսաղ —
Ուրմաց վրայեն անցնին թռչունք և ոգիք[1]։

Նման տրամադրությամբ, սակայն ավելի բարձր բանաստեղծական ուժով է գրված Տեմիրճիպաշյանի լավագույն բանաստեղծություններից մեկը, «Անգեղն երգը», որտեղ բանաստեղծը ցնցող պատկերներով տալիս է իր տանջահար հոգու ցավերը, նրան պատած այն սև խավարը, որ գժնատեսիլ սև թռչունի պես գալիս պատում է իր էությունը, անջրպետելով, կտրելով իրեն արտաքին աշխարհից, կյանքի վայելքից, ուրախությունից։ Տեմիրճիպաշյանի այս հոռետեսությունը, անշուշտ, սերտորեն առնչվում է նրա հոգեկան ծանր հիվանդության հետ, որը ամբողջ կյանքում հետապնդել է նրան.

Զիս սև թռչունն այն գիշատե կենդանվույն.
Փրրկեցե՛ք զիս. չե՛մ դիմանար այս ցավույն։
Ա՛հ, չեմ մեռայ լիովին, զի... սիրեմ դեռ.
Չեմ ես դիակ. ոչ զի... կոչեն բնավք զիս նեռ։

[1] «Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1883, Տետրակ Տ, էջ 158։

Ահ, սև թռչուն. տասնյակ ամ է. այլ չէ՞ բավ.
Մարմինս, ավաղ, լափվելով հար՝ չի հատա՞վ:
Ահ, սև թռչուն. ա՜հ, սև երկին, սև՜ երկիր.
Ալ բա՜վ է. ժամ է որ լինիմ ափ մը կի՛ր...[1]

Տեմիրճիպաշյանի ոտանավորները ժամանակին լայն տարածում են ունեցել և սիրվել ընթերցողների կողմից (թեև հետևորդներ նա համարյա չի ունեցել): Դրա պատճառը նրա բանաստեղծելու ունակությունն է, դիպուկ, խոսուն պատկերներ ստեղծելու, համապատասխան արտահայտիչ բառեր ու դարձվածքներ գտնելու կարողությունը:

1884 թվականին իր բանաստեղծություններով հրապարակ եկավ բանաստեղծ Հովհաննես Սեթյանի ավագ եղբայր Տիգրան Սեթյանը: *Տիգրան Սեթյանի ոտանավորները գլխավորապես սիրային բնույթ ունեին և միայն մի քանի երգերում է, որ նա շոշափում է սոցիալական հարցեր («Գութն», «Աղքատին հացը» և «Օրհներգ»): Կան նաև պանդխտական մոտիվներով գրված երգեր: Սակայն Տիգրան Սեթյանի նախասիրած թեման սերն է, նրա պարզևած հոգեկան վայելքները: Իր սիրային երգերում Տիգրան Սեթյանը լավատես է, հիացած, արբած անուրջներով: Նրա մոտ չկան այն հուսահատության ու հոռետեսության երանգները, որ այնքան հատուկ էին նրա կրտսեր եղբորն ու Եղիա Տեմիրճիպաշյանին: Սակայն Տիգրան Սեթյանի բանաստեղծությունների դրաբարախառն, ոչ-դյուրաթեք լեզուն և ավելի նվազ պոետիկական կարողությունները չնպաստեցին նրա ոտանավորների ժողովրդականացմանը: Նրա ամենահաջողված սիրային երգերից մեկը կարելի է համարել «Սագիկ հոգվո մ'իղձն» բանաստեղծությունը, որտեղ նրան հաջողվել է արտահայտել իր տենչանքները և ստեղծել սիրո հմայիչ պատկեր.*

Ըլլայի մի թռչուն.
Եվ երբ ի պատուհան
Նստեիր դու միայն՝
Թռչեի՛ քո ուսույն

Ըլլայի ես մի մարդ,
Եվ երբ դու իջնեիր
Ըլլայի սյուքն այգուն.
Եվ երբ դու նորազարդ
Ելնեիր սիրազմարթ,
Գգվեի հերքդ համբուրն[2]:

Այս գվարթ կենսասեր լարը՝ ավելի ուժգին, թե՛ իմաստով և թե՛ բանաստեղծական մատուցմամբ, սկսեց հնչել 80-ական թվականների երկրորդ կեսին մամուլում հանախակի հանդես եկող Ա. Փանոսյանի բանաստեղծություններում:

Ալեքսանդր Փանոսյանը *ծնվել է Պոլսում 1859 թվականին: Ավարտել է Նուպար-Շահնազարյանի դպրոցը: 1884 թվականին Փանոսյանը*

[1] «Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1886, Տետրակ 4, էջ 204:

[2] **Տիգրան Սեթյան**, «Գարուն և աշուն», Պոլիս, 1884, էջ 13:

հրատարակել է իր առաջին բանաստեղծական հավաքածուն «Շողեր և Յողեր» վերնագրով, ապա, 1908 թվականին՝ «Այգեկութ» և «Աղատ բնար» ժողովածուները, որտեղ ընդգրկված էին նրա բոլոր ստեղծագործությունները։ Շատ է գրել նաև մանկական բանաստեղծություններ, «Բուրաստան մանկանց» ամսագրում։ Մահացել է 1919 թվականին։ Փանոսյանի հենց առաջին բանաստեղծությունները աչքի ընկան իրենց լավատեսությամբ, կյանքի հանդեպ ունեցած սիրով և հավատով։ Նոր երանգ ստացավ, ավելի շոշափելի և իրական դարձավ նրա երգած կույսը, և կյանքն իր բազմազեղությամբ սկսեց մուտք գործել բանաստեղծի երգերի մեջ։ Նրան հետաքրքրեցին կյանքի ու բնության խորախորհուրդ վերլուծումները, հոգու հափշտակությունների ու վերացումների մթին բավիղները։ Նրա ընկալումներն ավելի պարզ էին, անմիջական, թելադրված կյանքի այս կամ այն իրադրությամբ։ Արտահայտման ձևը նույնպես մատչելի էր, լեզուն հղկված ու ավելի հասկանալի։ Առանձնապես մեծ ուշադրություն է դարձնում Փանոսյանը բանաստեղծության կառուցվածքին, խնամքով հղկում հանգերը։ Երբեմն նա այնքան է տարվում հնչյուններով, որ բովանդակությունը զոհում է ձևին։ Բարեբախտաբար նման բանաստեղծությունները որակ չեն կազմում, այլ մնում են լոկ որպես գրական փորձեր։ Ընդհանուր առմամբ, Փանոսյանի պոեզիան թոթափելով իր վրայից վերացական ռոմանտիկական պաթոսը, անդրերկրային թեմաները, ծանր տխրությունը, քայլեց դեպի իրական կյանքի գեղեցկություններն ու վայելքը։ Այս տեսակետից, բնորոշ է «Ի՞նչ փույթ» ոտանավորը, որտեղ չնայած մռայլ ու ամայի շրջապատին, Փանոսյանը ձգտում է դեպի լավատեսություն, դեպի կյանք.

Վ. Փանոսյան

Մութ են երկինք, փրչեն հողմունք դառնաշունչ,
Ով փրփրալից կը սարսի ծովն անհատակ.
Դոռ, անհարկու բազմահայի՞ր մահաշունչ,
Որոտմանց ձայնն այլ կը թնդա ամպոց տակ։
Մութ են լերինք. հովիտք անլույս, անմռունչ.
Ո՛չ վարդ ունին, ո՛չ այլ շուշան բուրաստակ.

Ծառք անտերև, անձրևաթարմ, լուռ ու մունջ,
Կողքան գարնան պայծառ ավուրց հիշատակ։

— Այլ ի՞նչ փույթ ինձ թե գոռան ամպք և այերք,
Թե մռայլ են դաշտք և թե թռչունք չունին երգ.
Է՜հ, ի՞նչ փույթ ինձ սուգն անտառոց և թրփոց.

Մինչ կենսատու, ճաճանչափայլ և անշեջ
Հիս կըվառի, կարծարծի վեհ սիրո բոց,
Ով աչերուդ լույսն՝ Այգ բերև հոգվույս մեջ[1]։

Առանձնապես հաջողված են Փանոսյանի սիրային ոտանավորները, որտեղ հեղինակը կարողանում է ռեալիստորեն արտահայտել իրեն պաշարած քնքշանքն ու խանդավառությունը, սիրո զարթոնքի հետ միասին երգել կյանքի ու բնության գովքը.

Ա՜հ, երբոր սիրեք...—բնությունն համորեն
Մրմնջող վտակն, այլակն և աղբյուր.
Ծաղկանց շուրջ պատող թռչուններն ամեն
Որ հմայեն զձեզ հեշտանքներով բյուր.
Ու՝ վերջալույսին՝ երբոր տիրե ստվեր,
Ձեր սրտին մեջ վառ, միշտ փայլի արեգ,
Անտես թե մ՚րզձեզ տանի դեպ ի վեր
Ա՜հ, երբոր սիրեք...[2]։

Նրջապատը ռեալիստորեն ըմբռնելու և վերարտադրելու պահանջն էր, որ Փանոսյանին 80-ական թվականների սկզբներից ստիպեց զբաղվելու մանկական գրականությամբ, արտահայտելու մանուկ սերնդի հոգեկան անմիջականությունն ու պարզությունը։ Նա այն եզակի դեմքերից է արևմտահայ պոեզիայում, որին հուզել է մանկական ներքնաշխարհը և որը իր գեղեցիկ ու մատչելի երգերով աշխատել է մատաղ սերնդին սիրել տալ կյանքի ու բնության հրճվանքները, սովորեցնել մայրենի լեզուն։ Փանոսյանի մանկական բանաստեղծություններից առանձնապես հաջողված են «Աստծո մոմերը», «Խրթին հարուցումը», «Արդար բողոքը», «Կաղանդն որ չի գար»-ը, որտեղ բանաստեղծը հաջողությամբ արտահայտել է մանկական հոգեբանությունը։ Իր հետագա ստեղծագործական կյանքի ընթացքում Փանոսյանը գրել է նաև հայրենասիրական բանաստեղծություններ, որոնք իրենց գեղարվեստական արժանիքներով զիջում էին նրա սիրո և բնության երգերին, սակայն դարձյալ աչքի էին ընկնում կյանքի ռեալիստական ընկալմամբ ու վերարտադրությամբ։

Փանոսյանից հետո հանդես եկած բանաստեղծներից շատերը չկարողացան միանգամից ազատագրվել 70—80-ական թվականներին արև-

[1] Ա. Փանոսյան, Այգեկութք, Կ. Պոլիս, 1908, էջ 11։
[2] Ա. Փանոսյան, Հորեկյանի հիշատակ, Կ. Պոլիս, 1919, էջ 41։

մտահայ պոեզիայի համար բնորոշ գծերից։ Միայն XX դարասկզբին արևմտահայ բանաստեղծությունը կարողացավ աստիճանաբար ազատվել անցյալի տրադիցիաներից և քայլեց դեպի նոր բարձունքներ։

* * *

1870—1880-ական թվականներին հանդես եկած բանաստեղծների գրական ժառանգության գրապատմական արժեքը կասկածից վեր է։ Այն, ինչ նրանք ստեղծեցին, մնում են որպես բանաստեղծական մտածողության զարգացման մի որոշ էտապի պատմական վավերագրեր։ Դա մի ներդրում է, որ խոշոր արժեք չուներ հետագա սերունդների համար, բայց այնտեղ կար այդ պատմաշրջանի իրադարձությունների արտացոլքն ու եռուզեռը, մտքերի արձագանքը։ Հենց այս իմաստով պետք է ընդունել դրանց պատմաճանաչողական արժեքը։ Դա թեև փոքր, բայց այնուամենայնիվ մի արժեք է, որը պետք է մտցվի գրականության պատմության համապատասխան շրջանի ուսումնասիրության մեջ։

ԺԱՄԱՆԱԿԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1871

Հունվար—*Զմյուռնիայում (Իզմիր) Մատթեոս Մամուրյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Արևելյան մամուլ» ազգային գրական և քաղաքական ամսագիրը։ 1901 թվականից ամսագիրն սկսում է խմբագրել Մատթեոս Մամուրյանի որդին՝ Հրանտ Մամուրյանը։ «Արևելյան մամուլի» հրատարակությունը շարունակվում է մինչև 1909 թվականը։*

Ապրիլի 30—*Թիֆլիսում հայկական դերասանական խումբը առաջին անգամ բեմադրում է Գաբրիել Սունդուկյանի «Պեպոն», որը մեծ հաջողություն է ունենում։ 1874 թվականի հոկտեմբերի 21-ին «Պեպոն» վրացերեն թարգմանությամբ խաղացվում է Քութայիսում։*

Սեպտեմբերի 21—*Սուլինայում (Ռումինիա) ծնվեց բանաստեղծ, գրական-հասարակական գործիչ Վահան Մալեզյանը։*

Հոկտեմբերի 20—*Կախովկա ավանում (Տավրիկյան նահանգ) ծնվեց հայ երաժշտության կլասիկ Ալեքսանդր Աֆանասիի Սպենդիարյանը։ Վախճ. 1928 թվականի մայիսի 7-ին, Երևանում։*

—*Զմյուռնիայում (Իզմիր) Գրիգոր Չիլինկիրյանը հրատարակում է Ժորժ Ձանդի «Օրիորդ Լագենթինի» վեպը։*

—*Զմյուռնիայում (Իզմիր) Մատթեոս Մամուրյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ալեքսանդր Դյումայի «Երեք հրացանակիրները» վեպի առաջին հատորը։ Երկրորդ և երրորդ հատորները՝ 1872 թվականին։*

—*Զմյուռնիայում (Իզմիր) Մեսրոպ Նուպարյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Վիկտոր Հյուգոյի «Նոտր Դամ Փարիզի» վեպը։*

—*Վենետիկում, Ղևոնդ Ալիշանի՝ գերմաներեն բնագրից կատարված գրաբար թարգմանությամբ հրատարակվում է Շիլլերի բանաստեղծությունների ժողովածուն «Երգք ի զանգակն» խորագրով։ Համատեղ տրված են գրաբար և գերմաներեն տեքստերը։*

—*Վենետիկում Բառնաբաս Եսայանի՝ հունարեն բնագրից կատարված գրաբար թարգմանությամբ հրատարակվում է Եպիկտետոսի «Առածք բարոյականք» աշխատությունը։*

—*Վենետիկում Մագաքիա Պետրոսյանի՝ անգլերեն բնագրից կատարված գրաբար թարգմանությամբ, հրատարակվում է Օլիվեր Գոլդսմիթի «Գյուղն ամայի» պոեմը։ Համատեղ տրված են գրաբար և անգլերեն տեքստերը։*

—*Պոլսում, Թովմաս Թերզյանի՝ հունարեն բնագրից կատարված գրաբար թարգմանությամբ և ծանոթագրություններով հրատարակվում է Անակրեոնի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Տաղք Անակրեոնի» խորագրով։*

—*Պոլսում հրատարակվում է Թովմաս Թերզյանի «Արշակ Բ» ողբերգությունը։ Համատեղ տրված են աշխարհաբար և իտալերեն թարգմանության տեքստերը։*

—*Պոլսում հրատարակվում է Մկրտիչ Աճեմյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Ժպիտ և արտասուք» խորագրով։*

— Պոլսում հրատարակվում է Ղևոնդ Փիրղալեմյանցի «Ժամանակագրություն ի մայր աթոռն Արարատյան և տանի ի Կոստանդնուպոլիս» աշխատությունը։

— Պոլսում գրաբար լեզվով հրատարակվում է Հովհաննես Հիսարյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն, «Դիւան, որ է տաղարան, վէպք եւ տաղք» խորագրով։ Նույնը՝ 1909 թվականին։

— Երուսաղեմում հրատարակվում է Տիմոթեոս Սափրիչյանի «Երկամյա պանդխտություն ի Հայաստան կամ բարոյական, քաղաքական և կրոնական վարք Հայաստանից» աշխատությունը։

— Երուսաղեմում, առաջաբանով ու ծանոթագրություններով, հրատարակվում է Ներսես Շնորհալու «Թուղթ ընդհանրական»-ը։

— Վաղարշապատում, գրաբար առաջաբանով հրատարակվում է Ուխտանես եպիսկոպոսի «Պատմութիւն հայոց»-ը։

— Վաղարշապատում գրաբար լեզվով հրատարակվում է Մանվել Կյումուշխանեցու «Պատմութիւն Սեւանայ վանուց» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ստեփաննոս Նազարյանցի «Տեսական և գործնական առաջնորդ ռուս լեզվի» աշխատությունը։

1 8 7 2

Հունվարի 1—Թիֆլիսում Գրիգոր Արծրունու խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Մշակ» գրական և քաղաքական լրագիրը։ Արծրունու մահվանից հետո (1892 թ. դեկտեմբեր) խմբագրի պարտականությունները հաջորդաբար վարել են Ալեքսանդր Քալանթարը, Համբարձում Առաքելյանը, Լևոն Քալանթարը, Լևոն «Մշակն» իր գոյությունը դադարեցնում է 1920 թվականին։

Հունվարի 7—Պոլսում ծնվեց արվեստի տեսաբան Արմենակ Սագըզյանը (Սագըզ փաշա)։ Վախճ. 1944 թվականի հուլիսի 17-ին իր ծննդավայրում։

Մարտի 3—Վանում հիմնվում է «Միություն ի փրկություն» գաղտնի խմբակը, որն իր առջև նպատակ էր դնում ազատագրել արևմտահայությանը թուրքական բռնապետությունից։ Խմբակը գոյություն ունեցավ մոտ երկու տարի։

Մայիսի 13—Սեբաստիայում ծնվեց գրական-հասարակական գործիչ, խմբագիր («Գիտություն» ամսագրի) Մարտիրոս Նալբանդյանը։ Վախճ. 1916 թվականի օգոստոսի 15-ին Պոլսում։

Հունիսի 6—Մոսկվայում ծնվեց գրող, հայագետ, թարգմանիչ Յուրի Ալեքսեևիչ Վեսելովսկին։ Վախճ. 1919 թվականի ապրիլի 11-ին, իր ծննդավայրում։

Հուլիսի 15—Պոլսում (Պեշիկթաշ) ծնվեց հայագետ-բանասեր, գրական-հասարակական գործիչ, խմբագիր («Անահիտ» ամսագրի և «Վերածնունդ» կիսամսյա հանդեսի) Արշակ Չոպանյանը։ Վախճ. 1954 թվականի հունիսի 8-ին, Փարիզում։

Հոկտեմբերի 24—Ալեքսանդրապոլում (այժմ Լենինական) ծնվեց արվեստի վաստակավոր գործիչ, «Գեղարվեստ» հանդեսի խմբագիր Գարեգին Ջիվանու Լևոնյանը։ Վախճ. 1947 թվականի սեպտեմբերի 28-ին, Երևանում։

Նոյեմբեր—Թիֆլիսում, Ալեքսանդր Երիցյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Кавказская старина» պատմա-ազգագրական և հնագիտական ամսագիրը։

— Պոլսում Գևորգ Ապդուլահյանի՝ գերմաներեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Մորթմանի «Հայ բևեռաձև արձանագրությունը» աշխատությունը։

— Պոլսում, Իսկյուտարի ճեմարանի աշակերտների ջանքերով հրատարակվում է Պետրոս Դուրյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն «Տաղք և թատերգությունք» խորագրով։

— Պոլսում հրատարակվում է Ղ. Հովակիմյանի «Քավուր անվանի քաղաքագետ Իտալիայի» աշխատությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Անտոն Գարագաշյանի «Աշխարհագրություն ուսումնական կամ տիեզերագիտություն ի պետս ազգային դպրոցաց» աշխատությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Եղիազար Մուրադյանի «Առձեռն գրագիտություն, կամ համառոտ ընթացք տրամաբանության, ճարտասանության և բանաստեղծության ըստ Լ. Ֆրանի» աշխատությունը։

— Զմյուռնիայում (Իզմիր) հրատարակվում է Վրույրի (Մատթեոս Մամուրյան) «Հայկական նամականի» ստեղծագործությունը։

— Զմյուռնիայում (Իզմիր) Մատթեոս Մամուրյանի՝ անգլերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Վալտեր Սկոտի «Իվանոե» վեպը։

— Զմյուռնիայում (Իզմիր) Գրիգոր Չիլինկիրյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Աբբա Պրևոյի «Մանոն Լեսկո» վեպը։

— Վիեննայում հրատարակվում է Վարդան Ըստկարյանի «Եկեղեցական պատմություն, հանդերձ ազգային եկեղեցական պատմությամբ» աշխատությունը։

— Երուսաղեմում հրատարակվում է Կարապետ Մինասյանի «Գագիկ վերջին արքա Հայոց Բագրատունի» ողբերգությունը։

— Մոսկվայում, գրաբար լեզվով հրատարակվում է «Փարոս» (խմբագիր բանասիրական գիտելյաց) տարեգիրքը։ Տարեգիրքը խմբագրել է Զարմայր Մսերյանը. պահպանել է իր գոյությունը մինչև 1876 թվականը։

— Մոսկվայում հրատարակվում է Մկրտիչ Էմինի «Краткий очерк истории Армянской церкви» աշխատությունը։

— Վաղարշապատում, Արիստակես Սեդրակյանի՝ գերմաներեն բնագրից կատարված համառոտ թարգմանությամբ հրատարակվում է Ավգուստ Հակստհաուզենի «Ճանապարհորդություն յայսկոյս Կովկասու, այն է ի Հայս և ի Վիրս» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ղազարոս Աղայանի «Երկու քույր» վեպը։

1873

Մարտի 1—Վենետիկում իր ուսումնական առաջին տարեշրջանն է սկսում Մուրադ-Ռափայելյան վարժարանը։ Որոշ ընդմիջումներով իր գոյությունը շարունակում է մինչև մեր օրերը։

Ապրիլի 19—Թիֆլիսում հայ սիրող դերասանների խումբը (ղեկավար՝ Ամիրան Մանդինյան) առաջին անգամ ներկայացնում է Գաբրիել Սունդուկյանի «Քանդած օջախ»։ 1883 թվականի հունվարի 23-ին «Քանդած օջախը» վրացերեն թարգմանությամբ խաղացվում է Թիֆլիսում։

Հոկտեմբերի 3—Մաշկարայում (Էդիրնեի վիլայեթ) ծնվեց բանաստեղծ Արտաշես Հարությունյանը։ Սպանվեց թուրք ջարդարարների ձեռքով, 1915 թվականի օգոստոսի 16-ին։

Նոյեմբերի 22—Ախալցխայում ծնվեց ականավոր հայագետ-բանասեր ակադեմիկոս Հակոբ Համազասպի Մանանդյանը։ Վախճ. 1952 թվականի փետրվարի 4-ին, Երևանում։

Դեկտեմբերի 1—Մոսկվայում ծնվեց նշանավոր ռուս բանաստեղծ և գիտնական, հայագետ, թարգմանիչ Վալերի Յակովլևիչ Բրյուսովը։ Վախճ. 1924 թվականի հոկտեմբերի 9-ին, Մոսկվայում։

— Վենետիկում, Էդուարդ Հյուրմյուզյանի՝ իտալերեն բնագրից կատարված գրաբար չափածո թարգմանությամբ հրատարակվում է Վիչենցո Մոնթիի «Արիստոդեմ» ողբերգությունը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Հակոբոս Իսավերդենցի «Լճակիս ձկնորսը» վիպակը։

— Վենետիկում, գրաբար առաջաբանով ու ծանոթագրություններով հրատարակվում է Ղազար Փարպեցու «Պատմութիւն Հայոց»-ը և «Թուղթ առ Վահան Մամիկոնեան»-ը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Թովմաս Թերզյանի «Քերականություն գործնական ֆրանսերեն լեզվի» աշխատության առաջին հատորը։ Երկրորդ հատորը՝ 1882 թվականին։

— Վենետիկում հրատարակվում է Ալիշանի «Շնորհալի և պարագա յուր» աշխատությունը։

— Վիեննայում գրաբար լեզվով հրատարակվում է Հովսեփ Գաթրճյանի «Իրաւախոհ կեղծիք եւ իրաց ճշմարտութիւնք ի բանի վարդապետութեան եւ պատմութեան» աշխատությունը։

— Վաղարշապատում, Սիմեոն կաթողիկոս Երևանցու առաջաբանով ու ծանոթագրություններով հրատարակվում է էջմիածնի դիվանական փաստաթղթերի ժողովածուն՝ «Ջամբռ» խորագրով։

— Թիֆլիսում, Գևորգ Բարխուդարյանի՝ գերմաներեն բնագրից կատարված չափածո թարգմանությամբ հրատարակվում է Շիլլերի «Վիլհելմ Տել» դրաման։

— Պոլսում հրատարակվում է Հովսեփ Շիշմանյանի (Ծերենց) «Եվրոպական քաղաքականության ներկա ժամանակներում հայ ազգի վրա ըրած ազդեցությունը» աշխատությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Անտոն Գարագաշյանի «Աշխարհագրություն քաղաքական վերջին փոփոխմանց համեմատ» աշխատությունը։

— Պոլսում աշխարհաբար թարգմանությամբ հրատարակվում է Վիկտոր Հյուգոյի «Ռյուի Բլազ» (գրքի վրա նշված է «Ռիլ Պլաս») ողբերգությունը։

1 8 7 4

Մայիսի 18—Պոլսում ծնվեց բանասեր Վարդան Մելիքսեդեկյանը։ Վախճ. 1941 թվականի դեկտեմբերի 10-ին Վիեննայում։

Սեպտեմբերի 14—Կարտիզակում ծնվեց բանասեր Թորգոմ Գուշակյանը։ Վախճ. 1939 թվականի փետրվարի 10-ին Երուսաղեմում։

Նոյեմբերի 26—Պոլսում (Ուսկյուտար) ծնվեց երգիծաբան գրող Օննիկ Չիֆթե-Սարաֆը։ Վախճ. 1932 թվականի հուլիսին Ժնևում։

— Մալաթիայում ծնվեց բանաստեղծ Ռուբեն Որբերյանը։ Վախճ. 1931 թ. հունվարի 3-ին Փարիզում։

— Պոլսում ծնվեց նշանավոր նկարիչ Էդգար Շահինը։ Վախճ. 1947 թվականի մարտի 18-ին, Փարիզում։

— Պոլսում ծնվեց գրող, թարգմանիչ Միքայել Նաթանճյանը։ Վախճ. 1926 թվականի օգոստոսի 21-ին Ղազիրում (Լիբանան)։

— Խարբերդում ծնվեց արձակագիր Ռուբեն Զարդարյանը։ Սպանվեց թուրք ջարդարարների ձեռքով, 1915 թվականին։

— Վաղարշապատում Վահրամ Բաստամյանցի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Դպրոց» մանկավարժական ամսագիրը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1876 թվականը։

— Պոլսում Հակոբ Պարոնյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Թատրոն» շաբաթաթերթը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1877 թվականը։

— Պոլսում սկսում է հրատարակվել «Լույս գիտության և դաստիարակության» կիսամսյա հանդեսը։ Խմբագիր (մինչև 1880 թվականը) Հմայակ Դիմաքսյան, ապա (մինչև 1885 թվականը) Մինաս Դափամաճյան, որից հետո՝ Բյուզանդ Պողոսյան։ Հանդեսն իր գոյությունը դադարեցնում է 1885 թվականին։

— Գանձակում (այժմ՝ Կիրովաբադ) Տեղորովի և Թումանյանի ջանքերով հիմնվում է Հայկական տպարան։ Տպարանն իր գոյությունը շարունակում է մինչև 90-ական թվականները։

— Էջմիածնում իր գոյությունն է սկսում Գևորգյան հոգևոր ճեմարանը, որն այդպես էր կոչվում ի պատիվ նրա հիմնադիր Գևորգ 4-րդ կաթողիկոսի։ Ճեմարանը գոյություն ունեցավ մինչև 1920 թվականը։

— Պոլսում Կարապետ Ութուճյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Մորթմանի «Հատվածք պատմության Հայաստանի՝ քաղյալք արաբացի պատմագրաց» աշխատությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Մինաս Չերազի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Դրական փորձեր» խորագրով։

— Պոլսում Մկրտիչ Տամատյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ժան Ռասինի «Միհրդատ» ողբերգությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Գարեգին Սրվանձտյանցի բանասիրական աշխատությունը՝ «Գրոց բրոց և Սասունցի Դավթի կամ Մհերի դուռ» գիրքը, որով սկիզբ դրվեց հայ հերոսական էպոսի հավաքման և ուսումնասիրության աշխատանքներին։

— Պոլսում հրատարակվում է Րաֆֆու գեղարվեստական ստեղծագործությունների առաջին հատորը՝ «Փունջ» խորագրով։

— Վենետիկում, Ղևոնդ Ալիշանի՝ անգլերեն բնագրից կատարված գրաբար թարգմանությամբ հրատարակվում է ամերիկյան բանաստեղծների ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Քնար Ամերիկյան» խորագրով։ Համատեղ զետեղված են անգլերեն և գրաբար տեքստերը։

— Վենետիկում գրաբար լեզվով հրատարակվում է Ղևոնդ Ալիշանի «Ընդ Եղեռնեան պատմա-փիլիսոփայական աշխատությունը։

Նույնը՝ Վահան Հովհաննիսյանի արևմտահայերեն թարգմանությամբ, 1930 թվականին, որոշ կրճատումներով՝ («Դրական ցոլքեր» շարքում) 1944 թվականին։

— Վենետիկում Արսեն Բագրատունու գրաբար թարգմանությամբ հրատարակվում է Հուլիոս Կեսարի «Յիշատակարանք գալլիական պատերազմին» աշխատությունը։ Թարգմանությունն ավարտել է (Բագրատունու մահվան հետևանքով) և գիրքը հրատարակության է պատրաստել Գևորգ Հյուրմյուզյանը։

— Զմյուռնիայում (Իզմիր) Գրիգոր Չիլինկիրյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ալֆրեդ դը Մյուսեի «Դարուս զավակին խոստովանանքը» վեպի առաջին հատորը։

Երկրորդ հատորը՝ 1875 թվականին։

1 8 7 5

Հունվարի 23—Բռնակոթ գյուղում (Զանգեզուր) ծնվեց հայագետ բանասեր Նիկողայոս Ադոնցը (Նիկողայոս Տեր-Ավետիսյան)։ Վախճ. 1942 թվականի հունվարի 27-ին Բրյուսելում (Բելգիա)։

Մարտի 27—Նոր-Նախիջևանում ծնվեց թատերական տեսաբան, արվեստագետ պրոֆեսոր Ալեքսանդր Կարապետի Ջիվիլեգովը։ Վախճ. 1952 թվականի դեկտեմբերի 14-ին Մոսկվայում։

Հուլիսի 18—Պոլսում ծնվեց գրող, գրական-հասարակական գործիչ Զարուհի Գալեմքյարյանը (Եմտիրպե)։

Սեպտեմբերի 11—Պոլսում (Ինկյուտար) ծնվեց գրող, գրական-հասարակական գործիչ Տիրան Չրաքյանը (Ինտրա)։ Սպանվեց աքսորում, 1921 թվականի հունիսի 6-ին, թուրք ջարդարարների ձեռքով։

Հոկտեմբերի 18—Ալեքսանդրապոլում (այժմ Լենինական) ծնվեց մեծ բանաստեղծ, ակադեմիկոս Ավետիք Սահակի Իսահակյանը։ Վախճ. 1957 թվականի հոկտեմբերի 17-ին, Երևանում։

Հոկտեմբեր—Զեյթունում բռնկվում է ապստամբություն թուրքական բռնապետության դեմ, որը տևում է մոտ երեք տարի։ 1878 թվականի կեսերին, թուրքական կանոնավոր բանակին հաջողվում է արյան մեջ խեղդել ապստամբությունը։

— Ռոստովում Հովհաննես Տեր-Աբրահամյանի ջանքերով հիմնվում է հայկական տպարան։ Տպարանն իր գոյությունը շարունակում է մինչև 90-ական թվականները.

— Զմյուռնիայում (Իզմիր) Մատթեոս Մամուրյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ժյուլ Վեռնի «Աշխարհի շրջանն ութսուն օրվա մեջ» վեպը։

— Զմյուռնիայում (Իզմիր) հրատարակվում է Գաբրիել Պատկանյանի «Մահ Պարետի» ողբերգությունը։

— Զմյուռնիայում (Իզմիր) Գրիգոր Մսերյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ժորժ Զանդի «Ցլավի» վեպը։

— Պոլսում հրատարակվում է Հովհաննես Ճամպազյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Արձագանք հավերժից» խորագրով։

— Պոլսում հրատարակվում է Արիստակես Տեր-Սարգսյանի կազմած՝ Վասպուրականի առակների ու ասացվածքների ժողովածուն՝ «Պանդուխտ վանեցին» խորագրով։

— Վենետիկում գրաբար լեզվով հրատարակվում է Հակոբ Գրիգորյանցի «Գուժք Անգղիոյ» ստեղծագործությունը։ Համատեղ տրված են գրաբար և անգլերեն տեքստերը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Սամվել Դանթարճյանի «Տարերք հռետորական արվեստի» աշխատությունը։

— Դոնի Ռոստովում, գրաբար լեզվով հրատարակվում է Գաբրիել Պատկանյանի «Հռիփսիմէ կամ փրկութիւն Հայաստանի» ողբերգությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Սեդրակ Մանդինյանի «Դպրոցական սահմանադրություն» աշխատությունը։

1 8 7 6

Մարտի 8—Պոլսում ծնվեց ականավոր հայագետ-լեզվաբան ակադեմիկոս Հրաչյա Հակոբի Աճառյանը։ Վախճ. 1953 թվականի ապրիլի 16-ին, Երևանում։

Ապրիլի 11—Վենետիկում վախճանվեց թարգմանիչ, հայագետ Գևորգ Հյուրմյուզյանը։ Ծնվ. 1797 թվականի նոյեմբերի 11-ին Պոլսում։

Ապրիլի 15—Պոլսում (Օրթագյուղ) Մինաս Չերազի, Արփիար Արփիարյանի, Մկրտ. Փորթուկալյանի և այլոց ջանքերով հիմնվում է «Արարատյան ընկերությունը» որ իր առջև նպատակ էր դնում «Պոլիս գտնվող հայ տղոց ձրիաբար ուսումն և արհեստ ուսուցանել»։ Ընկերությունն իր գոյությունը դադարեցրեց 90-ական թվականներին։

Հուլիսի 12—Վիեննայում ծնվեց ավստրիացի հայագետ Ֆրիդրիխ Կրեյլիցը։ Վախճ. 1932 թվականի փետրվարի 25-ին իր ծննդավայրում։

Օգոստոսի 18—Ալեքսանդրապոլում (այժմ Լենինական) ծնվեց բանաստեղծուհի Շուշանիկ Հարությունի Կուրղինյանը։ Վախճ. 1927 թվականի նոյեմբերի 22-ին Նոր-Մալաթիայում (այժմ Շահումյանի շրջան)։

Օգոստոսի 19—Պոլսում տեղի է ունենում պալատական հեղաշրջում։ Ապստամբները գահընկեց են անում սուլթան Մուրադ V-ին և գահ են նստեցնում սուլթան Աբդուլ Համիդ II-ին։

Սեպտեմբերի 13—Կրման գյուղում (Խոտրջուրի գավառ) ծնվեց բանասեր, թարգմանիչ Թովմաս Կետիկյանը։ Վախճ. 1915 թվականի մայիսի 17-ին Կարինում (Էրզերում)։

Դեկտեմբերի 11—Պոլսում Թուրքիայի արտաքին գործոց մինիստր Միթհատ փաշան հրապարակում է թուրքական սահմանադրությունը։

— Թիֆլիսում, Արզար Հովհաննիսյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Փորձ» ազգային և գրականական միամսյա հանդեսը։ Իր գոյությունը դադարեցնում է 1881 թվականին։

Ալեքսանդրապոլում (այժմ Լենինական) Գևորգ Սանոյանի ջանքերով հիմնվում է Հայկական տպարան։ Դարձվերջից տպարանն անցնում է որդու՝ Հովհաննես Սանոյանի տնօրինության ներքո և իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1918 թվականը։

Երևանում Զաքարիա Գևորգյանցի ջանքերով (հետագայում նրան աշխատակցում է Էմին Տեր-Գրիգորյանը) հիմնվում է Հայկական տպարան։ Տպարանն իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1890-ական թվականները։

Դոնի Ռոստովում, Հովհաննես Տեր-Աբրահամյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Донская пчела» քաղաքական և գրական եռօրյա թերթը։ Թերթն իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1893 թվականը։

Վենետիկում, Կոմիտաս Իսկենդերյանի՝ իտալերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Հովսեփ Գարիլլիի «Արա Գեղեցիկ» վիպասանությունը։

- Վենետիկում, Սամվել Գանթարճյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ալֆոնսոս Լամարթինի «Առաջին մտածութիւնք բանաստեղծականք» ժողովածուն։

- Վենետիկում, չորս լեզուների համատեղ տեքստերով (հայերեն, անգլերեն, ֆրանսերեն, իտալերեն) հրատարակվում է Պիետրո Բիանկինիի «Երգք Հայաստանեայց եկեղեցւոյ» ուսումնասիրությունը։

- Վենետիկում գրաբար և ֆրանսերեն համատեղ տեքստերով հրատարակվում է Սմբատ Գունդստաբլի «Ասսիզք Անտիոքայ» աշխատությունը։ Տեքստաբանական աշխատանքները, ֆրանսերեն թարգմանությունը, առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Ղևոնդ Ալիշանի։

Նույնը՝ Ա. Պողոսյանի ռուսերեն թարգմանությամբ «Բանբեր Մատենադարանի», 1958 թվական, № 4։

— Պոլսում հրատարակվում է Գարեգին Սրվանձտյանի «Մանանա»։

— Պոլսում, Ալեքսան Արփիարյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Վիկտոր Հյուգոյի «Իմպեր Կալլուա» վեպը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Գաբրիել Երիցփոխյանի «Բառարան ի ռուսաց լեզուէ ի հայս» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում առանձին գրքով հրատարակվում է Գաբրիել Սունդուկյանի «Պեպո» կատակերգությունը։

Նույնը՝ 1901 թվականին։

— Զմյուռնիայում (Իզմիր) Գրիգոր Չիլինկիրյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Էժեն դը Միրգուրի «Մարիոն դը Լորմի խոստովանանքը կամ պատմական տարփանք» հինգհատորանոց վեպի առաջին հատորը։ Հինգհատորյակի հրատարակությունն ավարտվում է 1878 թվականին։

— Դոնի Ռոստովում հրատարակվում է Ռ. Պատկանյանի «Սանդուխտ» ողբերգությունը։

• 1877

Փետրվարի 6—Ախալքալակում ծնվեց սովետահայ նշանավոր գրող, ակադեմիկոս Դերենիկ Կարապետի Դեմիրճյանը։ Վախճ. 1956 թվականի դեկտեմբերի 6-ին Երևանում։

Փետրվարի 14—Թիֆլիսում ծնվեց արձակագիր, Հայկական ՍՍՌ ժողովրդական դերասան Միքայել Գևորգի Մանվելյանը։ Վախճ. 1944 թվականի դեկտեմբերի 7-ին Երևանում։

Մարտի 10—Պոլսում (Գեշիկթաշ) ծնվեց բանասեր, գրական-հասարակական գործիչ Մառի Պեյլերյանը։ Սպանվեց թուրքական բանտում 1915 թվականի ապրիլի 11-ին

Ապրիլի 12—Ցարական կառավարության մանիֆեստը՝ Թուրքիային պատերազմ հայտարարելու մասին։ Կովկասյան ռազմաճակատում գեներալ Միքայել Լորիս-

Մելիքովի հրամանատարությամբ գործող 60.000-նոց ռուսական բանակի դիմաց, կանգնած էր Մուխտար փաշայի հրամանատարությամբ գործող թուրքական, 55.000-նոց բանակը։

Ապրիլի 18—Ռուսական զորքերը, գեներալ Արշակ Տեր-Ղուկասովի հրամանատարությամբ գրավում են Բայազեդը։

Մայիսի 5—Ռուսական զորքերը գեներալ Միքայել Լորիս-Մելիքովի հրամանատարությամբ, արյունահեղ մարտերից հետո գրավում են Արդահանը։

Նոյեմբերի 6—Ռուսական զորքերը գեներալ Հովհաննես Լազարևի գլխավորությամբ, արյունահեղ մարտերից հետո գրավում են Կարս բերդաքաղաքը։

— Ֆոքշանում (Ռումինիա) հիմնվում է հայկական տպարան։

— Պոլսում հրատարակվում է Մկրտիչ Խրիմյանի «Վանգույժ. կուց մի ջուր յուր այրած հայրենյաց վրա կը սրսկե Խրիմյան Հայրիկ» ստեղծագործությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Սեդրակ Տեր-Սարգսենցի «Շահեն ի Սիպիր, կամ գաղթական հայր» վեպը։

— Պոլսում հրատարակվում է Սերենցի (Հովսեփ Շիշմանյան) «Թորոս Լևոնի» վեպը։

— Պոլսում հրատարակվում է Ռեթեոս Պերպերյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Առաջին տերևք» խորագրով։

— Զմյուռնիայում (Իզմիր) օր. Մարիամ Ճերմակյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ալեքսանդր Դյումայի «Անթոնին» վեպը։

— Զմյուռնիայում (Իզմիր) հրատարակվում է Գաբրիել Պատկանյանի «Զավան և Փառնակ Ա» պոեմը։

— Զմյուռնիայում (Իզմիր) Մատթեոս Մամուրյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում են Ժյուլ Վեռնի «Խորհրդավոր կղզին» վեպի առաջին և երկրորդ հատորները։

Երրորդ հատորը՝ 1878 թվականին։

— Թիֆլիսում Համբարձում Առաքելյանի՝ գերմաներեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Էրնեստ Հոֆմանի «Հավատարմությունն ամեն արգելքներին հաղթում է» վիպակը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Պլատոնին վերագրվող ճառերի ժողովածուն՝ «Պլատոն իմաստասեր» խորագրով։ Տեքստաբանական աշխատանքները, առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Արսեն Սուքրյանի։

— Ֆոքշանում (Ռումինիա) հրատարակվում է Արշակ Ալթունյանի «Տեղեկագրություն հայոց գաղթականության, որք ի Մոլտո-Վալաքիա, ի Հունգարիա և Լեհաստան» աշխատությունը։

1878

Հունվարի 1—Ակնում ծնվել նշանավոր բանաստեղծ Սիամանթոն (Ատոմ Յարճանյան)։ Սպանվել 1915 թվականին թուրք ջարդարարների ձեռքով։

Հունվարի 8—Եվրոպական ռազմաճակատում գործող ռուսական զորքերը գրավում են Ադրիանապոլիսը։

Հունվարի 21—Պոլսում (Օրթագյուղ) ծնվել բանաստեղծ, արձակագիր, դրամատուրգ Վահան Թեքեյանը։ Վախճ. 1945 թվականի ապրիլի 4-ին Կահիրեում։

Փետրվարի 4—Պոլսում (Իսկյուտար) ծնվել արձակագիր Զապել Եսայանը (վախճ. 1937 թվականին)։

Փետրվարի 12—Եվրոպական ռազմաճակատում գործող ռուսական զորքերը գրավում են Պոլսից ութ կիլոմետր հեռավորության վրա գտնվող Սան-Ստեֆանո ամառանոցային քաղաքը։

Փետրվարի 19—Սան-Ստեֆանոյում ռուսների և թուրքերի միջև կնքվում է հաշտության պայմանագիր։ Այդ պայմանագրի համաձայն, Ռուսաստանին են անցնում Ար-

դահանը, Կարսը, Բաթումը, Բայազեդը (36,650 քառակուսի կիլոմետր տերիտորիա)։ Թուրքիան պարտավորվում էր դեմոկրատական բարեփոխումներ կատարել իր տիրապետության ներքո գտնվող հայկական մյուս մարզերում։

Մարտի 4—*Եկատերինոդարում (այժմ Կիրովաբադ) ծնվեց ժողովրդական ճարտարապետ, ակադեմիկոս Ալեքսանդր Հովհաննեսի Թամանյանը։ Վախճ. 1936 թվականի փետրվարի 21-ին, Երևանում։*

Մարտի 8—*Շուլավերում ծնվեց սովետահայ ականավոր արձակագիր Արազին (Մովսես Մելքոնի Հարությունյան)։*

Հունիսի 1—*Բեռլինի կոնգրեսին մասնակցելու համար Բեռլին է ժամանում Հայոց պատվիրակությունը՝ Մկրտիչ Խրիմյանի գլխավորությամբ (անդամներ Խորեն Նարբեյ, Ստեփան Փափազյան, Մինաս Չերազ)։*

Հունիսի 1—*Բեռլինում, Բիսմարկի նախագահությամբ, իր գործունեությունն է սկսում Բեռլինի միջազգային կոնգրեսը, որն իր աշխատանքները շարունակում է մեկ ամիս։ Կոնգրեսին մասնակցում էին Ռուսաստանը, Գերմանիան, Անգլիան, Ֆրանսիան, Թուրքիան, Իտալիան, Ավստրիան։*

Հունիսի 4—*Բեռլինի կոնգրեսը սկսում է «Հայոց հարցի» քննարկումը, որին նա կրկին անդրադառնում է հունիսի 5-ին և 8-ին։ Բոլոր երեք նիստերին էլ Հայոց պատվիրակությանը չի թույլատրվում ներկա գտնվել։ Կոնգրեսը ոչ միայն չի պաշտպանում հայերին, այլև մեղադրում է նրանց որպես «անհնազանդների», «խռովություն սերմանողների», «Թուրքական պետության ամբողջականությանը քայքայողների»։*

Հուլիսի 1—*Բեռլինի կոնգրեսն իր եզրափակիչ նիստում հրապարակում է հաշտության պայմանագիրը։ Սան-Ստեֆանոյի 16-րդ հոդվածը, Անգլիայի, Ֆրանսիայի և Գերմանիայի բացահայտ ճնշման ներքո փոխարինվում է 61-րդ հոդվածով, որը հայերին կայուն ոչ մի երաշխիք չէր տալիս։*

Օգոստոս—*Զեյթունում բռնկվում է զինված ապստամբություն թուրքական բռնակալության դեմ։ Ապստամբները կարողանում են մոտ մեկ տարի դիմադրել թուրքական կանոնավոր բանակին։*

Հոկտեմբերի 1—*Թիֆլիսում ծնվեց խոշորագույն մարքսիստ-լենինյան, պարտիական-պետական ականավոր գործիչ Ստեփան Գևորգի Շահումյանը։ 1918 թվականի սեպտեմբերի 20-ին, անգլիական ինտերվենտների նախաձեռնությամբ, գնդակահարվեց Անդրկասպյան ավազուտներում, իր 25 ընկերների հետ։*

— *Վանում իր գոյությունն է սկսում Երամյան վարժարանը, որն այսպես էր կոչվում, ի պատիվ նրա հիմնադիր Համբարձում Երամյանի։ Վարժարանն իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1915 թվականը։*

— *Վենետիկում, Եդուարդ Հյուրմյուզյանի՝ հոմարեն բնագրից կատարված գրաբար թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վիրգիլիոսի «Էնեական»-ը։*

— *Զմյուռնիայում (Իզմիր) հրատարակվում է Գալուստ Կոստանդյանի «Մեթոդին վրա» պատմա-փիլիսոփայական աշխատությունը։*

— *Թիֆլիսում, Գևորգ Բարխուդարյանի՝ գերմաներեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Շիլլերի «Օռլեանի կույսը» ողբերգությունը և Լեսինգի «Նաթան իմաստուն» դրաման։*

1 8 7 9

Մարտի 21—*Ջանանաբ գյուղում (Հին Նախիջևանի գավառ) ծնվեց դրամատուրգ Անուշավան Վարդանյանը։ Վախճ. 1954 թվականի հուլիսի 4-ին Երևանում։*

Ապրիլի 11—*Պոլսում (Իսկյուտար) Սիպիլի նախաձեռնությամբ հիմնվում է «Ազգանվեր հայուհյաց ընկերությունը», որը նպատակ ուներ կրթել հայ աղջիկներին։ Ընկերությունն իր գոյությունը դադարեցնում է 1894 թվականին։*

Հունիսի 17—*Պոլսում (Իսկյուտար) ծնվեց հայագետ-բանասեր Արշակ Ալպոյաճյանը։ Վախճ. 1962 թվականի հունիսի 24-ին, Կահիրեում։*

Դեկտեմբերի 16—*Ալեքսանդրապոլում (այժմ Լենինական) ծնվեց արվեստի վաստակավոր գործիչ, կոմպոզիտոր Արմեն Տիգրանի Տիգրանյանը։ Վախճ. 1950 թվականի փետրվարի 10-ին Թբիլիսիում։*

—*Մոսկվայում, Սոփիա և Զարմայր Մսերյանցների համատեղ հրատարակությամբ և Խաչատուր Խաչատրյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Փարոս Հայաստանի» պատկերազարդ հանդեսը (սկզբում տարեգիր, ապա՝ վեցամսյա, հետո երկամսյա)։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1881 թվականի վերջը։*

—*Թիֆլիսում հրատարակվում է Սերենցի (Հովսեփ Շիշմանյան) «Երկունք Թ դարու» պատմավեպը։*

—*Թիֆլիսում, Տեր-Մարկոսյանի՝ ռուսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վուլետիչի «Կարմիր լապտեր» վիպակը։*

—*Թիֆլիսում, Գևորգ Ջմշկյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Մոլիերի «Բռնի ամուսնություն» կատակերգությունը։*

—*Թիֆլիսում հրատարակվում է Միքայել Տեր-Գրիգորյանի «Պառավների խրատ» վոդևիլը։*

—*Ռոստովում հրատարակվում է Ռափայել Պատկանյանի (Սյուլյուկ) երգիծական ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Նոր-Նախիջևանի քնար» խորագրով։*

—*Երևանում հրատարակվում է Էմին Տեր-Գրիգորյանի «Էլ չարես ի՞նչ կամ երկու սիրահար» կատակերգությունը։*

—*Վենետիկում հրատարակվում է Ներսես Ճնտոյանի «Պատմություն արևելյան ազգաց և հունաց» աշխատությունը։*

—*Պետերբուրգում, Քերովբե Պատկանյանի առաջաբանով ու ծանոթագրություններով հրատարակվում է Սեբեոսի «Պատմութիւն ի Հերակլն եւ սկիզբն նորագիւտ պատմութեան Մխիթարայ Անեցւոյ» գիրքը։*

1880

Փետրվարի 17—*Նոր Նախիջևանում ծնվեց ժողովրդական նկարիչ, ակադեմիկոս Մարտիրոս Սարգսի Սարյանը։*

Մարտի 15—*Երևանում, Վասակ Պապաջանյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Պսակ» գրական, պատմական և մանկավարժական լրագիրը։ Շաբաթաթերթն իր գոյությունը դադարեցնում է 1884 թվականին։*

Սեպտեմբեր—*Վանում բռնկում է զինված ապստամբություն թուրքական բռնապետության դեմ։*

Հոկտեմբերի 28—*Պոլսում (Իսկյուտար) ծնվեց բանաստեղծ, հայագետ Էդուարդ Դոլանճյանը։ Վախճ. 1957 թվականի հունիսի 12-ին, Բուխարեստում։*

—*Զմյուռնիայում (Իզմիր) Գրիգոր Մսերյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Մետեորա» գիտական և գրական հանդեսը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1882 թվականը։*

—*Թիֆլիսում Գրիգոր Տեր-Մելիքսեդեկյանի խմբագրությամբ (հայերեն և ռուսերեն համատեղ տեքստերով) սկսում է հրատարակվել «Աշխատանք» քաղաքական և գրական շաբաթաթերթը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1882 թվականը։*

—*Նոր-Ջուղայում Մանուկ Հորդանանյանի ջանքերով հիմնադրվում է հայկական տպարան։ Վերջինս գոյություն ունեցավ մինչև դարի վերջը։*

—*Վենետիկում հրատարակվում է Սիմոն Ճուլարտյանի «Առածք ազգայինք ժողովրդականք» աշխատությունը։ Նույնը՝ 1880 թվականին Գևորգ Պայանի համառոտ ֆրանսերեն թարգմանությամբ։ Նույնը՝ 1888 թվականին Գևորգ Պայանի համառոտ անգլերեն թարգմանությամբ։*

— Վենետիկում հրատարակվում է Ներսես Ճնտոյանի «Ժամանակագրություն առձեռն, հին և նոր տերությանց» աշխատությունը։

— Վենետիկում գրաբար լեզվով հրատարակվում է Հովհան Ոսկեբերանի «Մեկնություն Եսայեայ Մարգարեի» աշխատությունը։ Տեքստաբանական աշխատանքները, գրաբար առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Աթանաս Տիրոյանի։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ռափայել Պատկանյանի «Փառասերը» վիպակը։

— Թիֆլիսում գրաբար լեզվով հրատարակվում է Պետրոս Ադամյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Քերթուածք Պետրոսի Ադամեան» խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Պերճ Պռոշյանի «Հացի խնդիր» վեպը։ Նույնը՝ 1904 թվականին։

— Զմյուռնիայում (Իզմիր) հրատարակվում է Մատթեոս Մամուրյանի «Անգլիական նամականի կամ հայու մը ճակատագիրը» վեպը։

1 8 8 1

Հունվարի 8—Թիֆլիսում, առաջին անգամ հայերեն լեզվով բեմադրվում է Ալեքսանդր Գրիբոեդովի «Խելքից պատուհաս» կատակերգությունը։ Նույն թվականին կատակերգության հայերեն թարգմանությունը լույս է տեսնում առանձին գրքով։

Մայիս—Կարինում (Էրզրում) Խաչատուր Կերեկցյանի նախաձեռնությամբ հիմնվում է «Պաշտպան հայրենյաց» գաղտնի ընկերությունը, որն իր առջև նպատակ էր դնում զինված ապստամբություն կազմակերպելու միջոցով Հայաստանն ազատագրել թուրքական լծից։ Ընկերությունը գոյություն ունեցավ մինչև 1882 թվականի նոյեմբեր ամիսը, ապա հայտնաբերվեց և վերացվեց թուրքական ոստիկանության կողմից։

— Վենետիկում գրաբար լեզվով հրատարակվում է Ղևոնդ Ալիշանի «Շիրակ, տեղագրութիւն պատկերացոյց» աշխատությունը։

— Մոսկվայում հրատարակվում է Սմբատ Շահազիզի աշխատությունը՝ «Հրապարակախոս ձայն» խորագրով։

— Մոսկվայում հրատարակվում է Մկրտիչ Էմինի «Моисей Хоренский и древний эпос Армянский» ուսումնասիրությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Մինաս Չերազի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Գրիչ և սուր» խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Սերենցի (Հովսեփ Շիշմանյան) «Թեոդորոս Ռշտունի» պատմավեպը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Գաբրիել Սունդուկյանի «Խաթաբալա» կատակերգությունը։

— Երևանում հրատարակվում է Էմին Տեր-Գրիգորյանի «Կովապատճառը ես էի» կատակերգություն-վոդևիլը։

— Շուշիում հրատարակվում է Րաֆֆու «Խենթը» պատմավեպը.

1901 թվականին Ն. Մ. Կարա-Մուրզայի ռուսերեն թարգմանությամբ «Խենթը» հրատարակվում է Թիֆլիսում։

1 8 8 2

Փետրվարի 21—Թիֆլիսում Աբգար Հովհաննիսյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Արձագանք» շաբաթաթերթը (հետագայում՝ երկօրյա թերթ)։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1898 թվականը։

Մայիսի 15—Գորիում ծնվեց պրոֆեսիոնալ հեղափոխական, բոլշևիկ Կամոն (Սիմոն Արշակի Տեր-Պետրոսյանը)։ Ավտոմոբիլային աղետի զոհ դարձավ Թիֆլիսում, 1922 թվականի հուլիսի 13-ին։

Օգոստոսի 25—Մուշում ծնվեց պատմաբան-բանասեր Կարապետ Տեր-Սահակյանը։ Սպանվեց Տիգրանակերտում, 1915 թվականին, հայ-թուրքական ընդհարումների ժամանակ։

Դեկտեմբերի 3—Թիֆլիսում ծնվեց ականավոր մարքսիստ-լենինյան, պրոֆեսիոնալ հեղափոխական Սուրեն Սպանդարի Սպանդարյանը։ Վախճ. 1916 թ. սեպտեմբերի 11-ին աքսորավայրում, Կրասնոյարսկ քաղաքում։

Դեկտեմբերի 22—Շուշիքենդ գյուղում (Լեռնային Ղարաբաղ) ծնվեց ականավոր գրականագետ, ակադեմիկոս Արսեն Հարությունի Տերտերյանը։ Վախճ. 1953 թվականի հոկտեմբերի 6-ին, Երևանում։

— Պոլսում Սեդրակ Քյուլհանճյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Շարլ Պոլ դը Կոկի «Գյուստավ» վիպակը։

— Պոլսում Ութուջյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Բյուրակն» գիտական, քաղաքական և ազգային ամսագիրը (1900 թվականից՝ շաբաթաթերթ)։ Իր գոյությունը դադարեցնում է 1908 թվականին։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Րաֆֆու «Ոսկի աքաղաղ» վեպը։
1892 թվականին Ն. Մ. Կարա-Մուրզայի գերմաներեն թարգմանությամբ «Ոսկի աքաղաղը» հրատարակվում է Թիֆլիսում։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Րաֆֆու «Դավիթ Բեկ» պատմավեպը։

— Վենետիկում 36 լեզուների թարգմանությամբ և հայերեն բնագրով հանդերձ հրատարակվում է Ներսես Շնորհալու «Հավատով խոստովանեմ»-ը։

— Զմյուռնիայում (Իզմիր) Տետեյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Մոլիերի «Տարտյուֆ» կատակերգությունը։

— Մոսկվայում հրատարակվում է Գրիգոր Արծրունու «Экономическое положение турецких армян» աշխատությունը։

—Երևանում հրատարակվում է Էմին Տեր-Գրիգորյանի «Խեչոյի թուղը» ֆարս-վոդևիլը։

— Ալեքսանդրապոլում (այժմ Լենինական) հրատարակվում է Աշուղ Ջիվանու ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Երգեր» խորագրով։
Նույնը՝ որոշ վերամշակումներով 1886, 1893 թվականներին։

1 8 8 3

Հունվար—Պոլսում, Եղիա Տեմիրճիպաշյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Գրական և իմաստասիրական շարժում» ամսագիրը (հետագայում՝ երկամսյա)։ 1885 թվականից, վերանվանվելով «Շարժում գրական և իմաստասիրական», շարունակում է իր գոյությունը մինչև 1888 թվականը։

Հունվար—Պոլսում, Հակոբ Պարոնյանի, ապա՝ Եղիա Տեմիրճիպաշյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Երկրագունտ» գրական և գիտական հանդեսը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1888 թվականի վերջը (վերջին տարում՝ երկամսյա հանդես)։

Հունվար—Թիֆլիսում, Տիգրան Նազարյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Աղբյուր» մանկական ամսագիրը։ Իր գոյությունը դադարեցնում է 1918 թվականին։

Սեպտեմբերի 10—Արդվինում ծնվեց հայագետ-բանասեր Ներսես Ակինյանը։ Վախճ. 1963 թվականի հոկտեմբերի 28-ին, Վիեննայում։

Նոյեմբերի 5—Էսքիշեհիրում (Փոքր Ասիա) ծնվեց հայագետ, թարգմանիչ Պետրոս Ֆերհաթյանը։ Վախճ. 1914 թվականի հոկտեմբերի 17-ին, Կեռլայում (Հունգարիա)։

Դեկտեմբերի 20—Թիֆլիսում, Սպանդար Սպանդարյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Նոր-Դար» քաղաքական և գրական լրագիրը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1908 թվականը (վերջին տարին ընդհատումներով)։

—Թիֆլիսում հրատարակվում են Րաֆֆու «Խաչագողի հիշատակարանը» վեպի առաջին և երկրորդ մասերը։ Երրորդ և չորրորդ մասերը՝ 1882 թվականին։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Գաբրիել Սունդուկյանի «Քանդած օջախ» կատակերգությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Պերճ Պռոշյանի «Շահեն» վեպը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Մկրտիչ Բարխուդարյանի «Գըլը-Գուղի» խորագիրը կրող առակների ժողովածուն։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Րաֆֆու «Կայծեր»-ի առաջին հատորը։ Երկրորդ հատորը՝ 1887 թվականին, վերջին մասը՝ 1890 թվականին։ Առաջին հատորի երկրորդ հրատարակությունը՝ Թիֆլիս, 1893 թվականին, ամբողջ «Կայծերը» միասին՝ Վիեննա, 1904 թվականին։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Մուրացանի «Հայ բողոքականի ընտանիքը» պատմվածքը։

— Պոլսում հրատարակվում է Սրբուհի Տյուսաբի «Մայտա» վեպը։

— Պոլսում Ռեթեոս Պերպերյանի՝ գերմաներեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Գյոթեի «Հերման և Դորոթեա» վեպը։

— Մոսկվայում հրատարակվում է Գրիգոր Խալաթյանցի «Ղազար Փարպեցի և գործը նորին» աշխատությունը։

— Շուշիում Լեոյի՝ ռուսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Մորդովցևի «Արարատի գլուխը» աշխատությունը։

— Զմյուռնիայում (Իզմիր) հրատարակվում է Մատթեոս Մամուրյանի «Սև լերին մարդը» վեպը։

— Զմյուռնիայում (Իզմիր) հրատարակվում է Գրիգոր Չիլինկիրյանի «Ուղևորություն ի Կոստանդնուպոլիս» գիրքը։

—Վիեննայում հրատարակվում է Ամբրոսիոս Քյուփելյանի «Բառարան տաճկերեն-հայերեն-գաղղիերեն» աշխատությունը։

—Վենետիկում հրատարակվում է Գարեգին Զարբհանալյանի «Հայկական մատենագիտություն» աշխատությունը։

1884

Հունվարի 2—Պոլսում, Զարեհ Յուսուֆյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Արևելք» ազգային օրաթերթը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1912 թվականը։

Հունվար—Պոլսում, Հակոբ Պարոնյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Խիկար» գրական-երգիծաբանական հանդեսը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1888 թվականի կեսերը։

—Վառնայում (Ռումինիա) հիմնվում է հայկական տպարան։ Իր գոյությունը (ընդհատումներով) շարունակում է մինչև դարի վերջը։

— Բրգնիք գյուղում (Սեբաստիա) ծնվեց նշանավոր բանաստեղծ Դանիել Վարուժանը։ Սպանվեց 1915 թվականին, թուրքական ջարդարարների ձեռքով։

—Գյումուշխանեում ծնվեց արձակագիր Տիգրան Չեոկյուրյանը։ Սպանվեց 1915 թվականին Այաշի բանտում։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Խնամատար» վիպակը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Սանդալի «Վիշապ (պատկերներ տաճկահայ պանդուխտ մշակների կյանքից)» վեպը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Սյուլյուկի (Ռափայել Պատկանյան) «Տիկին և նաժիշտ» վիպակը։

— Վենետիկում գրաբար լեզվով հրատարակվում է Ջիվանշիր պատմիչի «Համառոտ պատմութիւն վրաց» աշխատությունը։ Տեքստաբանական աշխատանքները, գրաբար առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Աթանաս Տիրոյանի։

— *Մոսկվայում հրատարակվում է Րաֆֆու «Ջալալեդդին» վիպակը։*

— *Պոլսում հրատարակվում է Սրբուհի Տյուսաբի «Սիրանույշ» վեպը։*

1885

Փետրվարի 8—*Շամախիում ծնվեց գրող Կոստան Քրիստափորի Զարյանը։*

Փետրվարի 10—*Գանձայում (Ախալքալակի շրջան) ծնվեց մեծ բանաստեղծ Վահան Տերյանը։ Վախճ. 1920 թվականի հունվարի 7-ին, Օրենբուրգում։*

Փետրվարի 15—*Պոլսում (Սիլվրի) ծնվեց բանաստեղծ-արձակագիր Ռուբեն Սևակը (Ռուբեն Չիլինկիրյան)։ Սպանվեց 1915 թվականին, թուրքական ջարդարարների ձեռքով։*

Փետրվարի 23—*Հրապարակվում է ցարական կառավարության կարգադրությունը Կովկասի հայկական դպրոցները փակելու մասին։ Ընդհանուր առմամբ փակվում են մոտ վեց հարյուր հայկական դպրոցներ։*

Հուլիսի 20—*Մարսելում (Ֆրանսիա) Մկրտիչ Փորթուգալյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Արմենիա» քաղաքական և գրական շաբաթաթերթը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1925 թվականը։*

Հոկտեմբերի 15—*Մակույում (Պարսկաստան) ծնվեց գրականության պատմաբան Թադևոս Հայրապետի Ավդալբեկյանը (վախճ. 1937 թվականին)։*

Դեկտեմբերի 20—*Ելիզավետպոլում (այժմ Կիրովաբադ) ծնվեց պարտիական-պետական գործիչ, խմբագիր («Խորհրդային Հայաստան», «Ժողովրդական լուսավորություն», «Լենինյան ուղի» պարբերականների) Ասքանազ Արտեմի Մռավյանը։ Վախճ. 1929 թվականի հոկտեմբերի 23-ին, Երևանում։*

Դեկտեմբերի 27—*Թիֆլիսում (Խարխուփ) ծնվեց Հայկական ՍՍՌ ժող. դերասանուհի Օլգա Նիկողայոսի Գուլազյանը։*

—*Պոլսում հրատարակվում է Ռեթեոս Պերպերյանի «Մարդիկ և իրք» աշխատությունը։*

— *Պոլսում հրատարակվում է Արփիար Արփիարյանի նորավեպերի ժողովածուն՝ «Կյանքի պատկերներ» խորագրով։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Գևորգ Շերենցի կազմած՝ Վասպուրականի բանահյուսության ժողովածուն, «Վանա սազ» խորագրով։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Նամուս» վիպակը։*

— *Վենետիկում հրատարակվում է Սամվել Գանթարճյանի «Բառգիրք գաղղիերեն-հայերեն-տաճկերեն» աշխատությունը։*

1886

Հունվարի 28—*Նոր Նախիջևանում ծնվեց ականավոր լենինյան, սովետական պետության նշանավոր գործիչ և գրական քննադատ Ալեքսանդր Ֆեոդորովիչ Մյասնիկյանը (Մարտունի)։ Օդանավային աղետի զոհ եղավ 1925 թվականի մարտի 22-ին, Թիֆլիսի մոտ։*

Հունվար—*Բինկյան գյուղում (Խարբերդի գավառ) ծնվեց նշանավոր բանաստեղծ Միսաք Մեծարենցը (Միսակ Կարապետի Մեծատուրյան)։ Վախճ. 1908 թվականի հուլիսի 5-ին, Պոլսում։*

Հունիս—*Պոլսում, Հ. Հաճյանի, ապա՝ Տեիրմենճյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Մաղիկ» ազգային, քաղաքական և գրական կիսամսյա հանդեսը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1911 թվականը։*

Հուլիսի 5—*Կրման գյուղում (Խոտրջուրի գավառ) ծնվեց բանասեր Ալեքսանդր Մատիկյանը։ Վախճ. 1930 թվականի նոյեմբերի 14-ին, Վիեննայում։*

Սեպտեմբերի 1—*Պոլսում (Ղալաթիա) իր գոյությունն է սկսում Կեդրոնական վարժարանը։*

Նոյեմբերի 11—*Բաքվում (Բալախանի) ծնվեց գրականագետ, գրական-հասարակական գործիչ, ակադեմիկոս Արտաշես Բալասանի Կարինյանը (Գաբրիելյան)։*

—*Թիֆլիսում հրատարակվում է Մկրտիչ Էմինի «Մովսես Խորենացին և Հայոց հին վեպերը» աշխատությունը։*

—*Թիֆլիսում, Երվանդ Լալայանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Մոլիերի «Երևակայական հիվանդ» կատակերգությունը։*

—*Թիֆլիսում հրատարակվում է Գաբրիել Երեցփոխյանի «Ա՜յ քեզ օյին» վոդևիլը։*

—*Թիֆլիսում հրատարակվում է Լումայի (Սերգեյ Նազարով) «Կողոպտված եկեղեցի» վեպը։*

—*Պետերբուրգում հրատարակվում է Ապրես Բեկնազարյանի «Գաղտնիք Ղարաբաղի» գիրքը։*

—*Պոլսում, Աթարքի Համբարգաբթանի՝ անգլերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վիլյամ Շեքսպիրի «Աստղիկ և Ադոնիս» պոեմը։*

—*Վենետիկում, գրաբար լեզվով հրատարակվում է «Քերթուածք Ղուկիանոս եղջլի Կարճեցւոյ» ժողովածուն։ Տեքստաբանական աշխատանքները, առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Աթանաս Տիրոյանի։*

—*Երևանում հրատարակվում է Էմին Տեր-Գրիգորյանի «Զրկանքի զոհ» դրաման։*

1 8 8 7

Հունվարի 1—*Վիեննայում Ռափայել Պարոնչի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության օրգան «Հանդես ամսօրյա» ամսագիրը։ Իր գոյությունը (պարբերականության որոշ փոփոխումներով) շարունակում է մինչև օրս։*

Հունվարի 11—*Աշտարակում ծնվեց լեզվաբան-ակադեմիկոս Գրիգոր Այվազի Ղափանցյանը։ Վախճ. 1957 թ. մայիսի 3-ին Երևանում։*

Մարտի 8—*Քութաիսիում ծնվեց անվանի հայագետ, հնախույզ, ակադեմիկոս Հովսեփ Աբգարի Օրբելին։ Վախճ. 1961 թվականի փետրվարի 2-ին, Լենինգրադում։*

Հուլիսի 17—*Շուշիում (Ղարաբաղ) ծնվեց գրական-հասարակական գործիչ, պատմաբան, ակադեմիկոս Աշոտ Գարեգինի Հովհաննիսյանը։*

Հուլիսի 28—*Պոլսում (Բեշիկթաշ) ծնվեց բանաստեղծուհի Հերանուշ Արշակյանը։ Վախճ. 1905 թվականի մարտի 27-ին, իր ծննդավայրում (Եդի Գյուլե)։*

Հոկտեմբեր—*Լոնդոնում Միհրան Սվազլյանի խմբագրությամբ հայերեն և անգլերեն համատեղ տեքստերով սկսում է հրատարակվել «Հայաստան» լրագիրը (նախ՝ կիսամսյա, ապա ամսագիր)։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1892 թվականը։*

—*Պետերբուրգում, աշխարհաբար թարգմանությամբ, հրատարակվում է Լյուբեն Կարավելովի «Ուրիշի գերեզմանի վրա առանց արտասուքի են լաց լինում» վիպակը։*

—*Պետերբուրգում Սիմոն Գուլամիրյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Արաքս» գրական և գեղարվեստական վեցամսյա հանդեսը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1898 թվականը։*

—*Վենետիկում, Աբրահամ Ծարյանի՝ հունարեն բնագրից կատարված գրաբար թարգմանությամբ հրատարակվում է Թուկիդիդեսի «Պատմութիւն պեղոպոնեսական մարտին» աշխատությունը։*

—*Պոլսում հրատարակվում է Մկրտիչ Խրիմյանի «Սիրաք և Սամվել» ստեղծագործությունը։ Նույնը՝ Թիֆլիսում, 1892 և 1893 թվականներին։ Նույնը՝ Վաղարշապատում, 1902 թվականին։*

—*Պոլսում հրատարակվում է Մկրտիչ Աճեմյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Լույս և ստվերք» խորագրով։*

—*Պոլսում հրատարակվում է Սրբուհի Տյուսաբի «Արաքսիա կամ վարժուհին» վեպը։*

— *Մոսկվայում հրատարակվում է Հովհաննես Հովհաննիսյանի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն («Բանաստեղծություններ»)։*

— *Թիֆլիսում, Ալեքսանդր Աբելյանի աշխարհաբար թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վիկտոր Հյուգոյի «Մահապարտի վերջին օրը» վիպակը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Պետրոս Ադամյանի «Շեքսպիր և յուր Համլետ ողբերգության աղբյուրն ու քննադատությունը» ուսումնասիրությունը։*

— *Թիֆլիսում անգլերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է էդգար Պոի «Ոսկի բզեզ» վիպակը։*

— *Շուշիում հրատարակվում է Լեոյի «Վե՞պ, թե՞ պատմություն» ուսումնասիրությունը։*

— *Բաքվում հրատարակվում է Սեդրակ Թառայանի «Երկու վեպիկներ» ժողովածուն։*

1888

Հունվարի 6—*Պոլսում ծնվեց ՍՍՌՄ ժողովրդական դերասան Վահրամ Գամերի Փափազյանը։*

Մարտի 21—*Մոսկվայում ծնվեց գրող, պետական մրցանակի լաուրեատ Մարիետա Սերգեյի Շահինյանը։*

Օգոստոսի 31—*Սիկ գյուղում (Տրանսիլվանիա) ծնվեց բանասեր Վրթանես Փոմյանը։ Վախճ. 1946 թվականի օգոստոսի 13-ին Բուդապեշտում։*

Հոկտեմբերի 22—*Պետերբուրգում ծնվեց հայագետ Ռիխարդ Վազմերը։ Վախճ. 1938 թվականի փետրվարի 21-ին, կենտրոնական Ասիայում։*

— *Ախալցխայում Մկրտիչ Ղալամքարյանի ջանքերով հիմնվում է հայկական տպարան։*

— *Մոսկվայում, Մկրտիչ Բարխուդարյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Հանդես գրականական և պատմական» վեցամսյա պարբերականը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1896 թվականը։*

— *Վենետիկում Անանիա Գոնտաքճյանի թարգմանությամբ հրատարակվում է էդմոնդ Աբուի «Թագավոր լերանց» վեպը։*

— *Մոսկվայում հրատարակվում է Հ. Տեր-Գաբրիելյանի* «Армянская колония в Москве и С. Петербурге» *աշխատությունը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Արամբի» վիպակը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Րաֆֆու «Սամվել» պատմավեպը։ (Չնայած գրքի վրա հրատարակության թվականը նշված է 1886, բայց բանասիրությունն ապացուցել է, որ «Սամվել»-ը հրատարակվել է 1888 թվականին)։*

— *Պոլսում հրատարակվում է Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վեպը։*

— *Շուշիում հրատարակվում է Լեոյի «Կույրի աղջիկը» պատմվածքը։*

— *Պետերբուրգում, Ստեփաննոս Մալխասյանցի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Վիլյամ Շեքսպիրի «Լիր թագավոր» ողբերգությունը։*

1889

Հունվար—*Թիֆլիսում Ավետիք Արասխանյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Մուրճ» քաղաքական, հասարակական և գրական ամսագիրը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1907 թվականը։*

— *Նյու-Յորքում, Հայկ Լկինյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Մուրհանդակ» ամսագիրը։ 1890 թվականից վերանվանվելով «Ազատություն» և դառնալով կիսամսյա լրագիր, իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1892 թվականը։*

— *Թավրիզում հիմնվում է հայկական տպարան, որն իր գոյությունը շարունակում է մինչև տարեվերջը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Վրթանես Փափազյանի «Ննջեցնի» պատմվածքը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Պերճ Պռոշյանի «Ցեցեր» վեպը։*

— Թիֆլիսում, Սմբատ Արծրունու՝ անգլերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Վիլյամ Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգությունը։

— Պոլսում, Լևոն Բաշալյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ժյուլ Վեռնի «Սև Հնդկաստան» վեպը։

— Պոլսում հրատարակվում է Քասիմի (Միսակ Գոչունյան) «Աստղ Բեթղեհեմի» ստեղծագործությունը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Գարեգին Զարբհանալյանի «Մատենադարան հայկական հին թարգմանությանց» աշխատությունը։

— Պետերբուրգում Խորեն Ստեփանեի աշխարհաբար թարգմանությամբ, առաջաբանով ու ծանոթագրություններով հրատարակվում է Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմություն»։

Նույնը՝ որոշ ուղղումներով ու սրբագրումներով 1898 թվականին։

— Վիեննայում հրատարակվում է Ավետիք Կոյլաուի «Բառարան գերմաներեն-հայերեն» աշխատությունը։

— Շուշիում հրատարակվում է Մանուկ Աբեղյանի «Դավիթ և Մհեր» աշխատությունը։

1890

Հունվար—Թիֆլիսում, Տիգրան Նազարյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Տարազ» գեղարվեստական գրական շաբաթաթերթը (հետագայում ամսագիր)։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1919 թվականը։

Հունվարի 15—Թիֆլիսի Արքունական թատրոնում, սիրողների ուժով բեմադրվում է Գաբրիել Սունդուկյանի «Ամուսիններ» պիեսը։

Հունիսի 8—Կարինում (Էրզրում) բռնկում է զինված ապստամբություն թուրքական բռնապետության դեմ։ Ապստամբությունը խեղդվում է արյան մեջ, կազմակերպվում է Կարինի հայության մասսայական կոտորածը։

Սեպտեմբերի 4—Ղարաքիլիսայում (այժմ Կիրովական) ծնվեց սովետահայ ականավոր գրող Ստեփան Եղիայի Զորյանը։

Սեպտեմբերի 26 —Թիֆլիսում ծնվեց գրականագետ, գրական-հասարակական գործիչ Լևոն Մելիքսեթի Մելիքսեթ-բեկը։ Վախճ. 1963 թվականի սեպտեմբերի 5-ին, իր ծննդավայրում։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Նար-Դոսի «Աննա Սարոյան» վեպը։

—Թիֆլիսում հրատարակվում է Գրիգոր Արծրունու «Այնտեղ և այստեղ (ուսանողական տպավորություններ)» գիրքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Րաֆֆու «Մինն այսպես, մյուսն այնպես» վեպը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Րաֆֆու «Հայ կինը և հայ երիտասարդությունը» ուսումնասիրությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Շիրվանզադեի «Ջուր հույսեր» վեպը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Պերճ Պռոշյանի «Բողդե» վեպը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Բարսեղ Սարգսյանի «Ագաթանգեղոս և յուր բազմադարյան գաղտնիքը» աշխատությունը։

—Վենետիկում գրաբար լեզվով հրատարակվում է Ղևոնդ Ալիշանի «Այրարատ, բնաշխարհ Հայաստանեայց» աշխատությունը։

—Վիեննայում հրատարակվում է Եղիշե Մաղաթյանի «Փավստոս Բյուզանդ» աշխատությունը։

— Մոսկվայում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի առաջին ժողովածուն («Բանաստեղծություններ», առաջին հատոր)։

Ա Ն Վ Ա Ն Ա Ց Ա Ն Կ

Աբելյան Ալ.—419, 744
Աբեղյան Մ.—51, 73, 74, 569, 584, 708, 709, 745
Աբովյան Խ.—75, 84, 169, 172, 228, 229, 230, 233, 235, 238, 274, 275, 283, 284, 302, 320, 321, 333, 335, 337, 387, 588, 591, 592, 644, 645, 647
Աբրահամյան Լ.—44
Աբու Էդ.—101, 744
Ադամյան Պ.—60, 63, 191, 498, 499, 671, 698—700, 739, 744
Ա—Դո—26
Ադոնց Ն.—733
Ազատախոհյան Ա.—տե՛ս Տեմիրճիպաշյան Ե.
Ազնիվ Հրայր—63
Աթանասյան Ա.—324
Աթանասյանց Մ.—617
Ալաճալյան Ղ.—670
Ալամդարյան Հ.—162
Ալթընթոփյան Ա.—670
Ալթունյան Ա.—736
Ալիխանյան—662
Ալիխանով Կ.—53
Ալիշան Ղ.—47, 48, 81, 331, 512, 570, 588, 661, 709, 710, 718, 729, 731—733, 735, 739, 745
Ալիշան Ս.—501
Ալլահվերդյան Հ.—51
Ալպոյաճյան Ա.—73[illegible]
Ախունդով Մ.—174
Ակինյան Ն.—740
Աղաբեկյան Մ.—142, 272, 273, 570
Աղաթոն Մ.—506
Աղա-Մահմեդ խան—330
Աղայան Էդ.—45
Աղայան Հռիփսիմե—270
Աղայան Ղ.—6, 31, 37, 42, 69, 74, 75, 84, 86, 88, 89, 95, 171, 182, 206, 236, 254, 264, 270—326, 335, 583
Աղայան Ստեփան—270
Աճառյան Հր.—497, 498, 734
Աճեմյան Հ.—665
Աճեմյան Մ.—86, 665, 713—719, 729, 743
Ամատունի Ն.—60
Ամիրջանյան Տ.—557, 665
Ամրիկյան Մ.—59, 107, 175, 176, 180, 191, 211
Այվազյան Բ.—625
Այվազյան Գ.—430
Այվազովսկի Գ.—275
Այվազովսկի Հ.—56, 58
Այտընյան Ա.—45, 46
Անակրեոն—167, 718, 729
Անանյան Մ.—12
Ապդուլլահյան Գ.—730
Ապրսամ—տե՛ս Մ. Մամրյան
Առաքելյան Հ.—730, 736
Ասատուր Հր.—36, 37, 79, 80, 153, 424, 534, 546, 665
Ասիացի—տե՛ս Արծրունի Գր.
Ասլանյան Ստ.—463, 464
Աստղիկ—60, 63
Ավալյան—60
Ավդալբեգյան Խ. Հ.—648
Ավդալբեկյան Թ.—570, 640, 742
Ավետիս Սահառունի—557
Ատովմյանց Ա.—625
Ատրպետ—73
Արագի Մ.—737
Արամյան Հ.—36
Արարատյան Ալ.—671, 677, 704—706
Արապյան Հ.—75
Արասխանյան Ավ.—246, 641, 744
Արիստոտել—537
Արծրունի Անդ.—98
Արծրունի Գր.—30—34, 37—39, 41, 60, 65, 68, 69, 72, 86, 97—140, 186, 198, 201, 211, 215, 234, 338, 415—417, 460, 461, 495, 510, 599, 600, 604, 605, 611, 618, 623, 624, 641, 656, 669, 671, 673, 674, 730, 740, 745
Արծրունի Գևորգ—98
Արծրունի Ե.—98, 107

Արծրունի Թովմա—521
Արծրունի Ս.—200, 609, 671, 673, 674, 745
Արղությանց Հ.—621
Արշակյան Ս.—743
Արփիարյան Ալեքսան—735
Արփիարյան Ա.—36, 37, 77—81, 95, 534, 546, 651, 652, 734, 742

Բաբայան Ս.—277
Բարկենց (Գաբրիել Մաճկալ)—602
Բագրատունի Ա.—537, 733
Բագրատունի Մ.—690
Բադալյան Մ.—273
Բալզակ Օ.—66
Բաղդունի (Ուղուրլյան Մ.)—661
Բայրոն Ջ.—133, 143, 167, 537, 701
Բաշալյան Լ.—36, 79, 80, 651, 745
Բաշինջաղյան Գ.—57, 58
Բաստամյանց Վ.—732
Բարխուդարյան Գ.—34, 732, 733
Բարխուդարյան Մ.—35, 741, 744
Բելախյան Կ.—328
Բելինսկի Վ.—67, 173, 180, 215, 274, 368
Բելլամի Էդ.—279—281
Բեկնազարյան Ա.—743
Բենժամեն Կ.—627
Բենկլյան—62
Բերանժե Պ.—66, 169
Բիանկինի Պ.—735
Բիչեր-Ստոու Հ.—378
Բիսմարկ Օ.—737
Բլան Լ.—156
Բլոմչ—100
Բյուխներ Ֆ.—38
Բյուրատ Ս.—624, 625
Բոկլ Հ.—104, 112
Բոտկին Ս.—100
Բոմարշե Պ.—145
Բրանդես Գ.—67
Բրյուսով Վ.—731
Բուագոբե Ֆ.—627
Բքլեյ Ա.—145

Գաբրիելյան Հ.—39
Գաթրրճյան Հ.—45, 732
Գալեմքյարյան Ջ.—733
Գալիֆե—729
Գալֆայան Խ — տե՛ս Նար-Դեյ
Գանթարճյան Ս.—734, 735, 742
Գարագաշյան Ա.—38, 39, 49, 731, 732
Գարագաշյան Ե.—455
Գարիբալդի Ջ.—161
Գափամաճյան Մ.—454, 732
Գեղամյան Հ.—669, 670
Գեսներ Ս.—663
Գերցեն Ա.—116
Գևորգյանց Ջ.—735
Գևորգ Չորրորդ—239, 733
Գիզո Ֆ.—157
Գլասկո Ժ.—145
Գյոթե Ի.—133, 145, 167, 168, 702, 709, 713, 741
Գնունի Ս.—94, 663
Գոգոլ Ն.—62, 66, 133, 173, 409, 621,
Գոլանճյան Էդ.—738
Գոլդոնի Կ.—424
Գոլդսմիտ Օ.—729
Գոնդակչյան Ա.—744
Գոնչարով Ի.—66
Գորկի Մ.—225, 310
Գրասեր Ատոմ—տե՛ս Տեմիրճիպաշյան Ե.
Գրիբոեդով Ալ.—60, 173, 739
Գրիգորյանց Ջ.—603, 611
Գրիգորյանց Հ.—734
Գրիգոր Նարեկացի—573
Գուլազյան Մ.—207
Գուլազյան Օ.—742
Գուլամիրյան Ա.—661
Գուլամիրյան Ս.—35, 743
Գուլանյան Խ.—12
Դաղյանց Ս.—614
Դանթե Ալ.—167, 537
Դանիելյան Կ.—575
Դավթյան Ս.—665
Դավիթ Անհաղթ—571
Դարվին Չ.—623
Դեմիրճյան Դ.—278, 735
Դեմոկրիտ—154
Դերժավին Գ.—173
Դիկենս Չ.—66
Դիմաքսյան Հմ.—732
Դյուլյորիե Էդ.—34
Դյումա Ալ.—145, 199, 627, 629, 729, 736
Դոբրոլյուբով Ն.—67, 185, 274, 701
Դոլգյան Ա.—691
Դոստոևսկի Ֆ.—78
Դուրյան Ե.—46, 86
Դուրյան Պ.—69, 75, 84, 565, 655, 664, 709, 730

Եազըճյան Ստ.—141
Եղյան Կ.—48, 49, 98
Եկմալյան Մ.—54, 55
Եղիազարյան Ս.—593, 596—599
Եղիշե—563
Ենգիբարյան Գ.—69, 73
Եպիկտետոս—729
Եսայան Բ.—729
Եսայան Ե.—94
Եսայան Ջ.—736
Եսայան Է.—655, 657, 658
Եսայան Հ.—665
Եսայան Մ.—641
Եսիպովա Ա.—54
Եվտերպե—տե՛ս Գալեմքյարյան Զ.
Եվրիպիդես—167, 537
Երամյան Կ.—464
Երամյան Հ.—737
Երեմյան Ս.—294, 517, 710
Երեցփոխյան Գ.—93, 674—676, 735, 743
Երիցյան Ալ.—48, 49, 730

Զարբհանալյան Գ.—46, 741, 745
Զարդարյան Ռ.—654, 732
Զարյան Կ.—742
Զարյան Ռ.—59, 61, 63
Զաքարյան Ա.—619, 621
Զոիլ—490
Զոլա Է.—82
Զոհրապ Գր.—79, 95, 651, 652
Զորյան Ստ.—317, 745
Զուբով Պ.—383

Էբերս Գ.—385
Էկինյան Հ.—744
Էճգաճյան—436
Էմին Մ.—48, 731, 739, 743
Էնգելս Ֆ.—44, 108, 120—122, 131, 132, 279, 280, 375
Էնֆիաճյանց Հ.—272
Էսքիլես—167, 386
Էրիսթավի Գ.—174
Էքշյան Ս.—424

Ըստկարյան Վ.—731

Թագվորյան Ս.—143
Թաղիադյան Մ.—263, 264, 312, 387
Թամանյան Ալ.—737
Թառայանց Ս.—621, 744
Թերզիբաշյան Վ.—674
Թերզյան Թ.—86, 94, 489, 565, 655, 657, 659, 664, 710—714, 719, 720, 729, 730, 732
Թերզյան Ս.—446
Թեքեյան Վ.—736
Թիեր—157, 503
Թղլյան Ս.—94, 489, 659
Թյությունճիեֆֆ Մ.—638
Թոխմախյան Ա.—557
Թովմա Արծրունի—48
Թրյան Դ.—63
Թրոշյու Լ.—453
Թուկիդիդես—168, 743
Թումանյան—732
Թումանյան Հ.—95, 222, 270, 278, 279, 297, 312, 317, 500, 512, 568, 572, 583—585, 588, 745
Թումանյան Յա.—60
Թևանիո—տե՛ս Տեմիրճիպաշյան Ե.

Ինճիճյան Ղ.—382
Ինտրա-տե՛ս Չրաքյան Տ.
Իպպոլիտով-Իվանով Մ.—54
Իսահակյան Ավ.—278, 317, 733
Իսավերտենց Հ.—731
Իսկենտերյան Կ.—735
Իսոկրատ—482

Լազարև Հ.—736
Լազ-Մինասյան Ս.—94, 659
Լալայան Ե.—743
Լամարթին Ա.—142, 457, 503, 720, 735
Լասսալ Ֆ.—623
Լենին Վ. Ի.—6, 10, 20—22, 43, 44, 268, 269
Լենկթեմուր—580
Լեո—13, 27, 71, 72, 74, 100, 138, 200, 223, 618, 627, 630, 730, 741, 744
Լեոնենց—71
Լեսինգ Գ.—145, 737
Լերմոնտով Մ.—66, 78, 694, 702, 709
Լր Հարդ—104
Լորիս-Մելիքով Մ.—736
Լուի-Ֆիլիպ—503
Լումա (Սերգեյ Նազարով)—743
Լուսինյան Գ.—456
Լևոնյան Գ.—28, 730

Խալաթյան Գր.—49—52, 70—72, 570, 587, 661, 741
Խաչատրյան Խ.—738

Խաչկյան Մ.—633
Խարազյան Գր.—702—704
Խոճասարյան Օ.—462, 463
Խրիմյան Մ.—24, 258, 532, 556—559, 561, 563, 578, 641, 642, 698, 714, 737, 743

Ծերեթելի Ա.—225
Ծերենց—69, 85, 91, 95, 387, 388, 490, 500—533, 588, 732, 736, 738, 739

Կարբ է.—40, 503
Կալիգուլա Գ.—462
Կամո (Տեր-Պետրոսյան Սիմոն)—739
Կամսարական Տ.—36, 77—83, 95, 651, 652, 744
Կավուր Կ.—731
Կարամզին Ն.—173
Կարա-Մուրզա Ն.—739, 740
Կարա-Մուրզա Քր.—54
Կարապետյան Ն.—690
Կարավելով Լ.—743
Կարատիգին—173
Կարինյան Արտ.—743
Կարյան Հ.—639, 640
Կետիկյան Թ.—734
Կերեկցյան Խ.—739
Կյուրեղյան Ի.—100
Կյուրճյան Մ.—13, 14
Կնիս Կ.—100, 104
Կոկկ է.—740
Կոյլառ Ա.—745
Կոնտ Օ.—40, 104
Կոռնել Պ.—424
Կոստանդյան Գ.—38, 39, 737
Կոստանյան Ա.—650
Կորգանով Գ.—54, 55
Կորելի Մ.—145
Կրելից Ֆ.—734
Կրեպ—625
Կուսիկյան Հ.—676
Կուրղինյան Ճ.—734

Հալեվի Լ.—77
Հախումյան Ս.—35, 66
Հակոբյան Հ.—278, 324
Հաճյան Հ.—628—631, 635, 742
Համբարզարթյան Ա.—743
Համիդ (սուլթան)—19, 24, 26, 713, 734, 736
Հայկ Վ.—16
Հայկունի Ա.—72, 169, 376—378, 387, 432, 459, 520, 524, 628, 671
Հայկունի Ս.—690
Հայնե Հ.—66, 133, 702, 709
Հասունյան Ա.—456, 459, 460, 496, 505, 507, 508
Հարությունյան Ա.—731
Հաքստհաուզեն Ա.—731
Հելմհոլց—100, 104
Հերդեր—144, 168
Հեքիմյան Ս.—657
Հիսարյան Հ.—628, 730
Հյուրշման Հ.—45
Հյուգո Վ.—66, 167, 173, 199, 328, 409, 462, 503, 534, 537, 627, 628, 729, 732, 735, 744
Հյում Ֆ.—145, 160
Հյուրմյուզյան Գ.—733, 734
Հյուրմյուզյան Էդ.—731, 737
Հոմերոս—167, 168, 328, 386, 457, 490, 537, 572
Հովակիմյան Պ.—730
Հովհաննիսյան Արզար—33—35, 37, 60, 235, 418, 452, 520, 570, 734, 739
Հովհաննիսյան Աշ.—111, 159, 160, 748
Հովհաննիսյան Հ.—87, 95, 278, 702, 707, 708, 744
Հովհաննիսյան Հակոբ—տե՛ս Պարոնյան Հակոբ
Հովհաննիսյան Մ.—81
Հովհաննիսյան Վ.—733
Հովհան Ոսկեբերան—739
Հովհանջանյան Հ.—670
Հովհանջանյանց Կ. (Կրպե)—623, 624, 663, 664
Հովնաթանյան Հ.—57
Հովնանյան Պ.—45
Հորացիոս—168
Հորդանանյան Մ.—738
Հոֆման է.—736
Հուլիոս Կեսար—733

Ղազախեցի—669, 670
Ղազար Փարպեցի—731
Ղալամքարյան Մ.—744
Ղանալանյան Ա.—49, 52
Ղափանցյան Գր.—743
Ղիփիանի Կ.—225
Ղորղանյան Ս.—41

Ղուկաս Սեբաստացի—388
Ղևոնդ Երեց—48

Ճամպազյան Հ.—734
Ճավճավաձե Ի.—225
Ճարյան Ա.—743
Ճեզրաիլյան Մ.—143
Ճերմակյան Մ.—736
Ճիվանյան Մ.—58
Ճնտոյան Ն.—738, 739
Ճուլարտյան Ս.—51, 738

Մադաթյան Ե.—745
Մադաթյան Վ.—684, 685
Մաթկյան Հ.—633—638
Մալեզյան Վ.—729
Մալխասյան Ստ.—744
Մահտեսի Հովհաննես—557
Մաձինի Ջ.—161, 505
Մաղաքյան Պ.—63
Մամիկոնյան Վարդան—561, 571
Մամուրյան Հ.—729
Մամուրյան Ղ.—141
Մամուրյան Մ.—35, 37, 41, 74, 79, 141—170, 508—510, 534, 546, 624, 628, 665, 666, 668, 729, 731, 734, 736, 739, 741
Մանանդյան Հ.—731
Մանասյան Ս.—665
Մանավյան Տ.—660
Մանդինյան Ա.—731
Մանդրինյան Ս.—60, 570, 588, 734
Մանթաշյան Ալ.—60
Մանվել Գյումուշխանեցի—730
Մանվելյան Լ.—223, 312
Մանվելյան Մ.—735
Մանուկյան Տ.—94
Մառ Ն.—318
Մատիկյան Ալ.—742
Մարատ Ժ.—161
Մաշման—128
Մարվիլ Իք.—145
Մարտինով Ա.—173
Մարտունի—տե՛ս Մյասնիկյան Ալ.
Մարության Ս.—690
Մարքս Կարլ—39, 43, 44, 108, 120, 122, 132, 279, 280, 375, 622
Մելանիա—տե՛ս Տեմիրճիպաշյան Ե.
Մելիք-Միրզա—327, 328
Մելիքյան—60
Մելիքսեդեկյան Վ.—732
Մելիքսեթ-Բեկ Լ.—226, 745
Մեծարենց Մ.—709, 742
Մեհրաբյան Ա.—706—708
Մեղավոր Հ.—78, 82
Մեշուխեշա—տե՛ս Սրվանձտյան Հ.
Մեսրոպ Մաշտոց—57, 313, 561
Մերելեմ-Գուլի Հ.—495
Մետներ Ն.—54
Մժեժյան Մ.—228
Միգուր Է.—735
Միդհատ Փաշա—734
Միզանդարի Ա.—53
Միլտոն Ջ.—167, 328, 537
Մինասյան Կ.—731
Մինասյան Պ.—501
Մինյե Ֆ.—157
Միշլե Ժ.—503
Միսաքյան Խ.—455, 623
Միրզա Ն.—628—630
Միր Մեհմեդ—581
Մխիթարյան Ա.—733
Մկրյան Ա.—75
Մյասնիկյան Ալ.—742
Մյուլլեր Ֆր.—45, 62
Մյուսե Ալ.—733
Մնակյան Մ.—424, 665
Մոլիեր—60, 167, 173, 424, 738, 740, 743
Մոնթի Վ.—731
Մոշալով Ս.—173
Մովսես Խորենացի—48, 145, 307, 399, 595, 571, 708, 745
Մովսես Կաղանկատվացի—48
Մորգան Լ.—144
Մորդովցև Դ.—741
Մորթման—730, 733
Մռավյան Ա.—742
Մսերյան Գր.—734, 738
Մսերյան Ջ.—738
Մուխտար Փաշա—736
Մուշեղյան Հ.—690
Մուրադ (սուլթան)—580, 734
Մուրադյան Գր.—690
Մուրադյան Ե.—731
Մուրադյան Մ.—55
Մուրացան—42, 94, 95, 139, 248, 264, 664, 741

Յազըրճյան Հ.—665
Յարճանյան Ա.—տե՛ս Սիամանթո
Յունիուս—տե՛ս Ս. Սպանդարյան

Յուսուֆյան Զ.—741
Յուսուֆյան Տ.—463, 464

Նազարյան Հ.—50, 593, 598, 599, 611, 617
Նազարյան Տ.—35, 497, 498, 740, 745
Նազարյանց Ա.—98
Նազարյանց Ստ.—99, 104, 274, 321, 730
Նալբանդյան Մարտիրոս—730
Նալբանդյան Միքայել—38, 64, 65, 77, 143, 164, 169, 230, 274, 275, 278, 283, 289, 318, 320, 321, 333, 380, 415, 421, 424, 426, 431, 458, 459, 462, 463, 470, 507, 647, 717
Նալյան Թ.—665
Նապոլեոն Երրորդ—503
Նավասարդյան Բ.—200, 220
Նավասարդյան Տ.—50, 312
Նար-Դոս—95, 608, 609, 745
Նար-Պեյ—24, 153, 432, 447, 448, 455, 456, 459, 484, 655, 665, 717, 737
Նեկրասով Ն.—66, 274, 304, 688
Ներսես Աշտարակեցի—228, 236
Ներսես Շնորհալի—512, 528, 574, 576, 730, 740
Ներսիսյան Մ.—25, 42, 149
Ներսիսյան Ստ.—57
Նիկողոսյան Գր.—693, 694
Նիոբե—տե՛ս Գրիգոր Արծրունի
Նուպարյան Մ.—462, 729
Նուրանիա—տե՛ս Տեմիրճիպաշյան Ե.
Նուրիխան Մ.—661

Շահազիզյան Հ.—236
Շահազիզյան Ս.—84, 86, 670, 739
Շահան-Ջրպետյան Հ.—172
Շահին էդ.—732
Շահինյան Մ.—744
Շահնազարյան Ճ.—227, 228
Շահնուր—տե՛ս. Մ. Մամուրյան
Շահվերդյան Ալ.—54
Շահվերդյան Վ.—107
Շահումյան Ստ.—222, 322, 324, 325, 737
Շամիլ—174
Շամչինյան Հ.—57
Շամտանճյան Մ.—732
Շանշյանց Պ.—174, 228, 229, 258, 261, 271
Շանֆլեոր—145

Շարասան—665
Շաքարյան Հր.—39
Շերենց Գ.—51, 742
Շիրմազանյան Գ.—174
Շեքսպիր Վ.—60, 62, 66, 93, 167, 173, 743—745
Շեֆել—104
Շիլլեր Ֆ.—60, 62, 167, 173, 328, 537, 702, 709, 729, 732, 737
Շիշմանյան Թ.—537
Շիշմանյան Ռ.—58
Շիրվանզադե Ալ.—8, 77, 95, 139, 200, 221, 223, 325, 384, 419, 609, 618, 683, 741, 742, 744, 745
Շչեդրին Մ.—66
Շչեպկին Մ.—173

Ոսկան Ե.—58
Ոսկան Ստ.—169, 462, 628
Որբերյան Ռ.—732

Չամչյան Մ.—382
Չամուռճյան Հ.—153, 154, 456, 458, 459, 463
Չայկովսկի Պ.—54
Չարչյան Բ.—422
Չեոկյուրյան Տ.—741
Չերազ Մ.—24, 25, 86, 718, 719, 733, 734, 737, 739
Չերնիշևսկի Ն.—67, 173, 274
Չիլինկիրյան Գ.—37, 143, 534, 546, 729, 731, 733, 735, 741
Չիֆթե Սարաֆ Օ.—732
Չմշկյան Գ.—59, 60, 107, 175, 176, 191, 193, 199, 207, 225, 233, 656, 657, 671, 677—679, 738
Չուխաճյան Ա.—584, 639, 665, 711, 730
Չրաքյան Տ.—733
Չրաքյան Ք.—654
Չուբար Գ.—593—595
Չուխաջյան Տ.—53, 665

Պալասանյան Ստ.—45, 46, 48, 49, 67, 78, 516, 591
Պալյան Մ.—94, 662, 694, 695
Պալյան Ս.—456
Պախալյան Գ.—591
Պայան Գ.—738
Պապաջանյան Վ.—35, 738
Պապյան Գ.—139, 593, 595, 600, 602, 604—608

Պատկանյան Գ.—570, 588, 734—736
Պատկանյան Մ.—674
Պատկանյան Ռ.—69, 70, 74, 75, 77, 81, 84—87, 95, 98, 169, 199, 296, 302, 331, 339, 656, 669, 670, 687, 688, 692, 693, 709, 717, 738, 739, 741
Պատկանյան Ք.—45, 48, 49, 570, 738
Պարիլլի Հ.—735
Պարոնբեկյան Հ.—676
Պարոնյան Հ.—69, 79, 80, 82, 86, 89, 92, 94, 95, 138, 170, 171, 321, 421—499, 553, 633, 656, 665, 686, 732, 740, 741
Պարոնչ Ռ.—743
Պարտիզակցի Վ.—50
Պարույր—տե՛ս Մ. Մամուրյան
Պարունակյան Հ.—93
Պեյլերյան Մ.—736
Պենթհան—160
Պեշիկթաշլյան Մ.—84, 86, 143, 153, 169, 331, 534, 536, 537, 565, 655, 657, 664, 709
Պետրոսյան Մ.—729
Պերպերյան Ռ.—86, 720, 721, 736, 741, 742
Պիճեկյանց Բ.—621
Պիսարև Դ.—67, 274
Պլատոն—537
Պլինիոս—168
Պողաճյան Բ.—732
Պո Էդգար—744
Պոշյան Պ.—6, 31, 42, 69, 74, 75, 77, 84, 88, 95, 107, 169, 171, 182, 227—269, 283, 284, 289, 320, 335, 387, 669, 739, 741, 744, 745
Պոպովյան Ա.—735
Պրոհմե—143
Պրուդոն Պ.—40, 43, 104, 156
Պուշկին Ալ.—66, 78, 133, 173, 274, 688, 700—702, 709

Ջիվանի—740
Ջիվանշիր պատմիչ—741
Ջիվիլեգով Ա.—733

Ռասին Ժ.—424, 733
Ռաֆայել—106
Ռենան Է.—623
Ռիկարդո Դ.—104, 143, 157
Ռշտունի—665
Ռշտունի Վ.—11, 32, 42
Ռոբեսպիեր Մ.—161
Ռոտինյան—Սունդուկյան Թ.—172
Ռուբինշտեյն Ա.—54
Ռուսինյան Ն.—151, 153, 460—462
Ռուսո Ժան-Ժակ—142, 150, 167
Ռոստան—630

Սազրզյան Ա.—730
Սաթենիկ—60
Սահակ Պարթև—57, 561
Սաղաթելյան Մ.—11
Սայաթ-Նովա—207
Սանդալ—741
Սանդ Ժ.—167, 534, 537, 729, 734
Սանոյան Գ.—735
Սանոյան Հ.—735
Սանտալլյան Մ.—499
Սարգսյան Բ.—321, 745
Սարգսյան Լ.—65
Սարդարյան Ս.—676
Սարինյան Ս.—589, 590
Սարյան Մ.—738
Սափրիչյան Տ.—730
Սեբեոս—48
Սեդրակյան Ար.—731
Սեթյան Հ.—86, 721—723
Սեթյան Տ.—725
Սեն-Սիմոն Ա.—150, 160, 281, 503
Սետեֆճյան Ռ.—94, 659
Սերվիշեն—151, 153
Սիամանթո—654, 709, 736
Սիմեոն Երևանցի—236, 732
Սիմոն Ժ.—104
Սիմոնյան Մ.—593, 611—614, 617
Սիմոնյանց Պ.—31, 98, 114, 273
Սիպիլ—737
Սիրանույշ—60, 63, 191, 671
Սկոտ Վ.—145, 166, 385, 731
Սմբատ Գունդստաբլ—735
Սմիտ Ա.—104, 157
Սյու Է.—167, 627—629
Սյուլլուկ—տե՛ս Ռ. Պատկանյան
Սյունեցի—625
Սոլոն—460
Սոֆոկլես—328, 386, 537
Սպանդարյան Սպ.—33, 37, 65, 623, 626, 671, 740
Սպանդարյան Սուրեն—740
Սպենդիարյան Ալ.—729

Սրվաճյան Հ.—143, 152—154, 169, 321, 421, 424, 426, 432, 459, 463
Սվազլյան Մ.—743
Ստեփանե Խ.—688—690, 745
Ստեփանյան Գ.—62
Ստեփաննոս Սյունեցի—48
Ստեփաննոս Տարոնեցի—48
Ստրեպետովա Պ.—225
Սրբինգ—տե՛ս Մեհրաբյան Ա.
Սրվանձտյանց Գ.—18, 50, 51, 555—588, 642, 655, 664, 733, 735
Սունդուկյան Գ.—31, 59, 60, 69, 74, 77, 84, 86, 91—95, 107, 134, 135, 137, 171—226, 474, 656, 669, 671, 673, 676, 678, 679, 686, 729, 731, 735, 739, 741, 745
Սունդուկյան Մ.—171, 172
Սուվանելի Խ.—53
Սուքրյան Ա.—736
Սևակ Ռ.—742

Վազմեր Ռ.—744
Վահանյան Հովհ.—536
Վահանյան Նազլը—534
Վահրամ Ռաբունի—512
Վաշինգտոն Գ.—161
Վարդանյան Ան.—737
Վարդանյան Հ.—628
Վարդովյան Հ.—62, 63, 455
Վարդուհի—60
Վարժապետյան Ն. (Ներսես Պատրիարք)—24, 422, 509—511, 562
Վարսամ—տե՛ս Մ. Արեղյան
Վարուժան Դ.—709, 741
Վենյավսկի Գ.—54
Վենուս—625
Վեռն Ժ.—145, 734, 736, 745
Վեսելովսկի Ա.—225
Վեսելովսկի Յու.—225, 278, 730
Վիլհելմ Երկրորդ—713
Վիրգիլիոս—168, 328, 386, 737
Վոլտեր Ֆ.—133, 145, 160, 167, 509, 623
Վոյնիչ Է.—409
Վորոնցով Մ.—174
Վրույր—տե՛ս Մ. Մամուրյան
Վունդ Վ.—100, 104
Վուլեաիլ—738

Տակիտոս—168
Տամամյան Մ.—738

Տասսո Տ.—167, 713
Տեիրմենճյան—742
Տեմիրճիպաշյան Ե.—36, 37, 79, 80, 650—654, 724, 725, 740
Տեն Հ.—67
Տեվկան—584
Տեվկանց Արիստակես (վարդապետ)—642
Տետեյան Հ.—740
Տեր-Աբրահամյան Հ.—734, 735
Տեր-Աղեքսանդրյան Գ.—51, 180, 570, 593, 611—613
Տեր-Աստվածատրյան Կ.—695—697
Տեր-Ավետիսյան Ն.—տե՛ս Ագոնց Ն.
Տեր-Ավետիսյան Շ.—690
Տեր-Ավետիքյան Ն.—700—702, 704
Տեր-Բարսեղյան Դր.—98
Տեր-Գաբրիելյան Հ.—744
Տեր-Գրիգորյան Է.—92, 657, 680—684, 692, 693, 735, 738—740, 743
Տեր-Գրիգորյան Հ.—177, 198, 201, 593, 594, 604, 608, 609
Տեր-Գրիգորյան Մ.—93, 738
Տեր-Դավթյան—60
Տեր-Հովսեփյան Հ.—328
Տեր-Ղուկասով Ա.—736
Տեր-Մարկոսյան—738
Տեր-Մարտիրոսյան Ս.—621
Տեր-Մելիքսեդեկյան Գ.—738
Տեր-Մելիքսեդեկյանց Ս.—93, 620, 624, 625, 676
Տեր-Մովսեսյանց Հ.—41
Տերյան Վ.—742
Տերոյենց—տե՛ս Չամուրճյան
Տեր-Պետրոս (քահանա)—271
Տեր-Պողոսյան Ե.—691
Տեր-Սահակյան Կ.—740
Տեր-Սարգսենց Ս. (Տևկանց)—641—650
Տեր-Սարգսյան Ա.—557, 734
Տեր-Սարգսյան Ե.—557
Տեր-Սարգսյան Մ.—93, 676
Տեր-Սարգսյան Ս.—557, 736
Տերվիշյան Ս.—322
Տերտերյան Ա.—740
Տիգրանյան Ա.—738
Տիգրանյան Ն.—54, 55
Տիեր—729
Տիրոյան Ա.—739, 741, 743
Տյուսար Պ.—534
Տյուսար Ս.—81, 82, 91, 490—493, 534—554, 742, 743

Տյուրյան Կ:—78, 80, 81
Տնտեսյան Ե.—53
Տոլստոյ Լ.—66, 78, 268, 279, 325
Տամինյան Տ.—665
Տրեիշկե—100, 104
Տուրգենև Ի.—66, 78, 274, 379

Րաու—100, 104
Րաֆֆի Ա.—70
Րաֆֆի—17, 31, 33, 37, 57, 64, 69, 70, 74, 77, 81, 85, 90, 95, 107, 129, 134, 136, 137, 139, 152, 186, 201, 234, 237, 238, 258, 259, 264, 284, 328—421, 510, 570, 586, 588, 589, 593, 594, 600, 602, 605, 614, 618, 623, 641, 642, 693, 733, 739—742, 744, 745

Ութուճյան Կ.—125, 430, 452, 462, 733, 740
Ութուջյան Բ.—454
Ուկստանես—730
Ուշինսկի Կ.—275
Ուսպենսկի Գ.—66

Փանյան Մ.—380
Փանոսյան Ա.—86, 725—728
Փանոսյան Կ.—143, 462, 463, 495
Փառնակես—տե՛ս Տեր-Սարգսյան Մ.
Փավստոս Բյուզանդ—399
Փափազյան Աշ.—691
Փափազյան Ար.—424
Փափազյան Ստ.—24, 63, 737
Փափազյան Վահրամ—744
Փափազյան Վրթ.—223; 261, 609, 618, 744
Փափազյան Տ.—627—630, 635
Փեշտիմալճյան Տ.—665
Փիրղալեմյանց Ղ.—557, 730

Փոթեյան Ե.—60
Փորթուկալյան Մ.—734, 742
Փունցուկյան Վ.—744

Քալանթար Լ.—730
Քալանթարյան Ալ.—41, 730
Քալանթարյան Գ.—670
Քասիմ (Միսակ Գուշումյան)—745
Քեշե Պոլո (Տեր Պողոս)—571
Քին Էդ.—503
Քիշմիշյան Ա.—93, 593, 603, 611, 613, 615—618, 671, 673
Քյաթիպյան Հ.—424
Քյուլհանճյան Ս.—740
Քյուփելյան Ա.—741
Քսենոֆոն—144, 168

Օգարյով Ն.—688
Օստրովսկի Ալ.—60, 62, 66, 223, 225
Օվիդիոս Նազոն—328
Օտյան Դ.—76, 77, 153, 507, 509—511, 634
Օրբելի Հ.—743
Օրմանյան Մ.—642
Օուեն Ռ.—143, 150, 157

Ֆասուլաճյան Թ.—62, 63, 455, 498, 665
Ֆեդոտովա Գ.—225
Ֆելեկյան Ս.—425, 426
Ֆենելոն Ն.—328
Ֆեոդոտով—732
Ֆերհաթյան Պ.—740
Ֆոխտ Կ.—38, 104, 124
Ֆոյերբախ Լ.—38
Ֆրան Լ.—731
Ֆրանկլին Բ.—161
Ֆրեդրիկոս—625
Ֆուրյե Շ.—40, 150, 160, 281, 503

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն . . 5

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

Հրապարակախոսություն և քննադատություն 97

Գրիգոր Արծրունի 97

Մատթեոս Մամուրյան 141

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

Գաբրիել Սունդուկյան 171

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

Պերճ Պռոշյան 227

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

Ղազարոս Աղայան 270

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

Րաֆֆի 327

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ

Հակոբ Պարոնյան 421

ԳԼՈՒԽ ՅՈԹԵՐՈՐԴ

Ծերենց 500

ԳԼՈՒԽ ՈՒԹԵՐՈՐԴ

Սրբուհի Տյուսաբ 534

ԳԼՈՒԽ ԻՆՆԵՐՈՐԴ

Գարեգին Սրվանձտյանց . . . 555

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐՈՐԴ

Այլ արձակագիրներ 589

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՄԵԿԵՐՈՐԴ

Այլ դրամատուրգներ 655

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐԿՈՒԵՐՈՐԴ

70—80-ական թվականների պոեզիան 687

Ժամանակագրություն 729

Անվանացանկ 747

ՀԱՅ ՆՈՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ
ՀԱՏՈՐ III

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ ԳԱ գրականության ինստիտուտի գիտական խորհրդի հանձնարարությամբ

Գլխ. խմբագիր Է. Մ. ՋՐԲԱՇՅԱՆ
Հրատ. խմբագիր Ա. Հ. ՇԱՂԳԱՄՅԱՆ
Նկարչական ձևավորումը Լ. Ա. ՍԱԴՈՅԱՆԻ
Տեխ. խմբագիր Լ. Ա. ԱԶԻԶԲԵԿՅԱՆ
Սրբագրիչ՝ Լ. Ս. ՍԱՐԱՋՅԱՆ

ՎՖ 06301, պատվեր 376, հրատ. 2322, ԽՀԽ 865, տպաքանակ 3000

Հանձնված է արտադրության 31/VIII 1963 թ., ստորագրված է տպագրության 22/IV 1964 թ., տպագր. 47,5 մամուլ + 7 ներդիր. հրատ. 48,9 մամուլ, թուղթ $70 \times 108^1/_{16}$.
Գինը կազմով 2 ռ. 16 կ.

Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատարակչության տպարան, Երևան, Բարեկամության, 24.